

nuevas
POLIGRAFÍAS

Revista de teoría literaria y literatura comparada

Número 3, febrero 2021

nuevas
POLIGRAFÍAS

Revista de teoría literaria y literatura comparada

nuevas
POLIGRAFÍAS

Revista de teoría literaria y literatura comparada

Número 3, febrero 2021

Facultad de Filosofía y Letras
Universidad Nacional Autónoma de México

Directora Editorial

Irene María Artigas Albarelli, Universidad Nacional Autónoma de México (México)

Comité Editorial

Julia Constantino | Universidad Nacional Autónoma de México (México)
Adriana de Teresa | Universidad Nacional Autónoma de México (México)
Gabriela García Hubard | Universidad Nacional Autónoma de México (México)
Nattie Golubov | Universidad Nacional Autónoma de México (México)
Susana González Aktories | Universidad Nacional Autónoma de México (México)
Ana Elena González Treviño | Universidad Nacional Autónoma de México (México)
Noemí Novell | Universidad Nacional Autónoma de México (México)
Aurora Piñero | Universidad Nacional Autónoma de México (México)
Mónica Quijano | Universidad Nacional Autónoma de México (México)

Comité Académico Asesor

Jean Bessière | Université de la Sorbonne Nouvelle (Francia)
Warren Boutcher | Queen Mary University of London (Reino Unido)
Daniel F. Chamberlain | Queen's University (Canadá)
Horácio Costa | Universidad de São Paulo (Brasil)
Laura López Morales | Universidad Nacional Autónoma de México (México)
Federico Patán | Universidad Nacional Autónoma de México (México)
Lois Parkinson Zamora | Houston University (Estados Unidos)
Françoise Peris | Universidad Nacional Autónoma de México (México)
Luz Aurora Pimentel | Universidad Nacional Autónoma de México (México)
Meri Tórras Francés | Universitat Autònoma de Barcelona (España)
Dietrich Rall | Universidad Nacional Autónoma de México (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 | Universidad Nacional Autónoma de México (México)
María Teresa Zubiaurre | University of California (Estados Unidos)

Nuevas Poligrafías. Revista de Teoría Literaria y Literatura Comparada

Número 3, febrero 2021

Nuevas Poligrafías. Revista de Teoría Literaria y Literatura Comparada, número 3, febrero 2021, 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 la 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 CONTENIDO



Nota editorial.....	6
---------------------	---

Central Poligrafías

Un pícaro español entre los novelistas ingleses de los siglos XVII y XVIII Gabriela VILLANUEVA NORIEGA.....	17
--	----

<i>Fanny Hill</i> , la pornografía y la novela sentimental: el eslabón faltante en la gesta de la novela inglesa dieciochesca Elena DEANDA-CAMACHO	38
--	----

Dos ejemplos de desvío intertextual dentro de la tradición de novelas libertinas del siglo XVIII francés: <i>Margot la Ravaudeuse</i> y <i>L'enfant du Bordel</i> Claudia RUIZ GARCÍA.....	57
--	----

Novelar la comedia: de la inserción de la trama matrimonial en la novela inglesa dieciochesca Anaclara CASTRO-SANTANA.....	75
--	----

Otras Poligrafías

Tres términos warburgianos para acercarse a la literatura comparada Sandra ÁLVAREZ HERNÁNDEZ	99
---	----

“La audiencia de los pájaros” de Álvaro Uribe: una fantástica transtextualidad shakespeariana Marisol NAVA HERNÁNDEZ	123
--	-----

Reseñas

ELLESTRÖM, Lars. (2019). <i>Transmedial Narration. Narratives and Stories in Different Media</i> . Växjö: Linnaeus Eduardo YESCAS MENDOZA.....	144
---	-----

ACHEBE, Chinua. (2014). <i>Trilogía africana</i> . México: Penguin Random House Mircea LAVANIEGOS SOLARES.....	148
---	-----

De entretenimiento en tiempos de <i>streaming</i> y pandemia. GOLUBOV, Nattie (ed.). (2019). <i>TvFicciones: reflexiones críticas sobre televisión estadounidense</i> : Ciudad de México: CISAN, UNAM Mariana RIESTRA AHUMADA.....	153
--	-----

NOTA EDITORIAL



[Ian Watt] *made some really big mistakes—he thought there was “a” novel; he thought it had a beginning; he assumed it was a narrative fiction that displaced previous narrative fictions and had a “rise” located in metropole England.*

In doing so, he was naïve, sexist, racist, Anglophilic, logocentric, essentialist, positivist, vulgarly materialistic, and probably homophobic. But nobody is perfect.

—Lennard Davis (1998: 317–318)

La historia literaria continúa siendo uno de los pilares de los estudios literarios, como dan cuenta, entre muchos otros ejemplos, los veintiséis volúmenes que desde 1964 la Association Internationale de Littérature Comparée / International Comparative Association (AILC/ICLA) ha publicado de su *Comparative History of Literatures in European Languages*. El espíritu de dicha colección es el de complementar la escritura de las historias literarias nacionales con la identificación de fenómenos relacionados o comparables desde un punto de vista internacional y supranacional. El reconocimiento de estos procesos parte del análisis de las relaciones entre obras individuales que puede extenderse posteriormente para formar grupos cada vez mayores que podrían mostrar los rumbos de la literatura en lugares y momentos específicos. Además, la serie enfatiza el hecho de que, debido a su extensión y variedad, sólo puede existir gracias al esfuerzo colaborativo, la preparación interdisciplinar y el eclecticismo en el uso de las herramientas literarias (Domínguez, 2015: 93).

Como apuntó Claudio Guillén (2005), las relaciones genéticas, las derivadas de condiciones sociohistóricas comunes y la organización según principios teóricos definidos (como la intertextualidad, la narratología, la genología o la te-

matología) son algunas de las herramientas literarias con las que se alcanza la supranacionalidad. Sin embargo, también es cierto que, en la actualidad, la transversalidad en el uso de estos principios conduce a estudios teóricos y críticos que han encontrado más productivo centrarse en las transformaciones de los textos que en la búsqueda de esencialismos y rasgos distintivos exactos entre, por ejemplo, lo nacional, lo internacional o lo supranacional.

Es en este contexto que nos gustaría pensar los artículos incluidos en la Central Poligrafías de este número de *Nuevas Poligrafías. Revista de Teoría Literaria y Literatura Comparada*, mismos que estudian los andamiajes intergenéricos y los vínculos transnacionales en la Inglaterra del siglo XVIII. De acuerdo con una de las teorías más influyentes sobre el desarrollo de la novela anglófona moderna —expresada de manera más extensa y persuasiva en *The Rise of the Novel* (1957), del crítico británico Ian Watt— este género literario tuvo origen y alcanzó su auge durante el siglo XVIII en Inglaterra, gracias a los esfuerzos de Daniel Defoe, Samuel Richardson y Henry Fielding. Con el correr de las décadas, las suposiciones de Watt y sus seguidores han sido blanco de acaloradas controversias. En la actualidad, casi ninguna de sus aseveraciones puede repetirse sin algún tipo de matiz y, en la mayoría de los casos, sólo tras una reformulación considerable. Sin embargo, como sugieren voces críticas contemporáneas del tipo de la de Lennard Davis —a quien citamos en epígrafe en esta breve presentación—, a pesar de los señalamientos tan válidos como preocupantes que se han hecho al texto de Watt, la teoría del surgimiento/ascenso/auge de la novela sigue siendo el modelo dominante para el estudio de este género literario en el mundo anglófono.

En años recientes, no obstante, un número importante de críticos e historiadores literarios ha optado por dejar la teoría del surgimiento de la novela en la periferia de sus estudios, en vez de continuar con las confrontaciones directas, que, irónicamente, terminaban por asegurar su permanencia en las aulas y los libros. Los trabajos críticos y teóricos sobre géneros literarios dieciochescos ahora parten de la premisa —por demás difícil de negar— de que en efecto algo sucedió en la oferta cultural de aquel momento que constituyó un punto de inflexión para la narrativa. La legitimación cultural de la novela en el mundo anglófono inició así un camino

que, hasta la explosión del consumo masivo de ficciones en medios no escritos (en especial en series de televisión y películas a libre demanda en las plataformas digitales denominadas OTTs), se vislumbraba imparable. Sin cuestionar lo anterior de manera directa, aunque sí de forma implícita, muchos estudios críticos sobre la historia de los géneros literarios vuelcan su interés en las posibles aportaciones de otros géneros discursivos (literarios y no literarios) en las distintas iteraciones de la novela anglófona dieciochesca, al momento en que comienza a constituirse como una forma más o menos reconocible, y por cierto la preferida por el público lector.

Es bien sabido que, a lo largo del siglo XVIII, se estableció una nueva categoría de discurso en la conciencia del público lector en Inglaterra: la ficción. Al inicio de este siglo, las narraciones ofrecían uno de dos aspectos: narrar la verdad o la mentira, convención compartida tanto por autores como por lectores. Numerosos escritos anteriores al siglo XVIII, tales como romances, fábulas, alegorías o poemas narrativos, guardaban una naturaleza ficticia; en suma, escritos carentes de verdad pero que tampoco tenían la intención de engañar. En la primera mitad del siglo XVIII tales manifestaciones literarias se clasificaron ya fuera por su intención (como las fábulas morales) o por su forma (como la épica). La categoría discursiva que ahora denominamos *ficción* constituía, entonces, un espacio de expresión abierto y novedoso, a tal grado que el público lector se identificó con los personajes de estos relatos y aprendió a leer de una manera nueva, a instituir nuevos códigos y nuevas formas afectivas a partir de su recepción. Todo esto permitió crear múltiples versiones y revisiones de esta nueva forma de escritura que hoy en día llamamos “novela”. Estudiar la forma en que este género se fue abriendo paso a través del siglo XVIII equivale a reconocer la presencia de un entramado intertextual e intergenérico conformado por tradiciones diversas, múltiples y, muchas veces, contradictorias.

Es posible trazar algunas de las coordenadas para entender los orígenes de la novela en Inglaterra a finales del siglo XVIII al alinearlas con las nacientes pautas sociales y económicas, así como con los nuevos mitos sobre la sexualidad, el amor y el matrimonio. El inicio de la economía capitalista, la división del trabajo, la relación de la familia con la propiedad, la vida urbana —en resumen, el aparato

económico y social que marcó a la época moderna— redefinieron las funciones económicas y sociales de hombres y mujeres. Es entonces que el mercado, tanto para la novela como para los periódicos, las revistas y los folletines, creció como nunca antes, no sólo en virtud de estos cambios materiales, sino también por el gran campo que se abría en la redefinición de todas las categorías sociales antes aceptadas. La novela permitía en ocasiones reivindicar las divisiones existentes (de clase, religión, género, etnia, etc.), pero también sondearlas, cuestionarlas y transgredirlas por medio de la indeterminación del estatus formal, cultural y moral de este género de escritura.

La literatura del siglo XVIII se adhirió al principio del didactismo, persiguiendo la utilidad social y moral de forma deliberada. Ostensiblemente se elogió el recato y el decoro, así como valores y roles de género convencionales. Pese a esto, muchas de las virtudes resaltadas de manera abierta en los textos de la época estaban en constante diálogo con otros discursos menos aceptados que podían infiltrarse dentro de este campo híbrido representado por la incipiente novela. Si bien hacia la segunda mitad del siglo el vínculo entre las virtudes femeninas y las literarias cobró fuerza (etapa que la crítica ha denominado *The Age of Sentimentality*) y la moral y el sentimiento se consolidaron como características esenciales de la femineidad, personajes ficticios como Moll Flanders, Roxana e, incluso, Pamela Andrews, así como figuras autoriales de la época, como Eliza Haywood, John Cleland y Fanny Burney, hicieron de la novela un laboratorio experimental en el cual las categorías de “moralidad” y “feminidad” podían ponerse a prueba sin renunciar del todo al retorno al discurso social aceptado hacia el final del relato. Desde esta perspectiva, la feminización de la escritura sentimental, categorizada así en el sentido de poseer el sentimiento y la delicadeza de expresión, también permitió el cuestionamiento de categorías fijas y el enjuiciamiento del doble estándar mediante el cual se valoraban las virtudes de las mujeres frente a las de los hombres.

En buena medida, fueron las mujeres quienes hallaron en la escritura una nueva dimensión: en un extremo social, al ser excluidas de muchas actividades políticas, sociales y económicas, y sin saber qué hacer para brindar sentido a su tiempo y a sus vidas; o, en otro extremo, al ser orilladas a tener que abrirse paso en

un mundo de intercambio económico donde estaban en desventaja o donde ganar implicaba la monetización de sus propios talentos. La novela les permitió irrumpir en un mundo de ideas, les ofreció pautas para la reflexión y constituyó un medio importante para dar a conocer —y compartir— la experiencia femenina. Las novelas escritas por mujeres (*women’s novels*) en cierta medida también educaron a las mujeres y proyectaron una transgresión sutil y velada.

Cabe tener en cuenta que la pluralidad y la tolerancia constituyeron valores importantes en la Inglaterra dieciochesca. Lo anterior emana del deseo de estabilidad, armonía y paz, del hartazgo por las revueltas civiles y religiosas del diecisiete, pero también del auge y la consolidación de las ciencias, en especial de las matemáticas, la física y la química. Esta nueva actitud influyó de forma determinante en el nacimiento de una época que daba la espalda a los problemas religiosos que marcaban profundamente la Inglaterra del periodo de Oliver Cromwell y que también se muestra abierta a cuestionar y sondear los valores de la época que le antecedió. Todo esto, como es de esperar, se reflejará en la literatura.

La novela trajo consigo cambios que repercutieron de forma decisiva en las escritoras y escritores. El sistema de patronazgo que subordinaba a los autores al gusto de pocos lectores desapareció y surgió, en su lugar, un amplio público de lectores y lectoras que mostraron interés por una gran variedad de temas y gustos diferenciados. Como apuntan muchos estudios críticos, la novela moderna abreva de otros géneros, al tiempo que repercute en la reconstitución de todo tipo de manifestaciones culturales de la época. Las novelas, sus autores y lectores establecen nutridas conversaciones que trascienden páginas y fronteras textuales. En palabras de Harriet Guest (2000), “eighteenth-century novels themselves participate in debates that cut across genres; they assume readers who are immersed in periodical literature, in poetry, in histories, readers who discuss plays and parliamentary debates, who perform music, and peer into the windows of print shops” (15). No es de extrañar, por tanto, que en las novelas dieciochescas se puedan detectar estructuras narrativas, temas y modos discursivos de otras formas de entretenimiento que eran muy populares en su momento, como las artes visuales, el teatro e inclusive la pornografía. La diversidad de géneros y medios que

son absorbidos por la narrativa en prosa durante el siglo XVIII trasciende también demarcaciones nacionales y de idioma. Así, en esta centuria, la novela anglófona muestra fuertes vínculos con la tradición española y francesa. Estos andamiajes intergenéricos y vínculos transnacionales son los grandes hilos conductores de los artículos que integran la sección e ilustran cómo estas perspectivas derivadas de una misma tradición literaria (como la inglesa) pueden ser vistas desde la óptica del comparatismo y vinculadas con otras tradiciones literarias.

De esta manera, Central Poligrafías comienza con un recorrido por la tradición hispánica a cargo de Gabriela Villanueva Noriega, el cual pone de manifiesto las distintas maneras en que la picaresca española del Siglo de Oro fue incorporada a la novela anglófona dieciochesca. Este artículo aborda el problema de la definición de picaresca y las características del pícaro como figura marginal y a la vez transgresora que se consolida mediante una “fórmula narrativa”. Villanueva Noriega va más allá de considerar los núcleos temáticos con los que la crítica tiende a identificar al pícaro como personaje recurrente en diversas tradiciones literarias para dar cuenta del “amplio acervo de recursos formales que enriquecen y complican el arte de narrar” cuando se retrata un personaje tipo vinculado a un contexto histórico-social determinado. Su análisis comparatista del que podría considerarse el texto paradigmático de la picaresca española, el *Guzmán de Alfarache* (1599-1604), de cara a las novelas de Daniel Defoe revela la innovación importada e invita a continuar rastreando este tipo de conexiones transnacionales que amplían y matizan las visiones de lo que se considera como los orígenes de la novela anglófona.

Siguiendo los pasos del pícaro infiltrado, Elena Deanda-Camacho ofrece una provocadora propuesta al vincular dos extremos narrativos que competían por la atención del público lector dieciochesco: la novela sentimental y la pornografía. La autora hace esto por medio del análisis minucioso de un peculiar ejemplo de picaresca femenina anglófona en una obra por demás inteligente y fascinante que aún lucha por sacudirse el tabú de lo pornográfico y aspira a obtener un lugar en el canon literario: *Fanny Hill* (1748) de John Cleland. Como afirma la autora, vista desde su riqueza retórica, sus guiños intertextuales con textos del Siglo de Oro español y su conciencia metaliteraria, *Fanny Hill* “emerge como una novela compleja que

merece salirse de ese cajón a menudo vilipendiado de la literatura pornográfica”. De manera persuasiva, el artículo de Deanda-Camacho insta a sus lectoras y lectores a reconsiderar el valor literario de *Fanny Hill*, de suerte que pueda llegar a ocupar su merecido lugar dentro de la genealogía de la novela anglófona dieciochesca.

En el camino de los pícaros y la fascinación dieciochesca con la sexualidad, Claudia Ruiz García presenta un sugerente acercamiento a dos novelas francesas olvidadas por la crítica que se desvían de sus modelos ostensibles de la literatura libertina y la picaresca pero convergen en una avidez característica del pensamiento ilustrado por estudiar el placer, “descubrirlo, analizarlo, justificarlo, elaborar sistemas, comentar sobre él”. El artículo redescubre estas obras como verdaderas novelas de formación, cuyos protagonistas de orígenes oscuros “hacen una segunda entrada al mundo por la vía del gozo”. Al hacer esto, Ruiz García pone de manifiesto la enorme y con frecuencia desatendida relevancia de lo sexual en la empresa ilustrada del siglo XVIII. El artículo, además, abre la puerta a la reflexión sobre el papel de la pornografía y su complicidad o distancia con las instituciones de poder de cara al surgimiento de la razón Ilustrada, la transgresión, el deseo y los problemas éticos de su representación.

Por su parte, el artículo de Anaclara Castro-Santana examina la trayectoria de la trama matrimonial a partir de su identificación como convención iterada con más frecuencia en el arte dramático, la cual encuentra continuidad en la novela dieciochesca de mediados de siglo que buscaba establecerse como género literario con legitimidad moral y prestigio cultural. El artículo vincula las restricciones creativas impuestas al teatro tras la aprobación del Acta de Licencia Teatral de 1737 con varios de los cambios culturales que se gestan en este periodo, entre los cuales el florecimiento de la novela ocupa un lugar fundamental. Castro-Santana establece un puente entre este hecho histórico, que orilló a muchos de los autores teatrales a cambiar de giro y volcar sus energías hacia el nuevo género, y la consolidación tanto comercial como cultural del mismo a partir de su incorporación del reconocible y satisfactorio final matrimoniado. A decir de la autora, “la trama matrimonial, que había poblado los escenarios durante décadas, se insertó en la novela cuando ésta se afianzaba como género literario de prestigio”. El artículo

funciona como una sugerente invitación a seguir explorando el legado de la “trama matrimonial” y su relación con la construcción del ideal del amor romántico a través de la novela de los siglos posteriores, hasta llegar a nuestros días en forma de sus manifestaciones más trilladas a través del *rom-com*.

La esperanza de quienes compilamos y contribuimos a la sección de Central Poligrafías en este número es que estos artículos se lean como un diálogo abierto que invite a seguir pensando las múltiples formas en las que las historias literarias y los géneros literarios se van transformando y abriendo paso a través del tiempo. Los artículos se escriben en un momento en el que el (re)descubrimiento de obras antes consideradas oscuras e inaccesibles para un público amplio, habilitado por el acceso a bibliotecas digitalizadas, invita a cuestionar algunos de los supuestos más afianzados sobre el surgimiento de la novela. Esperamos que este conjunto de artículos sea una pequeña contribución para complejizar, matizar y enriquecer nuestra comprensión de este fenómeno cultural durante el siglo XVIII desde una mirada comparatista.

La sección de Otras Poligrafías, por su parte, incluye dos artículos que también reflejan las metodologías transversales que mencionamos anteriormente. En el primero de ellos, Sandra Álvarez Hernández propone tres términos warburgianos para enriquecer el carácter multicultural e interdisciplinario que la literatura comparada ha adquirido. A partir del renacimiento de los estudios sobre Aby Warburg, la autora propone ingeniosamente considerar la supervivencia de lo antiguo (*Nachleben*), el espacio de pensamiento (*Denkraum*) y la determinación del perímetro o poética de la circunscripción (*Umfangsbestimmung*) en las imágenes y los textos. Así, se pueden pensar de otra forma las relaciones que la literatura establece con la historia del arte, la historia de las ideas y los estudios culturales, por ejemplo. Si Warburg “imaginó una ciencia innombrable que no pertenecía a ninguna de las disciplinas de su época y, al mismo tiempo, necesitaba de todas”, los estudios comparatistas actuales siguen cuestionándose a sí mismos, y a sus vínculos con otros estudios, además de imaginando de qué otra manera podrían ser.

En el segundo artículo de la sección, Marisol Nava Hernández hace un análisis transtextual de “La audiencia de los pájaros”, de Álvaro Uribe, considerando nociones

del género fantástico. Las diferentes formas de la relación del relato con el poema “El fénix y la tórtola” de William Shakespeare nutren y fundamentan las características fantásticas del mismo. Perspicazmente, Nava Hernández establece los diversos vínculos entre las obras y, con base en la teoría de Genette, analiza los diferentes niveles de transtextualidad que se despliegan al identificar epígrafes, notas al pie, alusiones y transposiciones diegéticas que resultan en “un nuevo universo ficcional, creación y recreación en permanente diálogo”. Como lo muestra este detallado análisis textual, en el cuento del escritor mexicano, el destino y lo fantástico permiten entender de otra manera el texto shakespeariano debido al panorama interpretativo que se despliega a partir del diálogo entre tiempos y espacios tan distintos.

Finalmente, en la sección de “Reseñas” presentamos tres libros que ejemplifican la variedad de los estudios teóricos y críticos de los fenómenos literarios. Eduardo Yescas Mendoza comenta *Transmedial Narration. Narratives and Stories in Different Media*, un interesante y metódico tratado de Lars Elleström. Como Yescas Mendoza sostiene, el libro proporciona una panorámica de herramientas transmediales que pueden usarse para analizar cualquier medio en cualquier circunstancia. Así, las aproximaciones transmediales pueden iluminar, además de los estudios literarios, las teorías del arte y de la comunicación, por ejemplo. Por su parte, Mircea Lavaniegos Solares reseña la edición de la *Trilogía africana* de Chinua Achebe y resalta la trascendencia de tener en español un libro que incluya estas tres novelas fundamentales para la literatura y los estudios de la misma en los siglos XX y XXI. En el texto se apunta la importancia de este tipo de ediciones y se sugiere otra más que sume, a la traducción que ya tenemos de *Things Fall Apart* en el español de México, las de *No Longer at Ease* y *Arrow of God*. Mariana Riestra Ahumada cierra el número con el comentario de un libro que adquiere una relevancia particular en el tiempo que vivimos: *TvFicciones: Reflexiones críticas sobre la televisión estadounidense*, editado por Nattie Golubov. El libro, como menciona Riestra Ahumada, enfatiza el interés actual que tenemos en mercancías culturales como las series de televisión y las películas estadounidenses, además de en las conversaciones que se establecen con ellas desde el periodismo, la academia y otras interacciones sociales.

Como puede verse, este tercer número de *Nuevas Poligrafías. Revista de Teoría Literaria y Literatura Comparada* es el resultado de la colaboración entre muchas personas. Mariana Denisse Morales Hernández, José Emilio González Calvillo y Ainhoa Brosa Mendoza estuvieron a cargo de las revisiones editoriales de todos los textos. Maximiliano Jiménez siguió apoyándonos desde la Coordinación de Investigación de la Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, con la revisión técnica y también, especialmente para este número, con el armado de la plataforma del OJS. Berenice Ortega Villela, por su parte, se sumó a explicarnos el manejo de ésta. Volvemos a agradecerles su colaboración y compañía en estos tiempos de pandemia tan complicados.

*Anaclara Castro Santana, Gabriela Villanueva Noriega, Argentina
Rodríguez Álvarez, Susana González Aktories e Irene Artigas Albarelli*

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- DAVIS, Lennard. (1998). “Who Put the ‘The’ in ‘the Novel’? Identity Politics and Disability in Novel Studies”. *Novel: A Forum in Fiction*, 31(3). <https://doi.org/10.2307/1346103>
- DOMÍNGUEZ, César. (2015). “Comparative Literary History”. En César Domínguez, Haun Saussy y Darío Villanueva, *Introducing Comparative Literature. New Trends and Applications*. Londres: Routledge.
- GUEST, Harriet. (2000). *Small Change: Women, Learning, Patriotism, 1750–1810*. Chicago: The University of Chicago Press.
- GUILLÉN, Claudio. (2005). *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la Literatura Comparada (Ayer y Hoy)*. Barcelona: Tusquets.
- WATT, Ian. (1957): *The Rise of the Novel: Studies in Defoe, Richardson and Fielding*. Berkeley: California University Press.

CENTRAL POLIGRAFÍAS





Un pícaro español entre los novelistas ingleses de los siglos XVII y XVIII

A Spanish Rogue Amongst the English Novelists of the 17th and 18th Centuries

GABRIELA VILLANUEVA NORIEGA

Facultad de Filosofía y Letras

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO | México

Contacto: gabrielavillanueva@filos.unam.mx

Resumen

El artículo explora las conexiones entre la literatura hispánica del siglo XVII y los experimentos narrativos del siglo XVIII en Inglaterra que dieron forma a lo que hoy se denomina como la “novela moderna”. Se propone una vuelta a textos olvidados por la crítica anglosajona, como el *Guzmán de Alfarache* (1599-1604) de Mateo Alemán, para explorar los puntos de continuidad entre ésta y las novelas que aparecieron un siglo después en la isla. Se argumenta que la conexión entre los experimentos narrativos de autobiografía ficticia hechos a partir de la picaresca en relatos como el *Lazarillo de Tormes* (1554) y el *Guzmán* trazaron una pauta importante para el desarrollo de técnicas tales como la caracterización de la voz narrativa a través de su registro y dicción; la representación de la experiencia como cadena de sucesos que dan como resultado la conformación de un sujeto individual representado a través de su narración; la representación de la distinción entre discurso, vida interior y apariencia; o la representación de un monólogo exterior a través de la digresión y la conciencia narrativa frente a un interlocutor cambiante. El artículo hace un rastreo bibliográfico de la presencia del *Guzmán* en Inglaterra a través de

la famosa traducción de James Mabbe de 1623 y de su popularidad a lo largo del siglo XVII llegando al XVIII en Inglaterra, sobre todo a través de la relación que pronto se establece entre ésta y la biografía de criminales, la cual también desempeñó un papel importante en el desarrollo de la novela inglesa del siglo XVIII.

Palabras clave

novela moderna, relaciones anglo-hispánicas, autobiografía, picaresca, narrativa, realismo, biografía criminal

Abstract

The paper explores the connection between 17th-century Spanish literature and the 18th-century narrative experiments that gave rise to what is now called the "modern novel". The paper posits the importance of recovering texts such as Mateo Alemán's *Guzmán de Alfarache* (1599–1604) that have been overlooked by Anglo-Saxon literary criticism to explore some points of continuity between them and the newly created novel of the following century in England. The paper traces the narrative experiments associated with autobiographical fiction and their connection to the roguish/picaresque patterns of *Lazarillo de Tormes* (1554) and *Guzmán*. I claim that these two literary pieces crystalize a number of narrative techniques, such as the creation of a narrative voice by means of register and diction; the representation of experience as a chain of incidents that help fictionalize the notion of individual life; the conception of the difference between discourse, inner life and appearance; the presence of external monologue and its representation by means of digression; and the development of a narrative self-awareness in the face of a changing audience. The paper traces bibliographically James Mabbe's popular 1623 translation of Alemán's novel throughout the 17th century and the strong imprint it left on future narratives, especially those linked to the criminal biography, which in turn has often been associated with the rise of the roguish fiction in England during the 18th century.

Keywords

rise of the novel, anglo-hispanic relations, autobiography, picaresque, narrative technique, realism, criminal biography, rogues, roguish fiction

A pesar de que dentro de las instancias de relación entre la literatura áurea y la inglesa del siglo XVII la de la recepción de la prosa hispánica ha sido uno de los capítulos más visitados por la crítica, los estudios sobre la contribución y el significado de ésta siguen siendo escasos si atendemos a la relevancia que tuvo al menos para el desarrollo de lo que hoy denominamos la novela moderna. Si bien es cierto que el número de traducciones y libros de procedencia italiana y francesa importados durante esta época fue mucho mayor que el volumen de textos hispánicos, cabe reparar en la profunda huella que textos como el *Quijote* (1605) y el *Guzmán de Alfarache* (1599-1604) dejaron en la imaginación inglesa para los siglos venideros. El caso de la recepción del primero en Inglaterra ha sido estudiado con más profusión que cualquier otro. Ya desde 1905, Fitzmaurice-Kelly señalaba a Inglaterra como el primer país extranjero en mencionar, traducir y presentar al ilustre hidalgo "decently garbed in its native tongue" (Garrido Ardila, 2006: 7). Sin embargo, los estudios sobre la recepción del *Quijote* en Inglaterra no se dejaron ver de manera marcada sino hasta la última década del siglo pasado y la primera del presente siglo, cuando la celebración de sus 400 años invitó a una revaluación de la obra de Cervantes.

En 2006, J.A. Garrido Ardila explicaba que, apenas en los últimos veinte años del siglo XX, empezó a despuntar el interés en la recepción de la literatura áurea entre los novelistas ingleses del siglo XVIII, a pesar de la persistencia entre algunos estudiosos ingleses en "concebir la novela inglesa como un producto literario de raíces autóctonas" (Garrido Ardila, 2006: 8). Basta leer un estudio como el canónico *The Rise of the Novel* (1957) de Ian Watt para tener un ejemplo de este tipo de concepción. En sintonía con el argumento de la particularidad histórica de la aparición de la novela en Inglaterra, Watt traza una distinción entre las novelas de Defoe —en particular *Moll Flanders*— la picaresca y la biografía de criminales, y niega la posibilidad de establecer una línea de continuidad formal entre ésta y las tradiciones que le antecedieron. En palabras de Watt,

We do not know how far [Defoe] was indebted to any particular formal model in writing *Moll Flanders*, and the actual prototype of the heroine,

if any, has not been established. It is, however, quite clear that the only likely analogues of Defoe's fiction are provided by some biographical form of writing, that all these forms consist of a loose stringing together of incidents in chronological sequence, and that they derive whatever unity they possess from the fact that all these incidents happen to the same person. The closest analogy in point of subject-matter to *Moll Flanders* is provided by the rogue biographies, a native tradition which was much more exclusively devoted to realistic social documentation than were the picaresque novels. (Watt, 1957: 103)

Watt asocia la novela de Defoe temáticamente a la biografía de criminales, la cual describe una vez más como una tradición insular que se distingue de la picaresca en virtud de su "documentación social realista". Pese a esto, no termina de convenirse de que la novela de Defoe entable relación alguna con cualquiera de ambas. Al insistir en la peculiaridad de la forma de narrar empleada por el inglés, Watt reduce la similitud entre ésta y los géneros con los que se relaciona a un asunto temático y presta poca atención al hecho de que muchas de las técnicas narrativas usadas por Defoe y por otros de sus contemporáneos, a quienes él vincula con el "surgimiento" de la novela inglesa, están en diálogo con convenciones genéricas establecidas con anterioridad. Aunado a esto, la insistencia de Watt en los orígenes nacionales de la novela inglesa a menudo lo hace soslayar las relaciones que estos autores entablan con tradiciones literarias de otras lenguas.

La reticencia por vincular algunas de las innovaciones estilísticas que se manifiestan a lo largo del siglo XVIII en la novela inglesa con modelos anteriores provenientes de fuera de la isla, en particular de España, es notable en ciertos autores. Como afirma Garrido Ardila (2006), las categorías "Quixotic fiction" y "Picaresque fiction", que han servido a los estudiosos de la novela inglesa del XVIII para nombrar dos tendencias estilísticas de este periodo, muestran la "evidencia léxica de la honda impresión que las letras hispanas obraron en los novelistas británicos" (2006: 10). Al menos Fielding y Laurence Sterne reconocían su deuda con la literatura española, en particular con la cervantina, de manera textual y clara:

Yorick, uno de los personajes más importantes de *The Life and Opinions of Tristram Shandy* (1760) de Laurence Sterne, está moldeado según la figura del andante caballero, y Cervantes es un fantasma benigno que acompaña a Sterne a lo largo de casi toda su carrera literaria. De manera similar, la portada de *Joseph Andrews* (1742) de Henry Fielding ostenta que la novela está escrita "in Imitation of the Manner of Cervantes, Author of Don Quixote".

En su intento de desentrañar la variedad de géneros que los lectores contemporáneos pasamos por alto y que, por lo general, subsumimos bajo el elusivo término "novela", Northrop Frye ubicaba la narrativa de Cervantes al inicio de la tradición de parodiar los ideales de la novela de aventuras que se volvió un tópico para la novela burguesa. A decir de Frye,

It is not surprising [...] that an important theme in the more bourgeois novel should be the parody of the romance and its ideals. The tradition established by *Don Quixote* continues in a type of novel which looks at a romantic situation from its own point of view, so that the conventions of the two forms make up an ironic compound instead of a sentimental mixture. Examples range from *Northanger Abbey* to *Madame Bovary* and *Lord Jim*. (citado en McKeon, 2000: 7)

La idea de que Cervantes inaugura una nueva convención genérica —la de la novela burguesa—, al parodiar y cobrar distancia de otra —la de la novela de aventuras—, muestra la coexistencia de distintas categorías literarias en determinados momentos históricos: los distintos géneros dialogan con el pasado a través de las convenciones que reproducen, al tiempo en que se proyectan hacia el futuro al erigirse como el nuevo modelo de una distinta convención. Examinar el surgimiento de la novela inglesa bajo una perspectiva que entiende el género literario históricamente permite advertir patrones de continuidad y discontinuidad que dan cuenta de la manera en que una configuración literaria se repite, cambia y va cediendo paso a otra. El trabajo de Michael McKeon, quien a su vez retoma aspectos de la teoría de Frye y de Claudio Guillén, por entender el género "novela" desde esta perspectiva,

permite trascender la noción de surgimiento espontáneo para abrir paso a una comprensión que toma en cuenta la relación entre esta nueva estructura y las que le antecedieron.

Así, para entender el lugar que tuvo la prosa hispánica del siglo XVII, en particular la picaresca, en el surgimiento de la novela inglesa, retomo la noción trabajada por McKeon (2000), quien sigue a Guillén, de que los géneros son ante todo estructuras formales, "an invitation to form" (35), con una existencia histórica particular: "they come into being, flourish, and decay, waxing and waning in complex relationship to other historical phenomena" (McKeon, 2000: 1). Desde esta perspectiva, creo que es fundamental identificar las convenciones formales de los géneros narrativos en prosa que antecedieron a la novela para entender la manera en que éstos fueron cediendo paso a un nuevo modelo narrativo.

Si bien aún queda trabajo por hacer en cuanto a las relaciones formales entre los textos cervantinos y la narrativa del dieciocho para entender esta transformación de la parodia *romántica* en novela, hay un reconocimiento casi incuestionable de la importancia que tuvo la ficción quijotesca para el siglo XVIII inglés. El caso de la picaresca española es un tanto más complejo, pues si bien se reconoce la presencia de los pícaros en la novela inglesa, la relación que éstos guardan con sus modelos hispánicos a menudo pasa del todo desapercibida. Trabajos relativamente recientes, como los coordinados por Garrido Ardila (2015), hacen lo posible por recuperar este término y sus modelos hispánicos para la tradición occidental; sin embargo, el término sigue acarreado consigo problemas de definición que se traducen en lecturas divergentes en cuanto a lo que es y no es picaresca.

Este problema de definición en cuanto a la materia de los pícaros puede explicar en cierta medida la relativa poca atención que ha recibido el caso particular de la recepción del *Guzmán de Alfarache* en Inglaterra. José Ángel Valente (1991) habla de la obra de Alemán como "uno de los grandes *best sellers* de la literatura narrativa de la Inglaterra del siglo XVII" (151), dato que puede comprobarse con el gran número de reediciones que se hacen a lo largo del siglo y según la recurrencia con la que aparece en los catálogos de las bibliotecas de la época. Valente (1991) afirma que

el *Guzmán*, tal vez por ser demasiado de su tiempo, pertenece menos al nuestro. [...] en lo que se refiere al arte de novelar representa un estancamiento, cuando no un retroceso, respecto al *Lazarillo de Tormes*, aquella fresquísima obra del siglo XVI que ya contiene germinalmente los elementos esenciales de la novela moderna. Pero, sin duda alguna, en el proceso de fijación definitiva del género hay que esperar a Cervantes y al *Quijote*. (152)

La opinión de Valente sobre el *Guzmán* sintetiza algunos de los motivos por los que el caso de su recepción en Inglaterra ha recibido tanta menos atención que la del *Quijote*. La tendencia a leer la obra como un texto doctrinario y ajeno a nuestro sentir moderno ha hecho que el público actual se distancie de él y que encuentre incomprensible su popularidad tanto en España como en Inglaterra durante el tiempo de su publicación. La postura de Valente contrasta con la de los estudiosos de la picaresca en España, quienes ven en el libro de Alemán (1599) un paso necesario entre el *Lazarillo de Tormes* (1554) y el *Quijote* (1605) para llegar a la novela moderna (Parker, 1971: 39). Michel Cavillac (2010) inaugura su estudio sobre Guzmán y la novela moderna con las siguientes palabras:

Lastrado por la equívoca etiqueta —por no decir el sambenito— de “novela picaresca”, y en parte fosilizado por no pocos prejuicios hermenéuticos, el *Guzmán de Alfarache* (1599-1604) de Mateo Alemán dista aún de verse otorgado el rango que le corresponde al lado del *Quijote* cervantino. Es más, pese a la convicción de la mejor crítica especializada de estar ante una obra maestra sin la cual “la historia literaria de Occidente sería distinta”, la epopeya tragi-cómica del galeote escritor, que “[anticipa tantas] dimensiones de la futura novela realista”, permanece casi ignorada del público lector moderno. (1)

Los prejuicios hermenéuticos a los que se refiere Cavillac son probablemente las interpretaciones representadas por Enrique Moreno Báez (1948) y Alexander A. Parker (1971) en cuanto a que la obra no es más que la representación tangible del

espíritu contrarreformista de la España en la que vivió Alemán (Alemán, 1984: 18). En la novela, el pícaro Guzmán hace un recuento retrospectivo y autobiográfico de la serie de sucesos que lo han llevado a pasar los últimos días de su vida como galeote. La combinación que hace Alemán del discurso doctrinario con las acciones que tienen lugar a lo largo de la novela es uno de los puntos conflictivos en la historia de su recepción, pues el lector tiene que optar por separar los comentarios del narrador de las acciones que tienen lugar y tomarlos como discurso serio en franca defensa de la espiritualidad; o bien, integrar los pasajes doctrinarios como parte de la ficción y como recursos de caracterización y sátira social. Si confrontamos esta descripción con la que se podría hacer de una novela como *Moll Flanders* de Daniel Defoe, veremos que el registro irónico que se ha advertido en buena parte de la prédica de Moll funciona a partir del mismo mecanismo que el de Alemán. Sin embargo, el prejuicio en contra del carácter "doctrinario" de la ficción española barroca frente a la "modernidad" de la prosa inglesa de Defoe cambia de manera radical la historia de la recepción de dos obras que emplean un mismo recurso narrativo.

Abrirse a la forma en que los ingleses del siglo XVII leyeron el *Guzmán* contribuye a dejar de lado el estereotipo del *Guzmán* como *la novela* de la Contrarreforma española para advertir que su rápida asimilación en Inglaterra tiene que ver con el hecho de que los lectores veían en el *Guzmán* un ejemplo universal del hombre de su tiempo y no tanto un español determinado por su situación cultural y geográfica. En los versos que el poeta y dramaturgo inglés Ben Jonson ofrece a la traducción de 1623 de James Mabbe, se afirma que el *Guzmán* "though writ / But in one tongue, was form'd with the worlds wit":

For though *Spain* gave him his first air and vogue,
He should be call'd henceforth, the English Rogue,
But that he's too well suited, in a cloth,
Finer than was his Spanish, if my Oath
Will be receiv'd in Court... (Alemán, 1623: "On the Author")

La carta de naturalización que Jonson otorga al pícaro no va desprovista de la des-acreditación de la lengua hispánica que exigía la rivalidad histórica entre las dos naciones; sin embargo, sus palabras muestran que la obra se leía como un modelo adaptable al contexto inglés. Por su parte, el traductor Mabbe afirma en su dedicatoria escrita en español que "El *Pícaro*, está trasladado. Plega a Dios, que di mi mano no sea mal tradado [sic]. Traducido, sí; si traslucido, bien está. El *Pícaro* de Alemán ha mudado su vestido; su traje, no es al modo de España, sino de Inglaterra" (Aléman, 1623: "De Epístola"). Mabbe opta por escribir su dedicatoria en castellano y asume el pseudónimo de don Diego Puede-Ser, a manera de juego de palabras con la traducción de su propio apellido, Mabbe o May-be.

Para hablar del estilo de Alemán, Mabbe usa los adjetivos "Arrojado y desvanecido, inconsiderado, descuidado, confuso, desordenado, indiscreto [...] Dando consejo a los otros, no sabiéndolos tomar para sí" (Alemán, 1623: "De Epístola"). Mabbe deja ver su forma de aproximación al problema de la ambigüedad de la obra al subrayar que del personaje

No se puede decir ser todo hoja, y no tener fruto. O, que nuestro *pícaro* es un gran *charlatán*; que tiene muchas palabras, y en ellas poco de que echar mano, que sea de consideración. Tira a dos hilos, por diversos caminos, dando a entender una cosa con sus palabras, y haciendo lo contrario en sus obras. Hallará vuestra Señoría (como dicen) entre Col, y Col, Lechuga. Variedad de cosas para entretener, y recrear, para que no nos enfademos, tratando siempre una cosa. (Alemán, 1623: "De Epístola")

El comentario de Mabbe sobre los diversos caminos a los cuales tiende la escritura de Alemán deja ver la percepción de un lector de la época sobre el hecho de que el paralelismo de los dos discursos en el *Guzmán* permitía a Alemán escudarse en la ambigüedad para decir más de lo aparente en su novela.

La aparición de la picaresca dentro de la historia de la narrativa occidental y su importancia para el desarrollo de la novela moderna han suscitado varios debates, sobre todo a raíz de la volatilidad de sus características genéricas. La variedad

de opiniones sobre qué constituye la novela picaresca parece girar alrededor de la eterna batalla entre forma y contenido. Al indagar en el origen de la figura del pícaro en la literatura, muchos críticos se remontan hasta la antigüedad en busca de relatos cómicos y satíricos con protagonistas de origen humilde, para rastrear algunos antecedentes del pícaro como tipo social. Pese a la importancia que tiene este rastreo de los núcleos temáticos que convergen en la picaresca, esta aproximación tiende a desdibujar la idea del género como categoría formal. Como señala Garrido Ardila (2015), la crítica anglosajona ha tendido a basarse en este tipo de definición temática y más bien vaga de la picaresca (116). Volver a la definición de críticos como Fernando Lázaro Carreter y Francisco Rico de la picaresca como *forma* narrativa permite delinear de manera más palpable la manera en la que ésta se erige como uno de los géneros más importantes del siglo XVII y se filtra de manera tan marcada en la literatura inglesa de este periodo. De acuerdo con esta visión, es la escritura del *Guzmán de Alfarache* la que fija y cristaliza la lección aprendida del *Lazarillo de Tormes* para dar un contorno más palpable a eso que denominamos la novela picaresca.

Más allá de sus núcleos temáticos, la herencia que parecen dejar el *Lazarillo* y el *Guzmán* en la prosa moderna consiste en un amplio acervo de recursos formales que enriquecen y complican el arte de narrar. Los recursos que hasta hoy en día son la materia con la que se construye buena parte de la narrativa emanan de la fórmula que marca la ficción picaresca como género: la peliaguda relación entre narrador, personaje y materia narrada. Francisco Rico (1973) explicaba que el héroe de la picaresca es sobre todo “una forma y una fórmula narrativas” (110), y tales rasgos distintivos se derivan del factor que, según el filólogo, “más decisivamente convierte al pícaro en una criatura *literaria*: escribir su propia vida” (115). El original empleo que hace el autor anónimo del *Lazarillo de Tormes* de la autobiografía para construir una ficción verosímil instiga una serie de innovaciones formales que se vuelven un recurso indispensable para buena parte de la narrativa moderna. Entre éstas, figura de manera prominente la creación de una voz narrativa que se construye mediante una unidad de dicción deliberadamente ficticia.

Esta voz construida artificialmente se distingue radicalmente de la elusiva figura del “autor” y construye un sujeto ubicado en un tiempo y lugar específicos que

se narra a sí mismo y así construye el relato de su propia identidad. La especificidad del estilo narrativo del personaje acompaña su representación como producto de su tránsito por el mundo, con lo que todo suceso narrado pasará por el tamiz de la percepción de quien lo narra. Esta voz narrativa, a su vez, engarza los sucesos que le acontecen para representarse a sí misma como resultado del devenir de la experiencia. La relevancia que tiene la experiencia en la transformación de la conciencia representada por la voz narrativa tiene también una relación estrecha con la búsqueda del origen, que tanto preocupa a los pícaros en el recuento de su propia historia y que se configuró como una de las obsesiones de la narrativa inglesa dieciochesca. A fin de cuentas, toda novela picaresca es la justificación que un individuo hace de su propia vida y, en este sentido, la relación dialéctica entre herencia y experiencia es fundamental para entender los caminos que el personaje narrador ha tomado.

Esta propuesta de construcción de una voz narrativa homogénea, aunque cambiante, implica que todo suceso está filtrado por la percepción del personaje y, sobre todo, por la manera en que el personaje elige narrarlo. Esto significa que, frente a mucha de la narrativa anterior, habrá una relación cada vez más compleja entre narrador y destinatario debido a que el *yo* que narra se ubica dentro de un tiempo y un espacio particulares que, a su vez, reclaman un *usted* / *tú lector* mucho más específico. Esto acarrea consigo la posibilidad de representar los procesos internos del personaje ante una situación particular y la separación entre vida interna y realidad externa. Esta separación equivale a la apertura de una brecha entre la materia narrada y la forma de narrarla que va trastocando el pacto de verdad entre narrador y lector, al mismo tiempo que permite la representación de la voz de un individuo como ser compuesto de procesos externos e internos, de acción y reflexión, de confesiones directas y verdades entre líneas. Toda reconstrucción de las acciones y vivencias de los personajes explica su manera de ser al tiempo que implica la visión particular que los personajes tienen de estos sucesos. Las dos novelas picarescas españolas en cuestión contienen en germen esa lucha entre materia narrada y reflexión del narrador que tanto preocupa a la novelística augusta inglesa de un siglo después y cuyo ejemplo más concretamente relacionado a la picaresca es *Moll Flanders*.

Al igual que Defoe casi dos siglos después, el autor anónimo del *Lazarillo* hace un esfuerzo notable por desaparecer por completo de la narración y sólo proporcionar al lector la voz de su personaje. La coherencia interna en el "grosero estilo" de la narración engaña al lector hasta el punto en que olvidamos que detrás de la voz de Lázaro hay un agudo artífice que nos hace creer que estamos escuchando el relato de la vida del pregonero que ofrece la cadena de anécdotas que conforman su vida como justificación de su propia existencia. Cada uno de los episodios narrados entra en un juego de relaciones que explica el proceder del personaje: el narrador aprende, compara, recuerda a lo largo de la narración y, así, se constituye como un ser hecho y configurado a través de la experiencia. Fernando Lázaro Carreter (1972) afirma que este rasgo configura al pícaro como héroe novelesco moderno:

El héroe del relato épico era, hasta entonces, un personaje no modificado ni moldeado por sus propias aventuras; son precisamente las dotes y los rasgos connaturales al héroe los que imprimirían su tonalidad a dichas aventuras. En el *Lazarillo*, por el contrario, el protagonista es resultado y no causa; no pasa simplemente de una dificultad a otra, sino que va arrastrando las experiencias adquiridas; el niño que recibe el coscorrón en Salamanca, no es ya el mismo que lanza al ciego contra el poste en Escalona. (67)

Claro que como ocurre en todo relato autobiográfico, se trata de una valoración *a posteriori* del pasado, que enfatiza una y otra vez que el Lázaro que cuenta su historia desde el presente es resultado de su experiencia en el mundo, de sus "fortunas y adversidades", como anuncia la portada de la edición de 1554 del *Lazarillo*, de la cual parece hacer eco la portada de 1722 de la novela de Defoe.

Esta concreción material del narrador como un ser inserto en el tiempo, y no como una entidad abstracta que habla para un interlocutor igualmente abstracto, suscita una relación particular con el lector al otro lado de la narración. El relato de Lázaro es, a diferencia de una confesión secreta o de un diario, una explicación que se hace ante una figura de autoridad y que, en ese sentido, hace del

ocultamiento discursivo una de sus estrategias predilectas. Ese "dije entre mí" que aparece una y otra vez a lo largo de la novelilla contrapone las acciones y palabras del personaje a sus pensamientos, haciendo palpable una escisión rotunda entre ser y parecer, entre la vida al interior de la conciencia y las palabras y acciones visibles del personaje que lleva al lector a preguntarse cuál de los dos Lázaros es el que está hablando con él, el de la verdad o el de la apariencia. En esta puesta en crisis de la sinceridad del narrador está la semilla de buena parte de la complejidad narrativa del *Guzmán de Alfarache*.

La fortuna de las reediciones y reimpresiones del *Lazarillo* tanto en España como en Inglaterra está vinculada al éxito editorial de la novela de Alemán y a un interés generalizado en la materia de los pícaros. El caso es patente en la reimpresión española de 1599, tras la salida del *Guzmán*; pero el hecho ocurre también con las tres reediciones del *Lazarillo* primitivo en 1619, que salieron poco tiempo después de la reimpresión del *Guzmán* en el mismo año. En Inglaterra, el éxito de la traducción de Mabbe a lo largo de 1622 y 1623 invita a los editores a publicar en 1624 la reimpresión de la primera traducción del *Lazarillo* de 1576.

Desde esta perspectiva, pese a todas las diferencias entre ambas obras, los lectores del siglo XVII detectaron una técnica común entre ambas obras que parece derivarse de su raíz autobiográfica ficticia. Alemán (1984) mismo hace una "Declaración para el entendimiento de este libro" que claramente reivindica ese estatuto de su obra al llamarla "poética historia". Ahí mismo explica que no hay nada que contravenga el decoro literario pues su personaje fue un "muy buen estudiante, latino, retórico y griego [...]", que "escribe su vida desde las galeras, donde queda forzado al remo, por delitos que cometió, habiendo sido ladrón famosísimo, como largamente lo verás en la segunda parte" (Alemán, 1984: 88). Siguiendo el acierto del autor anónimo del *Lazarillo* (que declara que en ningún momento se sale del "grosero" estilo que caracteriza la voz de su personaje), Alemán dedica las primeras páginas de su libro a justificar la unidad estilística de su narrador, al igual que más de cien años después hará Defoe en su prefacio para justificar el estilo narrativo de Moll, cuyo lenguaje, tomado de un "modelo original" albergado en Newgate, Defoe admite haber suavizado por respeto al público lector.

Siguiendo la lección del *Lazarillo*, Alemán se encarga desde el principio de la obra de fijar el lugar y el tiempo desde los cuales se enuncia la narración. Esto se suma al cuidado que se pone en dispersar alusiones al estado presente del narrador en distintos puntos a lo largo de las dos partes de la novela (Cavillac, 2010: 177-178). En la primera parte, Guzmán dirá "cuando yo de aquí salga poco me quedará de andar" (Alemán, 1984: 273), o en otro punto aludirá a los trabajos de la galera (Alemán, 1984: 415), mientras que todo el primer capítulo de la segunda parte de la novela está lleno de referencias a la condición presente del personaje. El relato está entonces compuesto con las palabras de un galeote que, para pasar el tiempo ocioso de la galera, se dispone a relatar su vida, sin reprimir su deseo de compartir con su lector las muchas lecciones y opiniones que su tránsito por la vida le han dejado.

Así, parte importante de la novela consiste en la representación de la vida interna de un personaje compuesto de acciones, reflexiones, opiniones y diálogos. Si en el *Lazarillo* la voz del narrador está instigada por la necesidad de relatar el "caso" y dar "entera noticia de su persona", en el *Guzmán* el relato se origina en el ímpetu de narrarse a sí mismo antes de que su vida termine. No hace falta leer más de un párrafo de la novela para detectar la malicia narrativa de Alemán y la destreza con la que construye esta voz de complejidad engañosa. Frente a la sencillez del inicio del recuento de Lázaro, el estilo enredado de la prosa de Alemán (1984) parte de un deseo de definir la voz de su Guzmanillo:

El deseo que tenía, curioso lector, de contarte mi vida me daba tanta priesa para engolfarte en ella sin prevenir algunas cosas que, como primer principio, es bien dejarlas entendidas —porque siendo esenciales a este discurso también te serán de no pequeño gusto—, que me olvidaba de cerrar un portillo por donde me pudiera entrar acusando cualquier terminista de mal latín, redarguyéndome de pecado, porque no procedí de la difinición a lo difinido, y antes de contarla no dejé dicho quiénes y cuáles fueron mis padres y confuso nacimiento; que en su tanto, si dellos hubiera de escribirse, fuera sin duda más agradable y bien recibida que esta mía. Tomaré por mayor lo más importante, dejando lo que no me es lícito, para que otro haga la baza. (99)

Ya desde este comienzo, Guzmán se presenta como un personaje tan cargado por el "deseo" de contar su vida y sus opiniones que cae presa de su propia voluntad narrativa. La voz de Guzmán queda atropellada por la cadena de subordinaciones que confunden al lector y que lo hacen batallar para tratar de seguir el hilo de lo que se dice; sin embargo, son estas frases e incrustaciones las que definen el carácter pendenciero de nuestro personaje narrador a través de su "priesa" verborreica.

La caracterización del personaje de Alemán a través de su discurso supone un proceso constante de diálogo y reflexión. La combinación entre el histrionismo de la narración del personaje y la presencia de la representación del proceso de reflexión en el *Guzmán de Alfarache* ha llevado a críticos como Jose María Micó a vincular las estrategias narrativas del relato de Alemán con ciertas prácticas de la novela moderna, y a denominar "monólogo exterior" la narración de Guzmán (Cavillac, 2010: 168). Poco tiempo después de iniciar la novela y después de sólo unos cuantos lances digresivos, el narrador advierte a su lector sobre su tendencia a caer en reflexiones y discursos: "¡Oh, qué gentil disparate! ¡Qué fundado en Teología! ¿No veis el salto que he dado del banco a la popa? ¡Qué vida de Juan de Dios la mía para dar esta dotrina! Calentóse el horno y salieron estas llamaradas" (Alemán, 1984: 134). El personaje confiesa su propensión a dejarse llevar por cierta pasión oratoria; pasión que se funda en el carácter del personaje y que, desde este momento, integra plenamente estos aparentes lapsos digresivos a la caracterización. Ya sea en su papel de víctima o de victimario, Guzmán se encarga de repasar sus acciones y las de otros, e inicia así un diálogo entre los sucesos que constituyen su paso por el mundo con las prédicas, sermones, refranes, y reflexiones, que le van saliendo al paso.

La habilidad que Alemán tuvo para enganchar toda suerte de lectores durante el siglo XVII queda claramente establecida a partir del éxito comercial de la obra. Si bien Inglaterra no se cuenta entre las primeras naciones en traducir el libro, la traducción de James Mabbe, *The Rogue or the Life of Guzmán de Alfarache* (1623), fue una de las más exitosas. La importancia y la popularidad de la traducción del *Guzmán* al inglés se puede ver en la estela que dejó el nombre del pícaro hispánico en varios títulos populares de la segunda mitad del siglo XVII en Inglate-

rra. Por ejemplo, en *The English Gusman, or The History of that Unparalleled Thief, James Hind* (1652), George Fidge aprovecha la fama del nombre de Guzmán para vender la biografía del famoso ladrón James Hind (*The Newgate Calendar*, s. f.: "James Hind"). De manera similar, el texto anónimo *Guzman, Hinde and Hannam Outstript: Being a Discovery of the Art and Antiquity of Theeves and Thieving with Their Statutes, Laws, Customs and Practices* (1657), relata la vida de Hinde a partir de un mecanismo literario elaborado que muestra el influjo estilístico de la novela en cuestión. Al igual que el texto de Alemán, esta breve relación combina doctrina y entretenimiento. La narración corre a cargo de un confesor (a cuya voz se atribuyen las prédicas que aparecen en el texto) que relata el elocuente diálogo que sostiene con Hinde en prisión. La obra resulta interesante en la medida en que muestra los esfuerzos del autor por transformar la materia biográfica criminal en literatura. El modelo autobiográfico de Alemán se retoma para ir moldeando y organizando la cruda realidad en materia poética, tal como muchos años después hará Daniel Defoe para transformar las crudas palabras de una presa de Newgate en uno de los personajes más emblemáticos de la literatura del siglo XVIII.

Quizás la novela más exitosa en la Inglaterra del siglo XVII derivada directamente del *Guzmán* haya sido *The English Rogue Described in the Life of Meriton Latroon* (1665-1671), con la que Richard Head (y más tarde Francis Kirkman) consolida el proceso de nacionalización del modelo guzmaniano. El prolongado éxito de la novela, que dio pie a la edición de cuatro continuaciones a lo largo de seis años, muestra la vigencia que aún tenía el modelo de Alemán durante la segunda mitad del siglo XVII; aunque, al mismo tiempo, da cuenta del interés de ciertos escritores de la época en crear obras originales a partir de material autóctono. En el prólogo se muestra claramente esta tendencia nacionalista a rechazar las modas foráneas y reivindicar la originalidad de la creación:

It had been too much the humour of late, for men rather to adventure on the Foreign crazy stilts of other mens inventions, than securely walk on the ground-work of their own home-spun fancies. What I here present ye with, is an original in your own Mothertongue; and yet I may not improperly

call it a Translation, drawn from the Black Copy of mens wicked actions...

(Head, 1665: "The Epistle to the Reader")

La alusión xenofóbica a los "dementes coturnos extranjeros" desdeña el influjo extranjero en pos de la tan anhelada construcción de una tradición literaria nacional. Head sustituye metafóricamente el original hispánico, el *Guzmán* como texto base, por el verdadero modelo de donde toma su "traducción": la vida de los criminales ingleses. Los preliminares de la novela celebran la hazaña literaria de Head, aludiendo directamente a la novela de Alemán:

What Gusman, Buscon, Francion, Rablais writ,

I once applauded for most excellent wit:

But reading thee, and thy rich Fancies store,

I now condemn, what I admir'd before.

Henceforth translations pack away, be gone;

No Rogue so well writ, as our English one. (Head, 1665: s. p.)

Una vez más, se advierte el deseo inglés de desmarcarse de los modelos continentales hispánicos y franceses para establecer una victoria nacional absoluta en el campo de la literatura. Sin duda, la anécdota de la novela de Head dista bastante de la del *Guzmán*; sin embargo, es muy claro que el modelo genérico picaresco estaba estrechamente vinculado al de la biografía criminal. El éxito de la publicación de la novela de Head dio pie a la creación de muchas otras adaptaciones libres y ficticias de la narración alemaniana. Estas adaptaciones conservan algunos de los rasgos formales de la novela de Alemán teñidos de las características locales pertinentes. Así encontramos *The Dutch Rogue* (1683), *The French Rogue* (1694), *The Irish Rogue* (1690) y *The Scotch Rogue* (1706). Con excepción del pícaro holandés, que no se separa de la narración en tercera persona, todas estas novelas parten del modelo autobiográfico de Alemán (filtrado a través de Head y Kirkman), y retoman algunos de los recursos empleados en la caracterización de la voz del pícaro según los dos modelos españoles antes descritos.

Otro caso interesante que muestra la confluencia de estilos entre la ficción picaresca y las vidas de criminales es *Don Tomazo, or the Juvenile Rambles of Thomas Dangerfield* (1680). La alusión a la picaresca española es patente en la hispanización del nombre del personaje histórico: Thomas Dangerfield fue un criminal célebre que participó como informante en una de las conspiraciones católicas en contra de la monarquía inglesa. El biógrafo explica que su interés en la publicación de *Don Tomazo* es dar cuenta de los crímenes del personaje y, en una extraña operación argumentativa, funde ficción y realidad para congratularse de que semejante personaje haya existido, puesto que su vida brinda la oportunidad de hacer un gran "poema":

Had it not been for the high misdemeanors of *Clavel* we had miss'd a neat and excellent poem, and the discovery of a great mystery of iniquity. The cheats and cunning contrivances of *Gusman* and *Lazarillo de Tormes* have been made *English* out of the *Spanish* Language, as well to instruct, as to delight. And the greatest historians have taken as much pains to recount the lives of bad men, as of the most deserving subjects of their pens. Mirrors that do not show the deformities, as well as beauties of a face, are of little use. (Dangerfield, 1680: "To the Reader")

La relación puntual que establece el autor de *Don Tomazo* entre las intenciones de los traductores del *Lazarillo* y del *Guzmán* ("to instruct, as to delight") y las de quienes escribieron las vidas de los más famosos malhechores de la época da un claro indicio de que la materia picaresca en Inglaterra pronto se fundió con la biografía de criminales. En una suerte de extraño círculo donde la ficción imita a la vida y la vida a la ficción, los biógrafos de los criminales retomaron algunos rasgos estilísticos y estructurales de la novela de Alemán, que la hacen *parecer* verídica, para vender más copias de biografías que de hecho *eran* verídicas.

Este hecho es de particular relevancia en el caso de dos autobiografías de mujeres criminales a las cuales Garrido Ardila (2015) atrae atención en su estudio sobre la picaresca y la novela inglesa (125) ya que ambas se han relacionado de ma-

nera puntual con *Moll Flanders*. Para su autobiografía publicada en 1663, la célebre ladrona Mary Carleton hizo uso de un relato en el que la protagonista justifica sus acciones al dar cuenta de sus orígenes y de las adversidades a las que se fue enfrentando. Un año antes, tras la muerte de la famosa Mary Frith, también conocida como Mal Cutpurse, se publicó su diario que iniciaba con una clara referencia a la materia hispánica:

All people do justly owe to the world an account of their Lives passed; and therefore mine being a greater debt then [sic] any other, as I have drawn more observation by unknown practices upon me, I shall dispense with reputation and credit, and following the laudable example of others, who have in part preceded me as Seignior Gusman, and the Spanish Tribe of Cheaters, I will freely declare my self to all my loving Neighbours, and whomsoever this relation of mine shall happen to meet with, entreating them with all Fairness and Candor, and the pity of a Sessions House Jury, to hear me in this my Defense and Apology, which my faults do not exceed. (Frith, 1662: 27)

Las palabras de Frith dan muestra de la manera en la que la ficción da forma a la realidad en la medida en que la criminal encuentra en la ficticia "tribu española de tramposos", el modelo necesario para llevar a cabo su defensa y apología en la realidad.

En su estudio sobre los orígenes de la novela inglesa, Michael McKeon (1991) señala lo difícil que resulta determinar quiénes fueron los herederos inmediatos del estilo del *Guzmán* en Inglaterra; sin embargo, éste advierte la relación que pronto se establece, a partir de la traducción de James Mabbe, entre el pícaro de Alemán ("*the rogue*") y la biografía criminal ("*rogue biography*") (McKeon, 1991: 97). Advertir este fenómeno permite delinear algunos eslabones que encadenan la novela de Alemán con piezas como *Moll Flanders* de Daniel Defoe. Los reparos que se ponen al influjo de la picaresca española sobre algunos de estos textos parten de la premisa de que es imposible distinguir si los modelos de estos autores derivan de la materia ficticia hispánica o si, más bien, se basaron en el esquema de la biografía

de criminales para crear sus personajes (Morgan, 1911; Watt, 1957). El problema de este tipo de objeción es que da por sentado que la picaresca y la biografía de criminales corren por cauces distintos. Al prestar atención a los caminos que recorre el *Guzmán* en Inglaterra y a la forma en que el estilo del pícaro español fue asimilado por los escritores de las vidas de estos criminales para asegurar el éxito de sus publicaciones, vemos que los dos supuestos modelos para novelas como *Moll Flanders* son uno y el mismo. Después de todo, Richard Head y Francis Kirkman se contaron entre las principales plumas detrás de estas vidas de ladrones famosos, y el propio Defoe dedicó una buena parte de su carrera a este tipo de relatos. ¿Sería posible que, como biógrafo de oficio, Defoe desconociera el exitoso modelo de Alemán?

Pese que a lo largo del siglo XVIII no se volvió a traducir íntegramente el *Guzmán*, en el catálogo de la biblioteca de Jonathan Swift todavía aparece una edición de 1630 de la traducción de James Mabbe, lo que da muestra de que algunos lectores del siglo XVIII tenían presente al pícaro español (Swift, 1745: 11). Seguir indagando en la presencia y recepción de este y otros textos hispánicos en la Inglaterra del siglo XVIII puede ayudar a ver bajo otra luz lo que entendemos como el surgimiento de la novela inglesa. El presente artículo no es más que una invitación a (re)leer el *Guzmán de Alfarache* y a ponerlo en diálogo con la tradición novelística posterior para trazar itinerarios menos concurridos que quizás valga la pena seguir explorando.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALEMÁN, Mateo. (1623). *The Rogue: or The Life of Guzman de Alfarache* (James Mabbe, trad.). Londres.
- ALEMÁN, Mateo. (1984 [1599]). *Guzmán de Alfarache* (Benito Brancaforte, ed.). Madrid: Cátedra.
- CAVILLAC, Michel. (2010). *Guzmán de Alfarache y la novela moderna*. Madrid: Casa de Velázquez.

- DANGERFIELD, Thomas (1680). *Don Tomazo, or the Juvenile Rambles of Thomas Dangerfield*. Londres.
- FRITH, Mary (1662). *The Life and Death of Mrs. Mary Frith*. Londres.
- GARRIDO ARDILA, J. A. (2006). *Bulletin of Hispanic Studies, Special Issue: "Cervantes en Inglaterra: El Quijote en los albores de la novela británica"*, 83(5).
- GARRIDO ARDILA, J. A. (2015). *The Picaresque Novel in Western Literature*. Cambridge: Cambridge University Press.
- HEAD, Richard. (1665). *The English Rogue Described in the Life of Meriton Latroon*. Londres.
- LÁZARO CARRETER, Fernando. (1972). *Lazarillo de Tormes en la picaresca*. Barcelona: Ariel.
- MCKEON, Michael. (1991). *The Origins of the English Novel. 1600-1740*. Maryland: Johns Hopkins University Press.
- MCKEON, Michael. (2000). *Theory of the Novel: A Historical Approach*. Maryland: Johns Hopkins University Press.
- MORENO BÁEZ, Enrique. (1948). *Lección y sentido del Guzmán de Alfarache*. (Revisita de Filología Española, 40). Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- MORGAN, Charlotte E. (1911). *The Rise of the Novel of Manners: A Study of English Prose Fiction Between 1600 and 1740*. Nueva York: Columbia University Press.
- PARKER, Alexander A. (1971). *Los pícaros en la literatura: la novela picaresca en España y Europa (1599-1753)*. Madrid: Gredos.
- RICO, Francisco. (1973). *La novela picaresca y el punto de vista*. Barcelona: Seix Barral.
- SWIFT, Jonathan. (1745). *A Catalogue of Books. The Library of the Late Rev. Dr. Swift*. Dublin.
- THE NEWGATE CALENDAR. (s. f.). Recuperado de <http://www.exclassics.com/newgate/ngintro.htm>
- VALENTE, José Ángel. (1991). *Variaciones sobre el pájaro y la red precedido de La piedra y el centro*. Barcelona: Tusquets.
- WATT, Ian. (1957). *The Rise of the Novel: Studies in Defoe, Richardson and Fielding*. Berkeley: California University Press.



***Fanny Hill*, la pornografía y la novela sentimental: el eslabón faltante en la gesta de la novela inglesa dieciochesca¹**

***Fanny Hill*, Pornography, and the Sentimental Novel: The Missing Link in the Making of the Eighteenth-Century English Novel**

ELENA DEANDA-CAMACHO

Departamento de Lenguas

WASHINGTON COLLEGE | Estados Unidos

Contacto: edeanda2@washcoll.edu

Resumen

Este artículo analiza la manera en la cual la novela inglesa *Fanny Hill* (1748) de John Cleland sintetiza el idealismo cervantino, propio de la novela sentimental, y el realismo, heredero de la picaresca femenina. Al situar esta obra en la gesta de la novela dieciochesca inglesa, especialmente frente a las obras de Samuel Richardson y en constante diálogo con el legado picaresco y cervantino, *Fanny Hill* emerge como una novela compleja, metaficticia y reflexiva. En su reflexividad, Cleland se enfoca en analizar los mecanismos de la novela en general y de la novela pornográfica en particular. Los mecanismos que se destacan son la reflexión sobre el ejercicio literario, el registro lingüístico y la recepción. Sobre todo, Fanny —como “narradora”— se detiene a analizar con detalle el *savoir faire* de la novela pornográfica en la cual el tema central del sexo, en cuanto mecánico y repetitivo, exige una narrativa mecánica y repetitiva. Finalmente, el artículo destaca la complicada agencia simbólica, literaria, económica y de género, que despliega la “narradora” Fanny

¹ Este artículo fue patrocinado por la Faculty Enhancement Grant de Washington College y el Summer Research Grant de la North East Modern Language American (NEMLA). Asimismo, contó con el apoyo de la British Library en Londres, Reino Unido.

ante otras protagonistas de la novela inglesa, como Pamela o Clarissa. Al enfatizar la síntesis que la novela hace del idealismo y del realismo, así como su constante reflexividad, arguyo que *Fanny Hill* debe ser considerada más que una obra exclusivamente pornográfica y entrar en el canon de la novela inglesa del dieciocho.

Palabras clave

Fanny Hill, Quijote, pornografía, Richardson, *Pamela*

Abstract

This article analyzes how the English novel *Fanny Hill* (1748) by John Cleland synthesizes the Cervantine idealism, characteristic of the English sentimental novel, with Spanish realism, stemming from female picaresque. By situating this novel in the making of the eighteenth-century English novel, especially in its dialogue with Samuel Richardson's work and the Cervantine legacy, I aim to demonstrate that *Fanny Hill* is a metafiction, or a deeply complex and reflexive novel. When displaying narrative reflexivity, Cleland analyzes the mechanics of the narrative genre in general and, in particular, of the pornographic novel. The mechanisms that he puts into place are the constant reflections on the literary craft, on the linguistic register, and on his audience. Fanny, as the "narrator", focuses on the *savoir faire* of the pornographic novel that, by being mechanical and repetitive, requires a mechanical and repetitive narrative. Finally, the article highlights the symbolic, literary, economic, and gendered agency embodied by Fanny *vis-à-vis* other female protagonists, such as Richardson's Pamela and Clarissa. By focusing on its synthesis of idealism and realism, and emphasizing its reflexivity, I argue that *Fanny Hill* is a text to be withdrawn from the private cases of pornography and to be included in the eighteenth-century English canon.

Keywords

Fanny Hill, Quixotic, pornography, Richardson, *Pamela*

El legado cervantino y picaresco en la novela inglesa del dieciocho

En 1613, entre las dos partes de *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, Miguel de Cervantes Saavedra (1547-1616) publicó *Las novelas ejemplares*, una colección de novelas ejemplares que tenían el objetivo de cumplir con el imperativo horaciano del *delectare et prodesse*. Estas novelitas se volverían un modelo del género narrativo que Cervantes casi de manera inadvertida estaba gestando. Entre ellas se destaca *La fuerza de la sangre*, la historia de una joven hidalga y pobre quien, tras haber sido raptada y violada por un joven hidalgo rico, experimenta la vergüenza privada, un embarazo no deseado y numerosas peripecias hasta que hacia el final de la novela se reencuentra con el hombre que la violó, se casa con él, recupera su honra y encuentra "remedio" a su pasada ignominia.

Leer *La fuerza de la sangre* en la época del #metoo nos enfrenta a una miríada de problemas, sobre todo al intentar poner en contexto esta novela con el idealismo de la época y el código de la honra española. Estas circunstancias son condiciones necesarias para explicar ese final problemático: el matrimonio con su violador (véase Boruchof, 2016; Lefere, 1994; Mayer, 2005). Sin duda, pese a que Cervantes dio un gran protagonismo a las mujeres en su obra, el autor salmantino no pudo escapar a la misoginia de su época y mucho menos al ethos de violencia sexual que ha determinado el patriarcado occidental pre- y moderno. El final de *La fuerza de la sangre* muestra con crudeza ese ethos de violencia sexual² que permite que un violador tenga acceso, primero, al cuerpo-objeto femenino y, después, a la belleza y la potencia procreadora de ese mismo cuerpo-objeto con fines de reproducción genética y social. Como he argumentado en otro lugar, no se puede continuar pontificando un autor sólo por su éxito literario sin poner en crisis el ethos de su obra y de su tiempo (Deanda-Camacho, 2017: 21-33). Con todo, ethos de lado, en sus *Novelas* y en el *Quijote* Cervantes sembró el germen de la narrativa europea y,

² La socióloga Patricia Hill Collins (2005) emplea el término de "ethos de violencia sexual" (189) para explicar cómo la lucha social se batalla en el espacio del cuerpo y la sexualidad —en otras palabras, cómo nuestra cultura proyecta la sexualidad mediada por la violencia y la violencia mediada por la sexualidad—.

por extensión, occidental. Su narrativa se volvió el modelo de la ficción en los siglos venideros, precisamente por esa mezcla exitosa de idealismo y realismo, de novela caballeresca y picaresca, que aunados a la cualidad reflexiva y metaficticia de su obra, lo han vuelto hasta la fecha uno de los parangones de la vanguardia narrativa.

En el siglo dieciocho el legado cervantino experimentó un redescubrimiento, especialmente en Inglaterra y Francia. Como muestras cabe señalar dos obras, *The Female Quixote* (1752) de Charlotte Lennox (1730-1804) y *Jacques le fataliste* (1796) de Denis Diderot (1713-1784), dos reescrituras del Quijote y Sancho, respectivamente. El legado cervantino, como nota Edward Friedman (2006), se leyó en Europa bajo dos vertientes: por un lado, enfocándose en el idealismo propio del quijotismo y, por el otro, en el realismo crudo y humorístico de la picaresca. El idealismo en *El Quijote* (1605, 1615) provenía ya de la novela de caballería del Medievo, a su vez heredera del amor cortés y la novela cortesana. La picaresca, por su parte, es de suyo germen de la narrativa universal, pues la primera novelita en Occidente se publicó en España bajo el nombre de *Lazarillo de Tormes* (1554). Esta novelita anónima abriría paso a una saga de novelas picarescas en los siglos subsecuentes, desde el *Guzmán de Alfarache* (1599-1604) de Mateo Alemán (1547-1615) a *La vida del buscón* (1626) de Francisco de Quevedo (1580-1645), entre las obras españolas más sobresalientes. Es de notar que la picaresca como subgénero también se bifurcaba en dos: la picaresca masculina y la femenina. Mientras que la primera se enfocaba en criminales e impostores, la segunda hablaba de prostitutas o mujeres de baja ralea que lograban engañar a los hombres para proveerse de sustento (véanse Delfín Val, 2008; Zafra, 2009). Entre las novelas picarescas femeninas más famosas figuran *La hija de Celestina* (1612) de Alonso Salas Barbadillo (1580-1635), *Las harpías de Madrid* (1631), *Teresa Manzanares* y *La garduña de Sevilla* (1642) de Alonso de Castillo Solorzano (1584-1647), entre otras. Todas ellas eran herederas de la *Tragicomedia de Calisto y Melibea* o *Celestina* de Fernando de Rojas publicada en 1499, la *matrix* de los textos sobre la prostituta y que yo llamo pornológicos (véase Deanda Camacho, 2020). A diferencia de la picaresca masculina, la picaresca femenina subrayaba el aspecto sexual de las mujeres pues era a partir de su belleza, sus capacidades de seducción y su cuerpo, que estas mujeres llevaban a cabo sus estafas.

Como muchos críticos han notado —entre ellos J. A. G. Ardila (2001a, 2001b), Pedro Javier Pardo García (1997), Brean S. Hammond (1998) y Susan Staves (1972), entre otros—, la novela del dieciocho inglés abrevó del legado cervantino, tanto del idealista como del picaresco. En este último rubro es evidente el préstamo de los motivos de la novela picaresca en novelas canónicas de la ficción inglesa como *Moll Flanders* (1722) de Daniel Defoe (1660-1731), *Joseph Andrews* (1742) y *Tom Jones* (1749) de Henry Fielding (1707-1754) e incluso en *Tristram Shandy* (1759-67) de Laurence Sterne (1713-1768). En estas obras aparecen protagonistas de clase baja quienes, con diversos trucos, buscan ascender en la escala social. Desafortunadamente todos sus intentos son infructuosos pues las obras constantemente refuerzan la hegemonía, poniendo a estos personajes “en su lugar”. Más aún, como ha notado Edward Friedman (1987), en la novela picaresca el escritor se traviste de estos personajes marginalizados y los “azota” doblemente pues añade a la violencia social la violencia simbólica al hacer que sus protagonistas se auto-ataquen o burlen de sí mismos. Las novelas picarescas, con todo, suelen crear espacios para la impunidad y la resistencia. Entre los intersticios del texto emergen, aunque de forma problemática, las voces de mujeres marginadas que desestabilizan el espacio literario. De esa manera tenemos, por ejemplo, a una Moll Flanders quien, aunque es pobre al principio, obtiene seguridad económica y un cierto ascenso social.

Es indudable que el idealismo cervantino decantó en la novela sentimental inglesa del siglo dieciocho, género en el cual se retomaba el imperativo horaciano de deleitar y enseñar. Aquí encontramos novelas que se enfocan en contar la vida de una mujer y llevan a menudo su nombre como título, en especial las obras seminales *Pamela* (1740) y *Clarissa* (1749) de Samuel Richardson (1689-1761). En estas novelas aparece como constante el formato epistolar, la ilusión de ofrecer una ventana a la psicología y la sensibilidad femeninas (pues “hablan” en voz de mujer) y el objetivo de arengar a la audiencia sobre el vicio y la virtud. De la misma manera que Voltaire o Jean Jacques Rousseau buscaban aleccionar a los hombres jóvenes con *Cándide* (1759) o *Émile* (1762), respectivamente, Samuel Richardson se enfocó en aleccionar a las mujeres jóvenes con *Pamela* y *Clarissa*.

Como dice en el Prefacio de *Clarissa*, el texto busca "to caution" a los padres sobre su exceso de disciplina y a las jóvenes sobre el valor de la virtud. La ópera prima de Richardson, *Pamela*, publicada en 1740, inició esta empresa y su impacto fue tan importante que el satirista Henry Fielding se apresuró en escribir su parodia, *Shamela Andrews*, un año después. Lo mismo hizo Eliza Haywood en su crítica, aún más radical, *Anti-Pamela* (1741).

Si *Pamela or the Virtue Rewarded* de Richardson llegó a tener parodias o ripostas, es porque fue un *best seller* y ello le ha ameritado el título de la novela fundacional inglesa del siglo XVIII. Aquí es preciso recordar con Ian Watt (2001) cómo la novela como género experimentó durante este periodo un éxito comercial y público. El desarrollo de la producción mecánica en el campo de la imprenta acompañó el desarrollo del género narrativo. El éxito comercial de *Pamela* es la prueba. La historia es simple: Pamela, una doncella de quince años, le cuenta en epístolas a sus padres que es acosada por Mr. B., su máster o dueño, quien tarde o temprano la ataca sexualmente hasta que al final se casa con ella. Durante toda la obra Pamela narra la resistencia que ella opone a sus avances, su tragedia al perder la virtud que tanto guardaba y la eventual resolución positiva. Esta novela es reminiscente de *La fuerza de la sangre* en muchas maneras. Pamela, como la Leocadia cervantina, es una pobre y joven mujer que sufre el acoso y abuso sexual de un hombre poderoso. Al igual que Leocadia, Pamela encuentra al final su recompensa al casarse con su acosador y obtener la posición social que éste le procurará de ahora en adelante. Pamela y Leocadia son ejemplos femeninos porque denuncian y resisten el vicio, y mantienen una pureza y virtud inamovibles. En consecuencia, al final se ven recompensadas.

En la literatura inglesa del dieciocho Samuel Richardson a menudo se distingue como uno de los grandes vectores de la novela, seguido por Henry Fielding, Daniel Defoe, Tobias Smollet o Laurence Sterne (Beasley, 1976: 437). Pero poco o nada figura otro de los autores que creó uno de los grandes *best sellers*³ de la época,

³ Sobre el alcance comercial de *Fanny Hill* en Inglaterra y Europa, véanse Darnton (1996) y Peakmam (2003).

John Cleland, quien con su obra *Fanny Hill* (1748) no sólo reescribió la novela sentimental inglesa, sino que la combinó con la picaresca femenina creando un espacio en el cual tanto el idealismo como el realismo coexistían. En estas líneas traigo a cuento el legado quijotesco y picaresco para argumentar que frente a la novela fundacional *Pamela* de Richardson, la *Fanny Hill* de Cleland es una obra que debe considerarse esencial en la gesta de la novela inglesa (y europea por extensión) porque conjunta el idealismo quijotesco, el realismo picaresco y la reflexividad cervantina. Al conjuntar estos rasgos como característicos del devenir del género narrativo, *Fanny Hill* amerita su justo espacio en el proceso de canonización de la novela.

***Fanny Hill* y *Pamela* como herederas del legado cervantino y picaresco**

Fanny Hill ha sido puesta en otra categoría dentro de la narrativa del dieciocho, la de la novela pornográfica. En la veta de la "tradición pornográfica", como la ha llamado Lynn Hunt (1996), *Fanny Hill* pertenece a un subgénero que es la autobiografía de la prostituta, subgénero cuyo origen se remonta a las novelas del siglo XVI. En él figuran *La lozana andaluza* (1528) de Francisco Delicado (1475-1535), el *Ragionamenti* (1534) de Pietro Aretino (1492-1556), *La Zaffetta* (1532) y *La puttana errante* (1532) de Lorenzo Venier (1510-1550) o *La retorica delle putane* (1643) de Ferrante Pallavicino (1615-1644). Como estas obras, *Fanny Hill* cuenta la vida de una prostituta en la voz de una mujer. La historia de Fanny es la de una pobre huérfana que se ve forzada a entrar al oficio de la prostitución y experimenta en esta profesión todas las vicisitudes, volviéndose una experta en el arte sexual hasta que, al final, se reencuentra con Charles, su primer amor y dueño, se casa y tiene un hijo.

El final de esta obra también presenta un dilema al lector pues es la historia de una prostituta que alcanza prominencia, dinero y estatus. Como en *Pamela*, la misma historia de "rags to riches" se repite. O, como dice Ann Louise Kibbie (1991), "small town girl makes good" (561). En realidad, Cleland está reescribiendo *Pamela* (publicada ocho años antes) y proponiendo otra visión de la historia sin el humor de la *Shamela* de Fielding, pero sí con el realismo crudo de la picaresca. Como ha notado Edward Copeland (1972), "Cleland parodies *Pamela* [... and] he uses and

exploits [...] the similarity of the near pornography of *Pamela*,” especialmente en la escena de la violación (344). Más aún, *Fanny Hill* como contraparte de *Pamela* parece sugerir que tras vivir una vida disoluta una mujer puede volverse respetable y rica o, en otras palabras, que el vicio (y no sólo la virtud) se ve recompensado.

Como en *Pamela*, en *Fanny* aparece el motivo de “rags to riches”, pero el periplo moral de la protagonista es opuesto al de la heroína de Richardson. Mientras que Pamela se ve recompensada al final por su virtud y se casa con su violador y obtiene su fortuna, Fanny vive una vida “de placer”, se casa con su primer amor y dueño (y no su violador) y, además, es ella quien le da a él su fortuna. Críticas como Andrea Haslanger (2011) han considerado que el matrimonio al final de *Fanny Hill* busca insertar esta novela en el género emergente de la novela sentimental (168). Ann Louise Kibbie (1991) nota cómo la novela intenta “[to] reconcile the sentimental and the mercenary” (567). Es evidente que el final “domesticado” de una prostituta que se vuelve respetable, se casa y tiene un hijo está en sincronía con el de *Pamela*. El matrimonio resuelve las tensiones sexuales, sociales y de género que se ciernen en la obra. *Pamela*, sin embargo, fue sancionada por muchos críticos de su tiempo porque mezclaba las clases, al casarse una muchacha pobre con un hombre rico (aunque libertino). *Fanny Hill* también mezcla las clases, pero el origen del dinero y el rol que tienen el sexo y la corporalidad en la obra son distintos. En la novela Fanny es la mujer económicamente independiente. Ella ha conseguido esa independencia tras comerciar con su cuerpo. Frente a Pamela, Fanny tiene mayor agencia y experiencia, y aunque se “domestique” al final, este personaje no sólo está empoderado por el dinero, sus acciones y su albedrío, sino también por su libertad sexual y literaria.

La reflexividad literaria

Fanny Hill mezcla el idealismo cervantino propio de la novela sentimental (con su final feliz, “domesticado” y moral) y el realismo de la picaresca femenina (con su prostitución, pobreza y astucia femeninas). Esta obra no sólo reescribe los legados inmediatos de la literatura inglesa, que abrevan de la tradición narrativa europea

y más específicamente española, sino que también incorpora un alto grado de reflexividad literaria. La reflexividad literaria en *Fanny* es quijotesca. De la misma manera en que el narrador del *Quijote* habla del proceso de creación literaria y se queja de las deficiencias de su texto, la narradora Fanny (y el autor Cleland) establece los lineamientos del género narrativo, del pornográfico, y pone en crisis su propia ficción. Hay en esta novela una constante preocupación por escribir buena narrativa y buena pornografía. Más aún, la narradora no sólo establece reglas sino también busca la innovación, es decir, liberar la novela de sus ataduras temáticas y formales.

A lo largo del texto la narradora habla explícitamente de las estrategias narrativas de la pornografía. Al principio dice que va a escribir "the loose part of my life [...] with the same liberty that I led" (Cleland, 2001: 39). En este fragmento hay una correspondencia entre escribir sobre una vida libertina y escribir libremente. Esta mujer no siguió las normas morales de la sociedad; por tanto, su libertinaje (moral, sexual) le permite liberarse de otras ataduras, en este caso de las restricciones formales de la escritura, por ejemplo, de la modestia y del eufemismo. Dice que no es su intención desgarrar la gasa de los ojos de los lectores con violencia o usar disfemismos gratuitos, sino acercarse de manera más fiel a la realidad o "paint situations such as they actually rose to me in nature" (Cleland, 2001: 39). Aquí es evidente la apuesta que hace la novela al realismo. No obstante, como nota David Stevenson (2001), Cleland buscaba en esta obra reescribir *L'école des filles*, una obra pornográfica francesa del siglo XVII, sin recurrir a palabras groseras (42). El uso que hace la narradora (Cleland) de la alegoría, especialmente de la alegoría mecánica para hablar de la sexualidad, muestra esa constante necesidad de suavizar el lenguaje y, no obstante, de hablar del sexo libremente.⁴

Como el narrador del *Quijote*, Fanny nota los problemas técnicos o las deficiencias intrínsecas en el acto narrativo y, más específicamente, en la narración pornográfica. Estos problemas, señala, son constantes en obras cuyo tema es el

⁴ En la novela hay numerosas referencias al pene como "engine" (cinco veces), "weapon" (cinco veces) o "machine" (24 veces).

sexo. La narradora sostiene que en cuanto que el sexo es un acto mecánico y repetitivo, su narrativa también lo será. De esa manera Fanny denuncia dentro de su misma obra

the uniformity of adventures and expressions, inseparable from a subject of this sort [...] eternally one and the same [...] there is not escaping a repetition of near the same images, the same figures, the same expressions [...] those pathetic terms [...] in the practice of pleasure, flatten and lose much of their due spirit and energy by the frequency [...] in a narrative of which that practice professedly composes the whole basis. (Cleland, 2001: 129)

En este fragmento la narradora se percata, por un lado, de la mecánica de toda narrativa, y por el otro, del mecanicismo de la pornografía. Si consideramos que en la narrativa del dieciocho hay al menos dos grandes fórmulas narrativas, la novela epistolar sentimental y la episódica de aventuras, es evidente que autores como Cleland se percataron de que había una repetición de motivos o fórmulas. En las novelas sentimentales como *Pamela* o *Clarissa* esos motivos repetidos son la carta, los pretendientes, los rechazos, las reconciliaciones, etc. En la novela episódica de aventuras (como *Tóm Jones* de Fielding, *Zadig* de Voltaire o *Robinson Crusoe* de Defoe) también había un programa: la aparición de un problema, la lucha contra él y la salida con éxito del mismo justo antes de que otro nuevo se presentase. Ésta es la fórmula homérica de la *Odisea*.

Fanny dilucida la poética del género pues reconoce que la variación y la repetición del mismo motivo e incluso de la misma escena son características fundamentales de la pornografía, es decir, la variación *ad infinitum* de una escena coital. Uno de los anhelos más constantes del pornógrafo es crear un *ars combinatoria* que ofrezca una plétora inacabable de escenas sexuales. Como he notado antes, el marqués de Sade en *120 journées de Sodome* buscó crear ese *ars combinatoria* al ofrecer un catálogo de 600 escenas que incorporaran todas las posibilidades que él concibió y que iban desde el fetiche hasta la coprofilia y la tortura (Deanda-Camacho, 2017: 31). No obstante, como se percató Sade, hay un número limitado de posibili-

dades sexuales, aunque la imaginación nos prometa otra cosa. Esta limitación es lo que parece irritar a los narradores tanto de *120 journées* como de *Fanny Hill*.

La segunda deficiencia que la narradora nota es más personal y no depende de los lineamientos del género pornográfico. Esta deficiencia aparece como un *mea culpa* cuando habla de "the revoltingness of gross, rank, and vulgar expressions, and the ridicule of mincing metaphors and affected circumlocutions" (Cleland, 2001: 129). Fanny incluso se disculpa "for having perhaps too much affected the figurative style" (Cleland, 2001: 207). Aquí la narradora se autocritica en el nivel de la forma. Nota una tensión entre el abuso del disfemismo o la grosería y el abuso de la metáfora, la circunlocución y el lenguaje figurado. En esta crítica evidencia que una parte de su programa ha fallado pues, aunque la promesa inicial fue evitar la grosería y contar la historia con liberalidad, al final se percata de que abusó de lo vulgar, la reticencia y las ataduras.

Una de las características que define a Fanny como narradora es que ella asume, a diferencia de Pamela o Clarissa, su rol de escritora. Aunque sólo está escribiendo una carta a una madam, es evidente que se concibe a sí misma como una pornóloga o pornógrafa. De entrada, Fanny destaca su excepcionalidad entre sus coetáneas pues dice que ella goza de "more observation on the characters and manners of the world than what is common to those of my unhappy profession" (Cleland, 2001: 39). Esta virtud la autoriza a escribir y a enseñar a sus lectores su arte de la misma manera que Mrs. Cole, su mentora, se lo enseñó a ella. La finalidad de Fanny es, entonces, contar su despertar sexual, explicar su proceso de maestría en el oficio, pero, sobre todo, narrar la pornografía. Fanny es una prostituta experimentada que instruye al lector en su oficio. Ella conjunta los conocimientos que ha acumulado a lo largo de su vida y que provienen de sus dos mentores: Mrs. Cole, su madam preferida, y su último dueño, el "rational pleasurer." Éste le enseñó, como ella dice, a conciliar la mente y el cuerpo y "to be sensible that the pleasures of the mind were superior to those of the body" (Cleland, 2001: 211). En suma, Fanny como narradora es consumada, crítica y autorreflexiva.

La autorreflexividad en la obra muestra el legado de la metaficción quijotesca. Si Cervantes analiza su obra a la luz de su audiencia y se disculpa de sus errores,

Cleland igualmente analiza *Fanny Hill* como novela y se disculpa por sus errores. Esta reflexividad va más allá de la *captatio benevolentiae* de la época que busca ganarse la empatía del lector recurriendo a una fórmula retórica. En estos textos hay un verdadero análisis del comportamiento de la ficción, del proceso de creación y de recepción de la escritura. Al hacerlo, Cleland se sincroniza con el Prefacio que Richardson escribió en *Clarissa*, publicada el mismo año, en el cual reflexiona sobre la obra y la ficción. Como Cleland, Richardson también buscaba justificar sus elecciones narrativas y ofrecer una guía de lectura al lector.

El idealismo de la novela sentimental

En el Prefacio de *Clarissa*, Richardson es frontal al admitir que su historia sirve "to investigate the [...] doctrines [...] of morality [...] and] Christianity, by showing them thrown into action in the conduct of the worthy characters; while the unworthy [...] are [...] punished" (Richardson, 1985: 34). En esta nota Richardson se dirige a los lectores que criticaron su *Pamela* por haberla casado con el libertino Mr. B. Al contrario, en *Clarissa*, la protagonista no se casa con Mr. Lovelace y de esa manera el vicio se encuentra castigado. Asimismo, el autor señala que su novela no busca "to divert and amuse" o ser "light" sino hasta cierto punto "tedious" y un "vehicle for instruction" (Richardson, 1985: 34). Es decir, Richardson declara su intención de hacer de su *Clarissa* una novela ejemplar en donde el foco se encuentra en el *prodesse* más que en el *delectare*. Desde su perspectiva, si el texto es tedioso carece de importancia si la obra es edificante. Más aún, el autor en el prefacio ataca a los lectores que "have objected to the general catastrophe" de su primera y su segunda novelas, y afirma que "the force of an example, ought to be [...] consistent with the design of the whole, and with human nature" (Richardson, 1985: 34).

Richardson parece romper con el idealismo cervantino y orientarse hacia el realismo decimonónico, pues considera que hay que privilegiar la naturaleza humana como modelo. De ese modo, una mujer rica, inteligente y virtuosa como Clarissa no debe casarse con un libertino abusador como Mr. Lovelace. Aunque esto le parezca realista a Richardson, en realidad tal visión reifica el idealismo de

una sociedad moralista que considera que el vicio siempre se ve castigado. Esta misma aproximación aparece en el Postfacio de *Pamela*, en el cual el autor ofrece el ejemplo a seguir o no de cada uno de sus personajes. En esta parte Richardson insiste que la historia de Pamela muestra el poder de la providencia cristiana pues puede "turn the most seemingly grievous things to its own glory" (Richardson, 2004: 500). Esta misma lógica aparece en *La fuerza de la sangre* cuando el narrador al final enfatiza el final feliz de la pareja de Leocadia y su violador, quienes "por muchos y felices años gozaron de sí mismos [...] permitido todo por el cielo" (Cervantes, 2011: 324). Igual que el Rodolfo de Cervantes o el don Juan español redimido, Mr. B. en *Pamela* a pesar de ser un "fashionable libertine [...] sees his errors, and reforms in the bloom of youth" (Richardson, 2004: 498).

A diferencia de Richardson, en el terreno de la moral, Cleland es ambivalente y aunque dice ofrecer una guía de lectura moral de su obra, es evidente que su guía no sólo es imprecisa sino forzada. Al final de la novela, Fanny dice que el acto de pintar el vicio de manera tan liberal es un sacrificio a la virtud: "I have painted vice in its gayest colours [...] solely in order to make it the worthier, the solemn, sacrifice of it to the virtue" (Cleland, 2001: 224). Esta frase es opaca. En realidad, no hay en la obra ningún sacrificio a la virtud y sí una descripción muy positiva del "vicio", en especial una descripción bastante interesante de la esfera prostibularia londinense. Aunque *Fanny Hill* dibuja la prostitución como un oficio mediado por un ethos de violencia sexual (de violación, de explotación, etc.), también ofrece a sus lectores una prostituta como modelo femenino de gran independencia económica y elevado estatus social.

La descripción positiva de la prostitución londinense aparece en la novela en dos modelos: la mentora de Fanny, Mrs. Cole, y la misma Fanny. Aunque hay otras dos madamas que encuentra Fanny y que son descritas como ambiciosas y abusivas,⁵ Mrs. Cole es descrita como una "discreet sort of woman" que "contented herself with a moderate living profit upon her industry and had nothing of their

⁵ Su primera madam, Mrs. Brown, es descrita como "squob fat, red-faced", y su segunda, Mrs. Jones, aparece como "tall, meager, red-haired, with one of those trivial ordinary faces" (Cleland, 2001: 44, 89). Las dos abusan de Fanny, la venden sin hacerle participar de las ganancias y son ambiciosas.

greedy rapacious turn [...] a gentlewoman” (Cleland, 2001: 125). El burdel que Mrs. Cole maneja y en el cual Fanny llega al pináculo de su oficio se describe como una “family of love” (Cleland, 2001: 131). En él la protagonista aprende “the economy of the person” pues llega a manejar su cuerpo y su negocio de manera sustentable (Cleland, 2001: 162). El efecto que tiene Mrs. Cole en Fanny es importante ya que se convierte en el modelo de lo que una mujer “de placer” debe hacer. Hacia el final de la novela, después de que Fanny ha heredado su fortuna del “rational pleasurer”, se reencuentra con su madam y admira cómo vive en el campo con “a decent pittance” (Cleland, 2001: 289).

El segundo modelo es el de la misma Fanny, quien a pesar de que narra las vicisitudes de ser una prostituta en el Londres de mediados de siglo, al final se vuelve una mujer respetable. Cuando hereda al “rational pleasurer”, comienza su ascenso social, renta un piso en Marylebone, contrata una doncella y vive de manera modesta, con “affluence and independence [...] at the head of so large a fortune” (Cleland, 2001: 211). Inmediatamente después, ya casada con Charles, goza de la reputación de ser una “gentlewoman” (Cleland, 2001: 211). *Fanny Hill* ofrece así un final feliz a la historia de la prostituta. La redención que hace la novela de la mujer “de placer” se inscribe en el idealismo propio de la novela sentimental. No queda claro, sin embargo, si la promoción que experimenta Fanny es validada por la sociedad. Sólo contamos con su narración así que, a diferencia de las verdaderas autobiografías de prostitutas de la época, como las de Harriette Wilson o Julia Johnstone, ignoramos las vicisitudes que pudo encontrar una exprostituta en el medio pequeñoburgués londinense a mediados del siglo XVIII.⁶

El realismo de la picaresca femenina

Si la descripción positiva de Mrs. Cole y Fanny como modelos femeninos inscriben la novela en el sentimentalismo y el idealismo, es preciso notar cómo Fanny

⁶ Sobre los testimonios de verdaderas prostitutas (o cortesanas) en el siglo dieciocho, véanse Robinson (2018) y Wilson (1955).

crea un contrapeso con una fuerte carga de realismo, denuncia social y crudeza, propios de la picaresca. Aquí me enfoco en la preminencia del lenguaje mercantil en la novela que pone de relieve el factor económico como catalizador de la prostitución. Éste permea en toda la obra, desde las referencias a la pobreza de las mujeres a la administración de sus cuerpos en el oficio. Como han notado Steven Marcus (1985) y Ann Louise Kibbie (1991), hay una constante síntesis en estos textos de lo sexual y lo comercial. Por ejemplo, Fanny cuenta su historia como muchos pícaros, en la cima de su buena fortuna, teniendo "great ease and affluence" pero recuerda cómo fue que vino de "parents extremely poor" (Cleland, 2001: 39). Mientras va de Lancashire a Londres, Emily, su compañera de viaje, infunde en ella la idea de volverse como esas mujeres cuyos "masters [...] had married them, and kept them coaches, and lived vastly grand, and happy, and some, mayhap, came to be duchesses" (Cleland, 2001: 41). A partir de esto Fanny se propone hacer su propio negocio y encuentra en Charles a su primer máster o dueño, quien la "compra" al pagar las deudas contraídas por Fanny con Mrs. Brown. Una vez que él la abandona, Fanny contrae nuevas deudas con Mrs. Jones, las cuales son pagadas por Mr. H., su nuevo dueño. Una vez que Mr. H. la encuentra con su sirviente William en el acto sexual y la abandona, le deja, sin embargo, una indemnización de 50 piezas, con lo cual Fanny gana una independencia temporal y liberadora: "I was not settled in lodgings of my own, abandoned to my own account [...] to sink or to swim [...] in the exercise of my new profession" (Cleland, 2001: 126). Tras aprender lo mejor de su oficio en el burdel de Mrs. Cole, Fanny encuentra un nuevo dueño en Mr. Norbert, "a gentleman originally of a great fortune" quien le deja "a sum far above the state of his fortune" (Cleland, 2001: 166, 179). Finalmente, su riqueza se consolida cuando el "rational pleasurer" la designa como "his sole heiress and executrix" heredándole "a genteel independent settlement" (Cleland, 2001: 212). Al final, ella administra esta fortuna con "prudential economy," lo que le permite "affluence" (Cleland, 2001: 213).

El lenguaje mercantil en la obra vincula constantemente el sexo con el dinero, la transacción sexual con la económica y pone de relieve el realismo de la prostitución, de la pobreza y la desigualdad social y de género. Ya desde *Celestina*

(1499) de Fernando de Rojas (1455-1541), críticos como José Antonio Maravall (1968) han enfatizado cómo la tragicomedia, con la introducción de la noción de intercambio económico, inserta en la literatura una dimensión innovadora en la cual se muestran el desarrollo del capitalismo temprano y la expansión mercantil que implicaba la conquista y la explotación de las Indias occidentales.

Del mismo modo, en *Fanny Hill*, la prevalencia del lenguaje mercantil y las menciones explícitas del dinero desvelan la emergencia del mercantilismo inglés que se aceleraba a mediados del siglo dieciocho. Las numerosas referencias a la máquina y la mecanización preconizan la revolución industrial que sucedería a la vuelta del siglo. Asimismo, Cleland tiene una idea clara del efecto comercial de la pornografía en el mercado editorial. Por tanto, la reflexión que hace Fanny de los lineamientos de la pornografía como un género en el cual se repite con variaciones la misma escena coital predice la forma que tomará este género como fenómeno cultural en el siglo diecinueve. Como apuntan Steven Marcus (1985) y Lynn Hunt (1996), la pornografía del diecinueve es una corriente literaria que se centra en la producción y la distribución masiva de novelas e imágenes. Esta masificación requería la sistematización del género para facilitar la expansión de los mercados literarios y el incremento de la audiencia (que iba desde las clases altas hasta las bajas). La mecanización de la producción editorial exigía la mecanización del género, el cual repetiría hasta el cansancio las mismas fórmulas de representación sexual.

Conclusión

Fanny Hill desarrolla el género de la novela en sí y el de la novela pornográfica en particular en su transformación de la época premoderna a la época de la reproducción masiva y mecánica. Como dice Lynn Hunt (1996), tanto la novela como la novela pornográfica participan de este proceso de "democratización de la cultura" que expandió mercados y audiencias (13). *Fanny Hill* junto con otros *best sellers* de la época rompieron récords de producción y distribución en los mercados nacionales y extranjeros, teniendo un alcance que traspasaba clases sociales y fronteras. Asimismo, esta novela conjunta tanto el idealismo de la novela sentimental como

el realismo que prefiguró la novela del siglo XIX. Finalmente, esta obra no sólo está en sincronía con las corrientes literarias de la época, sino que reflexiona sobre el mismo quehacer literario, la producción y la recepción narrativas. Estas reflexiones dictarían el quehacer literario de muchos de sus lectores —entre ellos, Sade—. Por estos motivos, conviene considerar *Fanny Hill* como quijotesca y, por ende, darle su justo espacio en el proceso de canonización de la novela dieciochesca. Al ponerla en contexto con el movimiento de la narrativa en Inglaterra en el siglo XVIII, *Fanny Hill* emerge como una novela compleja que merece salirse de ese cajón a menudo vilipendiado de la literatura pornográfica.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARDILA, J. A. G. (2001a). "Cervantes y la *Quixotic fiction*: sucesión episódica y otros recursos narrativos". *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 21(1), 43-66. <https://www.h-net.org/~cervant/csa/articso1/ardila.pdf>
- ARDILA, J. A. G. (2001b). "La influencia de la narrativa del Siglo de Oro en la novela británica del XVIII". *Revista de Literatura*, 63(126), 401-423. <https://doi.org/10.3989/revliteratura.2001.v63.i126.214>
- BEASLEY, Jerry. (1976). "Romance and the 'New' Novels of Richardson, Fielding, and Smollet". *Studies in English Literature, 1500-1900*, 16(3), 437-450. <https://doi.org/10.2307/449725>
- BORUCHOF, David A. (2016). "Unhappy Endings: *La fuerza de la sangre* and the *Novelas ejemplares* of Miguel de Cervantes". *Bulletin of Hispanic Studies*, 93(5), 461-478. <https://doi.org/10.3828/bhs.2016.28>
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de. (2011 [1615]). *Novelas ejemplares*. Madrid: RAE.
- CLELAND, John. (2001 [1748]). *Fanny Hill or Memoirs of a Woman of Pleasure*. Nueva York: Penguin.
- COLLINS, Patricia Hill. (2005). *Black Sexual Politics*. Nueva York: Routledge.

- COPELAND, Edward. (1972). "Clarissa and Fanny Hill: Sisters in Distress." *Studies in the Novel*, 4(3), 343-352.
- DARNTON, Robert. (1996). *The Forbidden Best-sellers of Pre-revolutionary France*. Londres: Norton.
- DEANDA-CAMACHO, Elena. (2017). "Quixotic Sade: Echoes of Cervantes in the *120 Days of Sodom*". *Studies in Eighteenth-Century Culture*, 46, 21-33. <http://doi.org/10.1353/sec.2017.0004>
- DEANDA CAMACHO, Elena. (2020). "La pornología como un instrumento epistemológico en *Fanny Hill*, *Thérèse philosophe*, el *Arte de putear* y las *Décimas a las prostitutas de México*." *Cuadernos de Estudios del Siglo XVIII*, (30), 137-164. <https://doi.org/10.17811/cesxviii.30.2020.137-164>
- DELFIN VAL, José. (2008). *Picaresca femenina. Putarazanas, bujarrones y carnican- tores*. Madrid: Ámbito.
- FRIEDMAN, Edward H. (1987). *The Antiheroine's Voice: Narrative Discourse and Transformations of the Picaresque*. Columbia: University of Missouri Press.
- FRIEDMAN, Edward H. (2006). *Cervantes in the Middle: Realism and Reality in the Spanish Novel from Lazarillo de Tormes to Niebla*. Newark: Juan de la Cuesta.
- HASLANGER, Andrea. (2011). "What Happens When Pornography Ends in Marriage: The Uniformity of Pleasure in *Fanny Hill*". *English Literary History*, 78(1), 163-188.
- HAMMOND, Brean S. (1998). "Mid-century English Quixotism and the Defence of the Novel". *Eighteenth-Century Fiction*, 10(3), 247-268. <http://doi.org/10.1353/ecf.1998.0023>
- HUNT, Lynn. (1996). *The Invention of Pornography*. Nueva York: Zone Books.
- KIBBIE, Ann Louise. (1991). "Sentimental Properties: *Pamela* and *Memoirs of a Woman of Pleasure*". *English Literary History*, 58(3), 561-577. <https://doi.org/10.2307/2873456>
- LEFERE, Robin. (1994). "La fuerza de la sangre: historia de una lectura". *RILCE: Revista de Filología Hispánica*, 10(2), 63-81. <https://hdl.handle.net/10171/4466>
- MARAVALL, José Antonio. (1968). *El mundo social de La Celestina*. Madrid: Gredos.

- MARCUS, Steven. (1985). *The Other Victorians: A Study of Sexuality and Pornography in Mid-nineteenth Century England*. Nueva York: Norton Press.
- MAYER, Eric D. (2005). "Self-consuming Narrative: the Problem of Reader Perspective in *La fuerza de la sangre*". *Mester*, 34(1), 98-123. <https://escholarship.org/uc/item/55f1c1n7>
- PARDÓ GARCÍA, Pedro Javier. (1997). *La tradición cervantina en la novela inglesa del siglo XVIII*. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- PEAKMAM, Julie. (2003). *Mighty Lewd Books. The Development of Pornography in Eighteenth-century England*. Londres: Palgrave.
- RICHARDSON, Samuel. (1985 [1740]). *Pamela*. Nueva York: Penguin.
- RICHARDSON, Samuel. (2004 [1748]). *Clarissa*. Nueva York: Penguin.
- ROBINSON, Mary. (2018). *Memoirs of the Late Mrs. Robinson*. Sagwan Press.
- STAVES, Susan. (1972). "Don Quixote in Eighteenth-century England". *Comparative Literature*, 24(3), 193-215. <https://doi.org/10.2307/1769895>
- STEVENSON, David. (2001). "A Note on the Scotsman Who Inspired *Fanny Hill*". *Scottish Studies Review*, 2, 39-45.
- WATT, Ian. (2001 [1957]). *The Rise of the Novel*. Berkeley: University of California Press.
- WILSON, Harriette. (1955). *Harriette Wilson's Memoir*. Nueva York: Simon y Schuster.
- ZAFRA, Enriqueta. (2009). *Prostituidas por el texto: Discurso prostibulario en la picaresca femenina*. West Lafayette: Purdue University Press.



Dos ejemplos de desvío intertextual dentro de la tradición de novelas libertinas del siglo XVIII francés: *Margot la Ravaudeuse* y *L'enfant du Bordel*

Two Examples of Intertextual Detour in the Tradition of Libertine Novels of the French Eighteenth Century: *Margot la Ravaudeuse* and *L'enfant du Bordel*

CLAUDIA RUIZ GARCÍA

Facultad de Filosofía y Letras

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO | México

Contacto: claudiaruiz@filos.unam.mx

Resumen

Este artículo aborda el caso de desvío intertextual en dos novelas, *Margot la Ravaudeuse* de Fougere de Monbron y *L'Enfant du bordel* atribuida a Pigault-Lebrun, que forman parte de un grupo de textos que hoy en día se clasifican dentro de la categoría de literatura libertina del siglo XVIII. Resulta importante revisarlas por ser obras marginales que en la actualidad han despertado un gran interés por parte de la crítica. Estudiarlas ayuda a entender la complejidad del fenómeno libertino de este siglo, pues en él se incluyen textos de corte irreligioso, anticlerical, panteísta, deísta o epicúreo. Además, se suman a éste ideas que están más cerca de la construcción de una moral laica y, a veces, rozan los límites de la herejía. Estas obras también pueden ser subversivas, de corte mundano o galante y, en algunas ocasiones, ponen en relieve cualquier mecanismo propio de la seducción. En los dos textos analizados, los autores se desmarcan de las tradiciones literarias de

la picaresca y del preciosismo que los precede para poner en tela de juicio tanto posicionamientos filosóficos como posturas estéticas privilegiadas por éstos. Los rasgos comunes y específicos de cada novela permiten entender por qué han salido del espectro de la literatura marginal o periférica para ocupar un lugar importante en las antologías de obras libertinas de este periodo.

Palabras clave

novela libertina, desvío intertextual, Fougeret de Monbron, *Margot la Ravaudeuse*, Pigault-Lebrun, *L'Enfant du Bordel*

Abstract

This article addresses the case of intertextual detour in two novels, Fougeret de Monbron's *Margot la Ravaudeuse* and *L'Enfant du bordel*, attributed to Pigault-Lebrun, which are part of a group of texts that nowadays are classified as libertine literature of the eighteenth century. It is important to review the works because they are marginal and, currently, they have aroused great interest from critics. To study them helps to understand the complexity of the libertine phenomenon of the eighteenth century as they can be irreligious, anticlerical, pantheistic, deistic, or epicurean. Also, they include ideas that are nearer to the construction of a laical moral, and sometimes they clearly border on heresy. They can be subversive too, mundane, gallant, and occasionally they present mechanisms which are characteristic of seduction. In both novels, Fougeret de Monbron and Pigault-Lebrun distance themselves from the previous literary traditions of the picaresque and of the *préciosité* novel to challenge philosophical positions and aesthetic attitudes privileged by them. The common and specific features of each novel are the reason why they no longer fit within the category of marginal or peripheric literature and now occupy an important place in the anthologies of libertine works of the period.

Keywords

libertine novel, intertextual detour, Fougeret de Monbron, *Margot la Ravaudeuse*, Pigault-Lebrun, *L'Enfant du Bordel*

Dentro del universo inabarcable de relatos libertinos del periodo de la Ilustración, el lector se enfrenta con algunos títulos que se nutren de modelos fijos y estereotipados de la tradición literaria, referente a las representaciones del amor y los procesos de conquista y seducción expresados por una retórica específica, pero comienza paulatinamente a desmarcarse de éstos. Claude Reichler (1981), en uno de sus múltiples estudios emblemáticos sobre este corpus, muestra con una novela clave del periodo, *Les Liaisons dangereuses* de Choderlos de Laclos, cómo una tradición cultural, que obedece a una semioticidad, "secreta regularmente una semioticidad opuesta, destinada a combatir el modelo dominante y a relevarlo" (207).¹ Para este crítico, este antagonismo es un claro ejemplo de la relación intertextual pues intenta reproducir un modelo, pero al mismo tiempo aspira a "desviarlo" (véase Escola, 2003). En su opinión, el segundo texto, al que llama *diabólico*, presenta rasgos del primero, pero se deslinda de aquél al no sumarse a los valores inherentes que encierra éste. Para Reichler (1981), la novela libertina, a la que llama "patrimonio del siglo XVIII", inmersa en una situación cultural específica, es "el producto de una intertextualidad diabólica, y más exactamente de una de sus variantes, *la seducción*, la que remeda la ley de la *designación* para arrastrar su carácter apremiante. Retoma en efecto la novela de amor del siglo precedente y la desvía" (207). Así, una buena parte de la crítica especializada de este periodo ha podido observar que la gran mayoría de los novelistas que han sido catalogados por sus obras, dentro del grupo de libertinos, denuncia ya sea de forma sutil o bien sin rodeos los complejos mecanismos, en su gran mayoría hipócritas o ingenuos, del lenguaje del deseo. Estos novelistas (muchos de ellos protegidos por el anonimato) establecen un diálogo de forma burlona con la herencia de cierta retórica amorosa y pisotean o sacuden la pasión velada y todo lo que la engalana. Esta actitud les sirve, como lo han señalado Jean-Christophe Abramovici y Dolores Jiménez (2000: 208), para posicionarse frente a planteamientos filosóficos, estéticos e ideológicos.

Siguiendo estas dos líneas de análisis trazadas por Reichler y Abramovici se revisarán dos obras, por mucho tiempo marginales, pero que han despertado un

¹ Las traducciones de esta fuente son de Joaquín F. Astorga.

gran interés en los últimos treinta años dentro de la crítica literaria. Se trata de *Margot la Ravaudeuse* de Louis-Charles Fougeret de Monbron y de *L'Enfant du Bordel*, atribuido, con algunas reservas y polémicas, a Pigault-Lebrun. El empeño por rescatar a estos autores del olvido viene sobre todo por la necesidad de conocer a fondo el fenómeno libertino. Este adjetivo o sustantivo, según sea el caso, resulta ambiguo ya que desde el siglo XVI hasta el XVIII se aplica en francés, a veces de manera abusiva, como sinónimo de irreligioso, anticlerical, panteísta, deísta, epicúreo, constructor de la moral laica, hereje, subversivo, mundano, galante, seductor. Esto ha permitido que el corpus de novelas libertinas sea muy amplio y dentro de él haya muchos textos de autores periféricos como son los referidos en estas líneas. En ambos casos se puede decir que los novelistas eligen protagonistas dentro del grupo de excluidos de la sociedad como son los pordioseros, prostitutas, eclesiásticos lascivos, gigolós, mujeres ávidas de placer, celestinas, truhanes, bandidos, estafadores, etcétera, muy lejos de los personajes de las novelas sentimentales y prefieren reconocerse dentro de modelos provenientes del relato realista, como podrían ser las supuestas autobiografías de mendigos, pícaros y prostitutas.

El relato de Fougeret de Monbron se publica en 1748, es decir la primera mitad del siglo XVIII, y la novela de Pigault-Lebrun aparece en 1800. Del autor del primer texto, Raymond Trousson (1993) señala que inicia una carrera literaria en la bohemia de su tiempo (667), y al segundo, Patrick Wald Lasowski (2005) lo presenta como un aventurero, gendarme, actor de comedias y director de escena, novelista, historiador y panfletista (1609). A pesar de esta diferencia temporal, las dos narraciones responden a un gusto del público por una literatura irreverente que se mofa de los códigos y valores de la tradición épico-caballeresca, de la novela bucólica, galante o preciosa y, si bien en un primer momento obedece a ciertas líneas trazadas por el modelo picaresco español, que se burla de la novela de caballerías, también se desvía de éste.

Atentos a ciertas convenciones que rigen al relato picaresco, los dos autores le dan voz al personaje principal para contar su historia y explicar su situación actual. Resulta pertinente detenerse en la manera en que presentan su genealogía. En el primer caso, la protagonista se complace en ilustrar su mala sangre. Nace de

una unión clandestina entre un soldado y una remendona. De su madre aprende el oficio, quien se lo enseña, pues no le gusta trabajar y sabe de antemano que la hija, por sus atributos físicos, puede llevar fácilmente dinero a casa. El personaje reconoce que su mala estrella la predispone a una vida callejera, pues su oficio, al igual que las vendedoras de flores, botones o listones, la expone a la vista de cualquier transeúnte, ya que se sienta en la banqueta frente a un tonel a coser. Sin pudor anuncia su propensión al placer, pues advierte:

Ce fut en si bonne compagnie que j'ai pris les premières teintures de la belle éducation et du savoir-vivre, que j'ai beaucoup perfectionnés depuis, dans les différents états où je me suis trouvée. Ma parentèle m'avait transmis par le sang et par ses bons exemples un si grand penchant pour les plaisirs libidineux que je mourais d'envie de marcher sur ses traces. (Fougeret de Monbron, 1993: 679-680)

En el caso del personaje de *L'enfant du bordel*, desde los dos primeros párrafos del texto, el lector descubre de inmediato cuál será la tónica de la narración puesto que hace una caricatura de los relatos en donde el protagonista refiere a un linaje honorífico, para señalar simple y llanamente que "Le fils du potentat comme celui du savatier sont l'ouvrage d'un coup de cul, et tel occupe un trône qui doit la naissance au laquais qui le sert. Grands de ce monde, ne vantez pas si haut votre illustre origine, car moi qui vous parle, je suis père d'un duc et de deux marquises ; et que suis-je cependant ? l'enfant du bordel" (Pigault-Lebrun, 2005: 1235). Con un registro de lengua muy directo y sin florilegios, se prepara al lector a enfrentarse a una lectura donde se escucha la voz de los protagonistas —Margot y Chérubin, respectivamente— revelar la verdadera naturaleza de los homenajes rendidos a su sexo. En algunos momentos, se percibirá el discurso característico del relato picaresco, o bien el de aventuras o simplemente el pornográfico. Así, estos autores, junto con las grandes mentes ilustradas del siglo, participan, como lo observan de forma pertinente Abramovici y Jiménez (2000), en el combate contra "les pernicious hérauts du sentiment, [es decir] les promoteurs d'une

morale faussement laïque de la sensibilité vertueuse" (211). El padre de Margot es un simple soldado y la madre, quien le hereda su oficio, es remendona. Margot, al inicio de su carrera, ejerce la prostitución en una casa de citas a la que llega, por invitación de una gran dama, Mme Florence, que se acerca a ella cuando la ve perdida en las Tullerías; al ver sus encantos físicos la lleva a su negocio, la viste y la ofrece a uno de sus mejores clientes, quien la encuentra bella, deliciosa y divina.

Por su parte, la progenitora de Chérubin, es una tendera de modas y el padre es un paje del rey, educado en un ambiente riguroso de corte protestante. Por una serie de azares del destino, éste debe huir, pues mata a un compañero de armas que lo traiciona y la madre muere dando a luz en un burdel, dejando a Chérubin huérfano al nacer. En pleno dolor de parto, solicita ayuda a una alcahueta, Mme D..., que le ofrece asilo en su establecimiento, ya que espera sacar algún provecho de ella después del alumbramiento. Sin embargo, Chérubin refiere:

Quoique la mort de ma mère eût détruit les spéculations que Mme D... y avait établies sur ses charmes, elle n'eut pas la pensée de m'abandonner. Au contraire, elle pourvut à tous les besoins de mon enfance ; mais comme les quatorze premières années de ma vie ne sont pas très récréatives, je saute par-dessus à pieds joints ; je dirai seulement que je reçus une éducation passable, et qu'affublé d'un équipage de Jockey, je me rendis utile dans la maison de ma bienfaitrice. Bref ; j'ai quatorze ans, des jolis traits, une figure spirituelle, des grands yeux noirs, qui ne promettent rien moins que la chasteté. Je commence déjà à sentir que je suis bon à quelque chose ; les scènes dont j'ai été le témoin jusqu'à ce moment m'ont précocé le tempérament. Seul dans mon lit, je ne me rappelle pas impunément les charmes des prêtresses de Vénus, auxquelles j'ai l'habitude d'obéir, et ma main me procure des jouissances que me font soupirer après de plus réelles. (Pigault-Lebrun, 2005: 1246-1247)

Margot, por su parte, también recibe su primera educación sexual dentro del hogar. Todavía en su temprana adolescencia duerme en un gran catre, junto con sus padres

a quienes observa de cerca en sus devaneos nocturnos. Dicho espectáculo no la deja indiferente pues afirma que “cela [la] mettait dans une agitation insupportable. Un feu dévorant [la] consumait” (Pigault-Lebrun, 2005: 680) y que habría golpeado a su madre, porque envidiaba las delicias que aquélla disfrutaba. Aquí, no importa tanto el punto de partida del personaje, sino el tipo de educación que reciben en el “seno familiar” que los predispone al goce máximo del placer.

Es verdad que estos dos textos, como la gran mayoría que se integran al repertorio libertino, responden a una preocupación común que Maurice Lever (2003) define muy bien al clasificar al siglo de las Luces como el siglo del placer. Para este crítico las mentes más ilustradas de la época lo buscan con avidez y no se cansan de describirlo, analizarlo, justificarlo, elaborar sistemas, comentar sobre él o, en suma, “le célébrer en vers et en prose, [...] le peindre, [...] le dessiner, [...] le graver” (Lever, 2003: XI). Así, las novelas en donde el nacimiento del personaje es bastante oscuro, entran también en la categoría de novelas de formación y plantean que a pesar de las limitaciones de un nacimiento poco honorable y una infancia llena de privaciones, hacen una segunda entrada en el mundo por la vía del gozo. Tanto Fougeret de Monbron como Pigault-Lebrun simulan observar las secuencias episódicas de los relatos picarescos, en donde los protagonistas se encuentran inmersos en un mundo dominado por el caos y de cuya humanidad tenemos su rostro más grotesco.

En un primer momento se acata esta convención. Margot, por ejemplo, no relata las difíciles experiencias que debe soportar al abrigo de diferentes amos, pero sí detalla los horrores de una clientela de hombres depravados que debe atender, primero, en la casa de citas de Mme Florence y, después, cuando monta su propio negocio y trabaja por su cuenta. Allí tiene que lidiar con hombres que gozan de sus servicios pormenorizando sus gustos; entre ellos se encuentra un magistrado sodomita, varios miembros del clero, hombres de finanzas y militares, un barón alemán, un embajador, etcétera. Como sus antecesores, no pierde la ocasión para hacer una severa crítica del orden social que impera. Se autodenomina “mártir” y lo expone así en una larga reflexión:

En effet, qu'y a-t-il de plus insupportable que d'être obligé d'essuyer les caprices du premier venu; que de sourire à un faquin que nous méprisons dans l'âme ; de caresser l'objet de l'aversion universelle ; de nous prêter incessamment à des goûts aussi singuliers que monstrueux ; en un mot, d'être éternellement couvertes du masque de l'artifice et de la simulation, de rire, de chanter, de boire, de nous livrer à toute sorte d'excès et de débauche, le plus souvent à contre-cœur et avec une répugnance extrême ? Que ceux qui se figurent notre vie, un tissu des plaisirs et d'agréments, nous connaissent mal ! Ces esclaves rampants et méprisables qui vivent à la cour des grands, qui ne s'y maintiennent que par mille bassesses honteuses, par les plus lâches complaisances et un déguisement éternel, ne souffrent pas la moitié des amertumes et des mortifications inséparables de notre état. Je ne fais pas difficulté de dire que si nos peines pouvaient nous être méritoires et nous tenir lieu de pénitence en ce monde, il n'y a guère de nous qui ne fût digne d'occuper une place dans le martyrologue, et ne pût être canonisée. (Fougeret de Monbron, 1993: 691-692)

Cuántas veces, dentro de esta tradición literaria, se escucha la voz de Lázaro de Tormes, de Teresa de Manzanares, de Don Pablos, de Justina, de Aldonza, y tantos otros pícaros y pícaras lamentarse de un sistema en total descomposición. Por ejemplo, el personaje de *La desordenada codicia de los bienes ajenos* señala: "El desdichado que no tiene a Dios en la lengua, ni escorza en qué engastarse, si no fuere muy prudente y discreto, todas las persecuciones del mundo le envisten de tropel, escupiéndole todos en la cara y siendo el terreno de todas las afrentas del mundo" (García, 1984: 49). En cambio, en el texto atribuido a Pigault-Lebrun, raramente el protagonista se queja de sus infortunios, que son muy pocos —por ejemplo, ser aprehendido por la policía y llevado a prisión vestido de mujer—, porque desde el inicio prepara a su lector a otro tipo de relato. Así lo afirma en el capítulo III:

Voilà donc le pauvre enfant du bordel, privé au moment de sa naissance, de celle qui lui donna le jour. Vous croyez peut-être que livré à l'indigence il va grossir la liste trop nombreuse de ces enfants infortunés qui, après avoir

passé une jeunesse dans d'obscurs hôpitaux, traînent une vie languissante et meurent souvent à la fleur de l'âge sans avoir connu autre chose que l'infortune. Détrompez-vous, le Ciel me destine à courir une carrière plus brillante ; et si elle est semée de beaucoup d'épines, j'y pourrai de temps en temps moissonner quelques roses. (Pigault-Lebrun, 2005: 1246)

Si los personajes de la picaresca, siendo niños, empujados por la miseria y la mala estrella, desarrollan una serie de habilidades y argucias para poder sobrevivir, aquí se observa claramente la distancia con el relato modélico. *L'enfant du Bordel* se acerca más a la novela de corte pornográfico o, como se le llama comúnmente en la época, al "libro obsceno" que conoce un gran florecimiento en el siglo XVIII en Francia. Este "libro obsceno" exalta al cuerpo y el placer del amor físico. Por ello se le persigue o prohíbe, ya que desde el punto de vista religioso, médico o social, resulta peligroso. Se le acusa por fomentar la lujuria, corromper las costumbres y, sobre todo, incitar a los individuos a pisotear las leyes civiles y confesionales. Chérubin pasa de una aventura a otra venciendo sin grandes esfuerzos algunos obstáculos. Se topa siempre con personajes que se reducen a ser cuerpos, que se ofrecen sin freno a él, movidos por deseos espontáneos.

La narración avanza por una acumulación de episodios en donde las diferentes mujeres que encuentra en el camino, ya sea por su edad, su apariencia física o su convicción moral, están dispuestas a invitarlo a participar de diferentes juegos amorosos que se repiten con cierta obstinación, variando apenas unos detalles de la secuencia narrativa. Este personaje relata de forma meticulosa sus encuentros placenteros con su tutora Mme D...; con Felicité, una joven que trabaja en el burdel, pero decide independizarse, invitando a Chérubin a participar en su negocio; con un barón y una baronesa, con una bailarina de ópera, con una dama respetable y su servidumbre, incluso con niñas de apenas diez años... No debe extrañar que, dentro del grupo de novelas libertinas, a veces, se observa la inclusión de personajes infantiles para justificar la naturalidad de las inclinaciones del ser humano al gozo. Sin ningún tipo de prejuicio, estos niños y adolescentes se entregan al otro, libres de las ataduras morales de los adultos.

Ajeno al recato, Chérubin narra, en una de sus huidas, una aventura con tres niñas que hablan entre ellas sobre sus primeras experiencias sexuales y él, escondido, las escucha:

Mes belles, leur-dis, ne craignez rien ; je suis un étranger que le hasard a conduit dans cet endroit ; J'ai entendu toute votre conversation, et il m'a pris envie d'apprendre à la jeune Claire ce que c'étaient que les plaisirs qu'on peut goûter avec un homme.

Mais si, faisant du bruit, vous attirez ici des indiscrets, je suis au fait de vos secrets, je les dévoile, et je vous rends la fable de tout votre village.

A cette menace, Sophie et Rose se rapprochèrent ; je recommençai à caresser Claire, qui n'osa presque plus s'opposer de résistance ; je la couchai sur l'herbe, et prenant mes précautions pour lui faire le moins de mal possible, je commençai à l'enfiler.

Quelques plaintes lui échappèrent ; mais Sophie ayant passé sa main entre moi, elle posa le doigt sur son clitoris et s'amusa à la branler pour la faire taire.

La recette fut prompte qu'immanquable, à peine Claire, sentit-elle le doigt de son amie, que loin de continuer à se plaindre, elle se mit au contraire à remuer le croupion, avec une agilité inconcevable ; bientôt je sentis que le moment du bonheur n'était pas éloigné pour moi ; de son côté, Claire commençait à tourner de l'œil : je redoublai mes efforts ; et, en peu d'instant, nous restâmes l'un et l'autre sans mouvement. (Pigault-Lebrun, 2005: 1288-1289)

De la misma forma detalla su "experiencia amorosa" con las dos otras niñas: Rose y Sophie. Se observa entonces que el libertinaje, del cual hace gala el personaje, se asienta en una actitud de rebeldía contra una serie de formas tradicionales sobre el amor enmarcado por un orden social o religioso. El libertino rompe con esas reglas y crea la suya propia que sólo obedece al gozo inmediato de sus sentidos. Chérubin abusa de estas niñas, incluso desvirga a una de ellas y sin reserva alguna relata su

aventura. De la misma forma, en cada uno de sus encuentros con las diferentes mujeres con quien se relaciona, se presentan episodios sexuales que repiten hasta la saciedad el mismo vocabulario y las mismas metáforas. Este campo léxico monótono, a fuerza de ser reiterado, se utiliza para referirse a los abrazos, caricias, jadeos de cuerpos, cuyas partes sexuales y su funcionamiento se describen a cada momento, y que sólo aspiran a gozar el placer máximo, sin ninguna traba de orden moral.

Otro aspecto que no puede dejarse de lado con respecto a estas novelas es que, buena parte de ellas, se suman a una de las aspiraciones del espíritu ilustrado: revelar el verdadero rostro de los representantes de la iglesia cristiana. Los hombres de letras y filósofos del siglo, donde se incluyen anticatólicos, naturalistas, materialistas y ateos, coinciden con esta idea y trabajan desde todos los frentes posibles para atacar a la institución clerical. Para Jean-François Perrin y Philip Stewart (2004) la clave de la historia de la pornografía de esa época no se fundamenta tanto en la subordinación a la crítica religiosa o política, pero sí algo que podría parecerse a esto, es decir, a su relación variable con una nueva tradición del librepensamiento (95).

El texto de Fougeret de Monbron no escapa a esta tendencia, pues la protagonista narra una serie de aventuras obscenas con autoridades y miembros de esta comunidad. Margot afirma que las memorias, que ofrece a su público lector, son más útiles que cualquier tratado de moral. En la lista de sus clientes asiduos está un alto jerarca de la iglesia que la desea. Señala que moría de ganas de satisfacer sus apetitos lúbricos y un día la recibió en su lecho canónico. Lo llama devorador de potajes de agua bendita. Explica cómo cada parte del cuerpo de Margot era objeto de adoración, de culto y de sacrificio. También atiende a un cofrade de la orden de San Francisco, el hermano Alexis, que más tarde se convierte en su proxeneta al reconocer sus méritos y le propone trabajar en la ópera, lugar idóneo para forjar una fortuna. Para ello le proporciona un manual que le sirva para ejercer con gran profesionalismo la prostitución. Una de las reglas que le sugiere es trabajar por dinero y escoger al mejor cliente, aunque éste sea un estafador; véase la paradoja expresa, pues los miembros de esta orden deben supuestamente llevar una vida austera, de recogimiento y meditación.

En un pasaje del texto, Margot aprovecha para poner en relieve los ultrajes de esta hipócrita institución:

Que ceci serve de leçon aux ecclésiastiques, et leur apprenne que les disgrâces, l'opprobre et le mépris sont d'ordinaire la récompense de leur scandaleuse conduite. Qu'ils sachent se respecter eux-mêmes s'ils veulent être respectés. On n'est que trop convaincu que la pureté des mœurs n'est point attachée à l'habit, et que les passions ne sont pas moins vives sous la robe d'un cénobite que sous l'ajustement d'un séculier : mais on passe à l'homme du siècle ce que l'on ne passe point à l'homme d'Église : celui-ci est assujéti, à des bienséances dont l'autre est dispensé. Qu'un prêtre s'applique à sauver les apparences ; qu'il sache couvrir ses vices, ses appétits, sous un extérieur vertueux et dévot ; qu'il fasse sa principale étude de fasciner chrétiennement les yeux d'autrui : il a rempli ses devoirs : en exiger davantage, ce serait demander l'impossible, et contrecarrer les intentions de la nature : c'est à elle seule, et non pas à son ouvrage, qu'il appartient de faire des miracles. Que l'églisier donc évite de donner prise sur lui ; que le vernis de la sagesse brille dans toutes ses actions extérieures ; qu'il trompe, en un mot, le prochain, puisqu'il est payé pour cela ; du reste, laissons-le jouir en paix. (Fougeret de Mobron, 1993: 722-723)

No se puede minimizar el tinte anticlerical e irreverente del texto. Jean Marie Goulemot (1994), en *Ces livres qu'on ne lit que d'une main. Lecture et lecteurs des livres pornographiques au XVIIIe siècle*, referencia obligada para abordar estos temas, advierte que este tipo de novelas integra "un imaginaire actif depuis le Moyen Âge qui associe moines, prêtres et débauche et que l'anticléricalisme des Lumières, [...] [a] sans doute réactivé" (121; véase también Perrin y Stewart, 2004: 10).

Es cierto que un porcentaje considerable de relatos galos del siglo XVIII recurre a la crítica feroz de la institución religiosa. Tal es el caso de Pigault-Lebrun, quien se suma de forma reiterada a esta tendencia. En algunos episodios de *L'enfant du Bordel* se observa la presencia de estos miembros de la iglesia en situa-

ciones totalmente lúbricas. Por ejemplo, el suceso relatado por Sophie referente a la pérdida de su virginidad por un cura el día de su primera comunión. Antes del oficio, ya vestida para recibir el sacramento, le confiesa al padre que, junto con su hermano de once años, un día se habían desnudado para ver las diferencias físicas que había entre uno y otro. El cura indignado vocifera, acusándola de haber cometido incesto, pero matiza al indicarle que puede enmendarse el pecado, bendiciendo las partes que su hermano ha ensuciado con la vista. Le advierte que para ello tiene que quitarse la ropa. La niña narra lo sucedido de la siguiente forma:

Pendant que je quittais mes habits, les yeux du curé s'enflammaient à l'aspect de ma jeune gorge que j'avais alors dure comme du marbre. Je voulais garder ma chemise, mais il me la fit quitter : il me fit placer sur son lit, les cuisses écartées, et me dit qu'il allait me faire l'imposition des mains : il les posa d'abord sur mes tétons, en feignant de marmotter quelques prières ; il en chatouilla légèrement le bout : roses s'élevèrent sous ses doigts. Il promena ensuite ses mains bienheureuses sur mon ventre, sur mes cuisses ; il les arrêta sur ma fente, qui commençait à se revêtir d'un joli poil blond, et son doigt agile commença à me branler d'une manière délicieuse. Peu faite à ce genre de caresses j'eus bientôt perdu la tête, et je connus pour la première fois le bonheur de décharger. (Pigault-Lebrun, 2005: 1284)

Sorprende cómo esta púbera refiere el episodio, muy similar al de *Thérèse Philosophe*, connotada novela de esta tradición, donde una adolescente, Éradice, es abusada por su confesor quien, al penetrar a la joven, la engaña diciéndole que le introduce el cordón de san Francisco para así lograr su santificación. La descripción del cuerpo del cura y de la niña en el pasaje citado de la novela de Pigault-Lebrun, como en cualquier narración de corte anticlerical, sirve para denunciar el ejercicio del poder de la iglesia frente a sus fieles, y de esta forma desacralizarlo.

Si varios autores del periodo integran dentro de sus relatos secuencias narrativas como las mencionadas es porque colocan a la religión como rival y obstáculo de la razón. Para Tzvetan Todorov (2006), uno de los principales enemigos

de la sociedad secularizada son los representantes de la iglesia quienes, en aras de preservar los dictados de la religión cristiana, consideran que el alma debe mandar sobre el cuerpo y controlarlo (58). Nada más opuesto a los postulados de las Luces: tanto Margot como Chérubin expresan que su misión en este mundo es ser feliz. Sin embargo, esta felicidad debe alcanzarse en el presente y no sujeta a la promesa de los textos religiosos que asegura una vida de gozo permanente en el más allá, en compañía de la divinidad.

Los dos protagonistas están muy en sintonía con voces como las de Grimm, autor del *Essai d'un catéchisme pour les enfants* (1755), o de Saint-Lambert, quien escribe el *Catéchisme universel* (1798) para uso de niños de doce o trece años y que encierra la esencia de los principios de la moral del siglo. En él se afirma que el hombre debe buscar el placer y evitar el dolor; al mismo tiempo se define la felicidad como un estado permanente, en el cual es indispensable experimentar más placer que pena y, para obtenerlo, es necesario saber conducirse por la razón. Margot lo asume así y lo expresa muy bien. En un momento de sus memorias cuando aclara que si bien tiene que soportar a clientes indeseables, sucios y perversos compensa, con el espíritu pragmático que la caracteriza, esta incómoda situación de la mejor manera:

Il y a longtemps que j'aurais dû répondre à une question que mes lecteurs m'ont indubitablement faite plus d'une fois en eux-mêmes. Comment est-il possible que Margot, qui est née avec un tempérament de Messaline, ait pu se contenter des gens qu'elle ne voyait que par intérêt, et qui la plupart n'étaient rien moins que des Hercules dans les travaux libidineux ?

[...] Sachez donc, messieurs, qu'à l'exemple des duchesses de la vieille cour et de plusieurs de mes compagnes, j'ai toujours eu à mes gages [...] un jeune et vigoureux laquais, et je me suis si bien trouvée que tant *que l'âme me battra au corps*, je ne changerai point de méthode. [...] Voilà. Messieurs, puisque vous étiez curieux de le savoir, la recette dont je me sers journellement pour modérer les feux de l'incontinence. Au moyen d'un *système si raisonnable*, mes plaisirs ne sont point mêlés d'amertume. (Fougeret de Monbron, 1993: 730-721; las cursivas son mías.)

Además, dice que goza en paz, sin temer los caprichos y el temperamento de un amante impetuoso. Esto lo señala hacia el final de sus memorias, cuando ya cuenta con una fortuna considerable y ha llegado a ser una dama que dirige un salón literario, muy en boga en ese momento. Aclara que el amante que la complace nunca ha sobrepasado los límites de sus servicios, pues ella tiene todo bajo control ya que podría caer en la trampa, como muchas de sus colegas, que compran sus caricias al precio de sus ahorros, con el riesgo de reducir las un día a la mendicidad. Al mismo tiempo aprovecha para criticar a sus congéneres que aspiran a pasiones y ternura platónicas; para ella es difícil alimentarse de vapores melancólicos. En su opinión los sentimientos depurados y alambicados del amor son: "des mets qui ne conviennent pas à [sa] constitution" (Fougeret de Monbron, 1993: 731). Menciona al filósofo Platón, al que llama aguafiestas y bromista extravagante por enseñar a la humanidad una forma extraña de amar y termina su reflexión preguntándose dónde estaría el día de hoy el género humano si se hubieran acatado sus ideas.

Esta novela, como muchas del periodo, desmitifican el amor-estima y concluyen de manera firme que el placer físico está en el origen del amor y se reduce a un simple apetito corporal, lo que equivale, como lo señala atinadamente Jean-Pierre Dens (1991), "à poser la primauté du corps sur l'esprit [et] de la matière sur la forme" (244). Con ello, se busca derrumbar toda una tradición literaria que habla del amor desinteresado, idealizado e imposible en las novelas y todo se reduce a la persecución egoísta del propio goce sexual.

Esto se ve claramente en *L'enfant du Bordel* cuando Felicité, la joven prostituta que trabaja en el lugar donde nació Chérubin, cuenta su vida. Señala que una vez, a los doce años, tuvo que ir a París con su madre para buscar a unos jueces que se encargarían del proceso del padre quien estaba a punto de perder todos sus bienes. La joven le detalla a Chérubin una aventura que tiene en el trayecto sin sentir vergüenza alguna:

Nous fûmes forcées, vu la pénurie des espèces de nous y rendre par une voiture publique, Nous nous emballâmes donc dans le coche, dans lequel, outre différents voyageurs dont je ne parlerai pas, il y avait un jeune capucin

d'environ vingt-deux à vingt-trois ans ; le hasard me plaça près de lui, et il me parut, au contentement que je vis briller dans ses yeux, qu'il y trouvait quelque plaisir [...] à 5 heures nous fûmes dans les ténèbres. Je sentis la main de mon capucin qui cherchait la mienne ; je la lui abandonnai, car à parler franchement, il m'avait tourné la tête. Bientôt cette main indiscreète se promena sur ma poitrine en cherchant l'ouverture de mes vêtements [...] J'opposais une faible résistance qu'elle eut bientôt vaincue ; elle releva ma chemise, se glissa le long de mes cuisses et s'empara de ce bijoux précieux qu'aucune main n'avait encore visité, et que depuis quelques mois, s'était revêtue d'un poil léger, qui avait beaucoup d'analogie avec la barbe du jeune moine. (Pigault-Lebrun, 2005: 1396-1397)

Nada más lejos de la retórica amorosa de la novela preciosista o sentimental del siglo anterior. En los casos del célebre relato de más de trece mil páginas *Artamène ou Le Grand Cyrus*, de Madeleine Scudéry, que también firmó su hermano Georges, y aquel de autoría exclusiva de Madeleine, *Clélie, histoire romaine*, o el idilio bucólico de más de cinco mil páginas de Honoré d'Urfé, *L'Astrée*, se asiste al retraso del encuentro erótico pues éste debe pasar por las múltiples etapas de la galantería como son el “descubrimiento asombroso del otro”, “la amistad”, “la ternura”, “la resistencia”, “la confesión de la inclinación” acompañadas de diversos obstáculos y un empleo perifrástico para referirse a la concreción del deseo y la aproximación corporal.

Esta retórica va a ser suplantada de forma radical por un ritmo más acelerado del acercamiento, por la cancelación de las etapas propias de la conquista y seducción y por un empleo de palabras o frases perifrásticas que no silencian en nada el encuentro de los cuerpos. Lo más importante de este cambio es que se pone al descubierto un lenguaje que habla de las manifestaciones naturales de la carne o, como diría de forma muy ocurrente Diderot, “Il y a un peu de testicule au fond de nos sentiments les plus sublimes et de notre tendresse la plus épurée” (citado en Abramovici y Jiménez, 2000: 210). Es por ello que resulta evidente reconocer que la escritura libertina denuncia un modelo sustentado en el credo del decoro y las buenas maneras, pero sobre todo, como lo apunta Jean-Christophe Abramovici:

Elle met à jour le refoulé des discours publics: émotions, habitudes, complicités culturelles et sociales qui, avec le mauvais langage, furent sacrifiés sur l'autel de la décence publique et de l'honneur national. [...] à la grossièreté empruntée, opportuniste et démagogique, des pamphlets révolutionnaires, répondirent les récits des aventures libertines de Marie-Antoinette, n'ayant de politique que le nom...La pornographie à l'âge classique est une chambre d'écho ou un miroir déformant de la pensée de la littérature licite de son temps. (Citado en Perrin y Stewart, 2004: 26)

Estos dos ejemplos, que afortunadamente han logrado salir de la periferia en las últimas décadas, participan, según Colas Duflo (2019), junto con los libros filosóficos más osados del siglo, en las redes clandestinas en donde se difunde parte de la literatura prohibida por los poderes civiles y religiosos. Además, colaboran en la elaboración y la difusión del pensamiento Ilustrado, cuestionando y desacralizando las relaciones de la moral y la religión. En suma, en opinión de este crítico, los personajes de estas novelas cuestionan permanentemente los fundamentos de las normas y aspiran a fundar una moral natural que erradique cualquier prejuicio, ya sea religioso o político (Duflo, 2019: 61).

Con estos textos se asiste a una transformación importante de los modelos narrativos del siglo anterior puesto que las implicaciones o matices religiosos y morales se han simplificado. Estos relatos presentan a un personaje marginal que logra sacudir el orden social. En ambos textos ascienden socialmente y poco importa el camino. La estructura social jerarquizada se trastoca pues, por ejemplo, Margot llega a acumular una fortuna considerable y a fundar un salón como las preciosas del siglo precedente en donde se reúnen filósofos y hombres de letras y manda buscar a su madre con quien logra vivir en paz, a pesar de los malos tratos que recibió de ella siendo niña. Chérubin, por su parte, sólo señala que termina siendo padre de un duque y de dos marquesas. Por ello, se puede afirmar que el relato se ha secularizado y no se persigue más recompensa que la terrena. Se ilustra así uno de los rostros de la felicidad descrito en el IV canto del poema del filósofo Helvetius "Le Bonheur" que refleja al fin el espíritu del siglo "L'enfer s'anéantit, le ciel est sur la terre".

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABRAMOVICI, Jean-Christophe; Jiménez, Dolores. (2000). *Eros Volubile. Les Métamorphoses de l'amour du Moyen Âge aux Lumières*. París: Desjonquères.
- DENS, Jean-Pierre. (1991). "L'escole de filles : premier roman libertin du xviii^e siècle?". *Cahiers Société d'études pluridisciplinaires du dix-septième siècle français*, 5(1), 239-248. <https://earlymodernfrance.org/filemanager/active?fid=184>
- DUFLO, Colas. (2019). "La philosophie, fille de la pornographie". *Les Grandes Dossiers des sciences humaines*, 56(9), 26. <https://www.cairn.info/magazine-les-grands-dossiers-des-sciences-humaines-2019-9-page-26.htm>
- ESCOLA, Marc. (2003). "Les cinq types de relations transtextuelles" (en línea). *Fabula: La Recherche en Littérature*. Recuperado el 10 de abril de 2020 de https://www.fabula.org/atelier.php?Les_relations_transtextuelles_selon_G.-Genette
- FOUGERET de Monbron, Louis-Charles. (1993) *Margot la Ravaudeuse* (Raymond Trousson, ed.). París: Robert Laffont.
- GARCÍA, Carlos. (1984). *La desordenada codicia de los bienes ajenos*. Barcelona: Fontamara.
- GOULEMOT, Jean Marie. (1994). *Ces livres qu'on ne lit que d'une main. Lecture et lecteurs des livres pornographiques au xviii^e siècle*. París: Minerve.
- LASOWSKI, Patrick Wald (ed). (2005). *Romanciers libertins du xviii^e siècle*. París: Éditions Gallimard.
- LEVER, Maurice (ed.). (2003). *Anthologie érotique. Le xviii^e siècle*. París: Robert Laffont.
- PERRIN, Jean-François; Stewart, Philip. (2004). *Du genre libertin au xviii^e siècle*. París: Desjonquères.
- PIGAULT-LEBRUN. (2005). *L'Enfant du Bordel*. En Patrick Wald Lasowski (ed.), *Romanciers libertins du xviii^e siècle*. París: Éditions Gallimard.
- REICHLER, Claude. (1981) "On the Notion of Intertextuality: The Example of the Libertine Novel". *Diógenes*, 29(113-114), 205-215. <https://doi.org/10.1177/039219218102911311>
- TODOROV, Tzvetan. (2006). *L'Esprit des Lumières*. París: Robert Laffont.
- TROUSSON, Raymond (ed.). (1993). *Romans libertins du xviii^e siècle*. París: Robert Laffont.



Novelar la comedia: de la inserción de la trama matrimonial teatral en la novela inglesa dieciochesca

Comedy Goes Novel: Of the Inception of the Theatrical Marriage Plot in the Eighteenth-century Novel

ANA CLARA CASTRO-SANTANA

Facultad de Filosofía y Letras

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO | México

Contacto: anaclaracastro@filos.unam.mx

Resumen

Un fenómeno curioso y digno de estudio puede observarse entre mediados del siglo XVIII y la primera mitad del XIX: la prevalencia de la trama matrimonial en la novela británica. La obra de Jane Austen salta de inmediato a la imaginación cuando se piensa en el matrimonio como fin diegético y motor narrativo en este periodo histórico. Sin embargo, si bien es con esta autora que la trama de cortejo llega a una cúspide en la que el uso serio e irónico convergen, los inicios de su cimentación como fórmula narrativa favorita pueden rastrearse a la segunda mitad del siglo XVIII. En este artículo se propone una hipótesis para esta observación: que, tras la aprobación del Acta de Licencia Teatral de 1737, el relativo estancamiento de la comedia teatral (en la que imperaba la trama matrimonial desde el periodo de la Restauración) fue decisivo para el florecimiento de la novela. Cuando el teatro, que solía ser tanto la profesión literaria más redituable, como el medio de entretenimiento masivo más socorrido, cedió terreno a la narrativa en prosa, la trama por excelencia de la comedia teatral se convirtió en el modelo narrativo de elección para los novelistas.

Palabras clave

trama matrimonial, teatro y novela, narrativa anglófona dieciochesca, relaciones intergenéricas, final feliz

Abstract

An intriguing phenomenon can be observed between the second half of the eighteenth century and the first of the nineteenth: the extensive use of the marriage plot in mainstream British novels. Jane Austen is probably the name that comes to mind when thinking about the marriage finale as the point in which diegetic closure and narrative structure neatly converge. Looking back to the second half of the eighteenth century might yield a different angle on the story, however. Although Austen takes the marriage finale to its peak by resorting to it seriously and ironically at the same time, the inception of the marriage plot in the novel can be traced back to the second half of the century. Stage comedy had adopted the marriage plot as a tacit norm since at least the Restoration. By the eighteenth century, it was so widespread as to warrant mockery. This article teases the hypothesis that it was the flourishing of the novel, fostered by the relative decay in theatrical innovation at a time when the theatre was the favourite literary medium for widespread instruction and entertainment, that promoted the introduction of the marriage plot into the novel.

Keywords

marriage plot, theatre and novels, eighteenth-century fiction, intergeneric relations, happy ending

Al final de *Emma* (1816) de Jane Austen, la protagonista homónima se casa con Mr. Knightley; ante ellos se extiende el prospecto de “felicidad absoluta” que satisface las expectativas e ilusiones de sus allegados más queridos (Austen, 2000: 319).¹

¹ “The wishes, the hopes, the confidence, the predictions of the small band of true friends who witnessed the ceremony were fully answered in the perfect happiness of the union” (Austen, 2000: 319).

Su unión sucede tras haber superado una serie de obstáculos y malentendidos que dan lugar a reflexiones en torno a las costumbres sociales, las cuales constituyen el verdadero interés de la lectura. Si bien, a la manera de los relatos de misterio, la identidad del contrayente ideal para la heroína se mantiene en una suerte de secreto que se va descubriendo poco a poco, tras desechar a otros candidatos cuyas fallas se descubren de manera paulatina, el enlace matrimonial es esperado desde el inicio de la historia. Algo similar ocurre en las otras cinco novelas de la autora: *Sense and Sensibility* (1811), *Pride and Prejudice* (1813), *Mansfield Park* (1814), *Northanger Abbey* (1817) y *Persuasion* (1818). Lo mismo sucede en novelas anteriores, como *Evelina* (1778) y *Cecilia* (1782) de Frances Burney, *Joseph Andrews* (1742) y *Tóm Jones* (1749) de Henry Fielding, el volumen original de *David Simple* (1744) de Sarah Fielding, *Pamela* (1740) y *Sir Charles Grandison* (1753) de Samuel Richardson, por mencionar algunos ejemplos famosos. Con frecuencia, en este tipo de narrativas, con sólo ver la cubierta del libro y hojear las primeras páginas, se puede saber que uno o más matrimonios darán conclusión a la historia principal y que serán felices durante el tiempo diegético restante entre el anuncio o la celebración de su matrimonio y el punto final del libro. Esta expectativa obedece tanto al género literario al que pertenecen, como al momento histórico y a la locación geográfica de su producción —en pocas palabras, a su condición como novelas domésticas, o novelas de cortejo, de los albores de la modernidad inglesa—. Esta terminología será precisada más adelante; sin embargo, para fines prácticos, en este artículo utilizaré las frases “novela de cortejo” y “novela doméstica”, así como “trama matrimonial” y “trama de cortejo” de forma intercambiable, excepto cuando sea necesario aclarar sus diferencias más puntuales.

Si bien el amor romántico ha sido uno de los grandes focos filosóficos y estéticos de la literatura a lo largo del tiempo, la conclusión de éste en un matrimonio que funja como cierre para un relato no es, de manera alguna, universal. Ocurre con cierta frecuencia en el género narrativo del romance, el cual puede rastrearse desde la tradición grecolatina —siendo *Dafnis y Cloe* (s. II d. c.) de Longo el ejemplo más famoso— con auge en la Europa medieval, momentos de repunte a lo largo de los siglos XVI y XVII, hasta su absorción y reemplazo gradual por la novela moderna

(McDermott, 1989).² En la narrativa anglófona en prosa, el final matrimonial sucede de manera intermitente en romances y novelas, desde que se tiene registro hasta nuestros días, pero difícilmente puede hablarse de una presencia constante en estas últimas, salvo en el periodo comprendido entre la segunda mitad del siglo XVIII y el primer cuarto del XIX. De modo curioso, pero no casual, este mismo momento histórico se caracteriza por la elevación cultural de la novela y su consolidación como género literario dominante en Inglaterra (Warner, 1998).

A lo largo del tiempo, se ha estudiado la influencia del romance y otros géneros populares como los manuales de conducta, los relatos de viajes, los ensayos periódicos, las biografías espirituales y las biografías criminales en el desarrollo de la novela moderna en lengua inglesa (Hunter, 1990; Doody, 1996; McKeon, 2000). Una de las características principales de la novela es su maleabilidad, así como su capacidad para absorber y sintetizar otros géneros discursivos. Como bien apunta Patricia Meyers Spacks (2006), las novelas dieciochescas pueden entenderse como una serie de experimentos literarios. Una de las áreas menos estudiadas del fenómeno del afianzamiento de la novela como forma narrativa preponderante de la modernidad tiene que ver con el desplazamiento del teatro por la novela como fuente innovadora de entretenimiento y medio masivo de instrucción. Todo esto cobra relevancia particular si se tiene en cuenta que en el teatro, a diferencia de lo que ocurre con la narrativa en prosa, la trama de cortejo es una estructura mucho más duradera, que puede observarse con regularidad desde, al menos, la así llamada comedia nueva griega, que forma la base de la shakespeariana, cuya influencia —y

² La influencia del romance en la novela anglófona es un fenómeno bien documentado. McKeon (1987) explica sus diferencias en términos de especialización, la cual, considera, está ligada a la división del trabajo y la separación del conocimiento en los umbrales de la época moderna en Inglaterra. Hay quienes han llegado al extremo de afirmar que no hay diferencia alguna entre la novela moderna y el romance de antaño, como lo hace Margaret Doody (1996) en su controvertido estudio *The True History of the Novel*. Allí, Doody argumenta, con todas sus letras, que "Romance and the Novel are one" (15), aunque los ejemplos que utiliza para ilustrar la continuidad temática entre los géneros dejan ver importantes diferencias formales y discursivas. En un texto más reciente, David H. Richter (2017) explora de manera detallada los puntos de contacto y las disimilitudes entre romances y novelas, así como los cambios en su público meta a lo largo del siglo XVIII. El propósito del presente artículo no es negar u oscurecer la afiliación entre la novela y el romance, sino abonar al entendimiento de las dinámicas entre los géneros literarios de los albores de la modernidad, por medio del reconocimiento del teatro como un modelo novelístico poco atendido por la crítica.

con el tiempo preponderancia— determina las obras del repertorio teatral dieciochesco.³ Tomando estas aseveraciones como punto de partida, en este artículo me daré a la tarea de explorar uno de los posibles caminos que llevaron a la popularización del matrimonio como el desenlace ideal esperado en la novela dieciochesca inglesa a partir de la segunda mitad del siglo XVIII: la importación y adaptación de la trama matrimonial —en particular en su vertiente de cortejo— de la comedia teatral a la novela.

La historia de los géneros literarios es un tema fascinante, de una extensión descomunal imposible de abarcar o resumir en un breve artículo de ambiciones limitadas como éste. Así pues, las siguientes páginas no pretenden, de modo alguno, ser un ejercicio exhaustivo, ni proveer una explicación unívoca y reduccionista, sino presentar un cuestionamiento sugerente sobre un fenómeno particular y poco atendido por la crítica que tuvo lugar en Inglaterra en el momento en que la narrativa ficcional en prosa, que a la postre se denominó novela, estaba en proceso de consolidarse como género literario de prestigio. Comenzaré por abordar de manera sucinta las convenciones de la comedia matrimonial en el teatro dieciochesco, incluyendo las formas en que se tornaban objeto de ridículo durante las primeras décadas de aquella centuria. Al centro de esta breve relación se situará el Acta de Licencia Teatral de 1737, que marca un hito en el dinamismo y la originalidad de la dramaturgia del periodo en cuestión. Procederé a atender las contribuciones al género novelístico por parte de Fielding y Richardson, dos grandes prosistas de mitades del siglo XVIII, a quienes con frecuencia se estima pioneros en la campaña por la legitimación cultural de la novela, el primero de ellos dramaturgo de corazón y el segundo, antagonista acérrimo del teatro. Ambos escritores echan mano de la trama matrimonial y sus obras más famosas desde el inicio se consideraron parteaguas para el desarrollo de la novela. Abordaré esta historia ya

³ El término "nueva comedia griega" hace referencia al tipo de tramas popularizadas por Menandro que, en contraste con la "vieja" comedia aristofánica, privilegian las historias de amor y las intrigas domésticas con personajes cotidianos. Como lo explica Oliver Taplin (2001), en la nueva comedia "the plots almost always involve a love story which ends, after problems, with boy-marries-girl" (43). El vínculo de la comedia shakespeariana con la "nueva comedia" se abordará de manera más amplia en la siguiente sección de este artículo.

conocida desde un ángulo poco tratado: su relación con la dramaturgia. Concluiré con una breve reflexión sobre la consolidación de la trama matrimonial, con sus acendrados tintes irónicos, en Austen, y el posicionamiento aún más abierto contra ésta que puede observarse en un par de novelas decimonónicas —*Jane Eyre* (1847) de Charlotte Brönte y *Wuthering Heights* (1847) de Emily Brönte— en las que se trastoca la convención y se juega con las expectativas de los lectores, de manera similar a lo que sucedía en la comedia teatral británica durante las primeras décadas del siglo XVIII.

De lugares comunes, subversiones y censuras

El año 1737 se considera aciago para la dramaturgia anglófona. El 21 de junio entró en vigor una ley que cambió la cara del teatro en Gran Bretaña en los años y décadas por venir: el Acta de Licencia Teatral (Thomas, 2014: 96). Esta regulación estipulaba que ninguna obra nueva podía ser puesta en escena sin pasar antes por el escrutinio meticuloso del Lord Chambelán y que sólo los teatros poseedores de una patente otorgada por la corona —Drury Lane y Covent Garden en Londres, más los teatros reales ubicados en provincias como Bristol, Norwich y York— estarían autorizados para presentar y cobrar por funciones teatrales.⁴ Los puntos principales de interés para el censor, que hacían a una obra acreedora a correcciones o a prohibición total, eran, en orden de importancia, la sedición política, el descaro sexual y la transgresión de normas sociales en general.

De acuerdo con el consenso crítico, esta ley —que se mantuvo en vigor hasta 1968— tuvo como consecuencia principal una caída en la innovación y el dinamismo del teatro británico (Thomas, 2014: 99; Milhous, 2004: 125; Hume, 1988: 249-250). Casi de la noche a la mañana, la dramaturgia se volvió una profesión muy poco redituable. A juicio de Matthew J. Kinservik (2002), "the prohibition of the

⁴ Es interesante notar que algunos dueños de teatros alternativos lograban saltarse la regulación —al menos por un tiempo— mediante trucos (por ejemplo, puestas en escena que se decían gratuitas, pero en las que se cobraba por bebidas o alimentos obligatorios) o aprovechando vacíos legales (por ejemplo, abriendo pequeños teatros en los suburbios londinenses que estaban fuera de la jurisdicción del Lord Chambelán) (Moody, 2012).

non-patented theatres and the conservative repertories of Drury Lane and Covent Garden made earning a living as a playwright all but impossible. Staging a new play was an increasingly costly and troublesome venture" (106). Esto se manifiesta con mayor rigor en la comedia y en los primeros cincuenta años después de la implementación del Acta de Licencia Teatral. Con el tiempo y la práctica, tanto autores como espectadores se acostumbraron a la censura, de suerte que las obras "arrive[d] at the Lord Chamberlain's office already corrected by playwrights who had internalised the new standards" (Kinservik, 2002: 11). La aclamada recepción hacia la década de 1770 de comedias inteligentes y graciosas, pero más recatadas y con la corrección política interiorizada, como *She Stoops to Conquer* (1773) de Oliver Goldsmith, *The Rivals* (1775) y *The School for Scandal* (1777) de Richard Sheridan es muestra clara de esta aseveración.⁵

El Acta de Licencia de 1737 también trajo consigo el auge de la profesión actoral, dado que, ante la limitación en la producción de nuevas obras, se esperaba que la representación aportara la innovación que hacía falta (Thomas 2014: 102). Un vistazo a los anuncios de las puestas en escena —que se publicaban en los diarios londinenses— revela el papel preponderante que tenía para el público teatral la confección de nuevas escenografías, la adición de números musicales, así como la participación de las estrellas del momento en obras bien conocidas (a la manera en que en la actualidad una nueva producción de *Mujercitas* con Emma Watson acerca un clásico a espectadores más jóvenes). Los *dramatis personae* sugieren también algunas dinámicas de actuación que le daban interés adicional a la representación. Por ejemplo, a parejas de actrices y actores cuyo involucramiento romántico era bien conocido por el público, con frecuencia se les asignaban papeles en los que debían manejar tramas de adulterio, de cortejo o de rivalidad, lo cual potenciaba el efecto cómico o de tensión de la puesta en escena.⁶ Las nuevas

⁵ Aun así, *The Rivals* recibió abucheos en la noche de su estreno debido a lo que algunos espectadores consideraron como bromas de mal gusto contra la milicia y los irlandeses.

⁶ Este tipo de materiales paratextuales fue compilado y estudiado por primera vez en conjunto en los cinco volúmenes que componen *The London Stage, 1660-1800: A Calendar of Plays, Entertainments & Afterpieces, together with Casts, Box-receipts and Contemporary Comment; Compiled from the Playbills, Newspapers and Theatrical Diaries of the Period* (1960-1968). En la actualidad,

circunstancias también contribuyeron a la cimentación del culto shakespeariano, puesto que los dueños de las compañías teatrales autorizadas por la corona recurrieron más que nunca a clásicos de éxito probado y Shakespeare se encontraba en proceso de erigirse como símbolo por excelencia de lo británico (Ritchie y Sabor, 2012: 1-4). Otra consecuencia insospechada —la de mayor interés para el argumento que aquí se presenta— fue el aumento en el alcance de la novela como género literario destinado tanto al entretenimiento como a la instrucción de las masas. Tras la aprobación de la ley, muchos dramaturgos perdieron su empleo. Como argumenta Richard W. Bevis (1988), "dramatic talent was diverted elsewhere" (194). Y ese otro sitio, en la mayoría de las ocasiones, fue la narrativa en prosa. Para algunos, entre ellos Henry Fielding, el comediógrafo más fructífero y prometedor de su momento, la dramaturgia, además de un ingreso, representaba la posibilidad de adquirir fama y transmitir ideas, con la ambición de generar cambios sociales. Desde principios de siglo, la narrativa en prosa ya había probado ser un medio lucrativo en Inglaterra: el gran éxito comercial de *Gulliver's Travels* de Jonathan Swift y de las obras de Eliza Haywood y Daniel Defoe hablaba por sí mismo. Sin embargo, la novela todavía era un género tildado de menor, en el mejor de los casos, y asociado con el escándalo y la ignominia, en el peor de éstos (Warner, 1998: 1-5). No obstante, como lo manifiesta Deidre Lynch (2019), una de las características de la cultura dieciochesca es su avidez por conferir "power to writing as a technology of world making" (22). Entonces, mientras que en el teatro el freno a la innovación y el énfasis en la representación dieron lugar al auge de la espectacularidad, la novela poco a poco se apropió del ejercicio intelectual por medio de la palabra. No es de extrañar, entonces, que pronto fuera reevaluada y vista como el medio idóneo para educar a las masas.

Antes de dar el salto hacia el género novelístico, sin embargo, conviene ir un poco atrás en el tiempo para considerar la importancia de la trama matrimonial en el teatro británico. En 1714, el dramaturgo satírico John Gay, amigo y colabo-

puede consultarse en la base de datos de acceso gratuito *The London Stage Database*: <https://londonstagedatabase.usu.edu/>

rador de Swift y Alexander Pope, ponía en evidencia lo que consideraba como los grandes defectos del teatro de su momento: la mezcla de géneros y tonos, ligados a la prevalencia *ad nauseam* de la trama matrimonial en la comedia teatral. Su *The What D'Ye Call It? A Tragi-Comi-Pastoral Farce*, consiste en una colección de peripecias inconexas y una trama que serpentea hasta llegar al casamiento de los protagonistas del ensayo de una obra teatral que se desarrolla dentro de la principal. Este matrimonio ocurre a instancias de Sir Roger, director de la obra dentro de la obra, quien clama: "what's a Play without a Marriage? and what is a Marriage, if one sees nothing of it?" (Gay, 1983: 180). Su necedad y propensión al cliché le cuestan su peculio, puesto que el matrimonio que se representa en escena, entre su hijo terrateniente y una campesina, a final de cuentas resulta real, lo cual deviene una caída de estatus para su familia.⁷

La broma con que Gay cierra su farsa pone de relieve la demanda que había en aquel momento por tener finales felices en todo tipo de piezas teatrales (incluyendo tragedias), así como la costumbre de que el único final feliz posible fuera la celebración (o al menos el anuncio) de uno o más matrimonios. En palabras burlonas de George Farquhar (1988), otro dramaturgo cómico de los albores del siglo XVIII, "as the Catastrophe of all Tragedies is Death, so the end of Comedies is Marriage" (81). Esta práctica puede rastrearse al momento en que la comedia shakespeariana comenzó a volverse el modelo preferido de este género teatral en Gran Bretaña, es decir, el periodo de la Restauración (1660-1688).⁸ Como lo explica Misty Anderson (2002):

the most likely promise made to the audience in that generic contract after Shakespeare is the guarantee of a play that culminates in a marriage

⁷ Antes de la promulgación del Acta de Causas Matrimoniales de 1754, existían discrepancias legislativas que permitían que una promesa de matrimonio formulada en tiempo presente y frente a testigos tuviera valor legal (Stone, 1990 [1979]: 30-33).

⁸ Si bien en ocasiones el periodo de la Restauración llega a extenderse hasta 1700, en términos teatrales se hace un corte tras la llamada Revolución Gloriosa, la cual cementa la sucesión protestante y marca una nueva era en términos de disminución del poderío monárquico, desmitificación del derecho divino y la devaluación del monarca desenfadado y parrandero, ligado en la comedia teatral a la figura del libertino.

that affirms the community. [...] After Shakespeare, most writers of stage comedies turned to the Greek New Comedy for their plots, which placed a greater emphasis on courtship and marriage than Aristophanic, satiric, or Jonsonian comedies had. Imperfect as this description is, it identifies the narrative thrust of most stage comedies in Restoration and eighteenth-century England. (9)

Así, mientras que los dramaturgos trágicos de la Restauración tomaron como modelo principal el neoclasicismo francés —para el que Shakespeare resulta una anomalía— los cómicos dieron cada vez más peso a la trama matrimonial, alejándose, al menos en apariencia, de los temas abiertamente políticos. Ya entrado el siglo XVIII, la trama doméstica siguió siendo una constante, pero los personajes principales de la alta burguesía comenzaron a reemplazar a los de la aristocracia y el libertinaje fue perdiendo terreno ante la domesticidad (Bevis, 1988: 117-119). Dramaturgos como Gay continuaron usando la trama matrimonial de manera burlesca y satírica, como sucede en su famosa *Beggar's Opera* (1728), en la que las alianzas amorosas, el bajo mundo de las cárceles y los ladronzuelos se equiparan con las prácticas de la clase gobernante.

Algunos más continuaron echando mano de la trama matrimonial como un vehículo conveniente para transmitir crítica social. Esto puede observarse en escritores políticos como Fielding, y también en dramaturgas con agendas más discretas como Susannah Centlivre, Eliza Haywood, Hannah Cowley y Elizabeth Inchbald. Como sostiene Anderson (2002), sus obras "are balanced between the foregone conclusions of genre and the possibility for innovation" (44). Muchas veces, esa suerte de contrato pre-establecido entre la obra y los espectadores —de tener un final feliz en el que una o más parejas se casaran— resultaba liberador, puesto que permitía a los autores dedicar toda su atención a construir las negociaciones que llevaban al matrimonio (Anderson, 2002: 45-71). De manera similar, el público podía disfrutar de la intriga y el suspenso, a sabiendas de que al terminar la tormenta siempre habría de formarse el arcoíris de la unión matrimonial.

En este punto, considero importante hacer una breve digresión para precisar el término "trama matrimonial", utilizado con frecuencia en textos críticos, pero pocas veces definido. Hay quienes la entienden como una historia "that ends, or almost ends, in a marriage or marriages, and is largely concerned throughout with courtship" (O'Connell, 2011: 384). Sin embargo, esta definición acota demasiado el concepto, pues deja de lado las tramas que tienen que ver con la resolución de altercados entre parejas ya casadas. A este tipo, algunos le llaman de conflicto doméstico (*domestic distress*), en donde el adulterio es el motivo más frecuente (Boone, 1987: 66-68; Tanner, 1979: 4-13). Cuando la historia orbita en torno a parejas de contrayentes y termina en un matrimonio, se le conoce como trama de cortejo, la cual forma parte de la trama matrimonial. En ocasiones, estos últimos dos términos se utilizan como sinónimos. En el terreno de la narrativa, ambas estructuras se subsumen dentro de la novela doméstica (*domestic fiction* o *domestic novel*), término que, para algunos, es un subgénero específico de la novela decimonónica (Freedgood, 2006), pero que también designa relatos tanto dieciochescos como decimonónicos que tratan situaciones del ámbito privado —en especial el matrimonio y la familia— y se relacionan de manera tangencial con lo público —como la política nacional e internacional— (Arac, 2019; Armstrong, 1987).⁹ En tanto que mi trabajo tiende puentes entre la dramaturgia y la narrativa, prefiero utilizar el término trama matrimonial, o trama de cortejo, cuando es preciso poner de relieve que la historia se encamina hacia el matrimonio como final feliz.

Cierro el paréntesis terminológico para volver a la comedia teatral en la primera mitad del siglo XVIII. Fue en este contexto, en que la trama de cortejo reinaba suprema, que la innovación dramática se vio coartada por el Acta de Licencia Teatral de 1737. Tres años más tarde, justo en el momento en que otrora dramaturgos como Fielding buscaban nuevos horizontes literarios y autoras que habían experimentado con la dramaturgia, como Haywood, regresaban a la prosa, Richardson sorprendió al mundo anglófono con *Pamela; or Virtue Rewarded* (1740).¹⁰ El libro no

⁹ También hay quienes le llaman novela doméstica (*domestic fiction*) a una categoría particular de novelas publicadas entre 1830 y 1870 en Estados Unidos (Forcey, 2005).

¹⁰ Para ganarse la vida Fielding buscó licenciarse como abogado; para seguir teniendo una voz literaria en la esfera pública, se dedicó a escribir ensayos político-literarios en *The Champion*, una publicación periódica que él mismo fundó, y otras publicaciones similares (Downie, 2009: 83-85).

tardó en convertirse en un fenómeno mediático, con traducciones a otros idiomas y otros medios literarios y no literarios que van desde la poesía hasta los juegos de cartas (Keymer y Sabor, 2005: 48-49). *Pamela* no sólo resultó popular entre el público lector de novelas, sino también fue admirada en círculos religiosos e intelectuales (Keymer y Sabor, 2005: 23-25). En formato epistolar, esta novela presenta la historia de una joven sirvienta que resiste los intentos de conquista, o más bien de abuso, de su empleador, quien, tras leer a hurtadillas la correspondencia entre Pamela y sus padres, se da cuenta del valor moral e intelectual de ella y le propone matrimonio. Esta unión, por medio de la cual la empleada doméstica se transforma en la señora de la casa, constituye la recompensa a la que hace referencia el título completo de la novela. Resumido de esta manera, el relato resulta sin duda disonante a oídos modernos, por su forma de vincular el matrimonio con el abuso (sexual y de poder), así como su tendencia a glorificar la sexualidad/virginidad como moneda de cambio para subir en el escalafón social. Sin embargo, *Pamela* también ha sido leída como una novela que reconoce el valor moral, la individualidad y la sensibilidad de una mujer de clase trabajadora, algo muy poco frecuente en la literatura de la época (Keymer, 2001: xxii). Para Armstrong (1987), una de las teóricas de la novela dieciochesca y decimonónica más influyentes, al naturalizar el progreso social por medio del matrimonio, *Pamela* ilustra una de las características principales de la novela doméstica, puesto que encara las teorías contractuales de su momento y las rearticula, para mostrar que el contrato sexual puede entrelazarse con (e incluso imperar sobre) el contrato social (35-48). En otras palabras, por medio del enlace matrimonial entre mujeres cuya dote no fuera económica sino moral y hombres poseedores de las características inversas, la aristocracia en decadencia podía ser rescatada.

Como lo he abordado de manera más detallada en publicaciones anteriores, desde el punto de vista formal, *Pamela* sigue muy de cerca las convenciones de la trama de cortejo —que, como hemos visto, era la norma tácita de la comedia teatral— excepto en un punto: la narración se prolonga más allá de la boda, para mostrar la manera en que la nueva pareja se adapta a su círculo social (Castro-Santana, 2018: 107-127). Fielding fue el primero de una hueste de autores y autoras en

reaccionar ante *Pamela* por medio de la escritura creativa, en un afán de participar de las ganancias económicas y del capital cultural que, gracias al éxito crítico de esta novela, comenzaba a vislumbrarse como posibilidad para la narrativa en prosa. Fielding retoma la historia primero en una parodia directa con *Shamela* y más tarde en una suerte de corrección indirecta con *Joseph Andrews*, donde comienza a articular su teoría narratológica. En esta última, Fielding (1967) presenta el concepto de "comic epic poem in prose" para hablar de las características formales del tipo de relato que ambicionaba con establecer como nuevo paradigma (4). En el prefacio a *esta novela*, Fielding insinúa que, dado que entre los textos clásicos no se conserva ningún ejemplo de epopeya cómica, él tomará como modelo la comedia teatral (1967: 3). De manera muy similar a este género, *Joseph Andrews* termina con el anuncio del matrimonio entre el protagonista y su novia de toda la vida, el cual se ve venir desde el principio. Fielding repite un esquema similar en su siguiente novela de larga extensión, considerada su obra maestra y la que consolidó su fama como creador de "A New Species of Writing" (*An Essay...*, 1751): *Tóm Jones* (1749).¹¹ En esta novela, el protagonista homónimo debe sortear todo tipo de obstáculos para probar su valor moral, descubrir su linaje perdido y así ser digno de desposar a su vecina y amor de infancia. El matrimonio ocurre en el capítulo final. En una suerte de epílogo, se anuncia la prosperidad de la que gozó la feliz familia en los años venideros.

De acuerdo con la historia literaria tradicional, la creatividad auspiciada por la rivalidad entre Richardson y Fielding los hizo trascender como figuras clave en la legitimación cultural del género novelístico, el primero moral y el segundo intelectual (McKeon, 2000: 623). Un factor importante, que no ha sido estudiado lo suficiente, es la postura de estos escritores y de su público lector ante el teatro. Si transportáramos el escenario que he tratado de presentar en estas páginas a la época actual, la idea de que la televisión, el cine y las plataformas electrónicas con contenidos multimedia influyen no sólo en la temática sino también en la estructura narrativa de las novelas que se publican en nuestros días sería una obviedad. No obstante, son pocos los trabajos críticos dedicados a estudiar el fenó-

¹¹ Antes de *Tóm Jones*, publicó *Jonathan Wild* (1743) y *The Female Husband* (1746), dos relatos que utilizan la trama matrimonial en su vertiente de conflicto doméstico.

meno equivalente en el siglo XVIII. El teatro y la novela de mediados del siglo XVIII compartían a sus lectores y espectadores. Muchos autores y autoras incursionaban en ambas modalidades literarias, en especial durante la segunda mitad del siglo, cuando la novela era un poco más respetable y la dramaturgia un poco más inaccesible. Haywood, por ejemplo, la novelista más famosa de la primera mitad del siglo XVIII, apodada por Fielding (2004) como "Mrs. Novel" en honor a su realce en aquel género (215), también estuvo involucrada mucho tiempo en el medio teatral.¹² Fielding continuó intentando ser dramaturgo después de 1737. Falló en todas las ocasiones, en gran medida porque su interés en temas sexuales transgredía el *ethos* favorecido por el Acta de Licencia Teatral (Kinservik, 2002: 112-116). Frances Burney, quien, en el prefacio a *Evelina*, introduce una disertación narratológica en la que ensalza el legado conjunto de Richardson y Fielding para el género novelístico, también incursionó en el teatro, pero con mucho menor gloria. Mientras que sus novelas fueron muy bien recibidas, su comedia *The Wivelings*, escrita en 1779, fue publicada por primera vez en 1994 y puesta en escena en 1998 (Rogers, 2010). Algo similar ocurrió a Frances Sheridan (madre de Richard Sheridan), quien se volvió famosa por su magistral novela *Sidney Bidulph* (1761), pero sólo con mucho esfuerzo y la influencia de su esposo, el actor Thomas Sheridan, y su amigo David Garrick, dueño de Drury Lane, logró ver dos de sus comedias teatrales representadas (Ross, 2004).¹³

¹² Por no hablar de Aphra Behn (1640-1689) y Catharine Trotter (1679-1749), quienes brillaron por igual como dramaturgas y como novelistas. Behn, sin embargo, murió mucho antes del periodo histórico que concierne a este artículo y Trotter, habiendo migrado al norte de Escocia desde la década de 1720, había abandonado la escena literaria para el momento que nos ocupa. Son cuantiosas las novelistas famosas de la primera mitad del siglo XVIII que también escribieron teatro e intentaron posicionarse como dramaturgas. Entre ellas, cabe mencionar a Delarivière Manley, la afamada autora de *The New Atalantis* (1709) y otras novelas políticas, quien en los inicios de su carrera escribió una comedia y un par de tragedias teatrales, las cuales le acarrearón acerbos críticas que la llevaron a enfocarse de lleno en la narrativa. Con la notable excepción de Susanna Centlivre, durante las primeras décadas del siglo XVIII, la mayor parte de las escritoras tuvieron mucho más éxito como novelistas que como dramaturgas, dado que la industria del libro se regía por lo que vendía bien, mientras que la escena teatral, desde antes del Acta de Licencia, estaba regulada por el gusto (bueno o malo) y los (múltiples) prejuicios de los dueños de las compañías teatrales.

¹³ Un fenómeno opuesto puede observarse décadas más tarde con Elizabeth Inchbald y Hannah Cowley, quienes supieron aprovechar y moldear el gusto popular por la denominada comedia sentimental y cosecharon éxitos como dramaturgas. Inchbald también escribió dos novelas que gozaron de buena popularidad en su momento.

Richardson, por su parte, estaba en contra del teatro (Warner, 1998: 224-226). En *Pamela* trata de distanciarse de lo teatral, como una forma de destacar la respetabilidad de la protagonista y de la novela misma (Michals, 2010: 193). En *Clarissa* (1747-1749), invoca al teatro como modelo negativo. Tanto el nombre como las acciones de Lovelace, el villano de la historia, recuerdan a uno de los libertinos teatrales más famosos de la época, Loveless, héroe en desgracia de *Love's Last Shift* (1695) de Colley Cibber y su secuela, *The Relapse* (1696) de John Vanbrugh, un par de obras que continuaban formando parte importante del repertorio a cincuenta años de su estreno. Lo que es más, en *Clarissa*, Richardson niega a sus lectores la satisfacción del final matrimonial feliz, a pesar de las numerosas cartas que le escribían sus admiradores pidiéndoselo (Barbault, 1804: cx-cxi).¹⁴ En vez de esto, opta por un desenlace funesto, que de manera irónica resuena con otro género teatral, la tragedia —más específicamente, la denominada *she-tragedy*, tan socorrida en la primera mitad del siglo XVIII—. ¹⁵ Para su tercera novela, *Sir Charles Grandison* (1753), Richardson regresa al final matrimonial, esta vez de la misma manera que en las comedias teatrales, expedito, contundente y exultante.

En resumidas cuentas, partidarios del teatro o no, los novelistas dieciochescos se posicionaban de uno u otro modo ante la forma de entretenimiento y manifestación literaria más popular de su momento. Así, la trama matrimonial, que había poblado los escenarios durante décadas, se insertó en la novela cuando ésta se afianzaba como género literario de prestigio. Desde luego, antes del Acta de Licencia Teatral, muchas novelas trataban temas amorosos (las cuantiosas obras de Haywood, Behn, Delarivière Manley, Penelope Aubin, Mary Davis dan cuenta de ello). Esas historias, no obstante, rara vez concluyen en un matrimonio feliz. Como observa Lynch (2019),

¹⁴ *Clarissa* fue publicada en tres entregas. Es preciso notar que la decisión de Richardson de negar el final feliz es coherente con el eje moral de la novela y también constituye una respuesta a las críticas que se le habían hecho a *Pamela*, novela en que la protagonista termina desposando a un personaje que a lo largo de la obra la acosa sin cesar. En *Clarissa*, una vez que la protagonista es violada por el villano, ya no hay vuelta atrás en el desenlace fatídico.

¹⁵ "She-tragedy" es el término acuñado por el dramaturgo Nicholas Rowe, en el prefacio a *Jane Shore* (1714), para designar el tipo de tragedias que lo llevaron a la fama. Se trata de obras cuya trama gira en torno al error fatídico de su heroína y que, por lo general, concluyen con la muerte de ésta y, en ocasiones, la restauración de su reputación.

especially in that early eighteenth-century era when liberalism was shiny, new, and strange, there remained a plurality of narrative paradigms of female subject formation—alternative accounts, that is, of how consent to exchange might function as an act of self-inscription producing individual personhood and voice. (24)

Muchos de los relatos de ese periodo terminan con la muerte (social o física) de las heroínas, tras la incidencia de embarazos no deseados que revelan al mundo su sexualidad descontrolada, o con emparejamientos no heteronormativos que les traen reposo después de una juventud de engaños y decepciones causadas por la normativa patriarcal.¹⁶

Consideraciones finales, o del afianzamiento y resquebrajamiento de la trama matrimonial

Hacia principios del siglo XIX, la trama matrimonial, con su conclusión definitiva en uno o más casamientos, era una convención cada vez más recurrente en el género novelístico. Esta estructura encajaba a la perfección con la del *Bildungsroman* que comenzaba a crecer en popularidad. Al cerrar la historia con un matrimonio convergían el fin de la tensión narrativa, el fin de la juventud y la finalidad de la vida, en un momento histórico en que la trascendencia humana se ligaba con la glorificación de la familia nuclear como célula esencial de la sociedad, en especial para la creciente clase media que era el mercado meta de las novelas. El imperativo teleológico de prosperidad personal y económica sin duda resultaba atractivo cuando el culto al progreso se enraizaba con más fuerza. Esto no significa que el matrimonio como final feliz se utilizara sin reservas. De modo similar a lo que

¹⁶ Las heroínas con frecuencia terminan exiliadas en conventos católicos en Europa continental o en regiones remotas de Gran Bretaña, como Gales. En *The British Recluse* (1722) de Eliza Haywood, tras narrarse sus respectivos desengaños, dos mujeres terminan viviendo juntas en armonía y amor —aunque el elemento sexual de su relación jamás se hace explícito, probablemente porque, como bien afirma Terry Castle (1993), hasta tiempos recientes, en Occidente, el deseo sexual entre mujeres ha sido “ghosted—or made to seem invisible—by culture itself” (4)—.

sucedía con los dramaturgos dieciochescos mencionados en páginas anteriores, la fórmula permitía partir de una estructura bien delimitada que desplazara el interés del suspenso con respecto al desenlace hacia la expectativa sobre cuáles serían los obstáculos entre los contrayentes y cómo los sortearían. Era justo en las negociaciones encaminadas al enlace matrimonial donde se podían introducir toda clase de comentarios críticos, con menor o mayor grado de explicitud. Austen, a quien, inclusive sin conocer a profundidad su obra, se le relaciona de inmediato con la trama matrimonial, siempre utiliza esta estructura con un filtro crítico y dicción irónica. Como es bien sabido, la sátira es uno de los motores principales de la narrativa austeniana (Harris, 2017: xvii-xxi). El uso sardónico que hace la autora de su fórmula más frecuente es sintomático del arraigo de la trama matrimonial como estructura narrativa preferida en la novela de su momento. En otras palabras, la familiaridad del público lector con las convenciones de la trama matrimonial, y del contrato sexual que la sustenta, es lo que permite la magistral ironía de la afirmación con que da inicio *Pride and Prejudice* —“It is a truth universally acknowledged that a single man in possession of a good fortune must be in want of a wife” (Austen, 1994: 5)—, sin duda, uno de los enunciados iniciales más famosos de la literatura anglófona. Esta oración condensa lo que sucede en las seis novelas de esta autora. Se parte del presupuesto tácito que equipara a las uniones matrimoniales de la baja nobleza y la clase terrateniente (*gentry*) con transacciones económicas para conservar la posición social y la reputación, noción que el resto del texto se dedica a cuestionar, exponiendo su venalidad y los daños afectivos que crea entre contrayentes reales y potenciales. El famoso discurso indirecto libre del que Austen hace uso y perfecciona en su obra en conjunto es lo que permite el distanciamiento e involucramiento simultáneo de la voz narrativa en las situaciones relatadas.

Sin embargo, a final de cuentas, a pesar de la ironía y la sátira, en estas novelas la unión matrimonial idealizada —que liga lo económico y lo afectivo como la base de la felicidad personal y la estabilidad social— termina por realizarse. Así, no obstante las críticas que se hacen al mercantilismo del cortejo, el contrato social y el contrato narrativo se funden en el anuncio del enlace y la promesa de que la pareja fue feliz para siempre. Como apunta Armstrong (1987), en esta clase de

finales, las reticencias personales se resuelven y las asperezas entre clases y jerarquías sociales se liman: "such a representation creates personal fulfillment where there had been internal conflict and social unity where there had been competing class interests" (51). Pese a la ironía que lo precede, el final matrimonial implica la aquiescencia al orden social establecido. Tras darse el sí en la iglesia y firmar los papeles correspondientes, la mujer toma el apellido del hombre y, de manera simbólica, se vuelven uno mismo. Con esto, quedan atrás las diferencias sociales que en algún momento los distinguían y separaban.

Es en parte a todo esto a lo que novelistas posteriores, como Charlotte y Emily Brönte, reaccionan en sus novelas domésticas. En *Jane Eyre*, el (des)enlace matrimonial esperado entre la heroína homónima y Rochester no es del todo feliz, al menos en términos convencionales. Una parte de la historia subvierte lo que ocurre en *Pamela*. A quienes anticipan que el romance que involucra a la empleada (en este caso institutriz y, por ende, de mayor rango que Pamela) desembocará en el reconocimiento por parte del hombre de su amor y la aceptación de un matrimonio por debajo de su rango social, esta novela les ofrece varias decepciones. El primer obstáculo para la unión —la revelación de que Rochester está casado y su esposa, con tendencias pirómanas, ha sido confinada al ático— no es, a fin de cuentas, el de mayor peso. La herencia que recibe Jane hacia el final de la historia es la que le otorga, en palabras de Armstrong (1987), "the power to pursue sexual desires that magically claim priority over any social duty [...]. Only when she no longer needs [Rochester's] money can she become the mistress of his heart, and it is in this role, not as a governess, that she takes her rightful place of dominion over his home" (54). Este giro de la trama resulta una suerte de rebelión en contra de la fórmula austeniana, puesto que la protagonista, de rango social menor, termina por acoger y proteger a quien antes fuera su superior y ahora es un ciego caído en desgracia. Este final agridulce dista de la "felicidad perfecta" —con todos sus be-moles críticos— citada al inicio de este artículo, con que cierra *Emma*, considerada por algunos como la obra maestra de Austen.

Emily Brönte va aún más allá con su relato de pasión violenta y sexualidad desbordada. En *Wuthering Heights*, el matrimonio esperado nunca ocurre y, en su

lugar, suceden uniones desastrosas que impiden cualquier asomo de felicidad para los personajes involucrados. En este caso, el motivo del huérfano de costumbres cuestionables que se enamora de la heredera respetable recuerda a *Tom Jones*. Brönte, sin embargo, se aleja por completo de este modelo y tuerce la trama matrimonial para mostrar la infelicidad que puede acarrear el contrato social que se sobrepone al sexual (algo que, por lo general, ocurre en Austen con consecuencias gratas). Asimismo, la complicada urdimbre de voces y planos narrativos dificulta saber si la celebración del matrimonio subversivo esperado entre Heathcliff y Catherine (Earnshaw) hubiera acarreado la felicidad habitual de la novela doméstica. En otras palabras, dado que los lectores conocen a Heathcliff a través del doble filtro de Nelly Dean y Mr. Lockwood, la narración tiende un velo sobre el nivel de maldad innata o inocencia corrompida de este personaje. Así, Brönte parece tomar la fórmula de la trama matrimonial como base para subvertirla hasta las últimas consecuencias. Todo esto ocurre en un momento en que la novela ya era el modelo literario dominante.

Los argumentos que he presentado en estas páginas no se ofrecen como teoría acabada, sino como una suerte de conjetura informada que, se espera, invite a reflexionar sobre el intrigante fenómeno de las relaciones intergenéricas en el siglo dieciocho y más allá. Si bien el romance, con su focalización en el amor como motor del relato, es uno de los modelos esenciales de los que se desprendió la novela, dado que el teatro era un género literario aún más popular —socorrido por mujeres y hombres de diversos estratos sociales— y, al mismo tiempo, más prestigioso entre la crítica literaria del momento, es importante estudiar su papel en la consolidación de un modo de escritura que en nuestros días es la forma literaria más influyente. Considerar al teatro —al que se relaciona con el ámbito público y que durante mucho tiempo fue prerrogativa masculina en la autoría y actuación— como una de los posibles modelos de la novela dieciochesca —a la que siempre se ha ligado tanto a la clase media como a las mujeres— constituye una deliciosa ironía que rinde tributo al siglo que se caracteriza por la explosión de lo irónico. Me permito cerrar estas páginas con una adaptación del célebre ejemplo de E. M. Forster para distinguir entre trama e historia. El horizonte crítico actual nos pre-

senta una historia: "la comedia teatral (con su trama matrimonial) fue censurada y luego la novela se consolidó como género literario dominante". En estas páginas yo traté de crear una trama: "la comedia teatral (con su trama matrimonial) fue censurada y la novela, al ver reducida su competencia y tener más escritores que se dedicaran a ella con miras a alcanzar fama y prestigio intelectual, se consolidó como género literario dominante; al hacerlo, echó mano de la estructura narrativa más recurrente de la comedia teatral".¹⁷

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- An Essay on the New Species of Writing Founded by Mr Fielding*. (1751). Londres: W. Owen.
- ANDERSON, Misty. (2002). *Female Playwrights and Eighteenth-century Comedy: Marriage on the London Stage*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- ARAC, Jonathan (ed.). (2019). "Introduction: *Desire and Domestic Fiction* after Thirty Years". *Modern Language Quarterly*, 80(1), 1-5. <https://doi.org/10.1215/00267929-7247204>
- ARMSTRONG, Nancy. (1987). *Desire and Domestic Fiction: A Political History of the Novel*. Oxford: Oxford University Press.
- AUSTEN, Jane. (1994 [1813]). *Pride and Prejudice*. Londres: Penguin Popular Classics.
- AUSTEN, Jane. (2000 [1816]). *Emma* (Stephen M. Parrish, ed.), Tercera edición. Nueva York: Norton Critical Edition.
- BARBAULD, M. Anna Letitia (ed). (1804). *The Correspondence of Samuel Richardson....* Londres: Lewis and Rodem.
- BEVIS, Richard W. (1988). *English Drama: Restoration and Eighteenth Century, 1660-1789*. Londres: Longman.

¹⁷ La cita original de Forster (1927) es "'The king died and then the queen died' is a story. 'The king died, and then the queen died of grief' is a plot" (86).

- BOONE, Joseph Allen. (1987). *Tradition Counter Tradition, Love and the Form of Fiction*. Chicago: University of Chicago Press.
- CASTLE, Terry. (1993). *The Apparitional Lesbian: Female Homosexuality and Modern Culture*. Cambridge: Cambridge University Press.
- CASTRO-SANTANA, Anaclara. (2018). *Errors and Reconciliations: Marriage in the Plays and Novels of Henry Fielding*. Nueva York: Routledge.
- DOODY, Margaret Anne. (1996). *The True Story of the Novel*. Nueva Brunswick: Rutgers University Press.
- DOWNIE, J. A. (2009). *A Political Biography of Henry Fielding*. Londres: Pickering and Chatto.
- FARQUHAR, George. (1988 [1698]). *The Works of George Farquhar* (Strum Kenny, ed.), Vol. 1. Oxford: Oxford University Press.
- FIELDING, Henry. (1967 [1742]). *The Adventures of Joseph Andrew and of His Friend Mr Abraham Adams* (Martin Battestin, ed.). Oxford: Clarendon Press.
- FIELDING, Henry. (2004 [1730]). "The Author's Farce". En Henry Fielding, *Plays* (Thomas Lockwood, ed.), Vol 1. Oxford: Clarendon Press.
- FORCEY, B. (2005). "Domestic Fiction". En *The Oxford Companion to Women's Writing in the United States* [versión electrónica]. *Oxford Reference*. Oxford: Oxford University Press. <http://doi.org/10.1093/acref/9780195066081.001.0001>
- FORSTER, E. M. (1927). *Aspects of the Novel*. Nueva York: Hartcourt.
- FREEDGOOD, E. (2006). "Domestic Fiction". En *The Oxford Encyclopedia of British Literature* [versión electrónica]. *Oxford Reference*. Oxford: Oxford University Press. <http://doi.org/10.1093/acref/9780195169218.001.0001>
- GAY, John. (1983 [1714]). *The What D'ye Call It?: A Tragi-comi-pastoral Farce*. En John Fuller (ed.), *John Gay, Dramatic Works*, Vol. 1. Oxford: Clarendon Press.
- HARRIS, Jocelyn. (2017). *Satire, Celebrity, and Politics in Jane Austen*. Lanham: Bucknell University Press.
- HUME, Robert. (1988). *Henry Fielding and the London Theatre, 1728-1737*. Oxford: Clarendon Press.
- HUNTER, J. Paul. (1990). *Before Novels: The Cultural Contexts of Eighteenth-century English Fiction*. Nueva York: Norton.

- KEYMER, Thomas; SABOR, Peter. (2005). *Pamela in the Marketplace: Literary Controversy and Print Culture in Eighteenth-century Britain and Ireland*. Cambridge: Cambridge University Press.
- KINSERVIK, Matthew J. (2002). *Disciplining Satire: The Censorship of Satiric Comedy on the Eighteenth-century London Stage*. Lewisburg: Bucknell University Press.
- LYNCH, Deidre. (2019). "Social, Sexual, and Other Contracts in Eighteenth-century Novels". *Modern Language Quarterly*, 80(1), 21-27. <https://doi.org/10.1215/00267929-7247243>
- MCDERMOTT, Hubert. (1989). *Novel and Romance: The Odyssey to Tom Jones*. Basingstoke: Macmillan Press.
- MCKEON, Michael. (1987). *The Origins of the English Novel: 1600-1740*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- MCKEON, Michael (ed.). (2000). *Theory of the Novel: A Historical Approach*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- MICHALS, Teresa. (2010). "'Like a Spoiled Actress off the Stage': Anti-theatricality, Nature, and the Novel". *Studies in Eighteenth-Century Culture*, 39, 191-214. <http://doi.org/10.1353/sec.0.0057>
- MILHOUS, Judith. (2004). "Theatre Companies and Regulation". En (Joseph Donohue, ed.), *The Cambridge History of British Theatre, Vol 2, 1660-1895*. Cambridge: Cambridge University Press. 108-125.
- MOODY, Jane. (2012). "Licensing Acts". En Dennis Kennedy (ed.), *The Oxford Companion to Theatre and Performance* [versión electrónica]. *Oxford Reference*. <http://doi.org/10.1093/acref/9780199574193.001.0001>
- O'CONNELL, Lisa. (2011). "Vicars and Squires: Religion and the Rise of the English Marriage Plot". *The Eighteenth-Century*, 52(3-4), 383-402. <http://doi.org/10.1353/ecy.2011.0022>
- RITCHIE, Fiona; SABOR, Peter. (2012). "Introduction". En Fiona Ritchie y Peter Sabor (eds.), *Shakespeare in the Eighteenth Century*. Cambridge: Cambridge University Press.
- ROGERS, Pat. (2010). "Burney [married name D'Arblay], Frances [Fanny]" (en línea). *Oxford Dictionary of National Biography*. <https://doi.org/10.1093/ref:odnb/603>

- ROSS, I. (2004). "Sheridan [*née* Chamberlaine], Frances" (en línea). *Oxford Dictionary of National Biography*. <https://doi.org/10.1093/ref:odnb/25365>
- SPACKS, Patricia Meyers. (2006). *Novel Beginnings: Experiments in Eighteenth-century English Fiction*. New Haven: Yale University Press.
- STONE, Laurence. (1990). *Road to Divorce England 1530-1987*, Segunda Edition. Oxford: Oxford University Press.
- TANNER, Tony. (1979). *Adultery in the Novel: Contract and Transgression*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- TAPLIN, Oliver. (2001). "Greek Theatre". En John Russell Brown (ed.), *The Oxford Illustrated History of the Theatre*. Oxford: Oxford University Press.
- THOMAS, David. (2014). "The 1737 Licensing Act and its Impact". En Julia Swindells y David Francis Taylor (eds.), *The Oxford Handbook of the Georgian Theatre, 1737-1832*. Oxford: Oxford University Press.
- WARNER, William B. (1998). *Licensing Entertainment: The Elevation of Novel Writing in Britain, 1684-1750*. Los Angeles: University of California Press.

OTRAS POLIGRAFÍAS





Tres términos warburgianos para acercarse a la literatura comparada

Three Warburgian Terms to Approach Comparative Literature

SANDRA ÁLVAREZ HERNÁNDEZ

Facultad de Filosofía y Letras

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO | México

Contacto: sandraalvarez@filos.unam.mx

Resumen

La tarea de comparar es indispensable en todo tipo de investigación académica, pues exige la elección de un tema de estudio y de un grupo de criterios cuyo encuentro sea capaz de formar nuevo conocimiento. La comparatística es parte natural de la filosofía, las artes visuales, la sociología y la historia, entre otras disciplinas. Hoy en día la literatura comparada se acerca más a los estudios culturales comparados; por lo tanto, esta nueva disciplina requiere de una metodología que apele al multiculturalismo y la interdisciplinariedad a fin de sentar las bases para una literatura comparada del futuro. Los estudios culturales forman parte de disciplinas de reciente creación a partir de los cambios que el siglo XIX trajo a la literatura, la historia y las artes. Una de ellas es la línea de estudios iniciada por Aby Warburg y que en fechas recientes ha pasado por un refrescante renacimiento. En 1929, cuando Warburg murió súbitamente, su trabajo quedó inconcluso en manos de sus alumnos que se dedicaron (lo siguen haciendo) a continuarlo. Desde entonces, investigaciones como las pertenecientes al área de Historia del Arte han hecho uso de su metodología. Sin embargo, considero que es posible encontrar dentro de los mismos conceptos warburgianos una metodología que ayude a trabajar den-

tro de los nuevos alcances de la literatura comparada. Los términos *Nachleben*, *Denkraum* y *Umfangsbestimmung* ayudarán a formar esta propuesta.

Palabras clave

Warburg, *Nachleben*, *Denkraum*, *Umfangsbestimmung*, literatura comparada

Abstract

Comparison is indispensable in all types of academic research, since it requires the choice of a topic of study and a group of criteria capable of forming new knowledge. Comparatism is a natural part of philosophy, visual arts, sociology, and history, among other disciplines. Nowadays comparative literature is closer to comparative cultural studies; therefore, this new discipline requires a methodology that appeals to multiculturalism and interdisciplinarity to lay the foundations for a comparative literature of the future. The changes that the nineteenth century brought to literature, history, and the arts created a series of disciplines that include cultural studies. One of them is the line initiated by Aby Warburg, which has recently experienced a refreshing renaissance. In 1929, when Warburg suddenly died, his work was left unfinished in the hands of his students, who dedicated themselves (and still do) to continue it. Since then, investigations such as those belonging to the area of Art History have made use of its methodology. However, I believe that it is possible to find within the same Warburgian concepts a methodology that helps to work within the new scope of comparative literature. The terms *Nachleben*, *Denkraum*, and *Umfangsbestimmung* will shape this proposal.

Keywords

Warburg, *Nachleben*, *Denkraum*, *Umfangsbestimmung*, comparative literature

“El mundo (o al menos el nuestro) ha estado en crisis permanente al menos desde 1914” es la frase con la que René Wellek (1959) comienza su popular artículo en el que aboga por una revisión de los objetivos y métodos de la literatura compa-

rada. Quizá podríamos incluso agregarle un siglo más a ese “estado de permanente crisis” si tomamos en cuenta que desde 1831 Hegel había puesto en la mesa de debate (quizá sin saberlo) la muerte del arte (*Vorlesungen über die Ästhetik*), y más tarde Nietzsche, siguiendo sus pasos, afirmó en 1882 que Dios también había muerto (*Die fröhliche Wissenschaft*). Y, sin embargo, aquí estamos en 2020 preguntándonos si existe algo parecido a una literatura comparada.

La comparación existe sin duda, es la acción de examinar atentamente (una cosa o a una persona) para establecer las semejanzas o diferencias con otra (Real Academia Española, 2005); también existe como figura retórica y “resulta ser un elemento casi imprescindible para la descripción” (Beristáin, 2006: 96-97); o sea, siguiendo a Beristáin, es parte indispensable del lenguaje. Comparar es una de las actividades más frecuentes y comunes que realiza el ser humano; como método existe desde el siglo XVII en la investigación científica; como actividad humana, desde siempre. Para el filósofo presocrático Anaxágoras, al principio todas las cosas estaban juntas en una misma. Como lo retoma más tarde Platón, el acto de comparar y discernir todo ese caos es lo que da forma al universo, lo que le da sentido a la vida y a la muerte (Platón, 1903: *Fedón* 72c). El juego entre los verbos griegos συγκρίνω (*synkrino*) y διακρίνω (*diakrino*) resulta de suma importancia para comprender esta teoría. El verbo κρίνω quiere decir *seleccionar*, y las preposiciones σύν, *con*, y διά, *a través*, señalan dos actividades esenciales para la naturaleza, y también para toda tarea de investigación, que podríamos traducir por *comparar* y *discernir*.

Etimológicamente, el verbo συγκρίνω es muy similar al latín *comparo*, ambos formados con la misma preposición en español. Para Cicerón (1913), el orador romano, la comparación era una de las cualidades que separaban al hombre de las bestias (1.4.11). Para Quintiliano (1920), el autor del manual de oratoria, la comparación formaba parte de los tropos más comunes del lenguaje: la metáfora. Una metáfora breve es una similitud, y una similitud consiste en “comparar las cosas, que se quieren expresar; se dice algo de este mismo a través de otra cosa” (Quintiliano, 1920: VIII.6). La comparación es parte de la vida diaria; afirma Quintiliano (1920) al inicio de su retórica que todo orador debe tenerla presente, pues “ciertamente no es necesario que nada se otorgue, a quien con nadie se compara” (I.1).

La comparación es una parte imprescindible del lenguaje; sin ella sería imposible imaginar cosas que no conocemos y que sólo pueden tomar forma a partir de aquello que nos resulta cotidiano. La comparación nos permite explorar mundos nuevos. De ahí que el estudio de la literatura en general dependa en gran medida de ella, y también de ahí que no podamos restringir su estudio a las letras. La comparación forma parte de la manera en que entendemos al mundo entero. Por lo tanto, George Steiner (1997) no se equivoca al afirmar que la literatura comparada es "todo acto de recepción de forma significativa en las lenguas, el arte y la música" (171).

Hoy en día la literatura comparada se acerca más a los estudios culturales comparados "ya que el estudio de la cultura y de los productos culturales —que incluyen, sin restringirse a la literatura, comunicación, medios, arte, etcétera— se realiza en un constructo contextual y relacional, y con pluralidad de métodos y acercamientos, interdisciplinarios, y, si es requerido, incluyendo el trabajo en equipo" (Tötösy, 1999: 14). Por lo tanto, esta nueva disciplina requiere de una metodología que apele al multiculturalismo y la interdisciplinariedad a fin de sentar las bases para una literatura comparada del futuro.

Los estudios culturales forman parte de disciplinas de reciente creación a partir de los cambios que le trajo el siglo XIX a la filosofía, las artes y la literatura. Uno de los cambios de mayor relevancia fue la reforma humboldtiana de las universidades alemanas, misma que llevó a la creación de la Universidad de Berlín (1810), pero cuya influencia no se circunscribió a ella. La reforma humboldtiana fue un movimiento con repercusiones en un amplio rango de instituciones europeas que se desarrolló durante un largo periodo de tiempo y como respuesta a numerosas causas como la Revolución Francesa, las Guerras Napoleónicas y las guerras Franco-Prusianas. El concepto de *Bildung* fue el núcleo de este movimiento en las nuevas universidades y cuya traducción nos llevaría a examinar conceptos como la *paideia* griega y el papel que jugaba la polis en la educación de la Grecia clásica (véase Horlacher, 2014). Esta reforma no sólo defendió la importancia de la investigación en las universidades, sino también de la docencia y del intercambio dialéctico entre estudiantes y maestros (Östling, 2018: 38), así como la libertad de cátedra y el acercamiento entre academias que permitiera el intercambio interdisciplinar.

Este hecho trajo consigo un renovado interés en los clásicos grecolatinos reforzado por la influencia de autores como Joachim Winckelmann (*Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst*, 1755), que dio origen a un movimiento en la literatura, la educación y la política conocido como *neohumanismo* (Gossman, 1994: 3). Autores como Goethe, Schiller, Hölderlin y Hegel recibieron y alimentaron este espíritu. Para ellos, la Grecia clásica era la cuna de toda armonía y belleza, por lo tanto, el ejemplo a seguir y la medida de comparación de todas las cosas. Los primeros trabajos de la disciplina se dieron en la comparación de los clásicos y otras literaturas. Los turbios inicios de la literatura comparada se encuentran con conceptos como “folklor”, “literaturas del mundo” o “nacionalismo”, hoy caídas en desuso, e incluso rechazadas por nuevas miradas multiculturales e inclusivas (Wellek y Warren, 1949: 41).

La literatura comparada surgió entonces a partir de este nuevo panorama. La primera vez que apareció este término en inglés fue cuando en 1848 Matthew Arnold tradujo el francés “*histoire comparative*” en la obra Jean-Jacques Ampère por “*comparative literature*” (Wellek y Warren, 1949: 38).¹ La obra de Ampère, como *De la littérature française dans ses rapports avec les littératures étrangères au Moyen Âge* (1833) o *Histoire littéraire de la France avant le XIII^e siècle* (1839), consistía en efecto en lo que se estableció en aquel momento como la línea de los estudios en la disciplina. En francés el término “*littérature comparée*” había comenzado a ser utilizado alrededor de 1820 en el marco de la cátedra sobre *elocuencia* que François Villemain impartía en la Sorbona, misma que resultaría en la publicación de los tomos *Tableau de la littérature au XVIII^e siècle* y *Tableau de la littérature au Moyen Âge en France, en Italie, en Espagne et en Angleterre*, dirigidos a “los aficionados a la literatura comparada” entre 1828 y 1830 (D’haen, 2012: 51). Wellek y Warren (1949) afirman que esta orientación se vio influenciada por los estudios científicos como la anatomía y paleontología, y mencionan la *anatomía comparada* de François Cuvier —*Le Règne animal distribué d’après son organisation*, 1817— (38).

¹ Arnold, el traductor, fue en efecto un gran defensor de los estudios comparados. Para él, “ninguna literatura podía ser adecuadamente comprendida aislada de otros eventos, otras literaturas” (Rapple, 1989: 36).

Regresando a Alemania, los inicios de la literatura comparada nos llevan a recordar a los miembros del *Sturm und Drang*, como a August Wilhelm von Schlegel y su cátedra sobre literaturas del mundo en Berlín entre 1802 y 1804, así como su conferencia sobre arte dramático y literatura en Viena en 1808. También a su hermano menor, Friedrich Schlegel, y su *Geschichte der alten und neueren Literatur* de 1815 (Jantz, 1936: 402). Resulta curioso que los estudios de literatura comparada que buscan tejer este tipo de genealogías de la disciplina suelen recurrir a estos nombres y, sin embargo, dejan de lado los trabajos que se acomodan mejor a ella desde las metodologías contemporáneas, siempre ávidas de la interdisciplina e intermedialidad. Considero que dentro de un panorama más amplio no deberíamos dejar de lado el trabajo de Gotthold Ephraim Lessing, *Laokoön oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie* que, en 1767, se erigió como pionero de la comparatística al analizar los límites entre la poesía y la pintura, aunque tradicionalmente se trata de un trabajo citado en el campo de la filosofía y la estética. Además, esta obra fue de suma importancia en la formación de Aby Warburg (Gombrich, 1970: 23), de quien trata este artículo, quien estudió Historia del Arte en la Universidad de Bonn fundada en 1818, en el marco de la reforma humboldtiana. Ahora bien, ¿cuál era el panorama de los estudios en la Historia del Arte en este mismo momento?

Warburg estudió con Karl Lamprecht (*Die kulturhistorische Methode*, 1900), para quien "El arte, entonces, es el indicador supremo del maquillaje psicológico de un periodo dado y la comprensión de los principios que lo rigen deben guiarnos directamente al centro y corazón de la época" (Gombrich, 1970: 33; cf. Báez, 2012: 12). Esta visión se encontraba impregnada del concepto de historia de Hegel (*Phänomenologie des Geistes*, 1807), por una parte, y, por otra, de Jacob Burckhardt (*Die Cultur der Renaissance in Italien*, 1860), figura dominante en los estudios de historia cultural (*Kulturgeschichte*). Otra parte importante de su formación estuvo a manos de Carl Justi (Gombrich, 1970: 27), quien, con una visión diferente a Lamprecht, enseñó a Warburg la historia del arte como "descripción, narración, contextualización (dentro de la época, dentro de la disciplina), búsqueda de fuentes y documentos" (Lescourret, 2013: 87).

En este marco de pensamiento aparece Aby Warburg, cuya tesis doctoral sobre el trabajo de Boticelli parte justamente de la comparación entre la literatura clásica y la del Renacimiento Italiano, así como de su influencia en el arte. Ante este panorama de los estudios es fácil comprender a Warburg como un historiador del arte *sintomático*, como define Georges Didi-Huberman (2002) “a este complejo movimiento serpentuoso, esta intrincación no resolutive, esta no-síntesis” (274).

Los estudios de Warburg se encuentran entre los primeros acercamientos comparatistas, multiculturales y diacrónicos. Afortunadamente, en fechas recientes, el nombre de Aby Warburg y su trabajo han pasado por un refrescante renacimiento. La bibliografía que se ha publicado sobre este autor suma en nuestros días un aproximado de 3500 tomos entre los que se cuentan estudios de literatura, filología y otras disciplinas (Lescourret, 2013).² Investigaciones como las pertenecientes al área de Historia del Arte han hecho amplio uso del trabajo que nos heredó. La propuesta de este artículo es encontrar entre los mismos conceptos warburgianos un camino que ayude a trabajar dentro de los nuevos alcances de la literatura comparada. Los términos *Nachleben*, *Denkraum* y *Umfangsbestimmung* ayudarán a formar esta propuesta.

Aby Warburg

Hablar de Aby Warburg y su método implica afrontar diferentes retos. En primer lugar, se debe mencionar la imposibilidad de abarcar el amplio rango que ocupan sus escritos y los estudios derivados de ellos. Esto se debe a la riqueza teórica de su trabajo que podemos encontrar en diferentes aspectos. Uno de ellos es el interés interdisciplinar de su autor, mismo que lo vuelve adecuado para los fines de esta investigación. En segundo lugar, las características de su lenguaje que, como lo define Linda Báez (2012), “se orienta a articular y condensar dos aspectos: el metafórico y el científico” (14), y da como resultado aforismos que imitan fórmulas científicas y neologismos con tintes metafóricos, como lo son *Nachleben*, *Denkraum* y *Umfangsbestimmung*.

² Véase <https://aby-warburg.blogspot.com/2009/12/aby-m-warburg-bibliografie-2006-bis.html> de Björn Biester.

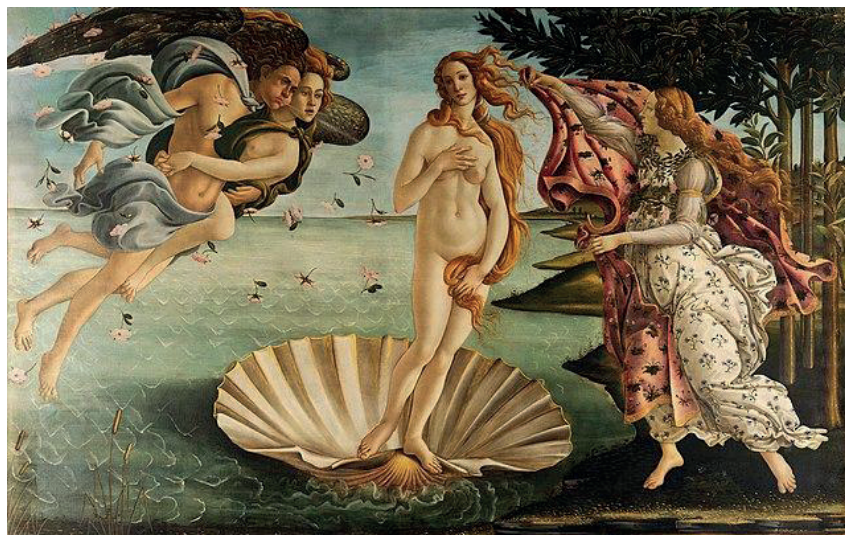
Aby Warburg fundó un instituto, creó una biblioteca única en el mundo, coleccionó y catalogó miles de imágenes y nos legó una serie de artículos, ensayos y conferencias junto con una serie de notas en tarjetas dentro de unos hermosos ficheros de papel. En total se suele afirmar que creó una nueva disciplina, una ciencia sin nombre. Él mismo a veces se refería a ella como una "psicología histórica de la expresión humana" (Warburg, 2005: 415) o una "historia de la cultura" (Warburg, 2004: 10) y, a veces, simplemente como "nuestra joven disciplina" (Warburg, 2005: 434). Robert Klein (1970) describió esta ciencia como "una que, al contrario que tantas otras, que existe, pero no tiene nombre" (224), comentario que Giorgio Agamben (2008) retomó para titular su ensayo dedicado al trabajo de Warburg. La indeterminación de estos estudios ha funcionado a su favor, ya que hoy en día los investigadores que se han abocado a perpetuar la disciplina de Warburg no se ven limitados por estereotipos académicos o científicos. Continuadores de este trabajo son Ernst Cassirer, Fritz Saxl, Gertrude Bing y algunos otros autores célebres como Ernst Gombrich, Erwin Panofsky y Frances Yates. En años recientes, el interés que han mostrado por Warburg investigadores como Georges Didi-Huberman, quien publicó su libro *La Imagen Superviviente* en 2002 y, más tarde, curó una exposición en el 2010 en el Museo Reina Sofía titulada *Atlas, llevar el mundo a cuestas*, acompañada de una serie de lecturas en París y Madrid, han permitido un resurgimiento de publicaciones y estudios dedicados al trabajo y la personalidad de Aby Warburg. Esta avalancha de textos suscitada en los últimos años y que incluye trabajos en castellano, francés, alemán e italiano pone de manifiesto un innegable renacer de esta ciencia innombrable.

Entre estas publicaciones se cuentan la traducción, edición y re-edición de algunos de los trabajos de Warburg que, aunque fragmentarios y diversos, comprenden la piedra fundacional de esta famosa ciencia también conocida como *Kulturwissenschaft* o ciencia de la cultura. Los primeros atisbos de sus alcances y las trazas de sus orígenes pueden ser aprehendidos en las más tempranas investigaciones de Aby Warburg, como es el caso de su célebre tesis sobre la *El Nacimiento de Venus y la Primavera de Botticelli*. Este artículo fue presentado en 1891 como el producto de sus estudios doctorales.

Nachleben

El problema que aquejaba a Warburg, en una disciplina como la Historia del Arte a finales del siglo XIX, era el común acercamiento desde la teoría de los estilos que parecía encuadrar (por no decir empobrecer) las investigaciones. Para Warburg, de cierta manera, la verdadera interrogante se hallaba en la razón por la cual los lienzos de Sandro Botticelli eran considerados, y siguen siendo, la máxima expresión de ese movimiento humano conocido como Renacimiento (véase Figura 1). Después de leer la tesis, la respuesta parece sencilla: los accesorios en movimiento (*Bewegtes Beiwerk*), o sea, el cabello de la diosa romana revuelto a merced del Céfito junto con las telas de su ropaje. Posteriormente, el mismo Warburg (2005) resumió los objetivos de este trabajo como la constatación de que “la influencia de la Antigüedad en la pintura profana del Quattrocento [...] se manifestó en la estilización de los modelos humanos a través de la acentuación del movimiento del cuerpo y los ropajes, siguiendo tipos que se encontraban en las artes plásticas y en la poesía antigua” (415). Así, mostró los senderos por medio de los cuales la Antigüedad pagana *sobrevivía* en la cultura del siglo XVI.

Figura 1
El nacimiento de Venus (1485-1486)



Nota: Autor: Sandro Botticelli. Témpera sobre lienzo Original en Galería Uffizi, Florencia, Italia. Recuperado de [«https://commons.wikimedia.org/wiki/File:El nacimiento de Venus, por Sandro Botticelli.jpg»](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:El_nacimiento_de_Venus_por_Sandro_Botticelli.jpg) Dominio público.

La verdadera tesis consistió en unir esta interpretación gráfica con los versos de Ovidio y Claudiano en los que se describe a detalle el movimiento de estos accesorios. Encontró las referencias exactas en los versos de las estancias del Palacio de Venus de *La Giostra* del poeta florentino Poliziano, donde se describe el *Rapto de Europa*. En su trabajo, además de citar fielmente los versos tanto toscanos como latinos, Warburg recorta y acomoda los versos que le interesan de esta manera:

E lei volgere il viso al lito perso

Met. II, 873: *...litusque ablata relictum respicit*

In atto paventosa: e i be'crin d'auro

Met. II, 873: *pavet haec*. Fasti V, 609: *flavos movet aura capillos*

Scherzon nel petto per lo vento avverso

Met. I, 528: *obviaque adversas vibrabant flamina vestes*

et levis impulsos retro dabat aura capillos

La vesta ondeggia, e in drieto fa ritorno

Met. II, 875: *tremulae sinuantur flamine vestes*

Fast. V, 609: *Aura sinus inplet*

L'una man tien al dorso, el'altra al corno

Met. II, 874: *... dextra cornum tenet, altera dorso imposita est*

Est. 106: Le ignude piante a sè ristrette accoglie

Fast. V, 611: *Saepe puellares subduxit ab aquore plantas*

Quasi temendo il mar che lei no bagne

Ibíd. V, 612: *et metuit tactus assilientis aquae*³

³ Copio los versos de la edición de Warburg (2004). Corresponden a la edición del poema escrito en 1475 de G. Carducci, *Le Stanze, l'Orfeo e le Rime di M. A. A. Poliziano*, publicada en Florencia en 1863, misma que utilizó Warburg para su trabajo.

Al estilo de un collage, dispone ante los ojos de sus lectores los textos que considera dignos de resaltar. El primer verso de cada par corresponde a una estrofa del texto de Poliziano redactado en 1475, mientras que el segundo renglón, resaltado en cursivas y señalado con sus abreviaturas, combina versos de las *Metamorfosis* y los *Fastos* de Ovidio del primer siglo de nuestra era, con el fin de dejar clara la influencia que tuvo el poeta latino en el escritor del Renacimiento. La inspiración ovidiana en algunos casos es casi textual, como sucede entre el *be'crin d'auro* y los *aura capillos* de las *Metamorfosis* en el segundo verso. En otras ocasiones es perifrástica, como sucede en el cuarto verso donde el verbo latino *sinuantur* fue traducido por *in dietro fa ritorno*. La labor de subrayar esta unión poética entre Poliziano y los poetas latinos representó sin duda una gran aportación a los estudios culturales y la temprana literatura comparada.

Como se puede notar, Angelo Poliziano (*La Giostra*, 1475) fue un lector atento de los poetas latinos y consiguió contagiar a su amigo Sandro Botticelli del entusiasmo por estas vívidas descripciones, que aparecen plasmadas en el lienzo, como evidencia Warburg en su trabajo. Las fuentes clásicas de esta inspiración no se limitan a un ejemplo, sino que se suman también a Claudiano con el *Rapto de Proserpina* (395-397) y se remontan en el tiempo hasta el *Himno Homérico a Afrodita*.⁴ A este análisis literario se suman los testimonios de los contemporáneos de Poliziano, como los arquitectos Roberto Valturio (*De Re militari*, 1472) y Filarete (*Trattato di architettura*, 1461-1462), y el historiador del arte Giorgio Vasari (*Las vidas*, 1550). Asimismo, esta teoría se ve reforzada con ayuda de algunos escritos teóricos, como el *Tratado de la pintura* (1450) de León Battista Alberti, quien aconsejaba imitar el movimiento del viento en los cabellos de las doncellas para hacerlos parecer más naturales en la pintura: “Los movimientos de los cabellos, las crines, las ramas, las hojas y las vestimentas deleitan expresados en una pintura. Me gusta que los cabellos se muevan en los que llamé los siete modos...” (citado en Warburg, 2005: 78).

⁴ Los himnos homéricos son un conjunto de 33 textos, escritos entre el siglo VII a. C. y hasta la época helenística. Su autor es desconocido; se llaman homéricos porque están escritos en el mismo verso que la *Ilíada* y la *Odisea* (hexámetros dactílicos), aunque no tienen nada que ver con Homero. Fueron fuente de inspiración para muchos poetas.

Este análisis está complementado por imágenes que ayudan a evidenciar la tesis acerca de los accesorios en movimiento. Entre estos ejemplos se encuentran testimonios contemporáneos como la obra de Agostino di Duccio (véase Figura 2) y un grabado de la *Hypnerotomachia Poliphili* (1499) (véase Figura 3), entre otros, confrontados a fuentes más antiguas como los relieves de algunos sarcófagos romanos (véase Figura 4) (Warburg, 2005: 86). De estas representaciones, Warburg resalta cómo “Las figuras basadas sobre modelos antiguos nos enseñan cómo un artista del siglo XV escogía de una obra antigua sólo aquello que le ‘interesaba’” (Warburg, 2005: 84). Un ejemplo emblemático de esta irrupción de la antigüedad en la figura de la Ninfa durante el temprano Renacimiento se encuentra en el fresco del *Nacimiento de Juan Bautista de Ghirlandaio* (Figura 5).

Figura 2

Ángel con aulós (1450 ca.)



Nota: Autor: Agostino di Duccio. Tallado sobre piedra. Original en Templo Malatestiano, Rímini, Italia. Recuperado de «https://commons.m.wikimedia.org/wiki/File:Calco_ai_angelo_musicante_di_agostino_di_duccio_da_tempio_malatestiano.JPG». Copyright de la imagen 2013, por Sailko. Compartida con una licencia Creative Commons CC BY-SA 3.0.

Figura 3

Florido Veri (1499)

Nota: Autor: Anónimo. Xilografía. Original en *Hypnerotomachia Poliphili*, Biblioteca Beinecke de Manuscritos y Libros Raros, Connecticut, Estados Unidos. Recuperada de «https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Hypnerotomachia_Poliphili_pag192.jpg» Dominio público.



Figura 4

Procesión báquica (ca. I d. C.)



Nota: Autor: Anónimo. Relieve en mármol. Original en Museo Británico, Londres, Inglaterra. Imagen recuperada de «https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bacchic_procession,_Colosseum.jpg». Dominio público.

Figura 5

El nacimiento de San Juan Bautista (1486-90)



Nota: Autor: Domenico Ghirlandaio. Fresco. Original en Capilla Tornabuoni, Florencia, Italia. Imagen recuperada de«https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Birth_of_St_John_the_Baptist.jpg» Dominio público.

La importancia de la tesis de Botticelli radica en la selección de los ejemplos y sus fragmentos, tanto los textos como las imágenes vistos en conjunto, que se despliegan ante los ojos del estudioso dejando en evidencia su relación irrefutable. Aquí se consiguen avistar los alcances del último gran trabajo que emprendió Warburg en su vida, el *Atlas Mnemosyne*, un mecanismo cuyo último fin pudiera haber sido posibilitar la contemplación de las imágenes como si se tratara de textos, descompuestos en verbos, adjetivos y sustantivos entrecruzados en diferentes ejemplos poéticos, sin importar la fecha de su elaboración, para mostrar sus correspondencias. La importancia del mecanismo *Atlas*, en palabras de Christopher Johnson (2012), consiste en su objetivo de “mapear tanto las fuerzas subjetivas como las objetivas que han moldeado a la cultura occidental [...] lo que sólo aumenta su aplicación para las formas del pensamiento comparatista del siglo XX, que también tiende, para bien o para mal, a considerar la subjetividad crítica como un elemento combinatorio en la tarea de la interpretación” (11). La elaboración de constelaciones creadas a través de los lienzos negros con imágenes, acompañados de textos

permitirían crear una historia visual de la cultura occidental. “El Atlas presentaría así una visión cosmográfica, es decir, un sistema de relaciones entre mapas que abarcasen tanto la dimensión espacial como temporal y requirieran de la grafía (texto) para su correcta inscripción” (Báez, 2012: 40).

Aunque de este trabajo, inacabado a la muerte de Warburg, sólo conservamos las fotografías de los tableros negros⁵ con imágenes, podemos guiar su lectura gracias a los artículos, apuntes y notas, y por supuesto, el acervo de su biblioteca. En él también queda manifiesta la profunda voluntad comparatística de nuestro autor al enfrentar imágenes lejanas en tiempo y espacio, en espera de que su buena vecindad deleve similitudes, diferencias y supervivencias. Por ejemplo, en su trabajo sobre *El mundo de los dioses antiguos y el primer Renacimiento en el norte y el sur*, de 1908, decidió mostrar cómo las divinidades antiguas habían sobrevivido en la forma de los dioses planetarios como Saturno y Venus. Logró esto a través de dos medios: “En primer lugar, con las descripciones de dioses de la Antigüedad tardía que se conservaron durante la Edad Media bajo el ropaje solemne de la alegoría moral, fundamentalmente en la introducción a la interpretación alegórica de Ovidio. En segundo lugar, [mostrando cómo] la astrología constituye una tradición iconográfica ininterrumpida” (Warburg, 2005: 409). Así, el *Atlas Mnemosyne* ayuda a comprender el tipo de memoria que supone el *Nachleben*: “que transforma toda nuestra idea de la tradición: esta no es ya un río continuo en el que las cosas se transmiten simplemente de cabecera a desembocadura, sino una dialéctica tensa, un drama que se representa entre el curso del río y sus propios remolinos” (citado en Didi-Huberman, 2002: 93).⁶ Finalmente, como afirma Christopher D. Johnson

⁵ Se trataba de 63 bastidores de madera que medían más o menos 150 y 200 cm cubiertos de tela negra. De éstos sólo conservamos las fotografías de la “última versión” o como se encontraban al momento de la muerte de Warburg, mismas que fueron publicadas en el año 2000 en *Gesammelte Schriften*, edición de Martin Warnke. Cabe recordar que se trata de una versión petrificada, inmóvil, de lo que en la vida de Warburg fungió como un mecanismo vivo y en constante cambio dependiendo de los temas, autores que estaba estudiando, e incluso de las condiciones de acceso a las imágenes que, en la época, en muchos casos involucraban viajes o comisiones internacionales. “En cada uno de estos paneles (*Täfel*) Warburg, usando pinzas de metal, agregaba y quitaba, acomodaba y reacomodaba, reproducciones fotográficas a blanco y negro de imágenes de historia del arte o cosmográficas” (Johnson, 2012: 9). (Todas las traducciones de este texto son de la autora.)

⁶ Traducción de Juan Calatrava en la edición de 2009, p. 82-83. Cf. Bing (1965: 301-302 y 310).

(2012), “Yuxtaponer objetos separados por una amplia distancia cronológica es la manera más obvia de probar la *Nachleben der Antiken*, la supervivencia de lo antiguo” (75), lo cual consiste en la metodología del *Atlas* y la tesis de Boticelli.

Denkraum

Cuando en 1920 un joven Ernst Cassirer fue a visitar la colección en Hamburgo, declaró: “Esta biblioteca es peligrosa. Tendré que evitarla por completo o podría quedarme aquí preso durante años” (Settis, 2010: 30). La justificación a este miedo resulta comprensible, ya que el edificio no sólo guardaba los libros que Warburg consideró que debería estudiar para resolver el problema que lo ocupó a lo largo de toda su vida —la supervivencia de la Antigüedad clásica y su influencia en la formación del pensamiento moderno europeo (Checa, 2010: 9)—: también proponía un recorrido único para el que podríamos utilizar el neologismo que él mismo acuñaría: *Denkraum*, espacio de pensamiento. Los alcances de esta colección bibliográfica no eran personales; pronto, Aby cayó en cuenta de que gracias al apoyo familiar podría obtener muchos textos invaluable para su tarea académica, pero que, por otra parte, leerlos todos representaba una tarea imposible de lograr. Fue gracias a su profunda vocación didáctica (Pasquali, 2014) que decidió coleccionar y acomodar los libros de manera que ayudaran a otros estudiosos, sus futuros alumnos, a continuar con su trabajo. Esta disposición no responde al acomodo convencional de las grandes bibliotecas a lo largo del mundo, sino a la ley del “Buen Vecino”, como a él le gustaba llamarla. La distribución de los libros no depende de un código alfanumérico, sino de su título y su contenido. Esto quiere decir que divisiones tradicionales entre disciplinas no figuran en ella. Warburg acomodaba y reacomodaba los libros con el fin de localizar los que ayudarían a resolver un mismo problema unos juntos a otros; de esta manera también se aseguraba de que esta búsqueda generara nuevas interrogantes, redireccionando los paseos de los lectores por los anaqueles y las investigaciones de los mismos.

La formación de esta biblioteca se dio, por una parte, de manera natural al paso que nuestro estudioso continuaba y ampliaba sus investigaciones; por otra,

fue posible gracias al compromiso que la familia Warburg asumió en el desarrollo de la cultura en un ambiente internacional en el que los antecedentes de las Guerras Mundiales no pasaban desapercibidos. El nivel de involucramiento de los Warburg en esta tarea los llevó incluso a construir un edificio para alojar la biblioteca que facilitó el surgimiento de un instituto capaz de alojar una nueva ciencia de los estudios culturales. La construcción ubicada en Hamburgo goza de una bella sala oval al centro que distribuye a su alrededor los anaqueles con libros agrupados en cuatro conjuntos atípicos. Los nombres para cada una de las secciones son Imagen, Palabra, Orientación y Acción (Settis, 2010: 82). El primer grupo está conformado por títulos referentes a la Historia del Arte. La segunda, la Palabra, es la que llama nuestra atención como filólogos, ya que colecciona la literatura griega y romana acompañadas de filosofía, historia y mitología. El tercer nivel, la Orientación, corresponde a la religión, ciencia y filosofía, y finalmente el cuarto, la Acción, a la historia política y social. Esta clasificación simplifica a muy grandes rasgos la colección bibliográfica que en ocasiones se detiene en particularidades como, por ejemplo, la Orientación que incluye a la magia, la alquimia y la adivinación como estado de transición entre el mito y la ciencia (Hagelstein, 2008: 16).

El sustantivo *Denkraum*, formado por *Denken* —pensamiento o reflexión— y *Raum* —espacio— aparece por primera vez en los escritos de Warburg en la conferencia que presentó en 1918 frente a la Asociación de Ciencias de la Religión de Berlín, titulado “Profecía pagana en palabras e imágenes en la Época de Lutero” y que publicó en 1920:

Nos encontramos en el tiempo de Fausto, en que el científico moderno intentaba —entre la práctica mágica y la matemática cosmológica— conquistar un espacio de pensamiento (*Denkraum*) reflexivo entre él y los objetos. Parece que, efectivamente, Atenas debía ser reconquistada una vez más desde Alejandría. (Warburg, 2005: 490)

Este término en general servirá para hacer referencia al espacio en el que el artista concebía la obra de arte y también el espacio en que el crítico elaboraba su discurso.

so. Aunque se encontrarán otros significados que muchas veces dependerán del contexto y de las combinaciones léxicas que Warburg hacía como “*Beusstsein vom Denkraum*”, “la conciencia de pensar en el espacio”; “*Cheirokratie und Denkraum*”, “el gobierno de la mano y el espacio de pensamiento”; “*Denkraum in statu nascendi*”; “*Denkraumschöpfung als Kulturfunktion*”, “la creación del espacio mental como una función cultural”; “*Denkraumverlust*”, “la pérdida del espacio mental”; “*mathematischer und psychotechnischer Denkraum*”, “matemática y psicotécnica del espacio mental”, entre otros (véase Tremml, Flach y Schneider, 2014: 11).

Así también la disposición de la biblioteca se convierte en el *Denkraum* físico de Warburg (Hagelstein, 2008: 14). En ella se puede vislumbrar algo parecido a un método, pues como Salvatore Settis (2010) apunta, el acomodo de la biblioteca es también un “itinerario mental que reconstruye no ya la historia de Aby Warburg, sino la forma que tomó su trabajo cotidiano de los últimos años” (28). Esta disposición

debe guiar desde la imagen visual (*Bild*) como primer estadio en la conciencia del hombre, al lenguaje (*Wort*) y de ahí a la religión, la ciencia y la filosofía, todas ellas productos de la búsqueda del hombre de Orientación (*Orientierung*) que influenciara sus patrones de comportamiento y sus acciones, el contenido de la historia. La acción, la representación de ritos (*Dromena*) es a su vez suplantada por la reflexión, que restituye la formulación lingüística y la cristalización de imágenes que completan el ciclo. (Settis, 2010: 65)

Este recorrido metodológico tiene la ventaja de motivar, a través de los materiales de trabajo, al investigador a indagar desde diferentes puntos de vista un mismo problema cuyo objetivo es encontrar el significado de la Antigüedad en las formas de arte posteriores, particularmente el Renacimiento italiano, a través de una memoria viva.

Umfangsbestimmung

Este término nos permite subrayar la vocación comparatista de Warburg. En sus escritos aparece frecuentemente la palabra comparación (*Vergleich*), de manera particular en las fichas que elaboró desde 1888 hasta 1905 y que han sido agrupadas bajo el título *Fragmentos sobre la expresión*, publicadas en varias ediciones. De acuerdo con Susane Müller, quien dirige la versión francesa de los *Fragmentos* —misma que utilicé para este estudio—, “[e]stos fragmentos a través del lenguaje, y a semejanza de su maestro, parten de singularidades para llegar al todo. Buscan establecer leyes generales a partir de fenómenos” (en Warburg, 2015: 12). En la lectura de estas notas resulta claro que para Warburg la comparación era parte fundamental de la creación tanto artística como científica y se encuentran algunos intentos por definir las características de este proceso:

Toda comparación (*Vergleich*) está precedida de un distanciamiento del périmetro (*Umfang*) real en el que se encuentra el portador (*Träger*), a favor de la atención de referir al portador hasta que este sea sustituido por otro soporte que siga el mismo objetivo con mayor homogeneidad (de la voluntad o del cuerpo). (Warburg, 2015: 130)⁷

De esta cita cabe recuperar dos términos: en primer lugar, el de portador (*Träger*), que Warburg define de esta manera: “En una imagen, el objeto no es solamente considerado por aquello que le vuelve esencial en un momento preciso en el seno de una serie de objetos, dicho de otra manera, por eso que lo distingue, sino en tanto que es portador (*Träger*) vivo de una serie de cualidades que comparte simultáneamente con un gran número de objetos” (Warburg, 2015: 74).⁸ El objeto de la imagen soporta una serie de cualidades que comparte con un gran número de objetos y por ello es susceptible de comparación; de ahí que pueda ser considerado un portador (*Träger*). Por otra parte, la existencia de la imagen está determinada

⁷ Nota 181, con fecha del 14 de mayo de 1891

⁸ Nota 55, fechada el 15 de marzo de 1890

por las características del perímetro en el que nace. El término *Umfang*, perímetro, también aparecerá frecuentemente en las notas de Warburg, como necesario para mediar entre el sujeto y el infinito (Johnson, 2012: 32). Linda Báez (2012) ha centrado sus estudios alrededor de la importancia de este concepto en unión con el verbo *be-stimmen*, que quiere decir condición o propósito final, relacionado a la *determinatio* latina cuyo origen subraya la existencia de un contorno o límite (26). El verbo alemán también está formado por el sustantivo *stimmung*, que significa humor, ambiente o atmósfera, como el τόνος (*tonos*), griego que hace referencia a cualquier objeto que se pueda estirar, incluidos los tendones del cuerpo humano, las amarras de un barco y las cuerdas de un instrumento, pero también el esfuerzo físico o mental. De esta unión de conceptos podemos entender que los límites de un espacio, real o metafórico, pueden expandirse o disminuir. La comparación es uno de los medios a través de los cuales esto es posible.

Para Warburg, la imagen es en primer lugar simbólica. Este nivel de abstracción permite imaginar varios objetos a la vez dentro de una determinación primaria que es el *Umfangsbestimmung*, la determinación del perímetro o poética de la circunscripción, ya que podemos considerar éste como el espacio de la creación artística (Báez, 2012: 26-27). O “eso que se coloca, desde el punto de vista corpóreo-simbólico, en el espacio: a través del lenguaje, del arte, del ser simbólico, de la capacidad de aferrarse a su objeto o también a través de la vestimenta o los instrumentos” (Tavani, 2018: 86). Un ejemplo de esto sería la formación de constelaciones: “La figura de la serpiente en el cielo [...] se usa como un perímetro matemático (*mathematischen Umfangsbestimmung*); los puntos luminosos se unen siguiendo una forma mundana, para volver comprensible el infinito que no podríamos comprender sin este perímetro (*Umfang*) de orientación” (Warburg citado en Johnson, 2012: 32). Así, para Johnson (2012) la clave de esta noción está ligada al desarrollo del pensamiento matemático, a la capacidad del hombre de diferenciar entre el infinito y el ser, común en todas las civilizaciones (33). Por lo tanto, se encuentra estrechamente ligado al concepto de símbolo que “se extiende más allá del ámbito de la recepción y conecta el campo de la percepción con el de la conciencia activa” (Zumbusch, 2004: 237). “El resultado es un *Umfangsbestimmung*, al

que Warburg se adherirá hasta su trabajo en el *Atlas Mnemosyne*, donde finalmente coloca al arte a medio camino entre los polos opuestos de la religión y la ciencia” (Zumbusch, 2004: 245).

Por lo tanto, también engloba la importancia que encontraba Warburg en explorar la expresión a través de la dinámica de los opuestos, como el curso de un péndulo. En palabras de Georges Didi-Huberman (2009),

Toda función estará al menos “doblemente orientada” (*doppeltendenzlös*); todo “espacio de pensamiento” (*Denkraum*) estará frecuentado por un “espacio de deseo” (*Wunschraum*) que lo guía y lo desorienta al mismo tiempo; ninguna imagen podrá ya comprenderse sin el análisis del contexto en que se inscribe y al que perturba al mismo tiempo; toda energía tenderá a expandirse, pero también a involucionarse, y también a invertirse, y así sucesivamente en un juego sin fin de metamorfosis. (429)

De esta manera el huésped del espacio expositivo warburgiano —la biblioteca— construye paso a paso no simplemente su camino a través del *Atlas*, sino su *Umfangbestimmung* personal, que dibuja más una red que una trayectoria lineal (Tavani, 2018: 101). Los tres términos analizados ayudan a conformar a su vez un conjunto de criterios que servirán para comprender los elementos sobrevivientes en la literatura, las artes y la cultura a través de la comparación dentro de un espacio de pensamiento que no busque delinear un límite rígido, sino un perímetro de tensiones y juegos entre objetos y disciplinas.

Conclusión

Una disciplina en crisis es una disciplina doblemente orientada, que busca, que regresa sobre sus propios pasos, que se reinventa, que encuentra nuevos caminos y nuevos retos. Así también define Georges Didi-Huberman (1998) a Warburg, quien “nunca dejó de replantear las preguntas, lo que lo hizo re-pensar cada vez el corpus de su saber, de reorganizarlo y abrirlo a nuevos campos” (20). Considero que, así

como han hecho otras disciplinas como la historia del arte, la literatura comparada debería encargarse de re-inventar y adaptar el corpus warburgiano a su conveniencia, pues si bien el método no se encuentra establecido (y difícilmente lo estará), propone una mirada diacrónica, multicultural e interdisciplinar como la que buscamos.

El nombre de René Wellek es frecuentemente recordado por enunciar la muerte de la disciplina. Sin embargo, quisiera recordar las conclusiones de su artículo, en las que vislumbra el futuro de la literatura comparada "en la confrontación de los objetos en su esencia: una intensa contemplación que llevara al análisis y finalmente a juicios de valor. Una vez que hayamos alcanzado la naturaleza del arte y de la poesía, su victoria sobre la mortalidad humana y el destino, su creación de un nuevo mundo de la imaginación" (Wellek, 1959: 171).

Aby Warburg se imaginó una ciencia innombrable porque no pertenecía a ninguna de las disciplinas de su época y, al mismo tiempo, necesitaba de todas. Para muchos la dificultad de este acercamiento se encuentra en la falta de un método. Mi propuesta es que sigamos la premisa de Anaxágoras: entre todo lo existente encontraremos algo con qué estudiar y a través del cual seguir investigando y así, finalmente, un orden.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGAMBEN, Giorgio. (2008). "Aby Warburg y la ciencia sin nombre". *La Potencia del Pensamiento*. Madrid: Anagrama.
- BÁEZ, Linda. (2012). *Aby Warburg. El Atlas de imágenes Mnemosyne. Un viaje a las fuentes*. Vol. II. México: IIE-UNAM.
- BERISTÁIN, Helena. (2006). *Diccionario de retórica y poética*. México: Porrúa.
- BING, Gertrude. (1965). "A. M. Warburg". *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 28, 299-313. <https://doi.org/10.2307/750675>
- CHECA, Fernando. (2010). "Introducción". En Salvatore Settis, *Warburg Continuatus*. Madrid: Ediciones de la Central.

- CICERÓN. (1913). *De Officiis* (Walter Miller, ed.). Cambridge: Harvard University Press.
- D'HAEN, Theo. (2012). *The Routledge Concise History of World Literature*. Londres: Routledge.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. (1998). "L'homme qui parlait aux papillons" [Prefacio]. En Philippe-Alain Michaud, *Aby Warburg et l'image en mouvement*. París: Macula.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. (2002). *L'Image Survivante, Histoire de l'Art et Temps des Fantômes selon Aby Warburg*. París: Les Éditions de Minuit.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. (2009). *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg* (Juan Calatrava, trad.). Madrid: Abada.
- GOMBRICH, Ernst H. (1970). *Aby Warburg: An Intellectual Biography*. Chicago: The University of Chicago Press.
- GOSSMAN, Lionel. (1994). "Philhellenism and antisemitism: Matthew Arnold and His German Models". *Comparative Literature*, 46(1), 1- 39. <https://doi.org/10.2307/1771612>
- HAGELSTEIN, Maud. (2008). "Mémoire et Denkraum. Réflexions épistémologiques sur la Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg". *Conserveries Mémoires: Revue Transdisciplinaire*, (5), 38-46. <http://cm.revues.org/104>
- HORLACHER, Rebekka. (2014). "¿Qué es Bildung? El eterno atractivo de un concepto difuso en la teoría de la educación alemana". *Pensamiento Educativo. Revista de Investigación Educativa Latinoamericana*, 51(1), 35-45. <http://dx.doi.org/10.7764/PEL.51.1.2014.16>
- JANTZ, Harold S. (1936). "The Fathers of Comparative Literature", *Books Abroad*, 10(4), 401-403. <https://doi.org/10.2307/40077574>
- JOHNSON, Christopher. D. (2012). *Memory, Metaphor and Aby Warburg's Atlas of Images*. Ithaca: Cornell University Press.
- KLEIN, Robert. (1970). *La Forme et l'intelligible*. París: Gallimard.
- LESCOURRET, Marie-Anne. (2013). *Aby Warburg ou la tentation du regard*. París: Hazan.
- ÖSTLING, Johan (2018). *Humboldt and the Modern German University. An Intellectual History*. Lund: Lund University Press.
- PASQUALI, Giorgio. (2014, marzo). "Ricordo di Aby Warburg ('Pegaso' II, 4, 1930, 484-495)". *La Rivista di Engramma*, (114), http://www.engramma.it/eOS/index.php?id_articolo=1530

- PLATÓN. (1903). *Platonis Opera* (John Burnet, ed.). Oxford: Oxford University Press.
- QUINTILIANO. (1920). *Institutio Oratoria* (Harold Edgeworth Butler, trad.). Cambridge: Harvard University Press.
- RAPPLE, Brendan. (1989). "Matthew Arnold and Comparative Education". *British Journal of Educational Studies*, 37(1), 54-71. <https://doi.org/10.1080/00071005.1989.9973797>
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. (2005). *Diccionario de la lengua española*, 23a edición [versión 23.4 en línea]. Recuperado el 16 de marzo de 2020 de <https://dle.rae.es>
- SETTIS, Salvatore. (2010). *Warburg Continuatus. Descripción de una biblioteca*. Madrid: Ediciones de la Central, Museo Nacional de Arte Reina Sofía.
- STEINER, George. (1997). *Pasión intacta. Ensayos 1978-1995*. Madrid: Siruela.
- TAVANI, Elena. (2018). "Aby Warburg: Simbolica mimetica e psicotecnica della distrazione". En Alice Barale, Frabrizio Desideri y Silvia Ferretti (ed.), *Energia e rappresentazione. Warburg, Panofsky, Wind*. Milano: Mimesis. 85-103.
- TÖTÖSY, Steven. (1999). "From Comparative Literature Today Toward Comparative Cultural Studies." *CLCWeb: Comparative Literature and Culture*, 1(3). <https://doi.org/10.7771/1481-4374.1041>
- TREML, Martin; FLACH, Sabine; SCHNEIDER, Pablo. (2014). *Warburgs Denkraum: Formen, Motiven, Materialien*. München: Trajekte.
- WARBURG, Aby. (2004). *El ritual de la serpiente*. México: Sexto Piso.
- WARBURG, Aby. (2005). *El renacimiento del paganismo*. Madrid: Alianza.
- WARBURG, Aby. (2015). *Fragments sur l'expression* (Susane Müller, dir.). París: L'écarquillé.
- WELLEK, René. (1959). "The Crisis of Contemplative Literature". En David Damrosch, Natalie Melas y Mbongiseni Buthelezi (eds.), *The Princeton Sourcebook in Comparative Literature*. Princeton: Princeton University Press. 160-172.
- WELLEK, René; WARREN, Austin. (1949). *Theory of Literature*. Nueva York: Harcourt, Brace and Company.
- ZUMBUSCH, Cornelia. (2004). *Wissenschaft in Bildern: Symbol Und Dialektisches Bild in Aby Warburgs Mnemosyne-atlas Und Benjamins Passagen-werk*. Berlín: De Gruyter.



“La audiencia de los pájaros” de Álvaro Uribe: una fantástica transtextualidad shakespeariana

Álvaro Uribe’s “The Audience of the Birds”: A Fantastic Shakespearean Transtextuality

MARISOL NAVA HERNÁNDEZ

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE TLAXCALA | México

Contacto: marinavoo@hotmail.com

Resumen

La injerencia de una obra literaria en otra ha sido un fenómeno permanente y estéticamente valioso. Este quehacer transtextual requiere un profundo conocimiento e interés en la obra recobrada y un agudo talento para crear un nuevo texto a partir de ella. Éste es el caso del cuento “La audiencia de los pájaros” de Álvaro Uribe, donde se comprueba la directa intervención de la literatura mediante paratextos, intertextos e hipertextos. Lo relevante de estos vínculos transtextuales es que, en el relato a estudiar, nutren y fundamentan lo fantástico expuesto en diversos recursos. En este sentido, el cuento de Uribe apela al poema “El fénix y la tórtola” de William Shakespeare y, a través de un epígrafe, notas a pie, alusiones y una transposición diegética narrativizada del mismo, se relata la historia de un hombre que muere por la intrusión de un ser sobrenatural en su departamento, al parecer un ave fénix, quien todo lo incendia, tal como sucede en el hipotexto de Shakespeare. Este acto creativo implica reconocer la literatura anterior, pero también la habilidad, la inteligencia y el talento para crear un cuento en donde, sin demeritar la obra precedente, se propone un nuevo universo ficcional: creación

y recreación en permanente diálogo. Así, página a página se descubre la riqueza de “La audiencia de los pájaros”, un cuento fantástico inquietante construido con base en otra obra literaria y cuya experiencia estética deviene memorable gracias a su impecable urdimbre.

Palabras clave

Álvaro Uribe, Shakespeare, cuento, fantástico, transtextualidad, La audiencia de los pájaros, El fénix y la tórtola

Abstract

The interference of one literary work in another has been a permanent and aesthetically valuable phenomenon. This transtextual task requires a deep knowledge and interest in the referenced work and a sharp talent to create a new text from it. That is the case of Álvaro Uribe’s story “The Audience of the Birds”, where the direct intervention of literature is verified through paratexts, intertexts and hypertexts. The relevance of these transtextual links is that, in the story to be studied, they nurture and lay the foundation for the fantastic present in various resources. In this sense, Uribe’s story appeals to the poem “The Phoenix and the Turtledove” by William Shakespeare; through an epigraph, footnotes, allusions and a narrativized diegetic transposition of the poem, it tells the story of a man who dies from the intrusion of a supernatural being in his apartment, apparently a phoenix, who sets everything on fire, as in Shakespeare’s hypotext. This creative act implies recognizing the previous literature, but also the ability, intelligence, and talent to create a story without demeaning the previous work—a new fictional universe is proposed: creation and recreation in permanent dialogue. Thus, page by page, the richness of “The Audience of the Birds” is discovered: a disturbing fantastic story is built upon another literary work and its aesthetic experience becomes memorable thanks to an impeccable warp.

Keywords

Alvaro Uribe, Shakespeare, short story, fantastic, transtextuality, The Audience of the Birds, The Phoenix and the Turtledove

Álvaro Uribe (1953) es uno de los exponentes más importantes de la literatura mexicana contemporánea. Luis Leal (1991) lo identifica como uno de los autores más representativos de los últimos años de la década de 1980 (41) y María Esther Arredondo (2001) lo considera “uno de los prosistas más meticulosos de la actualidad” (26). Por su parte, Miguel G. Rodríguez Lozano (2004) señala sus rasgos escriturales, subrayando el cuidado del estilo y su evidente habilidad para escribir: “el despliegue del lenguaje, se vuelve el elemento perturbador que mantiene, a veces incluso sobre la trama, la atención; le provee cadencia y equilibrio al cuento; lo envuelve en palabras, en imágenes en las que, como si estuviera junto a un precipicio, el lector cae inevitablemente” (324-325).

De toda la producción de Álvaro Uribe, *La linterna de los muertos* es la que ha recibido mayor atención. Christopher Domínguez Michael (1995) la considera una obra en donde “hay piezas perfectas tanto por su construcción como por la delicadeza de su fantasía” (259). Alfredo Pavón (2005) describe las características estéticas del libro: “Uribe reúne en sus cuentos filosofía, argumentación lógica, halo fantástico, presencia de lo absurdo, humor, ironía, dobles y duplicaciones, recreación del pasado histórico bajo la égida de lo ficticio, diálogo intra e intertextual, técnica de cajas chinas, ficcionalización de entes históricos y objetos estéticos” (211). Consciente de estas virtudes literarias, Rafael Lemus (2007) considera que “*La linterna de los muertos* [...] es una de las pocas obras irrefutables de la última narrativa” (s. p.). Estas críticas, aunque valiosas, pues subrayan la calidad estética del libro, devienen generales; incluso, se obvia el comentario de algunos cuentos específicos. Tal es el caso de “La audiencia de los pájaros”, del cual no existe ningún registro crítico; por ello, su estudio resulta un terreno fértil.

Partamos de la importancia de la transtextualidad. Gérard Genette (1982), uno de los principales teóricos sobre el asunto, subraya el valor estético de la literatura “libresca”, aquella sostenida con otras obras literarias: “la humanidad, que descubre sin cesar nuevos sentidos, no siempre puede inventar nuevas formas, y a veces necesita investir de sentidos nuevas formas antiguas” (497). En este sentido, en una entrevista con Sandra Licon (2001), Uribe comenta respecto a sus cuentos:

En la medida en que remita al lector a otras novelas o reproduzca circunstancias literarias, se enriquece la lectura. Esto es sistemático en mi obra, de hecho empecé haciendo cuentos fantásticos y algunos textos que combinaban el ensayo y el cuento. Relatos de escritor para escritores, eran cuentos encerrados en un diálogo, en un intento de apropiación de la literatura anterior. (28)

“La audiencia de los pájaros” lo evidencia, gracias a lo fantástico y a la transtextualidad establecida con el poema “El fénix y la tórtola” de William Shakespeare.

En primera instancia, el cuento pertenece a *La linterna de los muertos*, libro publicado en 1988 y posteriormente reeditado en 2006¹ con el título de *La linterna de los muertos (y otros cuentos fantásticos)*,² cuyo título claramente enuncia su rai-gambre fantástica. Aunado a ello, el libro incluye un epígrafe de Jorge Luis Borges —“En vano es vario el orbe. La jornada que cumple cada cual ya fue fijada”— donde emerge la idea borgeana del destino trazado y de las historias repetidas eterna e ineludiblemente. Este epígrafe deviene clave de lectura para todo el libro al plantear dos posibilidades semánticas: el vínculo de Uribe con Borges, autor tan caro a lo fantástico y a los procedimientos transtextuales, y la inevitable presencia del destino, en cuanto que los sucesos acaecidos a los protagonistas de los cuentos son intransferibles e irrevocables. La trama de “La audiencia de los pájaros” parte de estos dos significativos paratextos.

Dicho cuento relata la historia de Eugenio Domínguez Velarde, conocido como Dove, quien en el pasado tuvo una relación amorosa con Pilar Saavedra, quien se embaraza, pero, ante la actitud negativa de Dove, además de su propia indecisión, aborta. A partir de este acontecimiento su relación concluye. Posteriormente, Dove hereda una cuantiosa fortuna y renuncia al trabajo, convirtiéndose en un hombre solitario, introvertido y con rutinas fijas; sus quehaceres más relevantes consisten en darles de comer a las palomas y escribir su diario. Aunque posee una próspera economía, su vestimenta es austera; asimismo, su pequeño departamento posee escasos muebles. La vida de Dove, ajena al mundo y sus

¹ Uribe revisó y aumentó esta segunda edición; en concreto, le agregó dos relatos más.

² Esta edición es la que considero para el análisis.

distracciones, se opone a la de Pilar Saavedra, quien se ha destacado con una importante trayectoria política:

A pesar de su sexo y de no proceder de una familia acomodada, había acumulado títulos de licenciatura y de maestría en universidades mexicanas y un doctorado en el extranjero. A su regreso, la reputación de experta en asuntos económicos le abrió las puertas de una oficina gubernamental, que pronto abandonó para dirigir una dependencia más importante y luego otras más. (Uribe, 2006: 89-90)

En estas circunstancias, sin motivo específico y tras años de lejanía, Pilar acude a la casa de Dove, quien la recibe agreste y desatento, alterado notablemente por su inesperada visita. Dove registra el desafortunado evento en su diario, incluyendo lo acontecido un día después, el último de su vida: un insólito ser con alas ardientes, semejante a un ave, pero con rasgos humanos, aparece frente a su ventana. Mediante el escrito del juez, se informa el inexplicable incendio ocurrido en el departamento de Dove, donde muere calcinado. El siniestro tiene consecuencias legales, pues Dove le hereda un cuantioso seguro a Pilar, pese a su nula relación con ella. Ante lo infundado del hecho, además de los extraños pormenores del incendio, interviene el juez Cisneros, quien reúne a los personajes implicados en el litigio para cuestionarlos y otorgar el veredicto. Pasado un tiempo y ante la cercanía de su muerte e insatisfacción en torno a este caso, el juez elabora un escrito donde compendia sus comentarios, el diario de Dove y los testimonios de los otros participantes en el proceso. Finalmente, entrega dicho escrito a un editor para que lo publique, quien a la postre anexa la declaración del comandante Aguilar, omitida por el juez, donde emerge lo fantástico.

“La audiencia de los pájaros” despliega singulares recursos narrativos que apuntalan lo fantástico. En primer lugar, posee un narrador intradieгético: el editor del texto, quien divulga el escrito del juez Cisneros y además colabora con cinco notas a pie de página y un posfacio. De este editor nada se sabe, salvo que es el receptor y el difusor de tal texto; por ello, su presencia mediante los referidos pa-

ratextos es importante, pues lo validan como la señera voz narrativa. Así, las notas del editor con escasas acotaciones apelan a una naturaleza pseudoeditorial:

[...] un género completamente clásico y particularmente bien ilustrado [...] el autor se presenta aquí como editor, responsable de todos los detalles del control y el establecimiento del texto, que pretende haber tomado a cargo o recibido [...] señalan las presuntas lagunas, las supresiones y restituciones de las que se encargan, aclaran las alusiones, referencian las citas, aseguran mediante remisiones y anuncios la coherencia del texto, en una actitud que es evidentemente una simulación de comentario alógrafo. (Genette, 2001: 291)

En cuanto a su labor organizativa, el editor de este cuento se apega a dicha descripción:

El texto que nos entregó el señor Felipe Cisneros Arredondo, ex magistrado de la XI corte Penal del Distrito Federal, carece de indicaciones que permitan distinguir sus apuntes individuales de las declaraciones de otras personas en la audiencia en que se ventiló el caso de Eugenio Domínguez Velarde. Para remediar este descuido, hemos optado por anteponer un subtítulo a los comentarios del Juez Cisneros, siguiendo el método que él mismo utilizó en el resto del manuscrito. [Nota del editor]. (Uribe, 2006: 81)

Por otra parte, el posfacio del editor tiene mayores implicaciones para lo fantástico, pues al ubicarse al final del cuento se dirige a un lector efectivo, quien ya conoce el expediente del magistrado. Por lo tanto, su intención es “epilogar con conocimiento de causa” (Genette, 2001: 202) al revelar información desconocida o eludida por el juez, es decir, la declaración del comandante Aguilar, quien inspeccionó el lugar del incendio y cuyo testimonio, excluido por Cisneros, fortalece lo fantástico.

El documento del juez Felipe Cisneros Arredondo está conformado por algunos fragmentos del diario de Dove, además de las declaraciones de Pilar

Saavedra, Jacinto Corbo (abogado de Pilar), Roberto Falcón (representante de la aseguradora) y doña Escolástica Gallástegui (vecina de Dove), cuyas participaciones están previamente seleccionadas bajo el criterio del juez; a ello se suma la voz del propio Cisneros, quien integra al legajo una advertencia, siete comentarios y un epílogo. Esta disposición y multiplicidad de voces crea una bruma narrativa que obstaculiza la identificación del editor como narrador, quien introduce su voz de forma sutil y marginal a través de las notas y el posfacio. Asimismo, esta urdimbre crea el efecto de unas cajas chinas, pues los testimonios de los personajes componen el expediente del juez Cisneros y este documento, a su vez, forma parte del discurso del editor. Lo sobresaliente de esta disposición narrativa es que tanto el editor como el juez son testigos indirectos de la historia de Dove; ninguno participó en ella, salvo en las resoluciones posteriores, lo cual fomenta la verosimilitud de la historia, pero también contribuye a la ficcionalidad de la misma (Genette, 2001: 293) y, en consecuencia, alimenta la ambigüedad inherente a una obra fantástica.

En el cuento, esta incertidumbre se apoya de otros mecanismos verbales; éste es el caso de las frases modalizantes. Inicialmente enfatizadas por Todorov y, posteriormente, por Rosalba Campra (2008), éstas “indican desconcierto o incertidumbre sobre el acontecer” (176). Dichas frases dejan su impronta en los testimonios de dos personajes. La primera pertenece al juez Cisneros: “tengo razones para creer que mi labor quedó incompleta” (Uribe, 2006: 80). Dicha frase cobra sentido cuando el editor revela la declaración del comandante Aguilar omitida por el juez, la cual atesora el desafío fantástico. El otro ejemplo se halla en doña Escolástica y se relaciona con el incendio en el departamento de Dove, en donde además se subraya el verbo de percepción “ver”: “vi una flama que cayó entre las ramas. No espérese, déjeme pensar, creo que más bien vi primero un fogonazo en el árbol” (Uribe, 2006: 100). El verbo “creer” implica “[t]ener por cierto algo que el entendimiento no alcanza o que no está comprobado o demostrado” (Real Academia Española, 2001: 680); por lo tanto, la duda sobre los hechos se acrecienta.

Existe otro recurso verbal cuyo propósito es otorgar certezas, aunque a la postre intensifica las dudas: los referentes extratextuales que sustentan la verosimilitud, en cuanto “elementos de carácter esencialmente descriptivo, que llenan

un objetivo estético o ideológico, o bien crean un ‘efecto de realidad’ gracias a que remiten —mejor dicho, fingen remitir— al universo extratextual” (Campra, 2008: 70). En el cuento aparecen referencias espacio-temporales: “La audiencia se celebró a principio de los años sesenta, en un barrio alguna vez respetable y ya entonces venido a menos del Distrito Federal” (Uribe, 2006: 80). A ello se agrega otra circunstancia legal derivada de los mecanismos hacendatarios de México: el Registro Federal de Contribuyentes o RFC, código que toda persona física o moral debe tener para pagar sus impuestos por realizar una actividad lícita y mediante el cual, explicado por el juez en una nota, se identifica a Dove en todo el texto:

Estas siglas corresponden a la primera letra y la primera vocal del apellido paterno (DOMínguez), a la primera letra del apellido materno (Velarde), a la primera letra del nombre de pila (Eugenio) y a la fecha de nacimiento (2 de marzo de 1932), que constituyen el código empleado por el Registro Federal de Causantes para identificar a cada individuo en edad de pagar impuestos. [Nota de Cisneros]. (Uribe, 2006: 82)

El sobrenombre de “Dove” otorgado a Eugenio Domínguez Velarde resulta un interesante anagrama de carácter polisémico, pues, aunque proviene de su RFC, posee otro significado en inglés con implicaciones para las relaciones transtextuales, que analizo más adelante. La última referencia contextual, indicada por el juez, es de índole sociocultural: “en aquella época una mujer con una profesión y con éxito era un fenómeno que ocasionaba extrañeza en el mejor de los casos, envidia o recelo en casi todos” (Uribe, 2006: 80). Estos aspectos refuerzan el escenario realista, donde emerge lo sobrenatural.

Dicha irrupción origina dudas en los personajes, quienes las exponen claramente. Así, a decir de doña Escolástica, el incendio donde muere Dove no se originó en su departamento, pues vio una bola de fuego que saltó del árbol a su vivienda provocando el siniestro: “Ya no sé muy bien, porque tiene que haber sido al revés ¿verdad? A fuerza que tiene que haber sido primero la explosión y luego las llamas en el árbol, cómo no” (Uribe, 2006: 100). El juez Cisneros también expresa sus dudas

respecto al caso de Dove: “Muchos delitos o presuntos hechos delictuosos me tocó en suerte elucidar, pero el único que aún inquieta el ocio de mi jubilación es el caso de Eugenio Domínguez Velarde” (Uribe, 2006: 80). Hacia el final, los dilemas del magistrado sobre lo acontecido persisten: “Sé que este razonamiento escapa a la ley de los hombres, pero gracias a él sigo convencido de que la muerte de Dove fue accidental. Tiene que haber sido así” (Uribe, 2006: 113). Esta última frase insiste en la lógica predominante; no obstante, la duda persiste. El editor también vacila respecto al informe de Cisneros, sobre todo después de su muerte, acaecida tras concluir el escrito: “Ciertas dudas, que nos hizo concebir la lectura del manuscrito, quedaron en suspenso a causa de ese desafortunado suceso” (Uribe, 2006: 114). Como un complemento de tales recelos, surgen las posibles explicaciones de lo acontecido a Dove otorgadas por los abogados Roberto Falcón y Jacinto Corbo, quienes arguyen un accidente o un desequilibrio mental. Así lo plantea Corbo: “se trata de una alucinación debida al gas o a los trastornos de Domínguez o en parte a los dos” (Uribe, 2006: 110). La vacilación o ambigüedad representada, como ya lo planteaba Todorov (1994), es “una condición facultativa de lo fantástico” (29) y el cuento lo evidencia cabalmente.

Al mismo tiempo, los indicios preparan la irrupción fantástica y patentizan la relación transtextual del cuento con el poema “El fénix y la tórtola” de William Shakespeare. La importancia de tales pistas en un cuento fantástico ha sido descrita claramente por Rosalba Campra (2008): “Lo que el indicio proporciona, pues, es una sugestión sobre su propia naturaleza. La entera estructura parece tender a un final que revela, sí, la dirección de los acontecimientos, pero sobre todo la duplicidad de los datos que nos han conducido hasta ahí. Todo parece existir sólo para lanzar señales” (174). El primer indicio revela un estrecho vínculo entre las palomas y Dove, registrado en su diario: “ir a sentarme al banco de siempre y dejar que las palomas me rodeen. Ellas se limitan a comer lo que les doy, sin preguntas, sin miradas inquisitivas, sin esos atisbos de espíritu que tanto me irritan en las caras de los hombres” (Uribe, 2006: 82-83).

Asimismo, la descripción de Pilar congrega varios indicios reveladores para la historia. De principio, el juez le adjudica dos adjetivos tocantes al léxico fantásti-

co: además de ser un “fenómeno” (Uribe, 2006: 80), asegura que “[e]n el México de entonces Pilar Saavedra era un hecho insólito” (89). Ambos calificativos apelan a su belleza e inteligencia, esta última sostenida por una notable cultura humanista, de ahí su sobrenombre de Nictaya. En una nota a pie, el juez explica los atributos de este mitológico ser: “llamada también Nictimene, era una lechuza que acompañaba o precedía a Palas Atenea y representaba el aspecto nocturno de la sabiduría de la que es tutora esa diosa [Nota de Cisneros]” (Uribe, 2006: 90). El vínculo entre Nictaya y Pilar se sustenta no sólo por su erudición, sino también por el papel de precursora, en la medida en que una noche antes de visitar a Dove, éste la sueña. Esta experiencia onírica deviene premonitoria, pues vaticina la presencia de Pilar al siguiente día e incluso, en una interpretación metafórica, también anticipa la muerte de Dove, hecho sugerido por Jacinto Corbo: “esta dama fue la involuntaria precursora de la muerte de Domínguez” (Uribe, 2006: 109).

La afinidad entre Nictaya y Pilar se recalca con algunos rasgos físicos. Pilar tiene el “cabello espeso y muy negro” (Uribe, 2006: 91), cual testuz de dicha ave. De mayor importancia resultan sus ojos “inmensos y con pupilas de un infrecuente color ambarino” (Uribe, 2006: 92) que sugieren, como lo menciona el juez, los de una lechuza (92); incluso, cuando Pilar visita a Dove, éste observa sus ojos brillantes y le llama por su sobrenombre: “Nictaya, no sé por qué le dije así en vez de Pilar” (95-96). La relación entre Atenea, Nictaya y Pilar encuentra un punto decisivo en los ojos y cuyo fundamento se encuentra en la *Ilíada* de Homero, en donde se identifica a Atenea con el frecuente, aunque no único, epíteto de “la diosa de los ojos de lechuza”, lo cual alude a otro vínculo intertextual.

Aunado a ello, el cuento expone una matizada estructura *in crescendo*. En este tenor, el nombre de doña Escolástica es significativo, pues apela a una corriente filosófica, predominantemente medieval, donde se problematiza la autoridad representada por los textos sagrados de la Biblia (la fe) y por la tradición de los Padres de la Iglesia (la razón). Sus instrumentos son la *lectio* (lectura de textos) y la *disputatio* (discusión pública); además, se basa en el siguiente esquema: “a) Exposición del tema en cuestión en forma dubitativa [...] b) Exposición de las razones o de los testimonios en favor o en contra del planteamiento inicial c) cuerpo de la

cuestión en el que el escolástico responde de manera ordenada a las razones que no considera fundadas y da, finalmente, su propia opinión” (Martínez Riu y Cortés Morató, 1999). La estructura de “La audiencia de los pájaros” se articula bajo este esquema: el juez expone los antecedentes del asunto, proporciona los testimonios en contra y a favor sobre el proceso de Dove, y posteriormente otorga su dictamen: “Exoneré a la doctora Saavedra de toda culpa. En consecuencia, dictaminé que la compañía aseguradora debía pagarle la suma estipulada en el seguro de vida de Domínguez” (Uribe, 2006: 112). Finalmente, el magistrado da su opinión sobre el caso; para ello recurre tanto a la lectura del diario de Dove, como a las declaraciones del resto de los personajes.

Lo anterior confluye en el aspecto temático. Acorde a la propuesta de Rosalba Campra (2008), “La audiencia de los pájaros” expone la categoría predicativa humano–no humano, en cuanto que “las adherencias de lo fantástico con lo mítico, lo alegórico o lo fabulístico, tienden también a borrar los confines” (56), como sucede en el cuento mediante la irrupción del insólito ser:

Igualmente yo miré con negligencia el ave que tenía frente a mí y me tomó un instante entender lo que veía, darme cuenta de que no era una paloma. Tenía las alas de una paloma o semejantes y también el tamaño, es cierto, pero lo demás era humano, aunque la vi poco tiempo estoy seguro de haber distinguido piernas y brazos y una cabeza proporcionada al cuerpo. No sólo eso, también tuve la certeza de que era una hembra. (Uribe, 2006: 101-102)

Este ser, concreto y animado, no pertenece al ámbito humano, según lo describe Dove; así, por los indicios comentados este espécimen se adhiere al canon mítico, donde Nictaya y el Ave Fénix dejan su impronta, pues además “sus alas parecen envueltas en llamas” (Uribe, 2006: 102). Por tal motivo, los sentimientos de Dove al verla son elocuentes: “Pero el verso y la visión me dieron más bien horror, o una sensación en la que se mezclaban el ansia de venerarla y el miedo” (Uribe, 2006: 102), en cuanto que lo mítico–sagrado se reverencia y se teme. Al carecer de un referente extratextual, esta entidad fantástica se describe mediante comparacio-

nes que intentan representarla; por eso, para doña Escolástica las teas de sus alas son “como una bola de fuego” (Uribe, 2006: 100). La declaración del comandante Aguilar, sobre la inspección del lugar del siniestro, completa la caracterización de este ser:

[...] cuando íbamos a recoger el cadáver, vimos ahí nomás, al ladito, entre el difunto y la ventana, otro montón de cenizas más chiquito, como untado al suelo por la fuerza de la explosión. Pues era como del tamaño de una paloma, más o menos así, y clarito se veía la forma de las alas y todo, pero el cuerpecito más bien parecía como de hombre, casi hasta de mujer por lo esbelto y finito, en todo caso no rechoncho como las palomas. (Uribe, 2006: 114-115)

Construido con símiles que intentan describir al extraordinario ser y con énfasis en los verbos de percepción, esta información configura el motivo del objeto mediador o “flor de Coleridge”, el cual, en palabras de Remo Ceserani (1999), se encuentra vinculado, en el discurso fantástico, con el procedimiento del paso del umbral, pues “[e]s un objeto que, con su inserción concreta en el texto, se convierte en testimonio inequívoco del hecho de que el personaje-protagonista ha realizado efectivamente un viaje, ha entrado en la dimensión de otra realidad y ha traído consigo un objeto de aquel mundo” (108). En “La audiencia de los pájaros” esta prueba resulta volátil, pues el viento esparce las cenizas anulando su comprobación: “Pero cuando quisimos levantar al muertito, el viento entró por la ventana y las cenizas se mezclaron con las del pájaro ése o lo que fuera, y ya no se pudo separarlas” (Uribe, 2006: 115). Aunque la declaración del comandante Aguilar confirma la existencia de este ser, la evidencia se pierde, lo cual incrementa la ambigüedad; quizá en ello radica su omisión por parte del juez, quien basa su labor en hechos verificables; afortunadamente, el editor la reintegra al expediente y con ello se subraya lo fantástico.

El análisis de “La audiencia de los pájaros” quedaría inconcluso si se eludiera su relación con el poema “El fénix y la tórtola” de William Shakespeare (1564-1616) emplazado en su centro. Escrito en 1601, se trata de un poema corto dividido

en trece cuartetos seguidos de un treno (canto funerario) conformado por cinco tercetos. En el poema, el yo lírico convoca a determinadas aves para celebrar unas exequias en honor de la tórtola y el fénix, quienes han muerto juntos en pos de su amor manteniendo sus almas unidas para siempre; las principales aves reunidas son el águila, el cuervo y el cisne, que funge como sacerdote; el poema concluye cuando la razón aprueba ese afecto y les dedica un treno a los amantes.

“El fénix y la tórtola” se inserta en “La audiencia de los pájaros” bajo diferentes mecanismos textuales. En primer lugar, como paratexto, en su modalidad de título y epígrafe. Así, en el poema se habla de un encuentro de aves: “Que esta reunión sea vedada / para las aves de ala tiránica” (Shakespeare, 2002: 220). Implícitamente, el título del cuento sugiere el contenido del poema, pues desde la perspectiva del juez, la audiencia de los personajes implicados en el caso de Dove se transforma metafóricamente en una reunión de pájaros:

Corbo, mi astuto discípulo; la doctora Saavedra, a la que él también llamaba Nictaya; la señora Gallástegui, que ha de seguir cacareando las noticias de la vecindad bajo la sombra del árbol que crece en el patio; hasta el licenciado Falcón, de quien no quisiera acordarme: todos ellos revolotean en mi memoria como un cortejo de aves luctuosas que el destino congregó en las exequias de Dove. (Uribe, 2006: 113)

Asimismo, el epígrafe del cuento corrobora el alcance del poema al integrar dos de sus versos —“To the Phoenix and the dove, / co-supremes and stars of love” (Uribe, 2006: 79)—, paratexto en donde se destacan el fénix y la tórtola.

Intertextualmente, el cuento ostenta una cita, una alusión y una referencia del poema. La cita aparece en el diario de Dove: “verla me recordó automáticamente un verso de Shakespeare que alguna vez traduje: la gracia en su entera sencillez” (Uribe, 2006: 102),³ palabras destinadas al ave-mujer, en donde los dos puntos marcan su calidad de cita sobre el referido poema. La alusión se localiza en los

³ En cuanto al hipotexto, el verso se encuentra en Shakespeare (2002: 222).

comentarios del juez Cisneros respecto al diario de Dove: “Celebró, por decirlo de alguna manera, un casto matrimonio con su biografía” (Uribe, 2006: 111). Palabras similares, aunque invertidas, se encuentran en el poema shakespeariano: “No dejan progeñe, / aunque la causa no es la impotencia / sino un matrimonio casto” (Shakespeare, 2002: 222). Además, el cuento integra una referencia sobre el poeta inglés y el poema, lo cual registra el juez Cisneros con base en el diario de Dove:

En el período de su vida al que corresponde el manuscrito, Dove se consagró por entero a los poetas isabelinos, sobre todo a Shakespeare. Los apuntes revelan un interés obsesivo, que linda con la monomanía, en el poema titulado “The Phoenix and Turtle” [sic]. Imagino que los análisis numéricos, los intentos de traducción y las paráfrasis de esta rara muestra de la poesía de Shakespeare ofrecerían a un erudito claves suficientes para sopesar la solvencia intelectual de Dove. (Uribe, 2006: 86)

Estos paratextos e intertextos apoyan la relación hipertextual surgida entre “La audiencia de los pájaros” de Álvaro Uribe y “El Fénix y la Tórtola” de William Shakespeare (que funge como hipotexto), la cual adopta la modalidad de una transposición diegética narrativizada, pues los principales componentes semánticos del poema se trasladan al cuento. Es decir, el discurso versificado se reformula mediante personajes y situaciones en una ficción narrativa. Las aves indicadas en el poema son la tórtola, el fénix, el cisne, el cuervo, el águila y, sin precisar más, las “aves de ala tiránica” (Shakespeare, 2002: 220). En correspondencia hipertextual, los protagonistas de “La audiencia de los pájaros” son Dove, Pilar, el fantástico ser alado, el juez, el comandante Aguilar y los abogados de las diferentes partes.

Así, en el poema el yo lírico descarta de las exequias a un ave particular: “Pero tú, chillón mensajero, / sucio procurador del demonio, / augur del fin de la fiebre, / a este tropel no te acerques” (Shakespeare, 2002: 220). En el cuento, el juez comenta respecto al licenciado Falcón y sus truculentos argumentos: “no ensuciarme más las manos copiando los abyectos razonamientos del leguleyo. Cualquiera que conozca las cortes penales entenderá cuánto pueden repelerme

las aves de rapiña que las frecuentan” (Uribe, 2006: 107). En un interesante juego de palabras, Falcón remite a “halcón”, un ave de rapiña. En contraste, se menciona un ave digna del cortejo: “Y tú, cuervo agudo, / que especies oscuras procreaste / con el aliento que has dado y tomado, / junto a nuestros dolientes irás” (Shakespeare, 2002: 220). Bajo la óptica del juez, la defensa de Roberto Corbo es notable y meritoria en el caso de Dove; elocuentemente su apellido alude a “cuervo”, cuyo origen se encuentra en la palabra latina *corvus*, resultando así una clara transposición. Las palabras, en un texto literario, demuestran su función única e intransferible y “La audiencia de los pájaros” lo ilustra con los nombres de sus personajes, como también acontece con el comandante Aguilar, cuyo apellido apunta a “Águila” y en el poema shakespeariano se plantea: “Que esta reunión sea vedada / para las aves de ala tiránica / con excepción del águila, plumífera reina” (Shakespeare, 2002: 220). El águila posee múltiples significados; no obstante, inviste uno sugerente para el cuento, en cuanto que “es el símbolo de la volatilización” (Cirlot, 2008: 71), y frente al comandante Aguilar las cenizas de Dove y del insólito ser se mezclan por la acción del viento, diluyéndose.

Posteriormente, en el hipotexto el yo poético convoca al cisne, quien desempeña un sobresaliente rol en los funerales: “Que el sacerdote vestido con blanca casulla, / cantos de la música fúnebre, / sea el cisne, agorero de la muerte, / para que el réquiem no falte” (Shakespeare, 2002: 220). En este sentido, el cisne se equipara al juez, quien realiza en el cuento una notable descripción de sí mismo: “Diré, por presentarme de alguna manera, que parezco un sacerdote [...] Admito que la sospecha de que soy un cura no es infundada. Algunos la han atribuido al pelo, blanco y escaso, que rodea mis sienes como un halo” (Uribe, 2006: 79). A ello se suma su actuación como juez: “mi oficio comparte con el sacerdocio una característica menos visible y sobre todo menos envidiable: la responsabilidad de oír la confesión del prójimo” (Uribe, 2006: 79). Esta analogía se fortalece con la interpretación del propio juez sobre los implicados en el litigio de Dove, en donde “a mí, Cisneros el juez, que oficié en esa ceremonia fúnebre, me correspondería entonar las graves sílabas del réquiem” (Uribe, 2006: 113). Un indicio más que confirma tal correspondencia surge en otro juego de palabras localizado en su apellido: *Cisneros*.

Por su parte, la tórtola “Aparece en muchas alegorías y se confunde a veces con las palomas” (Cirlot, 2008: 451), situación observada en el cuento, pues se personifica en Dove, cuyo sobrenombre en inglés significa “paloma”. Sin embargo, *turtle dove* (como se indica en el hipotexto) es un ave macho; esta precisión genérica se complementa con el Fénix, quien es tratado en femenino en la literatura clásica.

Las imágenes míticas del Ave Fénix y de Nictaya, así como de Pilar y del ser sobrenatural, integran un complejo engarce. En primer lugar, sobre el Ave Fénix, “[l]a leyenda dice que cuando veía cercano su fin, formaba un nido de maderas y resinas aromáticas, que exponía a los rayos del sol para que ardieran y en cuyas llamas se consumía. De la médula de sus huesos nacía otra ave fénix” (Cirlot, 2008: 209); por ese hecho, “significa el triunfo de la vida eterna sobre la muerte” (210). En el cuento, el juez Cisneros compara a Pilar con el Fénix, debido a su labor irrefrenable y constante en la política nacional: “Respetábamos la habilidad de uno de los contados individuos que habían logrado no sólo sobrevivir, sino prosperar en el poder a lo largo de tres sexenios consecutivos; nos asombraba que esta rara ave fénix de nuestras teogonías sexenales fuera además una mujer” (Uribe, 2006: 89). A esta metáfora del fénix ligada con Pilar, se une la de Nictaya, aludida en diversas ocasiones y cuyas palabras de Dove lo ejemplifican: “Eso era lo que más me molestaba, que todo se repitiera como en la vigilia, que yo pensara que eran ojos de lechuza y recordara mecánicamente el sobrenombre de Nictaya” (Uribe, 2006: 88). La hermosura, inteligencia y erudición de Pilar podrían resumirse en un verso del poema shakespeariano que nos atañe, “La Belleza, la Verdad y la Rareza, / la gracia en toda su sencillez” (Shakespeare, 2002: 222), verso recordado por Dove cuando se enfrenta al insólito ser alado que, similar a Pilar, posee rasgos tanto de Nictaya como del Fénix: es un ave con las alas encendidas; además inviste un rostro y extremidades humanas. Esta entidad parece la personificación fantástica de Pilar, tal como lo intuye Roberto Falcón: “la mujer alada que dice haber visto el difunto no es más que un símbolo de la Dra. Saavedra” (Uribe, 2006: 106).

Otra afinidad se halla en el personaje sobrenatural de “La audiencia de los pájaros” que termina incendiándose a sí mismo y a Dove, tal cual se plantea en su hipotexto: “Fénix y la tórtola han volado / de aquí en una llama mutua” (Shakespea-

re, 2002: 220). Similar al poema, el final del cuento es luminoso, pues las cenizas de ambos seres se mezclan concretando esa imagen idílica que los une a partir de la muerte, en un claro proceso de trascendencia y perpetuidad inherente al Ave Fénix.

En conjunto, “La audiencia de los pájaros” recupera de su hipotexto la reunión de aves, quienes realizan las exequias en honor del fénix y la tórtola, situación trasladada al cuento y cuyo portavoz es el juez, quien recuerda los testimonios de los personajes implicados en el proceso de Dove: “todos ellos revolotean en mi memoria como un cortejo de aves luctuosas que el destino congregó en las exequias de Dove” (Uribe, 2006: 113).

Como un suplemento al título del cuento y en apoyo al contenido de su trama, se destacan los sonidos suscitados por los personajes en analogía con las aves: el cacareo de doña Escolástica, la voz grave del juez, el revoloteo de los demás personajes. Incluso, parte de esta agitación auditiva y gestual se transmite por la estructura del cuento: fragmentado, compuesto por múltiples voces según los testimonios de los personajes, discrepante en las opiniones y alegatos, donde inclusive se omiten los diálogos en pos del monólogo de los abogados. El final abierto del cuento coadyuva a este desconcierto sintáctico y semántico ocasionado por esta “audiencia de pájaros”, en donde se escuchan varias voces y percepciones, mas nada se logra revelar sobre lo acaecido a Dove y sobre la naturaleza del híbrido ser, mezcla de ave y humano.

Otro asunto relevante de “La audiencia de los pájaros” se halla en el diario de Dove, el cual se apega a las características del género, instaurándose en “una reflexión, en primera persona y enraizada en la cotidianidad, sobre la condición humana y el sentido de la vida” (Freixas, 1996: 12), lo cual registra el juez: “La mayor parte de las páginas consignan reflexiones de índole personal” (Uribe, 2006: 86). Lo notable de este diario radica en las excepcionales pretensiones de Dove: “El punto en que podrían fundirse los contenidos del pensamiento y el acto de pensar, donde ambos se anularían. Aunque decir ‘donde’ es ya asignarles un lugar y una realidad que es justo lo que se trata de eliminar, difícil expresarlo [...] Ahora ese estado de concentración, de progresiva cancelación de mi sujeto y los objetos en que se proyecta dura hasta el amanecer” (Uribe, 2006: 87). Dove anhela fundir el acto

de pensar con sus contenidos, lo cual implica un estado de profunda meditación⁴ —proceso complejo, pues hasta en los sueños asaltan los deseos, las emociones y la subsecuente conciencia de ello, como lo intuye Dove: “Ahora veo que me había equivocado, era erróneo eliminar cualquier pensamiento, sin distinción, para librarme de mi conciencia [...] Pero entonces mis esfuerzos me llevaban siempre al sueño y en el sueño, sin mi vigilancia, reaparecían los objetos tenaces que había conseguido suprimir de mi vigilia” (Uribe, 2006: 99)—. Dove desea anular su conciencia, no pensar en referentes concretos, centrarse en un pensamiento absoluto y, por un breve momento, lo consigue, como la fusión del Fénix y la paloma en el acto amoroso evidenciado en el hipotexto:

Decir tal vez que llegué al final, al punto en que por fin desaparecen las últimas obstinaciones de la conciencia, no veo otra manera de llamarlo. Ahora no me alcanza el lenguaje para describir ese estado, naturalmente se excluyen. Sentí cómo me abandonaba todo lo que me encadena a mi persona, todo, recuerdos y voluntad, deseo, el mismo pensamiento. Como si a través de mí o por mí o en eso que ya no era yo se verificara la pura existencia, su forma más simple, sin que la enturbiara ninguna intervención de mi parte. (Uribe, 2006: 99-100)

Dove pretende “ser y existir”, pero sin pensamientos, sin deseos ni emociones, hecho insostenible por mucho tiempo, como el amor planteado en el poema de Shakespeare entre el Fénix y la tórtola. Ambas situaciones, utópicas, inadmisibles, sólo pueden tener un fin: la muerte que en ambos casos resulta luminosa, pues el fénix y la tórtola terminan fusionados por el fuego, semejante a Dove y el fantástico ser, mediante el cual consigue su objetivo, también previsto en el diario: “Ya no era yo sino algo infinitamente más sencillo, una materia incalificada que precede

⁴ La formación filosófica de Álvaro Uribe signa este cuento, el cual rememora a otro del mismo libro, “Filósofo meditando”, en donde el protagonista filósofo comenta: “yo quería meditar. Pero la meditación es como una hija bastarda del pensamiento y nace sólo cuando el pensamiento consigue ejercitarse sin palabras. Me tomó mucho tiempo desarrollar esta habilidad” (Uribe, 2006: 16), lo cual, dicho con otras palabras, anhela Dove.

y también incluye a todas las cosas, un...” (Uribe, 2006: 100). El uso de puntos suspensivos, en su función de silencio verbal, abre el panorama interpretativo, pues al morir calcinado se literalizan las palabras de Dove, en cuanto que las cenizas preceden e incluyen a todas las cosas.

Como se ha podido observar, “La audiencia de los pájaros” resulta un magistral cuento fantástico por todos sus componentes estructurales y semánticos, destacando el motivo mítico apuntalado con la transtextualidad establecida con “El fénix y la tórtola” de William Shakespeare. Así, en el desarrollo del cuento aflora una lúcida manera de recuperar una notable obra, incluso por encima de los géneros literarios, pues el poema shakespeariano se encarna en el cuento, en una labor de alquimista que sólo Álvaro Uribe pudo gestar, demostrando que la actividad transtextual requiere un profundo conocimiento e interés en la obra recobrada y un agudo talento para crear un nuevo texto a partir de ella. Finalmente, desde el origen de la literatura occidental queda manifiesta la importancia de obras como la aquí analizada, en cuanto que exponen un continuo diálogo con otras obras precedentes, en una permanente recreación. La vitalidad estética es innegable, pues implica recurrir al pasado para construir el presente y reconocer el talento de antaño para cimentar el actual, tal cual sucede en la historia humana, artística y cultural: el ayer es un ineludible cimiento para construir nuevas edificaciones y, en este sentido, el cuento de Álvaro Uribe lo patentiza cabalmente.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARREDONDO, María Esther. (2001, 4 de septiembre). “Los amores de Uribe le exigieron su propio libro”. *Unomásuno*, p. 26.
- CAMPRA, Rosalba. (2008). *Términos de la ficción. Lo fantástico*. España: Editorial Renacimiento.
- CESERANI, Remo. (1999). *Lo fantástico*. Madrid: Visor.
- CIRLOT, Juan Eduardo. (2008). *Diccionario de símbolos*. Madrid: Siruela.

- DOMÍNGUEZ MICHAEL, Christopher; MARTÍNEZ, José Luis. (1995). *La literatura mexicana del siglo XX*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- FREIXAS, Laura. (1996, julio-agosto). “Auge del diario ¿íntimo? en España”. *Revista de Occidente*, 5-15.
- GENETTE, Gérard. (1982). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.
- GENETTE, Gérard. (2001). *Umbrales*. México: Siglo XXI Editores.
- LEAL, Luis. (1991). “El cuento mexicano: del posmodernismo a la posmodernidad”. En Pavón, Alfredo (comp.), *Té lo cuento otra vez (La ficción en México)*. Tlaxcala: Universidad Autónoma de Tlaxcala, Universidad Autónoma de Puebla. 29-44.
- LEMUS, Rafael. (2007, 31 de enero). “La parte ideal, de Álvaro Uribe” (en línea). *Letras libres*. Recuperado el 14 de marzo de 2020 de <http://www.letraslibres.com/revista/libros/la-parte-ideal-de-alvaro-uribe>
- LICONA, Sandra. (2001, 4 de septiembre). “Escribí la biografía de lo que pude haber sido”. *Crónica*, p. 28.
- MARTÍNEZ RIU, Antoni; CORTÉS MORATÓ, Jordi. (1999). *Diccionario de filosofía Herder*. Barcelona: Herder.
- PAVÓN, Alfredo. (2005). “El nuevo cuento mexicano (1960-1995): Señas de identidad”. En Samuel Gordon (ed.), *Cuento mexicano reciente: aproximaciones críticas*. México D. F.: Ediciones Eón, The University of Texas at El Paso. 15-40.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. (2001). *Diccionario de la Lengua Española*. México: Espasa Calpe.
- RODRÍGUEZ LOZANO, Miguel G. (2004). “De cuentos y cuentistas: 1988-1990”. En Mario Muñoz *et al.*, *Cuento muerto no anda (La ficción en México)*. Tlaxcala: Universidad Autónoma de Tlaxcala, Instituto Nacional de Bellas Artes, Instituto Tlaxcalteca de la Cultura. 311-329.
- SHAKESPEARE, William. (2002). *Poesía completa* (Fátima Auad y Pablo Mañé Garzón, trads.). Barcelona: Ediciones 29.
- TODOROV, Tzvetan. (1994). *Introducción a la literatura fantástica*. México: Ediciones Coyoacán.
- URIBE, Álvaro. (2006). *La linterna de los muertos (y otros cuentos fantásticos)*. México: Fondo de Cultura Económica.

RESEÑAS





ELLESTRÖM, Lars. (2019). *Transmedial Narration. Narratives and Stories in Different Media*. Växjö: Linnaeus.¹

EDUARDO YESCAS MENDOZA

Programa de Posgrado en Historia del Arte²

Universidad Nacional Autónoma de México | México

Escrita en forma de tratado, la última obra de Lars Elleström, *Transmedial Narration. Narratives and Stories in Different Media*, ofrece una nueva perspectiva sobre el estudio de la comunicación dentro de la amplia gama de estudios intermediales que en los últimos años han ganado popularidad en los círculos académicos europeos.³ El análisis parte de algunas nociones de estos enfoques y, en particular, usa el concepto de transmedialidad, debido a su capacidad para acentuar los flujos y canales del “a través” de los medios y que le sirve para demostrar el argumento clave de su tratado: la narración es un fenómeno exclusivamente transmedial. La disertación tiene la particularidad de proporcionar un

panorama general de las posibilidades transmediales de tales fenómenos que podrían aplicarse a cualquier circunstancia y fenómenos independientes de las propias características particulares de cada medio. Por este motivo, Elleström se sitúa por encima de la narratología tradicional, así como de los enfoques interdisciplinarios de ésta.

El análisis se divide en tres partes que se subdividen en capítulos, cada uno de los cuales propone series de conceptos claves. En la primera sección, formada por cuatro apartados, el autor contextualiza algunos de sus conceptos en la tradición de análisis. En el primer capítulo, Elleström reflexiona desde la epistemología de la intermedialidad y los

¹ El libro se encuentra disponible para su descarga gratuita en la página web oficial de la editorial.

² Estudiante de la Maestría en Historia del Arte

³ Una síntesis de esta corriente se encuentra en Claus Clüver (2007) y Chiel Kattenbelt (2010). En cuanto a la relación entre intermedialidad y literatura, véase Pennaccina (2007).

media studies. Más precisamente, se empareja con algunas nociones previas como la de *narración transmedial* (*transmedia storytelling*) para desarrollar la idea de que, al ser parte de la comunicación, la narración debe ser entendida desde sus procesos mediales, ya sean cognitivos o meramente comunicativos. El segundo apartado introduce el concepto central de *esferas virtuales* (*virtual spheres*), que pone énfasis en la comunicación como resultado de las características físicas de los medios y del índice cognitivo tanto de productores como de creadores. Dos conceptos análogos sirven luego para comprender dos nociones centrales: *intracomunicación* y *extracomunicación* (*intra* y *extracommunication*). Con el primero, Elleström se refiere a las condiciones fácticas que existen en el mundo que afecta a los medios, mientras que el segundo denomina las anticipaciones del conocimiento en la mente. El capítulo tres introduce que la narración depende también de esos fenómenos, con la particularidad de que esas relaciones transmediales se construyen en varios puntos del tiempo. El capítulo final de esta sección establece dos distinciones para evaluar a los medios que en consecuencia serán útiles para el análisis de las narraciones desde esta mirada: las *modalidades presemióticas* (*presemiotic modalities*), que se definen por las cualidades materiales y espaciotemporales de los

objetos, y las *modalidades semióticas* (*semiotic modalities*), que incluyen la iconicidad, la indexicalidad y la simbología.

La segunda parte del tratado presenta una serie de conceptos para entender la narración como fenómeno exclusivamente transmedial y temporal. El capítulo cinco establece un marco metodológico para clasificar a la narración como proceso mental y transmedial. Para eso, se propone que, como en los análisis más generales de la comunicación, los de narración deberían estar situados en la dualidad entre el *narrador* (*narrator*) y el *narratario* (*narratee*), un aspecto que permite acentuar que la narración está condicionada por limitantes cognitivas, a las que también llama focalización (*focalization*). Siguiendo esta idea, el capítulo seis estudia cómo la representación de medios se ve afectada por el tiempo, para lo que se propone el concepto de *evento* (*event*), que indica que, ante todo, la comunicación es afectada por distintos factores y lo que llega a representarse de un suceso es la relación de un proceso transmedial que no depende tanto de sus propias condiciones, como de aquellas que resultan de sus distintas relaciones. El capítulo siete establece que hay diferencias en la representación de eventos a partir de dos distinciones: diferencias temporales que son afectadas por las cualidades también temporales del medio y diferencias de

una misma narración por su representación en el tiempo. El capítulo ocho cuestiona las formas en que las narrativas adquieren sentido y coherencia. En éste, el autor sugiere seguir la idea de totalidades interconectadas (*intraconnected wholes*) para comprender que todas las historias están unidas coherentemente por las propias *esferas virtuales*, que también pueden ser comprendidas en términos de indexicalidad intracomunicacional, y no tanto por causa-efecto. Finalmente, el capítulo nueve explora la coherencia en la comunicación que de alguna manera se ve afectada por aspectos extracomunicacionales, es decir, por limitaciones mentales. En este punto, Elleström recuerda que desde Aristóteles este problema se ha relacionado con la "verdad". Por lo tanto, ha sido uno de los temas principales en la discusión literaria a menudo relacionada con el análisis de la ficción. En cambio, él propone que debe haber un índice de *extracomunicación* para descubrir cómo se logra la veracidad, mas no la "verdad".

La tercera parte del libro es la puesta en práctica del tratado y consta de un solo capítulo. Así, pues, la décima sección propone que cuatro tipos distintos de medios calificados (*qualified media*), como la pintura, la música instrumental, las ecuaciones matemáticas y las visitas guiadas, son también representaciones mediales afectadas por el tiempo y, por ende,

susceptibles a ser tratadas como narración. Lo importante de este apartado es que, sin miras a las especificidades mediales que sustentan las divisiones tradicionales, se presenta la oportunidad de elaborar nuevas distinciones narratológicas hacia otros lugares que antes no quedaban clasificados. Se sugiere que sus particularidades pueden ser estudiadas en términos de *índice* (*index*) y sus transmediaciones, más que a partir de contenidos.

En general, el tratado logra sus propios objetivos en términos de su propia coherencia y propone una teoría altamente esquemática. Asimismo, la aportación puede aplicarse en dos niveles. Primero, el estudio y sus conceptos resultan útiles para las teorías de comunicación en el enfoque intermedial, sobre todo, mediante aportes como *esferas virtuales*, *comunicación intra* y *extra*. En un segundo nivel, los conceptos de Elleström pueden ser útiles para algunos otros fenómenos y disciplinas cuya particularidad es que se desenvuelven en el tiempo —la historia, por ejemplo—. Así, conceptos como *evento*, *índice*, y las distinciones entre narrador y narratario, pueden resultar ilustrativos para entender la naturaleza comunicativa de ciertas tendencias.

Finalmente, estos conceptos pueden ser útiles para nuevas teorías de la comunicación en otros círculos, no sólo en los estudios

de literatura comparada, sino también en las teorías de arte y estética que en los últimos años se han descentrado de su epistemología tradicional. Por ejemplo, este alcance podría presentar nuevas aristas para los debates acerca de la "especificidad medial" de las artes, uno de los enclaves que definen el fin de la modernidad, el modernismo y las prácticas contemporáneas. Si la comunicación es en realidad un fenómeno transmedial, enton-

ces todo el arte se ve afectado por la especificidad de los medios; sin importar cuál sea nuestra visión —política o no—, los conceptos de Elleström apuntan a los fundamentos y a lo que todo fenómeno comparte, a lo que tienen en común. Desde este planteamiento ya no sólo el mensaje, sino también la política y la cultura se convierten en el medio y, por esto, un estudio de ellos requeriría más bien de la mirada transmedial.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CLÜVER, Claus. (2007). "Intermediality and Interart Studies". En *Changing Borders. Contemporary Positions in Intermediality*. Lund: Intermedia Studies Press. 19-37.
- ELLESTRÖM, Lars (ed.). (2010). *Media Borders. Multimodality and Intermediality*. Nueva York: Pallgrave MacMillan.
- ELLESTRÖM, Lars. (2019). *Transmedial Narration. Narratives and Stories in Different Media*. Växjö: Linnaeus.
- KATTENBELT, CHIEL. (2010). "Intermediality and Performance as a Mode of Performativity". En Sara Bay-Cheng, Chiel Kattenbelt, Andy Lavender (eds.), *Mapping Intermediality in Performance*. Amsterdam: Amsterdam University Press. 29-37.
- PENNACCIA, MADALENNA. (2007). "Literary Intermediality: an Introduction". En *Literary Intermediality: The Transit of Literature Through the Media Circuit*. Berlín: Peter Lang. 9-28.
- SCHRÖTER, JENS. (2010). "The Politics of Intermediality". *Acta Univ Sapientia, Film and Media Studies*, (2), 107-124.



**ACHEBE, Chinua. (2014). *Trilogía africana*.
México: Penguin Random House.**

MIRCEA LAVANIEGOS SOLARES

Programa de Posgrado en Letras*

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO | México

Este mes de mayo se cumplieron seis años de la publicación de la *Trilogía africana* del escritor nigeriano Chinua Achebe. No es injustificado el atributo de fundador de la literatura africana con el que Simon Gikandi (2005) se ha referido a la audaz pluma de Achebe, pues, con sus retratos de los habitantes de Igbolandia, las vívidas descripciones de su cotidianidad religiosa y su crítica mirada frente a los intercambios iniciados desde finales del siglo XIX con los colonos ingleses y los misioneros cristianos, enfoca el evento fundacional del África contemporánea. Así ilustra la colonización europea de un universo rico y cohesionado que encerraba dentro de sí mismolas contradicciones que proporcionarían la oportunidad a las ambiciones imperialistas británicas para expandir su dominio sobre las culturas del Níger.

El mérito de Chinua Achebe no sólo consiste en presentar desde una perspectiva imparcial, no exenta de ironía, la crisis del mundo tradicional africano, en el caso particular de las aldeas de Umuofia y Umuaro, y su agudización al entrar en contacto con la rígida administración británica, sino en dejar a la luz el dilema del poder desde los rostros de un pueblo heredero de una cosmovisión que se manifiesta en las reglas de convivencia, la veneración a las máscaras, los proverbios y el ritmo de los días. Como enfatiza Marta Sofía López en los imprescindibles prólogos que acompañan a cada novela, el poder, en su forma más digna, puede significar los cuidados prestados por quienes lo detentan a una comunidad velando por su crecimiento o, convirtiéndose en su extremo opuesto, la

* Estudiante de la Maestría en Letras

anulación de sus habitantes y la explotación de su territorio. De allí que la revisión de la *Trilogía* abra un sendero fructífero desde una perspectiva literaria comparatista para reflexionar sobre los cánones de la literatura universal y la forma en la que una obra "periférica", con respecto al establecimiento de estos, puede llegar hasta nosotros.

Dicha reflexión aparece como un acto de resistencia frente a los poderes inherentes al discurso literario oficial, que resulta cada vez más urgente para repensar en los medios tecnológicos que hoy en día toman la batuta en la difusión de la literatura y los estudios literarios. Como expresa la filóloga, quien tiene una amplia trayectoria en los estudios de la literatura poscolonial, "los autores africanos están muy comprometidos con esa desconstrucción de estereotipos y, en este sentido, puede ser una literatura didáctica y pedagógica" (en Rodríguez Murphy, 2014: 244).

La obra de Achebe encuentra un eco con las propuestas de Edward Said acerca del orientalismo. Ambos coinciden en la crítica a los prejuicios raciales que constituyen la base de la narrativa de Joseph Conrad en *El corazón de las tinieblas* (1899) y se hallan, por lo tanto, entre los estudios pioneros del poscolonialismo. Aun cuando sus lúcidas inventivas exploran territorios distintos, la crítica literaria y la novelística, los dos se dirigen a un mismo lec-

tor: el individuo que se halla desgarrado por su historia y busca, a través del violento cauce de la cultura occidental, restituir a su mundo un origen. Said, en el análisis del discurso de poder cimentado por Occidente para justificar su posición privilegiada sobre Oriente, y Achebe, en los relatos dramáticos de las aldeas de Lagos que padecieron la colonización británica, retratan un entramado complejo de ambiciones, esperanzas y anhelos que dotan al interesado en comprender la lógica de dominio inherente a la cultura occidental y las tensiones internas —a veces fatales— de las culturas dominadas, de una visión más completa y, podríamos decir, más honesta de las sociedades no occidentales, que distan mucho de ser "la larga noche de salvajismo" en la que se pretendió sumirlas antes de la llegada de los blancos.

Okonkwo, el personaje protagónico de *Todo se desmorona*, la novela más celebre de Achebe, escenifica el intento más desesperado por restablecer las bases de una sociedad caracterizada por el culto a los ancestros y liderada por el sistema *ozo*, que otorga a los hombres la preminencia sobre los consejos de la aldea a través de una serie de méritos obtenidos en el seno de la comunidad, frente al cual la instauración de administradores extranjeros resulta sosa y autoritaria. Su intento, por lo demás fallido, que se enmarca dentro de la serie de actos desastrosos que convertirán al

prototipo del guerrero que lucha por defender a su tribu en un proscrito de las leyes de Agni, la diosa de la tierra, y que lo conducirán hacia su propia ruina y la de su familia no es sino una de las reacciones frente a una voluntad de dominio que se expande rápidamente sobre las aldeas del suroriente nigeriano y cuya amenaza aparece figurada entre los ancianos de Umofia como la devastación de Mbanta, la aldea madre, por una tropa a caballo armada de fusiles.

En un plano más conciliador, aparece el protagonista de *La flecha del dios*, Ezeulu, el sacerdote de Ulu, la divinidad que antaño unió a los seis pueblos de Umofia para defenderse de los soldados mercenarios de Abam que atacaban sus aldeas. A diferencia de Okonkwo, cuyo hijo adopta la fe cristiana para escapar del obtuso belicismo de su padre, Ezeulu envía a su hijo a estudiar la escritura sagrada que los misioneros enseñan en su apenas erigida iglesia. Son, por lo tanto, contemporáneos y ambos eventos los sitúan en la segunda mitad del siglo XIX, cuando los primeros misioneros británicos se introdujeron en el sur de Nigeria. Con la fuerza de una profecía, Ezeulu repite un proverbio a lo largo de la novela: "cuando dos hermanos están peleados se lleva la cosecha un forastero" (Achebe, 2014: 575) y, en un tono más recriminatorio que busca reivindicar su postura frente a la intromisión de la administración británica en los asuntos de Umofia, le dice a su

amigo Akuebue: "Hemos enseñado a los blancos el camino hasta nuestras casas y les hemos ofrecido taburetes para sentarse. Si ahora queremos que se vayan, tendremos que esperar a que se cansen de su visita o echarlos" (576).

Tales son las sentencias con las que el anciano sacerdote de Ulu pronostica la condición de las aldeas igbo, que han desatado una lucha interna que como consecuencia las ha puesto a la merced del nuevo gobierno. Él es la flecha de dios que anhela curar las malas decisiones de su comunidad y reintegrarla al cauce de una vida espiritual en armonía con la tradición oracular de los antiguos dioses. Sin embargo, su consejo será incomprendido, a la manera de una casandra moderna, y su dramática trama vitallo sumirá en una profunda soledad después de la muerte de uno de sus hijos que su pueblo interpretará como el repudio de Ulu por la terca actitud de su profeta que, con su posposición del calendario agrícola, trataba de develar la descomposición de las costumbres.

La última de las novelas que integran la *Trilogía africana* se sitúa en un plano más cercano a Occidente, en Lagos, una ciudad moderna a unas horas de Umofia, cuyo paso es indispensable para viajar a otras partes del mundo o para introducirse a las regiones igbo. Obi Okonkwo, el nieto del guerrero de la primera novela, es financiado por la Unión Progresista de Umofia para ir a completar sus estudios

en Gran Bretaña. Al regresar, Obi obtiene un puesto en una oficina burocrática encargado de la selección de becas para el extranjero. Sus enfrentamientos con la Unión y con su padre, que se ha convertido en un párroco jubilado, surgen a partir de sus planes de casarse con una joven *osu*, cuya familia pertenece a una casta tabú que tiene prohibido contraer matrimonio y engendrar descendencia. En Obi se conjuga la contradicción entre la fe en el progreso occidental que erradicará las inclemencias del mundo tradicional igbo y la añoranza por su aldea natal, cuya nostalgia por una realidad en ciernes de desaparición latirá con fuerza en sus años en el extranjero y, posteriormente, en su cotidianidad acomodada en la geografía urbana de Lagos. En una de sus visitas a Umofia, que aparecen diseminadas en *Me alegraría de otra muerte*, Obi expresa su intención de llevar a sus compañeros ingleses de la academia a conocer de manera directa la cultura igbo, para cuyos integrantes la conversación es un arte inmerso en una forma de vivir muy distinta a la que suponen aquellos que pretenden enseñarles la "cultura" a quienes carecen de ella. ¿No es precisamente lo que Achebe busca con su prosa nutrida del habla proverbial y las canciones festivas igbo?

Con un comienzo semejante a *El extranjero* (1942) de Albert Camus ante un tribunal de justicia, el recorrido de este personaje será

también fatídico. De representar el ideal de los jóvenes que marcharon a la capital colonial para absorber la sabiduría del blanco, Obi se convertirá en un funcionario corrupto cerrando el ciclo de esta trilogía que posee la fuerza de las antiguas triadas trágicas griegas. En todas ellas presenciamos la confrontación de un ser humano concreto frente a los acontecimientos letales de la época de colonización británica de Nigeria suroriental. Su trágico destino pone al descubierto la riqueza de un mundo hasta entonces jamás narrado desde dentro, sin eludir la representación de sus crisis acuciantes. Leer la *Trilogía* es presenciar la crueldad de un espectáculo que no se dirige a los occidentales, sino al pueblo africano que ha experimentado en carne propia el avasallamiento de la historia de los poderes imperiales y en cuyo horizonte aún se vislumbra la llegada del blanco como un albino sin dedos en los pies por estar ocultos bajo sus zapatos.

Existen tres traducciones al español de *Things Fall Apart* (1958), de las cuales sólo la más reciente fue realizada por una traductora mexicana, Nair María Anaya Ferreira (2018). La edición reseñada toma en cuenta la segunda traducción vertida por José Manuel Álvarez en 1997. En cuanto a *No Longer at Ease* (1960) y *Arrow of God* (1964), únicamente contamos con las traducciones reunidas en la *Trilogía* realizadas por Marta Sofía López y Maya

García en 2010 desde un contexto español europeo, si bien profundamente conscientes de la dificultad que implica traducir una obra cuyo autor emplea deliberadamente palabras “extrañas” de la oralidad igbo para sumergir al lector de lengua inglesa en *otra* cultura. Aún queda, en México, un largo trecho por recorrer en la lectura y comprensión de la literatura africana, así como del resto de las literaturas poscoloniales, cuya práctica representa un

ejercicio de traducción de una “tercera lengua” a otra, es decir, un diálogo entre lenguas duales gestadas por el cruce de culturas. Esperamos que la reseña de esta obra invite también a que, en palabras de Nair María Anaya, “mediante la recuperación de la resonancia silenciosa de la tradición ibo, nuestro propio sentido de alteridad salga también a la superficie y haga fructificar un sistema completo de significación” (Anaya Ferreira, 1997: 134).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ACHEBE, Chinua. (2014). *Trilogía africana* (José Manuel Álvarez, Marta Sofía López y Maya García, trads.). México: Penguin Random House. (Obras originales: *Things Fall Apart*, *No Longer at Ease* y *Arrow of God*, publicadas en 1958, 1960 y 1964).
- ANAYA FERREIRA, Nair María. (1997). “Celebrando el poder de la voz ibo: la traducción de *Things Fall Apart* al español”. *Anuario de Letras Modernas*, 8, 127-134. <https://doi.org/10.22201/ffyl.01860526p.1997.8.866>
- GIKANDI, Simon (ed.). (2003). “Achebe, Chinua”. En *Encyclopedia of African literature*. Londres: Routledge. 9-13.
- RODRÍGUEZ MURPHY, Elenay. (2014). “Entrevista a Marta Sofía López Rodríguez, traductora de *No Longer at Ease* y *Anthills of the Savannah* de Chinua Achebe”. *TRANS. Revista de Traductología*, (18), 239-250. <https://doi.org/10.24310/TRANS.2014.voi18.3256>



De entretenimiento en tiempos de *streaming* y pandemia.
GOLUBOV, Nattie (ed.). (2019). *TvFicciones: reflexiones críticas*
sobre televisión estadounidense. Ciudad de México: CISAN, UNAM.

MARIANA RUESTRA AHUMADA

Facultad de Filosofía y Letras¹

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO | México

La antología *TvFicciones: Reflexiones críticas sobre televisión estadounidense* (2019), editada por Nattie Golubov, investigadora del Centro de Investigaciones sobre América del Norte (CISAN), analiza algunas de las mercancías culturales más populares de los últimos veinte años. Los textos de la colección, escritos por autores y autoras de origen nacional e internacional, exploran la relación entre aquellos contenidos que consumimos tan fervientemente y el peso de los mismos en las esferas sociopolíticas que habitamos; esto en un contexto de aumento en la contratación de las plataformas de *streaming* que han revolucionado nuestra manera de ver televisión. El incremento de nuestras

horas de conexión, así como la priorización del análisis cultural en el ciberespacio y en la vida real, han transformado también a los televidentes, quienes cada vez generan relaciones más complejas y tienen expectativas más altas de los productos culturales que consumen.

Es verdad que nunca habíamos pasado tanto tiempo ante la pantalla y que la vida en el 2020 evidenció esto más que nunca —con una pandemia global como eje temático de nuestra cotidianidad, rodeados de injusticias sociales y de crisis climáticas—. El mundo como lo conocíamos cambió drásticamente: nuestras casas se transformaron en oficinas, escuelas, cines, bares y espacios de recreación. El último año pasamos más horas que nunca

¹ Estudiante de la Licenciatura en Letras y Literaturas Modernas (Letras Inglesas)

viendo fijamente una pantalla y una honesta introspección nos haría notar que le dimos un nuevo uso al tiempo que antes destinábamos a transportarnos por la ciudad para producir y consumir, para laborar y, de ser posible, tomar un descanso en medio de lo que se siente como el fin del mundo. Fue así que las fiestas de cumpleaños, los exámenes profesionales y las reuniones con amigos encontraron un equivalente disímil en el ciberespacio, y que ir al cine o ver películas con tu mejor amiga se ha traducido en tener una Netflix *party*. Todo esto en nuestro afán por mantener la vida tan parecida a como la conocíamos en el mundo pre-pandemia.

Del mismo modo, la forma en que vemos series, películas e incluso las noticias ha cambiado radicalmente en los últimos tiempos y, con ello, el contenido vía *streaming* ha crecido un 10.5% en México anualmente (Aja, 2019). Plataformas como Netflix, Prime Video, Blim, HBO+, entre otras, han transformado cómo consumimos contenido audiovisual, al permitirnos ver temporadas completas en cuestión de horas y desde prácticamente cualquier dispositivo. Esto ha dado pie a un nuevo foco de análisis para el estudio mediático que explora la manera en que consumimos contenido en internet y se pregunta qué tanto dicen de nosotros los productos culturales que nos rodean y que tan fervorosamente

devoramos. Un buen ejemplo de esto es el libro que aquí se reseña.

En la introducción, titulada "Algunas coordenadas de lectura", Golubov (2019) deja ver el enfoque desde los estudios culturales que caracteriza a la antología y que permite "entender mejor las narrativas que dramatizan los valores, ideales y formas de vida de la sociedad estadounidense" (13). Estos valores se han enmarañado en el imaginario colectivo de modo que las series y películas producidas en Estados Unidos determinan el modelo hegemónico de historias que consumimos. Asimismo, la colección se centra en el espectador moderno y el modo en que los productos culturales conversan entre ellos, lo que da lugar a una compleja red de contenidos que gratifica a quien ve y escucha atenta y vorazmente.

Golubov, quien ha analizado otras mercancías culturales en libros como *Meridiano cero. Globalización, prácticas culturales y nuevas territorializaciones simbólicas* (2016), *El amor en tiempos neoliberales: apuntes críticos sobre la novela rosa contemporánea* (2017), entre otros, colabora con investigadores e investigadoras de distintas entidades académicas y nacionalidades, lo que brinda un carácter amplio al análisis de los productos culturales arriba mencionados y deja entrever el alcance global de la televisión estadounidense. Además, la antología —focalizada en series dirigidas tanto

a un público joven como a gente adulta— ofrece un estudio vasto sobre el contexto sociopolítico en el que nacen ciertos engranajes culturales, y la manera en que nutren y configuran a las poblaciones.

Más allá de esto, el libro abre a discusión el modo en que el público nutre y configura los productos culturales que le rodean gracias a la intermedialidad que un mundo en el que sobran plataformas para discutir, criticar o aclamar todo aquello que consumimos nos brinda. La nostalgia y el posfeminismo o la idealización del *self-made man* en series de época, lo que representa una amalgama entre el *western* y la ciencia ficción, la construcción de la latinidad, la sátira política y sus repercusiones en las encuestas y elecciones nacionales, entre otras aproximaciones, muestran la forma en que la televisión como fenómeno mediático atraviesa diferentes sectores demográficos. En ese sentido, artículos como “Del Viejo Oeste al nuevo *Westworld*: cuando el desierto se viste de silicón”, de Noemí Novell; “¿Qué tan lejos hemos llegado? Nostalgia y posfeminismo en *Mad Men*”, de Holly Wilson Holladay; “La noción (emersoniana) del *self-made man* en el personaje Don Draper de *Mad Men*”, de Rocío Saucedo Dimas; “Espacio de traducción sonora mexicoamericana: *Dora la exploradora* y los nuevos colonialismos mediáticos”, de B. Guadalupe Caro Cocotle; e “Imitaciones

políticas en *Saturday Night Live* durante las elecciones presidenciales de Estados Unidos de 2016”, de Outi J. Hakola, se suman a las conversaciones sobre mercancías culturales alrededor de nosotros, a lo que leemos, escribimos, vemos o escuchamos en Twitter, Facebook, Reddit y Youtube.

El análisis de series de televisión y películas estadounidenses en años recientes con textos como *The Age of Television: Experiences and Theories* (2008), de Milly Buonanno; *Complex TV: The Poetics of Contemporary Television Studies* (2015), de Jason Mittel; y *World Building: Transmedia, Fans, Industries* (2017), editado por Marta Boni, reflejan la manera en que estos productos culturales hablan por y hacia audiencias que van más allá del contexto geográfico de Estados Unidos. Buonanno y Boni, por ejemplo, ambas académicas italianas, analizan fenómenos culturales ajenos a sus países de origen al igual que lo hacen los autores de *TvFicciones*; esto no sólo refuerza la idea del alcance —ahora magnificado por las plataformas de *streaming*— de la televisión estadounidense, sino que también resulta en la concepción de la cultura norteamericana como hegemónica y globalizante.

TvFicciones responde al creciente interés en el análisis de nuestras interacciones parasociales y en la vida real. La antología es accesible para el lector que está interesado tanto en

la crítica literaria como en la cultura popular, ya que está repleta de referentes populares, diálogos e imágenes de las series para acompañar a los ensayos. Lo anterior saca a relucir el lado interactivo y conversacional de la academia que caracteriza al trabajo de Golubov en el ámbito de los estudios culturales. Asimismo, los artículos que completan la colección —de Fernando Ángel Moreno, Alan Hook, María de

Lourdes López Gutiérrez, Alberto N. García, y Graciela Martínez-Zalce Sánchez— ofrecen un acercamiento crítico que va más allá de las tendencias televisivas actuales o del crecimiento en nuestro consumo de contenidos audiovisuales: estos textos son pertinentes y vigentes al ofrecer un modelo para hablar del espacio lúdico y privado a partir de su alcance masivo y su reflejo en nuestros procesos identitarios.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AJA, Antonio. (2019, 30 de octubre). "En ascenso, el consumo de contenido vía streaming" (en línea). *El Economista, Opinión*. Recuperado el 11 de julio de 2020 de <https://www.eleconomista.com.mx/opinion/En-ascenso-el-consumo-de-contenido-via-streaming-20191030-0128.html>
- GOLUBOV, Nattie (ed.). (2019). *TvFicciones: Reflexiones críticas sobre televisión estadounidense*. Ciudad de México: CISAN, UNAM.

