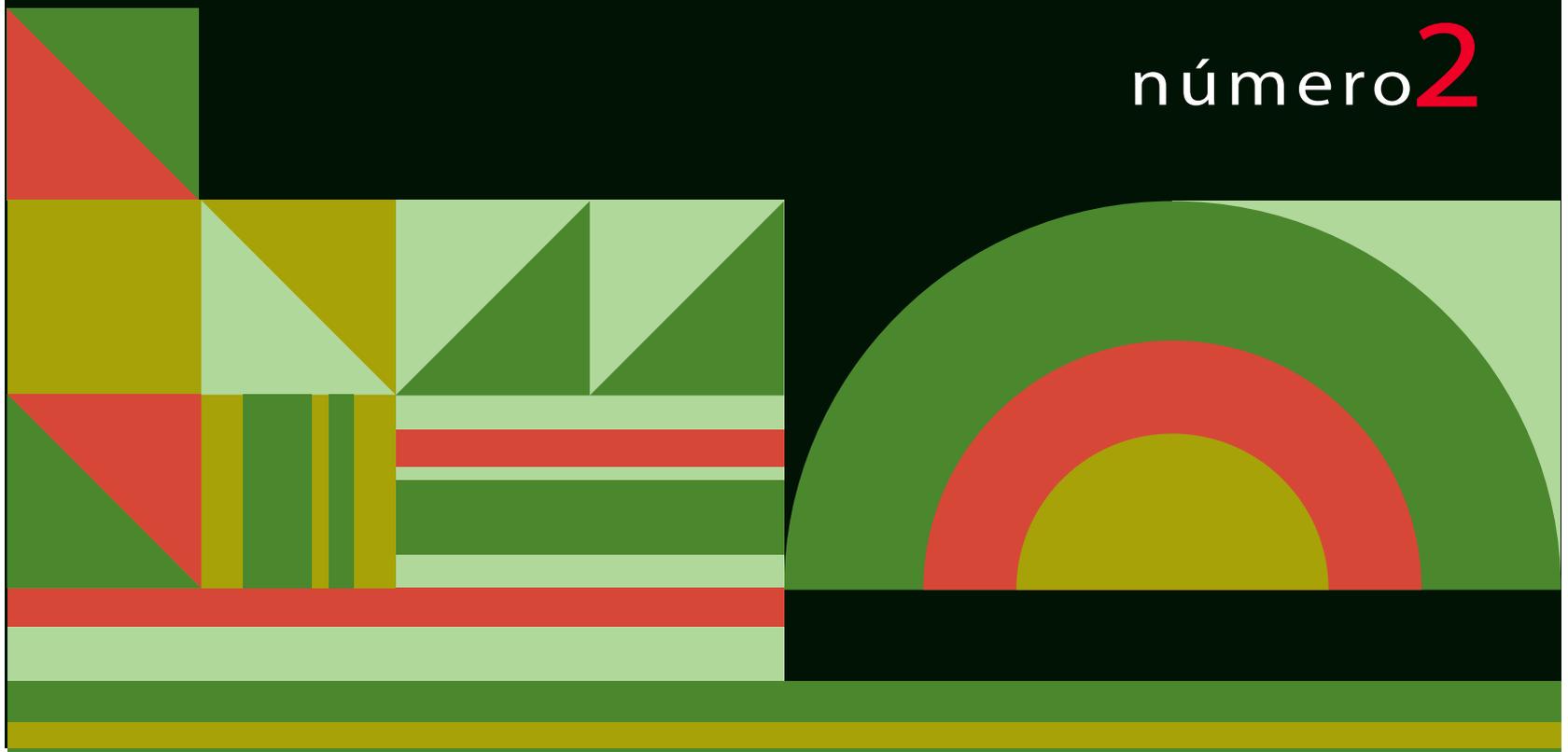




nuevas
POLIGRAFÍAS

Revista de teoría literaria y literatura comparada

número **2**



nuevas
POLIGRAFÍAS

Revista de teoría literaria y literatura comparada

nuevas
POLIGRAFÍAS

Revista de teoría literaria y literatura comparada

Número 2

Directora Editorial

Irene María Artigas Albarelli, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM (México)

Comité Editorial

Julia Constantino, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM (México)
Adriana de Teresa, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM (México)
Gabriela García Hubbard, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM (México)
Nattie Golubov, CISAN, UNAM (México)
Susana González Aktories, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM (México)
Ana Elena González Treviño, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM (México)
Noemí Novell, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM (México)
Aurora Piñeiro, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM (México)
Mónica Quijano, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM (México)

Comité Académico Asesor

Jean Bessière, Paris III, Sorbonne Nouvelle (Francia)
Warren Boutcher, London University (Reino Unido)
Daniel F. Chamberlain, Queen's University (Canadá)
Horácio Costa, Universidad de São Paulo (Brasil)
Laura López Morales, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM (México)
Federico Patán, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM (México)
Lois Parkinson Zamora, Houston University (Estados Unidos)
Françoise Pérús, Instituto de Investigaciones Sociales, UNAM (México)
Luz Aurora Pimentel, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM (México)
Meri Torras Francés, Universitat Autònoma de Barcelona (España)
Dietrich Rall, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM (México)
Enric Sullá, Universitat Autònoma de Barcelona (España)
Mario J. Valdés, Universidad de Toronto (Canadá)
María Elena de Valdés, Universidad de Toronto (Canadá)
Gabriel Weisz, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM (México)
María Teresa Zubiaurre, University of California, Los Ángeles (Estados Unidos)

Nuevas Poligrafías. Revista de Teoría Literaria y Literatura Comparada

Número 2, agosto 2020

Nuevas Poligrafías. Revista de Teoría Literaria y Literatura Comparada, no. 2, agosto 2020, es una publicación semestral de acceso abierto editada por la Universidad Nacional Autónoma de México, a través de la Facultad de Filosofía y Letras, Ciudad Universitaria, Alcaldía de Coyoacán, C.P. 04510, Ciudad de México. Teléfono: (55) 5622 1863. Correo electrónico: «revista.poligrafias@filos.unam.mx». Dirección web: «<http://revistas.filos.unam.mx/index.php/nuevaspoligrafias>». Editora responsable: Dra. Irene Artigas Albarelli. Reserva de Derechos al uso Exclusivo: 04-2019-062713045200-203. ISSN: en trámite. Publicado a través de un sitio implementado por el equipo de la Subdirección de Revistas Académicas y Publicaciones Digitales de la Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial de la UNAM sobre una plataforma OJS3/PKP. El contenido de los artículos es responsabilidad de las y los autores y no refleja el punto de vista de la revista ni el de la UNAM. Se autoriza cualquier reproducción parcial o total de los contenidos de la revista, siempre y cuando sea sin fines de lucro o para usos estrictamente académicos, citando la fuente sin alteración del contenido y dando los créditos de autor correspondientes. Para otro tipo de reproducción escribir a «revista.poligrafias@filos.unam.mx». La revista *Nuevas Poligrafías. Revista de Teoría Literaria y Literatura Comparada* no cobra a sus autores por publicar sus textos, ni a sus lectores por acceder a las publicaciones.

Diseño de portada e interiores: Alejandra Torales M.

TABLA DE CONTENIDOS



“Nota editorial”

Julieta Flores Jurado e Irene Artigas Albarelli 6

Central Poligrafías

“‘Un festín libertino’. La seducción y el control de los sentidos
en *Le Sopha*, de Crébillon hijo”

José Luis Gómez Velázquez 15

“*What makes our mouths water*: el cuerpo y la escritura
gastronómica en *Christmas Days*, de Jeanette Winterson”

Julieta Flores Jurado..... 31

“En el mundo de Miss Honey: transformación y simbolismo culinario
en *Matilda* y *Charlie y la fábrica de chocolate*, de Roald Dahl”

Dolores Hörner Botaya 54

Otras Poligrafías

“*Where the Blizzard is Born*: límites y recursos para representar
la realidad polar en dos documentales de la era silente”

Daniel Arce García..... 72

TABLA DE CONTENIDO

“Epopéyas de la escritura: algunas reflexiones sobre el lenguaje poético en Ezra Pound y Jorge Luis Borges”
Gabriel Linares González104

“Ciudad *flâneuse*: el andar entre la literatura y el arte acción”
Orly Cortés Fernández127

Reseñas

SHAHANI, Gitanjali G. (Ed.). *Food and Literature*
Andrea Isabel Sandoval Quintero145

CHARRON, Marc; VON FLOTOW, Luise; y LUCOTTI, Claudia (Eds.). (2018). *Por casualidad y otras razones: traducción y difusión de la literatura, la dramaturgia y el cine de Canadá en Latinoamérica*
Mariana Denisse Morales Hernández150

GARONE, Marina; y GIOVINE, María Andrea (eds). *Bibliología e iconotextualidad. Estudios interdisciplinarios sobre las relaciones entre textos e imágenes*
Nathalie Ortiz Olivares154

NOTA EDITORIAL



“Dime qué lees y escribes sobre lo que comes y te diré mejor quién eres. Dime cómo imaginas la comida en poemas, libros de memorias y biografías, películas y cuadros, en fantasías, y podremos empezar a entender qué es lo que piensas sobre tu vida”,¹ escribe Sandra M. Gilbert (2014: 6) jugando con el conocido refrán y, en este mismo tenor, varios de los artículos de este número de *Nuevas Poligrafías. Revista de Teoría Literaria y Literatura Comparada* buscan dar cuenta de la manera en la que los estudios literarios consideran la comida y la cocina en su dimensión nutricional y como fenómenos culturales dependientes de los cuerpos, los discursos, las identidades, las memorias y las comunidades. De esta manera, “Central Poligrafías” considera artículos que analizan géneros y tradiciones retóricas que se ocupan de factores sociales, históricos, políticos y éticos que nos hacen desear, cultivar, preparar, probar o ingerir ciertos alimentos en lugar de otros.

La unión de comida, creación artística y trabajo intelectual no es un fenómeno nuevo. En la Grecia clásica existió el *symposium* como un género que situaba a los filósofos en torno a la mesa, mientras que, como nos recuerda Claudia Roden, en centros de poder como Bagdad, en el siglo VIII, existieron paralelamente dos tradiciones de literatura culinaria, una enfocada en la nutrición, y otra en el placer y la elevación de la cocina al estatus de arte: “Los califas contrataron a personas dedicadas a inventar platillos, a escribir poemas sobre comida y a alabar sus virtudes en reuniones que se volvieron legendarias” (Roden, 2000: 21). No obstante, el privilegio que las disciplinas académicas en Occidente han otorgado a lo racional y lo abstracto por encima de lo sensorial y lo concreto explica por qué el estudio

¹ Todas las traducciones son nuestras.

de la comida ha sido recibido con escepticismo al tratarse de algo demasiado cotidiano, en apariencia intrascendente. Esta situación comenzaría a cambiar con la labor de los gastrónomos del siglo XIX, en Francia, quienes ensalzaron al *gourmet* como una figura cuya expresión creativa se nutría del placer gustativo y contribuyeron también a la transformación del chef en artista. En la segunda mitad del siglo XX, Roland Barthes escribió sobre la fotografía culinaria, el vino, la carne asada y las papas fritas, en sus *Mitologías*, mientras que Pierre Bourdieu demostró que los conocimientos, preferencias y hábitos alimenticios operan como una marca de capital cultural. Progresivamente, la comida ha sido aceptada como un objeto de estudio legítimo en las ciencias sociales y las humanidades; primero en la sociología y la antropología, y más adelante en la filosofía y los estudios literarios. Ya en 1997, Terry Eagleton escribía sobre las conexiones productivas entre dos fenómenos primordialmente orales, comer y comunicarse: “La comida está suspendida entre la naturaleza y la cultura, tal como sucede con el lenguaje. Nadie perecerá por falta de chocolates Mars, ni jamás nadie ha muerto por no leer *Paradise Lost* y, sin embargo, la comida y el lenguaje de algún tipo son esenciales para nuestra supervivencia” (Eagleton, 1997).

En las últimas décadas, la crítica literaria ha dirigido su atención hacia las representaciones de la comida, el apetito y los sentidos en todos los periodos tradicionales de la historia literaria. Este trabajo permite iluminar aspectos desconocidos de textos canónicos —por ejemplo, al investigar la influencia de la literatura médica renacentista en el teatro isabelino o explorar el simbolismo de las frutas en la poesía modernista (Eliot, Lawrence, Williams), como ha hecho Gilbert— pero también conduce a objetos de estudio no tradicionales, como cuentos de hadas, literatura infantil, libros de cocina o dietarios. Tomar en serio la comida y el apetito, como temas y como paradigmas, implica también un cuestionamiento de lo canónico y lo popular, dado que la cultura popular se ha asociado frecuentemente —y de manera despectiva— con “alimentos chatarra”, con apetitos voraces y consumo desmedido. Si algo puede concluirse de la representación literaria de la comida,

es que es más que sólo un elemento que aporta verosimilitud: la comida en los textos literarios puede ser metafórica, contribuir a la caracterización, servir como un elemento crucial en la trama, brindar información sobre el contexto material o cultural en el que circula la obra, simbolizar relaciones de poder, o incluso establecer un mecanismo formal, como en aquellas novelas que siguen la estructura de un menú o intercalan recetas en la narrativa.

Prestar atención a la comida en los textos literarios es prestar atención a nuestras rutinas más cotidianas, además de a ráfagas de recuerdos, deseos, alegrías y tristezas. Como Gilbert sostiene, “[a]gitamos a quienes nos leen cuando añadimos alimentos porque les recordamos el lugar que ocupan en el complejo buffet de lo que son, de la familia a la que pertenecen, de la cultura” (2014: 8). A esta misma complejidad se refiere Herman Parret cuando relaciona la capacidad sensorial, derivada de nuestros cinco sentidos (a la que llama sensorialidad), con la sensibilidad del cuerpo (que coordina las relaciones entre ellos creando, por ejemplo, sinestesias), además de con la sensibilidad del alma, que convierte lo percibido por medio de la imaginación en “correlatos de vivencias extremadamente complejas y diversificadas, como son los recuerdos y los fantasmas” (Parret, 2008: 39). Para articular adecuadamente todos estos significados, los estudios literarios alimentarios han dialogado, además de con las disciplinas tradicionales mencionadas arriba, con los estudios culturales, los estudios de género y sexualidad, y la teoría poscolonial. Lynne Vallone afirma que las escenas de comida nos invitan a “saborear las palabras con nuestros ojos” (citado en Shahani, 2018: 6), y este procedimiento sinestésico también puede llevarnos a los estudios sobre cultura visual, a los estudios sobre teatro y performance y a los *media studies*.

Estos cruces disciplinarios son parte del carácter transgresor que Warren Belasco (2008) atribuye a los estudios alimentarios, si bien hoy han obtenido legitimidad en numerosas instituciones académicas (6). La atención crítica a las estructuras de poder, y a cómo subvertirlas mediante la comida y los sentidos, es uno de los hilos conductores de los artículos que conforman esta primera sección

del número. En “‘Un festín libertino’. La seducción y el control de los sentidos en *Le Sopha* de Crébillon hijo”, José Luis Gómez Velázquez contrapone los textos y obras plásticas llamadas libertinas a los valores de la Ilustración, usando el campo semántico alimentario a veces metafórica y otras más literalmente. Su análisis del tejido narrativo del texto mencionado subraya la manera en la que los placeres del cuerpo parecieran materializarse gracias a la exaltación de los cinco sentidos que el libertino hace para controlar su entorno. El cuento libertino, como sostiene Gómez, presenta un imaginario sensible y sensorial que obliga a quien lo lee a recordar que tiene cuerpo, además de razón y alma.

Por su parte, Julieta Flores Jurado busca resaltar el carácter funcional de la receta para deconstruir las jerarquías que valoran principalmente la dimensión imaginativa de una obra de arte y la aproximación desinteresada al objeto estético, y no su utilidad práctica. Su artículo “*What makes our mouths water*: el cuerpo y la escritura gastronómica en *Christmas Days* de Jeanette Winterson” aborda las recetas de esta colección como literatura gastronómica, pero también como actos de retórica encarnada, que apelan a un cuerpo que lee. Señala asimismo las marcas de género que sustentan la oposición entre lo intelectual y lo corpóreo, aun en el discurso gastronómico. La Navidad, tema de los relatos de Winterson, es una festividad con un importante potencial carnavalesco y subversivo, y esto se relaciona también con la celebración del cuerpo y sus apetitos.

Por último, Dolores Hörner Botaya explora otra forma en la que la comida puede condensar y subvertir las relaciones de poder, en este caso, entre adultos y niños. En dos novelas de Roald Dahl, *Charlie y la fábrica de chocolate* y *Matilda*, los motivos distintivos del cuento de hadas se resignifican en relatos que cuestionan la autoridad de los adultos y en narrativas que representan dichas relaciones de poder gracias, entre otras cosas, al carácter polisémico que la comida adquiere: los dulces que se dan a los niños son premios y herramientas de castigo, la comida desestabiliza las reglas del mundo en el que los personajes están inmersos y se vuelve resistencia o refugio, barómetro moral y alegoría que muestra cómo Dahl

modifica y refuerza el género de la literatura infantil clásica y los cuentos de hadas tradicionales.

Para este número, la sección “Otras Poligrafías” incluye tres artículos que dan cuenta de la variedad y el alcance de los estudios de teoría literaria y literatura comparada. En “*Where the Blizzard is Born: límites y recursos para representar la realidad polar en dos documentales de la era silente*”, Daniel Arce García contrasta dos largometrajes de la era silente con nociones posteriores del género del documental. Su estudio de los recursos discursivos y materiales utilizados por los realizadores de *Nanook of the North* (Flaherty, 1922) y *The Great White Silence* (Ponting, 1924) muestra cómo se entendía entonces la *autenticidad* en el discurso, lejos de criterios positivistas comunes en la fotografía y el cine posteriores. Su estudio considera el despliegue de aspectos que construyen la verdad en estos documentales creados antes de que la noción misma de documental existiera y enfatiza la relación que el género tiene con la ficción, la representación y la realidad ontológica de los objetos filmados.

En “Epopéyas de la escritura: algunas reflexiones sobre el lenguaje poético”, Gabriel Linares González establece relaciones entre “The Chinese Written Character as A Medium for Poetry” de Ezra Pound y Ernest Fenollosa, y “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” de Jorge Luis Borges, basándose en la importancia que dieron al tema de la creación verbal en su escritura, a su búsqueda por hacer un gran poema a la manera de la épica, además de al interés que tuvieron en el monólogo dramático y la traducción. Se trata de autores que reflexionaron sobre la naturaleza del lenguaje poético y este artículo señala sus relaciones con figuras retóricas esenciales, como la metáfora y la prosopopeya, para mostrar la importancia de la traducción para Pound, Fenollosa y Borges, además de mostrar posibles influencias y correspondencias entre ellos. Al apuntar la sensibilización hacia el lenguaje producida por estos textos, Linares muestra cómo nos hacen entrar en contacto con la realidad, ya sea como reflejos o creaciones, y cómo son textos que nos explican, epopeyas de quien trabaja con las palabras.

Esta sección del número cierra con un artículo de Orly Cortés Fernández sobre algunas representaciones de mujeres urbanas recorriendo la Ciudad de México. En “Ciudad *flâneuse*: el andar entre la literatura y el arte acción”, la autora recupera la definición del *flâneur*, uno de los paradigmas masculinos del siglo XIX, y revisa diferentes extensiones de esta figura llevadas a cabo por teóricas y críticas feministas. El acto de *flânerie* no tiene los mismos significados cuando quien recorre la ciudad es una mujer, la *flâneuse*, y este artículo lo investiga en la novela *El huésped* de Guadalupe Nettel y la pieza de arte acción *Glorieta de los Insurgentes* de Katnira Bello. Así, Cortés subraya el mutismo que rodea a lo que se relaciona con el quehacer de las mujeres en la capital mexicana y muestra que, en estas obras, la posesión femenina de la metrópolis a través de la *flânerie* presenta perspectivas múltiples.

En nuestra sección de “Reseñas”, se incluyen tres relacionadas con los artículos del número y con investigaciones derivadas del trabajo que, desde diferentes espacios, se realiza en la Universidad Nacional Autónoma de México. En primer lugar, Andrea Sandoval escribe sobre el libro *Food and Literature*, editado por Gitanjali G. Shahani, y se refiere a cómo la atención a la comida expande el estudio de los textos en que se la representa de formas impredecibles y exponenciales. Por su parte, Mariana Morales Hernández reseña *Por casualidad y otras razones: traducción y difusión de la literatura, la dramaturgia y el cine de Canadá en Latinoamérica*, editado por Marc Charron, Luise von Flotow y Claudia Lucotti, y subraya cómo se trata de un libro que examina las redes y los agentes implicados en la circulación de la literatura y el cine canadienses en América Latina mediante la traducción. Finalmente, Nathalie Ortiz Olivares recorre *Bibliología e iconotextualidad. Estudios interdisciplinarios sobre las relaciones entre textos e imágenes*, editado por Marina Garone y María Andrea Giovine, y da cuenta de la multiplicidad y variedad de las reflexiones que el Seminario Interdisciplinario de Bibliología realiza en torno a las relaciones entre las imágenes y las palabras.

Después de presentar el contenido de este número 2 de *Nuevas Poligrafías. Revista de Teoría Literaria y Literatura Comparada*, no nos resta más que agradecer

otra vez el trabajo editorial de Natalia Huerta Guerrero y Mariana Denisse Morales Hernández, además de toda la ayuda de Maximiliano Jiménez desde el programa de Revistas de Investigación de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. El trabajo editorial de esta revista es posible, y mucho más grato, por su colaboración.

Julieta Flores Jurado e Irene Artigas Albarelli

BIBLIOGRAFÍA

- BELASCO, Warren. (2008). *Food: The Key Concepts*. Oxford: Berg.
- EAGLETON, Terry. (1997). "Edible Ecriture". *Times Higher Education*. Recuperado el 25 de febrero de 2020 de <https://www.timeshighereducation.com/cn/features/edible-ecriture/104281.article>
- GILBERT, Sandra M. (2014). *The Culinary Imagination. From Myth to Modernity*. Nueva York: W. W. Norton.
- PARRET, Herman. (2008). *Epifanías de la presencia. Ensayos semio-estéticos*. (Desiderio Blanco, Trad.). Lima: Universidad de Lima.
- RODEN, Claudia. (2000). *The New Book of Middle Eastern Food*. Nueva York: Alfred A. Knopf.
- SHAHANI, Gitanjali G. (ed.). (2018). *Food and Literature*. Cambridge, Reino Unido: Cambridge University Press.

CENTRAL POLIGRAFÍAS



“Un festín libertino”. La seducción y el control de los sentidos en *Le Sopha* de Crébillon hijo

“A Libertine Feast”. The Seduction and the Control of the Senses in *Le Sopha* by Crébillon fils

JOSÉ LUIS GÓMEZ VELÁZQUEZ

Colegio de Ciencias y Humanidades, Universidad Nacional Autónoma de México
México

Resumen

El siglo XVIII en Francia se caracteriza por la creación artística en dos vertientes. Por un lado, la producción de la filosofía ilustrada y, por el otro, la producción de textos y obras plásticas consideradas como libertinas. Para cristalizar los procesos estéticos del modelo libertino hacemos un análisis de los placeres del cuerpo y su materialización en un texto representativo como *Le Sopha* (1742) de Crébillon hijo. El tejido narrativo le permite al libertino controlar un entorno que le facilita a él, y a sus compañeros de placer, la exaltación de cada uno de los cinco sentidos: un festín que engloba desde el gusto hasta el olfato. Este artículo rastrea estos “placeres de la boca” que se desarrollan dentro de la estructura del cuento oriental de Crébillon hijo antes mencionado.

Palabras clave

Crébillon hijo, libertinaje francés, cuento libertino, festín

Abstract

Eighteenth-century France is characterized by two different directions in the artistic creation. On the one hand, the Enlightenment, and on the other, the texts

and plastic works considered as “libertines.” Defining the aesthetic process of the libertine model will lead us to analyze the body pleasures and their embodiment in a representative text such as *Le Sopha* (1742), written by Crébillon *films*. Furthermore, the libertine power over space facilitates for him and his pleasure companions the exaltation of each of the five senses: a feast that incorporates from taste to smell. This article tracks these “pleasures of the mouth” that develop in the frame of the aforementioned oriental tale of Crébillon *films*.

Keywords

Crébillon *films*, French libertinism, libertine tale, feast

El libertinaje de costumbres¹ pobló el imaginario literario francés del siglo XVIII de un modo de vida que invita al lector a devorar narraciones de autores como Vivant Denon y Crébillon hijo con los cinco sentidos. Estos autores del Siglo de las Luces crearon un universo estético en donde la seducción es el eje más importante para la construcción espacial y para la construcción misma de la psicología de los personajes. Creadores contemporáneos a la filosofía materialista de autores como La Mettrie y Diderot, los escritores libertinos reivindican el placer de los sentidos y el entendimiento del entorno gracias a las sensaciones corporales. No podemos cobijar a todo el siglo XVIII bajo un mismo tipo de materialismo, como lo defiende Morilhat: “Que La Mettrie ne puisse être situé sur le même plan que Montesquieu, Rousseau ou Diderot, nul n’en doute” (Morilhat, 1997: 6). Así que conviene enunciar a

¹ Término impuesto por la crítica literaria del siglo XX al movimiento estético que reivindica los placeres carnales y la seducción. Dicho sistema se desarrolló a lo largo del siglo XVIII en Francia. Crébillon hijo es considerado, por críticos como Carol Dornier (1995), como el autor que estableció los ejes principales de este arquetipo en el terreno literario. Escritores como Laclos harán una reinterpretación del modelo original para ofrecer otras etapas del mismo movimiento, con una evolución clara en los valores revolucionarios gestantes de finales del Siglo de las Luces, donde se castiga a los libertinos con enfermedad o muerte social.

Julien Offray de La Mettrie como el pilar de esta filosofía en un primer momento. El mismo Morilhat, en su publicación *La Mettrie, un matérialisme radical* (1997), define la postura de este médico de la siguiente manera: “[...] l’analyse matérialiste induit une conception neuve de la vie, de ses normes. La connaissance de la nature n’a pas en elle-même sa fin, la visée de La Mettrie s’avère fondamentalement pratique: contribuer au bonheur des hommes” (Morilhat, 1997: 8). Visto de esta manera la filosofía materialista de La Mettrie, misma que puede ser reconocida como una de las principales corrientes de pensamiento del Siglo de las Luces, busca un nuevo enfoque de percepción que posee como finalidad otorgarle al hombre la posibilidad de emanciparse, algo que definitivamente comparte con pensadores posteriores como lo será Diderot.

Sin embargo, el punto de quiebre entre los pensadores ilustrados y La Mettrie radica en la percepción del materialismo frente a la moral. Morilhat nos recuerda que para La Mettrie el placer sexual constituye una fuente de conocimiento y, por lo tanto, de entendimiento del mundo, algo que no necesariamente empata con la posición de la corriente ilustrada: “La Mettrie [...] fait l’apologie de la volupté en assignant au plaisir sexuel un rôle central” (Morilhat, 1997: 6). Es necesario recordar que estos debates encuentran en la producción literaria del siglo XVIII un laboratorio de experimentación estética en donde confluyen las tensiones entre el placer del cuerpo, el conocimiento que se desprende de estas sensaciones y el choque que las costumbres ligeras pueden tener con una sociedad profundamente religiosa. En palabras de Sermain todo este engranaje se resume en un movimiento de emancipación:

Les deux concepts de “liberté” et de “déterminisme” nourrissent l’écriture romanesque. Le genre s’est développé sous l’Ancien Régime, du XVI^e au XVIII^e siècle, en prenant pour héros des personnages qui s’affranchissent des règles et des repères imposés par les autorités religieuses, sociales et politiques, et qui fondent sur l’expérience personnelle, la recherche du

bonheur et de la morale. L'idée de formation, élaborée tout particulièrement par la philosophie et la science du XVIII^e siècle, donne une sorte de soutien intellectuel à ce mouvement d'émancipation et d'individualisation. (Sermain, 2008: 139)

Herederos de esta tradición, escritores como Choderlos de Laclos, y más tarde el marqués de Sade, reinterpretan el modelo de este *savoir-vivre* y crean a su manera obras que invitan a devorar los cuerpos y las almas de formas diversas y estremecedoras. En el caso de Laclos, la obra epistolar *Les Liaisons dangereuses* (1782) retrata los vicios de una época que no deja de causarnos admiración por la marquesa de Merteuil, quien se da a la tarea de manipular su entorno para pervertir a Cécile de Volanges. La Marquesa emprende de esta manera un proceso en el que engulle las virtudes de la joven Cécile. Sin abandonar sus conquistas de otros personajes de la novela como el caballero Danceny, el personaje despliega una serie de procesos que lindan con la estrategia militar. Por otro lado, la seducción que Laclos retrata deja entrever el deseo del Vizconde de Valmont, compañero libertino de la Marquesa, por la mujer que se ha propuesto conquistar, Madame de Tourvel. Todo esto apunta a un hambre de conquista y seducción que encuentra su fin en el consumo carnal del prójimo. Esta novela epistolar de la segunda mitad del siglo XVIII abre paso a un proceso cultural vinculado a ver al otro como un objeto que sacia la sed del libertino.

Años más tarde, el marqués de Sade abre la puerta a fenómenos de consumo carnal mucho más explícitos. Estos procesos del consumo del cuerpo apelan a los llamados "*plaisirs de la chair*" o placeres carnales, que en francés se pueden entender desde un punto de vista sexual o desde una óptica de corte más alimentaria. La variedad de personajes que se encuentran en las obras del Marqués retratan el hambre por devorar cuerpos y llevan al extremo la corrupción para poder engullir las almas de los personajes virtuosos. El marqués rastrea y desarrolla un sistema en el que se puede devorar con todos los sentidos posibles para lograr el goce per-

sonal de manera física, psicológica y espiritual. Así pues, *Les 120 journées de Sodome* (1785), por citar un ejemplo, enumera placeres en donde el libertino come de sus presas con la mirada, el tacto, el gusto, el olfato, el oído, pero también con la sed de corrupción y la invitación al vicio. No obstante, tanto Laclos como Sade beben de una tradición que se había desarrollado una generación antes que ellos.

Durante las primeras décadas del siglo XVIII ya se dibujaban líneas estéticas que marcarían la producción francesa de manera contundente. La gran diferencia entre el libertinaje de la primera mitad del siglo y aquél de la segunda reside en el manejo del discurso para mostrar u ocultar todo lo referente al acto sexual. La primera mitad corresponde a la invitación a la seducción con velos que aluden sin mencionar, mientras que los textos de finales del siglo encuentran en Sade un enciclopédico proceso de detalle del acto referido. Otro rasgo importante de la primera etapa de producción libertina es la nula presencia de juicios de valor, algo que se opone al texto de Laclos respecto al comportamiento de sus personajes. Dicho de otra manera, los personajes de obras como *Les Égarements du cœur et de l'esprit* (1736) o *Le Sopha* (1742), ambas de Crébillon hijo, no son castigados por su desenfreno. Es importante recalcar que estos textos libertinos de principios de siglo fueron imprescindibles para la construcción del universo estético de obras posteriores más conocidas, pues sentaron las bases del arquetipo del libertino como un ser inseparable del lujo, del goce y del placer del cuerpo. En este sentido podemos afirmar que estos textos cimientan una tradición que aún hoy en día hace soñar a cineastas y escritores con los fastuosos ambientes de la corte francesa del siglo XVIII. Dieciochistas estudiosos de la tradición francesa como Michel Delon, Christophe Martin y Jean-Cristophe Abramovici defienden el rescate de este corpus.

Presentamos, pues, un análisis de una de las obras capitales del llamado padre del libertinaje, Crébillon hijo, que conoció un gran éxito en la primera mitad del siglo XVIII, *Le Sopha* (1742). En este “cuento moral”, el alma de un libertino es encerrada en un mueble que habrá de realizar una travesía para encontrar una

pareja que se entregue a los placeres de la carne sobre el mobiliario habitado por él. La búsqueda de su liberación hace que Amanzéi (el libertino encerrado en el *sopha*) viaje por la ciudad de Agra intentando encontrar esta pareja, esperando el momento del coito, mismo que representará la liberación de su alma. Sin ser visto, el personaje principal acude a una serie de escenas en donde el universo sensorial invita a los amantes a probar sus cuerpos y a darse la oportunidad de devorarse mutuamente. El control de cada uno de los elementos es vital en este sentido pues, dentro del universo libertino, desde la luz hasta la comida que rodea a los personajes suman esfuerzos para embriagar al otro e invitarlo a entregarse a los placeres del amor. Cabe destacar que siendo el *sopha* un mueble que se encuentra dentro del *boudoir*,² espacio estrechamente relacionado con el cuidado de la apariencia femenina, facilita el despliegue de mecanismos de voyerismo que invaden la privacidad de cada una de las casas visitadas por el alma errante del libertino.

Christophe Martin (2004) abre una serie de reflexiones sobre lo femenino dentro de la producción libertina, estableciendo parámetros que nos permiten identificar este universo desde las corporalidades de la mujer. Otros autores identifican características propias del “ser libertino”, sin importar su género. Esta ontología del libertino está vinculada al poder y al lujo. Michel Delon se da a la tarea en su extensa bibliografía de rastrear los elementos estéticos que definen el universo material, psicológico y estético de estos personajes. Establecer una característica emblemática del libertino a la luz de su entorno físico y decorativo resulta imprescindible. Estudios como *Le Savoir Vivre Libertin* (2000) lo demuestran, pues los muebles con los que interactúan los libertinos encierran el deseo de poder de los personajes, llegando en casos extremos a controlar los sentidos y los poderes de la naturaleza en ellos. Este poder sobre el entorno físico de los personajes pasa

² Pieza pequeña que conduce al dormitorio de una persona. En el caso libertino esta pieza es propiamente de dominio femenino. El mobiliario emblema de la misma es un tipo de silla larga conocida como diván, o en algunos casos un sillón partido en dos muy a la moda en el estilo Regencia, una *duchesse brisée*.

por cada una de las sensaciones corporales para seducir. Dicho en otras palabras, la narración nos invita a asistir a un “festín”.

Como lo menciona Jean Sgard en su introducción a *Le Sopha*: “Crébillon est aussi à sa manière un philosophe” (en Crébillon, 1984: III). Como varios de sus contemporáneos, Crébillon se interesa en la naturaleza del hombre y en el estado en el que puede nacer el amor; a su manera, él forma parte de un movimiento materialista muy a la moda en el siglo XVIII. Sus personajes exploran su entorno a través de los cinco sentidos; las sensaciones son pues, como en el materialismo, la forma de conocer y percibir el mundo dando como resultado una visión del mismo desprendida de la experiencia material. Sin embargo, el control de la naturaleza es un lujo que sólo los poderosos tienen. En el libertino, esta ambición de poder sobre el mundo y sobre los otros se traduce en tapices y en una poética que Delon explora de manera ejemplar. El lector asiste y participa de igual forma en la resignificación del objeto, mismo que, en palabras de Pimentel, “no existe sino como el término de un proceso de semiotización, pues la percepción misma es ‘semiotizante’” (2010: 112).

En el caso de *Le Sopha*, esta característica subrayada por Pimentel toma nuevos vuelos. De alguna forma, la narración está semiotizando con cargas sensoriales el imaginario del mueble y de los objetos que aparecen dentro de la diégesis. Dicha semiotización dentro del mundo libertino, apela a todos los sentidos del lector, los concentra para crear a la vez efectos estilísticos y sensaciones corporales dentro del texto:

Les lieux amouusement ou cyniquement aménagés par le libertinage veulent solliciter tous les sens. Ils organisent une concentration d’effets, une saturation d’impressions et de suggestions. Les libertins et leurs victimes ou complices sont entraînés par la convergence des sensations. (Delon, 2000: 145)

Así pues, el narrador libertino apela a las sensaciones del lector, cargando al mueble con un nuevo sistema semiótico. El narrador describe sutilmente el entorno y entonces tiene un control del espacio que rompe las barreras físicas. El propietario del lugar parece habitar un universo atemporal y logra, al igual que el poder de la naturaleza, poseer el tiempo y los efectos sensoriales y sensuales que de éstos se desprenden. De esta forma, la luna puede estar contenida en un espejo y el brillo del sol en la llama de las velas. Michel Delon escribe sobre la obra de Rousseau que “la pénombre reste bien sùr un art de la séduction. Le luxe se manifeste à la fois par l'éclat des lumières et par la maîtrise des dégradés” (2000: 153) aspecto que, sin duda alguna, se aplica para los textos de Crébillon, pues es justamente él quien inaugura el desarrollo de esta estética.

El poder del libertino embriaga sensorialmente a su víctima dentro de una esfera de poder que sólo él puede controlar. No es fortuito que el siglo XVII haya visto nacer a un monarca conocido como el “Rey Sol” y que, durante ese mismo siglo, Versalles haya intentado encerrar dentro de su espacio el poder de controlar los efectos de luz, afirmaciones que son válidas para el siglo XVIII y la estética narrativa del libertinaje: “Techniciens et décorateurs ne sont en reste qui cherchent à rendre artificielle tous les effets du jour et de la nuit” (Delon, 2000: 51).

Joyas del arte decorativo como la *Galerie des glaces* de Jules Hardouin Mansart y los jardines de Versalles realizado por André Le Nôtre nos recuerdan la importancia de los espejos y los reflejos para el siglo XVII y por lo tanto para la primera mitad del Siglo de las Luces. El interés que el siglo anterior dejó en autores como Crébillon o Rétif de la Bretonne es contundente. No debemos dejar de lado que la estética que marcó el universo libertino se construye entre La Regencia y el reino de Luis XV. Es así como: “Si l'intérieur est transformé en nature, le jardin se doit d'être changé en intérieur. Les plans d'eau font office de miroirs” (Delon, 2000: 152). Versalles nos sirve una vez más como ejemplo de este fenómeno que aunque no es explícito dentro de *Le Sopha*, es contrapuesto en un universo oriental basado en el imaginario de *Las mil y una noches*: “À défaut

de variateurs d'intensité, les voiles plus ou moins épais restituent la gamme des luminosités” (Delon, 2000: 151).

Los espejos de agua transforman el cielo en el plafón externo del palacio. Por su parte, los espejos internos orientados al horizonte dejan entrar al sol en las habitaciones. El interior y el exterior componen un mismo espacio estético, un universo separado del pueblo. El siglo XVIII no dejará de reutilizar este procedimiento creando espacios literarios o pictóricos en donde el interior y el exterior forman un universo sensorial y estético apartado del mundo. El procedimiento para tal creación nos reenvía una vez más al poder del arte decorativo como medio para controlar los efectos estéticos de la naturaleza dentro de un espacio determinado.

La entrada de personajes de rango social bajo al espacio libertino supone varios problemas. Múltiples movimientos en el entorno tendrán que efectuarse para aceptar a estos seres. No existe libertino, por lo menos no en el universo crebilloniano, que no pertenezca a una clase social acomodada. Así pues Abdalathif, libertino experimentado visitado por el alma de Amanzéi, tendrá que “proveer” a Amine, joven inexperta en el mundo libertino, de los entornos y los objetos necesarios para el ejercicio del placer, “[...] vous n'êtes point meublée de façon qu'on puisse aujourd'hui souper avec vous, j'y vais pourvoir [...]” (Crébillon, 1996: 59). El libertino de poder social y económico elevado tiene que revestir a su nueva amante para que ella pueda entrar a su esfera de placer. Sin embargo, el contrapunto de un personaje en ascenso desprovisto de brillo yace en el entorno que existe sin él:

Je me plaçai en y arrivant dans un Sopha superbe que l'on avait mis dans un cabinet extrêmement orné [...] Après avoir curieusement examiné tout, elle vint se mettre à sa toilette. Les vases précieux dont elle la vit couverte, un écrin rempli de diamants, des Esclaves bien vêtus, qui d'un air respectueux s'empressaient à la servir, des Marchands, et des Ouvriers qui attendaient ses ordres, tout la transportait, et augmentait son ivresse. (Crébillon, 1996: 61)

El mismo Abdalathif hace que Amine entre en un lugar lleno de lujo, para después dejarla desprovista de este universo de goce sensorial. En la descripción del narrador, objetos y sirvientes parecen tener la misma importancia, tanto el florero como el esclavo aparecen en el mismo rango. Humanos y muebles se confunden todos con el único propósito de hacer gozar a sus propietarios. Aunque pudiéramos pensar que Amine disfrutará de este lugar, la narración de Amanzéi nos deja entrever que se convertirá en un accesorio más del *maître libertin*, Abdalathif. El final del relato dedicado a esta pareja es revelador. Amine nunca fue propietaria de sus aposentos, sino un accesorio dentro de la dinámica espacial controlada por Abdalathif: “Le moment fatal où toutes les grandeurs, les diamants, les richesses qu’Amine possédait, allaient s’évanouir pour elle était venu” (Crébillon, 1996: 71). Es importante notar cómo el poder de Abdalathif se traduce en el dominio de un microuniverso material compuesto por objetos y personas. La insuficiencia de Amine para mantenerse dentro de este contexto la separa de la esfera libertina. Amine es arrojada al mundo sombrío de la calle, sin brillo ni lujo, desconocido en el cuento libertino, el que no tiene interés para el narrador que escoge de manera metódica los lugares en donde la relación sexual puede llevarse a cabo. El libertino ejerce poderes similares a la divinidad, pues controla los tonos de los astros mediante objetos creados específicamente para él y maneja el movimiento de los habitantes de su entorno.

El dominio de los elementos libera el potencial de los objetos y los lugares, semantizando las cosas que devienen instrumentos de placer y seducción, creando así una narrativa del goce libertino a través de muros y salones ricamente decorados. Los objetos son en sí mismos estructuras contenedoras de este universo estético, si son sacados de contexto mantienen cierto rastro de lujo, pero necesitan de todo el conjunto decorativo para transmitir las sensaciones deseadas. Sin la función de cortesana de alto rango, Amine ya no tiene lugar en el mundo libertino, ni puede acceder a los placeres del festín que le ofrecía la tutela de Abdalathif. Amine, aunque tenga el universo libertino en su memoria, pierde su brillo al salir de los

apartamentos de su protector. Su resplandor era posible gracias a la intervención de la luz controlada por el libertino, para recobrarlo y ser apreciada de nuevo tendría que encontrar otro salón en donde la luz de los candelabros y los espejos le devuelvan la capacidad de seducir a otro libertino. Amine necesita del entorno para ser valorada y consumida.

El procedimiento narrativo que desentraña el poder del libertino sobre su entorno se dibuja en varios planos. Delon se da a la tarea de analizar los cinco sentidos dentro del mundo libertino y de rastrear el sistema semiótico que permite la seducción. Desde el gusto hasta la vista, pasando por el oído, el tacto, el olfato, todos los sentidos se encuentran dominados en este universo. El poder del libertino se refleja en los objetos que posee. Recurrimos al ejemplo de *La Petite Maison*, texto sobre el cual Michel Delon apunta de manera acertada que: “Jean-François de Bastide ne manque pas d’équiper sa petite maison de tels raffinements du luxe moderne. Le boudoir est décoré d’arbres artificiels” (2000: 151).

La abstracción estética de tapices con motivos orgánicos y florales se hace presente incluso en el color de la vestimenta: “Entre fleurs réelles et artificielles, reflets et images, chaque boudoir devient un jardin. Une odeur de fleurs invite les amants à se prendre pour le premier couple, à se rêver berger, bergère, à se libérer des contraintes de l’étiquette” (Delon, 2000: 162). La intriga que teje el texto de Crébillon resulta interesante en este contexto, pues el alma de Amanzéi debe justamente buscar un mueble que sea el más propicio a la seducción y al amor, recalquemos, sobre todo al amor. Pues aunque la entrega física es la que será la liberación del alma, no debemos olvidar que ésta debe llevarse a cabo gracias al amor. Retomando las palabras de Jean Sgard en su introducción a *Le Sopha*: “L’amour est assurément pour Crébillon la grande affaire de la vie et la seule valeur” (en Crébillon, 1984: V). De esta forma, los análisis de Delon y Sgard en conjunto dan como resultado la búsqueda de un objeto que apelaría a la naturaleza y al amor, quizá incluso a la naturaleza del mismo. Una búsqueda epistemológica que no deja de lado el carácter filosófico de Crébillon, y que lo inserta dentro de la filosofía

de las Luces en su interés por la naturaleza. La búsqueda del mueble ideal toma entonces nuevos vuelos: las formas y los tapices del mueble llaman la atención del narrador porque son símbolos de una búsqueda profunda del objeto mediante el cual los amantes puedan, sin miedo, entregarse al sentimiento puro y a la entrega física que nace de él. Un lujo que no es menor, pues la búsqueda del amor no es tarea fácil, es algo que lleva tiempo y esfuerzo como lo atestigua el narrador de *Le Sopha*.

El color tampoco es algo que debamos ignorar: no es fortuito que “[...] le premier Sopha dans lequel mon Ame entra, était couleur de rose [...]” (Crébillon, 1996: 39). El color rosa hace alusión al florecimiento en un contexto donde el *boudoir* es bosque y el mueble es árbol y arbusto; la flor evoca a través de un fenómeno de asociación los olores de la naturaleza y a la fertilidad. Podríamos ver quizá una ligera insinuación al olor de las flores en eclosión. El olor fuerte era mal visto en la primera mitad del siglo XVIII. Como lo explica Delon: “L’odeur reste liée à la contagion, à la diffusion des mauvaises mœurs” (2000: 163). En *Le Sopha* no hay presencia fuerte de los olores, pero, como hemos visto, la alusión a los colores y a los materiales evoca un sutil guiño al placer del olfato experimentado por el libertino. Algo que habrá de cambiar radicalmente con el caso de Sade en donde los olores fuertes son la fuente del goce del libertino: el olor natural se entiende y se contrapone una vez más entre los dos momentos del libertinaje del XVIII entre Crébillon y Sade. De esta forma el libertino, en el ejemplo de Abdalathif, se desvela como un dios que no está encadenado por los límites temporales, ni del día y la noche, ni de las estaciones. Poseedor de la naturaleza en un conjunto de muebles y personas que controla, el libertino rechaza los límites impuestos por “la géographie ou la saison” (Delon, 2000: 175).

Estudiar los sentidos de la vista y del tacto en *Le Sopha* nos encamina al desarrollo de la figura del *voyeur*, de la presencia que observa y se toca. El alma de Amanzéi observa sin ser vista y siente dentro de su corporalidad de mueble el contacto de los amantes que se entregan al amor sobre su respaldo mobiliario. Gracias a este particular fenómeno el narrador se convierte en un *voyeur* que se deleita

con ambos sentidos de las escenas amorosas a las que asiste sin ser visto. El sentido del gusto, por su parte, es mencionado en algunas ocasiones con pequeñas pero significativas alusiones: “Peu de temps après, on servit un souper où il avait épuisé la délicatesse, et le goût” (Crébillon, 1996: 125). En el apartado dedicado a Zéphís y Mazulhim, otra pareja que visita el alma de Amanzéi, se menciona una escena en donde los placeres del paladar enmarcan la conquista amorosa y física de Zéphís. Una vez más “la délicatesse” y “le goût” remiten a sabores ligeros, refinados en su composición, alejados del gusto burdo y del producto bruto. El uso recurrente del término “ivresse” denota de igual manera la presencia de una sensación entre el olfato y el gusto, “[...] la regarda avec des yeux qui exprimaient la délicieuse ivresse de son cœur” (Crébillon, 1996: 67). El adjetivo “délicieuse” acentúa la referencia al sentido del gusto. La falta de descripción no afecta la referencia al imaginario sensorial desplegado por la voz narrativa. Y sin embargo: “Le libertin est gastronome par l’importance qu’il accorde aux plaisirs de la bouche et par le lien qui s’établit fréquemment entre la table et le lit” (Delon, 2000: 166). Uno de los placeres de la boca es el poder contar con la palabra y seducir al interlocutor. De alguna forma el narrador del cuento engulle las experiencias sensoriales para embelesar al sultán y a su Corte por medio de la palabra. Si Delon crea un paralelismo entre la cama y la mesa por medio de los “placeres de la boca”, podríamos también en el caso de *Le Sopha*, crear un paralelismo entre el acto de comer y el acto de devorar con los ojos la experiencia sensual de los personajes. El lugar en donde se come, que en principio sería una mesa, deviene *sopha* como la cama que se convierte en mesa en el estudio de Delon.

Por último, el sentido del oído que es muy trabajado mediante objetos como arpas o flautas en autores como Laclos, en Crébillon se deja entrever por el ritmo de la relación sexual en la narración. Algo que Delon plantea de forma general para el texto libertino, en *Le Sopha* resulta particularmente presente: “La scène proprement érotique n’est pas décrite, elle est suggérée à travers des rythmes” (Delon, 2000: 181). El ritmo del relato es lo que poco a poco nos hace entrar en la

corporalidad de la relación íntima: “Alors il la repris dans ses bras. Zeïnis tenta encore de se dérober à ses transports, mais soit qu’elle ne voulût pas résister longtemps, soit que se faisant illusion à elle-même, en cédant, elle crût résister[...]” (Crébillon, 1996: 234). El ritmo palpitante de la sintaxis en este ejemplo en donde Zeïnis se entrega a Phéléas, última pareja a la que recurrimos en este trabajo, nos recuerda el ir y venir del latido del corazón y la aceleración del pulso durante la relación corporal de los amantes. Sin darnos descripciones específicas, el contacto de los cuerpos es sugerido por el ritmo de la sintaxis. Una vez más, a través de la palabra, el narrador libertino controla el imaginario de sus lectores y en este caso de la Corte de Schah-Baham (escuchas del relato de Amanzéi).

Todos estos procedimientos contribuyen a denotar el poder del libertino sobre los elementos y sobre un entorno minuciosamente pensado para el placer: un festín sensorial que invita a comer con el cuerpo entero. El estudio de Delon nos ayuda a valorizar la sutileza de Crébillon para controlar las relaciones de poder del libertino con la naturaleza y, por lo tanto, las reacciones sensoriales del lector.

En conclusión, resulta pertinente plantear un acercamiento sensorial a *Le Sopha*, y al cuento libertino en general. El universo estético que se despliega en esta obra muestra un interés del género por crear un ambiente propicio a los placeres de la carne en su más amplia acepción. Como lo menciona Michel Delon, los placeres de la boca se presentan ante el lector contemporáneo como un abanico de posibilidades que nos hacen disfrutar la obra libertina. Desde el diálogo, hasta la decoración que los rodea, pasando por festines de comida y de cuerpos entregados al placer de la embriaguez sensorial, el cuento libertino nos muestra un imaginario sensible y sensorial. Esta intención plástica por fundir al cuerpo del lector con el universo estético espacial de la diégesis libertina adquiere nuevos bríos en una época en donde el derecho al cuerpo y al placer sigue siendo un tabú dentro de muchas sociedades. Más allá de textos menores que retratan una sociedad percibida como “decadente”, la novela y el cuento libertinos reivindican cada placer de comer y engullir que nos entrega nuestro entorno, y nos impiden olvidar que “los

placeres de la boca” nos han sido negados por un cúmulo de constructos que niegan el derecho a sentir. Crébillon hijo nos ofrece en *Le Sopha* una fuente estética lejos de ser despreciable: muebles, luces y comida se conjuntan para recordar al lector que su cuerpo es tan importante como su intelecto y su alma. El estudio del cuento libertino a través de la noción de cuerpo resulta particularmente pertinente en contextos de producción de masa en donde la pornografía y “lo obsceno” se resignifican a gran velocidad. La percepción de la realidad hoy en día es atravesada por los medios de comunicación masivos. Existe así un desdoblamiento de las corporalidades a través de dispositivos móviles como computadores portátiles y celulares. Irónicamente el estudio del cuerpo libertino nos regresa a la fuente de sensación primaria, pues los sentidos se interpretan gracias a un entorno físico inmediato, no virtual. El festín libertino aparece así como una propuesta de leer, no solamente la producción francesa del siglo XVIII, sino como una posibilidad de percibir el mundo, de disfrutarlo y de leerlo.

BIBLIOGRAFÍA

- CRÉBILLON, Claude-Prosper. (1996). *Le Sopha* (Étiemble, Ed.). París: Gallimard.
- CRÉBILLON, Claude-Prosper. (1984). *Le Sopha* (Jean Sgard, Comentador). París: Desjonquères.
- DELON, Michel. (2000). *Le Savoir-vivre Libertin*. París: Hachette.
- MARTIN, Christophe. (2004). *Espace du féminin dans le roman français du XVIIIème siècle*. Oxford: Voltaire Foundation.
- MORILHAT, Claude. (1997). *La Mettrie, un materialisme radical*. París: Presses Universitaires de France.
- PIMENTEL, Luz Aurora. (2010). *El espacio en la ficción*. Ciudad de México: Siglo XXI editores.
- SERMAIN, Jean-Paul. (2008). “Liberté et déterminisme, la position de Diderot Romancier”. En *À l’ombre des Lumières, littérature et pensée françaises du XVIIIème siècle*. París: L’Harmattan.

What makes our mouths water: el cuerpo y la escritura gastronómica en *Christmas Days* de Jeanette Winterson

What makes our mouths water: The Body and Gastronomical Writing in Jeanette Winterson's *Christmas Days*

JULIETA FLORES JURADO

Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México
México

Resumen

Numerosas académicas y académicos han sostenido que el libro de cocina puede ser leído como literatura, destacando la función imaginativa de estos textos por encima de su dimensión práctica. Sin embargo, afirmar el valor literario de los libros de cocina con base en esta distinción corre el riesgo de reinscribir la idea de que nuestra atención crítica debe orientarse hacia lo abstracto y lo intelectual, más que a lo concreto o corpóreo. Este artículo busca responder a este problema con una recuperación del carácter práctico de la receta, pues así se completa un proceso en el que el cuerpo está implicado en la escritura, y la lectura regresa al dominio del cuerpo. Pensar en la convivencia de cuentos y recetas en *Christmas Days* de Jeanette Winterson (2016) me permitirá considerar este tema desde dos perspectivas. Primero, sostengo que en *Christmas Days* las recetas son el principal marco narrativo de la colección, invirtiendo así el esquema más habitual, en el que las recetas se insertan en un relato. En segundo lugar, explico cómo la escritura gastronómica se definió en un primer momento como distinta de las recetas, pero los libros de cocina que adoptan elementos gastronómicos desestabilizan la distinción entre apreciación estética y reproducción mecánica, y las marcas de

género implícitas en ella. El libro de cocina, en especial si refiere a una festividad que conmemora una *encarnación*, busca llegar no sólo a la mente de quien lee, sino también a sus manos y a su paladar.

Palabras clave

Jeanette Winterson, Navidad, recetas, libros de cocina, cuerpo

Abstract

Many scholars have made a case for reading cookbooks as literature, foregrounding the imaginative function of these texts instead of their practical dimension. However, when this division is taken as a basis for affirming the literary value of cookbooks, there is a risk of reinscribing the idea that our critical faculties should be directed towards the realm of the abstract and the intellectual, dismissing what is concrete or corporeal. This article aims to address this problem by stressing the practical uses of recipes, in order to describe a complete process in which the body is implicated in writing, and reading takes us back to the realm of the body. Thinking about the coexistence of short stories and recipes in Jeanette Winterson's *Christmas Days* (2016) will allow me to consider this topic from two viewpoints. First, I argue that the recipes are the main narrative frame in the collection. This differs from the more usual scheme in which recipes are embedded in a story. Secondly, I explain how gastronomical writing in an early stage defined itself against recipes and cookbooks, but cookbooks that adopt gastronomical elements can question the distinction between aesthetic appreciation and mechanical reproduction, along with the gendered nature of this divide. A cookbook, particularly a cookbook centered on a festivity that commemorates an act of *incarnation*, aims to reach not only the mind of the reader but also her hands and palate.

Keywords

Jeanette Winterson, Christmas, recipes, cookbooks, body

En 2018 se cumplieron veinte años de la publicación de *How to Eat* de Nigella Lawson, una de las escritoras gastronómicas y presentadoras de televisión más conocidas en Reino Unido. Jeanette Winterson, amiga de la gastronoma, escribió una introducción a la edición de aniversario y publicó también un ensayo conmemorativo en *The Guardian*. En este ensayo Winterson explica que el libro de Lawson no sólo consigue saciar el hambre física de quien lee: “What makes our mouths water when we read a cookbook isn’t the food on the table; it’s the story about the food on the table. Pleasure always starts in the mind” (Winterson, 2018). Este comentario habla de las posibilidades textuales que Winterson encuentra en el libro de cocina, y de su atención a la historia entrelazada de los actos de narrar, leer, cocinar y comer.

La unión inseparable de comida y lenguaje es una idea fundamental en *Christmas Days* (2016), un libro que reúne doce cuentos navideños escritos por Winterson a lo largo de varios años y doce recetas adecuadas a la estación. Este artículo propone leer las recetas de *Christmas Days* como escritura gastronómica, entendiendo esta categoría como “belletristic nonfiction either devoted to food or containing significant food-related scenes—primarily creative nonfiction, autobiographies, travel accounts—with a passing glance at the art of writing cookbooks and, therefore, recipes” (Bloom, 2008: 348). Aunque esta estructura de cuentos alternados con recetas parece sencilla, vuelve inestable el estatus genérico del libro, que puede ser colocado en el estante de narrativa contemporánea o en el de libros de cocina. Esta indeterminación no se limita a las librerías o bibliotecas, sino que se extiende a la lectura y al uso que quien lee decida darle al libro; es decir, *Christmas Days* puede ser un libro para la mesita de noche o para el estudio, o para llenarse de grasa y salpicaduras en la cocina.

Frecuentemente la crítica literaria ha justificado su interés en los libros de cocina apelando a la autonomía del objeto artístico: para leer el libro de cocina como literatura ni siquiera sería necesario saber cocinar, pues algunas autoras y

autores hacen uso en sus recetas de una escritura imaginativa que resulta disfrutable aun si no llega a materializarse en un objeto comestible. Como afirma una reseñista: “It’s unlikely many readers will prepare [Winterson’s] dad’s sherry trifle, which calls for a large tin of fruit cocktail and a pint of ‘jelly block,’ among other things. But they’ll likely always remember what happens around it” (Rosenstrach, 2016). El comentario de Winterson que cité arriba sigue una línea parecida: en él se elogia la escritura ingeniosa de Lawson y se resalta el valor cultural de *How to Eat* porque el texto apela en primer lugar a la mente. Considero que esta postura, si bien ha sido necesaria para otorgar legitimidad a la escritura gastronómica, no es suficientemente atenta a todo lo que puede hacer un libro de cocina. Negar el estatus de arte a los textos y objetos funcionales es, como ha demostrado Korsmeyer (2004), una práctica que ha contribuido a excluir la producción cultural de las mujeres (6). Esta exclusión afecta a la escritura de recetas, “a household literary practice that, in general, women conducted for other women” (Tigner y Carruth, 2018: 76). Como explicaré más adelante, los primeros gastrónomos (como algunos chefs hoy en día) trataron de distanciarse del género (*gender*) más asociado con la comida y la cocina. En suma, minimizar la dimensión material de las recetas puede revelar ecos de un pensamiento estético que privilegia los objetos que pueden ser contemplados desinteresadamente, sin apetito físico.

Quiero sugerir que el placer que encontramos en la escritura gastronómica, y específicamente en *Christmas Days*, no debe concebirse como primordialmente intelectual, pues ya el mismo acto de leer ocurre en formas encarnadas (*embodied*). Nada indica que las recetas de Winterson no tengan la finalidad de ser preparadas; de hecho, al inicio del libro la autora menciona una “big fight with my editor”, en la que Nigella Lawson tuvo la última palabra, sobre las ventajas de usar sistema métrico o sistema imperial (Winterson, 2016: 16). En la receta de *mince pies* es claro que Winterson está pensando en un/a lector/a que llevará el libro a la cocina: “Wear an apron. This recipe is messy” (37). Mi postura sigue a Carolyn Korsmeyer (2004) cuando afirma que “food and drink need not depend on being counted among

the arts in order that their aesthetic importance be recognized. That is, food has aesthetic importance in its own right and need not borrow status from art” (100). Por ello, en lugar de enfatizar la *literariedad* de las recetas, propongo considerar también los cuentos como práctica cotidiana y como fuente de placer: así fue como Winterson (2016) los escribió —“I write for the delight for it” (17)—, y una vez publicados pueden leerse/consumirse en “dosis diarias”, en los doce días del 25 de diciembre al 5 de enero. No realizaré un análisis detallado de las recetas, pues mi interés principal es pensar en su potencial como escritura gastronómica con una finalidad práctica, y como discurso sobre el cuerpo. Esta atención a las recetas como textos que conducen a lo corpóreo —es decir, que invitan a quien lee a levantarse, encender el fuego, empuñar herramientas, oler, tocar y degustar— permite hacer una conexión inesperada con el dogma cristiano: ya que las recetas son un acto comunicativo que pretende materializarse en alimento para el lector o lectora, un libro de recetas navideñas es una forma idónea de actuar la idea de que “la palabra se hizo carne” (Juan 1:14, Reina Valera Actualizada). La palabra se hace carne cuando leemos de forma encarnada y cuando las recetas, al prepararse, dejan de ser imaginarias y se vuelven sustancia, cobran cuerpo y se vuelven parte de nuestros cuerpos.

En las siguientes páginas me propongo organizar mis comentarios sobre *Christmas Days* en dos secciones: primero describo la estructura del libro y extiendo el argumento de Susan Leonardi (1989), quien estudió las recetas como “discurso enmarcado” (*embedded discourse*), para proponer que las recetas pueden considerarse en este caso como el marco principal en el que se insertan los cuentos. Es decir, se invierte el esquema más usual, en el que las recetas están enmarcadas en la ficción. La segunda sección expone brevemente el carácter carnavalesco de la escritura gastronómica de Winterson para explicar su anclaje en una tradición autoral femenina que configuró un lenguaje indisciplinado del apetito y el placer gustativo. Aunque esta aproximación en principio asume la literariedad de los libros de cocina y la elevación de la comida al estatus de arte, es necesario recordar que las

autoras que adoptaron el estilo de los textos gastronómicos a los recetarios lo hicieron mediante el acto transgresor de afirmar el cuerpo femenino como un cuerpo deseante, hambriento y elocuente. La presencia de lo carnavalesco también conduce a un contexto literario donde el cuerpo y su materialidad son protagónicos.

Las recetas en contexto

Christmas Days inicia con un prefacio titulado “Christmas-tide” en el que la novelista desarrolla su interpretación de la Navidad como una práctica cultural híbrida que se ha transformado según las ideologías y preocupaciones de cada época y cada lugar. Este ensayo introductorio identifica la imagen de una madre con su hijo como el núcleo del relato de la Navidad, y lamenta que esta figura femenina haya perdido protagonismo a partir del siglo XVI: “Until the Protestant Reformation in Europe in the 16th century, the Madonna and Child was the Christian image everybody would see every day [...] After the Reformation, Mary, who had been treated like the fourth member of Godhead, was demoted” (Winterson, 2016: 6-7). Este intento de eliminar todo vestigio del culto al poder femenino se asocia con la supresión de la Navidad bajo regímenes conservadores, como sucedió en Nueva Inglaterra y en Gran Bretaña durante el siglo XVII. La festividad era “too pagan in its origins, as we’ll see later, too party-time, too pleasurable [...] and too dangerous to let Mary back out of the kitchen and into the starring role” (Winterson, 2016: 7). En efecto, la fecha adoptada para la celebración de la Navidad coincide con la festividad romana de las Saturnales. Otras culturas celebraban el solsticio de invierno con regalos, guirnaldas de follaje y hogueras. En los últimos dos siglos se sumaron nuevos símbolos gracias al famoso retrato de la familia de la Reina Victoria junto a un pino decorado, en 1848, y a los primeros anuncios de refresco en los que San Nicolás cambió su atuendo verde por rojo. Así, Winterson concluye identificando la Navidad como “the most spectacular of [Christianity’s] success stories” (2016: 9). A pesar de los intentos por contener este potencial carnavalesco, la festividad que tenemos hoy es

a gaudy ragbag of festival with something borrowed from everywhere — pagans, Romans, Norsemen, Celts, Turks [...] its celebratory free spirit, its gift-giving, topsy-turvy misrule, made it anti-authority and anti-work. It was a holiday —holy-day— of the best kind, where devotion has joy in it. Life should be joyful. (Winterson, 2016: 15)

Esta coexistencia de elementos heterogéneos distingue también el tono y los temas de los cuentos de *Christmas Days*. El primero, “Spirit of Christmas”, contiene elementos satíricos como la aparición de Santa Claus, quien recorre los hogares prósperos del siglo XXI con la misión de hacer desaparecer las cosas que la gente no necesita: “In the old days we used to leave presents, because people didn’t have much. Now everyone has so much, they write to us to come and take it away. You’ve no idea how much better it feels to wake up on Christmas morning to find it all gone” (Winterson, 2016: 27).

Los cuentos que siguen dialogan con cuentos de hadas (por ejemplo, “The Mistletoe Bride”, que remite a Barba Azul, o “The Snowmama” y “O’Brien’s First Christmas”, donde las protagonistas se encuentran con hadas madrinas). Ocurren tanto en casas embrujadas como en diminutos departamentos en Nueva York, y evidencian un carácter posmoderno al reescribir y parodiar textos clásicos navideños como el poema “A Visit from St. Nicholas” de Clement Clarke Moore, cuyos primeros versos son remedados en la primera oración del cuento citado arriba, “Spirit of Christmas”: “It was the night before Christmas and all over the house nothing was stirring because even the mouse was exhausted” (Winterson, 2016: 18).¹ Además en estos cuentos hay narradores autodiegéticos, y otros en tercera persona con focalización interna. Considerando esta diversidad de voces, géneros y estilos narrativos, la voz más unificada de la colección puede hallarse en las doce recetas que se alter-

¹ El poema que aquí se está parodiando comienza: “’Twas the night before Christmas, when all through the house / Not a creature was stirring, not even a mouse” (Moore, 1823).

nan con los cuentos. Aunque considero que ambos tipos de textos tienen una estructura narrativa, para distinguirlos me referiré a los relatos que tienen un narrador o narradora explícitamente ficcional como cuentos, y a los textos gastronómicos donde la voz narradora se nombra a sí misma como “Jeanette” como historias-recetas.²

La unión de comida y relatos es, según Winterson (2016), consustancial a este periodo de celebraciones: “Telling stories round the fire is as old as language. And, as fires are lit at night and/or in wintertime, the winter festivals were natural story-telling opportunities” (13). Se ha explorado el rol de las recetas enmarcadas en la ficción en novelas como *Hearthburn* de Nora Ephron (Leonardi, 1989) o *Como agua para chocolate* de Laura Esquivel (Sceats, 2003). Las recetas insertadas en un relato, explica Sceats, “may be crucially implicated in plot; they may reveal character, comment on the action, or provide oblique commentary” (168); pueden referir de manera metonímica a un personaje, un lugar o un evento. En el caso de *Christmas Days* este esquema se encuentra invertido: la persona autorial de Winterson y su escritura gastronómica son el hilo conductor de la colección, y por lo tanto los cuentos pueden entenderse como enmarcados por estas historias-recetas, en un nivel narrativo supeditado a éstas. Si el libro fuera adaptado, por ejemplo, a un programa de televisión, Jeanette sería la anfitriona; su voz unificaría los episodios, y los eventos culinarios serían interrumpidos para dar paso a los cuentos. No obstante, de acuerdo con el modelo que propone Susan Leonardi (1989), los pasajes que son estrictamente recetas —es decir, listas de ingredientes seguidas de instrucciones para combinarlos y cocinarlos— pueden considerarse “discurso enmarcado” o *embedded discourse*. Las recetas adquieren sentido en el discurso que las rodea, que construye una historia asociada a cada platillo; así, la receta “gives and is given life by its context. Whatever a recipe’s provenance, it is the context —be it cookbook, letter, food programme or magazine— that provides

² Cuando escribo “Winterson” o “Jeanette Winterson” me refiero a la autora implícita, distinta de quien narra las historias-recetas.

anecdotes, illustrative tales of particular meals or mouth-watering accounts of tastes, smells and ingredients" (Sceats, 2003: 168).

Para Leonardi (1989), este contexto que enmarca la receta es fundamental para entenderla como un acto de comunicación, como un intercambio que no sucede en el vacío: "Like a story, a recipe needs a recommendation, a context, a point, a reason to be" (340). Leonardi afirma con seguridad que "a cookbook that consisted of nothing but rules for various dishes would be an unpopular cookbook indeed" (340), y argumenta que este marco contextual es necesario para que el libro de cocina simule las condiciones reales en las que los/las cocineros/as intercambian, adaptan y transforman los textos: "The establishment of a lively narrator with a circle of enthusiastic and helpful friends reproduces the social context of recipe sharing" (342). Para Winterson, este círculo de amigas incluye a las escritoras Nigella Lawson, Ruth Rendell, Kathy Acker y Kamila Shamsie, a la librera Sylvia Whitman, y a su esposa, Susie Orbach. Leonardi, a partir de analizar *The Joy of Cooking* de Irma Rombauer, señala que en las notas que preceden a la receta "the author herself takes on a palpable personality. She jokes, cajoles, condemns, informs, and reflects and, in the process, creates a persona who approaches the first-person narrator of fiction or autobiography, a narrator with faults and failures as well as charms" (342). Esto sucede así en *Christmas Days*; más adelante explicaré cómo la personalidad hedonista e ingeniosa que narra las historias-recetas integra elementos gastronómicos a la cocina doméstica. Finalmente, el análisis de Leonardi ofrece un argumento útil para identificar un paralelismo entre historias-recetas y cuentos de hadas, que podría iluminar la estructura de *Christmas Days*: ambos tipos de textos se han transmitido de forma oral, abiertos a la reiteración con variaciones. Por esta razón frecuentemente han sido excluidos de una cultura literaria que favorece una visión del texto impreso como acabado y mayormente estable.³

³ Recetas, remedios caseros y cuentos de hadas han sido descalificados como "old wives' tales". Esta etiqueta, según Angela Carter, puede tener la connotación negativa de "worthless stories,

Jennifer Cognard-Black (2017) propone un entendimiento diferente. En lugar de supeditar la pertinencia de la receta al relato que la enmarca, ella ve las recetas como narrativas con valor propio. Por sí mismas, las recetas apuntan al mundo exterior y cuentan ya con un contexto implícito: presuponen conocimientos culinarios y familiaridad con los ingredientes y los procesos por parte de quien lee, evocan un momento y un espacio particular por medio de su lenguaje y alusiones. La receta no es parte de una narrativa; es, potencialmente, una narrativa interactiva. Cuando el lector o lectora prepara la receta,

the material world beyond the text is changed—fiction becomes fact. The fantasy so often played out in short stories, children’s books, novels, and films in which a reader gets to walk into a piece of fiction is realized in the flesh-and-blood world of actual experience. A reader doesn’t just imagine herself or himself as a cooking character within this setting, doing these kitcheny things. A reader actually becomes that character. (Cognard-Black, 2017: 39)

Esta posibilidad de que el texto desemboque en lo material, y de que la receta sustente nuevos cuerpos, distantes del momento en que la receta fue puesta por escrito, permite hablar de las recetas como actos de “retórica encarnada” (*embodied rhetoric*) (Cognard-Black, 2017: 40). Comulgamos con el cuerpo de la autora cuando repetimos su ritual de Nochebuena, una merienda de pan de centeno, salmón ahumado y champagne (Winterson, 2016: 108). Las historias-recetas posibilitan este acto de comensalidad, aun si no nos sentamos a la mesa con la escritora. Así, explica Cognard-Black (2017), mente y cuerpo se reconcilian y la palabra se vuelve carne (44).

Sumado a lo dicho hasta aquí, es posible entender la receta, como hacen Tigner y Carruth (2018), como una forma de literatura vernácula: estas autoras

untruths, trivial gossip”, y funcionar como “a derisive label that allots the art of storytelling to women at the exact same time as it takes all value from it” (Carter, 2005: s.p.).

recuperan la etimología latina del adjetivo *vernaculus* (“doméstico”), así como de “receta” (*recipere*), para definir la receta como un objeto de intercambio, que adquiere sentido en la acción de donar y recibir, y que facilita la transmisión de conocimiento culinario entre individuos, comunidades y culturas (74-75). Cuando en el título o en los márgenes de la receta se nombra a quien la proporcionó, “the dishes are yoked to those who donated them as if at a kind of communal table—a table brought into being by the fact of the book” (Goldstein, 2013: 145). Un libro de recetas, concluyen Tigner y Carruth, opera como “a metaphorical communal meal” (2018: 77). El acto (literal o metafórico) de compartir la mesa conlleva también una conversación: en ocasiones Winterson cede la palabra a los cocineros que le compartieron la receta, y ambos interlocutores suelen interrumpir al otro para afirmar sus propias preferencias o sugerir modificaciones. En resumen, en *Christmas Days* es posible distinguir estructuras complejas donde una receta (con la posibilidad de convertirse en una narrativa interactiva, cuyas instrucciones llegan en último término a las manos y al estómago de quien lee) se enmarca en una anécdota; esta dupla de historia-receta puede involucrar a más de una voz, y la secuencia de historias-recetas construye el marco narrativo que contiene los doce cuentos.

Mientras que María es la figura materna dominante en el ensayo introductorio y en algunos de los cuentos, Mrs Winterson es uno de los personajes centrales en las secciones culinarias, lo que me lleva a pensar en los textos culinarios como un acto comunicativo en el que el discurso sobre la creatividad y el apetito femeninos evoca diferencias y tensiones entre madres e hijas. La cocina es el escenario donde se examina esta relación: el ascetismo y la frugalidad de Mrs Winterson se oponen al apetito por la vida de Jeanette y al tinte gastronómico de su narración —en el siguiente apartado mencionaré algunos ejemplos de cómo recetas particulares pueden simbolizar este conflicto—. Esta tensión se puede relacionar con las formas en que el género (*gender*) ha impactado la producción y la recepción de la escritura gastronómica, y con la proscripción de los cuerpos considerados como desordenados o excesivos, como explicaré enseguida.

El carnaval y la escritura gastronómica femenina

Jeanette, la voz a cargo de las historias-recetas, es una personalidad generosa, optimista y hedonista, en notorio contraste con los personajes solitarios y taciturnos que protagonizan muchos de los cuentos. Sin embargo, este “yo gastronómico” femenino, que abraza sus apetitos y que se aproxima a la cocina y a la alimentación como experiencias placenteras, no fue una posición sencilla de ocupar para las escritoras. Para comprender la posición de las voces femeninas en la escritura gastronómica es necesario considerar la forma en que los textos gastronómicos han reflejado y reproducido la división sexual del trabajo. Durante el siglo XIX, periodo en el que la gastronomía se configura como campo cultural, los libros de cocina escritos por mujeres se ocupaban, casi sin excepción, de circunscribir la relación entre mujeres y comida al entorno doméstico, de reproducir una noción de feminidad definida por la automoderación y el cuidado de los otros, y de resaltar el rol de las mujeres en un modelo tradicional de familia. En cambio, en el naciente género de la escritura gastronómica predominaban las voces masculinas; como afirma McLean (2012), “[s]ince its invention in 1801, the word gastronomy has been tightly linked to masculinity—a well-educated, cosmopolitan, witty, and articulate masculinity to be precise” (3).

El gastrónomo, como el *dandy* o el *flanêur*, era una posición que no estaba diseñada para ser adoptada por mujeres (Gigante, 2005: xxxv). Los gastrónomos, que comenzaron a aproximarse a la comida como un objeto estético que fomentaría la expresión literaria, se distanciaron de las recetas, de los libros de cocina y del entorno doméstico, orientando su discurso hacia el ensayo y la crítica de restaurantes, o en otras palabras, hacia la expresión del apetito en el espacio público. Su producción textual puede reconocerse por los siguientes elementos, de acuerdo con McLean: la atención a los placeres estéticos de la alimentación; la combinación de diversos géneros literarios y estilos, incluyendo “personal anecdote, historical reference, and literary allusion”; una sensibilidad cosmopolita; un énfasis en la alimentación como un evento social; una búsqueda de sofisticación en la descripción

escrita de los placeres alimentarios; y una persona autorial caracterizada por su apetito indomesticado (2012: 4). Esta división entre la cocina doméstica y el mundo cosmopolita y letrado de la gastronomía está claramente marcada por jerarquías de clase, así como por los dobles estándares de género, ya que “women’s appetites require containment and control, whereas male indulgence is legitimated and encouraged” (Bordo, 1993: 14).

Ante los marcos culturales que señalaban el apetito femenino como una transgresión ligada al deseo de poder, independencia y placer erótico, y ante las formas de disciplina que fomentan que las mujeres vigilen su propio cuerpo y supriman sus deseos, no sorprende que las escritoras tuvieran una posición marginal en la literatura gastronómica. El rechazo a los placeres físicos, un tema común en la filosofía y la religión en Occidente, es un mandato especialmente opresivo para las mujeres que buscan articular su hambre y sus deseos, ya que “the pleasures of the table are often twinned with the pleasures of the bedroom, connecting with another type of sensual indulgence and another deadly sin: lust” (Korsmeyer, 2004: 89). Algunas de las primeras escritoras que se afirmaron como gastrónomas adoptaron una postura verdaderamente desafiante, como la ensayista Elizabeth Robins Pennell (1896), quien declaró en el prefacio a su libro *The Feasts of Autolykus* que “the great interest of the following papers lies in the fact that they are written by a woman—a greedy woman” (6).

En su estudio sobre las escritoras anglófonas que reclamaron el placer gustativo en sus textos gastronómicos, McLean (2012) identifica como seguidoras de Pennell a M. F. K. Fisher, Alice B. Toklas y Elizabeth David, quienes abrieron un lugar en la literatura gastronómica para la expresión pública del apetito femenino, y asociaron la comida ya no al tedioso trabajo doméstico, sino a la curiosidad intelectual y al placer sensorial (8-9). En este sentido, esta escritura gastronómica femenina adopta una postura opuesta a la de libros de cocina decimonónicos como el conocido *Book of Household Management* de Isabella Beeton (1861), y a los esquemas

conservadores que éstos reproducían.⁴ Para el análisis que llevo a cabo en este artículo me interesa especialmente el legado de Elizabeth David, autora británica a quien se le atribuyen la popularización y la aceptación de la cocina mediterránea en el Reino Unido. Los libros de Elizabeth David responden a las condiciones alimentarias de la década de 1950, marcadas por la austeridad y el racionamiento. David había viajado por el Mediterráneo durante la década anterior, y al regresar a su país después de la Segunda Guerra Mundial comenzó a escribir sobre el placer gustativo recordado, a pesar de que muchas de las recetas resultaban difíciles de preparar en ese momento. Es notable que David adaptara el proyecto gastronómico a la escritura de recetas, consiguiendo así separar el libro de cocina de las obligaciones domésticas y recuperar este medio como una expresión de la imaginación, la creatividad y la búsqueda del placer. Además, David logró integrar al libro de cocina un lenguaje sumamente evocativo y poético: “By describing precisely how a given food tastes, smells, and looks, as well as her own physiological response to it, David feeds her readers language filled with sensory impressions. The eating pleasures that saturate much of David’s best food writing hold an undeniably erotic appeal” (McLean, 2012: 139).

El predominio del placer sensorial es una constante en la escritura gastronómica de Winterson, a pesar de que ella nació en 1959 y no vivió el periodo de racionamiento. En contraste, su madre, a quien llama “Mrs Winterson” en las

⁴ Winterson advierte que el libro de cocina doméstico puede ser un objeto cultural que, además de desatender el apetito femenino, ha contribuido a cimentar un ideal heteronormativo. Su novela *Oranges Are Not the Only Fruit* inicia con dos epígrafes, el primero proviene de una receta de mermelada de naranja de Mrs Beeton: “When thick rinds are used the top must be thoroughly skimmed, or a scum will form marring the final appearance” (Winterson, 2014: vi). Aunque se resalta el lenguaje sugerente de la receta de Mrs Beeton, una posible interpretación de este fragmento vería en él una norma que postula que lo deseable es una mermelada “pura”, y esta pureza se asocia a la imposición de una sola narrativa “correcta” acerca del deseo que la protagonista de la novela, una joven mujer lesbiana, finalmente rechazará. El segundo epígrafe, la frase “Oranges are not the only fruit”, atribuida a Nell Gwynn y que da título al libro, puede aludir al descubrimiento de la protagonista de que la heterosexualidad obligatoria no tiene por qué ser la única opción. Finalmente, el rechazo de la norma culinaria como evidencia del conflicto entre la narradora y su madre es un motivo que reaparece en la representación de Mrs Winterson en *Christmas Days*.

historias-recetas, nunca abandonó este espíritu de austeridad en su cocina: “Mrs Winterson never gave up her War Cupboard. From 1939 to 1945, she had done her bit for victory by pickling eggs and onions, bottling fruit, drying or salting beans and trading black-market tins of bully beef” (Winterson, 2016: 34). Aunque el recetario de Winterson es mucho más cosmopolita (incluye platillos de origen chino y paquistaní), hay una consciencia de que la popularidad contemporánea de ingredientes mediterráneos y asiáticos no se explica únicamente a partir de una curiosidad gustativa: “Throwing in dried fruit or ginger felt racy and modern at the same time as being imperialist and colonial so it was a perfect combination for a dwindling power more comfortable with Mrs Beeton than the Beatles” (Winterson, 2016: 184).

La primera historia-receta que aparece en *Christmas Days* enfrenta la ideología del libro de cocina doméstico con el apetito indisciplinado de una gastronoma. Mrs Winterson es un personaje severo, que reúne provisiones para el fin del mundo. Reescribiendo la receta de *mince pies* que heredó de ella, la narradora aconseja: “bang [the pastry] around a bit and think of your enemies, if you are like Mrs Winterson, until you like the texture; you should be able to throw it at someone (your enemy) and do damage” (Winterson, 2016: 37). En la primera novela de Winterson, *Oranges Are Not the Only Fruit*, aprendemos que este enemigo podía ser “the Devil (in his many forms)” o “Sex (in its many forms)” (Winterson, 2014: 5). Es claro que la sospecha de Mrs Winterson se extiende a toda erotización de la comida y a los excesos asociados al pecado de la gula. En la receta de *mince pies* conviven dos actitudes opuestas respecto a la cocina: el énfasis en la domesticidad y el énfasis en el placer. Cuando la receta indica que la masa debe reposar por una hora, Jeanette, siguiendo los pasos de las mujeres gastronomas, prefiere el placer: “Now—and *this is my bit not hers*—pour yourself a glass of wine and go and write some Christmas cards or wrap a few gifts; something seasonal and fun. Don’t do the ironing” (Winterson, 2016: 38; las cursivas son mías). Lejos de describir con distanciamiento y objetividad los pasos a seguir, Jeanette incluye recomendaciones musicales para acompañar la preparación de la receta —“Bing

Crosby, Judy Garland or Handel’s ‘Messiah’” (37)— y utiliza un lenguaje poético, lleno de onomatopeyas, metáforas y con un ritmo interrumpido por oraciones cortas, para describir el momento de encender un horno antiguo y caprichoso: “Turn on the gas tap. Hiss. Throw in the match. Stand back. Boom. Roar. Rip of blue flame steadying to a line of unleashed orange. Inside of oven like a squash court of self-bouncing fire. Now cook. Hopefully you have a tamer domesticated version of this feral fire-box” (Winterson, 2016: 38).

Aunque destaco este lenguaje literario, sostengo que esta receta está pensada para ser preparada: la narradora previene posibles desastres con un tono humorístico —“Now fill each [pie] generously, but not idiotically, with the mincemeat” (38)— y simultáneamente se posiciona como una mujer que afirma su apetito indisciplinado: si hay sobrantes de masa, una opción es usarla para hacer pays más ligeros, que sólo tendrán una cubierta de dos tiras de masa formando una X en lugar de un círculo que los cubra totalmente, pero inmediatamente Jeanette afirma que esa opción será la preferida por “those who want less pastry. Not me” (38). En “My New Year’s Day Steak Sandwich”, Jeanette aconseja acompañar este sándwich con Gamay, a cualquier hora del día: “This is New Year’s Day and millions of people will be detoxing, dieting and proclaiming Dry January. Take a stand” (246). A este esfuerzo por afirmar el apetito femenino, y al lenguaje creativo que desestabiliza la distinción entre lo estético y lo funcional, me gustaría agregar dos elementos más que conectan el texto de Winterson con la tradición gastronómica: el énfasis en la abundancia y la imagen de la Navidad como festividad carnavalesca, y las alusiones literarias.

La concepción de la Navidad como un periodo donde pueden convivir espiritualidad y abundancia no es en modo alguno ajena al cristianismo. De hecho, como explica Trudy Eden (2011), los/las cristianos/as han ideado muchas maneras de usar la comida y las prácticas alimentarias para formar, fortalecer y extender su fe (1). Uno de los ejemplos más claros es el *agape*, el banquete ritual que reforzaría los lazos fraternales y la cohesión de la comunidad. Por otra parte, el carácter hedonista de la escritura gastronómica puede conectarse con la práctica cristiana de

equilibrar el ayuno y la moderación con festividades como el Martes de Carnaval (Mardi Gras), que Ken Albala (2011) describe como

a day of licence in food, drink, and bodily pleasures. It was said that the world turned upside down on this day, and inferiors were allowed to openly mock their superiors, albeit masked, in rituals of subversion [...] Rather than pose a threat to the structure of society, it has been suggested that this one day of ritual subversion actually strengthened the social order as a kind of safety valve—allowing people to blow off steam and then return to their proper stations the rest of the year. (16)

Winterson (2016) encuentra este potencial carnavalesco en la Navidad: "It's a time for tales, presided over by the Lord of Misrule, who must be the guardian spirit of creativity, as he is of the ancient twelve days of Christmas-tide" (17). En el carnaval, las relaciones de poder se ponían "de cabeza"; en las escenas de la Natividad tenemos a tres reyes arrodillándose ante un bebé nacido en un establo (Winterson, 2016: 263). Sus descripciones exuberantes de la comida son una marca del *ethos* gastronómico, ya que "food writing emphasizes abundance, not scarcity; appetite, not abstemiousness; indulgence and overindulgence rather than dieting" (Bloom, 2008: 351). "Get the best butter you can afford. Get the best smoked salmon you can afford", insiste Jeanette (Winterson, 2016: 110). En los cuentos son frecuentes las descripciones hiperbólicas de la comida que se consumirá en la cena de Navidad. Por ejemplo, en "Spirit of Christmas":

Food supplies had been stockpiled like a war-warning; puddings the size of bombs were exploding off the shelves. Bullets of dates were stacked in cardboard rounds. A line of grouse, like toy warplanes, hung outside the back door. Chestnuts were ready to heat and fire. The free-range organic turkey—nothing a good vet couldn't revive—was crouched next to hangar-loads of tinfoil.

‘Good thing the Twelfth Night pork is still eating windfall apples in an orchard in Kent,’ you said, trying to squeeze round the kitchen table.

I was staggering under the weight of the Christmas cake—it was the kind of thing medieval masons used to choose as the cornerstone of a cathedral”. (2016: 18-9)

En “Christmas in New York” el narrador, Sam, contempla con desaprobación a quienes viven la temporada festiva como un carnaval: acompaña a sus colegas a un bar, pero decide irse pronto, pues no desea participar en estos rituales de mascarada y de mundo-al-revés:

I didn’t say any more right then because the others had started singing their version of ‘Fairytale of New York’, which was even worse than The Pogues’.

I mean, what is this bonhomie? Is it because we’re in a bogus French bar that we have to have bogus French feelings, and kiss each other like it’s true?

It’s not true, but here they are, my colleagues, clinking glasses and feeding each other prawns. (2016: 91)

El aislamiento y desagrado de Sam indican su renuencia a participar en el acto colectivo del carnaval. “Christmas in New York” ejemplifica la soledad de los personajes que no han conseguido ajustarse a un desplazamiento del banquete comunal a las fiestas privadas: como explica Albala (2011), “[r]ather than gathering en masse regardless of social class on set occasions [...] individuals increasingly retired into commercial establishments such as taverns and pubs, while elites ate and drank in their own homes. Holidays such as Christmas were still, of course, celebrated, but the focus increasingly became the family unit rather than the community” (17). Albala identifica las razones de este cambio en la Reforma y en la fragmentación del

cristianismo en numerosas denominaciones; sin embargo, podemos seguir a teóricos como Mijail Bajtín y Norbert Elias y asociar el nuevo carácter privado del festival de invierno con el abandono de lo carnavalesco. Como explican Ashley, Hollows, Jones y Taylor (2004), el banquete carnavalesco, en el que el cuerpo social era el protagonista y se permitía la subversión de las normas, fue reemplazado por “the private event of the bourgeois feast” (43). La propuesta de Bajtín explica la manera en que el banquete “increasingly loses its public, celebratory potential, and its bawdy, grotesque forms of conduct, to be replaced by a more private form of consumption, accompanied by a more orderly and refined set of table manners” (Ashley *et al.*, 2004: 45), mientras que Elias argumenta que la etiqueta y los buenos modales asociados a este nuevo estilo de consumo en privado han servido para reforzar los valores burgueses y para regular el contacto no sólo entre el cuerpo y el alimento, sino entre un cuerpo y otro: mantienen separado lo que no debe mezclarse y configuran al individuo como una entidad cerrada y autónoma (Ashley *et al.*, 2004: 46-53).

En contraste, Winterson (2016) sostiene que “Christmas is about community, collaboration, celebration. Done wright, Christmas can be an antidote to the MeFirst mentality that has rebranded capitalism as neoliberalism” (164). Winterson ejemplifica esta alternativa, enfocada en la comunidad y la generosidad, con las cenas de Navidad que George Whitman, el hombre estadounidense que reabrió la legendaria librería Shakespeare and Company en París, ofrecía a todos los artistas que llamaran a la puerta (la librería ofrecía también alojamiento y trabajo). Según la propia Winterson, quien fue una de estas artistas:

George never closed the store on Christmas Day; usual opening hours of midday to midnight were observed, and George cooked a meal for anyone who wanted to eat —that has included Anaïs Nin, Henry Miller and a batch of Beat poets. Ginsberg read “Howl” with his clothes off and Gregory Corso particularly liked the holiday fare on offer one year: ice-cream, doughnuts and Scotch. (2016: 164)

Esta familiaridad con la comunidad artística construida en torno a Shakespeare and Company apunta hacia un último elemento que permite anclar *Christmas Days* en una tradición de literatura gastronómica: las alusiones literarias. En el cuento “The SnowMama”, cuando la “mamá de nieve” se despide de la niña que la construyó, lo hace con una cita de Shakespeare: “‘Fear no more the heat o’the sun.’ It is a song of mourning. We sing it when we melt” (Winterson, 2016: 53). Si la conserva de repollo sale mal, Jeanette ofrece este consejo: “Remember old Sam Beckett? ‘Try Again. Fail again. Fail better’” (70). Aunque muchas de las historias-recetas se originan en las conversaciones que Winterson ha mantenido con sus amigas en sus cocinas, estos mundos evocados por las recetas no idealizan la cocina como un espacio femenino. Por ejemplo, el trifle de jerez (2016: 139-143) siempre fue preparado por el padre de la escritora. En las historias-recetas hay mujeres que no cocinan nunca, como Kathy Acker: “she couldn’t cook —she could not even stir” (2016: 86). Para Winterson, preparar natilla (*custard*) como solía hacerlo con Acker evoca su amistad, sus anécdotas y, metonímicamente, a toda una generación de artistas:

Whenever I make custard I think without thinking, image without imaging, a New York City now lost as Atlantis; of Beat hotels and drunk poets and diamond voices as various as Andy Warhol and Patti Smith, Dylan Thomas and Kathy Acker... who died not many years after this time, in 1997, furiously fighting cancer and upholding Dylan Thomas’s poem:

Do not go gentle into that good night...

Rage, rage against the dying of the light. (Winterson, 2016: 87)

Conclusiones

En este artículo he revisado dos formas en las que *Christmas Days* da protagonismo a un cuerpo autoral, heredero de una tradición de escritura gastronómica femenina y con inclinaciones carnavalescas, y el cuerpo de quien lee, que puede materializar y reconstruir los mundos evocados por las recetas. Sin desestimar el lenguaje literario y el poder de representación de la escritura gastronómica, he insistido en que la preparación de las recetas permite cerrar un ciclo: de un cuerpo que come a un cuerpo que escribe, y de un cuerpo que lee a un cuerpo que come. Al participar en la narrativa interactiva de una receta, quien piensa y quien se alimenta dejan de estar escindidos. Las recetas conectan varias mesas y varias voces; aun si no estamos en compañía de quien escribe, comemos con ella o él: "Physical bonds arise when people eat the same food, which their bodies metabolize and turn into flesh. They become, if only in part and only temporarily, made one and the same" (Eden, 2011: 2). Esto abre la posibilidad de continuar estudiando las recetas como actos de retórica encarnada, y como un tipo particular de apóstrofe. También sería enriquecedor, en futuras investigaciones, explorar con más detalle la asociación entre recetas y cuentos de hadas, y las razones parecidas de su exclusión de la cultura literaria canónica. Angela Carter ya advertía esta semejanza:

Ours is a highly individualized culture, with a great faith in the work of art as a unique one-off, and the artist as an original, a godlike and inspired creator of unique one-offs. But fairy tales are not like that, nor are their makers. Who first invented meatballs? In what country? Is there a definitive recipe for potato soup? Think in terms of the domestic arts. "This is how I make potato soup". (Carter, 2005: s.p.)

Espero, para terminar, que esta aproximación ofrezca una nueva posibilidad para entender las relaciones entre alimentación y textualidad, y que este trabajo se sume a una conversación sobre las dos actividades orales más fundamentales para nuestro sentido de identidad: comer y narrar.

BIBLIOGRAFÍA

- ALBALA, Ken. (2011). “Historical Background to Food and Christianity”. En Ken Albala y Trudy Eden (Eds.), *Food in Faith in Christian Culture*. Nueva York: Columbia University Press. 7-19.
- ASHLEY, Bob; Hollows, Joanne; Jones, Steve; y Taylor, Ben. (2004). *Food and Cultural Studies*. Londres: Routledge.
- BETTON, [Mrs] Isabella. (1861). *Beeton's Book of Household Management*. Recuperado el 25 de diciembre de 2019 de <https://archive.org/details/b20392758/page/n4>
- BLOOM, Lynn Z. (2008). “Consuming Prose: The Delectable Rhetoric of Food Writing”. *College English*, 70(4), 346-362. doi: 10.2307/25472275.
- BORDO, Susan. (1993). *Unbearable Weight. Feminism, Western Culture, and the Body*. Berkeley: University of California Press.
- CARTER, Angela (Ed.). (2005). *Angela Carter's Book of Fairy Tales* [en línea]. Londres: Virago. Recuperado el 29 de septiembre de 2019 de <https://books.google.com.mx/books?id=4d3GCgAAQBAJ&lpg=PP1&dq=angela%20carter's%20book%20of%20fairy%20tales&hl=es&pg=PP1#v=onepage&q&f=false>
- COGNARD-BLACK, Jennifer. (2017). “The Embodied Rhetoric of Recipes”. En Melissa A. Goldthwaite (Ed.), *Food, Feminisms, Rhetorics*. Carbondale: Southern Illinois University Press. 30-37.
- EDEN, Trudy. (2011). “Introduction”. En Ken Albala y Trudy Eden (Eds.), *Food and Faith in Christian Culture*. Nueva York: Columbia University Press. 1-6.
- GIGANTE, Denise. (2005). *Gusto. Essential Writings in Nineteenth-Century Gastronomy*. Nueva York: Routledge.
- GOLDSTEIN, David B. (2013). *Eating and Ethics in Shakespeare's England*. Cambridge: Cambridge University Press.
- KORSMEYER, Carolyn. (2004). *Gender and Aesthetics: An Introduction*. Nueva York: Routledge.

- LEONARDI, Susan J. (1989). "Recipes for Reading: Summer Pasta, Lobster à la Riseholme, and Key Lime Pie". *PMLA*, 104(3), 340-347. doi: 10.2307/462443.
- MCLEAN, Alice. (2012). *Aesthetic Pleasure in Twentieth Century Women's Food Writing: The Innovative Appetites of M. F. K. Fisher, Alice B. Toklas and Elizabeth David*. Nueva York: Routledge.
- MOORE, Clement Clarke. (1823). "A Visit from St. Nicholas". *The Poetry Foundation*. Recuperado el 29 de septiembre de 2019 de <https://www.poetryfoundation.org/poems/43171/a-visit-from-st-nicholas>
- PENNELL, Elizabeth Robbins. (1900 [1896]). *The Feasts of Autolycus. The Diary of a Greedy Woman*. Chicago: The Saalfield Publishing Company.
- ROSENSTRACH, Jenny. (2016, 8 de agosto). "Stories and Sherry Trifle: A Christmas Gift From the Novelist Jeanette Winterson". *The New York Times* (en línea). Recuperado el 10 de septiembre de 2019 de <https://www.nytimes.com/2016/12/20/books/review/stories-and-sherry-trifle-a-christmas-gift-from-the-novelist-jeanette-winterson.html>
- SCEATS, Sarah. (2003). "Regulation and Creativity. The Use of Recipes in Contemporary Fiction." En Janet Floyd y Laurel Forster (Eds.), *The Recipe Reader: Narratives, Contexts, Traditions*. Lincoln: University of Nebraska Press. 168-186.
- TIGNER, Amy L.; y Carruth, Allison. (2018). *Literature and Food Studies*. Nueva York: Routledge.
- WINTERSON, Jeanette. (2014 [1985]). *Oranges Are Not the Only Fruit*. Londres: Vintage Books.
- WINTERSON, Jeanette. (2016). *Christmas Days: 12 Stories and 12 Feasts for 12 Days*. Nueva York: Grove Press.
- WINTERSON, Jeanette. (2018, 6 de octubre). "How to Eat: Jeanette Winterson on Nigella's classic cookbook". *The Guardian* (en línea). Recuperado el 15 de septiembre de 2019 de <https://www.theguardian.com/books/2018/oct/06/jeanette-winterson-nigella-lawson-classic-cookbook>

En el mundo de Miss Honey: transformación y simbolismo culinario en *Matilda* y *Charlie y la fábrica de chocolate*, de Roald Dahl

In The World Of Miss Honey: Transformation and Culinary Symbolism in *Matilda* and *Charlie and the Chocolate Factory*, by Roald Dahl

DOLORES HÖRNER BOTAYA

Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial,

Universidad Nacional Autónoma de México

México

Resumen

El escritor en lengua inglesa Roald Dahl (1916–1990) es un referente ineludible de la literatura infantil de mediados del siglo XX. En sus novelas *Charlie y la fábrica de Chocolate* (1964) y *Matilda* (1988), el simbolismo culinario se configura alrededor de tres estrategias narrativas fundamentales para su poética: representar las relaciones de poder, subvertir la tradición de la literatura infantil en tanto género “didáctico” o aleccionador y funcionar como un elemento de transformación al interior de las tramas. Partiendo del cuento de hadas tradicional, Dahl reinventó la tradición literaria para niños y configuró un universo metafórico donde las relaciones de poder entre niño y adulto se ven trastocadas. Al utilizar la comida como signo polisémico para retratar y resignificar las relaciones de poder entre niños y adultos, Dahl subvierte y rinde homenaje a la literatura infantil clásica y a los cuentos de hadas tradicionales.

Palabras clave

literatura infantil, relaciones de poder, subversión, Roald Dahl, comida

Abstract

Roald Dahl (1916–1990) is a fundamental writer in the history of contemporary Children’s Literature. In his novels *Charlie and the Chocolate Factory* (1964) and *Matilda* (1988), food plays a central role shaped around three different narrative strategies: representing power relations, subverting the tradition of Children’s Literature as a didactic or moralizing genre, and functioning as an element of transformation inside the respective plots. Dahl reinvented the literary tradition of Children’s Literature and shaped a metaphorical universe in which power relations between child and adult are being disrupted. While employing food as a polysemic sign to portray and convey new meanings to the power relations between children and adults, Dahl subverts and homages classical Children’s Literature and traditional fairy tales at the same time.

Key Words

Children’s Literature, power relations, subversion, Roald Dahl, food

Hablar de Roald Dahl (1916–1990) no sólo es referirnos a uno de los autores de literatura infantil más respetados y leídos, sino también a uno que convirtió la ironía y la subversión en parte de su poética. Las representaciones culinarias son capitales en la escritura de Dahl, tanto si nos remitimos a sus libros para niños como si analizamos sus relatos para adultos. A nivel simbólico, en los textos de Dahl la comida cumple (al menos) tres funciones: representa las relaciones de poder, que casi siempre se concentran en el enfrentamiento entre el mundo de los niños (justiciero pero despojado de agencia) *versus* el de los adultos (autoritario y no demasiado inteligente), subvierte tradiciones de la literatura infantil como género “didáctico” y aleccionador, y funciona como un elemento de transformación al interior de las tramas. El propósito de este artículo es analizar las tres funciones del símbolo culinario en dos de las obras más representativas del autor, las no-

velas *Matilda* (1989) y *Charlie y la fábrica de chocolate* (1978), para mostrar cómo es que, partiendo del cuento de hadas tradicional, Dahl reinventó la tradición literaria para niños y configuró un universo metafórico donde las relaciones de poder entre el niño y el adulto se ven trastocadas.

Las obras seleccionadas son idóneas para analizar dichas funciones porque en ellas aparecen personajes infantiles que se enfrentan a un sistema dominado por los adultos y que de alguna manera, combinando azar y pericia, logran salir adelante en el proceso. En ambas novelas, la comida funciona como una estrategia narrativa que se configura a nivel simbólico para insistir en la cualidad moral de los protagonistas. Una de ellas pertenece a la primera etapa del autor (*Charlie y la fábrica de chocolate*) mientras que *Matilda* se encuentra ya en las postrimerías de su producción literaria. No existe a la fecha ningún artículo que haya comparado ambas obras centrándose en las representaciones culinarias como elemento subversivo, lo cual enfatiza la pertinencia de esta investigación.

Roald Dahl nació en Gales en 1916. Muy pronto lo enviaron interno a escuelas donde la brutalidad de los adultos primaba sobre los intereses educativos y la integridad física de los niños. Sin afán de caer en biografismos, dichas experiencias marcarán al autor para siempre, pues en la mirada infantil que retrata Dahl el mundo del niño se encuentra con frecuencia en oposición a los deseos y expectativas del adulto, como ocurre en las obras de Astrid Lindgren (1907-2002) o Maurice Sendak (1928-2012). En la literatura infantil en lengua inglesa, ya desde muy pronto la irreverencia se convierte en una manera de atraer al lector y configurar el universo literario. Ocurre así en *Alicia en el país de las maravillas* (1865) y también en *Peter Pan* (1906). Tanto Carroll como Barrie se valen del tono irónico y la incorrección política para colocarse más cerca de sus lectores, y su influencia en Dahl no debe desdeñarse. Sin embargo, en términos de simbolismo culinario, es del cuento de hadas de donde Dahl abreva para utilizar la comida como elemento de transformación al interior de las tramas. Como afirma Derek Newman-Stille: “food provides an important role in fairytale and food frequently had transformative

powers” (Newman–Stille, 2016). Los poderes de transformación parecen provenir de un sustento antropológico, pues la comida permite seguir con vida, pero en el cuento de hadas adquieren además significados simbólicos que se intersectan y superponen. Dichos significados simbólicos incluyen la magia, modificar la forma, tamaño, color o aspecto de quien la ingiere, y así mismo refieren a transformaciones internas, como olvidar o transformar el estado mental. Newman–Stille (2016) añade: “food has a form of magic in fairytale, a power to evoke changes”. Dichos cambios pueden observarse en relatos tales como “Mesita ponte y componte” (cuya versión más conocida acaso sea la de los hermanos Grimm [2008]) en la que la comida que aparece en la mesa sacia por completo el hambre de quien convoca su presencia, pero casi no existe ningún cuento de hadas en que la comida, posea o no poderes mágicos, no sea un elemento relevante dentro de la trama.

El cuento de hadas o cuento maravilloso en tanto género literario no siempre fue considerado literatura infantil, pero a partir del siglo XIX, con la publicación en masa de los cuentos de los Grimm, la idea de éste como género exclusivo de los niños se popularizó. En Inglaterra, sin embargo, los cuentos de hadas no se consideraron apropiados para niños sino hasta bien entrada la época victoriana, como afirma Jack Zipes:

England after 1688 was not a police state, but the laws banning certain types of amusement in the theater, literature, and the arts had a far-reaching effect on the populace. In particular, the oral folk tales were not considered good subject matter for the cultivation of young souls, and thus the “civilized” appropriation of these tales, which took place in France during the seventeenth and eighteenth centuries [...] did not occur in England. On the contrary, the stories, poems, and novels written for children were mainly religious and instructional. If literary fairy tales were written and published, then they were transformed into didactic tales preaching hard work and pious behavior. Moreover, most of the fairy tales that circulated

in printed form were chapbooks and penny books sold by peddlers to the lower classes. It was not considered proper to defend the fairies and elves—neither in literature for adults nor in literature for children. (2007: 144)

Roald Dahl estuvo cerca del género en toda su producción literaria, y de hecho posee un texto de reescrituras como tal: *Revolting Rhymes* o *Cuentos en verso para niños perversos* (1982). Sin embargo, es posible hallar en todos sus libros referencias al cuento de hadas tanto a nivel estructural (dentro de las tramas y en la trayectoria de los personajes) como simbólico, aunque siempre se tiñe de una ironía que podríamos calificar como desencantada. Para muestra, nos basta con leer de nuevo el final de *Las brujas* (1983) donde un niño convertido en ratón es feliz porque, dado que su vida como roedor es mucho más breve que su vida como humano, perecerá al mismo tiempo que su abuela y así se ahorrará el sufrimiento de perderla. Las moralejas en Dahl o están subvertidas o son directamente atroces: Augustus Glup se ahoga en un río de chocolate, Veruca Salt es atacada por ardillas, Violette Bouregard se queda color violeta. Los malvados reciben un castigo terrible y expedito, sin miramientos. Dicha crueldad paródica es uno de los efectos más catárticos dentro de la literatura del autor galés.

Para Robert Darnton (1987), la relevancia de la comida dentro del cuento de hadas tiene un sustento histórico claro. Dado que él estudia los cuentos de hadas desde la tradición oral, habla de la importancia que tenía para los campesinos del siglo XVII la comida en tanto elemento de sobrevivencia y los sucesivos significados simbólicos que le fueron atribuidos. La comida, entonces, puede ser un don, una amenaza o un elemento de transformación, y a veces los tres juntos.

Según Carolyne Daniel (2006), al hablar de literatura infantil la comida se convierte en un elemento capital que despierta el deseo y el goce sensual en un paralelismo con las alusiones sexuales dentro de la literatura para adultos: “Clearly food in children’s stories does function to titillate appetite/desire, to allow voyeuristic and sensuous pleasure and to provide intense emotional satisfaction

in ways that parallel the functions of sexual activity in stories for adults” (Daniel, 2006: 82). En el caso de las obras de Dahl, dicho placer se aúna con condiciones de una moralidad que permite a los personajes infantiles defender ciertos “valores universales” (tales como el honor o la justicia) frente a los abusos de poder cometidos por el mundo adulto. Para Maria Nikolajeva (2000), no se puede entender el rol simbólico de la comida dentro de la literatura infantil sin antes investigar su simbología en el mito y los cuentos de hadas. Dentro de la mitología, la comida sirve como una especie de puente que transita entre literatura y cultura. El poder aparece, entonces, como un elemento cultural impuesto sobre una necesidad natural (alimentarse) que da cuenta de las asimetrías y jerarquías al interior de un grupo social determinado. Más allá del placer sensual que puede provocar, considero que las representaciones de la comida en los textos de Roald Dahl constituyen un marcador evidente de las relaciones de poder entre los personajes.

Si nos atenemos a lo que plantea Michel Foucault (1988) en el apartado “Mé-todo” del tomo I de su *Historia de la sexualidad*, el poder podría entenderse como un entramado de fuerzas que se ejerce de forma dinámica. “La condición de posibilidad del poder”, plantea Foucault, “[...] permite utilizar sus mecanismos como cuadrícula de inteligibilidad de campo social” (1988: 87). Dicha condición de posibilidad es dinámica y móvil. Conduce a estados de poder locales e inestables, que son susceptibles de alterarse y subvertirse. El poder se encuentra, pues, asimilado en el discurso y las relaciones sociales.

En los textos de Roald Dahl, originalmente dirigidos a los niños pero sin duda provocadores para adultos e infantes por igual, tienden a distinguirse dos facciones que entran en juego dentro del entramado de relaciones de poder: por un lado están los adultos, abusivos y malvados (aunque existen algunos pocos personajes comprensivos que equilibran el campo moral) y por otro los niños, con sus vicios de carácter (pueden ser consentidos, malvados, perezosos, chismosos pero también leales, inteligentes, resolutivos y magnánimos). De alguna forma en Dahl siempre son más redondos los personajes infantiles que los adultos; a estos

últimos, sus vicios los condenan sin remedio a una situación marginal de villanos acartonados (como ocurre con la más malvada de las brujas) o, en el mejor de los casos, se convierten en aliados y catalizadores del personaje principal (es así con la abuela de las brujas o con la misma Miss Honey, como veremos más adelante).

“Roald Dahl satisfied children’s appetite for the violent, greedy and disgusting”, afirma Tom de Castella (2011). “Solitary child at the mercy of cruel adult” es el tema tradicional en Dahl (dicho tema le debe mucho también al cuento de hadas, donde es uno de los tropos tradicionales). Lo interesante, para mí, es que Dahl toma la perspectiva del niño y se enfrenta a las normas y convenciones del adulto, que pueden llegar a ser más o menos absurdas: la obsesión por aparentar, en el caso de los padres de Matilda, o el amor por el dinero del padre de Verucca Salt, en *Charlie y la fábrica de chocolate*, son dos ejemplos claros.

Así pues, Dahl ejerce una crítica social dentro de sus novelas, donde pugna por un mundo en que los niños, que encarnan los valores de la honestidad y la justicia, prevalezcan por encima de la mayor parte de los adultos, obstinados y crueles. En tal sentido, el final feliz de sus novelas no es tanto una moraleja, desde la reivindicación del mundo moral, sino un triunfo del niño, como afirma Amanda Craig (2005): “de forma inequívoca, los buenos, jóvenes y generosos triunfan sobre los malvados, viejos y sádicos”. Si lo pensamos en términos generales, son los adultos en Dahl quienes en última instancia pierden terreno frente a los valores que encarnan los niños, y que resultan superiores, si no en una instancia social, en una escala universal. Dicho de otro modo: no importa lo egoísta o vano que pueda parecer el mundo que le da la razón al adulto (pues nadie detiene a los padres de Matilda ni les envía a los servicios sociales pese a ser un par de cretinos sin remedio que ejercen todo tipo de maltrato con su hija) sino que al final, el niño encuentra su felicidad pese a que la sociedad no le es favorable de entrada; Matilda se queda con Miss Honey, lo que la dota de una “madre buena” y un hogar. Charlie encuentra la fama, la fortuna y el modo de mantener a su familia, además de un trabajo que excede sus sueños más locos.

El tópico del desposeído que escala posiciones gracias a su astucia o su buen corazón también es común en el cuento de hadas. El sastrecillo valiente o Pulgarcito son ejemplos del primero; se asemejan a Matilda porque con sus habilidades intelectuales son capaces de vencer a adversarios mucho más aguerridos y poderosos que ellos, trátase de gigantes o brujas. Tronchatoro, la directora de la escuela y antagonista de Matilda, es en sí misma una especie de gigantea malvada que no se detiene ante nada para hacer miserables a los niños (y algunos adultos a su alrededor). Al final, Matilda la vence en un duelo de astucia, pues le hace creer que un fantasma terrible ha venido para recordarle sus pecados y atormentarla. El caso del protagonista de buen corazón que logra, gracias a la virtud, ascender posiciones en la escala social se repite en las princesas del cuento de hadas (Blancanieves y Cenicienta son quizás los ejemplos más conocidos), pero también en cuentos como “Almendrita” donde una niña pequeña es capaz de encontrar la felicidad gracias a su virtud y buen corazón.

Sandra Gilbert (2014) nos advierte que: “We imagine children’s books as cosy, and often they are, yet at the same time their cosiness compels because the strongest tales acknowledge the dread that always shadows comfort” (239). Pocos autores cumplen con ese contraste entre comodidad y zozobra como Roald Dahl. La angustia de sus personajes es palpable y se percibe a través no solo de sus acciones, sino de los recursos que ponen en acción para trascender las condiciones de despojo en que la vida los ha arrojado. En sus tramas el contraste entre el bien y el mal se halla establecido desde el inicio, y la forma en que los malvados pisotean, maltratan o confrontan a los buenos raya en una exageración carnalesca. No importa si hablamos de un niño que ha perdido a sus padres (*Las brujas*), de una pequeña que nació en un entorno que no la comprende (*Matilda*) o de un chico que ha crecido en una familia amorosa y leal pero carente de los insumos materiales de primera necesidad (*Charlie y la fábrica de chocolate*); todos ellos se enfrentan a un entorno salvaje y adverso, que deberán conquistar con la ayuda de aliados y sus propios recursos internos, se trate de su bondad o de su astucia. Al final, obten-

drán el justo premio por haber podido imponerse a sus circunstancias, ya sea de la felicidad material o el bienestar emotivo.

Dahl publicó *Charlie y la fábrica de chocolate* en 1964; fue tan exitosa que le siguió una secuela dos años después. En ella, Charlie, un niño con una situación precaria, pues viene de una familia donde abunda el amor pero faltan los recursos económicos necesarios para la sobrevivencia, gana uno de los boletos dorados para acceder a la fábrica de Willy Wonka, el más grande chocolatero que ha existido. Cinco niños poseen cinco boletos, pero sólo uno de ellos podrá heredar la fábrica de Mr. Wonka. Lo que sigue es un descenso a los infiernos y paraísos culinarios en que los defectos de los niños son expuestos para medir el valor moral de los personajes fuera del mundo “real”. No importa si allá afuera son ricos o exitosos, en la fábrica de Mr. Wonka se revela su verdadera naturaleza. En el viaje que comienza en lo que Sandra Gilbert denomina como “el purgatorio del chocolate” (2014: 160), cada uno de los niños va mostrando sus defectos, y sucesivamente son condenados en proporción a sus faltas. Por supuesto, al final Charlie resulta ganador gracias a su mesura y buen corazón, lo que le permite acceder a un mejor estatus para su familia y le da la clave para la felicidad: conservar un asombro infantil que nunca se acabe. En la escena con que culmina la novela, cuando Charlie sube la cama con sus abuelos al ascensor mágico de Wonka y está a punto de llevarlos a la fábrica, les anuncia: “¡Vamos al sitio más maravilloso del mundo!”, y cuando la abuela Josephine dice que se muere de hambre y pregunta si habrá algo de comer en el lugar al que se dirigen, Charlie sólo se ríe y exclama: “¡Espera y verás!” (Dahl, 1978: 198). La fábrica de Mr. Wonka es una utopía, un lugar fuera del tiempo y el espacio regulares donde las normativas tradicionales se suspenden. No importa cuánto dinero tengas o si eres famoso en el mundo “de afuera”, porque dentro de la fábrica de chocolate se mostrará tu verdadera naturaleza.

En *Charlie y la fábrica de chocolate* la comida funciona como una alegoría. Pese a que la línea entre transgresión y obediencia es muy delgada, en última instancia a los personajes los pierden sus vicios de carácter (vicios que los adultos a su alrededor han fomentado y cultivado, valga la pena agregar). Los niños son

adictos a distintas sustancias que serán su perdición: chicle en el caso de Violet, chocolate en el de Augustus, nueces en el de Verucca y la terrible televisión, donde también se ha introducido el chocolate (sólo que a una escala más pequeña) en el de Mike TV. Al utilizar ejemplos de comida no saludable y sus efectos en el carácter de los niños, Dahl cumple además con otro propósito clave dentro de su narrativa: cuestionar la idea de infancia en tanto paraíso idílico e inocente. Cuando los niños de Dahl son malos, en efecto son terribles y atroces. Pueden ser egoístas, como Verucca, o consentidos, como Mike TV, o maleducados, como Violet. Sin embargo, en el caso de la novela que nos ocupa, al final todos reciben su merecido.

Matilda es también un ejemplo de cómo la comida en tanto constructo literario y simbólico sirve para desestabilizar las relaciones de poder y desmitificar la idea de una infancia idílica. Dahl publicó *Matilda* en 1988, con gran éxito de crítica y público. En la novela somos testigos de la historia de una niña poco común que es despreciada por sus padres pese a poseer una bondad y una inteligencia tan agudas que incluso llega a desarrollar poderes telequinésicos. Nadie está dispuesto a hacerle frente a sus abusivos e incompetentes progenitores, a excepción de Miss Honey, su maestra del colegio. Sin embargo, Miss Honey se encuentra atrapada por Tronchatoro, la malvada directora de la escuela, quien a la sazón es también su tía, y le robó su herencia y hogar. La misma Miss Honey es sobreviviente de un maltrato atroz, y se niega a que a Matilda le ocurra lo mismo. Cuando Matilda cae en cuenta de la fuerza de sus poderes y comienza a usarlos en bien de la justicia, ella y sus amigos se unen para derrocar a Tronchatoro y su mandato despótico:

—Es como una guerra —dijo Matilda, impresionada—.

—Tienes razón —dijo Hortensia—. Y las bajas son terribles. Nosotros somos los cruzados, el valeroso ejército que lucha por nuestras vidas sin armas apenas, y la Tronchatoro es el diablo, la serpiente maligna, el dragón de fuego, con toda clase de armas a su disposición. Es una vida dura. Tratamos de ayudarnos los unos a los otros. (Dahl 1989: 113)

Esta dicotomía entre niños y casi todos los adultos es un tropo que aparece en el cuento de hadas (con sus madrastras malvadas y brujas espantosas), pero también recuerda a los personajes de Charles Dickens, niños desposeídos que luchan por encontrar su lugar en el mundo. En *Matilda*, la protagonista deberá labrarse su lugar gracias a su asociación con otros niños y a su propia audacia. Es claro que en la novela el autor asocia la comida nutritiva con Miss Honey (cuyo apellido, miel, remite también a una sustancia dulce y estimulante) mientras que los padres de Matilda engullen comida chatarra repetidas veces a lo largo del texto. La madre de Matilda no cocina, y por tanto el pescado con papas fritas y las cenas frente a la televisión son la norma en casa. Aunque podría abordarse la misoginia de Dahl con respecto a su defensa del ama de casa y el hecho de presentar a sus personajes femeninos bajo la óptica de totalmente buenos o decididamente malvados (Craig, 2005), prefiero elegir la hipótesis según la cual Dahl adapta el tropo clásico del cuento de hadas, en el que la madrastra terrible y la madre buena son el anverso y reverso del mismo personaje. Hacia el final de la historia, Matilda cambia de madre, pues logra que Miss Honey la adopte, y así es como consigue su final feliz.

En la guerra de los niños contra los adultos, la escena que mejor ilustra el papel de la comida como elemento subversivo es el enfrentamiento entre Bruce Brogtrotter y Tronchatoro. La mezquina directora pretende castigar a Bruce, que ha hurtado un trozo de su tarta de chocolate, obligándolo a comer una tarta completa en público. Sin embargo, las cosas no salen del todo como el adulto ha planeado. A la mitad de la tortura, los niños comienzan a animar a su compañero, y esos gritos lo motivan a seguir comiendo hasta que se termina el pastel completo. En represalia, Tronchatoro le rompe en la cabeza la fuente de porcelana donde reposaba el postre, pero ni así logra cambiar lo que ha ocurrido: un niño ha vencido al adulto en su propio juego (Dahl, 1989: 131-135).

Matilda devora libros, y además de la agradable (pero discreta) bibliotecaria que se los presta, nadie ha entendido su afición hasta que se encuentra con su

maestra. En repetidas ocasiones la madre de Matilda hace comentarios misóginos con respecto a su gusto por la lectura, como que le va a ser muy difícil conseguir marido si lee tanto o que a nadie (y a los varones menos) les gustan las niñas sabihondas (Dahl, 1989). El personaje de Miss Honey, por el contrario, es comprensivo y tranquilizador, pese a que también ella carga con su propia tragedia. La casa a la que ha sido exiliada parece directamente extraída de un cuento de hadas, o al menos eso piensa Matilda: “Matilda se quedó atrás. Le asustaba un poco aquel sitio [...] Era como una ilustración de un cuento de los hermanos Grimm o de Hans Christian Andersen. Recordaba la casa en que vivía el pobre leñador con Hansel y Gretel, donde vivía la abuela de Caperucita Roja y, también, la casa de los siete enanitos, la de los tres osos y la de muchos más” (Dahl, 1989: 190). La madre buena de Matilda, Miss Honey, es tan buena que aunque le sirva margarina con el pan del té (porque no tiene dinero suficiente para comprar mantequilla), a la niña no le importa. El amor, pues, parece ser el alimento más nutritivo de todos.

Pese a su potencial desestabilizador y a su poder catártico, en última instancia Roald Dahl termina por alargar los límites de los tabúes que en determinado momento refuerza (Daniel, 2006: 172). El bien y el mal poseen horizontes claramente delimitados, como en la literatura infantil clásica, y los personajes redondos no son usuales en su narrativa, donde abundan las caricaturas y las exageraciones, tanto de los vicios como de las virtudes. Es el narrador quien al final decide cuáles son los buenos y cuáles los malos, y en ese sentido Dahl sigue una tradición moralizante que en la literatura para niños comienza desde las fábulas griegas y se encuentra muy lejos de extinguirse. Carolyne Daniel encuentra que además Dahl peca de racista y clasista. Aunque dicha discusión excede los propósitos del presente artículo, es importante destacar que la figura de los oompaloompas, esos pigmeos que Mr. Wonka ha traído desde África para que le ayuden en su fábrica, es vista por los críticos como una parábola de la esclavitud, y no ha envejecido bien. El enaltecimiento de la clase trabajadora, representada por Charlie, en contra de los burgueses malcriados cuyo ejemplo más claro son Violet

y Verucca tampoco carece de problematizaciones. En todos los juegos de poder que se establecen dentro de la narrativa, sea el de los niños contra los adultos (*Matilda*), de los niños contra los mismos niños (*Charlie y la fábrica de chocolate*) o de esta especie de semidiós (Mr. Wonka) que controla su propio paraíso infernal para adjudicar a cada uno premios y castigos según un criterio propio, la comida sirve como un signo polisémico que favorece la diferenciación del horizonte moral de los personajes y constituye un elemento vital para la trama. Coincido con Annelies Martens (2015) cuando afirma que: “By empowering the child characters through magic and disempowering the adult characters through ridicule, Dahl reverses the ideological roles of authority and frees the children from an adult-controlled society” (23).

En *Charlie y la fábrica de chocolate* se enaltece el valor de la moderación y la sencillez como la justa medida frente a un mundo voraz y excesivo. Vale la pena preguntarnos qué es “lo nutritivo” y qué no, de forma tanto literal como metafórica, dentro de la trama de la novela. El chocolate que Mr. Wonka reparte como alimento para un niño que es pobre en recursos económicos pero rico en recursos emotivos (pues Charlie siempre ha contado con el amor de su familia) de alguna manera “empareja” las condiciones de desigualdad a las que Charlie está subyugado cuando entra a la fábrica. En *Matilda* se invierten los roles, pues la niña crece en una familia con recursos económicos suficientes, pero que han sido obtenidos a través de la usura y el engaño, pues su padre es un vendedor de autos fraudulento. La protagonista crece carente de amor excepto por el que puede “digerir” a través de la literatura, hasta que se encuentra con Miss Honey, quien logra servir como figura materna nutricia. En *Charlie y la fábrica de chocolate*, el espacio de la fábrica suspende las “leyes” del mundo real, según las cuales Charlie muy difícilmente saldrá de su situación de precariedad. En *Matilda*, los poderes telequinésicos de la protagonista cumplen con la misma función: suspenden por un rato las leyes de la realidad, y le permiten así vengarse de Tronchatoro y restaurar la justicia para conseguir un mundo que se adecue a sus propias necesidades.

En ambas novelas observamos las tres funciones del simbolismo culinario que se citaron al inicio del artículo: representar las relaciones de poder (donde pareciera que el adulto gobierna por completo al niño, pero en donde el niño posee estrategias subversivas propias) a través de las golosinas que premian pero destruyen (en el caso de *Charlie*) y de la comida que sirve para desestabilizar las reglas despóticas planteadas por los mayores (como el desinterés por la lectura o la escena del pastel, en el caso de *Matilda*); funcionar como elemento de transformación al interior de las tramas, pues como en la corriente del cuento de hadas tradicional, las representaciones culinarias en Dahl muestran con claridad el conflicto literario y dotan a los personajes de características específicas; y subvertir la tradición de literatura infantil como género didáctico. Es quizás esta última función la que ofrece interpretaciones más interesantes, porque pese a que Dahl cuestiona muchas de las “reglas” de la literatura infantil en tanto vehículo aleccionador, no termina de romper con los tabúes que él mismo impone. Al final, Mr. Wonka es un elemento moralista que va a premiar al niño más bueno, al que sepa comportarse con mesura, y que castigará a todos los demás. La comida es a la vez el instrumento de la prueba, el premio a obtener y la herramienta del castigo (dependerá de si encuentras el boleto dorado en la tablilla de chocolate, si pruebas las delicias que se te ofrecen o si te atreves a degustar “el fruto prohibido”, ya sea que adopte la forma de goma de mascar o de río de chocolate). En el caso de *Matilda*, la comida es resistencia y refugio (como en el pastel o en la margarina que sirve Miss Honey, ella misma un personaje de “dulzura acogedora”) pero también es un barómetro moral. En manos de la sádica directora, el pastel es una herramienta de tortura; en el poder de Bruce, puede convertirse en herramienta subversiva. Las comidas precongeladas que la familia de Matilda ingiere cada noche funcionan como sinécdoque del tipo de ambiente familiar en que crece la niña: “chatarra”, carente de amor y calidez. Los libros funcionan como una metáfora de la “verdadera” nutrición, y en ese sentido la aproximación moral de *Matilda* no dista mucho de la de *Charlie*. Los héroes encuentran la forma de mostrar su buen corazón a través de sus acciones, y eso los lleva a obtener alguna versión del prototípico final feliz.

En *Charlie y la fábrica de chocolate*, la comida es a la vez un premio, la entrada a un mundo maravilloso (y peligroso) y un barómetro moral para medir la legitimidad del protagonista, en tanto que en *Matilda*, funciona como un elemento de resistencia frente al despotismo adulto, se trate de un pastel de chocolate o de devorar libros. En ambos casos, Dahl retoma tropos del cuento de hadas clásico (el niño desposeído, el protagonista que gracias a su astucia logra vencer los obstáculos, la madrastra malvada) y los traslada a universos morales de finales del siglo XX, reescribiéndolos y dotándolos de una vigencia nueva.

BIBLIOGRAFÍA

- CRAIG, Amanda. (2005, 23 julio). “Licky Dahl Talks to Amanda Craig”. *The Times* (en línea). Recuperado el 8 de octubre de 2019 de <https://www.thetimes.co.uk/article/liccy-dahl-talks-to-amanda-craig-rxxg9735lf2>
- DAHL, Roald. (1978). *Charlie y la fábrica de chocolate* (Verónica Head, Trad.). México: Alfaguara.
- DAHL, Roald. (1989). *Matilda* (Pedro Barbadillo, Trad.). México: Alfaguara.
- DANIEL, Carolyne. (2006). *Voracious Children: Who Eats Whom in Children’s Literature*. Londres: Routledge.
- DARNTON, Robert. (1987). *La gran matanza de gatos y otros episodios en la historia de la cultura francesa* (Carlos Valdés, Trad.). México: Fondo de Cultura Económica.
- DE CASTELLA, Tom. (2012, 12 septiembre). “Roald Dahl and the Darkness Within”. *BBC News* (en línea). Recuperado el 8 de octubre de 2019 de <https://www.bbc.com/news/magazine-14880441>
- FOUCAULT, Michel. (1988). *Historia de la sexualidad. Tomo I. La voluntad de saber*. México: Siglo XXI editores.
- GILBERT, Sandra. (2014). *The Culinary Imagination: From Myth to Modernity*. Nueva York: W.W. Norton and Company.
- GRIMM, Hermanos. (2008). *El rey rana y otros cuentos* (Francisco Payarols, Trad.). Sevilla: Editorial Renacimiento.
- MARTENS, Annelies. (2015). *Ideology in Children’s Literature: Critical Discourse Analysis of the Adult-Child Power Relation in Roald Dahl’s Matilda*. (Tesis de licenciatura, University of Amsterdam). Recuperada el 8 de octubre de 2019 de https://www.academia.edu/23460891/Ideology_in_Children_s_Literature_Critical_Discourse_Analysis_of_the_Adult-Child_Power_Relation_in_Roald_Dahl_s_Matilda?auto=download
- NEWMAN-STILLE, Derek. (2016, 19 octubre). “Feeding the Imagination: Food in Fairy Tales” [Entrada de blog]. Recuperada el 8 de octubre de 2019 de <https://>

overtherainbowfairytale.wordpress.com/2016/10/19/feeding-the-imagination-food-in-fairy-tales/

NIKOLAJEVA, Maria. (2000). *From Mythic to Linear: Time in Children's Literature*. Estados Unidos de América: Children's Literature Association.

ZIPES, Jack. (2007). *When Dreams Came True: Classic Fairy Tales and Their Tradition*. Nueva York: Routledge.

OTRAS POLIGRAFÍAS



Where the Blizzard is Born: límites y recursos para representar la realidad polar en dos documentales de la era silente

Where the Blizzard is Born: Limits and Resources to Represent Polar Reality in Two Documentaries from the Silent Era

DANIEL ARCE GARCÍA*

Programa de Posgrado en Letras, Universidad Nacional Autónoma de México
México

Resumen

Este estudio analiza la forma en que dos largometrajes documentales de la era silente —*Nanook of the North* (Flaherty, 1922) y *The Great White Silence* (Ponting, 1924)— mantienen una sensación de *autenticidad* en el discurso a pesar de que ciertas partes de su composición pudieran considerarse falsas o fabricadas de acuerdo con los criterios positivistas que han plagado a la fotografía y el cine desde sus albores. Debido tanto a las limitaciones del cine temprano como a las dificultades particulares de filmar en el Ártico y la Antártida, los realizadores debieron utilizar una amplia gama de recursos discursivos y materiales (como los intertítulos, la construcción de sets y las escenas ensayadas) para representar lo que percibieron como *verdadero* acerca de las regiones polares, recursos que serán analizados con referencia a las cuatro *funciones discursivas* descritas por Michael Renov en “Towards a Poetics of Documentary”, con especial énfasis en la primera, la de *registro/preservación*. Dado que el género del documental fílmico nació como concepto en 1926, considerar el despliegue de dichos recursos para la construcción de la verdad en estos dos filmes más tempranos puede servir para repensar

* Estudiante de la Maestría en Letras

desde la práctica la relación de todo documental con la ficción, la representación y la realidad ontológica de los objetos filmados, trascendiendo los valores positivistas y dirigiéndonos hacia un entendimiento más flexible de las técnicas cinematográficas que posibilitan el registro fílmico de algo que se considera verdadero, pero no puede ser representado sin artificio artístico.

Palabras clave

cine documental, cine silente, representación, regiones polares, autenticidad, *Nanook of the North*, *The Great White Silence*

Abstract

This paper analyzes the ways in which two documentary features from the silent era—*Nanook of the North* (Flaherty, 1922) and *The Great White Silence* (Ponting, 1924)—maintain a sense of *authenticity* within their discourse even though certain parts of their composition may be constructed as fake or fabricated according to the positivist criteria which have plagued photography and cinema from their start. Due to the limitations of early cinema, as well as the particular difficulties of shooting in the Arctic and Antarctica, both filmmakers had to make use of a wide range of discursive and material resources (such as intertitles, built sets and rehearsed scenes) in order to represent what they perceived as *true* about polar regions; these resources will be analyzed with reference to Michael Renov’s four *discursive functions*, as described in “Towards a Poetics of Documentary”, with particular emphasis on the first one, that of *registration/preservation*. Since the concept of documentary film as a genre was conceived in 1926, a consideration of the resources employed for the construction of truth in these earlier films may be useful to rethink—from a practical standpoint—the relationship of all documentary art to fiction, representation, and the ontological reality of filmed objects, thus transcending positivist values and permitting a more flexible understanding of the cinematographic techniques which allow the filmic registration of something

perceived as truthful, but which cannot be represented without artistic artifice.

Keywords

documentary film, silent film, representation, polar regions, authenticity, *Nanook of the North*, *The Great White Silence*

For one brief moment the eternal solitude is broken by a hive of human insects; for one brief moment they settle, eat, sleep, trample and gaze, then they must be gone, and all must be surrendered again to the desolation of the ages.

—Robert Falcon Scott, *Journals*

Introducción

¿El hecho puede anteceder a la palabra?

Una de las características más apasionantes del cine de la era silente (es decir, anterior a 1929) es que permite observar, como quizá nunca antes en la historia, el desarrollo gradual e improvisado de una forma artística, así como del lenguaje crítico a su alrededor. A primera vista tal vez no parezca raro decir que este artículo analizará dos filmes documentales de la era silente, realizados en 1922 y 1924; sin embargo, todo cambia cuando uno toma en cuenta que la palabra “documental” no fue usada para describir ningún largometraje en concreto sino hasta 1926, en una reseña del crítico John Grierson. Estamos ante uno de los múltiples casos en la breve e intensa historia del cine temprano en que el discurso es obligado a adecuarse, sobre la marcha y muchas veces *a posteriori*, a las expresiones creativas de cineastas pioneros. Otro punto de interés: John Grierson ni siquiera usó la palabra como sustantivo, sino como adjetivo. Es decir, no dijo que la cinta en cuestión —*Moana* (1926, dir. Robert Flaherty)— fuera “un documental”, sino una obra “con

valor documental” (McLane, 2012: 4). No fue sino hasta después, poco a poco y ya habiendo trabado amistad con el mismo Flaherty, cuando Grierson (2016) intuyó que “el documental” podía ser un género dentro del naciente séptimo arte, y llegó a publicar —ya en la década de 1930— un conjunto de “principios” dedicados a concretar su intuición en una “nueva y vital forma artística” a partir de la observación y la selección de “material nativo” (Grierson, 2016: 218).¹

No obstante, así como el surgimiento del documental va de la mano del desarrollo tecnológico de las cintas y las máquinas cinematográficas, ninguna forma artística puede surgir sin la intersección de múltiples discursos y disyuntivas puestas sobre la mesa por el arte previo. En este sentido, ningún desarrollo del cine temprano funciona en completo aislamiento de su germen técnico y creativo: la fotografía. Si bien antes de John Grierson no existía nada que pudiera llamarse *documental filmico* en cuanto género, la esfera cultural multidisciplinaria que fue su caldo de cultivo sí contenía ya ideas, juicios y debates sobre “lo documental” en la fotografía.² Según Joan Fontcuberta (2010), la pintura debería haber seguido un desarrollo lineal hasta la imagen digital, siendo que ambos medios se componen de unidades maleables y recombinables (la pincelada en una forma y el pixel en la otra), pero el trayecto se vio interrumpido por la fotografía análoga, la cual se “coló en la historia” e infiltró en la conversación sus “valores de neutralidad descriptiva y verosimilitud”, los cuales respondían al empirismo y el positivismo del siglo XIX (Fontcuberta, 2010: 62-63). A su vez, el aparente estatus de documento “real” que la fotografía pareció adquirir desde su invención se ha traducido en una tensión

¹ Nótese el uso del término “artística” por sobre “histórica” o “periodística”. ¿El documental temprano se autoconcibe como “realidad” metafísica de las cosas, o sólo como una versión interpretativa? Y si fuera lo segundo, ¿dónde reside la autenticidad del discurso?

² De hecho, uno de los intentos más tempranos por establecer un discurso sobre el naciente cine de no ficción proviene de un antiguo fotógrafo, Boleslas Matuszewski (2016), que en su texto *Una nueva fuente de historia* (1898) otorga a la imagen cinematográfica un valor de autenticidad aún más alto que el de la fotografía, al “no admitir retoques” (en ese momento) y mostrar la “evidencia ocular” con precisión matemática (2016: 50).

constante entre lo creativo y lo verídico en todo arte visual post-fotográfico, entre los cuales se cuenta la fotografía digital, la infografía y, por supuesto, el cine. Este apego a lo ontológicamente real nunca ha desaparecido del discurso teórico sobre el cine de no-ficción, si bien se ha matizado. Ya en 1993, en su clasificación de cuatro *funciones discursivas* en el cine documental, Michael Renov (2016) todavía destaca como la primera y más esencial aquella de *registrar/preservar*, subrayando la importancia del aspecto mimético de todo cine, particularmente el no ficcional: “the record/reveal/preserve mode might be understood as the mimetic drive common to all of cinema, intensified by the documentary signifier’s ontological status—its presumed power to capture ‘the imponderable movement of the real’” (Renov, 2016: 745). A pesar de que las otras funciones discursivas establecidas por Renov —persuadir, interrogar y expresar— abren el campo del documentalista a modos más libres de discurso, es indudable que el género todavía carga con la primera función por encima de todas; el peso de la supuesta verdad. Enclavado entre el discurso positivista decimonónico alrededor de la fotografía y las posibilidades de artificio técnico que ofrece un nuevo medio, el documental fílmico se encuentra en una posición única respecto a dichas tensiones representativas. Así, cuando John Grierson habló del valor documental de *Moana*, sus palabras encontraron resonancia debido a los casi cien años entre las fotografías de Nicephore Niépce y los primeros intentos cinematográficos de Flaherty, y siguen hallando eco hoy en día gracias a la inesperada resistencia de las nociones de autenticidad en nuestra cultura.

Sin embargo, así como nuestras nociones de “lo documental” no surgen por sí solas a partir del advenimiento nominal del género, el trayecto fílmico de Robert Flaherty no había iniciado con *Moana*. La historia comenzó al menos trece años antes, en las vastedades albas del Ártico. Retroactivamente, en su artículo “First Principles of Documentary”, el mismo Grierson utilizaría el filme anterior de Flaherty, *Nanook of the North* (1922), como el punto de partida para su consideración del documental fílmico como género, contribuyendo en gran medida a la reputación de ser “el primer documental” que la cinta tiene hasta nuestros días.

Sin embargo, casi al mismo tiempo que Flaherty rodó la primera versión de su filme³ sobre las regiones cercanas al polo norte, otro hombre registraba los devenires de una infortunada expedición al polo sur: Herbert Ponting, fotógrafo oficial de la expedición antártica Terra Nova, quien años más tarde recolectaría su material para producir otro filme pionero del cine documental.

En las páginas siguientes, este artículo buscará analizar cómo es que estos dos largometrajes, *Nanook of the North* (1922) y *The Great White Silence* (1924), construyen discursos verosímiles (o pseudo-veraces) sobre sujetos en un espacio polar, prestando especial énfasis a los límites y los recursos para la significación de los que cada cineasta dispone en aras de dar a su obra una *sensación de autenticidad* que satisfaga la función discursiva del *registro*, incluso en situaciones donde filmar la realidad ontológica de las cosas no era posible o no constituía el verdadero objetivo. Pienso que la comparación de estas dos cintas es provechosa por diversas razones, entre las cuales están:

- el funcionamiento del Ártico y la Antártida como locaciones aparentemente similares, pero que en la práctica permiten relatos distintos, con base en los tipos de vida salvaje y humana que existen en cada región
- los puntos de vista divergentes de Flaherty y Ponting como realizadores, es decir, un individualista romántico con intereses antropológicos y un fotógrafo a bordo de una expedición científica y de exploración con un ángulo patriótico
- la creación de diferentes tipos de conflicto dramático dentro de las cintas a partir de elementos temáticos como el clima, el hambre y el aislamiento

³ Flaherty ya había viajado a la Bahía de Hudson en 1913 como explorador pagado, y llevaba equipo cinematográfico consigo porque también trabajaba como fotógrafo en Toronto. Allá filmó una película sobre la vida doméstica de los esquimales, cuyos negativos se quemaron en un accidente. No obstante, el mismo Flaherty dijo que esta primera versión no era lo que él quería, y regresó en 1920 a filmar lo que hoy conocemos como *Nanook*.

to, combinados con aspectos técnicos como la edición, la incorporación de mapas y los intertítulos. Estos últimos, un recurso por excelencia del cine mudo, plantean particularmente la hibridación del cine temprano con el relato literario.

En resumen, mi expectativa es que considerar *Nanook of the North* y *The Great White Silence* de manera conjunta no sólo revelará las diferencias entre la construcción del espacio antártico y el ártico, sino que dejará entrever algo de la notable inestabilidad en la relación aparentemente obvia entre el género documental y la verdad. Además, que ambos largometrajes precedan al surgimiento del género que supuestamente los contiene permite la consideración de las convenciones del documental a partir de su concepción en la práctica y, de igual manera, una revisión de la variedad de recursos implícita en la primera función discursiva de Renov, la del cine documental como forma de registro, pues se demostrarán las enormes diferencias posibles entre realizadores que buscan preservar *una verdad* sobre las regiones polares.

Así pues, comenzaré por analizar la primera cinta en recibir un estreno público, *Nanook of the North*. Más allá de la supuesta amistad y “gran respeto” por los esquimales que Flaherty siempre dijo sentir, ¿cuál fue el impulso narrativo que lo llevó a regresar a la Bahía de Hudson a filmar otra versión de su película? ¿Qué encuentra para decirnos en la domesticidad ártica de los inuit? y, a fin de cuentas, ¿quién es Nanook, realmente?

***Nanook of the North*: domesticando al “buen salvaje”**

De entre las obras maestras del cine mudo, *Nanook* es una de las que más han permeado nuestro imaginario fílmico inconsciente. A la mayoría de nosotros nos basta cerrar los ojos y concentrarnos para ver, al menos, un par de imágenes de la película: el esquimal empuñando un arpón en pose guerrera, o bien su rostro bonachón saliendo por la pequeña puerta de un iglú que acaba de construir.

Sin duda, esto se debe en gran parte a la relevancia cultural que *Nanook* cobró como “primer documental” gracias a los esfuerzos de difusión de John Grierson, pero también hay que dar gran crédito a la visión del mismo Flaherty, que supo implantar y evolucionar en forma cinematográfica una serie de constructos culturales románticos: “la importancia que otorgó a la relación del hombre con la naturaleza y a la libertad personal; [así como] la conocida influencia que ejerció en él Rousseau, una figura [...] que llevó a los románticos a la admiración [del] buen salvaje” (Mendoza, 2015: 25). Tanto en *Nanook* como en su obra posterior, la mirada de Flaherty es la de “un heredero de la Ilustración; es decir, un individuo libre que busca la verdad... y desconfía de [una] sociedad cuyos valores contaminan la pureza originaria del hombre” (Mendoza, 2015: 142). Además, la figura del esquimal como representativo del buen salvaje, o por lo menos de una etapa más primal en el desarrollo del hombre, no era tampoco nueva por completo.

Ya desde mediados del siglo XIX, relatos de exploradores y comerciantes venían describiendo las costumbres y la organización de estos pueblos nativos, en ocasiones incluso halagando su resiliencia y maña para sobrevivir en el ambiente. Por citar el ejemplo más célebre y generoso, de 1902 a 1933, el danés Knud Rasmussen organizó múltiples expediciones etnográficas para conocer de cerca la cultura inuit. Su primer libro sobre el tema, *The People of the Polar North*, contiene ilustraciones (como la famosa imagen del esquimal empuñando el arpón; Figura 1) en vez de fotografías, pero en él se observa iconografía que ya mezcla lo antropológico con lo heroico de manera similar a lo plasmado en *Nanook*. En todo caso, cabe aclarar que Rasmussen sentía un interés científico concreto por el mundo inuit, mientras que Flaherty dedicó el resto de su carrera a filmar otros pueblos, delatando que su interés primario yacía en aquello que las costumbres y la supervivencia de culturas “primitivas” podían decir sobre lo humano en general.

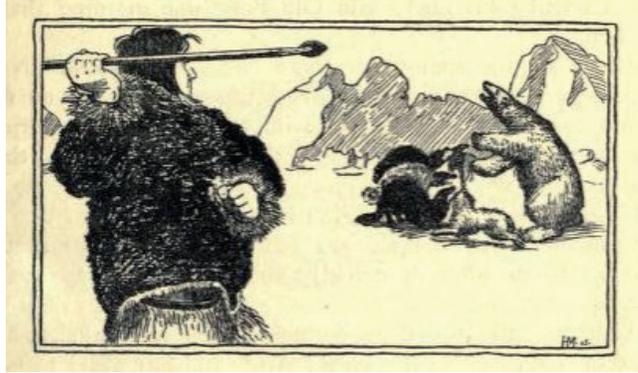


Figura 1

Esquimal con arpón. Fuente: Rasmussen (1908).

Estas nociones esencialistas acerca del hombre y su relación con el mundo se plasman con elocuencia en la primera gran estrategia fílmica de *Nanook*, sin duda la más controversial: la creación de una *verdad fabricada*. Hoy en día es bien sabido que Nanook no se llamaba así en realidad (su verdadero nombre era Allakariallak); además, la familia que está a su alrededor en el filme fue armada mediante un *casting*. Todo esto obedecía a las necesidades expresivas de Flaherty, quien —después de haber fracasado en su primera versión— decidió centrar su segundo intento en una historia con valores “universales” y personajes arquetípicos: “The film families were artificially created... with considerable care given to the casting. Those selected to become father, mother, son, sister, and the rest are physically representative of the culture and also attractive—not necessarily handsome or beautiful, but ‘best of type’” (McLane, 2012: 30). A falta de ejemplos cinematográficos anteriores de este “tipo”, los estándares definitorios para elegir a los “actores” adecuados fueron tomados de la fotografía, en cuyo mundo se sugería, todavía en los años veinte, que “el alma, [esa ‘verdad interior’], podía ser captada con una imagen potente”, es decir, *fotogénica*, y que una alianza entre fotógrafo, modelo y cámara podía hacer surgir una cualidad efímera y universal, casi mística” (Fontcuberta, 2010: 21). Por supuesto, la tendencia de Flaherty hacia lo “universal” en realidad implica *explicarle* al ojo occidental la cultura extraña, revelando las

formas en que el buen salvaje, mediante sus hábitos de supervivencia, muestra sentido común y exhibe valores como el amor familiar, la solidaridad y la valentía. Cuando la cultura extraña transgrede los valores occidentales —como en el caso de la poligamia y los cultos paganos que distinguían realmente a la cultura inuit—, Flaherty simplemente los esconde por medio de la creación de una familia nuclear y un relato centrado casi exclusivamente en sus acciones físicas —como comer, transportarse y refugiarse— sin nada de atención a las formas de gobierno, la religión o la vida espiritual interna de las personas (Fontcuberta, 2010: 31).

Asimismo, muchas situaciones concretas mostradas en *Nanook* “eran ensayadas y puestas para la cámara” (Mendoza, 2015: 140), aunque Flaherty nunca utilizó guiones más allá de las secuencias que pudiera tener en su mente o que armara con ayuda del trabajo fotográfico de su esposa, Frances (McLane, 2012: 33). Por ejemplo, los inuit del filme cazan con arpón cuando en realidad ya tenían acceso a rifles de pólvora, y las diversas cacerías y construcciones de iglús fueron realizadas expresamente para que el director obtuviera material, no porque los inuit los necesitaran. ¿Qué podemos pensar de estos embellecimientos por parte de Flaherty? ¿Hemos de sentirnos defraudados? Tal vez aquí debamos recordar que *Nanook* no puede ser entendida como una traición a la “autenticidad documental”, puesto que no existía ninguna tradición del documental a la cual traicionar. *Nanook* es simplemente una película narrativa con intereses antropológicos, filmada en una “locación natural” y con actores “nativos”, lo cual ya es suficiente para calificarla como documental según los preceptos que luego escribiría John Grierson; su sentido de autenticidad no nace de la fidelidad a las identidades individuales de cada participante, sino a lo que Flaherty entiende como la “historia esencial” del entorno: “With Flaherty it became an absolute principle that the story must be taken from the location, and that it should be (what he considers) the essential story of the location [...] Such an interpretation of subject-matter reflects, of course, Flaherty’s particular philosophy of things” (Grierson, 2016: 219). Al respecto conviene recordar que, a pesar de que la fotografía se implantó en todos los recodos de

la vida moderna por su “calidad de documento”, también los primeros humanos de la historia en ser fotografiados —un limpiabotas y su cliente— fueron actores que recibieron instrucciones de Daguerre (Fontcuberta, 2010: 105-106). Desde el punto de vista de Flaherty, su deber no era retratar sin más la verdad ontológica de las cosas, sino hacer visible “la experiencia interior de la historia”.⁴ Que la tribu inuit “real” no fuera tan primitiva como la plasmada en *Nanook* no era importante, pues *alguna vez lo había sido*, y filmarla *como si lo fuera* se acercaba más al drama histórico de los pueblos amenazados por la naturaleza y por la influencia corruptora de Occidente, todo lo cual también es “real”, si bien en otro sentido.

Dicho esto, ¿cómo funciona el lenguaje fílmico de *Nanook*? En los primeros cinco minutos, el filme establece su clave de lectura principal: el romanticismo rousseauiano ya mencionado. Éste se implanta mediante la reverencia del realizador-narrador, Flaherty, hacia la “alegría” con que los inuit afrontan la vida en lo que él describe como tierras desoladas y misteriosas, “espacios ilimitados que coronan el mundo” (Figura 2).

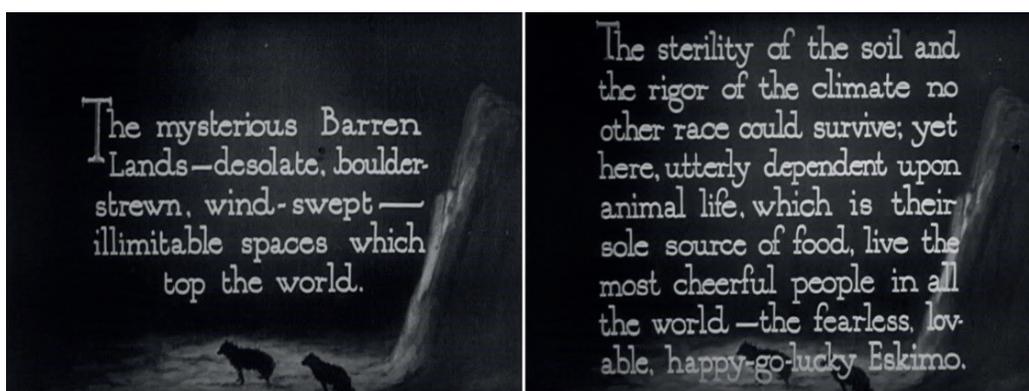


Figura 2

Primeros dos intertítulos de *Nanook* (Flaherty, 1922)

⁴ Palabras de Jean-Luc Godard a propósito de otro documental temprano que fabricó una realidad para servir al sentido más profundo del drama histórico: *Tierra sin pan* (1930, dir. Luis Buñuel) (citado en Mendoza, 2015: 140).

El lenguaje gráfico también hace su presentación en estos intertítulos, puesto que resalta las palabras con la imagen de dos lobos al pie de una colina helada, denotando el peligro de la fauna y la inclemencia del ambiente, dos motivos a los cuales la cinta regresará a menudo. A continuación, la película ejecuta lo que Mendoza llama una *simplificación informativa* con fines didácticos (2015: 104) mediante la inserción de un mapa sombreado (Figura 3), evitando así explicar con texto la ubicación exacta de la acción. De hecho, este mapa es extremadamente simple a comparación de aquellos utilizados, por ejemplo, en las detalladísimas crónicas de Rasmussen, delatando que el filme tiene más interés humano que científico. Empero, el mapa sí constituye un primer ejemplo de algo que resulta frecuente en el documental temprano y hasta el actual: la inserción de diferentes materiales didácticos y de archivo para resaltar el sentido de autenticidad; inscribir la obra artística, de algún modo, en los dominios del conocimiento y la historiografía. De allí, la cinta procede a describir a Nanook en tono heroico, como “jefe de los Itimivuits y conocido como gran cazador” antes de presentarlo físicamente con un retrato fijo (3:42-4:32), que muestra su rostro afable y vestimenta típica (Figura 4), empeñándose en “que el rostro humano es el espejo del alma, el lugar a la vez más íntimo y más exterior del sujeto” (Fontcuberta, 2010: 21).



Figura 3

Mapa sombreado (Flaherty, 1922)

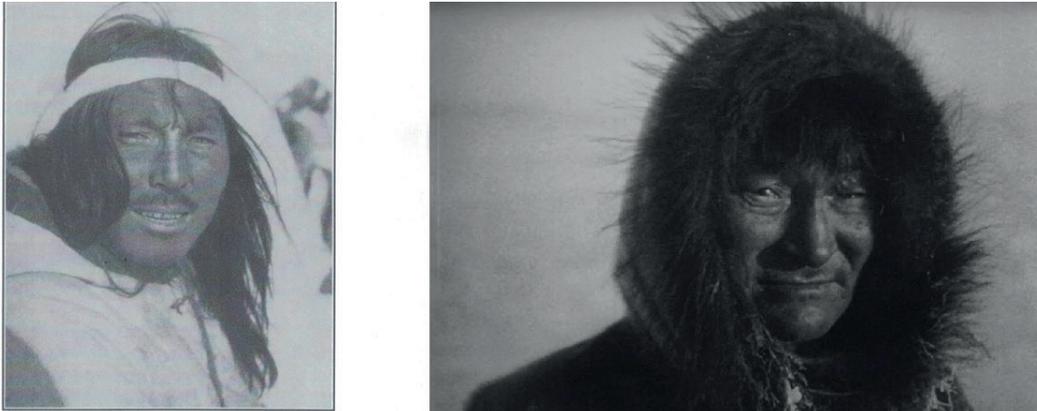


Figura 4

Retrato de Nanook (derecha) al lado de una fotografía extraída de un libro de Rasmussen (1927) (izquierda)

Mostrando una notable sofisticación narrativa, la cinta concluye su fase de introducción mediante una secuencia cómica, en la que los miembros de la “familia” salen uno por uno del interior de un estrecho kayak, creando un efecto inesperado y humorístico, pero que también abre la demostración de los hábitos y las capacidades físicas de los inuit.⁵

La construcción del espacio polar a lo largo del filme busca resaltar las dificultades de la supervivencia para los inuit. Por lo tanto, hay poco de paisajismo o de indagación científica sobre la fauna y la flora, los cuales son vistos como fuentes de recursos y/o de peligro, no de estudio ni contemplación. El entorno funciona como fuente de artefactos narrativos que apuntalan la trama lineal. Los animales en particular son un agente de gran peso, pues la escasez de vegetación significa que la familia de Nanook depende de ellos para transportarse y comer. Flaherty se empeña en mostrarnos la relación de los inuit con la fauna mediante prolongadas

⁵ He preparado clips animados (en formato GIF) para mostrar ejemplos que no pueden entenderse sin movimiento. Cada uno de estos tendrá una nota de referencia con su dirección web. Este primer caso está en: <https://bit.ly/2W9uXmg>.

escenas de caza: en una, las morsas son descritas como “tigres del ártico” por su ferocidad en el agua, y vemos a un grupo de varios hombres esforzarse al máximo para remolcar a una sola de ellas hacia la playa; en otra, Nanook lucha contra una foca que se resiste a ser pescada, hasta que el resto de su familia nota sus dificultades y va a auxiliarlo. Ambas escenas demuestran la importancia de la solidaridad para la supervivencia, pero también la variedad de recursos técnicos que Flaherty pone al servicio de la diversidad tonal de la película. La escena de las morsas es una secuencia de aventura, donde vemos de manera “auténtica”⁶ la huida del grupo de morsas y la muerte de una de ellas, mientras que la escena de la foca es más bien un divertimento: el método que usa Nanook para cortar el hielo y pescar es verídico, pero la foca específica contra la que el personaje “lucha” era en realidad un animal ya muerto, por lo cual los gestos del esquimal y sus caídas sobre el hielo constituían una pantomima cómica sin duda influenciada por Chaplin,⁷ si bien ilustra, al estilo de Flaherty, la dificultad “real” de pescar focas en el hielo.

Otro caso en el que Flaherty tuvo que recurrir a la fabricación representativa para mostrar el tipo específico de realidad que le interesaba fue la construcción de los iglús. A cuadro, vemos a Nanook demostrar la técnica de corte y armado de un iglú, mientras que su familia le ayuda a estabilizarlo con una capa de nieve (37:24-41:37). El equipo cinematográfico de Flaherty no incluía iluminación artificial; empero, su misión de mostrar los métodos tradicionales de supervivencia —“traditional skills and customs that, while different from the ‘civilized’, modern ways of his era, are rooted in common sense” (McLane, 2012: 28)— exigía tomas de los inuit vistiéndose, desvistiéndose y metiéndose en sus camas de pieles, todo esto dentro del oscuro iglú. Para esto, Flaherty pidió a los inuit que construyeran un segundo iglú, pero sin un lado, para permitir la entrada de la luz y el posicionamiento

⁶ Es decir, que sí sucede, aunque quizá Flaherty le haya “pedido” a los inuit que cazaran morsas ese día tan sólo para poder filmarlo.

⁷ <https://bit.ly/2HSYfV>

de la cámara sobre su tripié (McLane, 2012: 28). Según McLane, Flaherty siempre usaba el tripié y nunca sostenía la cámara sobre el hombro (2012: 32), lo cual es visible en la completa estabilidad de la mayoría de las tomas, incluso comparadas con el cine de su época. Mendoza apunta que el equipo no permitía mucho movimiento (2015: 84), lo cual no es del todo cierto: la cámara de Flaherty era una Akeley operada con manivela (Figura 5), la misma que se utilizó en la versión de 1925 de *Ben-Hur*, célebre por sus paneos y su dinamismo. ¿Limitación técnica o decisión de estilo? La verdad probablemente esté en un punto medio: la Akeley era capaz de tomas móviles, mas éstas no eran cómodas de hacer sobre la precaria superficie del hielo ártico y, además, no eran *adecuadas* para el ritmo de vida primigenio que Flaherty buscaba retratar. Al usar la cámara fija en casi todas las tomas de *Nanook* y dejar que el ritmo subiera o bajara por medio de la edición, Flaherty limpia su cinta de toda impresión de artificio, añadiendo a la sensación de autenticidad. De este modo, una dificultad técnica se pone “al servicio de la eficacia y la belleza del relato, [al convertirse] en un recurso estilístico” (2015: 84).



Figura 5

Cámara Akeley. Su cuerpo redondo permite movimiento vertical.

Si bien la mayoría de la cinta transcurre en la demostración de costumbres físicas inuit para sobrevivir en el ártico, éstas ya llevan implícito algo de conflicto dramático debido a la crudeza del entorno. A lo largo de *Nanook*, la relación del hombre con el espacio polar es representada como una carrera contrarreloj. Casi al principio de la película se establece mediante intertítulos que adentrarse en el

“desierto interior” de los campos de hielo es mortal, pues uno morirá de inanición si no encuentra venados. Un poco después nuestra visión de una escena donde Nanook demuestra su forma de pescar salmones es condicionada por un intertítulo según el cual, en ese momento, el esquimal y los suyos “están cerca de la inanición”, situación evidentemente inventada por Flaherty para construir drama. En los dos ejemplos, los intertítulos, que esencialmente son relato literario, dan un sentido de suspenso a situaciones que no lo tendrían si el cineasta se ciñera a la verdad física, o incluso si se limitara a mostrarnos las mismas imágenes sin intervenir con la palabra. Sin embargo, la instancia más extrema de este mecanismo llega al final de la película, pues Flaherty fabrica un conflicto en torno al clima y la fauna que le permite llevar la cinta a un desenlace dramático satisfactorio, además de acentuar el motivo de la carrera contra el tiempo y la naturaleza. En específico, el realizador utiliza la ambivalencia de los perros que los inuit usan para tirar de sus trineos: son una compañía agradable y resultan indispensables para el transporte, pero también son criaturas territoriales y medio salvajes, que frecuentemente pelean entre sí. Objetivamente, lo que vemos es una secuencia de conexión vaga (de 62:33 al fin de la película): 1) la familia come carne de foca y vemos que los perros gruñen de manera gestual, 2) la familia alimenta a los perros, y éstos se pelean por los trozos de carne, 3) la familia parte en el trineo y llega a un iglú ya construido, y 4) la familia duerme en el iglú, mientras que los perros sienten los efectos de una ventisca afuera.⁸ Sin embargo, mediante el relato de los intertítulos, Flaherty nos “informa” que la pelea de los perros ha puesto a la familia en peligro, pues están “a mucha distancia de su refugio y ya está a punto de oscurecer”. Así, la secuencia cobra un peso de suspenso que —en la visión romántica de Flaherty— sirve para evidenciar ante el espectador occidental la *realidad estética* de la vida en el Ártico: la soledad, la “melancolía” (Figura 6), el poder de la naturaleza y la sensación de que cualquier

⁸ <https://bit.ly/2ET1IOZ>

pequeña pérdida de tiempo, aunque sea una simple pelea de perros, puede ser la diferencia en la carrera parejera entre el hombre y su inhóspito entorno.

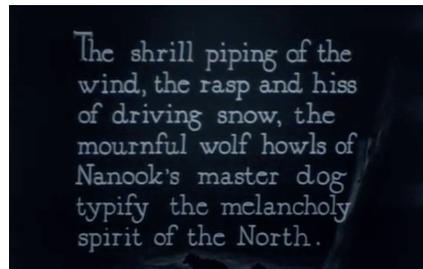


Figura 6

Último intertítulo: “La melancolía del Norte” (Flaherty, 1922)

De este modo, no resulta sorprendente la aseveración de Renov (2016) al llamar a Flaherty “documentary film’s first poet as well as itinerant ethnographer” (753), puesto que los recursos discursivos de *Nanook* se balancean justo entre esos dos polos o funciones: el *registro* etnográfico de costumbres sociales auténticas en proceso de desaparición, y la *expresión* artística de constructos poéticos provenientes de la imaginación romántica y rousseauniana, además de la bien sabida fascinación estética del mundo angloparlante con las regiones polares. ¿Consigue satisfacer ambas necesidades? ¿Es posible hacerlo? He allí la fuente del inagotable debate crítico sobre la cinta, que aún hoy sigue siendo un ejemplo potente de la tensión entre verdad ontológica y artificio existente en todo arte visual posfotográfico, al mostrar una instancia en donde la fabricación de situaciones podría verse como un engaño, pero también como un intento astuto de reproducir honestamente un tipo de verdad que yace más allá de los objetos ante la cámara.

The Great White Silence: tragedia en el fin del mundo

La creación de la *metanarrativa* que constituye cada género literario o artístico no es un proceso en donde sólo intervengan las obras y los creadores, sino que debe

mucho al rol mediador de la crítica y el mercado. De otro modo, es difícil de explicar que *Nanook of the North* disfrute de una reputación tan amplia en los anales históricos del cine documental, mientras que *The Great White Silence* es una referencia más bien oscura, la cual es tachada de “propaganda” en una escueta ficha dentro de la *Concise Routledge Encyclopedia of Documentary Film* y no es mencionada siquiera en la historia del género escrita por McLane ni en el extenso compendio *The Documentary Film Reader*. He aquí algunos aspectos que justifican una reivindicación crítica de *The Great White Silence*:

- A diferencia de *Nanook*, cuya primera versión consistía por completo de rodaje hoy perdido, sabemos que casi todo el material que compone *The Great White Silence* se proyectó por vez primera en 1913, cuando Ponting regresó de la expedición Terra Nova. Es decir, el *material* de Ponting es precedente al de Flaherty, si bien no la obra.
- Las tomas de Ponting no cuentan con el tacto cinematográfico para la composición de las de Flaherty, pero lo compensan con su valor científico, pues prestan mayor atención al lugar y a la vida de la fauna. Por esto, *The Great White Silence* es un ancestro mucho más adecuado que *Nanook* para el documental de naturaleza moderno.
- Y lo más importante para el presente artículo: así como Flaherty, Ponting se vio confrontado con frecuencia por los límites técnicos y discursivos de la representación en su tarea de registrar una “realidad” elusiva. Sin embargo, como veremos, el dilema principal de Ponting es diferente al de Flaherty. Allá donde el realizador de *Nanook* tuvo que encontrar el modo de serle más fiel a la “experiencia interior” de la historia que a la realidad física, Ponting no quiso ni necesitó fabricar drama alguno, sino que ciertas partes de la realidad física le resultaron imposibles de filmar.

El primer aspecto formal que llama la atención sobre *The Great White Silence* en relación a *Nanook* es que, allá donde Flaherty era una mirada invisible, un narrador omnisciente, Ponting se apropia de la escena: escribe sus intertítulos desde la primera persona, habla de lo que hizo en días determinados e incluso aparece a cuadro en un par de ocasiones. Más allá de que los intertítulos estén en primera persona porque fueron tomados *ad verbatim* del libro de memorias que Ponting publicó tres años antes, *The Great White South*, mientras que los de Flaherty fueron escritos expresamente para *Nanook* y reflejan el objetivo de “borrar al cineasta” en cuanto que influencia externa, el hecho de que el realizador se visibilice de esta manera ya nos hace pensar acerca del tipo de discurso que predomina en la película, el cual es de candidez testimonial y sobriedad científica. Como apunta un crítico, sin duda con alguna sorna hacia *Nanook* y Flaherty, “[Herbert Ponting] was classified as a ‘record photographer’... who was interested in the actual world, and not an invented one” (Murray-Brown, 2012: 1). Libre de las ambiciones de la antropología rousseauiana de Flaherty, Ponting puede permitirse dar testimonio de su experiencia personal, dado que su presencia no resulta un obstáculo para la reconstrucción de ninguna idea virginal sobre el estado natural de las cosas. En otras palabras, el discurso autoral en *Nanook* pareciera decir “Esto es así”, y el de *The Great White Silence*, “Yo vi esto”. Por diferentes rumbos, ambos cineastas apelan a lo verosímil de su discurso, construyendo mediante el montaje y los intertítulos esa “aureola de honestidad” que la fotografía confiere al fotógrafo al fungir como “transcripción” fiel de lo real (Fontcuberta, 2010: 122), y que fuera percibida todavía con mayor intensidad en el cine por voces tempranas del documentalismo, como Matuzsewski (“Perhaps the cinematograph does not give history in its entirety, but at least what it does deliver is incontestable and of an absolute truth” [2016: 49 nota 2]) o el mismo Grierson.

Mas hay una segunda cosa de la cual Ponting está exento, y cuya ausencia afecta la cinta tanto o más que la primera. En su rodaje de la Antártida, el director no encontró ninguna población humana nativa con la cual tratar. Todos

los personajes humanos de *The Great White Silence* son hombres europeos, miembros de la expedición Terra Nova, y por lo tanto no son sujetos de interés antropológico (aunque sí conformarán un drama humano en el tercer acto de la película). Esto deja mucho más espacio para explorar la construcción artística y científica del espacio. Generalizando, podríamos decir que el ángulo artístico fue su contribución personal, mientras que lo científico fue una concesión a los fines institucionales de la expedición. Según algunos testimonios, mientras los demás viajeros estaban ocupados armando el campamento o dando mantenimiento a la nave, Ponting a menudo se encontraba abstraído en un mundo de paisajes y de fauna, a tal punto que llegó a irritar a los demás por su falta de espíritu de equipo (Lynch, 1989: 296). Robert Falcon Scott (2008), líder de la expedición, escribió en sus diarios: “This world of ours is a different one for [Ponting] than it is to the rest of us—he gauges it by its picturesqueness—his joy is to reproduce its pictures artistically, his grief to fail to do so” (187).⁹ Este gusto por el paisaje desolado de la Antártida se manifiesta a menudo a lo largo del film, el cual casi no dice nada acerca de la construcción de la gran cabaña de madera que protegió a los viajeros durante más de dos años, pero se exhibe en la descripción de los volcanes, las grutas y el perturbador fenómeno del hielo a la deriva, todo esto acompañado del trabajo fotográfico de Ponting (Figura 7). Es difícil determinar del todo si esta inclinación hacia la belleza visual pura pertenece a la función de

⁹ Las palabras de Scott y los reportes acerca de la impopularidad de Ponting en la expedición expresan un tema repetido a lo largo de la historia de los cineastas-expedicionarios: que son, más o menos, un estorbo, y que sus metas pueden llegar a poner a los demás en riesgo. En el caso de *Nanook*, la *Concise Routledge Encyclopedia of Documentary Film* registra que Flaherty casi muere de hambre junto con algunos inuit por tratar de filmar la cacería de un oso, secuencia que ni siquiera incluyó en el filme final; mientras que Knud Rasmussen reporta en uno de sus libros que su fotógrafo se lastimó el hombro y tuvo que ser cargado en el trineo durante un tiempo (1927). Fuera del valor de estos episodios como anécdotas, parecieran apuntar a que, más allá de la etiqueta “documental”, hay cosas que son “buenas” para la cámara a pesar de ser malas para los objetivos pragmáticos del resto de la expedición, y viceversa; es decir, que la realidad material y la realidad de un documental nunca han sido la misma cosa.

registro o de *expresión* dentro del modelo de Renov. El que las imágenes resulten placenteras y hablen solamente de la estética sublime encontrada en el paisaje de la Antártida apuntaría a lo segundo, mas debemos recordar que éstas fueron algunas de las primeras imágenes *registradas* de estos lugares del planeta, y por lo tanto constituyen, con todo y su belleza, un invaluable testimonio historiográfico y de conocimiento. Esta porosidad en las categorías ya había sido prevista por Renov (2016): “These categories are not intended to be exclusive or airtight; the friction, overlaps—even mutual determination—discernible among them testify to the richness and historical variability of nonfiction forms in the visual arts” (744). Valga entonces decir que Ponting cumple con ambas funciones.



Figura 7

Trabajo paisajístico (Ponting, 1924)

Por otro lado, el realizador también se da tiempo para satisfacer las metas científicas de la expedición, además de documentar un poco de su funcionamiento material. Gracias precisamente al hielo a la deriva —o, siendo más específicos, a la forma en que la nave logra atravesarlo— Ponting ofrece uno de los momentos más interesantes de la película, tanto por su subjetividad narrativa como por su visibilización de los retos técnicos. Primero, vemos un *close-up* de la afilada proa del barco abrirse paso repetidamente a través de grandes placas de hielo a la deriva. Se podría intuir que la toma, que parece estar a centímetros del agua y por fuera del

barco, fue lograda mediante algún extraño truco que probablemente no conoceremos. Pero inmediatamente después, un intertítulo dice “Así es como tomé estas imágenes”, y vemos a Ponting recostado sobre una precaria plataforma de madera que cuelga por el borde del barco, sosteniendo la cámara hacia abajo (18:46–19:22).¹⁰ Éste es tan sólo uno de los momentos en que Ponting parece deleitarse en quitarle el velo a su arte y dejarnos apreciar las dificultades que enfrentó para obtener ciertas porciones del filme. Vuelve a hacer algo similar en otra de las escenas científicas/materiales: sus imágenes del pájaro *Stercorarius maccormicki*, también conocido como skúa antártica. En este caso, Ponting no sólo subraya el hecho de que las suyas fueron las primeras imágenes del ave en movimiento; también relata cómo capturó la parte de mayor valía científica, el nacimiento de un polluelo. De manera un tanto insensible para nuestra época, pero perdonable para 1911, la madre del polluelo había sido ahuyentada durante unos pocos segundos cada hora para que Ponting pudiera armar una crónica del nacimiento (55:12–59:53). Puede parecer extraño que un hombre llevado a la Antártida para documentar un viaje al polo se dedique a filmar aves, pero lo cierto es que esto iba de acuerdo con las metas colectivas de la expedición Terra Nova: de hecho, fuera del viaje al polo, el episodio más famoso de toda la expedición fue un viaje de tres personas para obtener huevos de pingüino con los cuales estudiar su gestación, lo cual quedó descrito por Apsley Cherry-Garrard en su célebre libro *The Worst Journey in the World*.

En este punto, debemos recordar que Ponting formaba parte de un equipo que cargaba con una amplia ambición nacionalista británica: la meta era montar la expedición polar más grande, documentada y científica hasta ese momento, y

¹⁰ <https://bit.ly/2Xlypfb>. La cámara de cine usada por el realizador durante el viaje es una Prestwich modelo 5 con exterior de madera. Es más ligera que la Akeley usada por Flaherty, pero también más antigua. Por ende, las imágenes cinematográficas de Ponting son, por lo general, más breves y de menor calidad. Sus fotografías fijas, en cambio, son excelsas, gracias a su preferencia por usar placas fotográficas de vidrio en vez de los primitivos rollos de cinta fotográfica (Murray-Brown, 2012: 2).

coronarla conquistando el polo sur. Como tal, el rol de Ponting era providencial para difundir hacia el mundo exterior los descubrimientos de la expedición y para hacer sentir al público británico como parte de una gesta heroica. Aunque *The Great White Silence* no fue un éxito comercial ni en 1917 —cuando Ponting presentó el material en teatros, narrado en persona y sin intertítulos— ni en 1924, él estaba convencido de que su obra fílmica y fotográfica había sido una de las herramientas más valiosas de la expedición para “llegar a las masas” (Lynch, 1989: 295). Por lo tanto, se podría decir que también apela a la segunda función discursiva de Renov, la *persuasión*, aunque muy sutilmente. Sin intentar nunca convencer al espectador de ningún manifiesto ideológico, resulta claro que Ponting respeta y enaltece el *ethos* institucional del viaje del Terra Nova: el patriotismo, la resiliencia y la educación de la humanidad acerca de la región más inhóspita del mundo. Como tal, su película contiene características gráficas que permiten realizar una “simplificación informativa” con fines didácticos. Uno de estos elementos es el uso de los tintes de color. Aunque su uso no es por completo sistemático, a grandes rasgos se puede observar que Ponting usa tonos grises y anaranjados para describir la vida doméstica de la expedición, mientras que reserva los azules y violetas intensos para retratar paisajes helados, transmitiendo a la audiencia una mayor sensación de frío y de la extrañeza de la luz (Figura 8).



Figura 8

Tintes de color: anaranjado para la vida cotidiana, azul intenso para paisajes helados verde grisáceo durante el viaje al polo (Ponting, 1924)

De hecho, como se puede ver en la Figura 7, su célebre fotografía “Gruta en un iceberg” es presentada en púrpura, concordando con la descripción del lugar hecha por Robert F. Scott (2008) en sus diarios: “it looked a royal purple, whether with contrast with the blue of the cavern or whether from optical illusion I do not know” (75). El otro elemento gráfico con gran peso en el filme es la inserción de un mapa, el cual —como en *Nanook*— le evita a Ponting la engorrosa tarea de dar explicaciones verbales confusas sobre el lugar al mismo tiempo que enclava al filme en los dominios del conocimiento historiográfico-científico. Sin embargo, dado el drama humano que se desarrolla en la última parte de la película, el mapa termina ejecutando una función todavía más importante, al menos para el espectador corriente: la de soporte para el suspenso narrativo y la descripción de una realidad trágica que no pudo ser filmada. Como en *Nanook*, la cartografía del mapa es básica: los contornos de la costa están bien delineados, pero las etiquetas nominales son mínimas y no hay retícula de coordenadas. El objetivo es narrar con el mapa, no dar una localización espacial apta para especialistas (Figura 9).

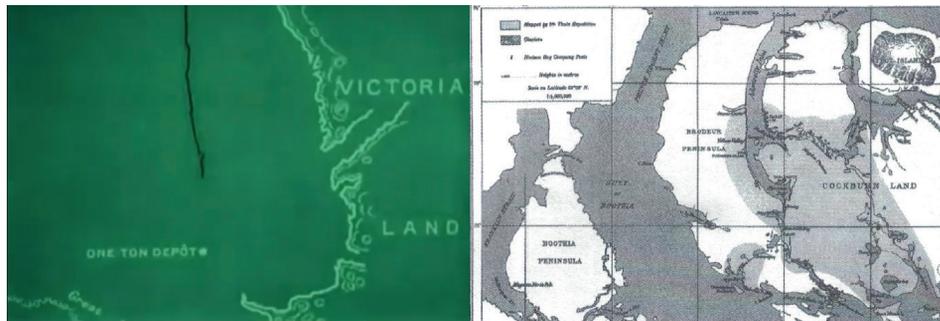


Figura 9

Mapa de Ponting (izquierda) comparado con un mapa ártico de Rasmussen (derecha)

Como es bien sabido, Scott y sus cuatro acompañantes en el viaje final al polo arribaron a su destino sólo para encontrar que la expedición noruega de Roald Amundsen se les había adelantado por veintiún días. Peor aún, no lograron regresar al campamento, pues el mal clima, la congelación y un aparente malentendido en la colocación de los depósitos de comida los condenaron a muerte. Ponting, por supuesto, no estaba en ese equipo final. De hecho, ni siquiera estaba ya en la Antártida, pues había partido en un barco de relevo poco después de que Scott saliera hacia el polo. El cineasta se enteró de la tragedia junto con el resto de Europa: casi un año después, cuando los demás miembros de la expedición encontraron los cuerpos y regresaron a Nueva Zelanda. En ese momento, Ponting decide reunir todo el material que su productora, la francesa Gaumont, había venido exhibiendo desde 1912 como parte de sus “funciones de novedades”,¹¹ recuperar los derechos exclusivos de su explotación y usarlo para contar la historia de Scott, primero como un espectáculo presencial en 1917, y luego como *The Great White Silence* en 1924 (Murray-Brown, 2012: 5-6). Pero, ¿cómo representar una realidad de la que no queda testimonio cinematográfico “real”? Aquí, Ponting tiene que hacer acopio de todos sus recursos para reconstruir el inaccesible viaje final al polo: el reciclaje de rodaje previo, los intertítulos, las fotografías recuperadas de la cámara Kodak de Scott, el arte gráfico producido entre 1913 y 1924 y, sobre todo, el mapa mencionado arriba, donde se va trazando una línea que expresa el trayecto de ida y vuelta. De este modo, la película se transforma en un fenómeno de arte híbrido,

¹¹ Las funciones de novedades de Gaumont son uno de los escollos más importantes para la narrativa convencional que declara a *Nanook* el germen del género documental. Desde los primeros años del siglo XX, Gaumont se dedicó a reunir cortos no ficcionales y a presentarlos juntos, a manera de un “noticiero alrededor del mundo”. Como cabría esperar, los materiales fílmicos de lugares distantes o “exóticos” eran de gran valía para la productora, por lo cual se interesaron en la expedición Terra Nova. Podrá discutirse si *Nanook* es el primer *largometraje* documental, y ciertamente es la fuente primaria para el concepto griersoniano del género, pero las primeras instancias del *cine-como-documento* se remontan a los albores mismos del medio. De allí que Matuszewski pudiera esbozar una idea del cine historiográfico en 1898 y que Grierson diga haber tomado la palabra “documental” de “los franceses” (2016: 217).

como si una multitud de materiales periféricos y de archivo se conjuntaran para danzar alrededor de un centro vacío, invisible. La realidad material del último viaje de Scott es incognoscible, pero la sensación de autenticidad puede ser recobrada aceptablemente a través de sus huellas periféricas y de algunas técnicas de edición.

Para mantener al menos una semblanza de material fílmico durante la recreación del viaje al polo, Ponting recicla algunas tomas cortas que había rodado el año anterior: en particular, al describir las condiciones del clima, usa varias veces una escena del viento sobre el paso montañoso del glaciar Beardsmore, que fue lo más que el director se adentró en la Antártida. Asimismo, para dar una idea de la vida de los exploradores durante el viaje, Ponting ofrece dramatizaciones (filmadas cerca del campamento) de Scott y su equipo montando una tienda de campaña, cocinando una cena y arrastrando un trineo.¹² La llegada al polo es representada con la célebre fotografía conmemorativa recuperada de la cámara de Scott, donde ya vemos los efectos de la congelación en los rostros de los exploradores. Los intertítulos, por su parte, también adoptan la perspectiva del líder de la expedición, citando de sus diarios en intermitencia con el material fílmico y fotográfico mencionado, mientras que Ponting (quien ya no puede funcionar como testigo) toma el rol de *bardo* heroico, ensalzando la valentía de Scott y los suyos en tono patriótico.¹³ En una etapa final, cuando debe relatar la tragedia, Ponting se ve forzado a tomar material externo a la expedición. En concreto, para representar la muerte de Lawrence Oates, inserta la pintura *A Very Gallant Gentleman* de J. C. Dollman, inspirada en el incidente (Figura 10; Oates, quien iba muy débil, se sacrificó para que sus compañeros pudieran seguir avanzando).

¹² Podemos estar seguros de que este rodaje no es del viaje polar real porque hay cuatro hombres arrastrando el trineo. En realidad, Scott tomó la decisión de que el equipo final fuera de cinco. ¿Estas escenas “ensayadas” constituyen una *creación* de la realidad al estilo de *Nanook*? Personalmente, no lo veo así. En el filme de Flaherty, el objetivo es presentar la “historia esencial” de un pueblo de acuerdo con un ideario predefinido, mientras que Ponting, con fines didácticos, sólo preparó escenas de momentos que no podría filmar después.

¹³ <https://bit.ly/2QKXsWs>



Figura 10

A Very Gallant Gentleman en el filme en su versión original. Ponting insiste en el tinte verde grisáceo.

En tanto, la lúgubre presencia del mapa con la línea animada sigue intercalándose con las imágenes y con el relato construido a partir de los diarios de Scott, hasta que la línea se detiene al fin, tan sólo a unos centímetros del próximo depósito de comida, transmitiendo la trágica cercanía de Scott con la supervivencia (101:33).¹⁴ Así como en *Nanook* al otro extremo del mundo, la relación entre hombre y entorno polar también es entendida como una carrera contrarreloj. Sin embargo, *The Great White Silence* no necesita crear situaciones dramáticas en beneficio de una preconcepción de la melancolía romántica, sino que debe representar con un cierto grado de fidelidad la tragedia que acaeció a sus personajes en las mesetas infinitas de la Antártida, si bien lo hace obedeciendo a códigos contemporáneos de patriotismo y heroísmo trágico.

Volviendo a Renov (2016), es evidente que *The Great White Silence* es exactamente la clase de cinta que lleva al teórico a declarar:

any poetics of value, despite the explanatory power it might mobilize through an elaboration of conceptually discrete modalities, must be willing to acknowledge transgressiveness as the *very condition* of textual potency...

¹⁴ <https://bit.ly/2WlvvdX>

As metacritical paradigms, the four functions of the documentary text may be provisionally discrete; as specific textual operations, they rarely are. (747)

Es decir, en la práctica, todo documental es una mezcla de las cuatro funciones discursivas, y en ocasiones hay elementos individuales de las obras que son capaces de activar dos o más. La cinta de Ponting resulta un ejemplo muy útil para la consideración de esta porosidad al estar compuesta de elementos extraídos de una gran variedad de artes y dominios de conocimiento, con los cuales el realizador cumple tanto sus metas de *registro* científico como de *persuasión* moral al mismo tiempo que *expresa* su dolor por los muertos y *preserva* la autenticidad de una historia que no vivió y no filmó. Y es que tal vez, en el cine documental, lo *auténtico* y lo *real* sean cosas muy diferentes.

Conclusiones.

Hacia un nuevo entendimiento del arte documental temprano

Una última coincidencia entre los dos largometrajes: en su momento, ambos se presentaron al público con etiquetas genéricas pertenecientes a la narrativa ficcional, y tan sólo retroactivamente se les ha aplicado la marca de “documentales”. El subtítulo de *Nanook of the North* es “A Story of Life and Love in the Actual Arctic”, mientras que *The Great White Silence* se autodenomina “A Film Epic”. Entre los dos subtítulos, la única apelación a lo verídico es el adjetivo “*actual*” para describir la locación ártica de *Nanook*, lo cual es cierto. ¿Cómo entender entonces la polémica que se desata cada que alguien trae a colación todas las divergencias de *Nanook* con la verdad material de las cosas?¹⁵

¹⁵ Para un ejemplo véase Vishnevetsky (2015). También podría argumentarse que el ensayo de Murray-Brown (2012) usado en la bibliografía de este estudio busca otorgarle a *The Great White Silence* el título de “primer documental” dado su mayor apego a la realidad material.

A mi parecer, el malentendido deriva de la falta de comprensión sobre las particularidades de la era temprana del cine y la fotografía documental, puesto que muchos ven las estrategias adoptadas por Flaherty (e incluso algunas de Ponting, como las escenas ensayadas), como engaños, cuando en realidad no había surgido en el cine ninguna convención que forzara a estos realizadores a no traspasar los límites de lo científicamente visible. Tal vez sea que, como argumenta Fontcuberta, el surgimiento de la imagen digital nos haya vuelto hipersensibles a los trucos mediante los cuales la fotografía y el cine alteran la realidad, rompiendo el pacto de verosimilitud que estas artes parecían instaurar con su referencialidad directa al objeto representado. Pero eso es problema nuestro, no del medio. Así como la fotografía, el documental

ya nació con una doble faceta notarial y especulativa, de registro y de ficción. Que luego una de esas facetas haya sido proscrita como bastarda o supeditada al modelo canónico documental sólo se disculpa por la prominencia de la cultura tecnocientífica y sus valores subordinados, tales como la mirada empírica del positivismo. (Fontcuberta, 2010: 109)

Similarmente, Renov (2016) declara que su clasificación de funciones discursivas es un intento de ir en contra de las “estructuras heredadas” que buscan atar al cine documental a su aparente y unívoco estatus como “the ‘film of fact,’ ‘nonfiction,’ the realm of information and exposition rather than diegetic employment or imagination” (743). E incluso si cometiéramos el barbarismo de esperar un completo rigor científico y material por parte de una obra de arte cinematográfico, ¿cómo pedir una representación de lo objetivamente observable que satisfaga los estándares actuales cuando el equipo de trabajo era primitivo, pesado e impráctico? ¿Cómo se suponía que Flaherty mostrara los métodos inuit para vestirse y dormir sin usar un iglú falso, que permitiera la iluminación? ¿Cómo podemos reclamarle a Ponting su completa omisión de todo lo sucedido durante

el invierno polar cuando tomar fotografías o filmar era imposible en la oscuridad? De forma similar a Renov, propongo dirigir nuestras consideraciones sobre la relación del arte audiovisual temprano con la verdad más allá de la dualidad entre el engaño y la realidad material, y pasar a un entendimiento de los métodos que *fuleron necesarios* para que cada artista negociara y concretara “una verdad” particular, con todos los tonos grises que esa relativización implique. Como se ha visto, un enfoque tal sobre el arte documental supone la valoración de los obstáculos técnicos encontrados por cada realizador, sus decisiones al seleccionar del material a su disposición, así como las preconcepciones u objetivos que hayan moldeado sus obras. De esta manera, la difusión cultural y académica del legado de obras como *Nanook of the North* y *The Great White Silence* puede dejar de ser lo que ha sido parcialmente hasta hoy —una eterna discusión bizantina acerca de quién llegó primero a dónde o quién “mintió menos” durante el trayecto—, para convertirse en una discusión más fructífera sobre las funciones discursivas y los medios de representación ofrecidos por cada forma artística en un momento histórico y geográfico dado. Es decir, podremos trascender las implicaciones simplistas de la etiqueta genérica “documental” para observar, realmente, el valor específico que cada obra contiene en su devenir para la construcción de lo *Verdadero*, lo *Auténtico* y lo *Histórico* como categorías flexibles y en perpetuo movimiento.

FILMOGRAFÍA

- FLAHERTY, Robert J. (Productor y director). (1922). *Nanook of the North*. Estados Unidos, independiente. Disponible en: <https://archive.org/details/NanookOf-TheNorth-HD>
- PONTING, Herbert G. (Productor y director). (1924). *The Great White Silence*. Reino Unido, independiente. Disponible en: <https://archive.org/details/WhiteSilence>

BIBLIOGRAFÍA

- AITKEN, Ian (Ed.). (2013). *The Concise Routledge Encyclopedia of the Documentary Film*. Londres: Routledge.
- BEAN, Kendra. (2019, enero). “Hidden Treasures of our Collection: Herbert Ponting’s Cine Camera”. *Science & Media Museum* (en línea). Recuperado el 4 de febrero de 2020 de <https://blog.scienceandmediamuseum.org.uk/herbert-ponting-cine-camera/>
- CHERRY-GARRARD, Apsley. (2005). *The Worst Journey in the World*. Londres: Penguin.
- FONTCUBERTA, Joan. (2010). *La cámara de Pandora: la fotografía después de la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili.
- GRIERSON, John. (2016). “First Principles of Documentary”. En Jonathan Kahana (Ed.), *The Documentary Film Reader*. Oxford: Oxford University Press.
- LYNCH, Dennis. (1989). “The Worst Location in the World: Herbert G. Ponting in the Antarctic, 1910-1912”. *Film History*, 3(4) 291-306.
- MATUSZEWSKI, Boleslas. (2016). “A New Source of History”. En Jonathan Kahana (Ed.), *The Documentary Film Reader*. Oxford: Oxford University Press.
- MCLANE, Betsy. (2012). *A New History of Documentary Film*. Londres: Continuum.

- MENDOZA, Carlos. (2015). *La invención de la verdad: ensayos sobre cine documental*. Ciudad de México: UNAM.
- MURRAY-BROWN, Jeremy. (2012, marzo). “Herbert Ponting and the First Documentary”. *Documentary Films & Writings* (en línea). Recuperado el 4 de febrero de 2020 de <http://www.bu.edu/jeremymb/files/2017/07/d-Ponting-March-30-2012-Spell-checked-Sept-13-2015-pdf-.pdf>
- RASMUSSEN, Knud. (1908). *The People of the Polar North*. Londres: Kegan, Paul, Trench, Trübner & Co.
- RASMUSSEN, Knud. (1999). *Across Arctic America: Narrative of the Fifth Thule Expedition*. Fairbanks: University of Alaska Press.
- RENOV, Michael. (2016). “Towards a Poetics of Documentary”. En Jonathan Kahana (Ed.), *The Documentary Film Reader*. Oxford: Oxford University Press.
- SCOTT, Robert Falcon. (2008). *Journals*. Oxford: Oxford University Press.
- VISHNEVETSKY, Ignatij. (2015, 6 de marzo). “The First Feature-length Documentary Isn’t Really a Documentary”. *The AV Club* (en línea). Recuperado de <https://film.avclub.com/the-first-feature-length-documentary-isn-t-really-a-doc-1798280320>.



Epopeyas de la escritura: Algunas reflexiones sobre el lenguaje poético en Ezra Pound y Jorge Luis Borges

The Epic of Writing: Some Reflections on Poetical Language in Ezra Pound and Jorge Luis Borges

GABRIEL ENRIQUE LINARES GONZÁLEZ

Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México

México

Resumen

El presente artículo estudia los textos “The Chinese Written Character as A Medium for Poetry” (1919) de Ezra Pound (1885-1972) y Ernest Fenollosa (1853-1908), y “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” (1940) de Jorge Luis Borges (1899-1986). Se establecen lazos entre ambos con base en la afinidad que manifiestan en su interés por la creación de un gran poema a la manera de la épica, por el monólogo dramático y la traducción. Se hace especial énfasis en la forma en la que los dos autores articulan en ambas obras reflexiones sobre la naturaleza del lenguaje poético y vinculan dichas reflexiones con el monólogo y la traducción. El signo lingüístico resulta ser equiparable no solo con uno de los tropos considerados esenciales por la retórica, la metáfora, sino también con la prosopopeya, el tropo rector del monólogo. Por otro lado, en estos textos, la reflexión sobre la naturaleza del signo se revela inseparable de la traducción. Así, prosopopeya y traducción resultan en la obra de estos autores no solo ser esenciales a la creación literaria sino, hasta cierto punto, prácticas análogas.

Palabras clave

Jorge Luis Borges, Ezra Pound, epopeya, prosopopeya, traducción

Abstract

This paper deals with “The Chinese Written Character as A Medium for Poetry” (1919) by Ezra Pound (1885-1972) and Ernest Fenollosa (1853-1908), as well as with “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” (1940) by Jorge Luis Borges (1899-1986). A link between both authors is established upon the basis of their interest in the epic poem, as well as in the dramatic monologue and in translation. The present study focuses specially on the way in which both writers express in these texts their thoughts on the nature of language and connect such thoughts with the practice of translation and with the monologue. The linguistic sign is presented not only as similar to one of the most important rhetorical devices, metaphor, but also to prosopopoeia, the key trope of the dramatic monologue. On the other hand, in both texts, to think about language always implies considerations regarding translation. Thus, the use of prosopopoeia and translation are not only, according to these two authors, essential to literary creation, but also essentially similar practices.

Keywords

Jorge Luis Borges, Ezra Pound, epic, prosopopoeia, translation

El propósito del presente artículo es reflexionar sobre las posiciones que en torno al lenguaje poético se desprenden de “The Chinese Written Character as a Medium for Poetry”, de Ezra Pound (1885-1972) y Ernest Fenollosa (1853-1908), por un lado, y, por otro, de un pasaje de “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, de Jorge Luis Borges (1899-1986). El pasaje en cuestión es aquél en el que se presentan las lenguas de la región imaginaria que da título a la ficción del argentino. Este trabajo no pretende hacer un análisis exhaustivo del tema del lenguaje en la obra de estos autores,

aunque sí es parte de una investigación personal más amplia sobre ambos. Aparte de los dos textos ya anunciados, hago uso también de algunos otros, relevantes para el presente análisis.

Aparentemente, en principio, hay pocos puntos de contacto entre los dos autores. De hecho, Borges parece haber tenido en muy poca consideración a Pound. Dice Richard Kessler (2010), editor de los sonetos de Borges en inglés, que “Borges in his poetry [...] has little interest in ‘making it new’, and little use for that doctrine’s leading proponent, Ezra Pound” (xix). No obstante, conviene detenerse en la siguiente cita de la *Introducción a la literatura estadounidense*, que refleja la ambigüedad de la actitud de Borges hacia Pound: “La obra es de difícil o imposible lectura. Pound encierra ternuras imprevisibles” (Borges, 1979: 1021). En la misma página, escribe acerca del primero de los *Cantos*: “el primer canto consta de tres páginas traducidas, en admirable verso libre, del libro XI de la *Odisea*”. Algunos de estos versos le habían sorprendido lo suficiente como para que le pidiera a su madre que los transcribiera en una nota en su ejemplar de este libro de Pound (Rosato y Álvarez, 267). En realidad, entre ambos escritores existen más similitudes de las que se podría suponer, y éstas van más allá de su lugar como autores fundacionales de las literaturas de América y Europa durante el siglo XX. Enunero a continuación algunas que atañen al presente artículo.

En primer lugar, se encuentra el interés de ambos autores en la creación verbal como tema de la propia escritura. Pound, claramente, sentía que uno de sus deberes era la renovación de la lengua poética inglesa, frecuentemente anclada aún en un idioma literario decimonónico, que ya se sentía desgastado a inicios del siglo XX. Muestra de ello son sus polémicos ensayos, entre los cuales podemos mencionar “Imagisme” (1913), “Vorticism” (1914) o *ABC of Reading* (1934). Esta actitud es constante en el poeta estadounidense, aunque no es él un iconoclasta en términos absolutos, sino más bien un promotor del regreso a ciertos clásicos de su preferencia, o de una exploración de otras tradiciones literarias. En el caso de Borges, la preocupación por el tema del lenguaje y la escritura es también con-

tinua, aunque aquélla conoce a lo largo de su carrera artística distintas actitudes y modulaciones. El Borges maduro reniega de las ambiciones vanguardistas de su juventud en lo que toca a la poesía, y se reconcilia con el Modernismo latinoamericano (véanse, al respecto, el prólogo original de su primer libro de poesía, *Fervor de Buenos Aires*, de 1923, y la nueva versión del prólogo del mismo libro que aparece en las *Obras completas* de 1974). No deja de haber, sin embargo, en toda su obra, no sólo nueva experimentación en la práctica, que lo lleva, entre otros lados, a la poesía inglesa, en la práctica del soneto y del monólogo dramático, sino también reflexiones lingüísticas, relacionadas generalmente con la composición poética y literaria, tanto en los prólogos de sus poemarios (algunos de los cuales serán mencionados aquí), como en sucesivas ficciones (“La biblioteca de Babel” de 1941, “El Aleph” de 1945, “El inmortal” de 1949, “El espejo y la máscara” o “Undr”, ambos de 1975) y ensayos (“Las kenningar” de 1933, “La metáfora” de 1952, “La poesía” de 1977).¹

En segundo lugar, las poéticas de ambos presentan afinidades esenciales que derivan de importantes intereses comunes. Véase a continuación uno de los apuntes inconclusos para los cantos “CXVII *et seq.*” de Pound (sobre la historia textual de este apunte, véase Ronald Bush, 1999: 132-133):

I have tried to write Paradise
Do not move
 Let the wind speak
 that is Paradise.
Let the Gods forgive what I
 have made
Let those I love try to forgive
 what I have made. (1998: 822)

¹ Los ejemplos que se presentan aquí no quieren ser exhaustivos, pero sí creo que son representativos. Demuestran el interés constante de Borges y de Pound por el tema.

La ambición final de estos versos es trascendente. No pretenden describir el Paraíso, sino crearlo por medio de la palabra; la palabra “Paradise” es el objeto directo de “write”, no el objeto de la preposición (ausente) “about”. En el fragmento mencionado hay ecos no sólo de los proyectos de Dante o de Milton, sino también del Coleridge de “Kubla Khan”. Existe, pues, un afán épico. No sólo porque “to justify the ways of God to men” (Milton, 1993: 9) es una ambición propia de la epopeya moderna, sino porque para alcanzar esa ambición es necesario generar un estilo digno de ella, es decir, para recordar a Coleridge, uno que permita, no tanto describir, sino invocar o, incluso, crear (“I would build that dome in air, / that sunny dome!, those caves of ice!” [2004: 183]). La reflexión sobre el idioma poético es inseparable de la épica. No hay que olvidar el significado etimológico de esta palabra y de “epopeya”. Dice Coromines (2008) sobre la primera, “del griego *epikós*, [...] deriv. de *épos*, *épus*, verso” (217) y de la segunda, “gr. *epopoía*, [...] propte. ‘composición de un poema épico’, formado con *poieo*, ‘yo hago’” (217). En el origen mismo de estas palabras está signada su relación no sólo con ciertos temas particulares, sino también con el mismo desarrollo verbal de éstos. Los versos de Pound (como los de Coleridge) apuntan, no obstante, también, a un fracaso y a un obstáculo: lo absoluto es inexpresable.

Conviene recordar también lo que el escritor estadounidense escribió en el ensayo “The Wisdom of Poetry”, de 1912: “The function of an art is to free the intellect from the tyranny of the affects or, leaning on terms neither technical nor metaphysical: the function of an art is to strengthen the perceptive faculties and free them from encumbrance, such encumbrance, for instance, as set moods, set ideas, conventions” (191). Lo que propugna es una especie de desautomatización no sólo de palabras, sino de conceptos y sentimientos, que tiene por objeto fortalecer “the perceptive faculties”, es decir, enseñarnos a ver mejor. Para el escritor estadounidense, la experimentación con nuevas formas de abordar el lenguaje con el propósito de liberarlo del peso de la escritura previa podría traducirse, para ponerlo en términos ya mencionados aquí, en una necesidad de “make it new”.

Esta aparente necesidad de novedad, sin embargo, implica también un regreso casi romántico a una noción de “origen”, a una cierta relación entre lengua y realidad, de naturaleza prebabilónica y adánica, como veremos más adelante.

La tarea del poeta definida así por Pound no es muy diferente de la que señala Borges en el prólogo de *El oro de los tigres*: “Para un verdadero poeta, cada momento de la vida, cada hecho, debería ser poético, ya que profundamente lo es” (Borges, 1978: 359).² Borges manifiesta, en repetidas ocasiones, una concepción de la poesía igualmente mística y trascendente, no por influencia de Pound, sino por afinidad con él, así como por la común lectura de escritores como los que he citado anteriormente (Dante, Milton, Coleridge, pero también, claramente, Homero, Virgilio y Ariosto, entre otros). Dice en el prólogo de *El otro, el mismo*: “La raíz del lenguaje es irracional y de carácter mágico. El danés que articulaba el nombre de Thor o el sajón que articulaba el nombre de Thunor no sabía si estas palabras significaban el dios del trueno o el estrépito que sucede al relámpago. La poesía quiere volver a esa antigua magia” (1978: 169). El obstáculo para este regreso es el anquilosamiento del lenguaje poético. Para Borges, el origen de tal barrera se encuentra en la excesiva sistematización del lenguaje y en la servidumbre a la misma. Dice sobre los diccionarios en la misma página del prólogo citado: “Suele olvidarse que son repertorios artificiales, muy posteriores a las lenguas que ordenan” (1978: 169).

Hay también en Borges una desconfianza profunda hacia el lenguaje, medio opaco, a través del que no circula lo que se quiere decir. En la parte final de “La biblioteca de Babel”, el narrador escribe: “Un número *n* de lenguajes posibles usa el mismo vocabulario; en algunos, el símbolo *biblioteca* admite la correcta definición *ubicuo y perdurable sistema de galerías hexagonales*, pero *biblioteca* es *pan* o *pirámide* o cualquier otra cosa, y las siete palabras que la definen tienen otro valor. Tú, que

² Los poemas y prólogos a poemarios de Borges se citan por *Obra poética*, de 1978. En el caso de los textos en prosa, a menos que se especifique algo diferente, se cita por *Obras completas* de 1974. En ambos casos, esos fueron los volúmenes en los que el autor incluyó por última vez revisiones a sus obras en verso y en prosa escritas hasta ese momento, respectivamente.

me lees, ¿estás seguro de entender mi lenguaje?” (1974: 470). El pasaje es una especie de efectiva *reductio ad absurdum* del problema de la significación. La definición de la palabra “biblioteca”, inadecuada para nosotros pero adecuada en el contexto de la ficción, vuelve pertinente la pregunta final del narrador de “La biblioteca de Babel”. El sentido total de las palabras del otro nos elude. Ante cuestiones como éstas, expresadas no sólo en la ficción justo antes mencionada (véase, por ejemplo, la célebre ficción “El Aleph”), la ambición del poeta por escribir el gran poema total parece imposible. En “Mateo, 25, 30”, poema que alude a la parábola de los talentos, y también al famoso soneto de Milton, “When I consider how my light is spent”, dice Borges:

Desde el invisible horizonte
 Y desde el centro de mi ser, una voz infinita
 Dijo estas cosas (estas cosas, no estas palabras,
 Que son una pobre traducción temporal de una sola palabra):
 [...]

 Has gastado los años y te han gastado
 Y todavía no has escrito el poema. (1978: 188-189)

Me referiré aquí a una última característica común entre las poéticas de Borges y Pound. Para ambos, la traducción y la forma poética de origen inglés llamada “monólogo dramático” son vistas como vías de acceso a la poesía, ya sea como prácticas que promueven el perfeccionamiento de la técnica, o como medios de indagar en su naturaleza. En este sentido, y en otro más al que me referiré en las siguientes páginas, ambas prácticas escriturales son consideradas análogas por nuestros autores.

Algo hay que decir sobre el monólogo dramático antes de hablar de la importancia de éste para la presente argumentación. Esta forma poética tiene como recurso principal la prosopopeya, entendida ésta como “The speech of an

imaginary person” (Greene y Cushman, 2012: 1120), con la salvedad de que no es necesario que la persona sea imaginaria, puede estar asociada con una figura real, imaginada en el poema por el autor. Un buen ejemplo en español es el “Poema conjetural” del propio Borges, donde la voz poética es identificable con Francisco de Laprida, personaje histórico y ancestro del poeta.³

El origen etimológico de la palabra prosopopeya, derivada de *prósopon*, “aspecto de una persona”, “personaje”, y *poíeo*, “hago” (Corominas, 2008: 452), la vincula con la creación de una máscara. Aunque actualmente asociamos esta figura con la capacidad de hablar conferida a los animales en las fábulas, en la antigüedad clásica su sentido era mucho más amplio. La prosopopeya era el tropo que otorgaba la voz a aquello que no la podía tener; no solo a los animales, sino a lo muerto, lo ausente o incluso lo inanimado.⁴

Sugiero aquí, valiéndome de Pound, que la traducción era considerada por ambos autores una suerte de prosopopeya. Dice el poeta estadounidense sobre la búsqueda de su voz literaria:

In the “search for oneself”, in the search for “sincere self-expression”, one gropes, one finds some seeming verity. One says, “I am” this, that or the other thing, and with the words scarcely uttered one ceases to be that thing. I began this search for the real in a book called *Personae*, casting off, as it were, complete masks of the self in each poem. I continued in a long series of translations, which were but more elaborate masks. (*Gaudier-Breska*, 1970: 85)

³ Ahondar en la naturaleza del monólogo dramático excede los objetivos del presente ensayo. Creo que la definición que ofrezco aquí es práctica y funcional. El lector interesado en la historia de la forma y su definición puede acudir al libro de Glennis Byron *Dramatic Monologue* (2003) o al clásico *The Poetry of Experience* (1957) de Robert Langbaum.

⁴ Sobre la prosopopeya, puede consultarse a A. Dwight Culler (1975: 368) y Paul de Man (1984: 78).

El libro al que se refiere Pound, y cuyo título quiere decir en latín, “máscaras” (Coromines, 2008: 427), está constituido principalmente por monólogos dramáticos cuyas voces poéticas son, en su mayoría, autores medievales o europeos, pero también conforman el libro traducciones de poemas de esos mismos autores. Pound establece un lazo entre traducción y monólogo, en tanto en que los dos se definen precisamente por ser medios de hacer hablar a otro que está ausente, ya sea porque es tan sólo un personaje imaginario o imaginado, o porque se le traduce de una lengua a otra. A través de éstas actividades, el poeta encuentra, paradójicamente, su propia voz.

Borges hace una equiparación parecida entre traducción y monólogo dramático en su célebre ensayo “Las versiones homéricas”. Al inicio de éste se lee, “Ningún problema tan cosustancial con las letras y su modesto misterio como el que propone una traducción” (1974: 239). Un poco más adelante, Borges establece una similitud entre traducciones al inglés de Homero y los monólogos dramáticos de los que se compone *The Ring and The Book*, de Robert Browning: “El libro más famoso de Browning consta de diez informaciones detalladas de un crimen, según los implicados en él. Todo el contraste deriva de los caracteres, no de los hechos, y es casi tan intenso y tan abismal como el de diez versiones justas de Homero” (1974: 241). Como con los poemas de *Personae*, cada una de las traducciones no sólo nos presenta al original bajo un diferente rostro, sino que también define a su traductor.

A lo largo de su carrera, Borges no sólo escribió sobre la traducción, sino que también la practicó asiduamente. El ejercicio del monólogo dramático es menos copioso pero constante en la obra del argentino.⁵ En resumen, para ambos autores, el monólogo dramático y la traducción son de gran importancia para el ejercicio y la reflexión sobre la literatura. Es importante repetir también que ambas prácticas

⁵ Sobre Borges y la traducción, el lector curioso puede consultar *Invisible Work. Borges and Translation* de Efraim Kristal, o *Borges and Translation*, de Sergio Waisman. Sobre el monólogo dramático en la poesía borgesiana, véase el libro de Gabriel Linares, *Un juego con espejos que se desplazan: Borges y el monólogo dramático*.

son similares para los dos, y que, en esa medida, no sólo el monólogo dramático, sino también la traducción, pueden relacionarse con el tropo de la prosopopeya. Ambas dan voz a lo ausente. Propongo que las concepciones relativas a la reflexión sobre la lengua poética que se desprenden de “The Chinese Character as a Medium of Poetry” y el pasaje que aquí nos interesa de “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” pueden relacionarse no sólo con una ambición literaria de carácter épico, en lo que atañe a una búsqueda verbal de lo absoluto, sino también con la creación de máscaras con la que se vincula el monólogo dramático y la traducción. En las páginas que siguen, procedo a analizar ambos textos en relación con estas afinidades entre las poéticas de ambos escritores.

“The Chinese Written Character as A Medium for Poetry” fue publicado por primera vez a finales de 1919, en *The Little Review*. El autor original del texto es el sinólogo Ernest Fenollosa. Su viuda, Mary, legó los documentos de éste a Pound, porque, al parecer, ella había leído y le habían gustado algunas composiciones del poeta (Kenner, 1971). “Pound explains that he has ‘done little more than remove a few repetitions and shape a few sentences’, but his editorial hand, marked by precise statements and clear sentences, seems everywhere” (400), dice Ira B. Nadel (2005). Cuando el ensayo fue publicado nuevamente en 1936, se le añadió el título “An Ars Poetica”. El texto constituye “an influential statement of Poundian aesthetics” (Nadel, 2005: 399), en extremo relevante para entender *The Cantos*, como ha sido señalado en numerosas ocasiones por, entre muchos otros, el mismo Borges, en un comentario al que me referiré más adelante: “Fenollosa’s notebooks and manuscripts on Chinese and Japanese literature are in the Pound/Fenollosa special collection at the Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University” (Ming Xie, 1999: 222 nota 10).

En el ensayo de Fenollosa y Pound, subyace la idea de que el lenguaje guardaba, originalmente, una relación directa con la realidad. Considérense, por ejemplo, los siguientes cuestionamientos acerca del surgimiento de lo que desde un punto de vista gramatical llamamos oración: “I wonder how many people have

asked themselves why the sentence form exists at all, why it seems so universally necessary *in all languages*? Why must all possess it, and what is the normal type of it? If it be so universal, it ought to correspond to some primary law of nature” (Fenallosa y Pound, 2008: 46). Se ofrece la siguiente respuesta: “The sentence form was forced upon primitive men by nature itself. It was not we who made it; it was a reflection of the temporal order in causation. All truth has to be expressed in sentences because all truth is the *transference of power*” (2008: 47). Después de Saussure, después de Lacan y Derrida, del estructuralismo y del posestructuralismo, entendemos que el lenguaje es básicamente convencional, pero importa más aquí el sentido que Pound, con ayuda de Fenallosa, le da a su argumentación que su exactitud lingüística.

En “The Chinese Written Character”, el chino goza de virtudes de reflejo y concreción de la realidad presentes también, de forma latente, en el inglés:

The form of the Chinese transitive sentence, and of the English (omitting particles), exactly corresponds to this universal form of action in nature. This brings language close to *things*, and in its strong reliance upon verbs it erects all speech into a kind of grammatic poetry.

A different sentence order is frequent in inflected languages like Latin, German or Japanese. This is because they are inflected, i.e., they have little tags and word-endings, or labels, to show which is the agent, the object, etc. In uninflected languages, like English and Chinese, there is nothing but the order of the words to distinguish their functions. And this order would not be a sufficient indication, were it not the *natural order* — that is, the order of cause and effect. (Fenallosa y Pound, 2008: 48)

Vale la pena detenernos en “[the] strong reliance upon verbs” a la que apunta este pasaje. Aunque se puede generalizar y decir que el verbo es una de las dos partes nucleares de la oración en cualquier lengua, el sinólogo y el poeta le otorgan

a esta categoría gramatical una relevancia mayor en el chino, a expensas del sustantivo: “A true noun, an isolated thing, does not exist in nature. Things are only terminal points, of actions, cross sections cut through actions, snap shots” (2008: 46). No obstante, matizan casi de inmediato: “Neither can a pure verb, an abstract motion, be possible in nature” (2008: 46). Estas consideraciones sobre el verbo y la acción tendrán especial relevancia cuando pasemos al texto de Borges.

La flexibilidad de las palabras en el sistema les permite cambiar su categoría, aún más que en el inglés. La siguiente cita atañe a este aspecto, y también desarrolla un ejemplo en el que, además, se explora la naturaleza ideográfica de la escritura china (“examination shows that a large number of the primitive Chinese characters [...] are shorthand pictures of actions or processes” [2008: 46]):

In English we call “to shine” a *verb in the infinitive*, because it gives the abstract meaning of the verb without conditions. If we want a corresponding adjective, we take a different word, “bright”. If we want a word, we say “luminosity”, which is abstract, being derived from an adjective. [...] The Chinese have a word, *ming* or *mei*. Its ideograph is the sign of the sun together with the sign of the moon. Thus you write literally, “the sun and moon of the cup”, for “the cup’s brightness”. Placed as a verb, you write, “the cup sun-and-moons”, actually, “cup sun-and-moon”, or in a weakened thought, “is like sun”, i. e. shines. “Sun-and-moon” cup is naturally a bright cup. (2008: 51)

Podemos hacer algunas objeciones al pasaje. No necesitamos, por ejemplo, cambiar “shine” por “bright”; basta con agregar la partícula “-ing” a la primera palabra para convertirla en un participio presente y, por lo tanto, en un adjetivo. Y “shining”, en ciertos contextos, puede, como gerundio, ser también un sustantivo. Por otro lado, dice el texto que “The Chinese have a word, *ming* or *mei*”, pero éstas son dos palabras, no una. No obstante, como ya vimos, no nos interesa tanto

la exactitud de Pound y Fenollosa como el proceso y el resultado de su argumentación. Según los autores, en el texto, el chino y su escritura son más concretos, compactos, flexibles, expresivos y económicos que el inglés que, a su vez, lo es más que otras lenguas indoeuropeas.

En el chino, lo abstracto se crea a partir de metáforas de lo concreto, nos dicen. Leemos:

You will ask, how could the Chinese have built up a great intellectual fabric from mere picture writing? [...] Yet the Chinese language with its peculiar materials has passed over from the seen to the unseen by exactly the same process which all ancient races employed. This process is metaphor, the use of material images to suggest immaterial relations [...] The whole delicate substance of speech is built upon substrata of metaphor. Abstract terms, pressed by etymology, reveal their ancient roots still embedded in direct action. (Fenollosa y Pound, 2008: 53-54)

En chino, la metáfora por medio de la cual lo concreto expresa lo abstracto permanece, nos dicen, en la superficie. El símil “the cup is like sun”, presentado en la página anterior, expresa, por ejemplo, “the cup shines”, haciendo uso de un sustantivo que designa a un objeto brillante. El problema con las lenguas europeas, según el ensayo, es que en ellas lo concreto está enterrado en el cliché del uso diario: “Metaphor was piled upon metaphor in quasi-geological strata” (2008: 54). El deber del poeta que escribe en inglés es llevar a cabo la labor de arqueólogo que exigen las palabras para desenterrar esa concreción: “the poet is the only one for whom the accumulated treasures of the race-words are real and active” (2008: 56). Ello implica un trabajo etimológico que desentierre los sustantivos concretos que permiten la articulación de abstracciones. Tómese el caso de la palabra “luminosity” que, según el mismo texto dice, “is abstract, being derived from an adjective”. En efecto, la palabra deriva de “luminous”, pero, a su vez, deriva del sustantivo latino “lumen”,

que puede significar no sólo “luz”, sino también “claridad”, “resplandor”, “destello”. A través de este proceso, una palabra que puede ser opaca revela en su etimología el origen de su significado. En el caso del inglés, esta palabra puede ser más oscura que en el español, dada la procedencia germana, no romance, de aquella lengua.

Esta concepción *sui generis* de la “metáfora”, es decir, del uso de un sustantivo concreto para expresar lo abstracto, según Pound y Fenollosa, se vuelve fundamental para el desarrollo y la comprensión de los mecanismos de la lengua: “Metaphor, the revealer of nature, is the very substance of poetry. The known interprets the obscure, the universe is alive with myth” (2008: 54). El tropo de la metáfora se vincula, además, a través de otra metáfora, con una figura que, como ya dijimos es esencial para la comprensión de la obra de Pound: la prosopopeya, entendida ésta como creación de una máscara. Dice el texto: “There is little or nothing in a phonetic word to exhibit the embryonic stages of its growth. It does not bear its metaphor on its face. We forget that personality once meant not the soul, but the soul’s mask. This is the sort of thing one cannot possibly forget in using the Chinese symbols” (2008: 55). En tanto que lo concreto sirve para dar identidad lingüística a lo abstracto, se convierte en una máscara de ello y, así, el acto de nombrar es equivalente al acto de asignar una máscara, es decir, el acto de nombrar es efectuar una prosopopeya. De esta manera, el texto vincula elementos esenciales de la poética de Pound. Es claro que, descritas de una manera muy básica pero no creo que incorrecta, ambas figuras son muy diferentes: la prosopopeya significa el recurso retórico en el que se figura el habla de una persona imaginaria o imaginada, y la metáfora establece verbalmente una igualdad entre dos objetos disímiles. No obstante, el texto de Pound y Fenollosa equipara ambas con base en que tanto una como otra dan rostro o identidad a un objeto o a un ser a través de la figuración de una voz o de una similitud.

Al llevar a cabo la descripción de la lengua china, alejada desde la raíz de la inglesa, pero sólo aparentemente distinta de ésta (“The genius of the two is much the same” [2008: 50]), se apunta también a la posibilidad de renovar una lengua a partir de otra a través de otro elemento esencial a la poética de Pound, la traduc-

ción: “In translating Chinese, verse especially, we must hold as closely as possible to the concrete force of the original, eschewing adjectives, nouns and intransitive forms wherever we can, and seeking instead strong and individual verbs” (2008: 50). Al hacer esto, la lengua meta es transformada por la lengua de partida. La labor del traductor es, así, equiparable con la labor del poeta. El poeta es un desenterrador, o un traductor, de etimologías, máscaras, metáforas, que son, en la poética de Pound, prácticamente la misma cosa.

Borges parece haber conocido este ensayo. En la *Introducción a la literatura norteamericana*, que ya he citado anteriormente, dice el argentino que, en los últimos cantos de Pound: “abundan citas de Confucio, en caracteres chinos no traducidos. Este curioso procedimiento ha sido definido como una ampliación de las unidades poéticas. Pound declara que le fue sugerido por los ideogramas de la escritura china, donde una línea horizontal sobre un círculo representa el ocaso. La línea horizontal es la rama de un árbol, y el círculo, el sol poniente” (1967: 1021).

A Borges pueden haberle atraído y, a la vez, haberle parecido absurdas, nociones como las que se exponen en el ensayo sobre “The Chinese Written Character”. La reflexión sobre el lenguaje es un tema constante en Borges. He dado ya varios ejemplos al inicio de este texto. Borges invita al lector a pensar sobre la lengua primigenia, o común, o literaria, en diversos lugares, entre ellos, además de aquellos a los que ya me he referido al inicio de este texto, en “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”. Esta ficción fue publicada en mayo de 1940 en la revista *Sur* y, a partir de 1944, ocupó el lugar inicial del libro más famoso del autor argentino, *Ficciones*. De algunas de las ficciones de este libro —entre ellas, la que nos ocupa— ha dicho recientemente Daniel Balderston (2013) que “are all written about these gaps: between language and its referents, between text and reader, between the thing and the idea” (122).

Como se recordará, en este texto de Borges, los personajes rastrean una enciclopedia falsificada en la que se halla un artículo sobre una región sólo en apariencia real, Uqbar. En Tlön, una de “las dos regiones imaginarias” (Borges, 1974: 435) en las que tienen lugar todas las epopeyas y las leyendas de Uqbar, el “lenguaje

y las derivaciones del lenguaje —la religión, las letras, la metafísica— presuponen el idealismo. El mundo no es para ellos un concurso de objetos en el espacio; es una serie heterogénea de actos independientes. Es sucesivo, temporal, no espacial” (Borges, 1974: 435). “‘Tlön, Uqbar, Orbis Tertius’, then, provides a test bed for idealist philosophy, [...] showing how different from our world is a world based on a philosophy that purports to describe ours”, dice Clive Griffin (2013: 11).

Para entender lo que Borges quiere decir con “idealismo”, es necesario atender otra declaración anterior del mismo texto: “Hume notó para siempre que los argumentos de Berkeley no admiten la menor réplica y no causan la menor convicción. Ese dictamen es del todo verídico en su aplicación a la tierra; del todo falso en Tlön” (Borges, 1974: 435). Para Borges, el concepto filosófico de “idealismo” está casi siempre vinculado con el pensamiento de George Berkeley y, muy específicamente, con las famosas frases de éste: “*esse est percipi*” y “*esse est percipere*” (“ser es ser percibido” y “ser es percibir”):

lo que se llama ‘una cosa’ significada por medio de un nombre es una colección de ideas. En consecuencia, el ser de un objeto consiste en ser percibido, esto es, *esse est percipi*. [...] A la vez, estas ideas son percibidas por un espíritu. Las ideas son pasivas, pero el espíritu es activo. El ser de este último consiste en percibir ideas, por lo cual su ser puede ser percibido como un percibir, esto es *esse est percipere*. (Ferrater Mora, 2009: 1108)

Borges adopta en ocasiones una posición acaso más recalcitrante que Berkeley, pues, sirviéndose del budismo, declaraba que, en la medida en la que nuestro concepto de identidad depende de nuestra percepción, esa misma identidad era tan difusa y vaga como la de cualquier otro objeto. En “La nadería de la personalidad”, un texto publicado por primera vez en *Proa* en 1922, y luego incluido en su primer libro de ensayos, *Inquisiciones* (del que luego renegó casi toda su vida), escribe el argentino:

No hay tal yo de conjunto. Grimm, en una excelente declaración del budismo (*Die Lehre des Buddha*, München, 1917), narra el procedimiento mediante el cual los indios alcanzaron esa certeza. He aquí su canon milenariamente eficaz: *Aquellas cosas de las cuales puedo advertir los principios y las postrimerías, no son mi yo*. Yo, por ejemplo, no soy la realidad visual que mis ojos abarcan [...]. Tampoco soy las audiciones que escucho [...]. Esto es, no soy mi actividad de ver, de oír, de oler, de gustar, de palpar. [...] ¿Son el deseo, el pensamiento, la dicha y la congoja mi verdadero yo? La respuesta, de acuerdo con el canon, es claramente negativa, ya que estas afecciones caducan. (1974: 103-104)

Borges no siempre manifestaría la misma seguridad. En el ensayo “Nueva refutación del tiempo” (1947), expresó: “Negar la sucesión temporal, negar el yo, negar el universo astronómico, son desesperaciones aparentes y consuelos secretos. [...] El mundo, desgraciadamente, es real; yo, desgraciadamente, soy Borges” (771). No obstante, esta idea es una constante en su obra y “Tlön Uqbar, Orbis Tertius” explora una sociedad absolutamente convencida de esta especie de idealismo.

La visión de mundo de los habitantes de Uqbar se refleja, como ya se apuntó, en su lenguaje, que antecede, como dice el pasaje citado anteriormente, a otros productos culturales. Leemos: “No hay sustantivos en la conjetural *Ursprache* de Tlön, de la que proceden los idiomas actuales y los dialectos: hay verbos impersonales, calificados por sufijos o prefijos” (Borges, 1974: 435). En su exceso, esta “Ursprache” recuerda, al menos en parte, al chino, tal como es descrito por Pound y Fenollosa: un sistema de comunicación en el que el verbo se privilegia a expensas de las demás categorías gramaticales, entre ellas, el sustantivo. “The Chinese Character” matiza, como ya hemos visto, esta declaración. Borges no necesita hacerlo, pues se mueve en el mundo de lo meramente ficticio.

En otras regiones, en vez del verbo, el elemento fundamental de la oración es “el adjetivo monosilábico” (Borges, 1974: 435). En ambos casos, Borges ensaya

descripciones de estas lenguas hipotéticas. Presenta, como ejemplo de un lenguaje constituido por verbos, las palabras “hlör u fang axaxaxas mlö”, que se traducen, al español “en su orden” (1974: 435) de la siguiente manera: “hacia arriba (*upward*) detrás duradero-fluir luneció”. Xul Solar, se nos dice, propone, en inglés: “*Upward, behind the onstreaming, it mooned*” (1974: 436). También se proporciona, en español, una traducción mucho más castiza: “Surgió la luna sobre el río”. Esta serie de traducciones, por cierto, recuerdan las variaciones que Pound y Fenollosa presentan en torno a la frase: “the cup’s brightness”, “the cup sun-and-moons”, “is like sun”, “sun and moon cup”. En este pasaje, los sustantivos “sun and moon” se transforman en un verbo, en adjetivos, o en elementos de un símil, respectivamente.

En cuanto a los idiomas de Tlön conformados esencialmente por adjetivos, se nos dice que, paradójicamente, en aquéllos, éstos se combinan para producir sustantivos:

El sustantivo se forma por acumulación de adjetivos. No se dice *luna*: se dice *aéreo-claro sobre oscuro-redondo o anaranjado-tenue-del cielo* o cualquier otra agregación. En el caso elegido la masa de adjetivos corresponde a un objeto real; el hecho es puramente fortuito. En la literatura de este hemisferio [...] abundan los objetos ideales, convocados y disueltos en un momento, según las necesidades poéticas. [...] Hay poemas famosos compuestos de una sola enorme palabra. Esta palabra integra un *objeto poético* creado por el autor. El hecho de que nadie crea en la realidad de los sustantivos hace que, paradójicamente, sea interminable su número. Los idiomas del hemisferio boreal de Tlön poseen todos los nombres de las lenguas indoeuropeas —y otros muchos más—. (Borges, 1974: 435-436)

Incluso en este experimento por constituir un lenguaje poético nuevo, el narrador de “Tlön” no puede distanciarse por completo de la noción de sustantivo, que va acompañada de las de objeto o de ente, pero también de conceptos que ya

encontramos en el texto de Pound y Fenollosa. La constitución de “objetos poéticos” es similar a la asociación de sustantivos o “metáforas” concretos que dan lugar a uno abstracto en el texto sobre el chino y, por lo tanto, estos “objetos poéticos” son a su modo, “metáforas” o “prosopopeyas”. No en vano dice el narrador de la ficción que, en Tlön, “todo sustantivo (hombre, moneda, jueves, miércoles, lluvia) sólo tiene un valor metafórico” (Borges, 1974: 437-438).

Aquí vale la pena recordar que, en realidad, no parecen existir lenguajes sin sustantivos en “el mundo real”: De acuerdo con *The Language Instinct* de Steven Pinker (1999), entre otros, “All languages have a vocabulary in the thousands or tens of thousands, sorted into part of speech categories including noun and verb” (237-238). Dicha característica puede definirse como un “universal lingüístico”, si es que los hay. No obstante, vuelvo a recordar al lector que nos interesa menos la exactitud lingüística de las propuestas de Pound y Fenollosa, o de los ejercicios verbales de Borges, que el uso que aquéllos hacen de sus propuestas y que éste hace de sus ejercicios. El chino y las conjeturales lenguas de Tlön sirven para hacer consciente al lector de las libertades y limitaciones de la lengua. En principio, los términos de comparación del presente ensayo pueden parecer desiguales, en la medida en la que uno es una lengua real (el chino) y otro una lengua ficticia (la “Ursprache” de Tlön), pero en la medida en la que ambas son usadas por sus respectivos autores para dar una visión del mundo, la comparación no me parece en extremo desequilibrada.

En el presente artículo, he querido aproximarme a dos autores cuya importancia es capital para entender el desarrollo de la literatura en América (y de Europa) durante el siglo XX. En cada caso, se ha analizado un texto en el que, directa o indirectamente, se lleva a cabo una reflexión sobre los sistemas de signos y su aplicación a la escritura. El primero, de Pound y Fenollosa, puede ser leído como un manifiesto artístico; el segundo ciertamente no lo es, pero algunos de sus elementos están conectados fuertemente con un aspecto esencial del pensamiento de su autor: el idealismo. Ello permite, sin hacerlo un reflejo automático del pensa-

miento de Borges, reflexionar sobre la relación entre la lengua y la realidad desde esta escuela filosófica.

Aunque la actitud del texto más antiguo sea prácticamente la de haber descubierto las fuentes originales del lenguaje y la del otro se torne por momentos paródica de sí misma, uno de los principales efectos de ambos textos es muy similar: llevar al lector a considerar la lengua en su textura misma, e incluso, en un caso, en su escritura. A partir de esta sensibilización el lenguaje es percibido como un sistema que permite entrar en contacto con la realidad, sea porque la refleje, como en el caso de “The Chinese Written Character” o porque la cree, como en “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”.

En ambos casos, es posible equiparar el proceso de articulación verbal de un objeto en relación con dos tropos: la metáfora y la prosopopeya. Tal cadena de analogías o de comparaciones es explícita en el caso del texto de Pound y Fenollosa, y puede aplicarse en muy buena medida al texto de Borges. Las palabras, en las relaciones sincrónicas y diacrónicas que establecen con ellas mismas y con las demás a lo largo del tiempo, se convierten en medios para conjurar en la mente denotaciones y connotaciones de los objetos; se convierten así no sólo en una suerte de metáforas de éstos, sino también en sus máscaras. Para desenterrar el entramado de esas relaciones, es necesario llevar a cabo las tareas del etimólogo y del traductor, y también las del poeta, que reconstituye esos entramados en sus creaciones. La lectura del poema o del texto literario nos conduce, a su vez, a una percepción renovada del mundo.

En ese sentido, metáfora, prosopopeya, etimología y traducción, tropos y disciplinas básicas para entender la poesía y la escritura de Pound y de Borges, no sólo se hermanan, sino que se equiparan y dan consistencia a las creaciones de ambos autores. En Borges y Pound existía, como pudimos ver en las primeras páginas de este artículo, una tendencia a la epopeya, a construir el gran poema que nos explique. No obstante, en vez de inclinarse por un viaje épico como los de Odiseo, Eneas o Dante, optaron por escribir en sus obras la epopeya de la propia

escritura, en la que se privilegia la creación de máscaras y metáforas para permitirnos volver a ver con otros ojos lo que esta a nuestro alrededor. Después de todo, como se recordará la palabra “epopeya” no se refiere sólo a las gestas de los héroes, sino a la gesta del poeta que trabaja con palabras y hace versos.

BIBLIOGRAFÍA

- BALDERSTON, Daniel. (2013). “Fictions”. En Edwin Williamson, *Jorge Luis Borges*. Cambridge: Cambridge University Press. 110-122.
- BORGES, Jorge Luis. (1967). *Introducción a la literatura norteamericana*. En *Obras completas en colaboración*. (1969). Buenos Aires: Emecé.
- BORGES, Jorge Luis. (1925). “La nadería de la personalidad”. En *Inquisiciones*. (1994). Barcelona: Seix Barral. 93-104.
- BORGES, Jorge Luis. (1974). *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé.
- BORGES, Jorge Luis. (1978). *Obra poética*. Buenos Aires, Argentina: Emecé.
- BUSH, Ronald. (1999). “Late Cantos LXXII-CXVII”. En Ira B. Nadel (Ed.) *The Cambridge Companion to Ezra Pound*. Cambridge: Cambridge University Press. 109-138.
- BYRON, Glennis. (2003). *Dramatic Monologue*. Gran Bretaña: Routledge.
- COLERIDGE, Samuel Taylor. (2004). *Poetry and Prose* (Nicholas Halmi, Paul Magnuson y Raimonda Modiano, Eds.). S. l.: W. W. Norton and Company.
- COROMINES, Joan. (2008). *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*. Madrid: Editorial Gredos.
- CULLER, A. Dwight. (1975). “Monodrama and The Dramatic Monologue”. *PMLA*, 90, 366-385.
- DE MAN, Paul. (1984). *The Rhetoric of Romanticism*. Nueva York: Columbia University Press.
- FENALLOSA, Ernest; y POUND, Ezra. (2008). *The Chinese Written Character as a Medium for Poetry* (Haun Saussy, Jonathan Stalling, y Lucas Klein, Eds.). Nueva York: Fordham University Press.
- FERRATER Mora, José. (2009). *Diccionario de filosofía*. Barcelona: Ariel.
- GREENE, Roland (Editor en jefe); Cushman, Stephen (Ed. Gral.). (2012). *The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. Estados Unidos de América: Princeton University Press.

- GRIFFIN, Clive. (2013). "Philosophy and Fiction". En Edwin Williamson, *Jorge Luis Borges*. Cambridge: Cambridge University Press. 5-15.
- HELFT, Nicolás. (1997). *Jorge Luis Borges. Bibliografía completa*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- KESSLER, Stephen. (2010). "Introduction". En Jorge Luis Borges. (2010). *The Sonnets*. Londres, Reino Unido: Penguin Books.
- KENNER, Hugh. (1971). *The Pound Era*. Estados Unidos de América: University of California Press.
- LANGBAUM, Robert. (1963). *The Poetry of Experience*. Nueva York: W. W. Norton and Company.
- MILTON, John. (1993). *Paradise Lost* (Scott Elledge, Ed.). Nueva York: W. W. Norton and Company.
- NADEL, Ira B. (2005). *Early Writings. Poems and Prose*. Londres: Penguin Books.
- PINKER, Steven. (1994). *The Language Instinct*. Nueva York: Harper Collins.
- POUND, Ezra. (1970). *Gaudier-Brzeska: A Memoir*. Nueva York: New Directions.
- POUND, Ezra. (1998). *The Cantos*. Nueva York: New Directions.
- XIE, Ming. (1999). "Pound as Translator". En Ira B. Nadel (Ed.), *The Cambridge Companion to Ezra Pound*. Cambridge: Cambridge University Press. 204-223.

Ciudad *flâneuse*: el andar entre la literatura y el arte acción

Flâneuse City: Wandering between Literature and Performance

ORLY C. CORTÉS FERNÁNDEZ

Investigadora independiente

México

Resumen

La imagen del *flâneur* surge a partir de paradigmas masculinos del siglo XIX. Es el concepto de un hombre burgués que recorre la ciudad libremente obteniendo placer y ejerciendo agencia con el andar. Esta definición sigue siendo considerada cuando se estudia la *flânerie* en las urbes del siglo XXI. No es tal el caso de la mujer urbana, ya que el papel de lo femenino se encuentra tradicionalmente adscrito al espacio privado, siendo la esfera pública considerada como un territorio esencialmente masculino. Es necesario estudiar las diferentes representaciones de las urbes para comprender cómo se proyecta el concepto de *flâneuse*, la mujer urbana que recorre la ciudad. A partir de un análisis comparatista, se busca mostrar cómo las representaciones artísticas y literarias —tal como la novela *El huésped* de Guadalupe Nettel y la pieza de arte acción *Glorieta de los Insurgentes* de Katnira Bello— son fundamentales para la configuración de la figura de la *flâneuse* en la Ciudad de México.

Palabras clave

Literatura comparada, arte mexicano, literatura mexicana, arte acción, *flâneuse*

Abstract

The image of the *flâneur* arises from male paradigms from the 19th century. It

is the concept of a bourgeois man who travels the city freely obtaining pleasure and exercising agency with the act of walking. This definition is still considered in 21st century cities *flânerie* studies. This is not the case of urban women, since the feminine role is traditionally ascribed to the private space, while the public sphere is considered essentially a masculine territory. It is necessary to study the different representations of cities to understand how the concept of *flâneuse*, the woman who wanders the city, is projected. The main objective of this comparative analysis is to show how artistic and literary representations—such as the novel *El huésped* by Guadalupe Nettel and the performance *Glorieta de los Insurgentes* by Katnira Bello—are fundamental to the configuration of the *flâneuse* figure in Mexico City.

Keywords

Comparative Literature, Mexican Art, Mexican literature, performance, *flâneuse*

En este texto, me interesa analizar dos representaciones de la Ciudad de México que pertenecen, por un lado, al campo literario y, por otro, al arte acción o *performance*. Para esto, resulta pertinente explorar el concepto de *flânerie*.¹ A lo largo de esta investigación, se evidencian el mundo subterráneo de la capital, la ciudad olvidada y, de forma metafórica, individualidades enterradas o historias que difieren de la oficial a través del análisis comparativo de *El huésped* (2006) de Guadalupe Nettel y la pieza *Glorieta de los Insurgentes* (2004) de Katnira Bello.

Lauren Elkin (2016), autora que explora el motivo de la *flâneuse*, propone lo siguiente: si eres una mujer y deseas empoderarte, simplemente, sal a caminar por

¹ La *flânerie* es el acto de andar, callejear por la ciudad como si ésta fuera una extensión del hogar. Se debe considerar que el acercamiento al espacio urbano es una experiencia determinada por cuestiones de sexo, género, clase, etnia, entre otras. El estudio de la *flânerie* suele enfocarse a las experiencias urbanas masculinas, las del *flâneur*. A lo largo de este texto, propongo un acercamiento a la experiencia femenina o *flâneuse*.

tu puerta delantera (20). A lo largo de la historia, todas las mujeres hemos sido catalogadas como pertenecientes a la esfera de lo privado. Nuestra salida al espacio urbano se encuentra moldeada por un sistema patriarcal que determina nuestro andar por las calles. Elkin, además, posiciona como clave central de la experiencia urbana un debate constante entre el deseo de ser individuos y formar parte de la multitud, destacar o pasar desapercibidos, ser independientes o invisibles (2016: 2). Existe poder en la capacidad de decidir el espacio en el cual nos desarrollamos dentro de las ciudades, lo cual trae consigo un cuestionamiento inherente de apropiación, agencia y goce del espacio urbano.

La Ciudad de México es una urbe que se vive de diversas maneras y con cada experiencia individual, surge una capital particular. Existen, ante todo, dos ciudades que se pueden vislumbrar desde lo público y lo privado. La esfera de lo público es de dominio masculino en las metrópolis y es en la que se enfoca Walter Benjamin (1983) al hablar de la figura del *flâneur*: lo hace tomando en cuenta el espacio citadino desde una mirada masculina porque este andante es el que se siente como en su hogar cuando recorre el espacio urbano (137). Incluso entre la multitud, el *flâneur* encuentra inspiración.

Celia Amorós (1994) concluye que la vivencia de la mujer urbana dista mucho de lo planteado por Benjamin. La autora diferencia la esfera pública de la privada al denominar la primera el espacio de las iguales y al segundo, el de las idénticas porque “[...] es un espacio en el cual no hay nada sustantivo que repartir en cuanto a poder ni en cuanto a prestigio ni en cuanto a reconocimiento, porque son las mujeres las repartidas ya en este espacio. No hay razón suficiente de discernibilidad que produzca individuación” (3).

Dentro de las ciudades los espacios se encuentran jerarquizados. El lugar público, el predominantemente masculino, contiene los privilegios y permite que se reconozcan como individuos, adquiriendo así un *status* relacionado con la agencia: “esos espacios acotados definen y son definidos por individualidades y, por la tanto, en el espacio público se produce el principio de individuación

como categoría ontológica y como categoría política” (Amorós, 1994: 2). Lo anterior se contrapone directamente al territorio privado, donde suelen posicionarse las mujeres.

Keith Tester (2014) define al *flâneur* como el espectador de la escena citadina que encuentra cosas para ocupar la mirada y complementar su propia identidad (7), reforzando así la idea de que este andante urbano surge desde un paradigma masculino, donde es el varón quien transita las calles como si fueran una extensión del propio hogar. Si bien es una figura de la nostalgia decimonónica donde la urbe no es un espacio acelerado tupido de autos, el concepto ha evolucionado desde el siglo XIX, aunque la constante siempre es el libre andar por el asfalto.

De acuerdo con Dorde Cuvardic García (2012), Louis Huart excluye a la mujer de la *flânerie* cuando escribe *Fisiología del flâneur* en 1841, considerándola el equivalente a un escaparate en la calle (169), es decir, como un objeto del espacio urbano cuyo único fin es ser observado. Cuvardic García también recupera a Janet Wolff, quien estudia el andar urbano en el siglo XIX y señala que:

Aunque los hombres también habitaron la privacidad del hogar y las mujeres obreras atravesaban la esfera pública laboral y la calle y el gran almacén proporcionó un respetable espacio público (junto al parque y el teatro) para la mujer de clase media, predominó en la experiencia femenina promedio la ideología de las esferas separadas, que funcionaba para hacer invisibles y no respetables a las mujeres que transitaran solas por la calle. (2012: 170)

Elizabeth Wilson (1991) dilucida sobre la mujer en el espacio citadino y considera que ésta es constantemente arbitrada a través de la historia, por lo que surge un paradigma en el cual se crea el concepto de *mujer pública*, ya que las mujeres respetables se quedan en el ámbito doméstico, mientras que las que se unen al comercio sexual salen de noche. Aunque Wilson considera que la prostituta es la primera *flâneuse* en la historia occidental y el mismo Baudelaire piensa que la

trabajadora sexual y el poeta tienen una esencia urbana equiparable, no es posible considerar a esta mujer como una *flâneuse*, ya que su presencia en el espacio urbano nuevamente se encuentra determinada a partir de un paradigma patriarcal cuyo fin último es el goce del hombre. La autora recupera conceptos de planeación urbana, como el elaborado a mediados del siglo XV por Leon Battista Alberti, quien propone un sistema puramente patriarcal para la estructura familiar, donde la mujer está bajo la autoridad del esposo: es en este siglo cuando se desarrolla la idea de lo que sería la familia burguesa en el tiempo por venir (Wilson, 1991: 15).

Existen otras propuestas, de acuerdo con Yomna Saber (2013), donde se plantea que la primera *flâneuse* es la mujer que se mueve en el espacio de los centros comerciales, porque en ese caso es un agente que observa. Aunque en este sentido la mujer no es el objeto destinado al consumo masculino, pienso que recorrer los espacios destinados al capital dista de ser un andar urbano donde la ciudad sea una extensión del hogar propio. Sumado a lo anterior, estos espacios son en realidad privados y los dueños de los establecimientos deciden quién tiene derecho a estar ahí y quién no.

El estudio del uso del espacio público no se delimita exclusivamente por el género, sino que atraviesa cuestiones de clase. Por ejemplo, el *flâneur* de Baudelaire, estudiado por Benjamin, parte de cierto privilegio, realizando la acción de andar activada desde la burguesía para tomar posesión de la ciudad que cambia rápidamente ante sus ojos y que siente escapar de entre sus manos. Lo mismo se debe contemplar con la *flâneuse* y considerar para su existencia cuestiones de clase, a las que se suman identidades raciales e ideológicas, lo cual se evidencia con las diferentes formas de concebir a la mujer en el espacio público a finales del siglo XIX y principios del XX: “El patriarcado consideraba que la mujer burguesa y pequeñoburguesa se encontraba en situación de potencial peligro en ciertos espacios públicos y debía ser objeto de protección, mientras que la prostituta que caminase sola se entendía más bien como fuente de peligro para la moral burguesa” (Cuvardic García, 2012: 174).

La configuración del espacio urbano cambia radicalmente en el siglo XX a partir de la Segunda Guerra Mundial. Al ser los hombres jóvenes enviados al campo de batalla, la mujer se incorpora de manera formal al ámbito laboral en Occidente, lo cual trae consigo nuevas posibilidades para navegar el espacio urbano. “Su aparición fue factor de ansiedad para la cultura patriarcal, que propuso y difundió diversos relatos como admonición para que la mujer no abandonara el hogar (en la literatura, en el cine, en los periódicos), donde se representaba como víctima de la vorágine de la ciudad ‘jungla’, moralmente depravada” (Cuvardic García, 2012: 189).

Sin embargo, la integración de la *flâneuse* a la vida urbana sigue sin ser equiparable a la del *flâneur* debido a temas como el acoso callejero, la publicidad que inunda la calle o las mismas representaciones que la oficialidad considera pertinentes para marcar la historia nacional en estatuas o monumentos. Es innegable que la experiencia urbana es diametralmente distinta para mujeres que para varones.

Las representaciones artísticas y literarias pueden ser un espacio de resistencia para reclamar el espacio urbano del cual las mujeres han sido excluidas. A través de estas aproximaciones se puede dar el rompimiento con el espacio privado, resguardado y limitado, para dar paso hacia el exterior, lo público, el territorio del poder. Relacionado con esto, Saber (2013) considera necesaria la existencia de una *flâneuse* que experimente el espacio urbano y que aporte una mirada femenina de la ciudad (73). Para Saber, *The House of Mango Street* (1984) de Sandra Cisneros cambia el paradigma del *flâneur* blanco europeo a la otredad de una *flâneuse* de origen latino porque en este libro se mapea etnicidad, identidad y género desde un punto de vista chicano, cuestionando la *flânerie* asociada exclusivamente a las ciudades europeas, en específico al andar masculino y blanco dentro de éstas.

En cuanto a la *flânerie* en las representaciones de la Ciudad de México, Alejandro Puga y Carmen Patricia Tovar (2017) hacen un recorrido de las novelas que

ofrecen una cartografía de la Ciudad de México.² Aunque consideran que en México la figura del *flâneur* comienza emulando una tradición francesa, el parteaguas que encuentran es *La región más transparente* de Carlos Fuentes, a partir del cual proponen un cambio paradigmático de *novela de la ciudad* a *novelística de la ciudad* (2017: 66–67). El estudio de la *flânerie* revela, entonces, una visión de la ciudad que navega entre el conocimiento del paisaje urbano y la predilección por el nivel de la calle. Es una mirada que significa el espacio citadino y la proyección de este significado en el mismo *flâneur* (Puga y Tovar, 2017: 67).

Por lo anterior, propongo que a los estudios de la *flânerie* en la Ciudad de México deben agregarse *El huésped* de Guadalupe Nettel, y *Glorieta de los Insurgentes* de Katnira Bello. En ambas obras, el espacio urbano es mapeado en un acto de apropiación, haciendo uso del acto de andar como símbolo de apropiación de la ciudad y su historia: plantean la necesidad de poseer el territorio, particularmente el subterráneo, para levantar la voz de diversas identidades.

El huésped: flâneuse castigada

Guadalupe Nettel (Ciudad de México, 1973) describe en *El huésped* una Ciudad de México a través de la visión precaria de Ana. A lo largo de la novela, el personaje recorre el espacio urbano con la esperanza de dominar al ser que toma posesión de ella, La Cosa, por lo que Ana es, ante todo, una *flâneuse* de la Ciudad de México.

La narradora plantea desde el inicio de la novela una relación íntima con la ciudad que habita. Los espacios principales de la narración son la colonia Roma y el Metro de la capital mexicana. Así es como las memorias de Ana se encuentran entre-

² Los autores realizan una cartografía de la Ciudad de México en la literatura analizando los textos *Y retiemble en sus centros la tierra* de Gonzalo Celorio, *La ciudad letrada* de Ángel Rama y *Los deseos y su sombra* de Ana Clavel. A partir de su perspectiva, en el presente escrito, propongo agregar las miradas de mujeres que suelen ser consideradas como parte de la identidad periférica a pesar de que su obra se encuentra reconocida por el canon.

lazadas con el espacio urbano, por ejemplo, cuando recuerda a su hermano: “Cuando él murió, nadie hizo ningún recuento de ese tipo. Su trayectoria en la tierra fue tan corta como los paseos que daba en bicicleta por las calles de nuestra colonia truncada por Avenida Insurgentes” (Nettel, 2006: 34). Las reminiscencias de la infancia se encuentran conectadas directamente con el espacio urbano que habitan los personajes.

En *El huésped*, el acto *flâneuse* es castigado y muestra cómo las mujeres que ejercen agencia dentro del espacio urbano sufren consecuencias violentas. Por un lado, se encuentra el personaje de Marisol, quien simboliza a la única mujer libre de la novela y como tal es castigada con una muerte violenta a manos de las autoridades. Este personaje representa a la mujer que se rebela y que busca forzar un cambio de raíz al *statu quo* del país por medio de la protesta. Ella es víctima de desaparición forzada, situación atestiguada por la protagonista. De alguna forma, Marisol también es víctima de La Cosa Urbana —el lado oscuro y terrible que configura las realidades de la capital mexicana—.

Por otro lado, La Cosa que toma posesión de Ana es la que en realidad recorre libremente el espacio urbano: es el huésped quien en realidad realiza el acto *flâneuse* en el pleno sentido de la palabra, ya que con cada paso andado, adquiere mayor poder sobre la narradora. Lo anterior se evidencia cuando, hacia el final de la novela, la protagonista tiene una primera experiencia sexual, poco gozosa y al salir al espacio urbano, se encuentra totalmente desorientada: es castigada, y es en ese momento cuando el huésped toma posesión completa de su cuerpo:

En realidad, lo que no podía asimilar era haberlo incluido en mi memoria, peor aún, en la memoria corporal [...] No pude ver con claridad los rasgos de su cara, pero respiré su olor profundamente. Salí a la calle, los autos circulaban aprisa. Por el tráfico, calculé que eran alrededor de las ocho. Una mujer abría la cortina de un comercio. —¿Qué avenida es ésta? —le pregunté. —Insurgentes. Sólo en ese momento recordé por dónde había llegado (Nettel, 2006: 186).

El acercamiento al Instituto de la Ceguera, donde ella funciona como los ojos de los internos, es una perversión guiada por la propia Cosa para vincular a la protagonista con su territorio, el de la oscuridad. En este sentido, el personaje de Cacho, a quien también conoce en la institución, es el guía que la traslada a través del umbral a donde por un acto *flâneuse* ha de ceder la posesión de su cuerpo al ser que la habita.

Sumado a lo anterior, la relación con Cacho crea un vínculo particular entre la protagonista y la Ciudad de México. Incluso el nombre de este guía resulta simbólico, porque Ana conoce un fragmento de la realidad que antes desconocía a pesar de estar encajada dentro de ella: “Recuerdo con nostalgia los paseos sobre el camellón de esa avenida ancha, de otra época, llena de árboles, fuentes y bancas para sentarse. Hacía lo imposible por retener cada detalle, las casas antiguas de altos ventanales, la abundancia de sus jardineras [...]” (Nettel, 2006: 91). La Ciudad de México es un espacio que Ana conoce por partes, guiada por diversos personajes.

Adicionalmente, Ana se acerca a la ceguera no sólo por medio de los internos, sino a través de sus andares que orientan el acto *flâneuse* de La Cosa. En los recorridos por el Metro de la Ciudad de México, conoce a Madero, líder ciego de los mendigos que convierte a la ceguera en una metáfora sobre la ignorancia: “Pero junto a todas estas maneras de mirar, hay tantas o más maneras de ser ciego. ‘En realidad no vemos al mundo tal como es sino como somos nosotros’” (Nettel, 2006: 130). Se muestra la ceguera, entonces, como una ruta para el conocimiento pleno, no sólo del espacio urbano, sino del propio ser. Además, arroja luz sobre las perspectivas divergentes que se poseen del mismo espacio urbano.

A través del personaje de Madero, el acto *flâneuse* se traslada hacia el mundo subterráneo de la Ciudad de México: él es el guía que lleva a Ana hacia una nueva parte de la ciudad, donde la oscuridad reina. En la segunda cita con el líder del grupo, la protagonista debe recorrer el metro porque ésta se lleva a cabo en el Metro San Pedro de los Pinos, en el octavo vagón: “No fue hasta que las puertas se cerraron en Tacubaya cuando supe con quién iba a entrevistarme. Contra todas

mis expectativas, la ceguera de Madero no era tan notoria, al menos no en sus ojos; avanzaba con la exigencia de quien encuentra su territorio invadido” (Nettel, 2006: 114). Este personaje también evidencia el conocimiento de la metrópolis a través de todos los sentidos. Dicho de otra manera, los signos que permiten el reconocimiento del espacio urbano no se limitan a lo visual.

El paso hacia las entrañas de la urbe permite que La Cosa reclame mayor posesión de Ana; el Metro, como extensión de la oscuridad y la ceguera, se convierte en un escenario importante de su andar: “Al salir del instituto estacionaba el coche en una calle vecina al caserón porfiriano y caminaba hasta Sevilla o Chilpancingo. El subterráneo era un buen lugar, me permitía fingir que me estaba desplazando, que no era una desocupada. A veces transitaba de línea en línea con la ansiedad de quien vive sus últimas horas” (Nettel, 2006: 120). El ambiente soterrado de la Ciudad de México es el territorio donde el huésped se apodera de Ana al acercarla a la oscuridad. Además, el Metro se muestra como una ciudad paralela a la que existe en el exterior, que no se representa como un calco absoluto, sino como un espacio alterno donde se pueden desdoblarse identidades que generalmente son ignoradas o lanzadas a las periferias de la urbe.

Ana está consciente de su propio paso hacia la ceguera perpetua. Como medida de prevención ante lo inevitable —que es el dominio completo de La Cosa— hace una *recuerdoteca* y, mientras recorre la ciudad, almacena imágenes urbanas en su memoria para poder repasarlas una vez que la ceguera sea permanente: “Así, mi actividad principal —una actividad oculta a los ojos de los demás— consistía en recolectar hallazgos visuales para resistir a una Cosa ciega que sería incapaz de apreciarlos” (Nettel, 2006: 55). En este sentido, el acto *flâneuse* de Ana se realiza como una resistencia ante la inevitabilidad de la ceguera que la persigue a lo largo de su vida.

La Cosa, al tomar posesión de la protagonista, habita los subsuelos urbanos, lo cual se evidencia con el final de la novela, cuando Ana decide convertir al Metro en su hogar permanente: “«Por fin llegas», dije en voz baja, y por toda respuesta recibí un escalofrío. Durante varios minutos La Cosa y yo escuchamos juntas el

murmullo de los metros que iban y venían, uno después de otro, pero siempre iguales, como un mismo tren que regresa sin cesar” (Nettel, 2006: 189). El final de la novela pone un alto a la voz de la narradora: se puede asumir que así como su andar ha sido coartado y su vista desaparecida, ya no es posible que se escuche su voz —el último rastro de identidad y agencia—.

El Metro es el último hogar del huésped, quien ahora habita los subsuelos en la comodidad de una ceguera permanente. Los guiños a este espacio urbano profundo se realizan a lo largo de la novela, representando así una protagonista *flâneuse*, quien es lanzada a las sombras para ejercer el acto de andar. Con respecto al acto caminante femenino en el espacio urbano, Amorós (1998) considera que:

Las mujeres en la historia son como una especie de muro de arena: entran y salen al espacio público sin dejar rastro, borradas las huellas. Con los varones creo que eso no ha ocurrido jamás. Las mujeres somos las únicas que vamos por la vida —circulando o encerradas— por el espacio de las idénticas, donde cualquier cosa es intercambiable por cualquier cosa o por nada, o se paga en especie o ni se sabe qué parámetros funcionan o dejan de funcionar. (8)

Ana pasa del espacio privado —que se encuentra tanto en su hogar como en el instituto de ciegos, lugares donde realiza la labor de cuidados, típicamente femenina— al espacio público. En otras palabras, cruza una frontera que se ha impuesto socialmente a las mujeres a través del tiempo y este hecho tiene como consecuencia la posesión absoluta de la oscuridad que la habitaba desde pequeña. Además, existe una frontera entre el *flâneur* del que habla Benjamin y la imagen de una *flâneuse* que se encuentra en *El huésped*, donde los personajes masculinos, como El Cacho, andan por la ciudad y la hacen suya, mientras que Ana en un inicio sale con miedo de la periferia del hogar y en una última instancia, el acto *flâneuse* pertenece a La Cosa. En este sentido, la dicotomía *flâneuse/flâneur* converge dentro de Ana:

A La Cosa le gustaba la calle, podía caminar horas con mis pies pequeños y sus pasos sin rumbo, descubriendo la ciudad, recorriéndola como por primera vez. Lo mismo podría dar diez vueltas en una manzana sin notar-lo que caminar la avenida Insurgentes de sur a norte maravillada por sus ruidos, por lo ancho de las banquetas, por los árboles que a veces la rodean, pero sin verla, sin rescatar una sola imagen. (Nettel, 2006: 124)

En síntesis, la ciudad y las andanzas sobre el asfalto determinan el estado de La Cosa que posee a Ana —protagonista y narradora de *El huésped*—, con quien busca constante negociación: “Pero mi parásito no siempre aceptaba el pacto, y cuando cerrábamos un acuerdo, no había nada que permitiera saber si cumpliría su palabra; a pesar de mis intentos de negociación, la amenaza era constante, un factor inmutable de la atmósfera como el *smog* o la lluvia ácida del verano en la Ciudad de México” (Nettel, 2006: 55). La capital mexicana es el espacio donde un ser como este huésped tiene lugar y, al igual que Ana, se encuentra en constante pugna con la oscuridad que puede tomar la forma de represión, violencia o muerte. Existe una tensión de fuerzas opuestas en la forma en la que Ana se relaciona con el acto *flâneuse*: por un lado, cede ante La Cosa, quien desea andar por la ciudad, por otro, son estas caminatas las que permiten la creación de su *recuerdoteca*, un pequeño acto de resistencia.

La Glorieta de los Insurgentes: flâneuse liberada

Katnira Bello (Ciudad de México, 1976) es una de las principales exponentes del arte acción mexicano desde la última década del siglo XX. La artista realiza *Glorieta de los Insurgentes*, obra de arte no-objetual³ en México el 14 de mayo de 2004. El

³ Juan Acha (1981) acuña el término no-objetualismo durante el Primer Coloquio Latinoamericano Sobre Arte No-Objetual, realizado en 1981 en Medellín. Se refiere a la práctica que extiende los marcos de lo considerado tradicionalmente como arte al retirar del centro al objeto.

performance se compone de dos etapas. En la primera, Bello recorre la Glorieta de los Insurgentes uniformada como una niña de secundaria, peinada con dos coletas de caballo, cargando una lonchera de *las Chicas Superpoderosas*, mientras lee en voz alta las biografías de los héroes insurgentes del reverso de un cromó comprado en una papelería. En la segunda parte, la artista recorre los vagones del Metro y asume el papel de *vagonera*,⁴ mientras realiza la misma lectura. En este trayecto, ella dice “Como una oferta, una promoción de la historia, le traigo a un Insurgente” (Katnira Bello, comunicación personal, 25 de mayo de 2019).

El acto *flâneuse* en la superficie de la glorieta —un andar cíclico— activa en la memoria de la ciudadanía el repique escuchado en Dolores. Con cada nueva vuelta, la artista se encuentra con distintos peatones, pero también convergen personas que conforman parte del orden comercial de la glorieta de forma cotidiana y que son reconocibles para los transeúntes, como el lustrador de zapatos. Dicho lo cual, el espacio donde se realiza la acción, Glorieta de los Insurgentes, aporta significado al *performance* de Bello, tanto en su recorrido exterior como en su paso hacia lo subterráneo. El Metro es un espacio de la Ciudad de México que se diferencia de la superficie y, más allá de ser un *no-lugar*, como lo consideraría Marc Augé, es un territorio polisémico donde transitan múltiples identidades. La artista logra en este espacio ejercer un acto *flâneuse* que se contrapone con el personaje principal de *El huésped*.

El Metro es el espacio donde se conectan las entrañas de la glorieta con el resto de la Ciudad de México; además, es un medio que democratiza el transporte. Lo anterior se refleja en el diseño de la comunicación visual imperante para navegarlo, desarrollada por Lance Wyman para las olimpiadas de 1968. Richard Saul Wurman (1971) afirma que, gracias a los íconos con los que se identifican las estaciones, para recorrer el subterráneo capitalino, una persona no necesita saber leer:

⁴ Es decir, una vendedora que circula por los vagones del Metro.

[...] each station has a graphic symbol as part of an overall graphic design for the transportation system. Colors are keyed to help identify both the signs and the message. Each station's sign represents some historical or distinctive landmark near that station. For example, a cluster of flowers denotes Balbuena, a station located near the garden of Balbuena. The site of Salto del Agua station was once the termination of an aqueduct and is symbolized by a fountain. (Wurman, 1971: 54)

Cuando la segunda parte de la acción comienza y Bello se dirige hacia el Metro para tomar el papel de *vagonera*, surge un paralelismo con Ana —el personaje protagónico de *El huésped*—. Ambas caminan hacia el subsuelo, donde se transforma el acto *flâneuse* desarrollado a lo largo de la acción y la novela. Este descenso hace referencia a un andar femenino que se debe ceñir al “espacio de las idénticas” y que no se debe inscribir en el exterior. Sin embargo, Bello no pierde identidad ni esencia —como es el caso de Ana, quien cede agencia ante La Cosa, otorgándole el acto *flâneuse*— sino que ejerce poder sobre el espacio urbano mediante la repartición de conocimiento en el ámbito subterráneo de la capital.

La guerra de independencia mexicana tiene como protagonistas, en la historia oficial, una mayoría de hombres, quienes existen en el imaginario ciudadano como los héroes patrios, aquéllos que dieron la vida para que una nación fuera posible. Existe en esta acción una paradoja, porque la artista representa la voz de una niña, de la infancia, como un elemento que otorga agencia al andar *flâneuse*:

Es curioso, desde este punto de vista, cómo siempre los varones han tenido cierto sentido de los pactos entre varones, siempre han establecido cierta relación de reciprocidad. Si más varones van a la guerra, esto luego se traduce políticamente; en cambio, con las mujeres ocurren cosas curiosas: aparte de ser crías para todo o secretarías para todo u obreras de fábricas para todo, podremos ser también guerrilleras para todo. Entramos y sali-

mos de las escenas sin que haya registro, sin pedir ni que se nos dé nada a cambio. Las mujeres han participado en guerras de liberación nacional, han formado parte de guerrillas, han sido partisanas sin que exista un registro histórico de ello. (Amorós, 1998: 7)

Bello realiza una acción efímera en un lugar reservado para el tránsito de los usuarios —aunque *de facto* transacciones comerciales y actuaciones diversas se llevan a cabo en los furgones—. La respuesta que recibe a “como una oferta, una promoción de la historia, le traigo a un insurgente” es un “no gracias”, que se da de manera casi automática entre usuarios del Metro. Sin embargo, ella rompe con el guion establecido al replicar: “la independencia no se vende” o “la independencia ya la pagaron”. La artista fractura la cotidianidad del transporte al considerar que la independencia ya “se encuentra pagada” y queda en manos del público del *performance* concluir con qué se ha pagado la emancipación mexicana. (Katnira Bello, comunicación personal, 25 de mayo de 2019).

Como *flâneuse*, Bello enlaza dos territorios urbanos —superficie y subsuelo— e increpa a los usuarios del metro la poca importancia que dan a la historia patria. Sumado a lo anterior, hace una transición hacia el subterráneo para camuflarse con las identidades que ahí se encuentran, tal como la protagonista de *El huésped*. Aunque, a diferencia de ésta, la artista no guarda silencio, sino que evoca las voces que forman parte de la cotidianidad del transporte.

Mientras en la parte exterior del *performance* hay una repetición periódica del camino andado que activa la memoria histórica, dentro del Metro la artista obedece a las pautas del transporte y cambia por completo de audiencia al pasar de un vagón a otro. En este recorrido, ella se atiene al trayecto del tren por la primera línea del Metro, la rosa, que tiene una longitud de más de 18 kilómetros. Bello recorre una gran parte de la ciudad, por lo que, aunque la acción artística haya comenzado y terminado en la estación Insurgentes, el espacio de la superficie varía dramáticamente, trasladando así a la *flâneuse* a lo largo de la Ciudad de México.

Entonces, *Glorieta de los Insurgentes* es una acción que incorpora a la Ciudad de México como principal escenario. En un acto *flâneuse*, Bello recorre un territorio que se extiende a través de estratos verticales, subterráneos. El andar de la artista hacia el subsuelo exhibe una ciudad que existe en los intrincados caminos del Metro. La primera parte del *performance* marca los pasos de la artista alrededor de la rotonda-monumento uniendo hitos históricos, evocando las vidas de los héroes patrios.

En conclusión, el motivo de la *flâneuse* se encuentra en las obras analizadas, una perteneciente a la literatura y otra al campo del arte acción: en ambas se evidencia que la *flânerie* ejercida por mujeres debe estudiarse a la luz de la tensión que existe entre los espacios público y privado. La Ciudad de México es una urbe compleja que, en las representaciones, matiza la experiencia *flâneuse* por lo que, por un lado, Katnira Bello recupera el andar como un método para recordar a los héroes de la Independencia y considerarlos un símbolo de resistencia de la memoria. Por otro lado, es claro que existen diferencias con la *flâneuse* de Nettel, quien es La Cosa, un ente condenado a la oscuridad cuyo recorrido es lanzado a las entrañas de la metrópolis. Las obras analizadas arrojan luz sobre el mutismo que rodea todo aquello que se relacione con el quehacer de las mujeres en la capital mexicana; sin embargo, en una última instancia, muestran que la posesión femenina de la metrópolis a través de la *flânerie* tiene múltiples perspectivas.

BIBLIOGRAFÍA

- ACHA, Juan. (1981). “Teoría y práctica no-objetualistas en América Latina”. En *Primer Coloquio Latinoamericano Sobre Arte No Objetual*. Medellín: Museo de Arte Moderno de Medellín. 75-88.
- AMORÓS, Celia. (1994). “Espacio público, espacio privado y definiciones ideológicas de ‘lo masculino’ y ‘lo femenino’”. En *Feminismo, igualdad y diferencia*. México: UNAM, PUEG. 23-52.
- BELLO, Katnira. (2004). *Por debajo/acciones*. Ciudad de México: Función Variable.
- BENJAMIN, Walter. (1983). *Charles Baudelaire: A Lyric Poet in the Era of High Capitalism*. Londres: Verso Classics.
- CUVARDIC García, Dorde. (2012). *El flâneur en las prácticas culturales, el costumbrismo y el modernismo*. Paris: Publibook.
- ELKIN, Lauren. (2016). *Flâneuse: Women Walk the City in Paris, New York, Tokyo, Venice, and London*. Londres: Farrar, Straus and Giroux.
- NETTEL, Guadalupe. (2006). *El huésped*. Barcelona: Anagrama.
- PUGA, Alejandro; TOVAR, Carmen Patricia. (2017). “Novelistic Cartographies of the Mexico City Flâneur”. En Glen David Kuecker (Ed.), *Mapping the Megalopolis: Order and Disorder in Mexico City*. Maryland: Lexington Books.
- SABER, Yomna. (2014). “The Charged Strolls of the Brown Flâneuse in Sandra Cisneros’s ‘The House on Mango Street’”. *Pacific Coast Philology*, 48(1), 69-87.
- TESTER, Keith. (2014). *The Flaneur (RLE Social Theory)*. Londres: Routledge.
- WILSON, Elizabeth. (1991). *The Sphinx in the City: Urban Life, the Control of Disorder, and Women*. Berkeley: University of California Press.
- WURMAN, Richard Saul. (1971). “Making the City Observable”. *Design Quarterly*, (80), 1-96. doi: 10.2307/4047376.

RESEÑAS



SHAHANI, Gitanjali G. (Ed.). (2018).

Food and Literature. Cambridge: Cambridge University Press.

ANDREA ISABEL SANDOVAL QUINTERO*

Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México

México

Las descripciones de eventos culinarios abundan a lo largo y ancho de la expresión literaria. Los personajes comen, cocinan, pasan hambre y se ven involucrados en rituales gastronómicos que los denotan como miembros de dinámicas socioculturales, políticas, económicas e idiosincráticas. Pasajes canónicos de la literatura lo demuestran: la famosa cena de Mrs. Ramsay en *To the Lighthouse* de Virginia Woolf, el banquete que le ofrece Comus a la dama en la mascarada homónima de Milton, las representaciones del supermercado de Allen Ginsberg, la galería de dulces que aparecen en el mundo de Harry Potter, o la cena de navidad que el Caballero Verde interrumpe en *Sir*

Gawain and the Green Knight. Todos estos momentos o descripciones funcionan como detonantes de una narrativa o motivos que refuerzan una temática en particular. El acto de comer no es universal, sino que devela capas específicas que atienden a la clase social, género, raza, entre otros. El estudio de la comida en todo tipo de textos abre la puerta a un entendimiento interdisciplinario que expande el análisis de estos de maneras impredecibles y que los enriquecen exponencialmente.

Como bien lo indica el título del libro, esta antología presenta una serie de artículos que se rigen a partir del eje de comida y literatura: “it turns to food as subject, as form,

* Estudiante de la Licenciatura en Lengua y Literaturas Modernas (Letras Inglesas)

as landscape, as polemic, as political movement, aesthetic statement, and as key ingredient in literature” (Shahani, 2018: 2). Estos textos nos motivan a preguntarnos cómo concebimos la comida dentro de una obra, y cómo funciona dentro de ésta, puesto que es a través de la comida que nos acercamos más para descubrir aspectos del mundo ficcional, los personajes y la cultura. Además, en *Food and Literature* se remarca la importancia de mantener un diálogo constante con otras disciplinas y estudios, lo cual se evidencia en la interacción que tienen varios artículos con la teoría queer, los estudios de género, los estudios sobre raza y poscoloniales y otros. Esto se debe a que, como indica Shahani (2018), “in the end [...] we will have to be omnivorous in our methods, as we look at books to taste and books to chew, both in terms of approaches culled from our own field and others” (17).

El libro se divide en tres partes: *Origins, Developments, y Applications*. En palabras de la editora, la primera sección comprende el cómo, por qué, cuándo y dónde de los estudios literarios

alimentarios. El capítulo de David B. Goldstein, “Commensality”, discute la comida como un elemento social que recrea una red de conexiones humanas y ecológicas que pueden ser de índole inclusiva o exclusiva, es decir, todo evento culinario va a involucrar o excluir a una serie de posibles participantes, y el estudio de esta selección refleja tensiones o ansiedades de un grupo o sociedad. Andrew Warnes analiza la poesía de postguerra estadounidense, especialmente los poemas de Allen Ginsberg, en los que se representa el supermercado como un paisaje alimentario que devela preocupaciones con respecto a las nuevas maneras de producción y consumo de alimentos. Luego, Parama Roy considera el vegetarianismo en la India y la forma en que esta práctica fue percibida históricamente por los europeos de los siglos XVI y XVII, enfatizando los rasgos góticos de las prácticas violentas hacia humanos y aquellas no violentas hacia animales que ocurrían en esta sociedad. Denise Gigante ancla su capítulo en los conceptos de la buena comida y el buen gusto como expresiones estéticas

y el rol del gastrónomo en el naciente restaurante en la Francia del siglo XVIII, en conjunto con *Comus* de Milton. En el capítulo "The Art of the Recipe: American Food Writing Avant la Lettre", J. Michelle Coghlan aborda el recetario como género literario y se enfoca en los escritos gastronómicos de Elizabeth Robins Pennell, escritora del siglo XIX quien, Coghlan argumenta, precedió e influyó en los escritos de M.F.K. Fisher. Para concluir la primera parte, Robert Appelbaum, desde un punto de vista filosófico, se enfoca en los conceptos de disgusto y náusea en la novela *Nausea* de Jean-Paul Sartre y en *Great Expectations* de Charles Dickens. Para Appelbaum, entre otras categorías, la comida puede ser identificada como "a characteristic or index of an order of being itself" (131), concepto que se dedica a rastrear en estas novelas a lo largo del capítulo.

Según Shahani, los capítulos de la siguiente sección, *Developments*, desarrollan un pensamiento crítico anclado en distintos marcos conceptuales que se benefician de otras disciplinas, como los estudios

poscoloniales, los *critical race studies*, y los estudios sobre género y sexualidad. Esta parte abre con un capítulo de Catherine Keyser, quien hace un recorrido histórico del punto de contacto entre *critical race studies* y los estudios alimentarios, enfocándose en distintas comunidades y tradiciones literarias. Valérie Loichot, por su parte, ahonda en la literatura poscolonial francesa y las implicaciones que aparecen cuando la política abre una brecha en la comensalía. En el siguiente capítulo, Elspeth Probyn analiza los escritos de M. F. K. Fisher, cuya escritura Probyn califica como *queer* y *athwart* por su manera de utilizar el lenguaje y reformular el género de la literatura gastronómica: "food writing is comfortable – it seeks to comfort us in a imagined realm where 'home,' 'food,' and 'love' all meet in a heteronormative middle-class imaginary. Fisher's incisive, sometimes cruel, often full-of-herself writing punctures that imaginary" (199). Más adelante, Kara K. Keeling y Scott T. Pollard ilustran el panorama de los estudios alimentarios en la literatura para niños y lo ejem-

plifican con *The Little House Books* de Laura Ingalls. Allison Carruth en “Avant-Garde Food Writing, Modernist Cuisine”, abre un diálogo respecto a las diferencias entre *avant-garde* y *modernist cuisine*, tomando como eje de la discusión al chef catalán Ferran Adrià y su famoso y altamente exclusivo restaurante, el Bulli, como exponentes del movimiento *molecular gastronomy*. Estudiando también la figura del chef, Rohit Chopra se adentra en los comics *Get Firo!*, *Get Firo!: Blood and Sushi*, *Starve* y *Chew* y analiza la idea de capitalismo y violencia en la narrativa de estos textos.

Por último, la tercera parte, *Applications*, se enfoca en “the semiotic power of food in literature and culture” (Shahani, 2018: 29). Sandra Gilbert abre esta sección con un análisis de las bebidas alcohólicas: su representación en la literatura, su ambivalencia como elementos restaurativos o venenosos y su influencia en varios autores del siglo XIX. En el capítulo “Vampires, Alterity, and Strange Eating”, Jennifer Park relata la historia del consumo de sangre, desde su uso medicinal en las épocas del Imperio Romano, hasta la creación

del concepto de canibalismo como una herramienta para representar la otredad. Frances E. Dolan revisa la figura del pan tostado (*toast*) en la literatura para niños y desarrolla un argumento a partir de cuestionarse si el pan tostado realmente conecta a los lectores a través del tiempo y el espacio o si se está convirtiendo en un comestible exótico. Tomoko Aoyama analiza la obra de Ishigaki Rin, escritora japonesa de la postguerra, quien utiliza su poesía, llena de alusiones alimentarias, para la crítica social y del género a partir del humor. Miriam O’Kane Mara, por otra parte, lleva a cabo un análisis sobre el concepto del hambre y las huelgas de hambre en Irlanda en el contexto de los *Troubles* a partir del cuento “Hunger Strike” de Colum McCann. Finalmente, Deepika Bahri habla de las políticas del hambre con respecto a culturas postcoloniales, principalmente en las novelas *Nervous Conditions* y *The Book of Not* de Tsitsi Dangarembga y *We Need New Names* de NoViolet Bulawayo, donde explora las dinámicas de poder y su relación con la distribución de los alimentos.

Como se puede ver, el valor de esta antología radica en su diversidad: ésta abarca la exposición de múltiples perspectivas alimentarias en distintos géneros (poesía, novela, cómics, relatos de viaje, recetarios, *foodoirs*, ensayos, entre otros) de variadas procedencias, y que se relacionan con un despliegue de disciplinas para producir una selección heterogénea de artículos. Si bien existen otras publicaciones en las que se utilizan la comida y la literatura de manera axial, ésta es la primera a la que he tenido acceso en la cual se procura una exhaustiva selección de textos y perspectivas. Asimismo, la introducción de Gitanjali G. Shahani tiene gran valor como texto teórico, pues propone un recorrido histórico de los estudios

alimentarios en la literatura y las diferentes ramificaciones que derivan a partir de estos, creando un camino por el que transitar para futuros investigadores. De esta manera, la antología funciona como óptimo punto de partida para adentrarse a la intersección de estudios alimentarios y literatura, puesto que propone diferentes metodologías a partir de las cuales aproximarse a esta temática. Su pluralidad permite acceder a bibliografías más específicas desde las cuales empezar un análisis interdisciplinario y, además, funciona como un ejemplo ideal a seguir para las nuevas generaciones de investigadores omnívoros.



**CHARRON, Marc; VON FLOTOW, Luise;
y LUCOTTI, Claudia (Eds.). (2018). *Por casualidad y otras
razones: traducción y difusión de la literatura, la dramaturgia
y el cine de Canadá en Latinoamérica*. Ciudad de México:
Bonilla Artigas Editores; ICCS-CIEC.**

MARIANA DENISSE MORALES HERNÁNDEZ*

Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México
México

Hoy en día las discusiones sobre traducción no se limitan, o no se deberían limitar, a señalar los cambios léxicos y sintácticos que suceden cuando quien traduce un texto —entendido en su sentido más amplio como aquel producto que puede ser leído e interpretado por una sociedad— lo lleva de una lengua a otra. Al menos no sin tomar en cuenta los contextos del texto de partida y el texto de llegada. Como mostró el giro cultural de los Estudios de Traducción hace ya casi dos décadas, todo producto cultural está inscrito dentro de un entorno específico y es creado

bajo circunstancias particulares, por lo que la recepción también es propia en cada caso. Así, una traducción se debe entender de la misma manera, como la re-creación de un texto que se inscribe dentro de un entorno diferente al del texto base, con otras circunstancias específicas y un público que no reaccionará de la misma manera.

Por estas razones es necesario considerar todos los factores externos a cualquier texto para traducirlo o analizar su traducción, como ejemplifica *Por casualidad y otras razones: traducción y difusión de la literatura, la dramaturgia y*

* Estudiante de la Licenciatura en Lengua y Literaturas Modernas (Letras Inglesas)

el cine de Canadá en Latinoamérica, editado por Marc Charron (Escuela de Traducción e Interpretación, Universidad de Ottawa), Luise von Flotow (Escuela de Traducción e Interpretación, Universidad de Ottawa) y Claudia Lucotti (Letras Modernas Inglesas, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM). Publicado por Bonilla Artigas editores, este libro forma parte de la colección Pública cultura, la cual tiene como propósito difundir información académica sobre medios de comunicación al público en general. Bajo esta premisa, *Por casualidad y otras razones* es el resultado de un proyecto que “buscaba rastrear y describir la transferencia de la literatura canadiense de ficción y no ficción hacia Latinoamérica mediante la traducción, sobre un período de casi cuatro décadas” para “examinar las redes y los agentes implicados, estudiar las imágenes de Canadá que circularon como resultado y descubrir los sistemas de intercambio” (11). El objetivo se cumple a través de los seis ensayos que conforman el libro, dedicados a explicar y discutir la traducción y circulación en diferentes países latinoamericanos de diversos textos cine-

matográficos, dramáticos y literarios producidos en Canadá.

Graciela Martínez Zalce abre la discusión sobre qué tan efectivo es el cine para dar a conocer las culturas canadiense y quebequense en México con “La difusión de los cines anglocanadiense y quebequense y la posible formación de un público mexicano”. Aunque el cine es un gran medio para la difusión por su relativo fácil acceso, Martínez Zalce identifica dos obstáculos: la limitación institucional, por relaciones diplomáticas o festivales de cine, y la barrera de la lengua. El doblaje o subtítulaje de las películas en francés e inglés sería la herramienta principal para la difusión, pero no es tan fácil por las condiciones laborales de quienes los realizan.

Los siguientes tres ensayos se enfocan en el teatro canadiense y quebequense presente en distintos países. “El teatro canadiense en Latinoamérica: traducción y difusión” de Hugh Hazelton trata la circulación de los textos dramáticos y sus traducciones, que suceden principalmente en México, Argentina, Brasil y Colombia, entre otros, no sin señalar la distribución

desigual entre países latinoamericanos y la falta de reciprocidad de Canadá hacia Latinoamérica. En “La traducción del exilio, en el exilio; el exilio en traducción: el caso de Chile”, Douglas Kristopher Smith habla sobre los autores y traductores exiliados de Chile durante la dictadura de Pinochet y su marginación en territorio canadiense. A raíz de estos desplazamientos, interroga qué constituye un texto canadiense o nacional. En la otra costa del continente, Marta Huertas Prego explora las razones detrás de la selección de textos dramáticos canadienses que se traducen y representan en Uruguay en “Traducción y difusión de obras de teatro canadiense en Uruguay”. También explica que, por mucho que pueda parecer azar, cada puesta en escena se lleva a cabo dentro de contextos culturales, económicos y sociales, por lo que quien traduce muchas veces tiene que adaptar los textos a las necesidades de su público.

En relación con esta premisa, el siguiente ensayo es probablemente el más desestabilizador del libro, ya que complejiza la relación cultural que existe en

una traducción al mostrar que las adaptaciones privilegian ciertas lecturas que pueden perpetrar ideologías y creencias con respecto a otras culturas. Una puede llegar a esta conclusión después de leer “De Quebec a Brasil: la traducción como diálogo fructífero entre *americanité* y *americanidade*”, pues Marc Charron y Luise von Flotow interrogan la traducibilidad de estos dos conceptos identitarios mediante un análisis de la traducción del quebequense al portugués de la novela *Une histoire américaine* del escritor quebecois Jacques Godbout. Por último, con “*Born in Amazonia* de Cyril Dabydeen en Portugués: la cultura en traducción” de Miguel Nenevé y Simone Norberto se recalca la importancia de conocer la cultura a la que pertenece el texto que se traduce. Específicamente, el ensayo habla de entender el folclor y las leyendas de los pueblos originarios de la región del Amazonas que Dabydeen trabajaba en su poesía como parte de la experiencia sudamericana con el propósito de leer y traducir los poemas. Asimismo, el ensayo menciona la creatividad como parte de la labor de traducción, sobre todo cuando de lenguaje poético se trata.

De esta forma, el libro logra dar un panorama general de las reflexiones y preocupaciones sobre el impacto actual de la traducción en las culturas de Canadá y Latinoamérica porque, aunque cada ensayo tiene un tema específico, todos tocan puntos de interés común para el debate sobre traducción en la teoría y en la práctica. Por ejemplo, varios ensayos mencionan la ayuda institucional, clave para la promoción de la traducción y la circulación de textos y, al mismo tiempo, la falta de visibilidad de las y los traductores, sea en la publicación de un texto impreso o en los créditos de doblaje de una película. Lo que podría parecer algo irrelevante se torna más complejo cuando, en el caso del teatro, Hazelton menciona que muchas veces son los mismos directores o actores quienes traducen las obras porque no consideran importante que un especialista lo haga o porque las compañías no cuentan con recursos suficientes para pagarle a alguien exclusivamente por hacerlo. Cualquiera que sea la razón, esta colección invita a que nos cuestionemos los motivos detrás del apoyo institucional, mayoritariamente gubernamental en el caso de Canadá.

Más aún, si el objetivo de traducir textos es la difusión de la cultura canadiense y quebequense, llama la atención que en los casos cinematográficos y teatrales que ilustran este libro se mencione que son sectores pequeños los que tienen acceso a traducir y reproducir los espectáculos que vienen de Canadá pese al interés del público, mismo al que limitan. Muestra de esto es que diferentes ensayos refieran a los mismos autores o a las mismas compañías encargadas de montar las puestas en escena. Si bien los autores compilados nos muestran que la traducción tiene significados más allá de un traslado interlingüístico e intersemiótico por ser una herramienta de intercambio cultural que responde a los contextos particulares de cada texto y a los propósitos de quien traduce, también señalan que las prácticas actuales no tienen un alcance amplio. El siguiente paso sería plantear estrategias que permitan explotar el potencial de la traducción como medio de comunicación para lograr expandir el alcance de la difusión y crear nuevas conexiones que nutran a las culturas involucradas en el proceso.



GARONE GRAVIER, Marina; y GIOVINE YÁÑEZ, María Andrea (Eds). (2019). *Bibliología e iconotextualidad. Estudios interdisciplinarios sobre las relaciones entre textos e imágenes*. Ciudad de México: Instituto de Investigaciones Bibliográficas, UNAM.

ANGÉLICA NATHALIE ORTIZ OLIVARES*

Programa de Posgrado en Letras, Universidad Nacional Autónoma de México

México

*B*ibliología e iconotextualidad. Estudios interdisciplinarios sobre las relaciones entre textos e imágenes, editado por Marina Garone Gravier y María Andrea Giovine Yáñez, es el producto final del trabajo de los miembros del Seminario Interdisciplinario de Bibliología adscrito al Instituto de Investigaciones Bibliográficas de la Universidad Nacional Autónoma de México. En él, se muestran las reflexiones en torno a la relación de los textos y las imágenes, así como la implicación de la fusión de éstos en distintos géneros, épocas, contextos geográficos, culturales y dis-

ciplinares. Cabe subrayar la variedad de las contribuciones en términos tanto de adscripción institucional como de disciplinas.

Los textos reunidos en esta antología se centran en la relación entre lo verbal y lo visual, la zona limítrofe donde las palabras y las imágenes convergen dentro del marco bibliográfico, independientemente de la naturaleza del soporte, el cual puede ser indistintamente físico o virtual.

Veintidós son los ensayos a través de los cuales, se nos da un recorrido que va desde el establecimiento de

* Estudiante del Doctorado en Letras

cuestiones metodológicas en torno a la interacción de diversos documentos bibliográficos y piezas artísticas, hasta el planteamiento de casos concretos.

Las editoras han dividido y clasificado los textos en seis grupos. El primero está conformado por cuatro textos teóricos donde se establecen las bases metodológicas que sirven de piedra angular para familiarizarnos con los temas que abordarán las reflexiones siguientes. El primer ensayo titulado “Iconotextualidad e intermedialidad como coordenadas para el estudio de las materialidades literarias” a cargo de Susana González Aktories, nos presenta un fascinante recorrido a través de la historia del surgimiento de los conceptos “iconotextualidad” e “intermedialidad”, además de la clarificación terminológica indispensable para introducirnos al mundo de las poéticas visuales. El segundo artículo titulado “La voz, la figura y la letra: triángulo virtuoso según la teoría de la imagen” de Fernando Zamora Águila a partir de la teoría de la imagen nos ayuda a establecer una serie de bases que servirán como guía para una mejor com-

prensión de la relación entre imágenes y texto. El tercer ensayo “Los mapas de las naturalezas muertas: écfrasis e iconotextualidad”, propuesto por Irene Artigas Albarelli, se centra en cómo el uso de la palabra iconotextualidad, en el mismo sentido en el que lo utiliza Peter Wagner, abarca también a la écfrasis y cómo esto se asocia al concepto de naturaleza muerta. Cerrando este último apartado, María Andrea Giovine Yáñez hace una revisión del término iconotextualidad, utilizando como ejemplo una serie de poemas en soportes distintos al papel.

El segundo bloque se compone de cuatro contribuciones que analizan la iconotextualidad durante el periodo prehispánico, novohispano y en la antigua Europa. Patrick Johansson, en “La palabra y la imagen en los códices nahuas”, se vale del empleo metodológico de la semiología de la imagen en los códices nahuas para analizar el empleo de la palabra en distintos contextos expresivos. Érik Velásquez García, en su ensayo titulado “Retórica de la imagen y la palabra en los códices mayas”, nos muestra cómo la relación

entre imágenes y texto en los códices mayas puede abordarse desde una perspectiva retórica. Posteriormente, Laurette Godinas, en su ensayo “Iconotextualidad en los *Proverbios de Séneca* traducidos y glosados por Pero Díaz de Toledo: una lectura pragmática de la *dispositio*”, propone la ampliación semántica del concepto de texto para que éste pueda incluir a los fenómenos gráficos que conforman la *dispositio* de los textos. Finalmente, cierra este bloque Marina Garone Gravier con sus “Aproximaciones al estudio de la cultura visual en el libro impreso novohispano” donde se enfoca en los problemas del estudio de las imágenes en el campo bibliográfico.

La tercera sección se centra en la relación texto-imagen durante el siglo XIX. En el primer texto correspondiente a este bloque, “Libros para la clase. Imágenes de historia sagrada y moral en las escuelas de primeras letras de la Ciudad de México (1835-1867)”, Kenya Bello nos habla acerca de la presencia de imágenes morales y de historia sagrada en las escuelas de primeras letras de la Ciudad de México y la manera en

la que los dispositivos visuales cambiaron a lo largo de la primera mitad del siglo XIX. Sandra M. Szir, en su ensayo “El álbum y la litografía. Comercio gráfico y sentido cultural de los *Trages y costumbres de la Provincia de Buenos Aires* (Argentina, 1833-1834)”, propone al álbum ilustrado como producto de una historia cultural. A continuación, María Esther Pérez Salas Cantú, en “Imágenes musicales que seducen. Litografía y música romántica en el México decimonónico”, analiza la relación que se dio entre las portadas litográficas de las partituras del siglo XIX y el trabajo realizado por los distintos talleres litográficos en la impresión de partituras.

La cuarta parte aborda casos específicos de las propuestas de la vanguardia y la prensa de inicios del siglo XX. De esta manera comienza con “Vivir el paréntesis. Palabra, visualidad y estridentismo” de Rodrigo Leonardo Trujillo Lara, quien explora la interacción entre lo verbal y lo visual en textos estridentistas. Geraldine Rogers, en su ensayo “Textos recobrados, imágenes borradas. Raúl González Tuñón del periódico al libro”, nos habla acerca de la

incorporación de las imágenes a las publicaciones periódicas, tomando como ejemplo los poemas de Raúl González Tuñón y las ilustraciones y fotografías que los acompañaron. Yanna Hadatty Mora, en su texto “India bonita, *flapper* de ocasión: narración *versus* ilustración en la imagen femenina. El caso de ‘La Novela Semanal’ de *El Universal Ilustrado*”, plantea cómo la colección “La Novela Semanal” pretendía promover el uso discursivo de ciertas imágenes. Rodolfo Mata Sandoval cierra este bloque con su ensayo “José Juan Tablada digital y la génesis de una hipercultura”, donde aborda el proceso de remediación y reexploración de la obra de Tablada en plataformas digitales.

El quinto apartado, enfocado en el análisis de ejemplos de las décadas de los años 60 y 80 del siglo XX, comienza con María José Ramos de Hoyos y su ensayo “Ruptura visual e innovación en la composición tipográfica de la narrativa mexicana (1960-1980)” donde hace una descripción general, como el título indica, de la ruptura visual en las convenciones tipográficas de la narrativa publicada en México de 1960 a 1980.

A continuación, Víctor Manuel Osorno Maldonado, en “Palabras y dibujos. Algunos trazos grotescos en la estética de Juan Emar”, analiza la manera en la que éste se vale de la intersección entre el texto escrito y el visual como una herramienta para el desarrollo de su discurso estético. Juan Porras Pulido cierra este bloque con su ensayo “Relaciones iconotextuales” en la comunicación de los Juegos Olímpicos de 1968” donde hace un análisis de la relación entre el discurso visual y escrito de los promocionales de las olimpiadas mexicanas de 1968.

Finalmente, el sexto y último grupo plantea el análisis de la interacción de las imágenes con el texto dentro del entorno fotográfico, por una parte, y, por otra, en el de las poéticas materiales. Abre esta última sección Adrián Reyes Hernández con su ensayo “Disecciones semióticas para una narratividad fotográfica”, en el que hace una reflexión acerca de la narratividad fotográfica, enfocándose específicamente en el espacio y el tiempo diegéticos. Martín Olmedo Muñoz (Investigador independiente), en “Desmembrar,

reusar y rehusar imágenes y palabras: entre la emblemática renacentista y el collage vanguardista”, nos introduce en la discusión en torno a la reutilización de las imágenes en la búsqueda de la creación de nuevos conceptos a través del collage. A continuación, Cinthya García Leyva (Laboratorio de Literaturas Extendidas y Otras Materialidades, Universidad Nacional Autónoma de México) en su texto “Hacia la verbivocovisualidad. Notas sobre un *paideuma* posible desde el concretismo en poesía mexicana” hace una revisión general del *paideuma* como una estrategia cultural importante dentro del concretismo. Roberto Cruz Arzabal (Colegio de Letras Hispánicas, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional

Autónoma de México) cierra esta extensa antología con un trabajo titulado “Interferencias en la superficie significativa. Texto e imagen en la poesía mexicana reciente: los casos de Ricardo Cázares y Carla Faesler” en donde propone hacer una lectura de la página como una superficie que contiene otras superficies llamadas imágenes.

En general, podemos decir que este volumen compilatorio es el resultado del arduo trabajo del Seminario Interdisciplinario de Bibliología y un acercamiento a las principales reflexiones de la bibliología y la bibliografía modernas desde su transversalidad con disciplinas como la semiótica, la cultura visual, los estudios culturales, la historia del arte y la literatura comparada.

