

ISSNe: en trámite

nuevas  
**POLIGRAFÍAS**

Revista de teoría literaria y literatura comparada

Número **5**  
febrero-julio 2022



Facultad de Filosofía y Letras  
Universidad Nacional Autónoma de México

# EQUIPO EDITORIAL

## DIRECTORA EDITORIAL

**Irene María Artigas Albarelli** | Universidad Nacional Autónoma de México (México)

## COMITÉ EDITORIAL

**Adriana María de Teresa Ochoa** | Universidad Nacional Autónoma de México (México)

**Gabriela García Hubard** | Universidad Nacional Autónoma de México (México)

**Nattie Liliana Golubov Figueroa** | 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 Monroy** | Universidad Nacional Autónoma de México (México)

**Aurora Piñeiro Carballeda** | Universidad Nacional Autónoma de México (México)

## EDITORA DE RESEÑAS

**Julia Edith Constantino Reyes** | Universidad Nacional Autónoma de México (México)

## COMITÉ ACADÉMICO ASESOR

**Jean Bessière** | Université de la Sorbonne Nouvelle (Francia)

**Warren Boucher** | 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 Perú** | Universidad Nacional Autónoma de México (México)

**Luz Aurora Pimentel** | Universidad Nacional Autónoma de México (México)

**Meri Torras 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)

## ASISTENTES EDITORIALES

**Ainhoa Brosa Mendoza** | Universidad Nacional Autónoma de México (México)

**Mariana Ramírez Mendoza** | Universidad Nacional Autónoma de México (México)

**Sofía Minerva Sánchez Nateras** | Universidad Nacional Autónoma de México (México)

## GESTIÓN EDITORIAL

COORDINACIÓN DE INVESTIGACIÓN, FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS, UNAM

**Gemma Argüello Manresa** | Coordinadora

**Isabel del Toro Macías Valadez** | Técnica académica editorial

**José Maximiliano Jiménez Romero** | Técnico académico editorial

**Andrea Salles Agostoni** | Servicio social

FORMACIÓN | José Maximiliano Jiménez Romero

EXTERIORES | Jocelyn Medina



*Nuevas Poligrafías. Revista de Teoría Literaria y Literatura Comparada*, número 5, febrero — julio 2022, 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](mailto: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 del título: 04-2021-111217455000-102. ISSN: en trámite. Reserva de Derechos e ISSN otorgados por el Instituto Nacional de Derecho de Autor, México.

El contenido de los artículos es responsabilidad de 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](mailto:revista.poligrafias@filos.unam.mx)». *Nuevas Poligrafías* no cobra a sus autores por publicar sus textos, ni a sus lectores por acceder a las publicaciones.

Número 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.

DOI: [10.22201/ffyl.nuevaspoligrafias.2022.5](https://doi.org/10.22201/ffyl.nuevaspoligrafias.2022.5)

## CONTENIDO

NOTA EDITORIAL: Los mundos de Charles Dickens.....	5
<i>Rocío Saucedo Dimas e Irene Artigas Albarelli</i>	

### CENTRAL POLIGRAFÍAS

El mundo surreal de Charles Dickens .....	14
<i>Luz Aurora Pimentel</i>	
Del espíritu de las narrativas pasadas en <i>Oliver Twist</i> .....	34
<i>Anaclara Castro-Santana</i>	
El diálogo entre los opuestos por medio de los personajes en <i>A Tale of Two Cities</i> de Charles Dickens.....	59
<i>Lia Galván Lisker</i>	
Charles Dickens y las paradojas de la expansión imperial.....	77
<i>Nair María Anaya Ferreira</i>	

### OTRAS POLIGRAFÍAS

El recurso de las imágenes y fotografías en cinco antologías sobre la Generación del 27: Gerardo Diego (1932), Vicente Gao (1965, 1975), José Luis Cano (1982) y Víctor de Lama (1997).....	103
<i>Luis Gabutti Alarcón</i>	
Formato, Inc.: reflexiones sobre estilos de citación y estudios literarios.....	126
<i>David Pruneda Senties</i>	

### RESEÑAS

SUMILLERA, Rocío G. (2019). <i>Invention. The Language of English Renaissance Poetics</i> . Legenda.....	144
<i>Daniel Gutiérrez Trápaga</i>	
DE TERESA OCHOA, Adriana (Coord.). (2019). <i>Horizontes teóricos y críticos en torno a la figura autoral contemporánea</i> . UNAM. ....	147
<i>José Emilio González Calvillo</i>	
QUINTANA-VALLEJO, Ricardo. (2021). <i>Children of Globalization. Diasporic Coming-of-Age Novels in Germany, England, and the United States</i> . Routledge.....	151
<i>Carolina Ulloa</i>	

NOTA EDITORIAL  
LOS MUNDOS DE CHARLES DICKENS

El año 1837 marca tanto el inicio del reinado de Victoria como la publicación de la primera novela de Charles Dickens, *Pickwick Papers*. Su última novela, *The Mystery of Edwin Drood* —publicada por entregas como la mayor parte de su obra—, quedó inconclusa debido a la muerte del autor en 1870. La gran productividad de su trayectoria nos permitiría celebrar casi cada año alguno de sus textos; por ejemplo, en 2021, cuando escribimos esta nota editorial, se cumplen ciento ochenta años de la publicación completa de *The Old Curiosity Shop* y *Barnaby Rudge*, además de ciento cincuenta años de la de *Great Expectations*. Sin embargo, el carácter sumamente prolífico de la obra de Dickens no sólo tiene que ver con la cantidad y el volumen de sus textos, sino también con la vida que éstos han tenido posteriormente en la cultura literaria y popular en habla inglesa y en otras lenguas. Dickens creó, pues, un mundo vibrante, poblado de personajes que han sido acusados de ser estereotípicos y planos y que, a la vez, se han vuelto icónicos, como el huérfano Oliver Twist, el avaro reformado Ebenezer Scrooge o Pip el soñador. También parte de este mundo son tramas y subtramas de secretos y revelaciones, injusticias y sacrificios, de humor y crueldad, que transcurren en escenarios impredecibles y que se han vuelto emblemáticos del Londres victoriano en el imaginario colectivo.

La obra novelística y periodística de Dickens acompañó y, en varios sentidos, examinó, interrogó y dio voz a la primera mitad de la llamada era victoriana, en la cual se suscitaron intensos y acelerados cambios en la sociedad inglesa con repercusiones, en no pocos casos, más allá de sus fronteras. Fue un periodo de consolidación de la cultura impresa y del comienzo de la masificación de los medios de información; de reformas sociales en respuesta a demandas populares; del recrudescimiento de la pobreza y la precariedad laboral como parte de la pujante industrialización; de revoluciones en el panorama europeo; de conservadurismo y radicalismo; de una brutal expansión imperial; de culto a lo doméstico. Éste es parte del mundo que creó a Dickens y su escritura dialoga con dicho mundo de formas a veces contrarias: des-

de la sátira al sentimentalismo, pasando por un realismo que las voces narrativas en primera y tercera persona manipulan de manera casi fantásica, llegando frecuentemente al absurdo y la caricatura.

En algunas escenas de sus obras, escribe George H. Ford (1970), Dickens abreva del manantial que Mathew Arnold llamaría “vida enterrada” y Marcel Proust “memoria involuntaria”. Basta que uno de sus personajes se rasque la nariz para que una avalancha de percepciones y vivencias lleguen hasta nosotros. Basta que nos describa el mundo desde una aparente única perspectiva para que se despliegue la posibilidad de alguien narrado, frente a la de alguien que narra, para oscilar, como bien apunta Luz Aurora Pimentel (2012), “entre la experiencia y la reflexión, entre el cuerpo en su relación con el mundo y el saber intelectual, reflexivo sobre el mundo” (50). Dickens es capaz de mostrar que, hasta en las cosas más habituales, se puede desplegar una revelación de lo real. Su escritura no sólo reforma, como ha escrito Kincaid (1987: 95), nuestros ojos y oídos, sino que los confunde al pedirles que se vuelvan en muchas direcciones al mismo tiempo, al darles una señal clara para luego desvanecerla.

Al describir la realidad, Dickens buscaba, como sugiere Vanfasse (2004), alcanzar la verdad de los objetos que representaba, y esa “verdad” no sólo se encuentra en su presencia y apariencia, sino también en lo que las cosas evocan, en lo que ocultan y en lo que queda de ellas al desvanecerse. En un escrito atinadamente titulado “The Spirit of Fiction”, el propio Dickens sostiene: “La idea que subyace es que la fantasía y la imaginación, incluso en sus formas más extrañas, no son necesariamente opuestas a la realidad, sino parte de ella y esa unidad es perceptible a cualquier mente sin prejuicios” (en Vanfasse, 2004: 120; nuestra traducción). El buen escritor, expresó Dickens, es el que puede capturar la realidad sin idealizarla, pero entendiéndola de una manera menos prosaica, menos esperada; quien puede distinguir, de vez en cuando, incluso en los lugares más comunes, alguna revelación patente que no puede ser ignorada y que le permita reconocer, en una frase que ya es lugar común, que “los hechos son más extraños que la ficción”. Desde luego, es debatible si el propio Dickens no idealizó, especialmente en ciertos episodios moralizantes, la realidad; lo cierto es que respondió al prosaísmo de su entorno haciendo de lo prosaico en su escritura una poética del caos social.

La puerta de entrada a este número lo constituye “El mundo surreal de Charles Dickens” de Luz Aurora Pimentel, quien justamente reflexiona en torno al peculiar realismo dickensiano. Dejando claro desde un inicio que emplea el adjetivo surreal sin conexión alguna con el movimiento artístico del surrealismo de comienzos del

siglo xx, la autora nos invita a adentrarnos en escenas específicas de *Bleak House*, *Little Dorrit* y *Our Mutual Friend* y observar cómo se construye un efecto de *suprarrealidad* en ellas. Al hablar de lo surreal en la novelística dickensiana, Pimentel se refiere al actuar conjunto de “realismo, humor y exuberancia” y al empleo de rasgos estilísticos como la repetición y el catálogo heterogéneo para generar una realidad excesiva, una suprarrealidad que magnifica ante los ojos del público lector los absurdos —a veces jocosos, con más frecuencia amargos— de la sociedad inglesa del siglo xix. Así pues, esta suerte de realismo llevado al extremo por vía de la exageración y el juego literario puede desembocar en una mordaz crítica social —como la dirigida a la burocracia laberíntica e inhumana en *Bleak House* y *Little Dorrit*— o en “símbolo”, como sucede en *Our Mutual Friend*, donde un diálogo inserto en la descripción aparentemente descontrolada del establecimiento de un taxidermista y articulador de huesos remite al tema de la fragmentación del cuerpo y la identidad. Mediante la noción de suprarrealidad, Pimentel explica un régimen de representación característico de Dickens, en el que el realismo es conducido a uno de sus posibles límites.

Si el artículo anterior trata sobre el mundo creado *por* Dickens, el de Anaclara Castro-Santana, titulado “Del espíritu de las narrativas pasadas en *Oliver Twist*”, dirige su mirada hacia el mundo que creó *a* Dickens. En particular, la autora rastrea, desde una perspectiva comparatista, la paternidad del “huérfano más famoso” de la literatura inglesa en cuanto a sus antecedentes literarios y gráficos en el siglo xviii, e identifica sugerentes relaciones intertextuales e intermediales de *Oliver Twist* (1837-1839) con la obra novelística de Henry Fielding —específicamente *Tom Jones* (1749)— y las series de grabados de William Hogarth, producidos entre 1731 y 1751. En un primer momento, el artículo lleva a cabo un recuento de coincidencias y divergencias entre *Oliver Twist* y *Tom Jones*. Además del humor y de la figura del huérfano como representativa de la vulnerabilidad de ciertos grupos sociales, las novelas comparten, entre otros aspectos, un principio estructural en el que “el desenlace activa un proceso mental de reconstrucción retrospectiva”, y ostentan voces narrativas que buscan constantemente guiar el proceso de lectura. En cuanto a las diferencias, una de las más significativas, argumenta Castro-Santana, tiene que ver con el rango de edad de cada protagonista, lo cual tiene implicaciones decisivas en lo que respecta al contenido y tono de cada obra. En un segundo momento, el artículo se ocupa de los préstamos realizados por Dickens de elementos y personajes pertenecientes a una iconografía de la sordidez de la vida urbana llevada a cabo por Hogarth. De este modo, en las estampas de la pobreza, la violencia y otros vicios sociales realizadas por

el novelista victoriano, es reconocible la influencia, en conexión con los temas y su tratamiento satírico, del artista visual del XVIII.

Con el artículo de Lia Galván Lisker, “El diálogo entre los opuestos por medio de los personajes en *A Tale of Two Cities* (1859) de Charles Dickens”, de nuevo figura el legado del siglo XVIII, en este caso a través de la Revolución Francesa, el escenario de fondo de uno de los textos más conocidos del escritor. Jugando con la exploración de dualidades expresadas desde el mismo título de la novela, la autora examina cómo ciertos pares de personajes en ella ofrecen la posibilidad de reformular cuestiones identitarias estereotípicas. Así, el contraste entre Alexander Manette y Ernest Defarge, Jarvis Lorry y Jerry Cruncher, y Charles Darney y Sidney Carton parece reunificar características aparentemente irreconciliables y ejemplifica la peculiaridad de la construcción de los personajes dickensianos. A partir del análisis de estrategias de caracterización narrativas como el retrato, el discurso figural y las acciones, derivado de los estudios de Luz Aurora Pimentel, Galván Lisker muestra cómo en *A Tale of Two Cities* se complejiza la identidad de los personajes, y los extremos morales y los estrictos códigos victorianos se matizan. De esta manera, su texto nos propone observar cómo en esta novela se trazan primero, para luego desdibujarse, similitudes y diferencias no sólo entre personajes, sino también entre países y tiempos históricos.

La obra de Dickens también ha sido objeto de agudas críticas. No pocas personas han señalado que sus personajes femeninos tienden a ser unidimensionales y estereotípicos.<sup>1</sup> Otra perspectiva desde la que han surgido debates sumamente reveladores es la poscolonial. Así, la sección dedicada a Dickens de este número cierra con la propuesta de Nair Anaya Ferreira por situarnos a contrapelo de las lecturas tradicionales sobre este escritor. En “Charles Dickens y las paradojas de la expansión imperial”, la autora se aproxima a las repercusiones que la expansión colonial y su representación tuvieron en la mentalidad victoriana, particularmente en lo que respecta a la llamada “Cuestión de la condición de Inglaterra”. Su idea es, siguiendo a críticos como Edward Said y Simon Gikandi, situarnos más allá de los enfoques culturales “occidentales” y recordar que la configuración identitaria asignada por el concepto de “Englishness” se deriva de una cultura paradójicamente alimentada por todos los rincones del imperio. Dickens sostuvo una relación ambivalente con su entorno y Anaya Ferreira subraya cómo el escritor conoció a fondo las repercusiones de la empresa imperial

---

1 Para conocer un balance sintético de estas visiones y el estado de la discusión, véase McKnight (2008: 186-190).

européa, sus múltiples tensiones sociales y políticas, y muestra que esta conciencia quedó articulada tanto en su creación novelística como en sus artículos periodísticos de formas muchas veces contradictorias y, a menudo, invisibilizadas. Cuestiones capitales como la emancipación de la esclavitud en el Caribe o las rebeliones en la India y en Jamaica ocurridas en el periodo se sedimentaron en la obra última de Dickens y reflejan los cambios en su posición con respecto a la representación de los Otros. Este artículo final de “Central Poligrafías” se propone entonces como una respuesta al “Comunicado antirracista” que la Dickens Society publicó en 2021 y que invitaba a explorar la obra del escritor desde un nuevo paradigma, desde una postura diferente que enfatice lo imperioso que resulta entender con mayor profundidad la complejidad de los fenómenos que han producido el mundo actual.

A mediados del siglo xx, el interés académico en Dickens y el estatus canónico de su obra no eran lo que son ahora. Los estudios sobre Dickens se han diversificado intensamente en décadas recientes. Su obra aparece en manuales sobre teoría narrativa, en exploraciones históricas de la literatura y la cultura victorianas y, desde luego, en revistas académicas y tomos dedicados enteramente a su vida y su corpus literario. Su producción es abordada desde enfoques críticos tan diversos como el de los estudios de género, los estudios culturales, la crítica literaria feminista y marxista, desde la perspectiva de las geografías urbanas, los afectos, la religión, el pensamiento político, además de las aquí representadas, que dan cuenta de las lecturas que pueden llevarse a cabo desde el ámbito académico en México.

La sección de “Otras Poligrafías” comienza con el artículo “El recurso de las imágenes y fotografías en cinco antologías sobre la Generación del 27: Gerardo Diego (1932), Vicente Gaos (1965, 1975), José Luis Cano (1982) y Víctor de Lama (1997)”, de Luis Gabutti Alarcón, en el cual se revisan varias antologías de este grupo de poetas y la manera en la que en ellas se establecen diferentes formas de imágenes de autor. Al análisis de los retratos de cada uno de los miembros de la Generación del 27 presentados en cada caso, Gabutti Alarcón añade las figuras de quienes arman las antologías y la importancia de la presentación grupal de la icónica fotografía que conmemoraba el Centenario de Luis de Góngora en Sevilla en 1927. El exhaustivo recorrido de la manera en que estas colecciones figuran y configuran a los autores, considerando nociones derivadas de los trabajos de Ruiz Casanova y Even-Zohar, hace de este estudio un acercamiento novedoso que muestra la importancia de la materialidad del libro y el valor simbólico que se otorga a las ilustraciones e imágenes fotográficas para consolidar no sólo a cada autor, sino también a generaciones

completas. De esta manera, el texto enfatiza que el modelo de la antología resulta un dispositivo en el que se proyectan imágenes de autor configuradas no sólo por quienes hacen la antología, sino también por los textos seleccionados y por las imágenes visuales utilizadas para legitimar a algunos y ocultar a otros.

El artículo escrito por David Pruneda Senties, “Formato, Inc.: reflexiones sobre estilos de citación y estudios literarios”, también resulta muy original. A partir de una breve revisión de los estilos de formato y citación más utilizados en Estados Unidos, se estudia la relación que existe entre ellos y el contenido de los textos académicos que los usan, además de que se plantea que son el resultado de orientaciones epistemológicas adoptadas por las universidades de ese país desde la segunda mitad del siglo XIX. Pruneda Senties sostiene que estos formatos son determinantes en las dinámicas de producción de conocimiento y moldean las investigaciones que enmarcan tanto ideológica como epistemológicamente. Por ejemplo, el estilo de la Modern Language Association permite que, independientemente de su origen geográfico, las reflexiones queden insertas en un espacio normado por una serie de fronteras formales. El estilo también hace que las voces del presente dialoguen con las del pasado gracias a la posibilidad y el orden de las citas, esas “membranas visibles” que las separan y unen al mismo tiempo. Algo similar ocurre con la aparente posibilidad de incluir diferentes lenguas o diferentes autorías gracias a medios como las notas al pie, medios que, como el conjunto de todas estas normas y paradójicamente, terminan por ser marcas de poder intelectual y reflejar procesos de dominación cultural.

Este número de *Nuevas Poligrafías. Revista de Teoría Literaria y Literatura Comparada* cierra, como ya es costumbre, con tres reseñas que dan cuenta de la pluralidad de las publicaciones recientes de los estudios literarios. En primer lugar, Daniel Gutiérrez Trápaga comenta el libro de Rocío G. Sumillera titulado *Invention. The Language of English Renaissance Poetics* (2019) centrado en un concepto clave de la literatura renacentista en inglés, la *inventio*, y mostrando cómo se trata de una noción fundamental para el periodo que derivó siglos más tarde en el imaginario creativo del Romanticismo europeo. El tema del libro de Sumillera, como enfatiza Gutiérrez Trápaga, vincula la retórica, la elocuencia, la gramática, la poética y las poéticas de las lenguas clásicas a las vernáculas y traza con erudición y claridad esta importante veta de la tradición y el pensamiento contemporáneos.

En seguida, José Emilio González Calvillo reseña el libro editado por Adriana de Teresa Ochoa que reúne ensayos de diferentes plumas sobre el tema de la autoría. *Horizontes teóricos y críticos en torno a la figura autoral contemporánea* (2019), como

apunta González Calvillo, proporciona una visión panorámica de las mutaciones que el concepto ha atravesado desde hilos conductores como la colectividad, las revisiones históricas y las implicaciones del desarrollo tecnológico para la materia. Con gran sensibilidad, el texto traza vínculos entre los diferentes ensayos y da cuenta de la manera en la cual este tipo de estudios se nutre, entre otros, de la crítica feminista, de la historia literaria o de los estudios de traducción y de materialidades.

Finalmente, Carolina Ulloa reseña *Children of Globalization. Diasporic Coming-of-Age Novels in Germany, England, and the United States* (2021), de Ricardo Quintana-Vallejo, un estudio crítico sobre el género novelístico del *coming-of-age* en sus manifestaciones contemporáneas y sus relaciones con la diáspora. El libro aborda los procesos de formación y las negociaciones identitarias en muy diversas trayectorias hacia la vida adulta de sujetos diaspóricos en una gran variedad de novelas y de situaciones. Algunas de las diásporas estudiadas son las de ascendencia india, bangladesí y jamaicana en Londres o la mexicana en Estados Unidos. Entre otras muchas cosas, Ulloa subraya la interseccionalidad de la construcción identitaria que el libro de Quintana-Vallejo evidencia, además de la importancia que la diversidad sexual, el ejercicio escritural y las redes de apoyo tienen en las comunidades diaspóricas y en los procesos de formación representados en estas novelas.

Cerramos esta nota agradeciendo la revisión editorial realizada por Ainhoa Brosa Mendoza, Mariana Ramírez Mendoza y Sofía Minerva Sánchez Nateras. También volvemos a dar las gracias a Maximiliano Jiménez e Isabel del Toro quienes, desde el Programa de Revistas de Investigación de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, realizaron las revisiones técnicas de los textos y nos resuelven siempre cualquier problema con el OJS. Además, durante este periodo organizaron el archivo histórico en la plataforma. Este número de *Nuevas Poligrafías. Revista de Teoría Literaria y Literatura Comparada* está dedicado a la memoria de Marina Patricia Nateras Domínguez (1960-2021).

*Rocío Saucedo Dimas e Irene Artigas Albarelli*

## Referencias bibliográficas

FORD, George H. (1970). "Dickens and the Voices of Time". *Nineteenth-Century Fiction*, 24(4), 428-448. <https://doi.org/10.2307/2932384>

- KINCAID, James. R. (1987). “Viewing and Blurring in Dickens: The Misrepresentation of Representation”. *Dickens Studies Annual*, 16, 95-111.
- McKNIGHT, Natalie. (2008). “Dickens and Gender”. En David Paroissien (Ed.), *A Companion to Charles Dickens* (pp. 186-198). Blackwell.
- PIMENTEL, Luz Aurora. (2012). “Visión autoral/ Visión figural: Una mirada desde la narratología y la fenomenología”. En *Constelaciones I. Ensayos de Teoría Narrativa y Literatura Comparada* (pp. 43-59). Bonilla Artigas Editores.
- VANFASSE, Nathalie. (2004). “Grotesque but Not Impossible: Dickens’s Novels and Mid-Victorian Realism”. *E-Rea. Revue Électronique d’Études sur le Monde Anglophone*, 2(1), <https://doi.org/10.4000/erea.500>





# CENTRAL POLIGRAFÍAS

EDITORA INVITADA

ROCÍO SAUCEDO DIMAS

## EL MUNDO SURREAL DE CHARLES DICKENS

### THE SURREAL WORLD OF CHARLES DICKENS

**Luz Aurora PIMENTEL**

Facultad de Filosofía y Letras

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO | México

Contacto: [pimentelanduiza@gmail.com](mailto:pimentelanduiza@gmail.com)

#### Resumen

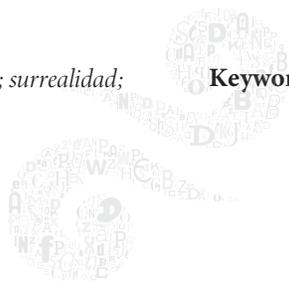
Si bien Charles Dickens es reconocido por ser un escritor realista con una aguda capacidad de observación de su entorno, este artículo considera que hay una dimensión de su obra que se ha dejado en segundo plano: la surreal. Este concepto se entiende como la creación de una suprarrealidad a partir de métodos que nada tienen que ver con el movimiento surrealista del siglo XX y que provocan una profunda sensación de extrañamiento a partir de las realidades más cotidianas. Así, se toma lo surreal por un producto de la conjunción entre realismo, humor y exuberancia en el estilo de Dickens, que en ocasiones deriva en el *exceso* que lo lleva a construir una suprarrealidad, como la que este artículo ejemplifica señalando lo absurdo de una burocracia (con respecto a la cual se está en franca oposición) que, como la niebla que invade muchas de las escenas londinenses descritas, termina por engullir todo y a todos los que la rodean. A partir del análisis de fragmentos de obras como *Bleak House* (1852-1853), *Little Dorrit* (1857) y *Our Mutual Friend* (1865), se muestra cómo Dickens apila detalles y repeticiones en un crescendo estilístico que siempre mueve a risa para desembocar, finalmente, en símbolo, en profunda crítica social o en ambos.

**Palabras clave:** *Charles Dickens; realismo; suprarrealidad; humor; novela del siglo XIX*

#### Abstract

Even though Charles Dickens is acknowledged as a realist writer with an insightful ability for looking at his surroundings, this paper focuses on a relegated aspect of his work: the surreal. This concept is understood as the creation of a supraréality by methods that are unrelated to those of the surrealist movement from the twentieth century and that produce a deep sense of estrangement from the most routinary realities. Thus, the surreal results from a combination between realism, humour, and exuberance in Dickens's style, which often derives in the *excess* from which he builds a supraréality, as that illustrated in this article by pointing out the absurdity of a bureaucracy (clearly stated as adverse) that, as the fog spreading through the London scenes described several times, ends up guzzling everything and everybody around. By means of an analysis of passages from *Bleak House* (1852-1853), *Little Dorrit* (1857) and *Our Mutual Friend* (1865), it is shown how Dickens heaps details and repetitions in a stylistic *crescendo* that always leads to laughter and that results in symbol, sagacious social criticism, or both.

**Keywords:** *Charles Dickens; realism; supraréality; humour; nineteenth-century novel*



Cuando uno piensa en Dickens, piensa en el extraordinario escritor realista con una aguda capacidad de observación tanto de su entorno —especialmente el urbano— como de los individuos y de las relaciones sociales; piensa en el incisivo crítico social de las estructuras legales y de gobierno, de los individuos y sus idiosincrasias; sobre todo piensa en el gran escritor cómico que fue, con un enorme ingenio lingüístico y un talento especial para la caricatura. Pero pensar en Dickens también es evocar sus momentos melodramáticos, sus memorables escenas llenas de claroscuros —como la muerte de Bill Sikes y el asesinato de Nancy, en *Oliver Twist*, o la persecución de Magwitch por el río, al final de *Great Expectations*—. Claroscuros memorables que matizan la apreciación del realismo de Dickens y que Donald Fanger (1988), por ejemplo, ha caracterizado como “realismo romántico”, agrupando en tal categoría a Balzac, Dickens y Dostoievsky; claroscuros que con frecuencia desembocan en el blanco y negro de los villanos sin remisión, como Orlick, en *Great Expectations*; Tulkinhorn, en *Bleak House*; Riderhood, en *Our Mutual Friend*; o, nuevamente, Bill Sikes y Fagin, en *Oliver Twist*. En el otro extremo, los buenos, los intachables, generalmente mujeres, en quienes Dickens deposita lo que él considera el valor supremo de la sociedad, la familia: Little Dorrit, Lizzie Hexam, Biddy, Agnes... la lista se podría prolongar considerablemente. Es por eso que pensar en Dickens, finalmente, nos lleva a la dimensión del sentimentalismo, rayano a veces en la sensiblería, sobre todo en lo que toca a sus personajes femeninos, ya sea los incorruptiblemente buenos o los débiles, dependientes y, en general, inútiles.

En la primera categoría evoquemos simplemente, además de los ya mencionados, a Esther Summerson, quien contrasta por su estoicismo, su sentido común y su iniciativa, con la decorativa Ada Clare. En la segunda categoría, además de Ada, recordemos la insoportablemente larga y tediosa agonía de Dora, la frágil muñeca-esposa de David Copperfield, o la excesivamente melosa relación filial entre Little Dorrit y su inútil y vanidoso padre. Sin negar ni minimizar los aspectos anteriormente enumerados, considero que hay una dimensión de la obra de Dickens que se ha dejado en segundo plano y que, cuando se llega a abordar, es solamente como efecto cómico; una dimensión que yo querría llamar *surreal*, producto de la conjunción entre realismo, humor y exuberancia, porque es indudable que si hay algo que caracteriza el estilo de Dickens es la sobreabundancia, en ocasiones incluso el *exceso* que lo lleva

a construir una *suprarrealidad*.<sup>1</sup> A partir de una realidad minuciosamente observada, Dickens apila detalles y repeticiones en un *crescendo* estilístico que siempre mueve a risa, incluso a la incredulidad; en todos los casos, el punto de partida es la realidad observada que deviene suprarrealidad por exceso, para desembocar, finalmente, en símbolo o en profunda crítica social, o ambos. Un ejemplo: Dickens siempre manifestó su franca oposición al sistema legal de su época; habiendo trabajado como empleado en la oficina de los abogados Ellis y Blackmore y como reportero independiente de juicios legales —tras haber aprendido taquigrafía—, Dickens conocía bien los laberintos de la ley y los criticó en sus novelas, de manera especial en *Bleak House*.

**“The law’s delay, the insolence of office and the spurns that patient merit of the unworthy takes...”<sup>2</sup>**

En los años 50 del siglo XIX, se dio una exigencia general para reformar las leyes en lo que toca a los juicios por herencia y sucesión que se desahogaban en The Court of Chancery, una especie de tribunal de equidad y fideicomisos, contenciosos testamentarios y tribunal para empresas en quiebra. Constantemente se publicaban artículos en el *Times* sobre el tiempo infinito, los costos escandalosos y la burocracia igualmente costosa e incomprensible. Incluso se desempolvó un juicio que se había iniciado en 1815; generaciones de sucesores habían estado tutelados por la corte en espera de una resolución que, más de cuarenta años después, no había llegado. Dickens se suma a la indignación general y su imaginación crea la situación ficcional del juicio Jarndyce & Jarndyce en *Bleak House* (1852-1853). Como en el caso del juicio iniciado en 1815, éste llena de esperanzas a una nueva generación: dos jóvenes que ahora son tutelados por la corte (the Jarndyce & Jarndyce wards). Una de las líneas narrativas más importantes de esta novela es justamente la evolución, *kafkiana avant la lettre*, de este incomprensible juicio. Con él se inicia la novela, de la que citaré largamente, debido a que el efecto de surrealidad depende del tiempo y del *tempo*, es decir, de un ritmo *in crescendo* que se observa en la superabundancia de la descripción y en las repeticiones.

---

1 Es en este sentido que considero lo *surreal* en Dickens y, de ninguna manera, en términos del movimiento surrealista del siglo XX, mismo que también estaba llamado a crear una suprarrealidad pero con otros métodos.

2 William Shakespeare (en Dickens, 1852: 347).

Fog everywhere. Fog up the river, where it flows among green aits and meadows; fog down the river, where it rolls defiled among the tiers of shipping and the waterside pollutions of a great (and dirty) city. Fog on the Essex marshes, fog on the Kentish heights. Fog creeping into the cabooses of collier-brigs; fog lying out on the yards and hovering in the rigging of great ships; fog drooping on the gunwales of barges and small boats. Fog in the eyes and throats of ancient Greenwich pensioners, wheezing by the firesides of their wards; fog in the stem and bowl of the afternoon pipe of the wrathful skipper, down in his close cabin; fog cruelly pinching the toes and fingers of his shivering little “prentice boy” on deck. Chance people on the bridges peeping over the parapets into a nether sky of fog, with fog all round them, as if they were up in a balloon and hanging in the misty clouds.

Gas looming through the fog in divers places in the streets, much as the sun may, from the spongy fields, be seen to loom by husbandman and ploughboy. Most of the shops lighted two hours before their time—as the gas seems to know, for it has a haggard and unwilling look.

The raw afternoon is rawest, and the dense fog is densest, and the muddy streets are muddiest near that leaden-headed old obstruction, appropriate ornament for the threshold of a leaden-headed old corporation, Temple Bar. And hard by Temple Bar, in Lincoln’s Inn Hall, at the very heart of the fog, sits the Lord High Chancellor in his High Court of Chancery.

Never can there come fog too thick, never can there come mud and mire too deep, to assort with the groping and floundering condition which this High Court of Chancery, most pestilent of hoary sinners, holds this day in the sight of heaven and earth.

On such an afternoon, if ever, the Lord High Chancellor ought to be sitting here—as here he is—with a foggy glory round his head, softly fenced in with crimson cloth and curtains, addressed by a large advocate with great whiskers, a little voice, and an interminable brief, and outwardly directing his contemplation to the lantern in the roof, where he can see nothing but fog. On such an afternoon some score of members of the High Court of Chancery bar ought to be—as here they are—mistily engaged in one of the ten thousand stages of an endless cause, tripping one another up on slippery precedents, groping knee-deep in technicalities, running their goat-hair and horsehair warded heads against walls of words and making a pretence of equity with serious faces, as players might. On such an afternoon the various solicitors in the cause, some two or three of whom have inherited it from their fathers, who made a fortune

by it, ought to be—as are they not?—ranged in a line, in a long matted well (but you might look in vain for truth at the bottom of it) between the registrar’s red table and the silk gowns, with bills, cross-bills, answers, rejoinders, injunctions, affidavits, issues, references to masters, masters’ reports, mountains of costly nonsense, piled before them. Well may the court be dim, with wasting candles here and there; well may the fog hang heavy in it, as if it would never get out; well may the stained-glass windows lose their colour and admit no light of day into the place; well may the uninitiated from the streets, who peep in through the glass panes in the door, be deterred from entrance by its owlish aspect and by the drawl, languidly echoing to the roof from the padded dais where the Lord High Chancellor looks into the lantern that has no light in it and where the attendant wigs are all stuck in a fog-bank! This is the Court of Chancery, which has its decaying houses and its blighted lands in every shire, which has its worn-out lunatic in every madhouse and its dead in every churchyard, which has its ruined suitor with his slipshod heels and threadbare dress borrowing and begging through the round of every man’s acquaintance, which gives to monied might the means abundantly of wearying out the right, which so exhausts finances, patience, courage, hope, so overthrows the brain and breaks the heart, that there is not an honourable man among its practitioners who would not give—who does not often give—the warning, “Suffer any wrong that can be done you rather than come here!”

Who happen to be in the Lord Chancellor’s court this murky afternoon besides the Lord Chancellor, the counsel in the cause, two or three counsel who are never in any cause, and the well of solicitors before mentioned? There is the registrar below the judge, in wig and gown; and there are two or three maces, or petty-bags, or privy purses, or whatever they may be, in legal court suits. These are all yawning, for no crumb of amusement ever falls from Jarndyce and Jarndyce (the cause in hand), which was squeezed dry years upon years ago. The short-hand writers, the reporters of the court, and the reporters of the newspapers invariably decamp with the rest of the regulars when Jarndyce and Jarndyce comes on. Their places are a blank. Standing on a seat at the side of the hall, the better to peer into the curtained sanctuary, is a little mad old woman in a squeezed bonnet who is always in court, from its sitting to its rising, and always expecting some incomprehensible judgment to be given in her favour. (Dickens, 2012: 17-22)

La magistral descripción que abre esta novela se construye con base en una repetición modulada de niebla, luz de gas y lodo. Como en una toma cinematográfica,<sup>3</sup> *avant la lettre*, y en un constante movimiento de expansión y contracción, la niebla lo va cubriendo todo, comenzando por las grandes panorámicas que siguen al río desde la ciudad hasta Essex y luego hasta Kent, para llegar a la máxima concentración de la niebla en “la boquilla y en la cazoleta de la pipa” del marino “metido en su diminuto camarote”<sup>4</sup>. Nótese la dinámica de la niebla en expansión por los condados y en contracción suprema en espacios diminutos, para luego saturar también el espacio vertical: niebla arriba, niebla abajo, la demarcación cielo/tierra anulados —las personas que “miran por encima del parapeto el cielo bajo la niebla, todas rodeadas de niebla, como si estuvieran metidas en un globo, colgadas en medio de las nubes neblinosas”—. De este vertiginoso movimiento de expansión-contracción-saturación pasamos al Alto Tribunal de Equidad, donde el Juez Supremo, “con un halo de niebla en torno a la cabeza”, apenas si escucha la lectura de un expediente interminable y al ver hacia la luz no ve nada más que niebla. Para entonces, la descripción ha logrado dos objetos: la construcción de una suprarrealidad (la realidad devorada por la niebla) y el símbolo del sistema legal inglés: incapaz de ver nada, inmerso en la nada, omiso en la revisión y resolución de las “montañas de necesidades” que no llevan a nada. En este contexto, e introducido por el implacable e irónico “es lógico”, se da la síntesis de la devastación que causa este sistema y de lo que está por venir en la novela: “Es el Alto Tribunal de Cancillería, que tiene sus casas en ruinas y sus tierras abandonadas en todos los condados; que tiene sus lunáticos esqueléticos en todos los manicomios, y sus muertos en todos los cementerios; que tiene a sus litigantes, con sus tacones gastados y sus ropas gastadas, que viven de los préstamos y las limosnas de sus conocidos”.

De lo general llegamos finalmente a lo particular: el caso Jarndyce & Jarndyce, con sus ramificaciones en el tiempo y el espacio social, pues, además de los tutelados, el caso concierne a “una ancianita loca tocada con un gorro fruncido, que siempre está en el tribunal, desde que empieza la sesión hasta que se levanta, y que siempre espera que se pronuncie algún fallo incomprensible en su favor”. Kafka *avant la lettre*, sí; su símbolo, la neblina, neblina adentro neblina afuera, neblina que todo lo invade y

---

3 Desde luego que habría que recordar que es justamente la técnica descriptiva de Dickens la que inspira a Griffith y no al revés.

4 Todas las traducciones al español de las frases de Dickens son de la autora y provienen de las citas inmediatamente anteriores.

no permite ver ni entender nada. Niebla arriba, niebla abajo, niebla en torno de una vida sin sentido, sujeta a un fallo que nunca vendrá.

Si la Gran Corte de Chancery es la suprema encarnación del lamento hamletiano en torno a “the laws’ delay”, la Oficina de los Circunloquios en *Little Dorrit* lo es de “the insolence of office and the spurns that patient merit of the unworthy takes” (Dickens, 1852: 347). Dickens ataca no sólo al sistema legal sino a la burocracia gubernamental, tan incomprensible, casi, como la legal. El capítulo x de *Little Dorrit* expone con amarga ironía “toda la ciencia de gobernar”:

The Circumlocution Office was (as everybody knows without being told) the most important Department under Government. No public business of any kind could possibly be done at any time without the acquiescence of the Circumlocution Office. Its finger was in the largest public pie, and in the smallest public tart. It was equally impossible to do the plainest right and to undo the plainest wrong without the express authority of the Circumlocution Office [...]

This glorious establishment had been early in the field, when the one sublime principle involving the difficult art of governing a country, was first distinctly revealed to statesmen. It had been foremost to study that bright revelation and to carry its shining influence through the whole of the official proceedings. Whatever was required to be done, the Circumlocution Office was beforehand with all the public departments in the art of perceiving—HOW NOT TO DO IT.

[...] It is true that the debates of both Houses of Parliament the whole session through, uniformly tended to the protracted deliberation, How not to do it. It is true that the royal speech at the opening of such session virtually said, My lords and gentlemen, you have a considerable stroke of work to do, and you will please to retire to your respective chambers, and discuss, How not to do it [...] Numbers of people were lost in the Circumlocution Office. Unfortunates with wrongs, or with projects for the general welfare (and they had better have had wrongs at first, than have taken that bitter English recipe for certainly getting them), who in a slow lapse of time and agony had passed safely through other public departments; who, according to rule, had been bullied in this, over-reached by that, and evaded by the other; got referred at last to the Circumlocution Office, and never reappeared in the light of day. (Dickens, 1992a: 324-329)

Nuevamente, la estrategia central de esta descripción es la repetición, pero con ciertas peculiaridades: por una parte, la repetición que aparece con la previsibilidad y ritmo de un estribillo: “How not to do it”; por otra parte, la repetición *ad nauseam* del nombre de la oficina misma que contiene en sí mismo toda la ironía y la denuncia de cualquier oficina de gobierno, la *circunlocución*: mientras más palabras, mejor; mientras más huecas y ampulosas, mejor. El genio de Dickens estriba, además, en su capacidad mimética: entre pastiche y parodia del discurso inflado de la burocracia entreverado con el discurso de la aristocracia: la institución, desde luego, es “gloriosa”; el “sublime principio” de no hacer nada, una “revelación”; “la Oficina de Circunloquios, una de las primeras en dedicarse al estudio de tan brillante revelación y a establecer su luminosa influencia por todo el aparato de los trámites oficiales”, todo esto desembocando en el arte de “no hacerlo”. Todo aquel que sufre “perjuicios o injusticias, o que [tiene] proyectos encaminados al bienestar general” acaba atrapado en “la Oficina de Circunloquios y no [vuelve] a reaparecer jamás a la luz del día”. De este modo, de repetición en repetición, de estribillo en estribillo, llegamos al exceso, al absurdo de una burocracia que, como un hoyo negro, se traga a la gente en su oscuridad. Este último efecto es afín a aquella niebla que todo lo cubre hasta que la gente enloquece y muere esperando alguna resolución de un juicio interminable.

Nombre significativo y ominoso (*nomen atque omen*), repetición incesante, discurso burocrático ampuloso, todo desemboca en el pantano de una oficina de gobierno que no hace nada, pero por todas estas características, y a pesar del panorama desolado que nos presenta, la incisiva crítica de Dickens no se resuelve en una sátira amarga sino en la risa, especialmente por la enorme incongruencia entre el pastiche del discurso burocrático y aristocrático y el estribillo (“como no hacerlo”) que lo desinfla. De la misma manera cómica, su crítica al sistema político, que hace del Parlamento el monopolio de unas cuantas familias, se funda no sólo en la repetición sino también en la declinación absurda de dos nombres. El capítulo XII de *Bleak House* es notable por esta muy cómica mezcla entre los nombres y el discurso aristocrático, elitista y *blasé*:

Then there is my Lord Boodle, of considerable reputation with his party, who has known what office is and who tells Sir Leicester Dedlock with much gravity, after dinner, that he really does not see to what the present age is tending. A debate is not what a debate used to be; the House is not what the House used to be; even a Cabinet is not what it formerly was. He perceives with astonishment that

supposing the present government to be overthrown, the limited choice of the Crown, in the formation of a new ministry, would lie between Lord Coodle and Sir Thomas Doodle—supposing it to be impossible for the Duke of Foodle to act with Goodle, which may be assumed to be the case in consequence of the breach arising out of that affair with Hoodle. Then, giving the Home Department and the leadership of the House of Commons to Joodle, the Exchequer to Koodle, the Colonies to Loodle, and the Foreign Office to Moodle, what are you to do with Noodle? You can't offer him the Presidency of the Council; that is reserved for Poodle. You can't put him in the Woods and Forests; that is hardly good enough for Quoodle. What follows? That the country is shipwrecked, lost, and gone to pieces (as is made manifest to the patriotism of Sir Leicester Dedlock) because you can't provide for Noodle!

On the other hand, the Right Honourable William Buffy, M. P., contends across the table with some one else that the shipwreck of the country—about which there is no doubt; it is only the manner of it that is in question—is attributable to Cuffy. If you had done with Cuffy what you ought to have done when he first came into Parliament, and had prevented him from going over to Duffy, you would have got him into alliance with Fuffy, you would have had with you the weight attaching as a smart debater to Guffy, you would have brought to bear upon the elections the wealth of Huffy, you would have got in for three counties Juffy, Kuffy, and Luffy, and you would have strengthened your administration by the official knowledge and the business habits of Muffy. All this, instead of being as you now are, dependent on the mere caprice of Puffy!

As to this point, and as to some minor topics, there are differences of opinion; but it is perfectly clear to the brilliant and distinguished circle, all round, that nobody is in question but Boodle and his retinue, and Buffy and HIS retinue. These are the great actors for whom the stage is reserved. A People there are, no doubt—a certain large number of supernumeraries, who are to be occasionally addressed, and relied upon for shouts and choruses, as on the theatrical stage; but Boodle and Buffy, their followers and families, their heirs, executors, administrators, and assigns, are the born first-actors, managers, and leaders, and no others can appear upon the scene for ever and ever. (Dickens, 2012: 396-398)

El efecto cómico surge de la disparidad entre la alcurnia de los invitados a la cena de Sir Leicester Dedlock, la gravedad de su discurso y de sus críticas, y sus nombres ridículos, llevados al más extremo ridículo al ser declinados en orden alfabético, con

ciertos puntos climáticos como Noodle y Puffy. Empero, detrás del humor y del ridículo está la crítica implacable al monopolio del poder en manos de unas cuantas familias encumbradas para quienes, si es que hay “un Pueblo”, no se trata más que de “un cierto número de supernumerarios a los que hablar de vez en cuando y a los que recurrir para que griten y hagan coro, igual que en el escenario del teatro”.

### **La surrealidad inscrita en la propia realidad observada**

Si la Corte de la Cancillería —o Tribunal de Equidad— y la Oficina de los Circunloquios se nos antojan kafkianos es porque debido a la exuberancia de la descripción —las repeticiones y las exageraciones— se construye una suerte de realidad otra que se superpone a la primera. Hemos visto, en ambos casos, que surge de reclamos sociales contemporáneos a Dickens, de realidades observadas con detalle. No obstante, hay otras dimensiones de suprarrealidad que surgen de situaciones sociales, económicas, incluso urbanas, que están marcadas temporal y culturalmente, y que hoy en día podrían resultarnos ajenas. Esto sucede de manera espectacular con un personaje secundario —aunque fundamental para la trama— de *Bleak House*: Krook. Con una estrategia de caracterización afín a la de Balzac, Krook antes que nada es, él mismo, su tienda; parafraseando al autor de la *Comedia humana*,<sup>5</sup> podríamos decir que toda su persona explica su tienda, como la tienda implica a la persona de Krook.

She had stopped at a shop, over which was written, KROOK, RAG AND BOTTLE WAREHOUSE. Also, in long thin letters, KROOK, DEALER IN MAREINE STORES. In one part of the window was a picture of a red paper mill, at which a cart was unloading a quantity of sacks of old rags. In another, was the inscription, BONES BOUGHT. In another, KITCHEN-STUFF BOUGHT. In another, OLD IRON BOUGHT. In another, WASTE-PAPER BOUGHT. In another, LADIES' AND GENTLEMEN'S WARDROBES BOUGHT. Everything seemed to be bought, and nothing to be sold there. In all parts of the window, were quantities of dirty bottles: blacking bottles, medicine bottles, ginger-beer and soda-water bottles, pickle bottles, wine bottles, ink bottles: I am reminded by mentioning the latter, that the shop had, in several little particulars, the air of being in a legal neighbourhood, and of being, as it

---

5 En su descripción de Mme Vauquer, en *Le père Goriot*

were, a dirty hanger-on and disowned relation of the law. There were a great many ink bottles. [...]

A little way within the shop door, lay heaps of old crackled parchment scrolls and discoloured and dog's-eared law-papers. [...] The litter of rags tumbled partly into and partly out of a one-legged wooden scale, hanging without any counterpoise from a beam, might have been counsellors' bands and gowns torn up. One had only to fancy, [...] that yonder bones in a corner, piled together and picked very clean, were the bones of clients, to make the picture complete. [...]

[Krook] was short, cadaverous, and withered; with his head sunk sideways between his shoulders, and the breath issuing in visible smoke from his mouth, as if he were on fire within. His throat, chin, and eyebrows were so frosted with white hairs, and so gnarled with veins and puckered skin that he looked, from his breast upward, like some old root in a fall of snow. (Dickens, 2012: 133-136)

Este hombre siniestro acumula los objetos más disparatados y sórdidos que se pueda imaginar. Todo se compra, nada se vende. Debido a la ubicación de su tienda en el barrio legal y, específicamente, debido a su contigüidad con el tribunal en Lincon's Inn Hall, Krook es apodado por todos los del barrio, "The Lord Chancellor" —la ironía es evidente. El catálogo de la tienda de Krook es abrumador: sin orden ni concierto están los trapos que alguna vez fueron togas de magistrados, junto al hierro viejo y las pilas de huesos ¡sic! Documentos, papel de desecho, documentos legales, trapos, enseres domésticos... se apilan sin sentido ni clasificación, tal y como suponemos lo están los expedientes de los juicios allá a la vuelta de la esquina. El machacón *-bottles, -bottles, -bottles* es como tantos carpetazos a los expedientes. El comentario de Esther Summerson cierra este extraño catálogo, empujándolo con su clausura hacia una significación abiertamente simbólica, aunque macabramente lúdica: "Para hacer que el cuadro fuese completo [...] bastaba con imaginarse que los huesos amontonados en un rincón, mondos y blancos, eran de los clientes de los abogados".

Krook mismo es producto de una contradicción: una parte de la caracterización lo deshumaniza —"un viejo raigón de árbol después de una nevada"—; otra planta la semilla de lo imposible —"el aliento que respiraba le salía por la boca convertido en humo visible, como si estuviese ardiendo por dentro"—. Veintisiete capítulos más tarde, Krook muere por "Combustión Espontánea" en una descripción imposible que, sin embargo, termina con este comentario:

The Lord Chancellor of that Court [i.e., Krook], true to his title in his last act, has died the death of all Lord Chancellors in all Courts, and of all authorities in all places under all names soever, where false pretences are made, and where injustice is done. Call the death by any name Your Highness will, attribute it to whom you will, or say it might have been prevented how you will, it is the same death eternally—inborn, inbred, engendered in the corrupted humours of the vicious body itself, and that only—Spontaneous Combustion, and none other of all the deaths that can be died. (Dickens, 2012: 1098)

Indicativos tanto del realismo como de la suprarrealidad de Krook fueron los diversos ataques a los que se vio sometido Dickens; incluso científicos renombrados le dijeron indignados que la muerte por combustión espontánea era imposible. Mas en la propia imposibilidad, en el desorden excesivo de la vida (y obra-tienda) de Krook está contenida su significación simbólica; basta, insisto, con leer el comentario abiertamente simbólico que cierra el capítulo tras la muerte de Krook para darse cuenta de que no se trata sólo del traperero sino de todo el sistema inglés que se pudre por dentro —“inborn, inbred”—. Es la muerte del “cuerpo” social, “engendada por los mismos humores corrompidos del mismo cuerpo putrefacto”. El desplazamiento metonímico, del Tribunal a Krook, tiene un efecto alucinante y devastador.

Es interesante hacer notar la tendencia de Dickens al catálogo disparatado, a apilar los objetos más heterogéneos, los más sórdidos hasta crear una realidad alucinada, aunque, en todos los casos, temáticamente coherente. Tal es el caso en *Our Mutual Friend*. Silas Wegg y Mr. Venus —una vez más, personajes secundarios— construyen entre los dos una suprarrealidad que al final se nos revela como surgida de una realidad cotidiana, de prácticas sociales y económicas que nos parecen más surreales hoy por desusadas. Citaré largamente de tan extraña conversación, aunada a una descripción aún más extraña:

Not, however, towards the “shops” where cunning artificers work in pearls and diamonds and gold and silver, making their hands so rich, that the enriched water in which they wash them is bought for the refiners;—not towards these does Mr Wegg stump, but towards the poorer shops of small retail traders in commodities to eat and drink and keep folks warm, and of Italian frame-makers, and of barbers, and of brokers, and of dealers in dogs and singing-birds. From these, in a narrow and a dirty street devoted to such callings, Mr Wegg selects one dark shop-window with a tallow candle dimly burning in it, surrounded by a

muddle of objects vaguely resembling pieces of leather and dry stick, but among which nothing is resolvable into anything distinct, save the candle itself in its old tin candlestick, and two preserved frogs fighting a small- sword duel. Stumping with fresh vigour, he goes in at the dark greasy entry, pushes a little greasy dark reluctant side-door, and follows the door into the little dark greasy shop. It is so dark that nothing can be made out in it, over a little counter, but another tallow candle in another old tin candlestick, close to the face of a man stooping low in a chair.

Mr Wegg nods to the face, “Good evening.”

The face looking up is a sallow face with weak eyes, surmounted by a tangle of reddish-dusty hair. The owner of the face has no cravat on, and has opened his tumbled shirt-collar to work with the more ease. For the same reason he has no coat on: only a loose waistcoat over his yellow linen. His eyes are like the over-tried eyes of an engraver, but he is not that; his expression and stoop are like those of a shoemaker, but he is not that.

“Good evening, Mr Venus [...]

Oh dear me, dear me!” sighs Mr Venus, heavily, snuffing the candle, “the world that appeared so flowery has ceased to blow! You’re casting your eye round the shop, Mr Wegg. Let me show you a light. My working bench. My young man’s bench. A Wice. Tools. Bones, wariou. Skulls, wariou. Preserved Indian baby. African ditto. Bottled preparations, wariou. Everything within reach of your hand, in good preservation. The mouldy ones a-top. What’s in those hampers over them again, I don’t quite remember. Say, human wariou. Cats. Articulated English baby. Dogs. Ducks. Glass eyes, wariou. Mummied bird. Dried cuticle, wariou. Oh, dear me! That’s the general panoramic view.”

Having so held and waved the candle as that all these heterogeneous objects seemed to come forward obediently when they were named, and then retire again, Mr Venus despondently repeats, “Oh dear me, dear me!” resumes his seat, and with drooping despondency upon him, falls to pouring himself out more tea.

“Where am I?” asks Mr Wegg.

“You’re somewhere in the back shop across the yard, sir; and speaking quite candidly, I wish I’d never bought you of the Hospital Porter.”

“Now, look here, what did you give for me?”

“Well,” replies Venus, blowing his tea: his head and face peering out of the darkness, over the smoke of it, as if he were modernizing the old original rise in his family: “you were one of a wariou lot, and I don’t know.”

Silas puts his point in the improved form of “What will you take for me?”

“Well,” replies Venus, still blowing his tea, “I’m not prepared, at a moment’s notice, to tell you, Mr Wegg. [...]”

“I think you know me, Mr Venus, and I think you know I never bargain.”

Mr Venus takes gulps of hot tea, shutting his eyes at every gulp, and opening them again in a spasmodic manner; but does not commit himself to assent.

“I have a prospect of getting on in life and elevating myself by my own independent exertions,” says Wegg, feelingly, “and I shouldn’t like—I tell you openly I should NOT like—under such circumstances, to be what I may call dispersed, a part of me here, and a part of me there, but should wish to collect myself like a genteel person.” [...]

[...] Mr Wegg, not to name myself as a workman without an equal, I’ve gone on improving myself in my knowledge of Anatomy, till both by sight and by name I’m perfect. Mr Wegg, if you was brought here loose in a bag to be articulated, I’d name your smallest bones blindfold equally with your largest, as fast as I could pick ’em out, and I’d sort ’em all, and sort your vertebrae, in a manner that would equally surprise and charm you.”

“Well,” remarks Silas [...], “THAT ain’t a state of things to be low about—Not for YOU to be low about, leastways.”

“Mr Wegg, I know it ain’t; Mr Wegg, I know it ain’t. But it’s the heart that lowers me, it is the heart! Be so good as take and read that card out loud.”

Silas receives one from his hand, which Venus takes from a wonderful litter in a drawer, and putting on his spectacles, reads:

“Mr Venus,”

“Yes. Go on.”

“Preserver of Animals and Birds,”

“Yes. Go on.”

“Articulator of human bones.”

“That’s it,” with a groan. “That’s it! Mr Wegg, I’m thirty-two, and a bachelor. Mr Wegg, I love her. Mr Wegg, she is worthy of being loved by a Potentate!” Here Silas is rather alarmed by Mr Venus’s springing to his feet in the hurry of his spirits, and haggardly confronting him with his hand on his coat collar; but Mr Venus, begging pardon, sits down again, saying, with the calmness of despair, “She objects to the business.”

“Does she know the profits of it?”

“She knows the profits of it, but she don’t appreciate the art of it, and she objects to it. ‘I do not wish,’ she writes in her own handwriting, ‘to regard myself, nor yet to be regarded, in that boney light’”. (Dickens, 1992b: 246-266)

El trasfondo de esta extraña situación está en la época: tanto en la moda de los animales exóticos y la taxidermia en general, como en la anatomía comparada, la experimentación con cadáveres de dudosa procedencia y la sanidad urbana.<sup>6</sup> Con el Decreto de Anatomía (Anatomy Act) de 1832, la experimentación, con el tiempo, comenzó a regularse.<sup>7</sup> Pero las prácticas sociales, económicas y culturales de una época no cesan por decreto; además de los ladrones de cadáveres en los cementerios y de los asesinos que seguían obteniendo buen precio por los cadáveres en las escuelas de medicina y los hospitales,<sup>8</sup> estaban los pepenadores que hurgaban en la basura, en los drenajes y en el río en busca de cualquier cosa que pudieran vender a los tiendas y depósitos

- 
- 6 Cf Bown (2010): “At the time of writing of *Our Mutual Friend*, Owen had been curator of the Hunterian Museum of the Royal College of Surgeons for some years. This was a collection of pathology and anatomy specimens of both humans and animals which had been collected by members of the Royal College of Surgeons, and to which Owen had added his own extensive anatomical and palaeontological collections. A contemporary engraving of the museum shows a crowded room, with specimens in glass cases lining the walls, cabinets for bones, slides and prepared specimens, and articulated skeletons displayed around the walls, over the cabinets and suspended from the ceiling. It is not a great leap of the imagination to see Mr Venus’s shop, with its ‘human wariou. Cats. Articulated English baby. Dogs. Ducks. Glass eyes, wariou. Mummied bird. Dried cuticle, wariou’ as an affectionate, parodic version of the Hunterian Museum, presided over by Dickens’s friend. It is clear that it is affectionate, for Dickens put into the window the pair of duelling frogs he kept on his own writing desk” (7).
- 7 “In 2006, archaeologists from the Museum of London excavated a burial ground at the Royal London Hospital in Whitechapel. What they found was both extraordinary and unexpected. / The excavation revealed some 262 burials. In the confusing mix of bones was extensive evidence of dissection, autopsy, amputation, bones wired for teaching, and animals dissected for comparative anatomy. / Dating from a key period—that of the Anatomy Act of 1832—the discovery is one of the most significant in the UK, offering fresh insight into early 19th century dissection and the trade in dead bodies. Passed amid deep public fear following a notorious case of murder for dissection, this fiercely-debated Act gave the State the right to take ‘unclaimed’ bodies without consent, and remained almost entirely unchanged until the Human Tissue Act of 2004” (Radford, 2012). Ver también Morris *et al.* (2011).
- 8 “Before the Anatomy Act of 1832, the only legal supply of corpses for anatomical purposes in the UK were those condemned to death and dissection by the courts. Those who were sentenced to dissection by the courts were often guilty of comparatively harsher crimes. Such sentences did not provide enough subjects for the medical schools and private anatomical schools (which did not require a licence before 1832). While during the 18th century hundreds had been executed for trivial crimes, by the 19th century only about 55 people were being sentenced to capital punishment each year. However, with the expansion of the medical schools, as many as 500 cadavers were needed. Before electric power to supply refrigeration, bodies would decay rapidly and become unusable for study. Therefore, the medical profession turned to body snatching to supply the deficit of bodies fresh enough to be examined” (Body Snatching, 2022).

de botellas, trapos y huesos (“rag and bone shops”,<sup>9</sup> como el de Krook), incluyendo el excremento de perro que era altamente apreciado por los talabarteros. Habría que recordar que todavía en esa época, el río Támesis era el gran basurero y drenaje de Londres; todo iba a dar ahí: el motor que movía a Londres aún era el caballo, por lo cual 40 mil toneladas al año de excremento de caballo acababan en el río; otras tantas de vaca, cerdo, borrego, puerco, etc., animales que se vendían en Smithfield —rastros y mercados de carne y de animales vivos—; cadáveres de ratas, perros, gatos, humanos, incluso bebés, iban a dar al río, al grado de que el año 1858 se conoce como el año de la Gran Peste (The Great Stink).<sup>10</sup>

Volviendo al asunto de los huesos, huesos de todo tipo, incluyendo humanos, eran mercancía muy codiciada en estas tiendas:<sup>11</sup> se compraban huesos para hacer jabón y pegamento, huesos machacados para abono; huesos articulados en figuras humanas o animales que iban a dar a colecciones privadas o a museos, como el Hunterian Museum del Royal College of Surgeons.<sup>12</sup> De ahí que fuera tan valorada la profesión de taxidermista y de articulador de huesos. Lo que es interesante en este pasaje es la manera tan cuidadosa como Dickens va modulando el contexto para crear un efecto alucinante de irrealidad, o de suprarrealidad, como he venido

---

9 Todavía se deja sentir la resonancia de estas prácticas sociales en la poesía de Yeats, cuando dice que toda su poesía nace “In the foul rag and bone shop of the heart” (Yeats, 1961).

10 Ver Picard (2005, 3ss)

11 Ver Morris *et al.* (2011): “Between April 2006 and June 2007, a series of excavations were carried out by Museum of London Archaeology in advance of building redevelopment at the Royal London Hospital, Whitechapel, East London. The controlled excavation in an area formerly known as Bedstead Square revealed archaeological features relating to the use and development of the hospital in the early 19th century. As well as a substantial collection of human remains, the excavations produced a unique collection of 1,974 animal bones that offer an insight into the hospital’s practices and developments in comparative anatomy [...] The condition and context of the animal remains recovered from the coffins suggest they originate from the hospital’s anatomy school. The difficulty and illegality of securing human remains during the early 19th century meant it became standard practice to use animals in place of and alongside human cadavers. Dog bones were the most common animal elements recovered from the coffins. These mainly consisted of associated bone groups, elements from the same animal that may have been deposited whilst they were still in articulation. By the beginning of the 19th century Londoners were probably familiar with monkeys, tortoises and other exotic animals. Menageries were present at the Exeter Exchange, on the north side of The Strand, and at the Tower of London, which left the Tower in 1834 to become London Zoological Gardens. The city’s docks brought in traders from across the British Empire. The hospital records indicate that a number of patients were dock workers and that the dock companies provided the hospital with supplies, and it might have been through these connections that the exotic animals were obtained.” (367 y 369)

12 Ver Nicola Bown (2010) y Royal College of Surgeons of England (s. f).

insistiendo. La tienda del señor Venus es, en cierto sentido, muy parecida a la de Krook, sobre todo por la mezcolanza, la heterogeneidad y la disparidad de los objetos que ahí se apilan, incluyendo la presencia de los huesos; no obstante, podríamos decir que la tienda del taxidermista y articulador de huesos es más especializada, por los esqueletos articulados —y vestidos, como el francés que tiene ahí de muestra— y los animales disecados que ahí dominan —como el cocodrilo y las diminutas ranas enfrascadas en un duelo con espaditas—. En fin, una tienda especializada en el arte de la taxidermia y de la articulación de huesos, de lo que tanto se vanagloria el señor Venus.

En una primera lectura, el diálogo se antoja surreal: las preguntas “¿dónde estoy?” o “¿cuánto pagó por mí?” causan enorme extrañeza hasta que se da uno cuenta de que el señor Venus compró la pierna amputada de Silas Wegg a un portero del hospital. El mismo extrañamiento causan el bebé inglés articulado, el bebé indio conservado, los ojos de cristal y toda suerte de objetos disparatados que, como en una pesadilla, “parecían surgir obedientes cuando él los nombraba y retirarse luego a la oscuridad”.

Mas, una vez establecido el contexto, la cascada de efectos cómicos no se hace esperar, con toda clase de gazapos y retruécanos: el señor Wegg, por ejemplo, ya no quiere estar disperso, con partes de su cuerpo aquí y allá, sino que quiere “collect himself”, no en el sentido usual de *calmarse* o *controlarse*, sino de “recolectar” sus partes físicas, ahora que va a ser una persona encumbrada. Y, claro, el efecto cómico supremo es el de la novia del señor Venus que le pone peros a su profesión de articulador de huesos y por eso no se quiere casar con él, pues no quiere que la consideren en una posición tan *huesuda*: “I do not wish [...] to regard myself, nor yet to be regarded, in that *boney light*”<sup>13</sup>

Finalmente, como en el caso de la niebla y de la muerte de Krook por combustión espontánea, la fragmentación del cuerpo humano en *Our Mutual Friend* es parte del desarrollo de uno de los temas centrales de la novela: el constante desplazamiento y desdoblamiento de la identidad. El pasaje arriba citado está dominado no sólo por la fragmentación sino también por la indefinición, debido, ostensiblemente, a la os-

---

13 El efecto cómico de este exquisito retruécano se pierde totalmente en la torpe e incomprensible traducción: “No deseo verme a mí misma ni deseo que otros me miren *a la claridad de una luz tan hermosa*”. Quisiera hacer una especulación sobre este torpe gazapo del traductor: probablemente estaba pensando en el adjetivo “*bonny*” de hermosas reminiscencias escocesas o musicales renacentistas, como en “My Bonny Lass She Smileth” de Thomas Moreley (1595).

curidad, pero profundamente ligado al tema de la indefinición, fragmentación y doblamiento —incluso triplicación— de la identidad. Al releer el pasaje es más bien con horror que nos damos cuenta de que la “mezcolanza de objetos que tienen un vago parecido con pedazos de cuero y de palos secos” son, de hecho, ¡piel y huesos!

Más aún, el tema de la identidad está fuertemente subrayado desde el párrafo que abre la novela.

In these times of ours, though concerning the exact year there is no need to be precise, a boat of dirty and disreputable appearance, with two figures in it, floated on the Thames, between Southwark bridge which is of iron, and London Bridge which is of stone, as an autumn evening was closing in.

The figures in this boat were those of a strong man with ragged grizzled hair and a sun-browned face, and a dark girl of nineteen or twenty, sufficiently like him to be recognizable as his daughter.

The girl rowed, pulling a pair of sculls very easily; the man, with the rudder-lines slack in his hands, and his hands loose in his waistband, kept an eager look out. He had no net, hook, or line, and he could not be a fisherman; his boat had no cushion for a sitter, no paint, no inscription, no appliance beyond a rusty boathook and a coil of rope, and he could not be a waterman; his boat was too crazy and too small to take in cargo for delivery, and he could not be a lighterman or river-carrier; there was no clue to what he looked for, but he looked for something, with a most intent and searching gaze. [...] She watched his face as earnestly as he watched the river. But, in the intensity of her look there was a touch of dread or horror. (Dickens, 1992b: 13-15)

Aquí, los puentes tienen una identidad más sólida que los humanos; los personajes son introducidos no como personas sino como *figuras* sin nombre, cuya identidad sólo podría definirse en su relación con las cosas y, aun así, les es negada: el hombre no es ni pescador, ni batelero, ni transportista... La muchacha sólo tiene una identidad negativa reflejada: mira al padre mirar, y en sus ojos se refleja el horror. En ese sentido la estrategia de negación es parecida a la que caracteriza al señor Venus en un primer momento: aparece en fragmentos; por medio de sinécdoques, sólo se ven partes de su cuerpo en la oscuridad; también se especula sobre su identidad a partir de la profesión: podría ser grabador, pero no lo es; zapatero, pero no lo es. En esta descripción que abre *Our Mutual Friend*, el contraste entre los puentes —el de Southwark de hierro y el de Londres de piedra— y las figuras humanas es notable;

los humanos están desdibujados en su identidad, rodeados de oscuridad y con una vaga sensación de horror reflejada en los ojos de la muchacha. Pescador de cadáveres, quizá incluso vendedor, el padre de la muchacha lanza su mirada sobre el río como un pescador su red.

De este modo, la novela nace con una identidad negada que se mantendrá inestable por medio de argucias, disfraces e incidentes que la fragmentan y la multiplican hasta el vértigo. La identidad fragmentada de Silas Wegg y la del articulador de huesos es sólo la vertiente cómica y surreal de un tema verdaderamente desazonador. Así, en el extremo del realismo y la comicidad, se asoma perturbadoramente la dimensión surreal del mundo de Charles Dickens. Surreal por exceso, pero también surreal por la puntual descripción de una red de relaciones económicas sociales hoy en desuso y que nos provocan una profunda sensación de extrañamiento, como la más surreal de las imágenes surrealistas del siglo xx.

Dickens: surrealista *avant la lettre* por ese afán realista extremo de crear una *suprarrealidad*.

## Referencias bibliográficas

- BODY SNATCHING. (2022, 23 de enero). En *Wikipedia*. Recuperado de [https://en.wikipedia.org/wiki/Body\\_snatching](https://en.wikipedia.org/wiki/Body_snatching)
- BOWN, Nicola. (2010). "What the Alligator Didn't Know: Natural Selection and Love in *Our Mutual Friend*". *19: Interdisciplinary Studies in the Long Nineteenth Century*, (10). <https://doi.org/10.16995/ntn.567>
- DICKENS, Charles (Ed). (1852). *Bentley's Miscellany* (Vol. 31). Richard Bentley.
- DICKENS, Charles. (1992a [1855-1857]). *Little Dorrit*. Alfred A. Knopf.
- DICKENS, Charles. (1992b [1864-1865]). *Our Mutual Friend*. Random House.
- DICKENS, Charles. (2012 [1852-1853]). *Bleak House*. Vintage Books.
- FANGER, DONALD. (1988). *Dostoevsky and Romantic Realism: A Study of Dostoevsky in Relation to Balzac, Dickens and Gogol*. Northwestern University Press.
- MORRIS, James; FOWLER, Louise; POWERS, Natasha. (2011). "Notes and News: A Hospital with Connections: 19th Century Exitoc Animals Remains at the Royal London Hospital". *Post-Medieval Archaeology*, 45(2), 367-373.

PICARD, Liza. (2005). *Victorian London. The Life of a City 1840-1870*. St. Martin's Griffin.

RADFORD, Laurence. (2012). “Doctors, Dissection and Resurrection Men-Exhibition April 23th” (en línea). *Corpses of Mass Violence and Genocide: A Research Program by the ERC*. Recuperado el 18 de noviembre de 2021 de <https://corpses.hypotheses.org/1011>

ROYAL COLLEGE OF SURGEONS OF ENGLAND (s. f.). “Hunterian Museum” (en línea). Recuperado de <https://www.rcseng.ac.uk/museums-and-archives/hunterian-museum/>

YEATS, W. B. (1961 [1933]). “The Circus Animals’ Desertion”. En Richard J. Finneran (Ed.), *The Poems of W. B. Yeats: A New Edition*. Macmillan.



## DEL ESPÍRITU DE LAS NARRATIVAS PASADAS EN *OLIVER TWIST*

### OF THE SPIRIT OF NARRATIVES PAST IN *OLIVER TWIST*

**Anaclara CASTRO-SANTANA**

Facultad de Filosofía y Letras

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO | México

Contacto: [anaclaracastro@filos.unam.mx](mailto:anaclaracastro@filos.unam.mx)

#### Resumen

*Oliver Twist*, el huérfano más célebre de la literatura, hizo su aparición en las páginas de *Bentley's Miscellany* en febrero de 1837. Desde entonces, su historia ha figurado en todo tipo de medios textuales y audiovisuales, de suerte que la imagen del infante de familia desconocida, cuya inocencia le lleva a triunfar ante la injusticia social que lo asedia, guarda una relación indisoluble con la obra de Charles Dickens. El linaje diegético del expósito Oliver se descubre en las páginas finales de la novela que lleva su nombre. Su genealogía artístico-literaria, sin embargo, es un secreto a voces que inspira personajes peculiares y una estructura narrativa basada en coincidencias y revelaciones. En este artículo se exploran algunas de las conexiones más relevantes entre *Oliver Twist* y las narrativas dieciochescas que le antecedieron. En específico, se atienden los legados de las novelas de Henry Fielding y las narrativas visuales de William Hogarth, los cuales fueron determinantes no sólo en la representación tragicómica de las clases bajas —como se ha llegado a sugerir— sino también en la concepción del protagonista, la caracterización de personajes secundarios y el diseño de la trama principal.

#### Abstract

*Oliver Twist*, literature's most famous orphan, made his first appearance in this world swaddled in the sheets of *Bentley's Miscellany* in February 1837. Since then, his history has been retold in all kinds of textual and audiovisual media. As a result, the image of the infant of unknown family origins, whose innocence leads him to triumph before ever lurking social injustice, is closely linked to that of Charles Dickens. Oliver's diegetic parentage is discovered in the final pages of the book. His literary and artistic ancestry, however, works as a whispered truth throughout the story, and it becomes instrumental in the shaping of peculiar characters and a narrative scaffolding built upon coincidences and revelations. This article explores some of the most relevant connections between *Oliver Twist* and preceding fictions from the eighteenth century. Specifically, it investigates the legacies of Henry Fielding and William Hogarth's novelistic and graphic productions upon Dickens's second novel, which determined not only the tragicomic representation of the lower classes—as scholarship has suggested—but also the very conception of the protagonist, the portrayal of secondary characters, and the laying out of the main plot.

**Palabras clave:** *Oliver Twist*; Dickens y sus influencias; huérfanos literarios; Henry Fielding; William Hogarth; relaciones arte-texto

**Keywords:** *Oliver Twist*; Dickens's influences; literary orphans; Henry Fielding; William Hogarth; text-art relations

La escena en la que *Oliver Twist* se levanta y, con toda timidez, pide una segunda porción del raquíptico engrudo de avena con que alimentan a los infantes en la lúgubre casa parroquial forma parte del imaginario colectivo occidental. Como observa Ruth Richardson (2012: 1), la historia de Oliver, al igual que la de la criatura de Frankenstein, es de ésas que todo mundo conoce, a grandes rasgos, incluso si nunca ha leído el libro. Y es que, a lo largo de sus casi dos siglos de existencia, la segunda novela de Charles Dickens ha sido reimpressa, reeditada, abreviada y reinventada en todo tipo de formatos impresos y audiovisuales. De acuerdo con Joss Marsh (2006), “sólo *Dracula* y *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* superan *Oliver Twist* y *A Christmas Carol* [...] en la categoría de las narrativas más filmadas de todos los tiempos” (204).<sup>1</sup> El musical *Oliver!* (1960), de Lionel Bart, llevado al cine en 1968, ha mantenido su popularidad con reestrenos y nuevas producciones a lo largo de seis décadas (Davis, 2007: 289). Existen videojuegos (Playzido, s. f.), juegos de mesa (Boardgame Geek, s. f.), estampillas conmemorativas (Philatelic, 2012) y, en tiempos de pandemia Covid 19, hasta cubrebocas tematizados (Charles Dickens Museum, s. f.). No se trata de un fenómeno nuevo. *Oliver Twist* (1838) comenzó a ser adaptada, para el teatro, incluso antes de terminar de publicarse por entregas (Davis, 2007: 289). Desde el principio, la imagen del pequeño huérfano se ha construido en el ojo de la mente no sólo con palabras, sino también por medio de la ilustración, comenzando con las veinticuatro imágenes de George Cruikshank que acompañaron la publicación serial en *Bentley’s Miscellany* y las primeras ediciones en formato de libro. Desde entonces, el delicado Oliver, con sus modales tan impecables como inverosímiles, es un ícono de la inocencia inmaculada como víctima favorita de la injusticia social.

Muchos de quienes hoy recuerdan a Oliver saben poco o nada de Tom, otro huérfano literario celeberrimo en su momento, quien hiciera su aparición un centenar de años antes que el de Dickens, en las páginas de la obra más conocida de Henry Fielding, *The History of Tom Jones, a Foundling* (1749). En la actualidad, el nombre “Tom Jones” evoca con mucha mayor inmediatez al galés intérprete de la pieza musical “It’s Not Unusual” que al protagonista de aquella vasta novela de formación dieciochesca.<sup>2</sup> Mas cuando las y los lectores originales escuchaban en su cabeza a la

---

1 “Only *Dracula* and *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* beat out *Oliver Twist* and *A Christmas Carol* [...] for the status of most-filmed single fiction in history.” La traducción de esta cita y de todas las referencias críticas subsecuentes son mías. Las fuentes primarias se citarán en el idioma original.

2 El cantante Tom Jones tomó su nombre artístico de aquella obra. En una curiosa ironía, ese gesto (quizá reverencial, quizá sólo práctico) ha contribuido a la distorsión del personaje de Fielding y quizá a la margi-

voz narrativa de *Oliver Twist* contar cómo “in this workhouse was born [...] the item of mortality whose name is prefixed to the head of this chapter” (Dickens, 1993: 17), Fielding y sus novelas figuraban de manera prominente. A decir de algunos, Fielding era responsable de haber creado una nueva especie de escritura (*a new species of writing*). Esto es, una biografía ficticia pero verosímil, permeada por el humor y estructurada en episodios autónomos entrelazados entre sí (*An Essay of the New*, 1751: 16-18). Autores del cambio de siglo, como Anna Laetitia Barbauld, se declaraban fervientes admiradores de la comicidad y variedad de los personajes creados por Fielding (citada en Michie, 1999: 93). Samuel Taylor Coleridge (1835: 339) consideraba a *Tom Jones* una de las tres tramas más perfectas de la literatura. Para Sir Walter Scott, Fielding era, nada más y nada menos, que el “padre de la novela inglesa” (citado en Keymer, 2005: xvi), un calificativo que, desde luego, hoy se toma con más de una pizca de sal. En la primera mitad del siglo XIX, Tom y sus aventuras eran grandes favoritos entre el público lector no especializado, como lo sugieren los numerosos folletines y versiones abreviadas de la novela que circulaban entonces (Fergus, 2006: 167 y 176). Como se verá en este artículo, más allá de revelar que Edwin Leeward y Agnes Fleming son los progenitores difuntos de Oliver, las páginas de Dickens sugieren que su huérfano es de la misma estirpe que el expósito Tom, pues la novela de Fielding es uno de los hipotextos fundamentales de *Oliver Twist, or the Parish Boy’s Progress*.

El título completo del texto de Dickens sugiere otra conexión indisoluble con el siglo XVIII, pues constituye una alusión a las entonces famosísimas narrativas visuales de William Hogarth, en concreto, *A Harlot’s Progress* (1732) y *A Rake’s Progress* (1734), sus dos primeras series satíricas de sujetos modernos. De forma menos obvia, pero de igual manera poderosa, la temática de *Oliver Twist*, sus personajes y la cualidad gráfica del relato, en combinación con las ilustraciones que lo acompañaban, evocan el mundo visto a través de las manos de Hogarth en otras piezas menos conocidas ahora, pero que, gracias a su reproducción semimasiva, resultaban muy familiares en el siglo XIX: *Industry and Idleness* (1747), *The Four Stages of Cruelty* (1751) y *Gin Lane* (1751).<sup>3</sup> No por nada, una reseña anónima de *Pickwick Papers*

---

nalidad actual de la novela, puesto que, al destacar un aspecto de masculinidad conquistadora que no ocurre en la obra original, *Tom Jones* tiende a asociarse con la figura del mujeriego, lo cual suele ahuyentar a lectoras y lectores modernos. Se volverá a este punto más adelante en el artículo.

3 La obra pictórica de William Hogarth se encuentra resguardada en el museo Tate en Londres. Los grabados que aquí se mencionan pueden verse en su micrositio dedicado al artista: <https://www.tate.org.uk/art/artists/william-hogarth-265>. Para un cronología completa véase Hallett (2001: 337-339).

publicada en 1836 identificaba a Dickens como “el Hogarth literario del momento” (*Bell’s Life*, 1836: 2).<sup>4</sup> Tanto el bajo mundo del crimen y la pobreza abyecta que aparecen en *Oliver Twist*, como la dicotomía entre personajes que se dejan llevar por sus circunstancias y aquellos que, al resistirlas, triunfan como ejemplos morales, tienen sus semillas de representación en el arte de Hogarth.

En las páginas siguientes se exploran con detenimiento los ecos dieciochescos de Fielding y Hogarth en *Oliver Twist* que tienden a olvidarse en la actualidad, pero que resultaban mucho más inmediatos —y relevantes— para sus lectoras y lectores originales. El artículo busca demostrar la importancia de estas relaciones intertextuales para una comprensión más profunda y disfrutable de la novela de Dickens. Al mismo tiempo, se postula que *Oliver Twist* constituye una suerte de homenaje al siglo anterior que, como sucede con frecuencia en los buenos tributos, termina por reemplazar y llevar al olvido a las fuentes de inspiración primigenias. Rastrear la tradición dieciochesca detrás de la novela temprana más famosa de Dickens da cuenta de cómo, al escribir con el dedo en la llaga del presente, el joven autor miraba al pasado en busca de inspiración y aliento.

Reconocer la influencia de novelistas dieciochescos en Dickens no es, en modo alguno, una revelación inusitada. Con cierta frecuencia, la crítica enumera a Fielding y otros autores (por ejemplo, Tobias Smollett, Daniel Defoe y Oliver Goldsmith) entre las inspiraciones del escritor decimonónico. Sin embargo, estas menciones por lo general son formulistas y apresuradas. Se habla, por ejemplo, de la manera en que *Oliver Twist* “refleja la pasión infantil [del autor] por las novelas picarescas del siglo XVIII, *Tom Jones* y *Roderick Random*”, y la forma en que “la trama de *Oliver Twist*, al igual que la de las novelas de Fielding y Smollett, gira en torno a la ilegitimidad y una herencia en disputa” (Muller, 2003: 41).<sup>5</sup> Del mismo modo, piezas críticas dedicadas a indagar influencias literarias notan cómo “las tramas melodramáticas y los personajes grotescos de Dickens tienen una deuda literaria con la tradición picaresca del siglo XVIII” (McCuskey, 2001: 128).<sup>6</sup> No obstante, rara vez se examinan las semejanzas precisas o sus alcances. Algo similar sucede con la influencia de Hogarth. Aunque en

---

4 “the literary Hogarth of the day”.

5 “Dickens’s second novel reflects his childhood passion for the eighteenth-century picaresque novels *Tom Jones* and *Roderick Random*. As in the novels by Henry Fielding and Tobias Smollett, the plot of *Oliver Twist* revolves around illegitimacy and disputed inheritance”.

6 “the melodramatic plots and grotesque characters of Dickens’s fiction owe at least as much [...] to the eighteenth-century picaresque tradition”.

ocasiones se menciona la alusión que hace Dickens a los “progresos” satíricos del libertino y la prostituta por medio del título completo de *Oliver Twist*, no se abunda en las maneras en que las imágenes evocadas en la novela, y la trama misma, siguen muy de cerca las narrativas pictóricas del artista dieciochesco. Tampoco se exploran las implicaciones de estos vínculos en cuanto a la cualidad casi táctil de las descripciones dickensianas. Como mostraré en este artículo, sin embargo, los legados dieciochescos —en especial los de Fielding y Hogarth— en *Oliver Twist* son mucho más profundos de lo que normalmente se reconoce.

Para empezar, los parecidos con *Tom Jones* van más allá de su supuesto carácter “picaresco”, término cuya pertinencia para describir aquella novela es por demás inapropiada, como apunta la crítica más especializada en ese tema. En palabras de Harry Sieber (2018), por ejemplo, “designar a *Tom Jones* como novela picaresca es ignorar por completo que el modelo de Fielding es *Don Quijote* y no *Guzmán* y sus seguidores” (212).<sup>7</sup> Como afirma J. A. Garrido Ardila (2015), el prestigio del adjetivo “picaresco” cuando se asocia a narrativas posteriores al siglo XVII es tal que sus fronteras se han vuelto cada vez más difusas y “el término con frecuencia se emplea de manera descuidada para describir novelas que, en un sentido estricto, son, de manera evidente, no picarescas, como *Don Quijote* y *Tom Jones*” (1).<sup>8</sup> Si bien *Tom Jones* y, en menor medida, *Oliver Twist* tienen un carácter episódico, y la novela de Dickens (no así la de Fielding) se enfoca en la representación satírica de los bajos mundos —características asociadas con la picaresca (Ardila, 2015: 14-15)— la perspectiva narrativa de ambas novelas, con su tendencia a la omnisciencia diegética y a la superioridad intelectual, en el caso de Fielding, y moral, en el de Dickens, está por completo alejada de las voces confianzudas y socarronas que narran el *Lazarillo de Tormes* (1550-2?) y el *Guzmán de Alfarache* (1599, 1604), los grandes prototipos del género picaresco. En estos últimos, los protagonistas relatan sus vidas de manera directa, intercalando frecuentes guiños a sus lectoras y lectores implícitos, para justificar sus proceder más cuestionables y crear un ambiente de cierta complicidad. En *Tom Jones*, en cambio, la voz narrativa funciona a manera de filtro entre las acciones de los personajes y las reflexiones que éstas deben provocar en quienes las leen. Un

---

7 “to call *Tom Jones* a picaresque novel is to ignore completely the fact that *Don Quixote*, not *Guzmán* and his followers, was Fielding’s model”.

8 “so thin have some critics spread the term that it has been often been loosely applied to novels that are, in the strictest sense, conspicuously non-picaresque, such as *Don Quixote* and *Tom Jones*”.

efecto similar se busca en la novela de Dickens, como se abordará con mayor amplitud en páginas subsecuentes.

Por otra parte, las conexiones de *Oliver Twist* con la obra narrativa de Fielding exceden las fronteras de *Tom Jones*. La representación del mundo criminal en el texto de Dickens ostenta paralelismos significativos con *Jonathan Wild* (1743), la tercera novela del autor dieciochesco, la cual versa sobre las aventuras de un cazarrecompensas dedicado a obtener dinero de bienes robados, para después delatar a quienes realizan el hurto. Asimismo, el patetismo de *Oliver Twist* —su tendencia a conmovir por medio del despliegue de la injusticia desmedida— es reminiscente de *Amelia* (1751), la novela final de Fielding, en la que se muestran los lados más oscuros de la hipocresía en todos los niveles sociales. A mi modo de verlo, más que simplemente ostentar una “deuda literaria con la tradición picaresca del siglo XVIII”, como sugiere McCusky en el pasaje reproducido más arriba, el texto de Dickens retoma temas y motivos estructurales de la obra de Fielding tales como la doble moral, el arribismo social y la insensibilidad derivada de la supervivencia cotidiana en un mundo permeado por una creciente ideología burguesa que proponía que el individualismo era el motor principal del progreso. En el plano personal, el histriónico Dickens comparte con Fielding (quien fuera dramaturgo antes que prosista) la pasión por la teatralidad. Esto se ve reflejado, por ejemplo, en el intrusismo característico de la voz narrativa de ambos autores, así como en la cualidad escénica de las descripciones y los diálogos en sus novelas.

Los ecos hogarthianos en Dickens también trascienden la idea del progreso irónico, en el que la aspiración al hedonismo burgués lleva al declive moral y, en última instancia, a la locura o a la muerte indigna. La brutalidad creciente de Sikes en *Oliver Twist*, por ejemplo, recuerda la crueldad progresiva de Tom Nero en *The Four Stages of Cruelty* de Hogarth. Las descripciones de los arrabales donde habitan los criminales que se apoderan de Oliver, además de representar las condiciones reales de los distritos londinenses más pobres en la época de Dickens, recuerdan las estremecedoras imágenes de *Gin Street* labradas por el artista dieciochesco.<sup>9</sup> Del mismo modo, el episodio en que Oliver trabaja como aprendiz de enterrador evoca la oposición entre

---

9 Utilizo el término “labrar” en este caso puesto que *Gin Lane*, al igual que el resto de la obra gráfica de Hogarth a la que se hace referencia en este artículo, consistía en grabados (*engravings*) que se trabajaban primero en una placa metálica, para después imprimirse y venderse a bajo costo. Versiones de mejor calidad de estas mismas ilustraciones podían verse en cafés, tabernas y galerías especializadas en la venta y exhibición de estos materiales (Hallett, 2001: 15-16).

el discípulo trabajador y el ocioso en *Industry and Idleness* de Hogarth. Pero vayamos por partes.

### **Del expósito Tom al huérfano Oliver**

Al inicio de *Tom Jones*, a su regreso de un viaje de negocios, el terrateniente y magistrado Squire Allworthy descubre un bebé abandonado en su habitación. Tras realizar indagaciones erróneas y atribuirle una genealogía equivocada al infante (que lo identifica como hijo natural de un sanchesco maestro parroquial y una mucama), Allworthy acoge al niño y lo educa a la par de su sobrino, Blifil, bajo el entendido de que, no obstante vivir con las comodidades de un latifundista, su futuro no está en modo alguno asegurado. La trama de la novela sigue, de forma episódica, el desarrollo de Tom hasta su juventud, cuando su involucramiento en un triángulo amoroso con Blifil y una virtuosa —y acaudalada— vecina causa la expulsión injustificada del huérfano de la mansión provinciana. Después de muchas aventuras, caminos cruzados y equivocaciones, la trama llega a su desenlace en Londres, cuando, en el nadir de los infortunios de Tom, se descubre que en realidad es el sobrino mayor de Allworthy, cuya identidad había sido revelada por su madre en una carta entregada a Blifil justo antes de morir —misma que el mezquino medio hermano había ocultado con el fin de preservar su herencia intacta.

Como sugiere este breve resumen, los parecidos entre Tom y Oliver se centran, por una parte, en su calidad de huérfanos —condición que los margina y los vuelve vulnerables al engaño y la explotación—. En *Oliver Twist*, como se recordará, el niño —cuya madre expira al dar a luz— pasa de un orfanato parroquial a una casa de asistencia y de ahí a ser aprendiz de un enterrador, de quien escapa tras ser tratado con gran crueldad. Más adelante, casi muerto de hambre camino a Londres, es rescatado y después engatusado por un grupo de ladronzuelos. Tras muchas peripecias en las que es acogido por dos familias distintas, secuestrado por los ladrones y obligado a participar en un robo, se revela que es hijo de una pareja respetable que estaba a punto de contraer matrimonio y que su padre le había legado una fortuna antes de morir. Mientras sus circunstancias familiares se desconocen, la integridad física y la libertad de Oliver corren constante peligro. Si bien el trayecto de Tom es distinto, pues en su infancia goza de las comodidades que siempre le son negadas a Oliver, la ausencia de lazos familiares también lo pone en riesgo en diversos momentos, como

cuando es reclutado en calidad de soldado raso para ir a la guerra que se libra al norte del país (libro VII, capítulos 11 y 12), o cuando es encarcelado por haber presuntamente matado a quien lo provocara en una riña (libro XVI, capítulo 10). Tom y Oliver son víctimas permanentes del doble estándar de clase y rango social, el cual es uno de los ejes centrales del mundo diegético de sus respectivas novelas. En tanto que no se sabe quiénes son sus progenitores, su vida es de dudoso valor para quienes se van encontrando en el camino. Asimismo, de forma irónica, las aventuras y desdichas de los personajes —en el caso de Fielding más tendientes a lo cómico y en el de Dickens a lo patético— son presentadas para el divertimento voyerista de sus lectores, si bien ambas obras ofrecen lecciones morales sobre la falta de humanidad de la naturaleza humana.

Por otra parte, con respecto a la trama que se urde en torno a la genealogía y postrera asignación de herencia de los protagonistas, ambas novelas comparten el uso de una revelación que se va anticipando y construyendo de manera paulatina, pero que no ocurre de lleno sino hasta el final de la historia. Al igual que hace Fielding con Tom, Dickens dota a Oliver de un medio hermano que actúa en su contra a lo largo de su existencia, motivado por la ambición económica. En *Oliver Twist*, el misterioso villano Monks se descubre como Edward Leeward, medio hermano consanguíneo del huérfano. En *Tom Jones*, como ya se dijo, Blifil, quien se muestra como antagonista de Tom a lo largo de la narrativa (pero sin explicar del todo la causa de su antipatía), se devela al final de ésta como medio hermano uterino del protagonista. En ambos textos, la motivación exacta de estas fuerzas adversas no es clara, ni para los habitantes de la diégesis ni para las y los lectores que se acercan por primera vez al texto. La obra de Dickens, al igual que la de Fielding, se construye a la manera de un rompecabezas en el que cada episodio revela una pieza más de información. Una vez leído, el desenlace activa un proceso mental de reconstrucción retrospectiva en el que todas las señales terminan por entenderse. Esta técnica —que Wolfgang Iser (1974: 29-56) identifica como el recurso maestro de Fielding— es replicada por Dickens no sólo en *Oliver Twist* sino también en novelas posteriores, entre las cuales destaca sin duda *Great Expectations* (1861).<sup>10</sup>

Además de estos paralelismos entre los protagonistas y la trama principal, a lo largo de *Oliver Twist* hay numerosas reminiscencias de *Tom Jones*. La adopción de

---

10 Pienso, en particular, en la famosa revelación, fatídica para Pip, sobre la identidad de su misterioso benefactor: el exconvicto Abel Magwitch, a quien el niño ayudara bajo amenazas al inicio de la novela.

Tom al principio de la novela de Fielding, por ejemplo, se replica en gran medida en la subtrama de Rose Maylie, una chica huérfana, quien es acogida por Mrs. Maylie y vive en calidad de sobrina de ésta, pero es considerada impropia para ser esposa del hijo, dada su posible ilegitimidad. Personajes como el dignatario de la casa parroquial, quien ante las súplicas del huérfano de no ser enviado a una muerte segura siendo aprendiz del limpia chimeneas responde, “Well! of all the artful and designing orphans that ever I see, Oliver, you are one of the most bare-facedest” (Dickens, 1993: 35), están cortados con la misma tijera que Thwackum, el sádico tutor “whose meditations were full of birch and exclaimed against [...] wicked lenity”, cuyo tema favorito era “the correction of children” y quien gustaba de azotar a Tom hasta que “he could flea his skin” (Fielding, 2005: 119-20, 125). Los títulos de los capítulos en la novela de Dickens evocan con fuerza los de la de Fielding. El 36 de *Oliver Twist*, titulado “A Very Short One, and May Appear of No Great Importance in Its Place, but It Should Be Read Notwithstanding”, recuerda encabezados en *Tom Jones* del tipo de “A Short Chapter; but which Contains Sufficient Matter to Affect the Good-Natured Reader” (libro VI, cap. 11) y “Containing Little or Nothing” (libro III, cap. 1). Esto es más que una coincidencia, puesto que, como señala el autor dieciochesco del *Essay on the New Species of Writing* referido al inicio de este artículo, la división capitular excéntrica se consideraba una de las aportaciones de Fielding a la prosa narrativa (*An Essay on the New*, 1751: 18).

Quizás uno de los puntos de contacto más estridentes entre *Oliver Twist* y la novela de Fielding es la peculiar voz narrativa que relata la historia. De acuerdo con Linda Hutcheon (1980), “en *Tom Jones* es casi como si la relación primordial que establecen los lectores fuera con el narrador-escritor que funge como guía, en vez de con los personajes” (27).<sup>11</sup> Algo similar puede decirse de quien narra la vida de Oliver. Si bien no existen disertaciones teóricas al inicio de cada libro como ocurre en *Tom Jones*, es difícil pasar por alto la forma en que se describe el primer llanto del recién huérfano: “Oliver cried lustily. If he could have known that he was an orphan, left to the tender mercies of church-wardens and overseers, perhaps he could have cried the louder” (Dickens, 1993: 19). Observaciones de este estilo, las cuales pueblan las páginas de *Oliver Twist* de forma continua, son características en *Tom Jones*. Sirva a modo de ejemplo un pasaje en que un matrimonio atormentado por penurias econó-

---

11 “In *Tom Jones*, it is almost as if the reader’s primary relationship were meant to be with the guiding narrator writer, rather than with the characters”.

micas derivadas de una mentira vengativa de la esposa es “ayudada” por la Fortuna, quien “at length took pity on this miserable Couple, and considerably lessened the wretched state of [the husband], by putting a final end to that of his wife, who soon after caught the small-pox, and died” (Fielding, 2005: 95). El humor irónico de ambos pasajes —suministrado por un narrador que todo lo sabe, todo lo juzga y calla lo que le conviene— es análogo en las dos obras. Lo que se ha observado en Fielding sobre la influencia de su experiencia teatral en la concepción de escenas dramáticas en las novelas y narradores que se asemejan a prólogos o coros teatrales (Lockwood, 2008: 26-28) puede extenderse tanto a la cualidad escénica como a la voz narrativa en *Oliver Twist*. Y es que, como es bien sabido, Dickens tenía una pasión por el teatro, la cual pudo al fin combinar con su talento prosista en las lecturas dramatizadas de sus obras que comenzó a dar en 1858 y no dejó sino hasta su muerte en 1870.

### **De joven apasionado a niño apacible**

Existen diferencias decisivas entre Oliver y Tom. La más evidente de ellas es, sin duda, la edad en la que se les representa en sus respectivas novelas. Mientras que Oliver pasa de ser un bebé, en las primeras páginas, a un niño prepúber —condición que conserva el resto del relato—, Tom abandona la infancia en el primer tercio del libro y de ahí en adelante es un joven adulto. El cambio en el énfasis entre la juventud y la infancia ilustra la bien conocida idea de que durante la primera mitad del siglo XIX la niñez comenzó a ser percibida como una etapa crucial (y con características muy particulares) en el desarrollo de las personas (Zornado, 2001). Asimismo, hacer de Oliver un niño, y mantenerlo así durante toda la novela, permite a Dickens, entre otras cosas, omitir el elemento sexual —que, desde finales del siglo XVIII, resultaba problemático para quienes consideraban la obra de Fielding “indecente” o “inmoral” (Paulson y Lockwood, 1969: 167-168, 173-174). En *Tom Jones*, muchas de las aventuras cómicas —aunque no todas— tienen un subtexto pasional en cuanto a que el arco del personaje se basa en su aprendizaje sobre el valor de la prudencia, el control de los impulsos y, sobre todo, el no dejarse usar por quienes aparentan tener buenas intenciones, pero buscan sólo el beneficio propio. Cabe señalar, sin embargo, que las proezas sexuales de Tom no son, de ninguna manera, el foco principal de la novela de Fielding, como suele creerse en ocasiones. Hoy en día, esta noción se deriva probablemente de la adaptación fílmica más exitosa de esta obra, la película de 1963 de

Tony Richardson, nominada a diez premios Óscar (ganadora de cuatro), y de donde el cantante galés Sir Thomas John Woodward tomó su nombre artístico “Tom Jones” (Bonfante, 1970).<sup>12</sup> De forma paradójica, la hipersexualización de Tom en adaptaciones audiovisuales (reforzada en el pseudónimo del músico) ensombrece el tratamiento irónico que da Fielding al motivo del Don Juan, puesto que, en la novela, Tom con frecuencia es tratado, de manera cómica, cual objeto sexual. Su disposición perpetua se da por sentada a causa de la inestabilidad de su estatus social, en cuanto hijo ilegítimo de paternidad desconocida, con educación de terrateniente, pero carente de fortuna y oficio. En la novela, Tom no es un conquistador, sino alguien que no puede, o no ha aprendido, a decir que no.

En cualquier caso, al hacer del huérfano Oliver un niño permanente, Dickens no requiere tender un modesto velo sobre la tensión sexual (como lo hace en *David Copperfield* [1849-1850], por ejemplo).<sup>13</sup> De acuerdo con Robert Patten (2006), la producción temprana de Dickens “se caracteriza por una regresividad intensiva: sus trayectorias apuntan hacia la recuperación de una suerte de niñez idílica, libre de las tentaciones y complicaciones de la sexualidad adulta” (25).<sup>14</sup> En efecto, como ya se ha planteado aquí, Oliver llega a representar un ícono de la inocencia pura, asediada por todas las fuerzas negativas de la sociedad. Un personaje así requiere mantenerse alejado de los dilemas y los embarazos (físicos y morales) derivados de la sexualidad. Al mismo tiempo, como plantea Robert Newsom (2006: 92-96), es fácil simplificar en exceso la noción de que Dickens importa la perspectiva romántica de la niñez como un momento idílico, puesto que —en su caracterización de niños disruptivos y de adultos adora-niños que son ineptos para protegerlos— se mezclan matices sobre la vulnerabilidad de la infancia para caer en la tentación y la desobediencia. Así pues, al construir un protagonista niño, Dickens abre la posibilidad de su caída o corrupción por la sociedad, tal como les sucede a the Artful Dodger y a Nancy en un momento

---

12 Dicho filme explotó al máximo el aspecto amoroso de la obra original, haciendo de Tom un ícono de masculinidad conquistadora, a la manera de la franquicia de James Bond, personaje que hiciera su aparición en el cine el año anterior, en la película *Dr No* (1962).

13 Cabe notar que *David Copperfield*, cuya publicación por entregas inició en el centenario de la novela de Fielding, es otra obra de Dickens con ecos fieldinguescos importantes. De hecho, el protagonista-narrador menciona a *Tom Jones* de manera directa como uno de los libros favoritos de su infancia.

14 “characterized by an acute regressivity: their trajectories all point toward some kind of recovered, idyllic childhood free of the temptations and complications of adult sexuality”.

hipotético anterior que no se muestra en el relato. Ésta es una de las expectativas no realizadas que mantienen la tensión en la novela.

### “Bad, depraved, vicious taste”

Antes de proceder a la invocación del espíritu de Hogarth en Dickens, quiero cerrar esta sección sobre Fielding notando algunos de los vínculos que ostenta *Oliver Twist* con otras novelas del autor dieciochesco además de *Tom Jones*. De acuerdo con la joven reina Victoria, su primer ministro le decía que *Oliver Twist* estaba escrita con “un estilo de mal gusto, depravado y ruin. Lea, por ejemplo, *Jonathan Wild* o *Amelia* y compruebe si no son exactamente la misma cosa” (citada en Bloom, 2008: 195-196).<sup>15</sup> Los títulos que el interlocutor de la reina menciona para ejemplificar el carácter indigno de la novela de Dickens son reveladores. Como se comenta al inicio de este artículo, la atmósfera y el ambiente en que se sitúa *Oliver Twist* son reminiscentes de la tercera novela de Fielding, *Jonathan Wild*, una historia basada en la vida real de un famoso criminal de la época. La ocupación y duplicidad de Fagin como tutor de carteristas (a quienes delata cuando ya no le son de utilidad) recuerdan las del cazarrecompensas Wild, dedicado a entrenar ladrones, vender sus hurtos y más tarde denunciarlos. El personaje de Sikes, quien vive con (y en apariencia es proxeneta de) Nancy, también es una versión endurecida (y hasta cierto punto en espejo) de Wild, quien es estafado por prostitutas y se casa con una mujer que le es infiel con sus subalternos. Más allá del tema general y el parecido entre personajes como Wild y Sikes/Fagin, el mayor punto de contacto entre *Twist* y *Wild* es que sus autores buscan despojar del aire de gloria que envolvía a las superestrellas criminales en las biografías y *Newgate accounts* que circulaban en el siglo XVIII, y que se habían consolidado en formatos más extensos y populares con las *Newgate novels* del XIX.

La relación de *Oliver Twist* con *Amelia*, la última novela de Fielding, es de igual manera importante. De acuerdo con John Bowen (2000), “nadie podría haber predicho *Oliver Twist* con base en *Pickwick Papers*” (2), en cuanto que la comedia socarrona de la primera tiene poco en común con la atmósfera sombría de la segunda.<sup>16</sup> Algo similar sucede con la publicación de *Amelia*, un relato donde el movimiento es

---

15 “a bad, depraved, vicious taste; now just read *Jonathan Wild* ... and *Amelia*, and see if it isn't just the same thing”.

16 “No one could have predicted *Oliver Twist* on the basis of *Pickwick Papers*”.

escaso, la comedia exigua y el sufrimiento constante, precedida por *Tom Jones*, una historia energética, dotada de un humor exuberante. Algunos personajes en *Oliver Twist* también son análogos a los de *Amelia*. Tal es el caso de Fang, el inepto y colérico magistrado que, sin escuchar siquiera el caso de Oliver, planea resolverlo “summarily” y sentenciar al niño “for three months—hard labour, of course” (Dickens, 1993: 79), quien es del mismo barro que Thrasher, un juez que “had never read one syllable of the law”, pero encarcela a un acusado por ser “an Irishman, and that is always sufficient evidence with me”, ordena un mes de trabajos forzados a una pobre mujer sólo por “having no money [...] declaring she was guilty of street-walking” y libera a quien lo soborna (Fielding, 2010: 64-65). Ambos magistrados ficticios trabajan en una cárcel real: la temida Newgate prison, donde la escena del esposo recluido da comienzo a *Amelia* y donde Fagin termina su participación en *Oliver Twist*, esperando ser ejecutado.

La lista de paralelismos entre las narrativas de Fielding y *Oliver Twist* podría continuar, pero es preciso parar aquí para poder dar cuenta de los ecos de Hogarth. Sólo queda terminar esta sección dedicada a la exploración de los rastros de Fielding mencionando un tributo desde el ángulo biográfico: el octavo hijo de Dickens, nacido en enero de 1849 —año del centenario de la publicación de *Tom Jones*— fue bautizado Henry Fielding Dickens en honor al escritor dieciochesco (Davis, 2007: 507). La admiración del autor decimonónico por su antecesor, que se hace patente en las páginas de la ficción, también dejó huella en el escenario de la vida.

### **Progresos satíricos, tugurios de ginebra, aprendices opuestos y crueldad por etapas**

Si abordar los aspectos sórdidos de Londres constituye un punto de contacto con *Tom Jones*, *Amelia* y *Jonathan Wild*, este vínculo es aún más estrecho con las narrativas visuales de Hogarth. Al igual que éste (y a diferencia de Fielding), Dickens vivió su infancia en aquella metrópolis que parecía no parar de crecer. Tanto el artista dieciochesco como el novelista victoriano conocieron de cerca (y estuvieron a un tris de no poder salir de) el submundo de la pobreza y la explotación del trabajo infantil, a causa de los malos manejos financieros de sus respectivos padres. Esta experiencia se registra en la obsesión que ostentan sus respectivas producciones artísticas por retratar la facilidad con que, en el anonimato de la gran ciudad y gracias al capitalismo

salvaje, un tropiezo puede derivar en una caída libre de donde ya no hay regreso. En palabras de la voz narrativa de *Oliver Twist*, “step by step, deeper and deeper down into an abyss of crime and misery, whence was no escape” (Dickens, 1993: 296). Ese mismo precipicio de delincuencia y pobreza, como se verá a continuación, es el destino de todos los sujetos satíricos de Hogarth.

Como ya se dijo, al subtítular su segunda novela *The Parish Boy's Progress*, Dickens establece una conexión con dos de las series satíricas más famosas de Hogarth: *A Harlot's Progress* (Figura 1) y *A Rake's Progress* (Figura 2). En sus seis y ocho escenas, respectivamente, a la manera de una historieta sin globos de texto, se narra la caída paulatina de sus protagonistas. En la primera serie de imágenes, una muchacha provinciana que llega a la gran ciudad es reclutada como prostituta, intenta comportarse como cortesana y termina al fin muriendo de sífilis en un cuartucho donde deja huérfano a un bebé que ostenta también las marcas de la enfermedad venérea. En la segunda serie, la del libertino, se presenta a un joven que abandona sus estudios en Oxford tras heredar la fortuna de su avaro padre (usurero de profesión). Con este dinero mal habido y peor valorado, el libertino emprende una carrera de despilfarro en lujos y diversiones inmorales. El declive paulatino de su dignidad, salud y condición económica lo llevan finalmente a la locura: termina recluido en Bedlam, el siniestro manicomio de Londres que, por unas monedas, podía visitarse como atractivo turístico. En un momento histórico en que estas obras de Hogarth eran tan conocidas (y vistas como representativas del talento artístico nacional) como lo es, por ejemplo, *Sueño de una tarde dominical en la Alameda Central* (1947), de Diego Rivera, en el México del siglo XXI, el mero título de la novela de Dickens sugería la posibilidad de un destino equivalente para el huérfano Oliver.<sup>17</sup>

El interés por representar la vida criminal “in all its wretchedness, in the squalid poverty of their lives” (Dickens, 1993: 4), es otro lazo indiscutible entre la obra de Hogarth y la de Dickens. La cita anterior pertenece al prefacio a la tercera edición de *Oliver Twist*, de 1841. Es así como el novelista describe su impulso por retratar en su obra el submundo delictivo, sobre el cual, a decir del escritor, había leído versiones

---

17 Como bien apuntan las introducciones críticas a *Oliver Twist*, la palabra “progress” también constituye una alusión a *The Pilgrim's Progress from This World, to That Which Is to Come* (1678), de John Bunyan, una biografía alegórica sobre el ascenso espiritual de un buen cristiano. De acuerdo con Jill Muller (2003), en *Oliver Twist* “Dickens struggles to reconcile Hogarth and Bunyan, social criticism and moral allegory” (49). Sin embargo, las implicaciones del cruce de estos hipotextos en *Oliver Twist* están fuera del alcance de este artículo, cuyo objetivo principal es rastrear los vínculos con la obra de Fielding y Hogarth.

**Figura 1**

*Arreglo de las seis imágenes de A Harlot's Progress (1732)  
de William Hogarth*



Nota: Dominio público. Fuente: <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=85994411>

**Figura 2**

*Arreglo de las ocho imágenes de A Rake's Progress (1735)  
de William Hogarth*



Nota: Dominio público. Fuente: [https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:A\\_Rake%27s\\_Progress](https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:A_Rake%27s_Progress)

romantizadas, pero “had never met (except in Hogarth) with the miserable reality” (Dickens, 1993: 4). En efecto, como apunta Murray Baumgarten (2006: 107), en su forma de representar la vida urbana en toda su sordidez, Dickens sigue una tradición que, para mediados del siglo XIX, se asociaba más con las artes visuales que con la prosa narrativa. Así pues, además de la alusión temática a los *Progresos* de Hogarth, la representación detallada de los ruinosos paisajes citadinos en *Oliver Twist* sigue de cerca la del artista plástico. Uno de los ejemplos que saltan al pensamiento es la descripción que aparece en el primer tercio de la novela sobre los barrios bajos por donde *the Artful Dodger* guía a Oliver de camino a la guarida de Fagin:

A dirtier or more wretched place he had never seen. The street was very narrow and muddy, and the air was impregnated with filthy odours. There were a good many small shops; but the only stock in trade appeared to be heaps of children, who, even at that time of night, were crawling in and out at the doors, or screaming from the inside. The sole places that seemed to prosper amid the general blight of the place, were the public-houses; and in them, the lowest orders of Irish were wrangling with might and main. Covered ways and yards, which here and there diverged from the main street, disclosed little knots of houses, where drunken men and women were positively wallowing in filth; and from several of the door-ways, great ill-looking fellows were cautiously emerging, bound, to all appearance, on no very well-disposed or harmless errands. (Dickens, 1993: 64-64)

Este retrato hablado sobre la desolación más absoluta posible, en la que el único atisbo de prosperidad emana de las tabernas (o “public houses”), que se presentan como causa y efecto de la pobreza y violencia que las rodea, hace eco de la iconografía distópica de *Gin Lane* (Figura 3), uno de los grabados más perturbadores de Hogarth. En *Gin Lane* se ven los mismos “drunken men and women [...] positively wallowing in filth” de los que habla Dickens, las casuchas encimadas y las figuras mal encaradas que asustan a Oliver conforme continúa siguiendo a Dodger. Asimismo, la imagen central de *Gin Lane*, en la que una mujer por completo perdida en el alcohol suelta de sus brazos a un bebé que cae en picada por las escaleras con destino a una muerte segura, prefigura las descripciones de los muchos infantes que mueren “from want and cold, or fell into the fire from neglect, or got half-smothered by accident” (Dickens, 1993: 20) en casas de asistencia como la que acoge a Oliver tras la muerte de su madre.

## Figura 3

Gin Lane (1751), de William Hogarth



Nota: Creative Commons CC0 1.0 Universal Public Domain Dedication.

Fuente: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Gin\\_Lane\\_MET\\_DP825289.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Gin_Lane_MET_DP825289.jpg)

Otro eco hogarthiano digno de atender es la yuxtaposición de Oliver y Noah Claypole en cuanto polos opuestos de tipos de aprendiz, durante el episodio en la casa del enterrador. Como se recordará, a pesar de sentirse aterrado por los ataúdes en el taller de Mr. Sowerberry, Oliver desempeña bien su papel como aprendiz de éste. Noah, por el contrario, se guía por la ley del mínimo esfuerzo y vuelca sus frustraciones y resentimientos en el recién llegado. Esta caracterización dicotómica de la figura del aprendiz recuerda la de Francis Goodchild y Tom Idle, los protagonistas de *Industry and Idleness* (Figura 4), de Hogarth, una serie de doce grabados en la

que se muestran las trayectorias contrarias de un aprendiz trabajador que llega a ser alcalde de Londres y uno indolente que termina siendo ejecutado por sus fechorías. Si bien Dickens no sigue de manera lineal la narrativa de Hogarth, puesto que en *Industry and Idleness* se muestra un recorrido completo por la vida de ambos personajes, *Oliver Twist* comparte con estos grabados el presentar, de manera simultánea, una oposición moralizante entre el buen y mal comportamiento y una sátira social sobre los valores inmorales de la cultura comercial. De acuerdo con Mark Hallett (2000: 221), ciertos detalles en *Industry and Idleness* sugieren que el camino al éxito del aprendiz industrioso se construye a costa de mantener una distancia ciega con respecto a las tribulaciones de los menos afortunados. Dickens hace algo similar cuando evita que Oliver se establezca de manera permanente en lo que parece ser un negocio redituable y socialmente respetable, pero que, como sugiere la voz narrativa con comentarios como “it was a nice sickly season; or in commercial phrase, coffins were going up” (Dickens, 1993: 50), es un giro comercial que lucra con la muerte y el dolor ajeno. Algo interesante de notar es que quien interrumpe la carrera de Oliver como aprendiz de enterrador —y, de manera irónica, lo salva de seguir avanzando

Figura 4

Arreglo de las doce imágenes de *Industry and Idleness*  
 (1747), de William Hogarth



Nota: Dominio público. Fuente: [https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Industry\\_and\\_Idleness](https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Industry_and_Idleness)

hacia un éxito económico de dudosa moralidad— es Noah, quien, al insultar la memoria de la madre del huérfano, provoca la ira de éste y le acarrea un castigo que lo obliga a abandonar la casa de Sowerberry. Éste es el único momento en toda la novela donde Oliver muestra un lado violento, o al menos de hartazgo, ante los abusos que se cometen en su contra, lo cual dota de multidimensionalidad al personaje. Así, Dickens humaniza de forma explícita el maniqueísmo con tintes irónicos de la serie de Hogarth. Al rechazar la posibilidad de que Oliver se convierta en Francis Goodchild, reafirma la crítica sutil del artista visual hacia la idea burguesa del trabajo arduo (sin importar sus fines) como ruta hacia la felicidad (equiparada con la prosperidad económica).

La caracterización del despiadado Bill Sikes encuentra un antecedente digno de atender en otra de las narrativas visuales de Hogarth: *The Four Stages of Cruelty* (Figura 5). En esta serie de cuatro imágenes se muestra el avance en iniquidad del sanguinario Tom Nero, quien comienza torturando a un perro con la inserción de una flecha por el ano en la primera imagen, atormenta a un caballo que ha colapsado debajo del peso insoportable de un carro de pasajeros en la segunda, asesina a su amante a sangre fría en la tercera y, tras haber sido ahorcado, termina siendo cadáver para experimentos médicos en la imagen final. Al igual que en *The Four Stages*, lo primero que las y los lectores de Dickens conocen sobre la violencia de Sikes es la manera en que maltrata a Bull's Eye, “a white shaggy dog, with his face scratched and torn in twenty different places” (Dickens, 1993: 90), a quien patear y maldice de forma constante. Y desde luego, el tercer grabado de *Four Stages*, titulado “Cruelty in Perfection” (Figura 6) en donde la amante de Nero yace sin vida a sus pies, anticipa la terrible escena en que Sikes mata a Nancy. A la postre, este pasaje de la novela habría de convertirse en una de las lecturas dramatizadas más famosas de Dickens, la cual causaba horror entre los asistentes y dejaba al autor-actor exhausto (Bowen, 2000: 104). No sólo el tema del episodio en *Oliver Twist* es el mismo que en *Four Stages*; la forma en que se describe a Sikes cuando se presenta en la novela —“a stoutly-built fellow of about five-and-thirty [...] with a dirty belcher handkerchief round his neck [...] a broad heavy countenance [...] and two scowling eyes; one of which displayed various parti-coloured symptoms of having been recently damaged by a blow” (Dickens, 1993: 90)— es muy similar a la figura de Nero —con todo y el pañuelo mugroso atado al cuello— que aparece en la tercera imagen de la serie de Hogarth.

Más allá de los paralelismos individuales, lo que estas comparaciones entre la obra de Hogarth y la de Dickens demuestran es el interés compartido por transmitir,

Figura 5

*Arreglo de las cuatro imágenes de The Four Stages of Cruelty (1751), de William Hogarth*



Nota: Dominio público. Fuente [https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:The\\_Four\\_Stages\\_of\\_Cruelty](https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:The_Four_Stages_of_Cruelty)

de manera vívida, sórdida y no romantizada, el caos imperante en los barrios bajos de la elegante metrópolis que los discursos nacionalistas celebraban como el centro del mundo civilizado. Lo que observa Hallett (2001) sobre cómo “Hogarth ofrecía una nueva visión polarizada de Londres como una ciudad dividida en dos mitades [...] en dos esferas culturales y sociales: una dominada por lo criminal y delictivo y la otra constituida por la virtud y el trabajo arduo” (199), puede notarse también en Dickens,

Figura 6

*Detalle de “Cruelty in Perfection”, la tercera imagen de The Four Stages of Cruelty (1751), de William Hogarth*



Nota: Dominio público. Fuente: [https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:The\\_Four\\_Stages\\_of\\_Cruelty#/media/File:Cruelty3.JPG](https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:The_Four_Stages_of_Cruelty#/media/File:Cruelty3.JPG)

con la salvedad de que el escritor da un giro sentimental a personajes del bajo mundo que tienen características redimibles.<sup>18</sup> Tal es el caso de Nancy, cuya ambivalencia entre la lealtad hacia el cruel Sikes y su sentido de justicia hacia Oliver proveen un retrato psicológico mucho más complejo de lo que sucede en las sátiras de Hogarth.

Investigaciones académicas como la que se ha presentado en estas páginas se sustentan en las indagaciones teóricas y las labores críticas que la preceden. Algo similar ocurre en la tradición literaria: las narrativas del pasado informan las del presente, las cuales, a su vez, se vuelven pasado para quienes las leen desde el futuro. Desmenuzar las capas de ese pasado y poner atención a la forma en que se transforman dentro de hipertextos casi míticos hace brillar la riqueza cultural de todas ellas.

---

18 “Hogarth offered a new, polarized vision of London as a city split in two halves. [...] into separate social and cultural spheres, one dominated by the criminal and the delinquent, the other made up of the virtuous and the hard-working”.

Al mismo tiempo, el rastreo de las reverberaciones de textos anteriores en obras posteriores enriquece la lectura de los hipotextos mismos, puesto que nos permite verlos bajo nuevas luces. Como se ha mostrado en estas páginas, en la segunda novela de Dickens suenan los ecos de las narrativas dieciochescas de grandes maestros de la comedia y la crítica social como lo eran Fielding y Hogarth. Notar el espíritu de las narrativas dieciochescas en *Oliver Twist* ilustra la manera en que Dickens trataba de dar cuenta del ritmo vertiginoso de los cambios que ocurrían a su alrededor y la devastación acarreada por el progreso, mientras observaba todo desde lo alto de la torre textual construida por sus antecesores. Tener en cuenta estos antecedentes, que eran un recuerdo mucho más reciente para quienes leían *Oliver Twist* en la primera mitad del siglo XIX, devela ante el público lector del XXI una capa de complejidad soterrada en la novela de Dickens y demuestra, con vívidos colores, que el arte literario es una conversación constante entre tradiciones y momentos de lectura. Explorar de manera minuciosa cómo el escritor decimonónico entrelaza los tejidos de narrativas pasadas en su nuevo texto muestra las maneras en que *Oliver Twist* retoma y baja de tono la ironía extravagante de *Tom Jones* y se concentra aún más en la victimización de la inocencia de lo que hace *Amelia*. Además, revela las maneras en que Dickens se esfuerza por ir más allá en la campaña de desprestigio contra la figura heroica del criminal que ya emprendía Fielding en *Jonathan Wild* (quien, no obstante, con frecuencia hace reír —aún si es a costa suya—), al tiempo que individualiza y pone bajo la lupa a personajes del bajo mundo hogarthiano. Todo esto invita a observar con ojos nuevos la segunda novela de Dickens y también las narrativas dieciochescas aquí exploradas.

A decir de la crítica reciente, Dickens es un espécimen raro dentro del canon, puesto que su obra logra capturar tanto el interés especializado como el del público en general (Jordan, 2006: XIX). Con esto en mente, doy cierre a esta disertación académica con una alusión a la cultura popular. En “The Unquiet Dead”, de la primera temporada de *Dr. Who* con Christopher Eccleston, un viaje del doctor al siglo XIX involucra a Dickens en la eterna lucha contra las fuerzas incognoscibles del mal. En una de las escenas finales, el escritor le pregunta al guardián del tiempo “my books, doctor, do they last”, a lo que éste contesta que sí (Gatiss y Lyn, 2005: 35:35). Preocupado, Dickens insiste, “for how long”. Y el doctor responde escuetamente “forever” (Gatiss y Lyn, 2005: 35:41). A casi dos centurias del debut literario de Dickens, esta hipérbole ficticia continúa siendo cierta. En consecuencia, los personajes, voces, imágenes, texturas y estructuras narrativas de Fielding y Hogarth, seguirán resonando en las páginas de *Oliver Twist* en años por venir. El espíritu, o, si se quiere, las sombras

—como llama Dickens a los recuerdos en *A Christmas Carol* (1843)— de las narrativas pasadas residirán por siempre en la historia del huérfano literario más famoso del mundo, para quien quiera recordarlas. *Humbug*, podrán pensar los escépticos. Parodiando la observación final de Tiny Tim, yo digo: ¡que las diosas del arte bendigan la intertextualidad!

## Referencias bibliográficas

- AN ESSAY ON THE NEW SPECIES OF WRITING FOUNDED BY MR. FIELDING. (1751). W. Owen.
- BAUMGARTEN, Murray. (2006). “Fictions of the City”. En John Jordan (Ed.), *The Cambridge Companion to Charles Dickens*. Cambridge University Press.
- BELL’S LIFE IN LONDON. (1836, 12 de junio). p. 2.
- BLOOM, Harold (Ed.). (2008). *Bloom’s Classic Critical Views: Charles Dickens*. Chelsea House Publishers.
- BOARDGAME GEEK. (s. f). “Oliver Twist”. Recuperado el 12 de junio de 2021 de <https://boardgamegeek.com/boardgame/234949/oliver-twist>
- BONFANTE, Jordan. (1970, 18 de septiembre). “The Ladies’ Men of Music: The Genius behind Tom Jones and Engelbert Humperdinck”. *LIFE Magazine*, 69(12), 48-58.
- BOWEN, John. (2000). *Other Dickens: Pickwick to Chuzzlewit*. Oxford University Press.
- BOWEN, John; PATTEN, Robert L. (Eds.). (2006). *Palgrave Advances in Charles Dickens Studies*. Palgrave Macmillan.
- CHARLES DICKENS MUSEUM. (s. f) “Dickens Dream Face Mask”. Recuperado el 25 de julio de 2021 de <https://dickensmuseum.com/collections/bestsellers/products/dickenss-dream-face-mask>
- COLERIDGE, Samuel Taylor. (1835). *Table Talk*, 2. London J. Murray. Recuperado el 20 de julio de 2021 de <https://archive.org/details/specimensoftable02coleuoft/mode/2up>
- DAVIS, Paul. (2007). *Critical Companion to Charles Dickens: A Literary Reference to His Life and Works*. Facts on File.
- DICKENS, Charles. (1993 [1838]). *Oliver Twist*. Norton Critical Edition.

- FERGUS, Jan. (2006). *Provincial Readers in Eighteenth-Century England*. Oxford University Press.
- FIELDING, Henry. (2005 [1749]). *The History of Tom Jones, A Foundling*. Penguin Classics.
- FIELDING, Henry. (2010 [1751]). *Amelia*. Broadview Press.
- GARRIDO ARDILA, Juan Antonio. (2015). “Origins and Definitions of the Picaresque”. En Juan Antonio Garrido Ardila (Ed.), *The Picaresque Novel in Western Literature: From the Sixteenth Century to the Neopicaresque*. Cambridge University Press.
- GATISS, Mark (Guionista); LYN, Euros (Dir.). (2005, 9 de abril). “The Unquiet Dead” (Temporada 1, Episodio 3) [Episodio de serie televisiva]. En Russel T. Davies, Julie Gardner y Mal Young (productores ejecutivos), *Dr Who*. BBC One.
- HALLETT, Mark. (2001). *Hogarth*. Phaidon Press Limited.
- HUTCHEON, Linda. (1980). *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*. Wilfried Laurier University Press.
- ISER, Wolfgang. (1974). *The Implied Reader: Patterns of Communication in Prose Fiction from Bunyan to Beckett*. Johns Hopkins University Press.
- JORDAN, John O. (Ed.). (2006). *The Cambridge Companion to Charles Dickens*. Cambridge University Press.
- KEYMER, Thomas. (2005). “Introduction”. En Henry Fielding, *Tom Jones*. Penguin Classics.
- LOCKWOOD, Thomas. (2008). “Fielding from Stage to Page”. En Claude Rawson (Ed.), *Henry Fielding (1707-1754): Novelist, Playwright, Journalist, Magistrate. A Double Anniversary Tribute*. University of Delaware Press.
- MARSH, Joss. (2006). “Dickens and Film”. En John Jordan (Ed.), *The Cambridge Companion to Charles Dickens* (pp. 204-233). Cambridge University Press.
- MCCUSKEY, Brian. (2001). “Dickens, Charles John Huffam (1812-1870)”. En John Powell (Ed.), *Biographical Dictionary of Literary Influences: The Nineteen Century*. Greenwood Press.
- MICHIE, Allen. (1999). *Richardson and Fielding: The Dynamics of a Critical Rivalry*. Bucknell University Press.

- MULLER, Jill. (2003). “Introduction”. En Charles Dickens, *Oliver Twist* (pp. 35-78). Barnes and Noble.
- NEWSOM, Robert. (2006). “Fictions of Childhood”. En John Jordan (Ed.), *The Cambridge Companion to Charles Dickens* (pp. 92-105). Cambridge University Press.
- PATTEN, Robert. (2006). “From Sketches to Nickleby”. En John Jordan (Ed.), *The Cambridge Companion to Charles Dickens* (pp. 16-33). Cambridge University Press.
- PAULSON, Ronald; LOCKWOOD, Thomas. (1969). *Henry Fielding: The Critical Heritage*. Routledge; Kegan Paul.
- PHILATELIC. (2012, 19 de junio). “Charles Dicken’s Stamps”. *The British Postal Museum & Archive Blog*. Recuperado el 10 de junio de 2021 de <https://postalheritage.wordpress.com/2012/06/19/charles-dickens-stamps/>
- PLAYZIDO. (s. f.). *Oliver Twist*. Recuperado el 12 de junio de <https://www.playzido.com/games/oliver-twist>
- RICHARDSON, Ruth. (2012). *Dickens and the Workhouse: Oliver Twist and the London Poor*. Oxford University Press.
- SIEBER, Harry. (2018). *The Picaresque*. Routledge.
- ZORNADO, Joseph L. (2001). *Inventing the Child: Culture, Ideology, and the Story of Childhood*. Garland Publishing.



EL DIÁLOGO ENTRE LOS OPUESTOS POR MEDIO DE LOS PERSONAJES EN  
*A TALE OF TWO CITIES* DE CHARLES DICKENS

---

THE DIALOGUE BETWEEN OPPOSITES THROUGH THE CHARACTERS IN  
CHARLES DICKENS'S *A TALE OF TWO CITIES*

**Lia GALVÁN LISKER**

Facultad de Filosofía y Letras<sup>1</sup>

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO | México

Contacto: [lia.galvanlisker@gmail.com](mailto:lia.galvanlisker@gmail.com)

**Resumen**

Este artículo busca analizar, por medio de las estrategias de caracterización explicadas por Luz Aurora Pimentel, la transformación de ciertos pares de personajes en la conocida novela histórica de Charles Dickens *A Tale of Two Cities* (1859). En un inicio los pares de personajes de Alexander Manette y Ernest Defarge, Jarvis Lorry y Jerry Cruncher, y Charles Darney y Sidney Carton son retratados de manera que contrastan entre sí tanto de manera física como moral. Al inicio de la novela, Defarge, Cruncher y Carton comparten características como desapego emocional, deshonestidad y crueldad en distintos grados, mientras que Manette, Lorry y Darney son caracterizados como compasivos, honestos y solidarios. Sin embargo, a lo largo de la novela todos estos personajes revelan a través de sus acciones y discurso figural distintas maneras en las que llegan a ser similares a su aparente “contraparte”, pues para el final de ésta todos ellos comparten características con su par por medio de un proceso de convivencia y aprendizaje. Arguyo que el hecho de que se dé la posibilidad de una reformulación en la identidad de los personajes demuestra la existencia de una escala

**Abstract**

This article seeks to analyze, through the characterization strategies explained by Luz Aurora Pimentel, the transformative process of certain pairs of characters in Charles Dickens' well-known historical novel *A Tale of Two Cities* (1859). At the beginning of the narration, the pairs of characters of Alexander Manette and Ernest Defarge, Jarvis Lorry and Jerry Cruncher, and Charles Darney and Sidney Carton are portrayed in a contrasting manner regarding both their physical and moral attributes. At the beginning of the novel, Defarge, Cruncher, and Carton share characteristics such as emotional detachment, dishonesty, and recklessness in different degrees, while Manette, Lorry, and Darney are characterized as compassionate, honest, and solidary. However, throughout the novel, all of these characters reveal, through their figural speech and their actions, different ways in which they become similar to their apparent “counterpart,” for, by the end of it, all of them share characteristics with their double through a process of coexistence and learning. I argue that the fact that there is a possibility of reformulation in the characters' identities demonstrates the existence of nuances

---

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

de grises entre los extremos morales representados en la novela, los cuales en un inicio aparentan ser inamovibles; esto, asimismo, desestabiliza concepciones como “héroe” y “villano”, al igual que las supuestas diferencias entre los personajes de ambos bandos.

between the moral extremes represented in the novel which at the beginning appear to be immovable. This, at the same time, destabilizes conceptions such as “hero” and “villain” as well as the supposed differences between the characters from both sides.

**Palabras clave:** *A Tale of Two Cities*; Charles Dickens; novela histórica; caracterización; identidad, dobles

**Keywords:** *A Tale of Two Cities*; Charles Dickens; historical novel; characterization; identity; doubles



**A** *Tale of Two Cities*, la novela histórica que Charles Dickens publicó en 1859, cuenta, por un lado, la situación social en Francia, particularmente la historia del matrimonio de los Defarge y, por el otro, la de la familia Manette y sus allegados en Inglaterra. La novela se desarrolla desde los años previos a la Revolución Francesa hasta llegar al Gran Terror, y relata cómo estos eventos cambian las vidas de los personajes por completo. La Revolución Francesa fue un período bastante conocido por los victorianos así que, al retratar ésta en su novela, Dickens no pretendía “to illuminate an obscure corner of history, but rather to retell a familiar story” (Davis, 2008: 413), lo cual hace al enfocarse en la historia de individuos anónimos más que en personajes y eventos históricos famosos.

Desde el título, *A Tale of Two Cities*, queda sugerido que Dickens va a explorar dualidades o, como Albert D. Hutter (1978) establece, “the ‘twoness’ of everything to follow” (455). Esto queda aún más claro con la primera, y bastante conocida, oración de la novela: “It was the best of times, it was the worst of times...” (Dickens, 1981: 3). A lo largo del primer capítulo, el cual describe el periodo en el que se sitúa la novela, Dickens utiliza una retórica basada en contrastes. Devin Griffiths (2013) establece que “the alternating statements reach out to delimit, in their absolute contradiction, the widest compass of opposed opinions” (812). Sin embargo, aunque a primera vista pareciera ser que Dickens está estableciendo el mundo de la novela entre opuestos claramente definidos, a lo largo de la misma los logra representar de forma que demuestra las maneras en las que puede haber similitudes entre éstos. De esta forma, “the use of doubles may [also] suggest, not splitting, but reunifying

something once divided or divisible” (Glancy, 2006: 86), lo cual se refleja por medio de las diferencias y similitudes retratadas entre Francia e Inglaterra, los tiempos históricos y los personajes.

El objetivo de este artículo será explorar la forma en la que Charles Dickens representa la dualidad de manera ambivalente en *A Tale of Two Cities*, en particular, a través de la caracterización de ciertos pares de personajes. Al estudiar las obras de Dickens, los autores Gillman y Patten (1985) propusieron la categoría “topological doubles”, la cual se refiere a “the pairs of characters that act out moral polarities” (442), es decir, los personajes que representan los extremos opuestos de la moralidad. Estos tipos de personajes “are not merely different but contradictory [...] to others toward whom they are overtly antagonist” (Rosenberg, 1992: 158). En *A Tale of Two Cities* hay tres pares de personajes que en un inicio parecen funcionar como “topological pairs” al ser retratados como opuestos, pero que a lo largo de la novela demuestran no serlo ya que a través de su discurso figural y sus acciones revelan todas las maneras en las que llegan a ser similares. El análisis de estos personajes se sustentará en las estrategias de caracterización explicadas por Luz Aurora Pimentel y la finalidad de éste será entender cómo la posibilidad de una reformulación en la identidad de los personajes demuestra la existencia de una escala de grises entre los extremos morales representados en la novela.

Al tratar la moralidad en su novela, Dickens estaba retomando un tema importante para la época, pues “Victorian England is much noted for its strong attachment to moral concern” (Xiao, 2015: 1815). En la era victoriana, la moralidad era concebida de forma que estaba entrelazada con un estricto código de modales los cuales aseguraban estándares de “respectabilidad”. Estos estándares, de acuerdo a William A. Madden (1961: 96), inculcaban valores como la prudencia, diligencia y templanza, y funcionaban, asimismo, como instrumentos de control social mediante los cuales la clase media buscaba dominar a la clase trabajadora. Así, la noción de respectabilidad estaba asociada, sobre todo, con la clase media para después extenderse al resto de las clases. Ya que éste era el estándar mediante el cual se juzgaba la moralidad de una persona, los victorianos le daban un gran valor a mantener la apariencia y los modales de una buena conducta (Madden, 1961: 92). Con respecto a esto, Dickens comentó que “he was tired of making his heroes conform to Victorian standards of respectability, standards that he felt were hypocritical, unrealistic, and limiting to art” (Glancy, 2006: 16). Esta postura es significativa pues, tradicionalmente, “the realist novel largely accepts middle-class ethics and mores” (Shires, 2001: 25), a lo

cual Dickens se resiste en cierto grado a través de la caracterización de sus personajes, pues les provee de rasgos que van más allá de los estándares de respetabilidad y que, a su vez, cuestionan la manera en la que se definían los extremos morales al igual que categorías como “héroes” y “villanos”.

El primer par de personajes que será analizado son Alexandre Manette, el doctor y ex prisionero de la Bastilla, y Ernest Defarge, el dueño de una tienda de vinos y líder revolucionario. Estos personajes se relacionan ya que Defarge solía trabajar para Manette y, cuando éste es rescatado de la Bastilla, Defarge es quien le da asilo en su tienda. El segundo par es Jarvis Lorry y Jerry Cruncher, los cuales son los primeros en aparecer en la novela, y están conectados puesto que ambos trabajan en el Banco de Tellson. Por último están Charles Darnay y Sidney Carton, quienes están vinculados ya que, aunque no se conocen, Carton salva a Darnay de ser juzgado erróneamente por cargos de espionaje gracias a que son muy similares en su aspecto físico. Así, la vida y el destino de estos dos personajes quedan enlazados por el resto de la novela.

El análisis llevado a cabo estará centrado en la caracterización de estos tres pares de personajes. Luz Aurora Pimentel (1998) define caracterización, por medio de la teoría de Barthes, como “la ‘imagen’ sintética de la apariencia física de los personajes así como su retrato moral a través de un sinnúmero de detalles [...] y los rasgos de personalidad correspondientes” (61) —es decir, la forma en la que el autor construye la identidad, tanto física como moral, de un personaje de manera que su personalidad sea reconocible en la trama—. Pimentel explica varias estrategias de caracterización, entre ellas el retrato y el discurso figural. El retrato se trata de la descripción de la identidad física de un personaje la cual puede provenir del narrador o del discurso de otros personajes (71). Pimentel explica cómo por medio de la descripción física también se da el retrato moral de un mismo personaje (75). El discurso figural se refiere al discurso de los personajes, el cual puede ser enunciado de forma dramática o narrativa. A través de éste “se marcan asimismo los grados de transformación de un personaje” (88); es decir, funciona como una manera de trazar el cambio en la identidad de los personajes.

Es importante tener en mente que la forma de conceptualizar la identidad ha cambiado a lo largo del tiempo. De acuerdo con Linda Shires (2001), a partir de la mitad del siglo XIX y en adelante, los textos literarios victorianos comienzan a demostrar “a profound discomfort with a central ‘I’ of unmediated experience, a coherent self” (69). Esta desestabilización del “yo” contrasta con las novelas realistas características de este periodo (categoría en la que suelen encontrarse las novelas de Dickens)

pues éstas enfatizan un modelo de coherencia o consistencia no sólo en su forma sino también en la construcción de los personajes (Shires, 2001: 63). Si bien esta noción puede relacionarse con *A Tale of Two Cities*, también es importante tomar en cuenta que “no es indiferente que el origen de la información sobre el ser y el hacer de un personaje y su valoración provengan del discurso del narrador, del de otros personajes o del propio personaje” (Pimentel, 1998: 69). En este caso, busco hacer una distinción entre la información provista por la voz narrativa que establece retratos iniciales coherentes y consistentes y el discurso figural de los personajes, el cual funciona para señalar las transformaciones identitarias de los personajes a través de su propia voz. Si bien los personajes al principio de la novela son caracterizados por la voz narrativa de una manera firme, también llevan procesos identitarios complejos en donde se transforman al convivir con sus aparentes “dobles”, lo cual refleja que las identidades no pueden sostenerse sin la cooperación de otros (Fludernik, 2007: 261). De esta forma, la identidad en la novela puede entenderse como “una descripción discursiva emocionalmente cargada de nosotros mismos que está sujeta al cambio” (Golubov, 2015: 140). Esta noción se alinea con las preocupaciones con respecto a la conceptualización de la identidad a partir de la segunda mitad del siglo XIX como un elemento inestable y, por lo tanto, propenso a transformarse.

Alexandre Manette y Ernest Defarge son la primera pareja de personajes que aparentan funcionar como opuestos. La voz narrativa establece de manera clara el contraste entre ambos mediante sus retratos iniciales. Ambos son introducidos en el quinto capítulo. El primero en ser retratado por la voz narrativa es Ernest Defarge:

This wine-shop keeper was a bull-necked, martial-looking man of thirty, and he should have been of a hot temperament [...]. Neither did he wear anything more on his head than his crisply-curling short dark hair [...] [he had] good eyes [...]. Good-humored looking on the whole, but implacable looking too; evidently a man of a strong resolution and set purpose. (Dickens, 1981: 32)

La voz narrativa empieza por caracterizar a Defarge utilizando adjetivos que demuestran su fuerza tanto física, al hacer referencia a un toro, como mental, al utilizar el adjetivo “martial” que remite a estrategias y disciplina. Después describe su temperamento como “hot”, lo cual lo retrata como alguien que pone sus emociones por encima de lo racional. Esto es significativo, pues va en contra de “the bourgeois ideal of the rational man” (Shires, 2001: 65) presente en la época victoriana. Al final men-

ciona una de sus características más importantes al describirlo como “implacable”. De esta forma, su primer retrato marca la forma en la que Monsieur Defarge va a ser caracterizado por la voz narrativa en gran parte de la novela: un hombre fuerte, inteligente, apasionado y determinado por completo a la causa revolucionaria quien no entra dentro de las características “respetables” de la época victoriana.

Unas cuantas páginas después el narrador da el primer retrato de Alexandre Manette, el cual consiste en una descripción simple: “a white haired man sat on a low bench, stooping forward and very busy making shoes” (Dickens, 1981: 39). Más adelante el narrador agrega otras descripciones de las características de Manette, pero éstas se dan de manera discontinua: “very faint voice”, “haggard eyes”, “pitiable and dreadful” (Dickens, 1981: 39). Por medio de este retrato se establece un contraste directo entre las características físicas de ambos personajes, ya que mientras que Defarge tiene el cabello café y “good eyes”, Manette tiene el cabello blanco y “haggard eyes”. También es significativo que Manette demuestre valores típicos de la era victoriana como “hard work” (Madden, 1961: 98) y “self discipline” (1961: 99), lo cual lo posiciona dentro de los estándares morales de la época. El resto de los adjetivos que el narrador usa para describir a Manette, como “pitiable” y “dreadful”, lo caracterizan como un ser frágil, lo cual contrasta con la fuerza de Defarge. Incluso el hecho de que el retrato de Defarge sea un párrafo bien consolidado mientras que el de Manette se da por medio de oraciones fragmentadas refleja que Manette es visto como alguien con poca estabilidad mental y física, mientras que Defarge es fuerte en ambos aspectos.

A medida que se desarrolla la novela, Manette supera poco a poco sus traumas y se empieza a reconocer a sí mismo como la persona que era antes de su encarcelamiento. La voz narrativa hace referencia a esto al inicio del segundo libro al decir: “It would have been difficult by a far brighter light to recognize in Doctor Manette, intellectual of face and upbright of bearing, the shoemaker of the garret in Paris” (Dickens, 1981: 80). Sin embargo, sigue siendo caracterizado como un personaje atormentado, lo cual se aprecia cuando la voz narrativa, después de esta primera descripción, agrega: “yet, no one could have looked at him twice, without looking again [...] the mournful cadence of his low grave voice, and to the abstraction that overclouded him fitfully” (Dickens, 1981: 80). Esto demuestra que aunque Manette está sanando, pareciera que la voz narrativa consistentemente lo retrata como marcado por su pasado, lo cual se refleja en aspectos físicos como el tono de su voz y también en los ataques de regresión que tiene a lo largo de la novela donde olvida quién es y se pone a hacer zapatos.

A pesar de estos traumas, para el final de la novela, Manette adquiere una de las principales características de Defarge —su fuerza— lo cual se expresa mediante el discurso figural de Manette. En la tercera parte de la novela, Charles Darnay, el esposo de la hija de Manette, es encarcelado en París al tratar de salvar a alguien que fue su sirviente. En este contexto, el hecho de ser un prisionero de la Bastilla, lo cual en toda la novela había sido un motivo de trauma y fragilidad, le da a Manette una gran influencia que él aprovecha para intentar salvar a Darnay. Él mismo dice: “my old pain has given me a power that has brought us through the barrier, and gained us news of Charles there [...] I knew I could help Charles out of danger” (Dickens, 1981: 265). El hecho de que en este diálogo utilice los pronombres personales “I” y “me” hace referencia a que sabe que él mismo es quien cuenta con poder, demostrando que es consciente del cambio en su interior y la nueva fuerza que posee. Así, a través de su propio discurso figural, Manette refleja el cambio en sí mismo donde pasó de ser retratado como una persona atormentada por su trauma a alguien que cuenta con la fuerza de voluntad para utilizarlo de una manera ventajosa, lo cual desafía la caracterización que la voz narrativa le había dado hasta el momento.

Defarge también experimenta un cambio en su personalidad para el final de la novela, el cual refleja, asimismo, a través de su discurso figural. A lo largo de la trama, Defarge manifiesta los aspectos que lo caracterizaban en su primer retrato donde la voz narrativa se refiere a él como “a man not desirable to be met in a narrow path for nothing will turn the man” (Dickens, 1981: 32), lo cual se ve en los pasajes donde, junto con su esposa, guía la revolución. Sin embargo, en la parte final de la novela, cuando Madame Defarge quiere sacrificar al resto de la familia Manette, él dice: “well, well, but one must stop somewhere [...] this doctor has suffered much, you have seen him today, you have observed his face when the paper was read the anguish of his daughter, which must be a dreadful anguish to him” (Dickens, 1981: 344). Este diálogo implica que Defarge se ha transformado desde su primer retrato ya que ha descubierto su límite y sabe que debería ser universal al utilizar el pronombre impersonal “one must” mientras que al usar palabras como “suffered” and “anguish” evidencia su capacidad para entender la profundidad de las emociones tanto de Manette como de su hija y que éstas le importan.

Monsieur Defarge, de esta manera, demuestra ser compasivo, un rasgo que el Doctor Manette ha ejercido también a lo largo de la novela, en particular en la carta donde revela su conexión con los Evrémonde en donde se preocupa de forma genuina por su paciente (Dickens, 1981: 328). Así, tanto Defarge como Manette, demues-

tran a través de su discurso ser fuertes y compasivos para el final de la novela aunque ambas características no pertenezcan e incluso contradigan sus retratos iniciales. Es significativo que este cambio se marque a través del discurso figural de ambos personajes, pues, como explica Pimentel (1998), “es evidente que todo discurso figural [...] constituye un punto de vista sobre el mundo; una postura ideológica” (86). Así, este cambio en ambos, pero en particular en Defarge, revela que existe una transformación en su postura ideológica que le permite comenzar a reformularse de manera positiva, no en el sentido de los estándares de respetabilidad de la época, sino en relación con una moralidad en donde la compasión juega una parte fundamental.

De una manera similar, Jarvis Lorry y Jerry Cruncher, los primeros personajes importantes en aparecer en la novela, terminan por compartir características para el final de ésta pese a que, en un principio, sean retratados como opuestos. El narrador da primero un retrato exhaustivo de Lorry en el cuarto capítulo, describiéndolo con los adjetivos “orderly”, “methodical”, “little vain”, “composed” y “reserved” (Dickens, 1981: 17), los cuales lo caracterizan como un hombre pulcro, ordenado y profesional. Además de esto, el narrador se enfoca en el aspecto físico de Lorry y, en particular, en la forma en la que está vestido. El narrador dice que Lorry “wore an odd little sleek crisp flaxen wig [...] which looked far more as though it were spun from filaments of silk and grass. His linen [...] was as white as the top of the waves...” (Dickens, 1981: 17). Esto refleja por un lado su carácter “suave” al comparar su vestimenta con la seda y la espuma de las olas y, por el otro, completa su aspecto como un caballero respetable para la época. Lorry es, por lo tanto, uno de los personajes que más encarna los estándares de respetabilidad tales como “sobriety, frugality, foresight” (Madden, 1961: 98), lo cual lo posiciona cerca de los estándares morales convencionalmente positivos para la época.

El retrato de Jerry Cruncher que la voz narrativa provee en el capítulo irónicamente titulado “the honest trademan”, contrasta por completo con el de Mr. Lorry. La primera vez que la voz narrativa lo menciona en el capítulo, se refiere a él como un “odd-job-man” que, según el diccionario de Cambridge, es una persona que hace varios tipos de trabajos. Sin embargo, no es casualidad que el primer adjetivo para describir a Cruncher sea “odd” ya que esto va a resonar en su personalidad. Acto seguido, se describe la casa de Cruncher donde éste está despertando y las primeras características físicas en enunciarse son su “spiky hair” y “a voice of dire exasperation” (Dickens, 1981: 56). Estos dos atributos contrastan con el retrato de Lorry donde el narrador hizo un énfasis en su blanca y ordenada peluca y por el hecho de que durante

este pasaje no habla, ya que es descrito como reservado. El retrato de Cruncher se completa por el hecho de que, después de levantarse, lo primero que hace es lanzarle un zapato, que está sucio, a su esposa (Dickens, 1981: 56). De esta manera, Jerry Cruncher es caracterizado como un hombre mal educado, violento y desordenado y que de ninguna forma está cerca de los estándares de respetabilidad de la época victoriana.

Por medio de su primer retrato, Lorry es descrito como un hombre muy profesional y dedicado a los negocios. Esto se refleja en la primera conversación que tiene con Lucie Manette, a quien Lorry advierte que “all the relations I hold with my fellow-creatures are mere business” (Dickens, 1981: 23), en donde su discurso figural confirma el retrato inicial dado por la voz narrativa. Y ahonda en esto al decir que en estas relaciones “there is no friendship [...], no particular interest, nothing like sentiment” (Dickens, 1981: 23). Sin embargo, la voz narrativa remarca que Lorry no es como un hombre de negocios tradicional para la época, ya que demuestra tener las características de “honesty, self-denial, justice, and truthfulness”. Al distinguir a Lorry de los hombres de negocios convencionales por sus rasgos positivos, Dickens critica los estándares que guiaban este tipo de instituciones y, al mismo tiempo, propone las características que deberían guiarlas en su lugar.

Lorry, asimismo, demuestra su capacidad de cambiar y evolucionar, pues, a pesar de predicar lo contrario, a lo largo de la novela se convierte en un gran y leal amigo de los Manette. Esto queda claro cuando Carton lo describe en su visión del futuro como “the good old man, so long their friend, in ten years time enriching them with all he has” (Dickens, 1981: 381). Aquí, es importante tener en cuenta que las acciones de un personaje también forman parte de su discurso figural, pues como explica Pimentel (1998), “dado que es el lenguaje el sistema de significación por medio del cual se proyecta ese mundo narrado, tanto los acontecimientos verbales como los no verbales se transmiten por ese medio” (83). De esta manera, las acciones de Lorry indican su potencial de transformación donde, a pesar de contradecir su retrato inicial, él es capaz de desarrollar relaciones significativas. Así, además de ser caracterizado como un hombre honesto y dedicado, es sobre todo esta última capacidad lo que posiciona a Lorry cerca del extremo moral positivo, pues, de acuerdo con Carl Dennis (1969), “for Dickens, the source of moral life and the possibility of moral action [...] is rooted in the emotions” (1242), lo cual Lorry encarna al dejar de lado, en ciertos sentidos, al hombre de negocios racional para arriesgar su estilo de vida por los Manette, convirtiéndose en su amigo cercano en el proceso.

En comparación, se puede decir que el retrato moral de Cruncher se consolida cuando se revela su segunda profesión como “resurrection man”, es decir, alguien que desentierra cadáveres para venderlos. La connotación moral de esto es aún más significativa cuando la revelación de que éste es el otro trabajo de Cruncher se da por medio de su hijo. Él relata que “they were still fishing perseveringly, when he peeped in the gate for the second time; but, now they seemed to have got a bite [...] Young Jerry very well knew what it would be; but, when he saw it, and saw his honoured parent about to wrench it open, he was so frightened, being new to the site, that he made off again...” (Dickens, 1981: 163). El adjetivo “honoured”, que era la visión que el hijo tenía de su padre, contrasta con el hecho de que está abriendo un ataúd. La corrupción de la inocencia del hijo, la cual se reflejaba en el hecho de que describe esto como una escena de pesca, demuestra lo negativo que es, en términos morales, lo que Jerry Cruncher hace como segundo trabajo.

Hacia el final de la novela, sin embargo, Cruncher está a la altura del nombre del capítulo donde es descrito por primera vez y con mucho esfuerzo se convierte en “the honest trademan”. Esto sucede cuando revelar la información correspondiente a su segundo trabajo se convierte en un momento vital para que Sidney Carton pueda llevar a cabo su plan de salvar a los Manette. Después de algunos minutos donde Cruncher duda si revelar la información, al saber lo que esto implica, dice: “you buried paving-stones and earth in that coffin. Don’t go and tell *me* that you buried Cly, it was a take in” (Dickens, 1981: 309). En este diálogo, Cruncher, que por lo general habla de manera desordenada y difícil de entender, se muestra claro y autoritativo. Esto es significativo pues “un personaje no sólo se caracteriza por sus actos sino por las peculiaridades de su discurso; en él se observan los rasgos idiolectales, estilísticos e ideológicos —entre otros— que contribuyen a la construcción gradual de una personalidad” (Pimentel, 1998: 88). Así, en este caso, que sea autoritativo en su manera de hablar no sólo le da la fuerza necesaria a esta afirmación para que sea útil para el plan de Carton, sino que también demuestra el inicio de una transformación en la construcción identitaria de Cruncher. Sin embargo, y como ya lo sabía Cruncher, la pregunta “how do you know it?” (Dickens, 1981: 309) resulta inevitable después de su declaración, donde una vez más evita decir la verdad. Esto implica que en el momento no está todavía dispuesto del todo a cambiar ni a dejar sus viejos hábitos.

Es hasta que Mr. Lorry confronta directamente a Cruncher que hay un cambio significativo en su persona. Lorry primero le dice, “my mind misgives me much that you have used the respectable and great house of Tellson as a blind, and that you

have had an unlawful occupation of an infamous description” (Dickens, 1981: 311), lo cual muestra una vez más el sentido de lo correcto y lo moral de Lorry al utilizar “unlawful” y “infamous” para describir esta actividad. Acto seguido, Lorry agrega, “It may be that I shall yet stand your friend, if you deserve it, and repent in actions...” (Dickens, 1981: 313), en donde también demuestra que ha sido capaz de desarrollar una relación de amistad con Cruncher incluso aunque fueran posicionados como opuestos en un principio. Es debido a este ultimátum y a la confrontación de su supuesta contraparte que Cruncher cae en cuenta de la gravedad que implica lo que solía hacer para ganar dinero. Cruncher, al reflexionar sobre sus acciones para el final de la novela, declara a través de su discurso figural “with an ashy and solemn visage ‘them poor things well out o’ this, never no more will I do it, never no more!’” (Dickens, 1981: 369). Sin embargo, el hecho de que esto no se lo dice a Lorry sino a Miss Pross demuestra que esta declaración no se debe a que quiera conservar la amistad de Lorry y su trabajo, sino que refleja un cambio profundo en su persona. Por esto mismo, las “poor things” a las que se refiere no son sólo el acto de desenterrar cuerpos, sino también el de ser violento con su esposa y maleducado en general. Así, gracias a su propia honestidad y a la influencia de Lorry, él afirma su voluntad de cambiar y mejorar su comportamiento. De esta manera, para el final de la novela, aunque al principio son retratados como completos opuestos, tanto Lorry como Cruncher demuestran a través de su discurso y sus acciones ser honestos y capaces de cambiar —Lorry al desarrollar relaciones fuera de los negocios y Cruncher al estar dispuesto a dejar de ser el hombre que solía ser.

La pareja de dobles que son caracterizados con diferencias morales que aparentan ser más acentuadas son Sydney Carton y Charles Darnay, ya que, aunque están unidos por su parecido físico, en un inicio ésta es la única similitud que parecen compartir. Las diferencias en sus personalidades son enfatizadas por la voz narrativa a través de sus retratos. Darnay, en su primera aparición, es descrito por el narrador como: “a young man of five-and twenty, well-grown and well-looking [...] His condition was that of a young gentleman [...] His hair, which was long and dark, was gathered in a ribbon at the back of his neck [...] he was quite self- possessed” (Dickens, 1981: 63). En otras palabras, es caracterizado como un caballero, bien arreglado y con buenos modales, y posicionado dentro de los estándares de respetabilidad de la época. Por su parte, Carton, que es retratado unas páginas más tarde, es descrito de manera que parece ser lo contrario por completo: “This one man, with his torn gown half off him, his untidy wig put on just as it happened [...] Something

especially reckless in his demeanour, not only gave him a disreputable look, but so diminish the strong resemblance that he undoubtedly bore to the prisoner” (Dickens, 1981: 77). De esta forma, el narrador no sólo describe a Carton de manera que contrasta con la apariencia de Darnay, en particular con su forma de vestir y arreglarse el cabello, sino que también utiliza adjetivos que demuestran sus diferencias morales al describir a Carton como “reckless” y, sobre todo, “disreputable”, reflejando la preocupación que los victorianos sentían por la apariencia y la reputación, estándares a los que Carton no se atiene. Como se aprecia en el pasaje, las diferencias entre sus personalidades son tan evidentes que incluso afectan la manera en la que se percibe su aspecto físico, de forma que aunque ambos sean aparentemente iguales, sus retratos los posicionan desde un inicio como opuestos.

Las diferencias entre ambos son resaltadas en su primera interacción, cuando conversan y cenan juntos y donde, por medio de sus discursos figurales, confirman los retratos de la voz narrativa. En esta conversación Carton le dice a Darnay: “This must be a strange night to you, standing alone with your counterpart on these street stones” (Dickens, 1981: 83). Aquí, él mismo se denomina la contraparte de Darnay, lo cual se enfatiza cuando Carton dice: “as to me, the greatest desire I have, is to forget that I belong to [this world]. It has no good on it for me—except wine like this—nor I for it. So we are not much alike in any particular, you and I” (Dickens, 1981: 84). Esto configura la caracterización de Carton como un hombre que no tiene mayores intereses en el mundo más que beber, restándole valores considerados positivos “at the heart of Victorian morality: self-control, self-help, self-reliance, self-discipline” (Madden, 1961: 99). A pesar de que Carton aparenta ser un personaje sin aspiraciones en su vida y quién podría no tener mayor peso en la trama de la novela, a partir de su aparición se crea “a tension between the role a character seems designed to play in a novel and some deeper purpose that character appears to serve” (Rosenberg, 1992: 149). Entonces, su apariencia física, similar en extremo a la de Darnay, no puede ser algo trivial o casual, sino que debe servir de alguna manera al desarrollo de la trama.

La caracterización de Darnay como un opuesto a Carton, en especial en su sentido del deber moral, se da en varios pasajes a lo largo de la novela. En éstos se demuestra que su moralidad va mucho más allá de lo reflejado en su retrato al mantener una apariencia y reputación respetable, pues también se preocupa por ejercer valores tales como la empatía y la solidaridad. El primer momento donde esto se puede ver es cuando renuncia por completo a ser parte de la aristocracia francesa al decirle a su tío, el Marqués Evrémonte: “we have done wrong, and are reaping the fruits of

wrong [...] injuring every human creature who came between us and our pleasure” (Dickens, 1981: 125). Esta afirmación, dada por medio de su discurso figural, demuestra que está consciente de que su familia ha actuado de manera inmoral y de que él no está exento de la culpa, lo que se refleja al usar el “we”. De igual manera, Darnay se desarrolla como un personaje honesto, lo cual se ve en su deseo de contarle al Doctor Manette su historia y verdadera identidad: “my present name [...] is not my own. I wish to tell you what that is, and why I am in England” (Dickens, 1981: 138). Por último, su caracterización, como alguien con “the glorious vision of doing good” (Dickens, 1981: 245), se ve por medio de su convicción de sacrificarse por alguien sólo porque es lo correcto, al decidir ir a Francia a salvar a Gabelle, sin tomar en cuenta lo que esto implica para él mismo. De esta forma, Darnay es retratado por sus acciones y su discurso como un hombre honesto, con un gran sentido de lo correcto y dispuesto a sacrificarse por los demás, lo cual contrasta con la caracterización de Carton como alguien sin propósitos en la vida.

A pesar de ser representados desde un inicio como opuestos, se comienza a desarrollar un cambio en Carton que se refleja a lo largo de la novela por medio de su discurso figural. Este cambio comienza desde una conversación que tiene con Lucie Manette, en donde le dice: “Since I know you [...] I have had unformed ideas of striving a fresh, beginning anew, and flighting out the abandoned fight...” (Dickens, 1981: 152). En este pasaje, Carton comienza a demostrar una inquietud por hacer un cambio en sí mismo y por volver a encontrarle un sentido a la vida. En esta conversación también es donde hace la promesa: “for you, and for any dear to you I would do anything” (Dickens, 1981: 152), la cual no sólo va a cumplir, sino que le da un propósito moral. A partir de este momento, Carton comienza a cambiar de manera gradual a través de pequeñas acciones como acercarse a Darnay y hacerse su amigo, o por el hecho de que “he never came heated with wine” (Dickens, 1981: 213) desde el momento que Lucie y Charles tienen a su hija, lo cual comienza a demostrar su transformación.

Hacia el final de la novela, cuando Carton decide salvar a Charles Darnay, este cambio en él mismo es tan radical que la gente a su alrededor lo nota. Miss Pross reflexiona sobre él por medio de su discurso figural narrativizado: “there was a braced purpose in the arm and a kind of inspiration in the eyes which not only contradicted his light manner, but changed and raised the man” (Dickens, 1981: 303). Su cambio interno se empieza a notar a través de sus brazos y ojos, en donde se demuestra cómo los atributos morales se reflejan en los físicos. La otra

persona en notar su cambio es nada menos que su supuesta contraparte, Darnay, cuando “the door was quickly opened and there stood before him, face to face, quiet, intent upon him, with the light of a smile in his features, and a cautionary finger on his lips, Sydney Carton. There was something so bright and remarkable in his look” (Dickens, 1981: 355). En este pasaje, donde se ven “face to face” Carton y Darnay, se revelan finalmente como espejo del otro de forma que Darnay puede ver reflejadas por fin sus propias características positivas en Carton. Sin embargo, el último indicador y más importante, es que Carton por fin ve por él mismo su cambio interior, lo que se refleja en la última frase de la novela, la cual forma parte de su discurso figural: “It is a far, far better thing that I do, than I have ever done...” (Dickens, 1981: 382). En ésta reconoce que fue capaz de hacer algo bueno aun cuando era algo que nunca había hecho o pensado hacer en su vida. Así, para el final de la novela, ambos personajes son valientes, determinados y dispuestos a sacrificarse por la gente que les importa, por lo que sus estándares morales van mucho más allá de las características de respetabilidad de la época.

Al principio de la novela parece haber dos extremos morales establecidos e inmovibles marcados de manera clara por la voz narrativa a través del contraste y la oposición. Por un lado, está el extremo positivo, que de acuerdo con la primera oración representa “light”, “wisdom” y “hope”, y por el otro lado está el extremo moral negativo que representa “darkness”, “foolishness” y “despair”. En los primeros capítulos de la novela, la voz narrativa caracteriza a los personajes a través de sus retratos de forma que encajan con los extremos positivos y negativos de acuerdo con los estándares morales de la época, sobre todo con respecto a su “respetabilidad”. Se podría decir que por un lado se encuentran el Doctor Manette, Jarvis Lorry y Charles Darnay, que en sus retratos iniciales muestran valores como trabajo duro, medida y sobriedad y quienes cuentan con buena reputación. Por el otro lado, la voz narrativa posiciona en el extremo contrario a Monsieur Defarge, Jerry Cruncher y Sydney Carton, ya que son personajes a quienes de distintas formas no les importa atenerse a los estándares de lo socialmente aceptable.

A medida que se desarrolla la novela y a través del discurso figural y de las acciones de los personajes, se matiza la manera en que estos extremos morales están configurados y se sugiere que éstos van mucho más allá de lo considerado “respetable”. Esto se demuestra, en primera instancia, por medio de la capacidad de los tres personajes que la voz narrativa había retratado en el extremo moral negativo de evolucionar a lo largo de la historia hasta compartir características con sus supuestas contrapartes.

El hecho de que los personajes que en un principio son posicionados en extremos distintos —y, en teoría, excluyentes— compartan varias similitudes demuestra que en realidad existe un espectro entre estos dos extremos donde estas similitudes convergen. Esto, asimismo, matiza la manera en la que se conceptualizan los extremos morales. Por ejemplo, se demuestra que el extremo moral “positivo” va mucho más allá de los estándares de respetabilidad y se conforma en su lugar por características como compasión, lealtad, valentía, la capacidad de formar relaciones significativas y, sobre todo, el potencial de transformación y crecimiento. Este aspecto contrasta con otros personajes presentes en la novela, tales como Madame Defarge, quien es guiada sobre todo por impulsos como la venganza y el odio. Debido a que Defarge está afeerrada a estos impulsos, como consecuencia de su historia familiar y posición social, en el momento en el que interactúa con Lucie, su contraparte, no demuestra una capacidad para ser receptiva a ella o reformularse, por lo que no tiene la posibilidad de redimirse. La caracterización de Defarge también matiza el extremo moral negativo, pues demuestra que su postura se debe a circunstancias específicas y traumáticas en su vida. Sin embargo, el que no sea capaz de transformarse más allá de estos eventos le niega la capacidad de la movilidad entre los extremos morales.

En lo que respecta a los personajes que sí logran una transformación moral, a lo largo de la novela se da un contraste entre sus retratos iniciales provistos por la voz narrativa y el discurso figural de éstos. El discurso figural sirve como una forma de distanciarse en ciertos aspectos de esos retratos iniciales y marcar una evolución identitaria desde su propia voz y experiencia, pues como establece Pimentel (1998), “el discurso figural [funciona] como el vehículo privilegiado para marcar una postura frente al mundo” (94). La reformulación de la identidad por parte de los tres pares de personajes analizados en este trabajo demuestra cómo ésta no se trata de un constructo fijo, sino algo que está en constante cambio y que puede ser influenciado por el entorno y las personas con las se establece relación. Esto se demuestra en el hecho de que los personajes no cambian solos, ya que en algún punto todos interactuaron con su aparente “contraparte” y, por medio de las características de éstos, logran reformular su propia identidad de forma positiva. Como Gillman y Patten (1985) sugieren, “Doubles for Dickens become ways of expressing the spectrum of possibilities for character” (444), lo cual se refleja en el mismo discurso de Carton, quien establece que las interacciones con sus dobles demuestran, por una parte, “what you have fallen away from, and what you might have been” (Dickens, 1981: 85) y, al mismo tiempo, develan en lo que se pueden llegar a convertir. Así, se enfatiza que lo que

tiene mayor importancia no es qué tan distintos seamos del otro, sino que siempre hay formas en las que podemos llegar a ser similares y que estas similitudes pueden ser más poderosas.

El hecho de que exista una escala de grises entre los extremos morales retratados en la que “héroes” y “villanos” comparten características provoca un cuestionamiento de la forma en la que estas categorías se construyen en primer lugar y sugiere, al mismo tiempo, que ninguno de los personajes es perfecto y que todos tienen oportunidad de cambiar. Esto se ve reflejado en la novela ya que los personajes que se podrían clasificar como “héroes” son los que tienen la capacidad de sobreponerse a los errores que han cometido y de reformularse de manera positiva, y no únicamente los personajes bien vistos por la sociedad. Por otro lado, también se demuestra que quienes podrían ser catalogados como “villanos” deben esta posición a circunstancias sociales y personales específicas y que, en la mayoría de los casos, éstas no impiden una reformulación de su identidad de forma positiva. La escala de grises creada hace que las categorías de “héroes” y “villanos” o “buenos” y “malos” sean inadecuadas para definir a los personajes, pues, a lo largo de la novela, se presentan más que nada como humanos interactuando con su entorno, tomando decisiones morales complejas y reformulando su identidad, lo cual, en la trama de la novela, cuenta en sí mismo con algo de heroísmo. Esto, a su vez, reconceptualiza la manera en la que se solía juzgar la moralidad y se lleva más allá de ciertos valores establecidos en específico por la clase media.

Así, Dickens logra representar la dualidad de forma ambivalente en *A Tale of Two Cities* al marcar una distinción clara por medio de los retratos dados por la voz narrativa entre los personajes que pertenecen en un inicio al extremo moral negativo y positivo, y, a la vez, demostrar a través de sus discursos figurales que éstos comparten características y que son capaces de modificar la manera en que se mueven dentro de este espectro. Con esto también se podrían sugerir similitudes entre otras dualidades representadas en la novela. Por ejemplo, aunque Francia e Inglaterra se representan como distintos ya que Francia se retrata como un espacio despiadado y violento por las circunstancias, también se sugiere que en Inglaterra existen tensiones sociales y actitudes similares entre las clases altas y las clases bajas que responden a situaciones morales y políticas complejas. Así, al proyectar valores y constructos ingleses victorianos a la Francia de la Revolución, puede que Dickens estuviera señalando que estas épocas corrían el riesgo de no ser tan diferentes una de la otra si Inglaterra no era cuidadosa al manejar estas tensiones. Al transmitir esto, Dickens nos recuerda

que pueden y suelen existir similitudes entre nuestras naturalezas como humanos sin importar la clase social, el país o época en el que nos encontremos, lo cual desafía ciertas ideologías nacionalistas y de clase presentes en la época.

En el primer capítulo de la novela la voz narrativa comenta que las autoridades del periodo eran las que consideraban la época llena de contrastes, pero como Devin Griffiths (2013) establece, “if these authorities rely upon the ‘superlative degree of comparison only,’ the narrator opens the possibility that less superlative degrees will tell a more accurate history” (812). Dickens utiliza “less superlative degrees” al relatar la Revolución Francesa a través de las vidas de individuos anónimos, pero no por eso menos heroicos, en la historia de la revolución, y por medio de éstos evidencia las posibilidades existentes entre los opuestos, las cuales hacen que la historia contada sea más humana. Es gracias a estos personajes que la novela sucede en realidad en “the best of times”, “the worst of times”, y en toda la escala de grises entre éstos.

## Referencias bibliográficas

- AL-ZUHAIRI, Ali Abdullah. (2016). “Dickens’s Neutral Philosophy of the French Revolution in *Tale of Two Cities*”. *Journal of Language Teaching and Research*, 7(6), 1123-1127. <http://dx.doi.org/10.17507/jltr.0706.09>
- DAVIS, Paul. (2008) “A Tale of Two Cities”. En David Paroissien (Ed.), *A Companion to Charles Dickens* (pp. 412-421). Blackwell.
- DENNIS, Carl. (1969). “Dickens’ Moral Vision”. *Texas Studies in Literature and Language*, 11(3), 1237-1246.
- DICKENS, Charles. (1981 [1859]). *A Tale of Two Cities*. Bantman Classics.
- FLUDERNIK, Monika. (2007). “Identity/Alterity.” En David Herman (Ed.), *The Cambridge Companion to Narrative*. Cambridge University Press.
- GLANCY, Ruth (Ed.). (2006). *Charles Dickens’s A Tale of Two Cities: A Sourcebook*. Routledge.
- GRIFFITHS, Devin. (2013). “The Comparative History of a ‘A Tale of Two Cities’”. *ELH*, 80(3), 811-838.
- GILLMAN, Susan K.; PATTEN, Robert L. (1985). “Dickens: Doubles: Twain: Twins”. *Nineteenth-Century Fiction*, 39(4), 441-458. <https://doi.org/10.2307/3044714>

GOLUBOV, Nattie. (2015). *El circuito de los signos: una introducción a los estudios culturales*. UNAM.

HUTTER, Albert D. (1978). “Nation and Generation in *A Tale of Two Cities*.” *PMLA*, 93(3), 448-462. <https://doi.org/10.2307/461866>

MADDEN, William A. (1961). “Victorian Morality: Ethics Not Mysterious”. *The Review of Politics*, 23(4), 458-471.

PIMENTEL, Luz Aurora. (1998). *El relato en perspectiva*. UNAM; Siglo XXI.

ROSENBERG, Brian. (1992). “Character and Contradiction in Dickens”. *Nineteenth-Century Literature*, 47(2), 145-163. <https://doi.org/10.2307/2933634>

SHIRES, Linda M. (2001). “The Aesthetics of the Victorian Novel: Form, Subjectivity, Ideology.” En David Deidre (Ed.), *The Cambridge Companion to the Victorian Novel*. Cambridge University Press.

XIAO, Bin. (2015). “Morality in the Victorian Period.” *Theory and Practice in Language Studies*, 5(9), 1815-1821. <https://doi.org/10.17507/tpls.0509.07>



## CHARLES DICKENS Y LAS PARADOJAS DE LA EXPANSIÓN IMPERIAL

### CHARLES DICKENS AND THE PARADOXES OF IMPERIAL EXPANSION

**Nair María ANAYA FERREIRA**

Facultad de Filosofía y Letras

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO | México

Contacto: [nairanaya@filos.unam.mx](mailto:nairanaya@filos.unam.mx)

#### Resumen

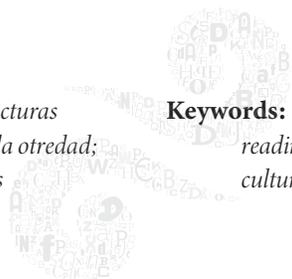
La propuesta de Edward Said de leer e interpretar la literatura europea canónica, sobre todo del siglo XIX, con una perspectiva contrapuntística, a contrapelo, ha abierto un vasto horizonte para identificar, analizar y cuestionar las ambivalencias de obras que por lo general han sido leídas con un enfoque cultural “occidental”. Tomando como punto de partida la premisa de que Dickens estaba consciente de los cambios y debates sociopolíticos de su tiempo, este artículo propone explorar algunas de las tensiones que subyacen su obra, en relación con las repercusiones que el imperio y su representación tenían sobre la mentalidad victoriana. Siguiendo la pauta de la crítica reciente sobre Dickens, planteo que el autor tenía una relación compleja con la empresa imperial y que con frecuencia la consideraba como nociva para la situación social de la isla, sobre todo en relación con la llamada “Cuestión de la condición de Inglaterra”, que utilizo como marco para mi argumento. En concordancia con Simon Gikandi, analizo algunos ejemplos de cómo la configuración identitaria británica articulada en el concepto de “Englishness” es, paradójicamente, resultado de la cultura colonial proveniente de los rincones del imperio.

#### Abstract

Edward Said’s proposal of reading and interpreting canonical European literature, especially of the nineteenth century, with a contrapuntal approach has opened a vast horizon for identifying, analyzing, and questioning the ambivalences of works that had been generally read with a prevailing “Western” cultural perspective. Taking as starting point the premise that Charles Dickens was profoundly aware of the sociopolitical changes and debates of his time, the aim of this article is to explore some of the tensions that underlie his work regarding the impact of empire and its representation in Victorian mentality. Following recent criticism on Dickens, I argue that the author had a complex relationship with the imperial quest, very often considering it as detrimental to the social situation in the island, above all in relation to “The Condition of England Question,” which I take as a wide framework to my argument. Concurring with Simon Gikandi, I analyze some examples of the ways in which the identitary configuration of “Englishness” is the result of the colonial culture originated in the imperial spaces.

**Palabras clave:** *Dickens; poscolonialismo; lecturas contrapuntísticas; representaciones de la otredad; cultura colonial; alteridad; Englishness*

**Keywords:** *Dickens; postcolonialism; contrapuntal reading; representations of otherness; colonial culture; alterity; Englishness*



*An ancient English Cathedral Town? How can the ancient English Cathedral town be here? The well-known massive grey square tower of its old Cathedral? How can that be here! There is no spike of rusty iron in the air, between the eye and it, from any point of the real prospect. What is the spike that intervenes, and who has set it up? Maybe, it is set up by the Sultan's orders for the impaling of a horde of Turkish robbers, one by one. It is so, for cymbals clash, and the Sultan goes by to his palace in long procession. Ten thousand scimitars flash in the sunlight, and thrice ten thousand dancing-girls strew flowers. Then, follow white elephants caparisoned in countless gorgeous colours, and infinite in number and attendants. Still, the Cathedral tower rises in the background, where it cannot be, and still no writhing figure is on the grim spike. Stay! Is the spike so low a thing as the rusty spike on the top of a post of an old bedstead that has tumbled all awry? Some vague period of drowsy laughter must be devoted to the consideration of this possibility.*

—CHARLES DICKENS, *THE MYSTERY OF EDWIN DROOD*

El párrafo inicial de *The Mystery of Edwin Drood* —la novela que Charles Dickens dejó inconclusa al momento de su muerte en 1870— sobresale por su aparente falta de coherencia narrativa. Por un lado, rompe con las convenciones narrativas decimonónicas, pues no introduce la acción, presenta a un personaje o sitúa el escenario donde se llevará a cabo la trama. Por el otro, desestabiliza la solidez y estabilidad de un símbolo histórico del imaginario inglés —un poblado rural y su catedral—, además de que el vínculo de éste con una visión orientalista, hiperbólica en su violencia y sensualidad, parece romper con el escenario urbano londinense que suele ser asociado con el popular autor. El fragmento ejemplifica el tipo de dislocación —que empezaba a ser percibida de forma creciente— entre las experiencias socio-culturales de una Inglaterra que gestionaba la transición entre el campo, las ciudades industriales y la gran metrópolis, y las estructuras imperiales que irrumpían en la isla y afectaban seriamente su sentido de identidad.

En el marco de la crítica canónica, es tradicional considerar a Dickens como el escritor más representativo de la época victoriana, así como el que mejor articula el elusivo concepto de *Englishness*. Para Patrick Parrinder (2006), por ejemplo, si hay que buscar un escritor que encarne la anglicidad de la novela inglesa, ése es Dickens, gracias a la intensidad y el poder simbólico que tienen sus personajes y a que éstos representan la variedad de “toda la nación”, en lo que constituye una “reflexión sobre el carácter nacional” (213).<sup>1</sup> Sin embargo, tanto la noción de *Englishness* como la forma en que Dickens la articula resultan ser bastante más complejas y ambivalentes, y

1 Las traducciones de los textos críticos son mías.

es ahí donde radica el interés por estudiar su obra. La noción de *Englishness* es, sin duda, difícil de definir, pues abarca desde la expresión de un sentimiento patriótico hasta imágenes y prácticas distintivas asociadas con “lo inglés”. En términos generales, pensando en las actitudes del siglo XIX, se puede decir que, por un lado, conllevaba la convicción de la superioridad del “carácter” inglés, derivada de su espíritu de perseverancia y su habilidad emprendedora, además de su capacidad para infundir y diseminar la ley y la industria, así como la salvaguarda de la vida y la propiedad. Por otro lado, se asociaba con la herencia protestante y el orgullo por su tradición literaria y su espíritu expansionista. Sin embargo, como apunta Krishan Kumar (2015) en *The Idea of Englishness*, a pesar de ser un concepto que ha acompañado la reflexión identitaria de Gran Bretaña a través de los siglos, no fue sino hasta la década de 1990 que se convirtió en un objeto de estudio sistematizado. Entre otras cosas, éste concepto reconoció no sólo que resulta difícil separar lo inglés de lo británico, pues son dos caras de la misma moneda (Kumar, 2015: 4), sino que además, lejos de ser una reflexión intrínseca al territorio insular, surgió más bien de su relación con Europa (sobre todo con Francia) y de la necesidad de afianzar la imagen distintiva “inglesa” en los rincones del imperio.

El objetivo de este artículo es examinar, de forma muy sintética, algunos aspectos de la ambivalente relación que Dickens tenía con su entorno y con una noción identitaria que se veía afectada por un sinnúmero de tensiones sociales y políticas. Planteo que además de ofrecer una diversidad de críticas satíricas sobre las instituciones, las profesiones y demás figuras que habitaban la Inglaterra de mediados del siglo XIX, Dickens tenía también una profunda conciencia sobre las repercusiones de la empresa imperial. Esta empresa definía en muchos sentidos la vida victoriana, pero parecía estar invisibilizada en la experiencia diaria del periodo y en la obra de Dickens, al igual que estuvo oculta en la producción de otros novelistas y, también, en la crítica editorial y académica hasta casi fines del siglo XX. Siguiendo la línea de la lectura contrapuntística sugerida por Edward Said en *Culture and Imperialism* (1993), exploro algunas de las tensiones y ambigüedades que configuran la obra del célebre autor inglés, las cuales están vinculadas, sin duda alguna, a las problemáticas que afectaban a la sociedad inglesa del largo periodo victoriano.

Sin duda alguna, Dickens fue una de las figuras públicas más importantes de su tiempo. En su doble función como novelista y periodista de opinión, estuvo siempre al tanto de los debates relacionados con la política, los avances científicos y las problemáticas sociales y religiosas —es decir, con todo lo relacionado con la identidad

nacional—. Tal identidad nacional, como sugiere Grace Moore (2004), resultaba una categoría muy problemática para Dickens: “la complejidad de sus opiniones sobre la identidad nacional inglesa surge de las formas en que, durante el reino de la Reina Victoria, dicha identidad se reconfiguraba una y otra vez, en gran medida, en respuesta al desarrollo de una economía capitalista y la expansión del imperio” (21). Como se podrá apenas vislumbrar en las siguientes páginas, la intervención del autor en los debates cotidianos encontraba una salida inmediata (y muchas veces visceral) en sus populares artículos periodísticos, para luego ser articulada en diferentes niveles de su creación novelística.

La posibilidad de dilucidar el grado en que la literatura inglesa del siglo XIX estuvo marcada por el fenómeno imperial es una de las notables aportaciones de la noción de lectura contrapuntística propuesta por Said, la cual implicó un giro trascendental en el estudio de la cultura victoriana. Para Said (1993), es posible sacar a las formas culturales occidentales de “los compartimentos autónomos en los que han estado protegidas para ponerlas, en cambio, en el dinámico entorno global creado por el imperialismo”, el cual, a su vez, debe ser considerado como “un proceso que ocurre como parte de la cultura metropolitana” y que “algunas veces reconoce y otras veces oculta la empresa sostenida del imperio mismo” (51). Por esta razón, el cambio de perspectiva interpretativa que él propone implica releer el archivo cultural europeo “no de forma unívoca, sino *contrapuntística*, con una conciencia simultánea tanto de la historia metropolitana narrada y de las otras historias contra (y junto con) las que actúa el discurso dominante” (Said, 1993: 51). Es decir, Said (1993) plantea la necesidad de identificar en estos textos lo que ha sido silenciado, lo que se ha marginado o lo que se representa ideológicamente (66) como una manera de cuestionar la actitud hegemónica sobre un “mundo concebido geográficamente” (52) que prevaleció en Inglaterra entre el siglo XVII y el XIX —y compartida por autores como Spenser, Shakespeare, Defoe y Austen—. Dicha actitud ubicaba la noción de un espacio socialmente deseable y autorizado en la Inglaterra o la Europa metropolitana y lo vinculaba con mundos periféricos o distantes (como Irlanda, Venecia, África o Jamaica) que a su vez eran concebidos como deseables pero subordinados. Leer en contrapunto conlleva, entonces, comprender las implicaciones y las repercusiones de las referencias, alusiones o silencios sobre estas regiones marginales, abrirse tanto a lo que un autor introdujo en su obra como a lo que dejó fuera (Said, 1993: 66-67).

Regresando a la cita que da inicio a este artículo, empezar una novela con la descripción de las alucinaciones del opiómano John Jasper es indicativo de las pre-

ocupaciones que aquejaban a Dickens respecto a la creciente expansión británica y a los efectos que ésta producía en “casa”. En un nivel metafórico, que el director del coro de la catedral de Cloisterham sea quien sufre la adicción y la lleve al pequeño poblado desde el núcleo corrupto de Londres, el East End, representa el grado en que la amenaza oriental, en este caso china, repercutía en Inglaterra, según Dickens. Así, la novela inconclusa tiene una trama doble. Por un lado, la trama principal cumple con el patrón dickensiano de “reconocimiento-herencia” por el que los protagonistas buscan alcanzar una “felicidad doméstica, modesta y tranquila” (Parrinder, 2006: 217, 213). Por el otro, prevalece una subtrama con una atmósfera sombría marcada por un fuerte sentido de otredad que repercute en las vidas individuales. La adicción al opio representa el extremo del consumismo imperial que constituía una de las mayores preocupaciones de Dickens, así como el principal objetivo de su crítica. Sin embargo, no es el único tipo de adicción presente en la novela, pues prácticamente todos los personajes consumen y disfrutaban todo tipo de productos, consumibles y no consumibles, provenientes de las colonias, al grado que el consumo obsesivo llega a afectar, incluso, sus relaciones interpersonales.

El sentido de identidad cultural fracturada que permea *The Mystery of Edwin Drood* puede leerse como una desafiante conclusión de la obra de Dickens, quien capturó las grandes transformaciones ideológicas de su siglo. El paso de ser una nación agrícola a una manufacturera como resultado de la Revolución Industrial de fines del siglo XVIII no sólo conllevó un incremento notable en la población urbana, sino que también provocó una enorme división entre las clases. La alta aristocracia e incluso la aristocracia rural (*gentry*) se veían desplazadas por la pujante clase media profesional y por los grupos de financieros e industrialistas que desafiaban su laxitud y su creciente falta de representatividad. En el otro extremo, millones vivían en abyecta pobreza, tanto en el campo despojado como en las ciudades industriales del norte — sobre todo textiles, cuya materia prima provenía primero de la colonia americana y luego de India— o en la gran metrópolis. Conformaban una masa anónima, invisible pero tangible, que constituía una amenaza inminente tanto por la posibilidad de contagio debido a las condiciones insalubres en las que vivían y trabajaban, como por la eventualidad, cada vez más real, de que esas masas se organizaran. Precisamente esto sucedió con el cartismo, “el primer movimiento sostenido e incluyente de la clase trabajadora en la historia moderna de Inglaterra” que durante las décadas de 1830 y 1840 sacudió el imaginario colectivo con el recuerdo de la Revolución Francesa menos de cincuenta años antes (Altick, 1973: 91).

Dickens se inserta en este contexto transicional de forma significativa, pues se convierte en figura pública en 1836 y 1837 gracias al éxito de su novela por entregas *The Pickwick Papers*, justo cuando la Reina Victoria asciende al trono. A lo largo de un poco más de tres décadas, participa de manera activa en los principales debates de su tiempo y articula narrativamente las paradojas y contradicciones que surgen en una Inglaterra que vivía, de hecho, una especie de inestabilidad ontológica, pues su concepción misma como estado nación competía, por así decirlo, con su estatus imperial. Así, la indudable participación de Dickens en el análisis político de la llamada “Cuestión de la condición de Inglaterra” estuvo siempre marcada —como el debate mismo— por la conciencia de una identidad inglesa que, en realidad, ya no podía quedar arraigada sólo al territorio insular. En consecuencia, el concepto de *Englishness*, además de las nociones e imágenes derivadas de éste, pierden también su estabilidad y fuerza, pues como comenta Simon Gikandi (1996) en su magistral *Maps of Englishness*, “*Englishness* fue un producto de la cultura colonial que parecía haber creado en otros lugares” (x).

### “The condition of England question” y la situación imperial

Maureen Moran (2006: 41) relata que Lord Melbourne, primer ministro y consejero de la Reina Victoria, mostró su desagrado por *Oliver Twist* (1837-1839), pues se enfocaba demasiado en “hospicios, fabricantes de ataúdes y ladronzuelos” y, como no le agradaban, no deseaba verlos representados. Este tipo de actitud institucional provocó la insatisfacción creciente de intelectuales y figuras públicas que, a la vez que cuestionaban las políticas institucionales, incorporaban el tema de la pobreza y la inequidad en el marco más amplio de la ética protestante que hacía hincapié en la responsabilidad moral de las clases medias. Además de las reformas sociales, se gestó un creciente sentimiento humanitario que desembocó en la creación de infinidad de sociedades filantrópicas que pretendían aminorar el sufrimiento pero que no lograban, en realidad, modificar las causas de la desigualdad. Impregnadas del temperamento evangélico, estas sociedades contribuían también a diseminar la creencia en la reforma moral de la sociedad mediante rígidos estándares de conducta y la convicción en la salvación. Por otro lado, como dice Altick (1973), el utilitarismo “racionalizaba el espíritu del capitalismo competitivo” con una perspectiva secular que “no tenía concesiones con los escrúpulos de conciencia” ni con una postura ética en la

que predominaran impulsos humanos como “las fuerzas de la generosidad, la misericordia, el autosacrificio o el amor”, pues “la ética benthamita no tenía nada que ver con la moralidad cristiana” (117). En este contexto de turbulencia ideológica y social, la preocupación generalizada por la sobrevivencia de la nación quedó enmarcada en la expresión “la cuestión de la condición de Inglaterra”, frase acuñada por el filósofo y crítico social Thomas Carlyle que engloba, por así decirlo, la toma de conciencia sobre las tensiones sociales y políticas que se vivían en ese periodo de transición. Entre sus interpelantes se encontraban, además de Carlyle, figuras como John Stuart Mill, Friedrich Engels, Benjamin Disraeli y autores como Elizabeth Gaskell, Charles Kingsley y Charles Dickens, cuyas novelas plasman gráfica y sentimentalmente los extremos del debate.

Si bien la compleja problemática de mediados del siglo XIX parece estar arraigada en la situación que se vivía en la Gran Bretaña —insistiendo en su insularidad—, algunas de las causas, consecuencias y posibles soluciones estaban inexorablemente vinculadas con la expansión imperial y encontraban, paradójicamente, una forma de expresión figurativa mediante un uso del lenguaje y de configuraciones discursivas que integraban a las colonias como parte del proceso más amplio de constitución identitaria. Gikandi (1996) ha identificado cómo, durante los siglos XIX y XX, la noción de “crisis cultural” sirvió tanto para diagnosticar los síntomas de los problemas como para posibilitar su identidad misma. Y para esto, insiste el crítico keniano, el discurso sobre cuestiones coloniales y, más específicamente, sobre cuestiones raciales, ha sido primordial para entender cualquier cuestión de la condición de Inglaterra. En este sentido, señala tres acontecimientos del periodo victoriano que sirvieron para que “la mentalidad oficial inglesa pudiera reflexionar sobre el carácter nacional, su economía de representación y su imperativo moral” (Gikandi, 1996: 51). Éstos son la emancipación de la esclavitud en el Caribe (1833-1834), el llamado “motín de los cipayos” o rebelión de la India (1857) y la rebelión de Morant Bay, en Jamaica (1865).

Sin duda alguna, estos sucesos tuvieron importantes repercusiones económicas, políticas y culturales, pues trastocaron las relaciones de poder, dislocaron las fronteras entre las colonias y el centro del imperio y desconfiguraron muchas de las representaciones del Otro que se daban por sentadas en la sociedad victoriana. No deja de ser irónico que el inicio y el fin de la trayectoria literaria de Dickens coincide con estos sucesos, pues en la medida en que éstos sacudieron la mentalidad decimonónica, incidieron también en el complejo entramado del novelista. De hecho, la alternativa de emigrar a las colonias en busca de oportunidades resultó un medio eficaz para los

hijos de Dickens, quienes estuvieron en lugares como Hong Kong, India y Australia. Sin embargo, en lo relativo a la percepción afectiva e intelectual sobre las colonias, así como a su representación, la postura de Dickens, como la de sus contemporáneos, fue ambivalente y oscilaba entre un reconocimiento de los atractivos bienes de consumo provenientes de las colonias (matizado por una postura crítica de la empresa imperial), una fascinación por el exotismo orientalista, una confusa moralidad humanitaria, y, en última instancia, una profunda antipatía por el Otro.

### **Entre los espacios del imperio y la filantropía humanitaria**

Entre los motivos recurrentes de la crítica sobre Dickens en las últimas décadas se encuentra el de la “filantropía telescópica”, título del cuarto capítulo de *Bleak House* (1852-1853), que engloba varias de las actitudes y preocupaciones sociales de la época. Teniendo como marco la crítica mordaz a las instituciones judiciales, simbolizada en el tribunal de la cancillería, Chancery, Dickens introduce los temas de la reforma social y la filantropía como hilos conductores de la trama. En la figura de Esther Summerson, como afirma Harold Bloom (1995), Dickens contribuye “a la tradición británica de heroínas con una voluntad protestante” (292), pues la caracteriza como una mujer desinteresada que procura el bien del prójimo aun a costa de su propia salud. Sin embargo, más allá de representar la universalidad del trauma de la orfandad, como sugiere Bloom, Esther encarna las actitudes y los valores humanitarios que para Dickens debían predominar si se deseaba solucionar la “condición” de Inglaterra. Jane Lydon (2020) propone que *Bleak House* explora cómo desde fines del siglo XVIII y durante el XIX, se fue gestando un cambio en el papel que las emociones desempeñaban en la configuración afectiva de la sociedad inglesa. Por esta razón, si bien la caracterización melodramática de Esther forma parte de las estrategias narrativas distintivas del novelista, lo que varía es que, por un lado, las contrapartes de los protagonistas pasan de ser villanos individuales a una concepción del mal social como sistémico (Robbins, 1990: 215) y, por el otro, la narración está impregnada por un sentido de otredad cuya intención es hacer hincapié en la necesidad de reformas sociales en una isla que, por así decirlo, se ha barbarizado. En este sentido, a pesar de ser un episodio secundario, el encuentro entre Esther y Mrs Jellyby es distintivo de las estrategias racializadas que Dickens fue incorporando en una variedad de escritos. Al contraponer a las dos mujeres, el autor contrasta la pulcritud y actitud de

servicio de Esther con la negligencia de Mrs Jellyby quien, preocupada por conseguir fondos para un lugar imaginario en África, Borrioboola-Gha, descuida por completo el bienestar de su familia. El episodio, narrado por la misma Esther, sigue las convenciones cómicas de la narrativa dickensiana: Mrs Jellyby, una mujer cuarentona que podría ser guapa, tiene el cabello sucio y sin peinar y su vestido está desaliñado; sus hijos (Esther cuenta siete más el pequeño Peepy que llora sin cesar) andan en tropel; la casa no tiene agua caliente y todo está sucio y en desorden. Dedicada siempre a diversas causas benéficas, promueve la migración de parte de la población inglesa excedente con el fin de “cultivar” tanto café como a los nativos, y promover que éstos logren establecer un comercio de exportación fabricando patas para piano. Dickens establece, de forma implícita, otro contraste radical entre la empresa filantrópica de Mrs Jellyby y la situación del huérfano Jo, el pequeño barrendero, uno de los personajes favoritos del sentimentalismo victoriano y que se convirtió en símbolo de los desposeídos urbanos.

La trama de *Bleak House* captura con bastante transparencia la postura de Dickens, quien prácticamente aborrecía la creciente sensibilidad evangélica patente en las mujeres de clase media dedicadas a obras de caridad en las colonias, así como en el sinnúmero de sociedades filantrópicas que solían reunirse en el Exeter Hall. Sin embargo, los temas de la reforma social y la beneficencia estaban tan vinculados al proyecto imperial que provocaban actitudes ambivalentes por parte de Dickens, incluso en las oposiciones binarias entre el altruismo local de Esther y el celo redentor hacia África de Mrs Jellyby, así como entre el posible bienestar de la población africana y los ingleses pobres. Por un lado, si bien los actos caritativos de Esther se contraponen a la impersonalidad de la cancillería, éstos no dejan de estar confinados al ámbito privado, por lo que la narración no ofrece posibilidades viables para resolver la pobreza, que es el núcleo de la “cuestión de la condición de Inglaterra”. Por el otro, la forma en la que se representa dicha “condición” en términos de barbarie y mediante símiles provenientes de los espacios coloniales deja ver en qué medida la autoconcepción de Gran Bretaña como nación competía con su propia visión imperial. Timothy Carens (1998) identifica cómo algunas de las imágenes y el vocabulario empleado por Dickens para describir el entorno físico y social en la novela provienen de sus textos periodísticos, en los que el autor expresaba abiertamente sus opiniones sobre el proyecto imperial. Así, afirma Carens (1998: 124, 133), los términos con los que el autor se refiere a África en *The Examiner* son empleados para crear la textura opresiva de la novela, en especial la omnipresencia del aire pestilente que invade

Londres y que contribuye a acentuar la convicción de que Inglaterra ha caído en un estado de barbarie. De igual manera, el entierro del que resultará ser el padre biológico de Esther, el Capitán Hawdon, se lleva a cabo en un cementerio en el que se le dará “Christian burial”, pero que, sin embargo, es “pestiferous and obscene”, un lugar en donde se transmiten enfermedades malignas y cuyo terreno “a Turk would reject as savage abomination, and a Caffre would shudder at” (Dickens, 2005a: 184-185).

Al insistir en la conceptualización de la condición de Inglaterra en términos de barbarie, Dickens invierte, por así decirlo, los términos de la misión imperial. Como dice Carens (1998: 123), lo que la novela propone es que tanto los proyectos altruistas como la empresa imperial deberían estar centrados en la esfera doméstica, con lo que genera una distancia afectiva en relación con los habitantes de las colonias. Esto queda claro en el tono, melodramático y satírico a la vez, en el que se relata la travesía del pobre Jo por la ciudad y su magro desayuno en los escalones del edificio de la Society for the Propagation of the Gospel in Foreign Parts, sin saber lo que implica el nombre, pues seguramente no sabe leer: “He admires the size of the edifice, and wonders what it’s all about. He has no idea, poor wretch, of the spiritual destitution of a coral reef in the Pacific, or what it costs to look up the precious souls among the coconuts and breadfruit” (Dickens, 2005a: 264). En otros momentos, incluso, el autor cuestiona el lenguaje triunfalista sobre la extensión del imperio. Describiendo en detalle los horrores de la ciudad perdida de Tom-all-Alone, el narrador comenta: “The day begins to break now; and in truth it might be better for the national glory even that the sun should sometimes set upon the British dominions, than that it should ever rise upon so vile a wonder as Tom” (Dickens, 2005a: 643). La influencia política de Dickens era tal que, como acota Lydon (2020), Lord Denman, el Magistrado Supremo, antagonizó a Dickens por su obstrucción a los genuinos intentos oficiales de apoyar la causa del mejoramiento humano. La intensidad con que las referencias al imperio trasminan el texto de *Bleak House* es indicativa del grado en que se iba transformando también el imaginario afectivo en relación con la empresa imperial, ya no sólo en términos de la grandeza militar o del potencial consumista que ésta ofrecía, sino también en términos de una subjetividad cada vez más racializada que establecía una distancia emocional con los “otros” colonizados.

### ***Englishness* y la representación del otro**

En *Victorian Literature and Postcolonial Studies*, Patrick Brantlinger (2009) sugiere que durante el periodo victoriano era mucho más común tratar de explicar el cambio histórico como resultado de un conflicto entre razas que como conflicto de clase, aunque también hace hincapié en que el término “raza” no tenía un significado claro y solía usarse como sinónimo de “carácter” (37). Conforme aparecían más narraciones que exaltaban los logros de la expansión imperial, se arraigaba la idea de una superioridad inglesa, anglosajona o blanca. Ésta quedaba encarnada en los héroes que representaban las virtudes del carácter inglés-británico, entre las que se encontraban el valor, la autoridad, la heroicidad, la autosuficiencia, la disciplina, el orden, la libertad, el individualismo, además de los valores civilizatorios implícitos en el cristianismo y la excelencia de la lengua y la cultura inglesa. Sin embargo, precisamente por el contexto imperial, la articulación literaria de estos valores nunca fue clara ni transparente.

Las tres décadas que abarcan su carrera literaria vieron una compleja transformación en las estructuras de sentimiento y pensamiento, transformación que subyace las ambivalencias de la postura ideológica de Dickens. Aunado al debate sobre la evolución de las especies, varios acontecimientos en las periferias del imperio incidieron profundamente en el imaginario colectivo que Dickens contribuyó a configurar. El episodio que dio lugar a la crítica satírica de la filantropía filosófica fue la fallida expedición al río Níger, proyecto patrocinado por la African Civilization Society y que pretendía establecer una misión en la zona. En su reseña de la *Narrative of the Expedition sent by Her Majesty's Government to the River Niger, in 1841* (1848), Dickens critica acremente los esfuerzos por “civilizar” África e insiste, como en *Bleak House*, que la preocupación por el prójimo debe empezar en casa (en Carens, 1998: 124). Sin embargo, al mismo tiempo, Dickens apoyaba algunos programas de migración cuya intención era rehabilitar a jóvenes mujeres transportándolas a lugares como Australia u otros que ofrecían préstamos a personas “industriosas” como el que apoyaba la reformista social Caroline Chisholm (en quien basa la figura de Mrs Jellyby) (Moore, 2004: 8). Por otro lado, Dickens participó activamente en el debate abolicionista que, incluso después de la aprobación parlamentaria del Acta para la Abolición de la Esclavitud de 1833, continuaba vigente, sobre todo en relación con Estados Unidos. En su visita a ese país en 1842 (realizaría otra en 1867-1868), además de pelear por sus derechos de autor pues sus obras aparecían en ediciones pirata, el

tema que ocupó sus escritos fue el de la inhumanidad del sistema esclavista, el cual llegó a convertirse, en la conciencia popular, en el foco de la rivalidad británica, más aún que Francia (Moore, 2004: 47). No obstante, esta postura liberal en contra de la esclavitud no implicaba una afinidad afectiva con las personas esclavizadas u otras de origen africano, o bien un cuestionamiento de la creencia del orden “natural”, como Dickens dejaba claro en su escritura.

La configuración del “Otro” en la obra de Dickens es más evidente en sus artículos periodísticos, en los que el autor expresa sus opiniones sin una mediación ficcional. En la obra narrativa, en realidad, son contadas las figuras provenientes de las periferias del imperio. Cuando lo hacen, personajes como el exesclavo Cicero en *Martin Chuzzlewit* (1843-1844) o incluso “The Native” en *Dombey and Son* (1846-1848) aparecen de forma incidental y, como insiste la crítica, permanecen en silencio. Este último ha recibido atención crítica precisamente por la indefinición de su representación. En el caso de Cicero, las cicatrices en su cuerpo constituyen la huella de su historia, lo cual, para Moore (2004), justifica su silencio, pues constituyen “un testamento mucho más elocuente de su sufrimiento que cualquier relato que él pueda contar” (58), incluso que sigue ahorrando para liberar a su hija, que sigue siendo esclava. En lo que respecta a “The Native”, en cambio, que su figura aparezca sólo para ser objeto de la violencia y crueldad de su amo, Major Bagstock, resulta más inquietante. Para críticos como Crawford (2002) dicha violencia es “claramente una alusión a la violencia del imperio” (197), pero para otros, como Suvendrini Perera (en palabras de la misma Crawford), el que Dickens lo presente como un “Otro” imperial genérico sigue los tropos convencionales del racismo: “he is a failed copy of an Englishman, a laughing stock objectified and silenced, almost an animal [...] The power relations of *Dombey and Son* are laid bare in the text’s assumption of ‘the Native’s unrepresentability in human terms; in its confidence that ‘the Native’s predicament is comic, and can only be represented humorously’” (Crawford, 2002: 197). Crawford ha señalado que a pesar del realismo que Dickens impartía a sus personajes, no logra presentar una caracterización definida de esta figura, a “quien puede imponer un sentimiento de compasión desde sus recursos culturales propios, pero no una comprensión” convincente (Crawford, 2002: 219). De hecho, su origen racial o étnico nunca se menciona, salvo que es un “dark servant” (Dickens, 2007: 297); su apelativo es una simple asociación mental relacionada con que Major Bagstock fue un oficial en India y lo recibe de Miss Cox, quien “was quite content to classify [him] as a ‘native,’ without connecting him with any geographical idea whatever” (Dickens,

2007: 96). Su descripción física —muy parecida, por cierto, a la del cochero negro en *American Notes* (1842)— parece anticipar la noción de mimetismo o simulación propuesta por Homi K. Bhabha (1994: 129), salvo que carece de agentividad para constituir una verdadera fuente de ansiedad:

the Native, [...] wore a pair of ear-rings in his dark-brown ears, and on [his body] his European clothes sat with an outlandish impossibility of adjustment—being, of their own accord, and without any reference to the tailor’s art, long where they ought to be short, short where they ought to be long, tight where they ought to be loose, and loose where they ought to be tight—and to which he imparted a new grace, whenever the Major attacked him, by shrinking into them like a shrivelled nut, or a cold monkey. (Dickens, 2007: 306)

Así, como sugiere Crawford (2002), la denominación “Native” conlleva “un contexto faltante, que se conjura sólo para expresar una increíble dislocación y diferencia de la cultura inglesa [...] el personaje sólo puede permanecer como ‘un maravilloso enigma’” (209).

Si en la caracterización de estos dos personajes secundarios Dickens logra una mediación narrativa en donde manifestar un sentimiento mínimo de compasión, en las opiniones expresadas en varios artículos sobre cuestiones relativas a lo que podría llamarse “diferencia racial” se puede apreciar una postura completamente diferente, marcada por las contradicciones representacionales y afectivas de su entorno. Su convicción antiesclavista era una cuestión de principio, en parte por la creencia de que el esclavismo resultaba en la degradación moral de la sociedad; pensar en un reconocimiento del Otro como un igual era, en realidad, inconcebible. En la medida en que la población no europea, no blanca, era considerada como inferior y subordinada, su identificación de forma diferenciada solía ser confusa. En el caso del Native, por ejemplo, su rasgo distintivo es su subordinación como sirviente y el hecho que no es blanco. “Dark” en el imaginario inglés puede ser equivalente a negro-africano, indígena americano, hindú o, incluso, como en el caso de D. H. Lawrence, italiano o español. Para Dickens el “Otro”, entonces, equivalía también a salvaje y dentro de esa significación podían quedar incluidas las poblaciones autóctonas de los espacios imperiales o bien figuras enigmáticas como los gemelos Helena y Neville Landless, cuya explosiva conducta se adscribe a que vienen de Ceylon (hoy Sri Lanka) y han tenido contacto con una raza inferior, de subordinados serviles y abyectos.

Las opiniones vertidas en las publicaciones periódicas en las que Dickens participaba de forma regular —en especial *Household Words* y *The Examiner*— dejan de manifiesto cómo su actitud en relación con los “Otros” del imperio se fue modificando. Su adhesión a la causa abolicionista estuvo siempre opacada por la convicción de la inferioridad intrínseca de las otras razas, fueran negros, nativos estadounidenses o hindúes. Con frecuencia, además, se inmiscuían otros factores políticos. Moore (2004: 55) expone cómo Dickens modificó su postura sobre la abolición en Estados Unidos durante la Guerra Civil, pues dejar de apoyar a la antigua colonia “for the sake of the Blacks” implicaría perder un aliado en contra de Rusia, en caso de que estallara un conflicto bélico en Europa. Le preocupaba también que fueran a ocupar un rango más alto del que les correspondía en el orden “natural”. Desde 1849 empezó a planear un artículo que ofrecería “A history of Savages, showing the singular respects in which all savages are like each other; and those in which civilised men, under circumstances of difficulty, soonest become like savages” (en Moore, 2004: 63). Cuatro años después publicó “Noble Savage”, ensayo que articula un cambio mayor de actitud no sólo en su propia postura ideológica sino también en la de sus contemporáneos. Sin duda alguna, es notable el tono exaltado y el enorme desprecio que expresa no sólo por los salvajes, en general, sino por aquellos que ahora se encuentran “whimpering over him with maudlin admiration, and the affecting to regret him, and the drawing of any comparison of advantage between the blemishes of civilisation and the tenor of his swinish life. There may have been a change now and then in those diseased absurdities, but there is none in him” (Dickens, 2014: s. p.). Así, “I call a savage a something highly desirable to be civilised off the face of the earth” (Dickens, 2014: s. p.), sea éste indígena americano, “bushman” o “Zulu Kaffir”. En un intento fallido de ironía social, Dickens (2014) considera que incluso un “gent (which I take to be the lowest form of civilisation)” resulta mejor que

a howling, whistling, clucking, stamping, jumping, tearing savage. It is all one to me, whether he sticks a fish-bone through his visage, or bits of trees through the lobes of his ears, or bird’s feathers in his head; whether he flattens his hair between two boards, or spreads his nose over the breadth of his face, or drags his lower lip down by great weights, or blackens his teeth, or knocks them out, or paints one cheek red and the other blue, or tattoos himself, or oils himself, or rubs his body with fat, or crimps it with knives. Yielding to whichever of these agreeable eccentricities, he is a savage—cruel, false, thievish, murderous;

addicted more or less to grease, entrails, and beastly customs; a wild animal with the questionable gift of boasting; a conceited, tiresome, bloodthirsty, monotonous humbug. (s. p.)

Con estas palabras, Dickens respondía al muy vibrante debate nacional en el que se mezclaban una diversidad de ideas y circunstancias. La vida cultural victoriana se nutría, entre otras actividades, de las exposiciones en las que el exotismo del imperio se trasladaba al centro imperial. A mediados de la década de 1840, varios indios ojibwa de Canadá fueron “exhibidos” en Londres, creando conciencia sobre la posible extinción de algunas razas, pero también como blanco del ridículo dickensiano, que les negaba incluso una identidad lingüística. En la famosísima “Great Exhibition of the Works of Industry of all Nations” organizada por el Príncipe Alberto en 1851 y realizada en el mítico Crystal Palace, se podían apreciar objetos, animales y piedras preciosas, producto de todos los rincones del mundo. En la “Zulu Fair Exhibition” de 1853, organizada por Caldecott, se veían con asombro cuadros vivos en los que los zulus realizaban actividades típicas. Por otro lado, el gran éxito editorial de Harriet Beecher Stowe, *Uncle Tom’s Cabin* (1852), causó revuelo en Inglaterra. Beecher Stowe fue recibida en Londres como una celebridad (como había sucedido con Dickens en Estados Unidos unos años antes), pero Dickens se mostró frío y receloso. Además de considerar que la figura del tío Tom era demasiado idealizada, acusó a Stowe de plagiar sus personajes para adaptarlos a su novela; y, para concluir, resentía la popularidad de la estadounidense y la preferencia que mostraba con ella Lord Denman, el Magistrado Supremo, con quien Dickens tenía ya una rivalidad declarada. Para críticos como Moore, la reacción visceral que prevalece en “Noble Savage” proviene de este desencuentro. Finalmente, se discutía airadamente sobre el lugar de la población emancipada de las islas caribeñas y el efecto que esto tenía en la situación social en Inglaterra, asunto que Thomas Carlyle concretó en su controvertido ensayo “Occasional Discourse on the Nigger Question” (1853) y una década después en su defensa de Edward John Eyre, gobernador de Jamaica, duramente criticado por su brutal supresión de la rebelión de Morant Bay, en 1865. De acuerdo con Gikandi (1996), “el carácter teatral y afectivo” de esta obra, acentuado en el uso del término “Nigger” (en lugar de “Negro”, que había aparecido en la primera edición de 1848), deja de manifiesto el cambio radical de actitud que se había gestado ya en la mentalidad victoriana: “el negro había cambiado de ser un ‘hombre y hermano’ potencial en el discurso emancipatorio, a ser una figura demoníaca contra la que quedaba demos-

trada la virtud y la civilidad inglesa” (59). Así, siguiendo a Catherine Hall, Gikandi (1996) afirma que la economía política del discurso racial había sufrido un desplazamiento del “racismo cultural de la década de 1830, con sus tendencias progresistas y liberales, a un racismo biológico más agresivo, enraizado en la suposición de que los negros no eran ni hermanos ni hermanas sino una especie diferente, nacida para ser sometida” (59). Para el crítico keniano, este súbito cambio de apreciación sobre los negros constituye una especie de presencia somática de una serie de ansiedades que, en ese momento específico, se expresaban en un espacio cultural atormentado por el miedo, la culpa, la frustración y la soledad (Gikandi, 1996: 60). La salud material y espiritual de Inglaterra quedaba, entonces, inextricablemente ligada a las colonias, las cuales eran empleadas con frecuencia como “mecanismos de discurso más que como lugares donde se podía realizar una constitución política y una invención cultural indispensable”; es decir, como sostiene Gikandi (1996), “los espacios imperiales configuraron el mapa cognitivo del *Englishness*” (52).

La atmósfera de intolerancia hacia los “Otros” imperiales llegó a un punto culminante en 1857, como resultado de la mal llamada “rebelión de los cipayos” o “Indian mutiny”, acontecimiento que fue visto como un acto vergonzoso por los británicos, pero que, a la larga, fue considerado como un importante antecedente de los movimientos independentistas del subcontinente. Uno de los episodios de la revuelta fue la masacre de Cawnpore, en la que una centena de mujeres fueron secuestradas y asesinadas, la cual transformó radicalmente el imaginario inglés sobre India y creó una histeria colectiva de la que Dickens no pudo escapar. Los sucesos sacudieron un imaginario, compartido por los “eminentes” victorianos y en el ámbito popular, que visualizaba a la India como una cultura refinada (lo que la distinguía de África), dócil, un tanto indolente, y que, a final de cuentas, estaba agradecida de recibir las bondades del proceso civilizador británico. En menos de dos décadas, el subcontinente fue representado como despiadado y peligroso, una región que debía convertirse en colonia para ser controlada por el poder central. Como parte de este proceso, la East India Company, que había dominado el país con suma violencia desde principios del siglo XVII, fue suprimida en 1858, y el subcontinente se convirtió por fin en colonia, en la “joya de la corona”, bajo el mando, en 1877, de la Reina Victoria como “Emperatriz de la India”. Como indica Moore (2004: 94), la rebelión llevó al límite varias de las contradicciones de Dickens. Por un lado, seguía considerando que India era una alternativa para la migración de personas problemáticas, como su hijo Walter, a quien había destinado a tener una carrera militar desde los ocho años y quien llegó

al subcontinente justo en el periodo de la rebelión (y peleó en Cawnpore). Por otro, a partir de la rebelión, transfirió su permanente cuestionamiento de la incompetencia del gobierno imperial a una profunda repulsión por los cipayos. En una carta, Dickens expresó:

I wish I were Commander in Chief over there! I would address that Oriental character which must be powerfully spoken to, in something like the following placard, which should be vigorously translated into all native dialects. [...] I have the honour to inform you Hindoo gentry that it is my intention, with all possible avoidance of unnecessary cruelty and with all merciful swiftness of execution, to exterminate the Race from the face of the earth, which disfigured the earth with the late abominable atrocities. (En Moore, 2004: 94)

Aunado a su animadversión, en otros escritos Dickens insistió en una configuración del “Otro” sustentada en los rasgos estereotípicos derivados de la frenología: la inescrutabilidad de la mente oscura, la perfidia del carácter oriental, la crueldad de quienes llevan turbante, sin ninguna distinción entre los grupos étnicos o religiosos de la región. Parte de su postura quedó de manifiesto en una novela corta “The Perils of Certain English Prisoners” (1857), escrita junto con Wilkie Collins, en donde pretendía resaltar las cualidades del carácter inglés tal y como habían sido mostradas en el motín.

Situado en la colonia británica de extracción minera “Silver Store”, en una isla en la costa de Belice, el relato replica las acciones de la rebelión en India: un grupo de piratas asedia y secuestra a los pobladores ingleses, quienes logran escapar por su ingenio y perseverancia. Gran parte del énfasis recae en la amenaza constante de violación que enfrenta Miss Marion Maryon ante los embates de los piratas, entre los que destaca un “treacherous half-caste negro [...] double-dyed traitor, and a most infernal villain” llamado Christian George King y a quien el narrador, el soldado raso analfabeta Gill Davis, se refiere como “cannibal” (Dickens, 2005b). Más que el valor literario de este relato, lo que sobresale es la inestabilidad narrativa y semántica que lo rodea. El carácter alegórico de la narración resultaba evidente por la insistencia del autor en aludir a la rebelión en la India y a los hechos de Cawnpore; la novela era entonces una versión ficcional de aquellos acontecimientos traumáticos, pero con un final feliz: el valor del soldado raso, analfabeta, es reconocido por Miss Marion, quien ya convertida en Lady Carton lo busca años después, lo rescata del hospital

donde convalecía y se convierte en la amanuense de su historia. Por otro lado, hay un contraste entre el tono exaltado de los capítulos escritos por Dickens —primero y tercero— y el segundo, más conciliatorio, en el que Collins desvía y diluye la amenaza de violación latente en Dickens. Los dos coinciden, sin embargo, en la representación estereotipada de los antagonistas, parias de diversas nacionalidades, negros, mestizos e “indios” (que evocarían a los indios del otro continente). Finalmente, a pesar de toda la insistencia en la rebelión de la India, el relato surge en el contexto, muy publicitado también, de la presencia británica en el cono sur del continente americano, cuando se planeaba construir un canal que conectara el Océano Atlántico con el Pacífico. Con esta novela, Dickens y Collins se integran al otro gran imaginario colonial relacionado con América Latina y el Caribe. De hecho, en temática, escenario y representación estereotípica (“Mexican hat” y guitarra incluidas), este relato anticipa el interés de Joseph Conrad por la región, el cual se materializó en una novela escrita en colaboración con Ford Madox Ford, *Romance* (1903), e incluso en la famosa *Nostramo*, cuya trama tiene que ver con el desgobierno y corrupción de un pueblo que depende de una mina de plata.

### **El imperio y los objetos de deseo**

Si el imaginario que rodeaba la empresa imperial es una constante cada vez más estudiada en la obra de Dickens, la novela que aborda frontalmente el “tema mercantil de la City” es *Dombey and Son* (1846-1848) (Parrinder, 2006: 224). En ella, el autor deja de manifiesto las tensiones que surgían entre la idealización del imperio como un constructo que enaltecía la identidad nacional y la presencia cada vez más evidente de objetos provenientes de aquellos rincones geográficos, los cuales tenían el potencial de desestabilizar aún más la de por sí compleja situación social de la isla. Miriam O’Kane Mara (2002: 235) comenta que, para los victorianos, adquirir objetos constituía una de las maneras en que las clases medias se distinguían de las clases trabajadoras y que para este consumismo capitalista el imperio resultaba indispensable. Sin duda alguna, la Gran Exposición de 1851 —que recibió cerca de seis millones de visitantes— contribuyó a fomentar esa tendencia y su sede, el Crystal Palace, se convirtió en el símbolo tanto de un proyecto de unificación y orgullo nacional como del liderazgo mundial de Gran Bretaña. No obstante, también fue el centro de críticas feroces y motivo de preocupación para quienes, como Dickens, no sólo desconfiaban

de las políticas del *laissez faire* (aunque no necesariamente de los monopolios), sino que consideraban que el Crystal Palace representaba todo lo que estaba mal en la sociedad y la negligencia del grupo dominante (Moore, 2004: 26-27). Esta problemática subyace y desarticula la narrativa dickensiana —anticipando incluso la ruptura mayor entre la experiencia metropolitana y las estructuras imperiales que caracteriza al modernismo— de diversas maneras, entre las que sobresale una inestabilidad representacional de los objetos, de su función retórico-semántica y del tipo de relación que los personajes tienen con ellos.

En *Dombey and Son*, esta fractura se evidencia, como afirma Garret Stewart (2000), incluso en el título mismo, el cual desvía la atención de los personajes hacia lo que será el hilo conductor de la trama: el comercio. Aunque este detalle se pierde en algunas ediciones contemporáneas, hay que recordar que en la portada de las primeras el título completo de la novela aparecía como *Dealings with the Firm of DOMBEY AND SON Wholesale, Retail and for Exportation*; es decir, Dickens genera, desde el principio, dos niveles discursivos que no acaban de encajar entre sí, ocasionando una disonancia conceptual que se expresa en la “explícita temática imperial de una visión dividida, ora terrestre (territorial), ora trascendental” (Stewart, 2000: 184-188). Siguiendo esta línea, Bar-Yosef (2002) identifica varias estrategias narrativas en las que Dickens articula dicha disonancia. Por un lado, señala cómo Dickens yuxtapone dos sistemas alternativos para el desarrollo del eje moral de la novela que se pueden leer cartográficamente: el primero gira alrededor de Dombey y sus intereses mercantiles (imperiales), mientras que el segundo cumple una función alegórica centrada en el amor cristiano, incondicional, de su hija Florence (Bar-Yosef, 2002: 221-222). Por el otro, a pesar de que los personajes son caracterizados mediante una variedad de imágenes que provienen de contextos imperiales, en realidad pertenecen a la esfera doméstica que a su vez “se construye, en términos cartográficos y morales, como la antítesis del negocio imperial de Dombey” (Bar-Yosef, 2002: 221). Las discrepancias rigen la caracterización de Dombey desde el inicio de la novela. Su soberbia imperial, expresada en el párrafo que se cita con frecuencia,<sup>2</sup> contrasta con la austeridad de sus

---

2 “The earth was made for Dombey and Son to trade in, and the sun and moon were made to give them light. Rivers and seas were formed to float their ships; rainbows gave them promise of fair weather; winds blew for or against their enterprises; stars and planets circled in their orbits, to preserve inviolate a system of which they were the centre. Common abbreviations took new meanings in his eyes, and had sole reference to them. A. D. had no concern with Anno Domini, but stood for anno Dombey—and Son” (Dickens, 2007: 4).

oficinas, oscuras, sucias, llenas de telarañas, que a su vez nada tienen que ver con el entorno que las rodea en la City:

the Bank of England, with its vaults of gold and silver “down among the dead men” underground, was their magnificent neighbour. Just round the corner stood the rich East India House, teeming with suggestions of precious stuffs and stones, tigers, elephants, howdahs, hookahs, umbrellas, palm trees, palanquins, and gorgeous princes of a brown complexion sitting on carpets, with their slippers very much turned up at the toes. Anywhere in the immediate vicinity there might be seen pictures of ships speeding away full sail to all parts of the world; outfitting warehouses ready to pack off anybody anywhere, fully equipped in half an hour; and little timber midshipmen in obsolete naval uniforms, eternally employed outside the shop doors of nautical Instrument-makers in taking observations of the hackney carriages. (Dickens, 2007: 41)

Moore (2009) sugiere que la densa acumulación de objetos imperiales es indicativo de la percepción de que “el imperio se convertía en algo muy difícil de contener y comenzaba a desparramarse en las páginas de las novelas de Dickens en la forma de artefactos y mercancía” (77). Incluso los instrumentos que abarrotan la tienda de Solomon Gills forman parte de la “infección” que afecta a la sociedad victoriana y que, al tener como objetivo cualquier isla desierta, vacía de referentes el proyecto colonial (Freedgood, 2006: 104), además de que ya no son artículos atractivos para el público:

The stock-in-trade of this old gentleman comprised chronometers, barometers, telescopes, compasses, charts, maps, sextants, quadrants, and specimens of every kind of instrument used in the working of a ship’s course, or the keeping of a ship’s reckoning, or the prosecuting of a ship’s discoveries. Objects in brass and glass were in his drawers and on his shelves, which none but the initiated could have found the top of, or guessed the use of, or having once examined, could have ever got back again into their mahogany nests without assistance. Everything was jammed into the tightest cases, fitted into the narrowest corners, fenced up behind the most impertinent cushions, and screwed into the acutest angles, to prevent its philosophical composure from being disturbed by the rolling of the sea. Such extraordinary precautions were taken in every instance to save room, and keep the thing compact; and so much practical navigation was fitted, and cushioned, and screwed into every box (whether the box was a mere

slab, as some were, or something between a cocked hat and a star-fish, as others were, and those quite mild and modest boxes as compared with others); that the shop itself, partaking of the general infection, seemed almost to become a snug, sea-going, ship-shape concern, wanting only good sea-room, in the event of an unexpected launch, to work its way securely to any desert island in the world. (Dickens, 2007: 41)

A pesar de que las listas y catálogos de objetos parecerían formar parte, junto con la trepidatoria llegada del ferrocarril, de la gran narración del desarrollo civilizatorio, el sentido de lo aleatorio de la historia que prevalece en *Dombey and Son* desmitifica, por así decirlo, las bondades de la expansión imperial. En las siguientes novelas los objetos provenientes de los rincones coloniales no sólo van perdiendo su atractivo sino que también se van convirtiendo en elementos potencialmente desestabilizantes para la salud física y espiritual de la nación. En *Great Expectations*, por ejemplo, el énfasis en las posibilidades que tendrá Pip para convertirse en *gentleman* (y que resultará como bien sabemos en no pasar de ser un simple empleado aburrido en Egipto) eclipsa el genocidio de los aborígenes en Australia y Nueva Zelanda que se cernía sobre el imaginario y que Dickens encripta en un objeto anhelado que aparece por un breve momento en la mano de Magwitch: la lata de tabaco llamado “Negro head”, por ser de color oscuro y estar cubierto de melaza, y que, al igual que el benefactor de Pip, ha entrado de contrabando a Inglaterra (Freedgood, 2006: 91).

Además de los estragos causados por su enfermedad y su depresión, en el momento de su muerte en 1870, Dickens percibía el imperio y sus productos como un peligro inminente que se ha filtrado ya no sólo a la metrópolis londinense, sino también a los pequeños poblados rurales que encarnaban la historia y el orgullo de Inglaterra. En *The Mystery of Edwin Drood* la desarticulación es evidente tanto en la presencia cotidiana del opio como en la dependencia que los personajes tienen por la mercancía oriental, simbolizada por los antojos incontrolables de Rosa Bud por los empalagosos *Turkish delights*. Como sugiere Mara (2002: 234-235), en *Edwin Drood* el colonialismo aparece ya como una presión histórica y psicológica y ha marcado un cambio de paradigma en el que prevalece la decadencia y la inmoralidad, que Dickens vincula con la ambición y los apetitos insaciables de la cultura consumista victoriana. Dickens murió más de una década antes de la Conferencia de Berlín (1884-1885), cuando las potencias europeas se repartieron los territorios africanos que aparecían como espacio vacíos, listos para el despojo, en el imaginario europeo. Durante su

vida ocurrieron importantes acontecimientos en los espacios imperiales que afectaron directamente la vida en Gran Bretaña y que fueron transformando la percepción que ésta tenía de sí misma: además de los sucesos mencionados en este artículo (la emancipación de la esclavitud en el Caribe, la abolición de la East India Company, la rebelión de la India y la de Morant Bay), Dickens atestiguó también las guerras del opio en China y la toma de control sobre Hong Kong, así como la primera guerra afghana (1839-1842, 1856-1860), la colonización oficial de Nueva Zelanda (1840) y de Natal (1843), la hambruna irlandesa (1845-1852), diversas batallas en India y Sudáfrica, la Guerra de Crimea (1853-1856), la “adquisición” de Lagos, en África Occidental (1861), el descubrimiento de diamantes en África del Sur (1867), la invasión de Abisinia (1868) y la apertura francesa del Canal de Suez (1869) (Brantlinger, 2009: x-xiv).

Dickens no presencié los sucesos y las consecuencias del llamado “alto imperialismo” británico, pero sí fue testigo y participante de los profundos cambios, en Gran Bretaña y el mundo, que se fueron gestando como resultado de la empresa imperial europea, la cual no sólo transformó las estructuras socioeconómicas y culturales de las regiones colonizadas, sino que también dejó como legado la marginación del otro, tanto en términos materiales como culturales e ideológicos. Acontecimientos relacionados con la discriminación racial que sacudieron el mundo en tiempos recientes, en especial el movimiento global de “Black Lives Matter” surgido por la muerte de George Floyd en 2020, dejaron de manifiesto, de forma dolorosa y evidente, cómo lo que aconteció durante el proyecto expansionista europeo continúa afectando de forma cotidiana la vida de millones de personas. Una reacción inmediata de esta toma de conciencia colectiva y global, que estaba siempre latente pero que ahora fue contundente, consistió en señalar cómo el despojo y la esclavitud están siempre presentes, de forma muy visible, en los entornos culturales y arquitectónicos de los países del llamado primer mundo. Parecía que en ese momento de 2020, el alcance del cambio de perspectiva en la percepción del fenómeno imperial sugerido por Edward Said llegaba a una concreción política ineludible, que iba mucho más allá de una simple crítica literaria al canon europeo. Su insistencia en la necesidad de realizar lecturas que visibilizaran los marcadores del progreso imperial puede ser considerada, sin duda, como un acto precursor del cambio radical en la apreciación de la cultura y la civilización “occidental” que debería constituir una prioridad de los estudios literarios actuales.

En 2020, uno a uno, fueron cayendo los monumentos a personajes que, considerados benefactores de la sociedad local, mediante la invisibilización de la forma en que adquirieron su riqueza, son ahora identificados claramente como participantes del despojo generalizado y la esclavización y matanza de millones. Las estatuas de Edward Colson en Bristol, del rey Leopoldo en Bruselas, de Cecil Rhodes en Ciudad del Cabo, fueron grafiteadas y en algunos casos destruidas por multitudes enfurecidas. Sin embargo, la mentalidad imperialista continúa ahí. En Oxford, por ejemplo, la universidad se ha rehusado a remover la estatua de Rhodes en Oriel College a pesar de innumerables protestas que llevan varios años. En fechas tan recientes como junio de 2021, los académicos continúan peleando para que esto suceda, pues se rehúsan a impartir clase en un lugar que sigue enalteciendo la empresa imperial.

Como parte de este movimiento generalizado, el 27 de junio de 2020 el exconcejel Ian Driver grafitó “Dickens racista” en el museo sobre el autor en Broadstairs, Kent, para llamar la atención a las formas en que el racismo continúa siendo un elemento estructural en la sociedad británica. El novelista es uno de estos íconos culturales ingleses que tienen una vigencia permanente gracias a la circulación global en medios populares como el cine, las series televisivas, o innumerables versiones para niños y jóvenes, por lo que es muy importante reflexionar sobre las representaciones que ahí aparecen y la forma en que éstas muchas veces invisibilizaron la violencia colonial. El cambio en el paradigma de lectura llegó para quedarse. En enero de 2021, como resultado de todo este fenómeno, la Dickens Society emitió un “Comunicado antirracista” en el que acepta que

la Dickens Society, y los estudios sobre Dickens en general, no han reconocido con frecuencia o con la suficiente fuerza las formas inquietantes en que las obras de Dickens se ocupan de la raza, a pesar de que un número creciente de importantes voces críticas ha empezado a atender el involucramiento del autor con las narraciones de esclavos fugitivos, con formas amplias de explotación económica sustentada en la trata esclava trasatlántica y con las densas y complejas estructuras de la expansión imperial. (Dickens Society Blog, 2021: s. p.)

El comunicado concluye con una invitación a analizar y estudiar la obra de Dickens mediante posturas críticas informadas que despejen el camino para una comprensión profunda de los fenómenos que dieron lugar al mundo actual. Este artículo espera contribuir de forma modesta a este cambio de paradigma.

## Referencias bibliográficas

- ALTICK, Richard D. (1973). *Victorian People and Ideas*. W. W. Norton and Company.
- BAR-YOSEF, Eitan. (2002). “‘An Ocean of Soap and Water’: The Domestication of Imperial Imagery in *Dombey and Son*”. *Dickens Quarterly*, 19(4), 220-231.
- BHABHA, Homi K. (1994). *The Location of Culture*. Routledge.
- BLOOM, Harold. (1995). *The Western Canon. The Books and Schools of the Ages*. Riverhead Books.
- BRANTLINGER, Patrick. (2009). *Victorian Literature and Postcolonial Studies*. Edinburgh University Press.
- CARENS, Timothy. (1998). “The Civilizing Mission at Home: Empire, Gender, and National Reform in *Bleak House*”. *Dickens Studies Annual*, 26, 121-145.
- CRAWFORD, Brigid Lowe. (2002). “Charles Dickens, Uncommercial Space-time Traveller: *Dombey and Son* and the Ethics of History”. *Dickens Quarterly*, 19(4), 187-219.
- DICKENS, Charles. (2005a [1853]). *Bleak House*. Barnes and Noble.
- DICKENS, Charles. (2005b [1857]). “The Perils of Certain English Prisoners”. Transcrito de la edición de Chapman and Hall “Christmas Stories” 1894. *Gutenberg Project*, Ebook 1406. Recuperado de <https://www.gutenberg.org/files/1406/1406-h/1406-h.htm>
- DICKENS, Charles. (2007 [1848]). *Dombey and Son*. Pennsylvania State University.
- DICKENS, Charles. (2014 [1853]). “The Noble Savage”. *Reprinted pieces*. Gutenberg Project. Ebook 872. Recuperado de <https://www.gutenberg.org/files/872/872-h/872-h.htm#page391>
- DICKENS SOCIETY BLOG. (2021, 18 de enero). “Anti-racism statement of the Charles Dickens Society” (en línea). *The Dickens Society*. Recuperado de <https://dickenssociety.org/archives/3108>
- FREEDGOOD, Elaine. (2006). *The Ideas in Things. Fugitive Meaning in the Victorian Novel*. The University of Chicago Press.
- GIKANDI, Simon. (1996). *Maps of Englishness. Writing Identity in the Culture of Colonialism*. Columbia University Press.

- KUMAR, Krishan. (2015). *The Idea of Englishness: English Culture, National Identity and Social Thought*. Ashgate.
- LYDON, Jane. (2020). *Imperial Emotions: Politics of Empathy across the British Empire*. Cambridge University Press.
- MARA, Miriam O’Kane. (2002). “Sucking the Empire Dry: Colonial Critique in *The Mystery of Edwin Drood*”. *Dickens Studies Annual*, 32, 233-246.
- MOORE, Grace. (2004). *Dickens and Empire. Discourses of Class, Race and Colonialism in the Works of Charles Dickens*. Ashgate.
- MOORE, Grace. (2009). “Turkish Robbers, Lumps of Delight, and the Detritus of Empire: The East Revisited in Dickens’s Late Novels”. *Critical Survey*, 21(1), 74-87.
- MORAN, Maureen. (2006). *Victorian Literature and Culture*. Continuum.
- PARRINDER, Patrick. (2006). *Nation and Novel. The English Novel from its Origins to the Present Day*. Oxford University Press.
- ROBBINS, Bruce. (1990). “Telescopic Philanthropy: Professionalism and Responsibility in *Bleak House*”. En Homi K. Bhabha (Ed.), *Nation and Narration* (pp. 213-230). Routledge.
- SAID, Edward. (1993). *Culture and Imperialism*. Alfred A. Knopf.
- STEWART, Garret. (2000). “The Foreign Offices of British Fiction”. *Modern Language Quarterly*, 61(1), 181-206. <https://doi.org/10.1215/00267929-61-1-181>





# OTRAS POLIGRAFÍAS

## EL RECURSO DE LAS IMÁGENES Y FOTOGRAFÍAS EN CINCO ANTOLOGÍAS SOBRE LA GENERACIÓN DEL 27: GERARDO DIEGO (1932), VICENTE GAOS (1965, 1975), JOSÉ LUIS CANO (1982) Y VÍCTOR DE LAMA (1997)

THE USE OF IMAGES AND PHOTOGRAPHS IN FIVE ANTHOLOGIES OF THE GENERATION OF '27: GERARDO DIEGO (1932), VICENTE GAOS (1965, 1975), JOSÉ LUIS CANO (1982), AND VÍCTOR DE LAMA (1997)

**Luis GABUTTI ALARCÓN**

Posgrado en Letras

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO | México

Contacto: [l.gabutti292@gmail.com](mailto:l.gabutti292@gmail.com)

### Resumen

En el presente trabajo se estudia el empleo de imágenes y fotografías en cinco antologías sobre la Generación del 27: *Poesía española. Antología 1915-1931* de Gerardo Diego (1932), las dos ediciones de *Antología del grupo poético de 1927* de Vicente Gaos (1965, 1975), *Antología de los poetas del 27* de José Luis Cano (1982) y *Poesía de la generación del 27. Antología crítica comentada* de Víctor de Lama (1997). También se plantea que los recursos visuales en ellas obedecen a unas reglas de combinación establecidas por el repertorio antológico sobre esta agrupación literaria para establecer *imágenes de autor* de tres maneras distintas: para figurar a los poetas antologados a partir de retratos de cada uno; al antólogo como creador del libro; y a la presentación grupal a partir de la fotografía del Centenario de Góngora en Sevilla en 1927. Para demostrar lo anterior se recurre a entender la antología como un libro coherente según las reflexiones de José Francisco Ruiz Casanova y su inserción en el sistema literario según Itamar Even-Zohar. Asimismo, para analizar la importancia de las imágenes, se emplean los conceptos de configuración y figuración

### Abstract

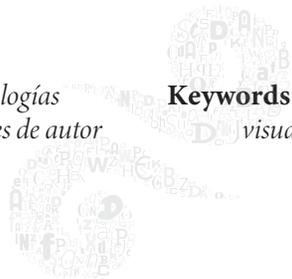
In this work we study the use of images and photographs in five anthologies of the Generation of '27: *Poesía Española. Antología 1915-1931* by Gerardo Diego (1932), the two editions of *Antología del grupo poético de 1927* by Vicente Gaos (1965, 1975), *Antología de los poetas del 27* by José Luis Cano (1982), and *Poesía de la generación del 27. Antología crítica comentada* by Víctor de Lama (1997). We propose that the visual elements in the mentioned anthologies follow some specific rules established by the anthological repertoire about this literary group to set author images in three different ways: to configure the anthologized poets from portraits of each one of them, the anthologist as the book creator, and the group presentation from the photography of the Gongora's Centennial in Sevilla in 1927. To prove this, the anthology is understood as a coherent book according to José Francisco Ruiz Casanova's considerations and its insertion into the literary system, following Itamar Even-Zohar's notes. Moreover, to analyse the importance of the images, we use the concepts of configuration and

que establece Dominique Maingueneau. La importancia de esto radica en entender las antologías poéticas sobre la Generación del 27 como parte de un repertorio en donde existen elementos y reglas de combinación para establecer modelos no sólo en la selección poética, sino también en los recursos visuales que utilizan.

figuration pointed out by Dominique Maingueneau. The importance of this study is to understand the poetic anthologies of the Generation of '27 as part of a repertoire where there are elements and rules of combination that establish models not only in the poetic selection but also in the visual elements that are used on them.

**Palabras clave:** *Generación del 27; antologías poéticas; recursos visuales; imágenes de autor*

**Keywords:** *Generation of '27; poetic anthologies; visual elements; author images*



La Generación de 1927 es una de las agrupaciones poéticas más importantes de España por los poemarios y poemas que legaron a la historia de la literatura; sin embargo, la lectura de esos textos no sería posible sin la impronta de las antologías que han abastecido al mercado editorial y escolar para difundirlos. Estos libros son productos para los que los antólogos optan por seleccionar textos ejemplares y representativos de un repertorio ya existente de autores y obras. Dentro de ese repertorio existen otros elementos: las posturas críticas ante el material seleccionado, los autores canónicos, los escritores marginados y algunos recursos visuales para figurar a estos poetas y textos seleccionados. Para este trabajo, centro mi atención en el uso de imágenes en algunas antologías sobre los poetas del 27 porque se emplean para figurar la presencia autoral de antólogos y poetas, además de caracterizar colectivamente a estos escritores, ya que permiten al lector conocer y dotar esa imagen con nuevos sentidos según la disposición material de la antología. Debido a eso, estos elementos visuales son seleccionados por el antólogo o la editorial para reforzar el contenido de las antologías.

Los estudios sobre las antologías poéticas del 27 se centran en los florilegios de Gerardo Diego *Poesía española. Antología 1915-1931* (1932) y *Poesía española contemporánea* (1934) con trabajos sobre la creación de este libro y su recepción (Morelli, 1997) y sobre las poéticas que aparecen de los autores que anteceden la selección de textos (Pozuelo Yvancos, 2009). Las investigaciones que han revisado antologías

coetáneas o posteriores a la de Diego son las de Marta Palenque (2007) y Andrew A. Anderson (2005), quienes las abordan desde un aspecto histórico y su circulación en el sistema literario, mientras que las reflexiones de Jacques Issorel (1984, 1993, 2000) y Francisco Javier Díez de Revenga (1987, 2004) aportan un acercamiento descriptivo en torno a estos libros y cómo sirven para difundir a estos poetas. En cambio, los trabajos de Miguel Ángel García (2016, 2017) y Christoph Rodiek (1998) se interesan en analizar la representación de los poemas escogidos en algunas de estas antologías. De los seis críticos mencionados, desprendo tres perspectivas: estas antologías sirven para la difusión de estos escritores, se insertan en el sistema literario para establecer la construcción de una agrupación poética y, finalmente, existe una representación de los poemas seleccionados en las antologías para forjar un canon o un tipo de lectura. Sin embargo, en estos trabajos, se deja de lado el uso de imágenes en dichas antologías porque se centran exclusivamente en el texto y los criterios de selección.

El gran corpus de antologías sobre el 27 nos indica distintas maneras de elaboración por parte de los antólogos. Algunos, como Andrés Soria Olmedo (2007), añaden a la selección poética otros escritores coetáneos (Juan Larrea, José María Hinojosa, Fernando Villalón, Juan José Domenchina, etcétera) aparte de los diez usuales (Pedro Salinas, Jorge Guillén, Gerardo Diego, Vicente Aleixandre, Federico García Lorca, Dámaso Alonso, Emilio Prados, Luis Cernuda, Rafael Alberti, Manuel Altolaguirre). Otros optan por organizar a los poetas y textos escogidos de manera cronológica (Francisco Javier Díez de Revenga, 2007), alfabética (Ángel González, 2004) o temática (Gaspar Garrote Bernal [1994], que agrupa la poesía según el movimiento estético que representen).

Podemos observar en algunas imágenes de estas antologías, como la de Pedro C. Cerrillo (2002), el empleo de fotografías e ilustraciones de revistas de la época en el prólogo —no así en la parte de la selección poética—. Lo mismo sucede con la antología de Manuel Cifo González (1996), en su “Estudio de la poesía de la generación del 27” o en la sección ilustrada de la antología de Arturo Ramoneda (1990). De igual manera, existen otras que emplean ilustraciones que acompañan a los poemas, como la de Esperanza Ortega (1987) o la de Amalia Roldán y Lola Valle (2007), que se enfocan en lectores de educación básica. Por otro lado, hay varias que no emplean ninguna imagen en el cuerpo del libro salvo la portada, como la segunda edición de la de Ángel González (2004); la de Joaquín González Muela y Juan Manuel Rozas (1966); o la de José Ricart (2014).

Ante tan vasto corpus de florilegios, escojo cinco: *Poesía española. Antología 1915-1931* de Gerardo Diego (1932), las dos ediciones de *Antología del grupo poético de 1927* de Vicente Gaos (1965, 1975), *Antología de los poetas del 27* de José Luis Cano (1982) y *Poesía de la generación del 27. Antología crítica comentada* de Víctor de Lama (1997) por permitirnos observar una evolución diacrónica de una serie de elementos visuales en común de estos libros como lo es el uso de la figura del antólogo, de los retratos de los poetas antes de su selección poética y del uso de la fotografía del Centenario de Góngora en Sevilla en 1927.

El libro de Diego se publicó en 1932 en la editorial Signo (Madrid) y, si antes había antologías que reunían a algunos autores que designamos parte de la Generación del 27, este compendio del santanderino consiguió centralizar en el campo literario a estos poetas, además de ser el primero sobre la Generación del 27 que empleó fotografías de los autores seleccionados para figurarlos antes de la selección poética. Por su parte, la antología de Gaos fue la primera en publicarse con el rótulo de “Grupo poético de 1927” para satisfacer la demanda de material escolar ante la incorporación de estos escritores en el sistema educativo (Anderson, 2005: 166). En este trabajo empleo la edición de Anaya de 1965 que sólo recurre a usar la icónica fotografía de 1927 en Sevilla en la contraportada y la edición de Cátedra de 2019 (Trigesimotercera edición de la de 1975) que acude a la ilustración de los poetas seleccionados antes de sus correspondientes selecciones poéticas. Los florilegios de Cano y Lama son parte de las publicaciones para satisfacer tanto a un público general como a uno escolar y comparten, con la antología de Diego y Gaos, el uso de imágenes para figurar a los escritores y el empleo de la fotografía en Sevilla en 1927.

En ese sentido, considero que las imágenes empleadas son elementos pertenecientes a un repertorio antológico en el cual existen ciertas reglas de combinación para desarrollar el producto en donde van a ser usadas en el corpus que se analizará. La investigación parte de la siguiente premisa: el uso de elementos visuales funciona para establecer *imágenes de autor* dadas por el antólogo y la editorial con el fin de configurar y figurar a los poetas seleccionados, pero también de dotar con una imagen simbólica al grupo seleccionado y de conferir de autoridad al antólogo. El objetivo principal de este trabajo reside en concebir los sentidos que aportan estos recursos visuales a las antologías, además de observar un uso habitual de algunas de ellas, identificar su capacidad simbólica y valorar su empleo. Para realizar lo mencionado, primero, debemos entender la materialidad de las antologías; segundo, ubicar

y clasificar las imágenes que aparecen en ellas; tercero, analizar su uso en estos libros; cuarto, interpretar el sentido que tienen; y quinto, valorar su empleo.

Existen aproximaciones teóricas a las antologías poéticas que se centran en su función histórica como los trabajos de Alfonso Reyes (1997) y Estuardo Núñez (1959), que se interesaban en la vinculación de estos libros con las historias de la literatura, mientras que otros optan por estudiar su recepción como el de Morelli (1997), ya referido anteriormente. Sin embargo, estos acercamientos dejan de lado la materialidad de estos libros y optan por centrarse en los criterios de selección, el canon y la postura del antólogo ante la historia de la literatura. De los estudiosos más recientes sobre antologías, la perspectiva de José Francisco Ruiz Casanova (2007) resulta la más innovadora por considerar que la antología poética “es libro *único* en virtud de criterios estéticos, historiográficos, teórico-críticos, circunstancias cronológicas o coyunturales y también, por qué no, en virtud de arte combinatoria” (22). De esta manera, defiende la unidad y coherencia de la antología desde su forma como libro, la cual establece la poética (postura político-estética) del antólogo. No obstante, en su estudio falta considerar la materialidad de éstas, ya que existen diferencias materiales entre un libro antológico manuscrito, electrónico o impreso en el siglo xx. Estos contrastes materiales determinan la elaboración del producto, su relación con las instituciones de su época, su circulación en el sistema literario y su recepción en los lectores, como indica Roger Chartier (2009): “En efecto, cada forma, cada soporte, cada estructura de la transmisión y de la recepción de lo escrito afecta profundamente sus posibles usos e interpretaciones. En estos últimos años, la historia del libro se ha interesado en señalar, en diversos niveles, estos efectos de sentidos de las formas” (27).

Por lo anterior, resulta necesario que entendamos la correspondencia de la unidad material y textual que existe en las antologías con el sistema literario. Siguiendo la teoría de los polisistemas de Itamar Even-Zohar (1999: 23-52), la antología se inscribe como un producto dentro de uno de ellos; este libro se relaciona con el antólogo que funge como productor de ese material y el público lector que consume el libro según sus competencias. La anterior relación se da de manera horizontal, mientras que verticalmente la antología se involucra con la institución académica o estatal y el mercado escolar, literario o editorial. La creación de antologías se da a partir de las competencias que tiene el antólogo con el repertorio que existe de esos libros (antologías anteriores, la obra de los poetas, estudios críticos, investigaciones, etcétera), lo que le permite formular una serie de combinaciones de elementos y reglas para crear

modelos. En ese sentido, la concepción de un “campo antológico” que maneja Carlos Guzmán Moncada (2000) sirve para entender esta relación entre el objeto antología y el sistema literario:

Definir un campo antológico supondría reconocer un conjunto de prácticas relacionadas por la existencia de un capital común y la lucha por su apropiación; identificar aquellas relaciones en las cuales se hace presente un *habitus*, una distinción de los que detentan y una pretensión de los que aspiran a apropiarse de dicho capital; así como determinar un *sentido del juego*, una complejidad objetiva condensada y reconocible en cada una de dichas prácticas, textuales e intertextuales en este caso, incomprensibles del todo sin la historia del campo de producción de éstas y que en ellas se manifiesta. (28)

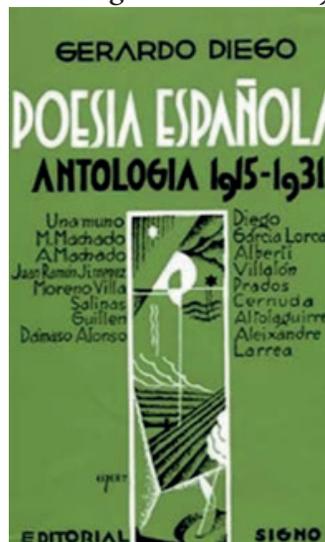
El antólogo, en relación con el campo antológico, dispone de la selección y la ordena según sus fines o según lo demandado por las instituciones; de esta manera configura la antología para decidir si los poetas seleccionados solamente aparecerán a partir de notas biobibliográficas o si también se emplearán fotografías para representarlos. Ruiz Casanova (2007) establece, como primer punto para estudiar la antología poética, que “La recepción crítica debe de tomar la antología como libro, como obra con principio y fin, y no como pastiche o simple arte combinatoria o acumulativa. Desde este punto de vista, cabe juzgar el texto en sus valores de unidad, objetivos, coherencia y representatividad respecto de la poética del antólogo” (212). Por tal motivo, las imágenes que se insertan en la materialidad de las antologías sirven como mediaciones que ayudan a la configuración y figuración de los poetas y de los antólogos:

La “configuración” está orientada hacia el ajuste de la obra, pasa por varios géneros: manifiestos, debates, escritos sobre otras artes, prefacios a obras de otros escritores, obras sobre otros escritores... permite reorientar la trayectoria de conjunto en la cual se inscribe cada obra singular: ser escritor es también gestionar la memoria interna de sus textos y de sus actividades anteriores, y reorientarlas en función de un porvenir. A este trabajo de “configuración” se mezcla el trabajo de “figuración” a través del cual el actor, en cierto modo, se pone en escena como escritor: viaja o no, vive retirado en el campo o en el centro de una gran ciudad, sale en televisión o esconde su cana, concede entrevistas a la prensa, etc. (Maingueneau, 2015: 21)

En *Poesía española. Antología 1915-1931* (1932) (Figura 1), Diego se posiciona, desde la portada, como autor del libro y como poeta seleccionado en su propio florilegio. El santanderino, en el proceso de elaboración del compendio, indica a los seleccionados que requiere que le manden una biografía, una declaración poética, una selección propia de poesías, poesía inédita y una fotografía como se lee en la carta que le envía a Guillén el 26 de diciembre de 1930 (Morelli, 1997: 192). Resulta importante en *Poesía española* la integración de una fotografía por cada poeta por el hecho de representar no sólo la imagen personal y poética de los antologados (biografía y poética), sino también su presencia física (fotografía) para dar cuenta de su individualidad. Diego expone su foto, su biografía y su poética como uno más de los seleccionados; pero, también, da cuenta de su labor como antólogo y autor en el prólogo del libro, en donde refiere que su proyecto antológico fue un quehacer colectivo en el que buscaba poner de manifiesto la singularidad de cada uno de los seleccionados: “Y no obstante, como ya he dicho, hay un programa mínimo, negativo y una identidad común que une en cierta manera a todos estos poetas, aparte de los lazos de mutua estimación y recíproca amistad que los relacionan” (Diego, 2007: 92).

Figura 1

*Cubierta de Poesía española. Antología 1915-1931  
de Gerardo Diego. Madrid: Anaya, 1965*



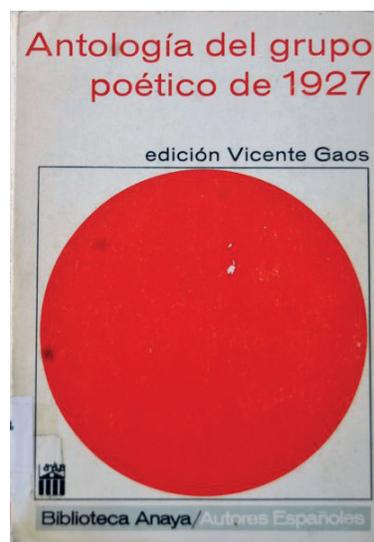
Fuente: recuperada de [https://www.visor-libros.com/tienda/media/catalog/product/cache/1/image/650x/040ec09b1e35df139433887a97daa66f/e/s/especiales07\\_a\\_5.jpg](https://www.visor-libros.com/tienda/media/catalog/product/cache/1/image/650x/040ec09b1e35df139433887a97daa66f/e/s/especiales07_a_5.jpg)

Frente a la autoría de Diego como antólogo y como poeta autoseleccionado en su libro, la *Antología del grupo poético de 1927* de Gaos (1965) (Figura 2) —primera antología que denomina a estos poetas como “Grupo poético de 1927” (Anderson, 2005: 164)— configura al antólogo como “Editor” en la cubierta y portada publicada en Biblioteca Anaya. Resulta significativa esta marca textual porque, si bien podemos considerar al antólogo como editor del material que selecciona, se invisibiliza su función autoral. Lo anterior, considero, se debe a lo siguiente: Diego, que ocupa dentro del campo literario el rol de poeta, llega a concebirse a sí mismo como creador y autor de su antología, aunque señale un trabajo colectivo de todos los seleccionados (Diego, 2007: 91); en cambio, Gaos, aunque también fuera poeta, se perfilaba en este ámbito como un crítico literario y en ese sentido invisibiliza su yo autoral. En la reedición actualizada por Carlos Sahagún para editorial Cátedra (1975), además de aparecer otra vez como editor en la cubierta y en la portada, se refieren al antólogo en la nota a “Esta edición” de la siguiente manera:

Este libro es básicamente reedición de la *Antología del grupo poético de 1927* de Vicente Gaos (Salamanca, Anaya, 1965). La puesta al día es obra de Carlos

### Figura 2

*Cubierta de Antología del grupo poético de 1927 de  
Vicente Gaos, Madrid: Anaya, 1965*



Fuente: Recuperada de <https://www.fundacioncajasegovia.es/wp-content/uploads/2017/02/824antologiapoetico1927.jpg>

Sahagún, que ha actualizado las notas bibliográficas, ha añadido poemas de libros posteriores a 1965 y ha corregido ocasionalmente erratas de la primera edición. (Gaos, 2019: 45)

Si bien estas marcas de autoría, sea como antólogo o como editor, nos señalan la configuración de los antólogos, estos elementos también se aprecian en los apartados de los poetas seleccionados, como se puede observar en la *Poesía española. Antología 1915-1931* de Diego, que incluye la biografía, poética y fotografía de los escritores por él recopilados, y en la *Antología del grupo poético de 1927* de Gaos, que en la edición de 1965 sólo establece apartados biobibliográficos y en la contraportada coloca la foto del Centenario de Góngora en 1927, mientras que en la edición de 1975 añade imágenes para figurar a los seleccionados. Los florilegios de Diego y Gaos han fungido como modelos en el campo antológico del 27 porque dan elementos y reglas para la creación de otras antologías sobre estos escritores: los poetas que se deben seleccionar, otros poetas que amplían la nómina generacional, el anteceder a la selección poética de cada escritor con una nota biobibliográfica para concebir la poesía de cada autor, el usar imágenes para figurar a los escritores, el emplear la fotografía del Centenario de Góngora en Sevilla, etcétera. Estos elementos se combinan según las competencias de los antólogos posteriores para crear nuevos libros; debido a lo anterior, los florilegios del santanderino y del valenciano se erigen como modelos para las antologías posteriores.

Este uso de fotografías resulta importante ya que confiere a los textos seleccionados una figuración que permite establecer otra percepción de la figura autoral de los escritores antologados. Así, en la antología de Diego los observamos en su juventud en los años treinta, mientras que en el compendio de José Luis Cano los vemos en su época madura. En ese sentido, debemos considerar que estas imágenes son también retratos de los poetas y que, como indica Joanna Woodall (1997): “Portraiture occupies a central position in the history of western art. It has been the most popular genre of painting and lies at the heart of the naturalist project. It has been crucial to the formation and articulation of ‘individualism’” (XIII). La autora señala que la fotografía le permitió al retrato obtener relación visual objetiva entre la imagen y el modelo, además de una circulación mayor entre la clase media (Woodall, 1997: 6). De igual manera, habrá que entender a las fotografías en las antologías como una serie de conceptos que han sido determinados por el programa del dispositivo cámara, como indica Vilém Flusser (1990): “Desde el punto de vista del fotógrafo, lo importante de

la fotografía son sus conceptos (y la imaginación que resulta de esos conceptos); el programa de cámara está hecho para servir a este propósito” (43).

Las fotografías que aparecen en la antología de Diego no señalan quién fue el fotógrafo; sin embargo, la disposición corporal y el fondo donde se posicionan los retratados nos permiten observar cómo se autofiguran los poetas seleccionados. Como indica Jérôme Meizoz (2013: 253), durante el surgimiento de la era mediática, la figura del autor empezó a adquirir una nueva dimensión de espectacularidad que lo insertaba en la vida social. También refiere que esta figuración del autor en imágenes tendrá su gran desarrollo en los movimientos de vanguardia (Meizoz, 2013: 254), época en la cual se desenvuelven los poetas seleccionados por Diego, salvo el caso de Miguel de Unamuno, Manuel y Antonio Machado y Juan Ramón Jiménez, que ya poseían una obra consolidada y una trayectoria de vida distinta. Aun así, resulta importante tener en cuenta sus fotografías y cómo se relacionan sus posturas ante la cámara con la de los jóvenes poetas.

Estas fotografías de *Poesía española* abarcan distintas fechas: la más antigua data de 1923 y las más modernas de 1931. Las imágenes llevan abajo el nombre del retratado y el lugar donde fueron tomadas. A veces presentan a sólo un autor, como en los siguientes casos: Unamuno con un rostro serio, fotografiado de la cintura para arriba y, al fondo, con una escalera —al ser la foto tomada en Salamanca podemos suponer que se trata de la Universidad de dicha ciudad en donde era docente—. Las fotografías de los Machado nos los muestran de perfil, centrándose en el rostro —Manuel volteando a su izquierda y Antonio a su derecha—; de igual manera se observa a Larrea. Estas fotos de perfil hacen pensar que se buscaba dar cuenta de la mirada reflexiva de estos autores. En cambio, a Ramón Jiménez se le muestra sentado en una silla con las piernas cruzadas y la mirada dirigida posiblemente a una ventana. Semejante es la foto de Cernuda, sentado con las piernas cruzadas mirando al horizonte y no a la cámara. Ambas fotografías nos hacen partícipes de que estamos ante dos personas que se toman en serio su posición como poetas y videntes del fenómeno poético (Figura 3). Moreno Villa aparece de cuerpo completo y en la ciudad de Madrid, como igual lo hacen Salinas, Villalón y Altolaguirre, dando pie a la concepción del poeta moderno en la urbe. A Guillén se le aprecia casi todo el cuerpo, como a Diego; ambos permanecen ocultos de la rodilla para abajo —la foto de Guillén fue tomada en Murcia y se ve al fondo la ciudad, mientras que la de Diego fue tomada en Santander y se aprecia la calle—. Considero que ambas imágenes comparten características con las de Salinas, Villalón y Altolaguirre. Muchísimo menos rígidas son las fotografías de

Figura 3

*Retratos en comparación: Juan Ramón Jiménez y Luis Cernuda en la antología de Gerardo Diego*



Fuente: Diego (2007).

Alonso, de cuerpo completo y sentado en un campo de Santander, y la de Aleixandre, acostado cerca del Guadarrama, como si se tratara de dos poetas más cercanos a la naturaleza que a la ciudad. Por otro lado, tenemos dos fotos en donde aparece el seleccionado junto con otros escritores. Es el caso de García Lorca, acompañado de Alberti detrás de un árbol bifurcado; y el de Alberti mismo, en donde se encuentra rodeado por Villalón y Altolaguirre en cuerpo completo y, al fondo, la ciudad de Madrid. El único que no presenta fotografía es Prados, ya que rehusó participar en la antología de Diego (Morelli: 1997, 193). Estas posturas que adoptan los poetas en sus fotografías marcan también el cómo se quieren concebir frente a un público y cómo quieren que su imagen sea distribuida en *Poesía española. Antología 1915-1931*.

Según Meizoz (2013),

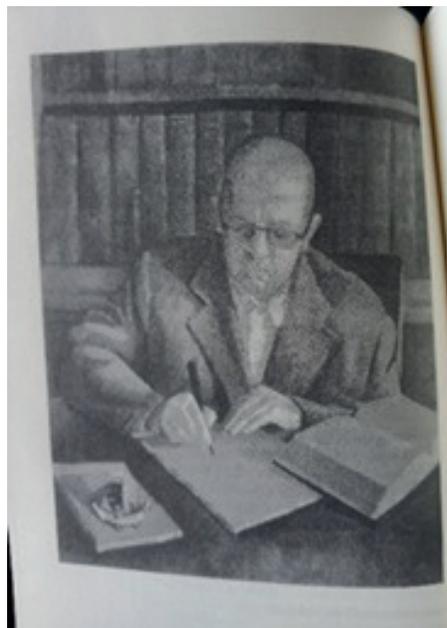
En las prácticas literarias contemporáneas, el cuerpo del autor se hace igualmente presente. Aunque menos concertadas, las presentaciones públicas exigidas a los escritores (lecturas, firma de libros, entrevistas) o aseguradas por los colectivos (veladas con músicos, veladas declamatorias) son parte integral de las

actividades, los autores encarnan sus escritos, ya se trate de promoverlos o de performarlos. (257)

Frente a este uso de las imágenes, la *Antología del grupo poético de 1927* de Gaos (1965) sólo emplea la imagen del Centenario de Góngora para simbolizar al grupo de escritores. Sin embargo, en la reedición de *Cátedra* en 1975 se combina el uso de fotografías —los casos de Guillén y Aleixandre—, de pinturas —como en los casos de Alberti y Alonso— o dibujos —así figuran Salinas, Diego, Lorca y Cernuda—; pero no de todos tal como ocurre con Domenchina, Prados y Altolaguirre. En ninguna parte del libro se refiere de donde proceden estas imágenes. Lo importante a destacar es que frente a las fotos que sólo nos presentan a los autores de perfil, la pintura nos indica la postura de Alberti y Alonso como escritores o gente de letras (ambos sentados y con un libro o escribiendo) (Figura 4). En cambio, el dibujo adquiere mayor expresividad al darnos cuenta de elementos simbólicos que potencian al retratado como en el caso de García Lorca tocando el piano y con una guitarra al lado (Figura 5) o Cernuda, que también se presenta en la pose de gente de letras con un libro en la

#### Figura 4

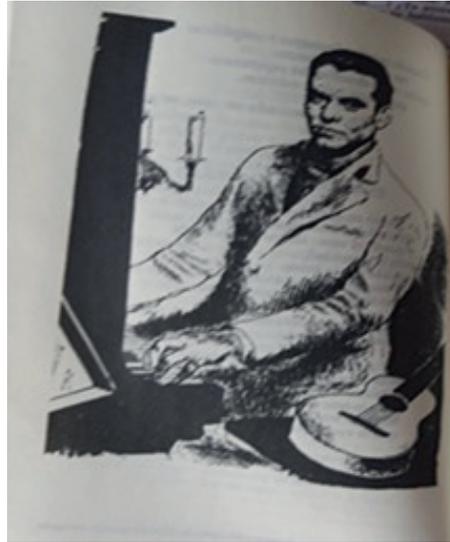
*Pintura de Dámaso Alonso en la antología de 1975 de Vicente Gaos*



Fuente: Gaos (2019).

### Figura 5

*Dibujo de Federico García Lorca en la antología de 1975  
de Vicente Gaos*



Fuente: Gaos (2019).

mano, el cuerpo apenas esbozado y con un rostro más definido. Teniendo en cuenta que Gaos no insertó imágenes en su antología publicada por Anaya, suponemos que éstas fueron puestas por Sahagún, quien amplió la antología, o por decisión de la misma editorial.

La *Antología de los poetas del 27* de Cano (1982) vuelve a emplear fotografías, además de que indica en el pie de la imagen el fotógrafo o propietario de la foto o el archivo de origen; lo anterior resulta llamativo porque nos permite entender no sólo quién tiene acceso a esas imágenes sino por qué se escoge una determinada foto para establecer esas posturas autorales. En esta antología, aunque se presente al dueño de la imagen, debemos hacer notar que no se indica el año ni el lugar de la foto. Sin embargo, podemos realizar aproximaciones al origen de éstas por los elementos que nos dan: un ejemplo es la de Villalón, que se nos presenta en un campo de cultivo y detrás de él un caballo, por lo cual podemos deducir que la foto se tomó en su ganadería y un tiempo antes de que falleciera en 1930, claves que se confirman al leer la nota bibliográfica (Cano, 1982: 39). En general se escogen fotografías que presentan una etapa de senectud de los poetas seleccionados, salvo en los casos de Villalón y García Lorca por su corta vida. La mayoría son imágenes tomadas que se centran en el rostro de los poetas, sea capturando el perfil o sea mirando al frente, como si allí residiera el

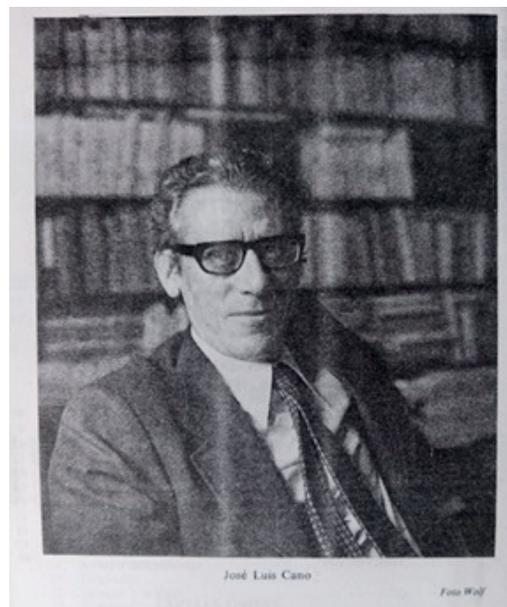
genio de la creación poética. En este libro todos cuentan con su respectiva fotografía. No hay exclusiones.

Además, un aspecto interesante en la antología de Cano es su configuración en la contracubierta al ser mencionado según sus funciones en el campo literario: “José Luis Cano, crítico literario y poeta, gran conocedor de la generación del 27, ha realizado para selecciones austral la presente antología” (Cano, 1982: contracubierta). Junto a esto aparece una fotografía suya como parte del formato editorial de la colección. Además, en la página cuatro, se mostraba la foto del autor del libro (Figura 6) (Sánchez-Vigil y Olivera Zaldúa, 2012: 41), lo cual lo hace una figura autoral que nos da cuenta de su posición en el sistema literario al mostrarnos a un hombre sentado mirando casi directamente a la cámara y que tiene de fondo un librero, con una expresión afable que nos invita a leer su antología, como si de esa manera su presencia validara su labor de antólogo. Por otro lado, en la portada, el antólogo ocupa la posición y función de realizador de la “selección e introducción”, con lo que se le reconoce su figura, mas no su rango de autor.

En el caso de Víctor de Lama, también se le enuncia en la contracubierta: “Víctor de Lama ha recogido en este volumen la selección que la transmisión histórica de la

**Figura 6**

*Retrato fotográfico de José Luis Cano, Foto Woolf*



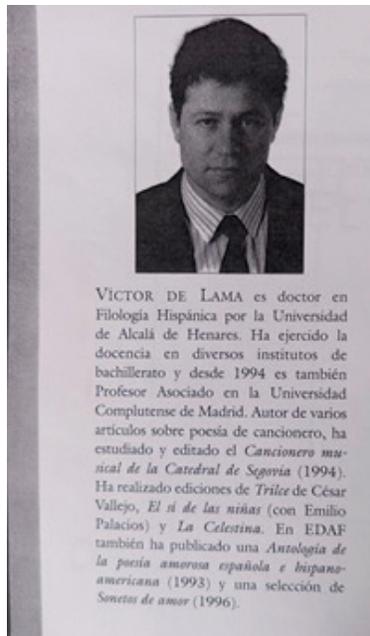
Fuente: Cano (1982).

obra de este grupo ha depurado y consagrado como lo más representativo de todos sus integrantes, en conjunto y por separado” (Lama, 1997: contracubierta). Su antología, *Poesía de la generación del 27. Antología crítica comentada* (1997), muestra una breve semblanza del antólogo en la solapa del libro junto con una foto suya enfocada en su rostro que ve directamente la cámara (Figura 7). En esa parte del libro se indican sus grados académicos, su labor docente, su trabajo como investigador y labor como antólogo. Estas referencias curriculares buscan validar al autor de la antología dentro del campo de la investigación y docencia literaria, ya que no se trata de un antólogo-poeta como en el caso de Diego, Gaos y Cano. Lo establecido en la contracubierta y el currículo señalado en la solapa dota de autoridad a Lama como recopilador de la poesía de estos escritores ya que, aparentemente, aplica un criterio objetivo y académico como se desprende del mismo título del libro.

*Poesía de la generación del 27. Antología crítica comentada* presenta fotografías de todos los que aparecen en la sección “Poetas principales”, además de que configura a los escritores no sólo con un apartado biobibliográfico, sino añadiendo las poéticas que aparecían en la antología de Diego de 1932. Las fotos sólo indican quién

Figura 7

*Fotografía de Víctor de Lama en la solapa de su antología*



Fuente: Lama (1997).

es el retratado, pero no dan cuenta ni del año, ni del lugar, ni del propietario de la imagen; todas éstas se centran en el rostro, el cual puede estar mirando al frente o de perfil. La mayoría de los poetas aparecen con una edad bastante mayor, como en el caso de Alberti o de Alonso; algunas veces en una etapa intermedia, como Guillén; y sólo bastante jóvenes García Lorca y Altolaguirre. El libro se divide en dos secciones: la primera sección titulada “Poetas principales” presenta las fotografías de los diez poetas seleccionados; mientras que, en la segunda sección, “Otros poetas del 27” —en donde se selecciona poesía de Villalón, Larrea, Domenchina e Hinojosa— no se utiliza ninguna fotografía para figurarlos. Inclusive el ocultamiento de la imagen parece ser intencional porque se presenta una página en blanco antes del apartado biobibliográfico. En la antología de Cano sí se presentaba la imagen de Hinojosa y Villalón, y en la de Diego sí se había incluido la fotografía de Larrea. Entre las antologías que hemos visto en este trabajo, el único que no ha presentado fotografías en ningún caso es Domenchina. Los poetas de esta última sección también representan a los autores con menos poesías seleccionadas en este libro, como si su inclusión sólo fuera un pequeño apéndice para referir a una ampliación del canon de los diez poetas siempre seleccionados.

Estos usos de las fotografías individuales por parte de los antólogos o de la editorial evidencia que el uso de ellas en las antologías permite figurar y valorar a los poetas desde su presencia escénica como autores. En el caso de la antología de Diego, este uso reforzaba una idea de la modernidad y del escritor moderno que no sólo escribe, sino que se posiciona civilmente (reflejado en las biografías), intelectualmente (poéticas) y visualmente (fotografías). La segunda edición de la antología de Gaos hace un uso caprichoso de estos elementos visuales y, aun así, permite figurar y asumir posturas de los escritores seleccionados. La antología de Cano emplea estos recursos de manera congruente para que cada uno de los seleccionados figure en imagen en el libro, dando rostro a los que luego han sido invisibilizados, como Prados e Hinojosa. En cambio, la antología de Lama, al diferenciar a los “principales” de los “otros”, legitima con la imagen a los que conforman el “canon” de dicha Generación de 1927 e invisibiliza a los que considera sólo un apéndice. Además, en la antología de Diego de 1932, de Gaos y de Lama, los que no cuentan con imagen tienen una selección menor de poemas. El antólogo y la editorial emplean, en ese sentido, a la antología como dispositivo que permite al sujeto adquirir una proyección visual de los poetas seleccionados, y que oculta a unos y legitima a otros mediante el retrato. Observamos un mayor uso del retrato fotográfico que se centra en el rostro, como en

Cano y Lama, mientras que se ha dejado de lado el uso de fotografías distintas, como el caso de las que aparecen en la antología de Diego.

Existe un último elemento visual que se presenta en el corpus de antologías que se ha revisado. Se trata de la imagen del Centenario de Góngora en Sevilla en 1927, la cual es empleada en las portadas de los libros para dotar de una imagen simbólica a los poetas seleccionados. Esta fotografía empezó a circular en los periódicos de Sevilla el 18 de diciembre de 1927, y en realidad se trata de tres versiones distintas: en el periódico *La Unión*, el fotógrafo fue Dubois (Eduardo Rodríguez Cabezas); en *El Noticiero Sevillano*, Juan José Serrano; y en *El Liberal*, no se indica quién. Esta última se ha adjudicado a Pepín Bello (José Bello Lassierra) y se ha revestido la historia de manera fabulosa, seguramente por tratarse de uno de los amigos más íntimos de la Generación de 1927 (Rondón, 2016).

Las tres fotografías sólo presentan pequeños cambios y en general todos muestran la misma posición. En ella aparecen, de izquierda a derecha: Rafael Alberti, Federico García Lorca, Juan Chabás, Mauricio Bacarisse, Miguel Romero Martínez y Blanco Garzón, Jorge Guillén, José Bergamín, Dámaso Alonso y Gerardo Diego. Si contrastamos los nombres de los escritores retratados en esta foto con los poetas seleccionados en las antologías, observamos que no están presentes Pedro Salinas, Vicente Aleixandre, Emilio Prados, Luis Cernuda ni Manuel Altolaguirre. Mucho menos están retratados ahí Hinojosa, Larrea, Domenchina y Villalón. Pese a las ausencias, la fotografía se ha vuelto emblemática y simbólica de dicha agrupación poética por representar el final de una serie de actos en conmemoración del Centenario de Luis de Góngora en el año de 1927, fecha importante porque en ese momento permitió a jóvenes autores unirse y perfilar un programa de renovación poética. No ha de sorprendernos entonces que lo simbólico no radique en los que están presentes en la foto, sino en el acontecimiento mismo y, por ende, su distribución a lo largo de historias literarias, antologías y conmemoraciones ha terminado inmortalizando ese momento en el imaginario del campo literario. En ese sentido, esta foto ha cumplido con una distribución masiva al reproducirse en distintos medios que dan a conocer a esta agrupación poética: “Las fotografías son heraldos de la sociedad posindustrial general; el interés se desplaza en ellas del objeto a la información, y la propiedad se convierte, a través de ellas, en una simple categoría útil. Los canales de distribución, los media, codifican el significado final de las fotografías” (Flusser, 1990: 50).

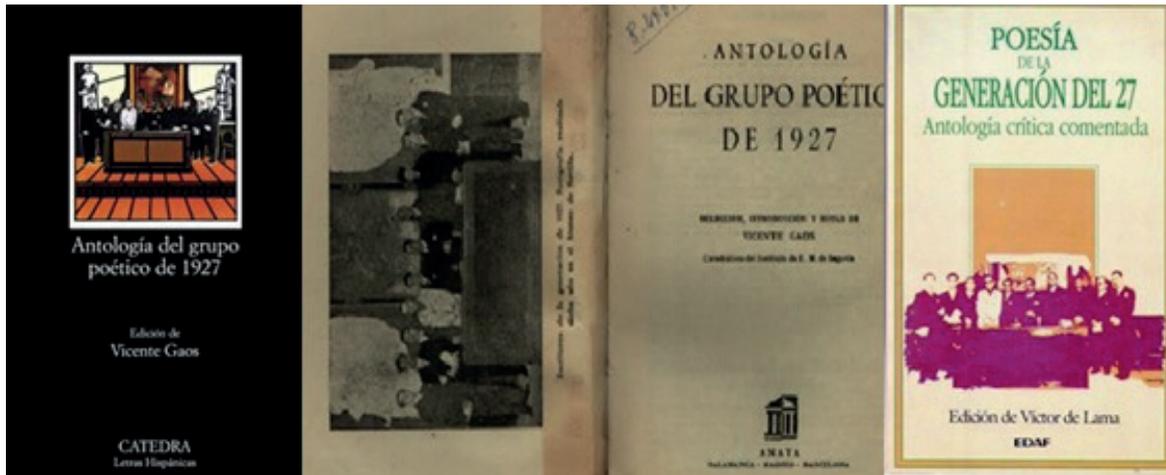
La distribución de la fotografía del Centenario de Góngora se ve reflejada al emplearse en las cubiertas de la antología de Gaos publicada en Cátedra en 1974

—el responsable de ella es Mauro Cáceres— y en la de Lama, producida en EDAF en 1997, junto con su empleo en la contraportada de la de Gaos en su edición en Anaya en 1965. Aunque estas tres antologías utilizan esta imagen, se diferencian porque hacen modificaciones de la foto emblemática. Estas alteraciones de la imagen obedecen al estilo que toma cada editorial para sus cubiertas: en el caso de Cátedra, que emplea un fondo negro, la imagen aparece en el centro superior de la cubierta y se recurre al collage para editarla —aparecen las imágenes de los fotografiados en blanco y negro, pero el fondo del Salón de Actos de la Real Sociedad Económica del País de Sevilla se caricaturiza, seguramente para dar cuenta de la afiliación de estos poetas a la vanguardia—. En el caso de EDAF sólo se recurre a desdibujar el fondo, difuminar a los fotografiados y mezclar el color de la fotografía con el fondo amarillento. El empleo de esta foto para simbolizar a toda una generación de poetas resulta interesante porque dota a una imagen de capacidad emblemática para ser característica de la Generación de 1927, ya que se capta en ella todo lo simbólico e importante que fue el Centenario de Góngora, a pesar de que los retratados no sean los que siempre se seleccionan en las antologías. Debido a esto, el uso de esta fotografía marca un imaginario de lo que se concibe de esta generación. Por ello esta ilustración valida y legitima a los poetas y a la antología confeccionada (Figura 8).

Estas imágenes, principalmente, se han centrado en el rostro de los escritores, como observamos en las antologías de Cano y Lama (Figura 9). Por otra parte, en las antologías de Diego y de Gaos se recurre a retratos con mayor diversidad de elementos. También revisamos cómo algunas de estas antologías seleccionan la fotografía del antólogo para darle validez como autor del compendio, tal como se puede desprender de las de Cano y Lama. Finalmente, estos libros han recurrido de manera asidua a la fotografía grupal del Centenario de Góngora en Sevilla para simbolizar a estos poetas como parte de un grupo. Ante estas observaciones, deberemos considerar que existen otras antologías sobre la Generación del 27 que no se tuvieron en cuenta en este estudio, por lo que convendría que en futuros acercamientos se realizara un trabajo más exhaustivo al respecto. Las imágenes que se emplean en estas antologías figuran a los poetas seleccionados, pero también simbolizan la unidad de la Generación de 1927, además de que dotan al antólogo de autoridad. La conjunción de estas fotografías con los paratextos, los textos del antólogo y los poemas de los seleccionados otorgan unidad y coherencia al material del libro para legitimar su contenido y su función en el sistema literario. De esta manera observamos que el dispositivo de la antología se transforma en la galería que da cuenta de una serie de imágenes de grupo, de los

Figura 8

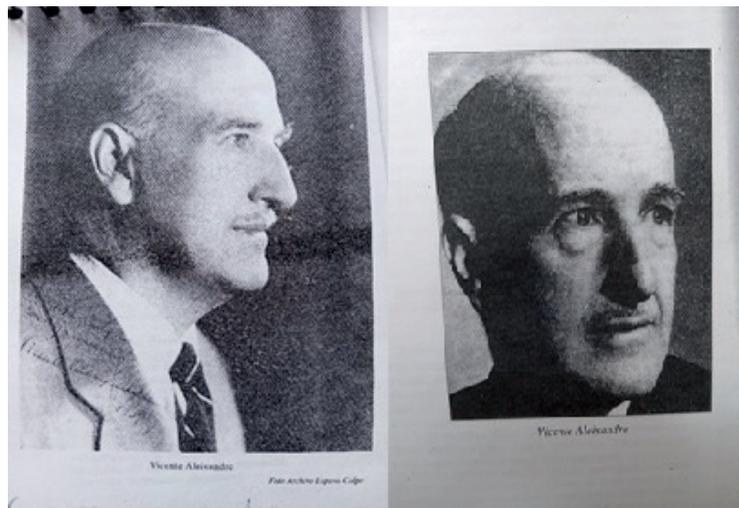
*Comparativa del uso de la fotografía del Centenario de Góngora en Sevilla*



Fuente: Cubierta de *Antología del grupo poético de 1927* de Vicente Gaos (Cátedra) recuperada de <https://www.catedra.com/imagenes/libros/grande/9788437600536-antologia-del-grupo-poetico-de-1927.jpg>. Cubierta de *Poesía de la generación del 27. Antología crítica comentada* de Víctor de Lama recuperada de <https://pictures.abebooks.com/inventory/md/md9151426911.jpg>.

Figura 9

*Fotografías de Vicente Aleixandre en las antologías de José Luis Cano y Víctor de Lama*



Fuente: Cano (1982) y Lama (1997)

poetas seleccionados y del antólogo; además de la correspondiente selección poética. Tan sólo pensemos en cómo Cano le da cabida a la imagen de cada uno de los seleccionados, mientras que Lama sólo se la otorga al grupo principal. Sin embargo, cabe aclarar que el uso de imágenes y figuras de autor presentado en estas cinco antologías puede ser ampliado si se considera el uso de otros elementos visuales, como la ilustración de poemas en las antologías de Ortega y Roldán, o el uso de imágenes de revistas y portadas de libros, como se observa en los casos de Ramoneda, Cerrillo o Cifo González. La observación de las múltiples posibilidades de este tipo de recursos requiere de un estudio aún más exhaustivo de su materialidad para poder entender los distintos elementos y reglas de combinación del repertorio antológico.

### Referencias bibliográficas

- ANDERSON, Andrew A. (2005). *El veintisiete en tela de juicio. Examen de la historiografía generacional y replanteamiento de la vanguardia histórica española*. Gredos.
- CANO, José Luis. (1982). *Antología de los poetas del 27*. Espasa; Calpe.
- CERRILLO, Pedro C. (2002). *Antología poética: grupo del 27*. Akal.
- CIFO GONZÁLEZ, Manuel. (1996). *Antología poética de la generación del 27*. Santillana.
- CHARTIER, Roger. (2009). “Del código a la pantalla: trayectorias de lo escrito”. En Adriana de Teresa Ochoa (Coord.), *Circulaciones: trayectorias del texto literario* (pp.17-30). Bonilla Artigas Editores; UNAM.
- DIEGO, Gerardo. (2007). *Poesía española [Antologías]* (José Teruel, Ed.). Cátedra.
- DÍEZ DE REVENGA, Francisco Javier. (1987). *Panorama crítico de la generación del 27*. Castalia.
- DÍEZ DE REVENGA, Francisco Javier. (2004). *Las vanguardias y la Generación del 27*. Síntesis.
- DÍEZ DE REVENGA, Francisco Javier. (2007). *Antología poética de la Generación del 27*. Centro Cultural de la Generación del 27; Área de la Cultura y Diputación de Málaga; Consejería de Educación de la Junta de Andalucía.
- EVEN-ZOHAR, Itamar. (1999). “Factores y dependencias en la cultura. Una revisión de la teoría de los Polisistemas”. En Montserrat Iglesias Santos (Ed.), *Teoría de los Polisistemas* (pp. 23-52). Arco/Libros.

- FLUSSER, Vilém. (1990). *Hacia una filosofía de la fotografía*. Trillas.
- GAOS, Vicente. (1965). *Antología del grupo poético de 1927*. Anaya.
- GAOS, Vicente. (2019). *Antología del grupo poético de 1927*. Cátedra.
- GARCÍA, Miguel Ángel. (2017). “Historiografía, canon, compromiso: los poetas del 27 en las antologías (1932-1965)”. En Miguel Ángel García (Coord.), *El compromiso en el canon. Antologías poéticas españolas del último siglo* (pp. 16-77). Tirant.
- GARCÍA, Miguel Ángel. (2016). “Los poetas del 27 en el canon del compromiso y el canon de las antologías (1932-1934)”. *Anthropos: cuadernos de cultura crítica y conocimiento*, (245), 25-44.
- GARROTE BERNAL, Gaspar. (1994). *Trayectorias poéticas del veintisiete*. Magisterio Español y Casals.
- GONZÁLEZ, Ángel. (2004). *El grupo poético de 1927. Antología*. Visor.
- GONZÁLEZ AKTORIES, Susana. (1996). *Antologías poéticas en México*. Praxis.
- GONZÁLEZ MUELA, Joaquín; ROZAS, Juan Manuel. (1966). *La generación poética de 1927. Estudio, bibliografía y documentación*. Alcalá.
- GUILLÉN, Claudio. (1987). *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*. Crítica.
- GUZMÁN MONCADA, Carlos. (2000). *De la selva al jardín. Antologías poéticas hispanoamericanas del siglo XIX*. UNAM.
- ISSOREL, Jacques. (1984). “Note sur les anthologies de la génération de 1927”. *Bulletin hispanique*, 86(1-2), 201-204. <https://doi.org/10.3406/hispa.1984.4527>
- ISSOREL, Jacques. (1993). “Note (nº2) sur les anthologies de la génération de 1927”. *Bulletin hispanique*, 95(2), 713-717. <https://doi.org/10.3406/hispa.1993.4812>
- ISSOREL, Jacques. (2000). “Note (nº3) sur les anthologies de la génération de 1927”. *Bulletin hispanique*, 102(1), 249-259. <https://doi.org/10.3406/hispa.2000.5040>
- LAMA, Víctor de. (1997). *Poesía de la generación del 27. Antología crítica comentada*. Edaf.
- MAINGUENEAU, Dominique. (2015). “Escritor e imagen de autor”. *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, (24), 17-30. [https://doi.org/10.26754/ojs\\_tropelias/tropelias.2015241139](https://doi.org/10.26754/ojs_tropelias/tropelias.2015241139)

- MEIZOZ, Jérôme. (2013). “Escribir es entrar en escena’: La literatura en persona” (Juan Manuel Mogollón Zapata, Trad.). *Estudios: Revista de Investigaciones Literarias y Culturales*, 21(42), 253-269.
- MORELLI, Gabriele. (1997). *Historia y recepción de la “Antología” poética de Gerardo Diego*. Pretextos.
- NÚÑEZ, Estuardo. (1959). “Teorías y procesos de la antología”. *Cuadernos Americanos*, 106(5), 257-267.
- ORTEGA, Esperanza. (1987). *Antología de la generación del 27*. Anaya.
- PALENQUE, Marta. (2007). “La poesía española del siglo xx en las antologías de época y de grupo (1902-1941)”. En Alfonso García Morales (Ed.), *Los museos de la poesía. Antologías modernas en español. 1982-1941* (pp. 405- 458). Ediciones Alfar.
- POZUELO YVANCOS, José María. (2009). “Las poéticas de la *Antología* de Gerardo Diego” En *Poética de poetas: teoría crítica y poesía* (pp. 123-139). Biblioteca Nueva.
- RAMONEDA, Arturo. (1990). *Antología de la generación del 27*. Castalia.
- REYES, Alfonso. (1997). “Teoría de la antología”. *Obras completas XIV* (pp. 132-138). Fondo de Cultura Económica.
- REYES CANO, Rogelio. (1987). “El grupo poético del 27 y Sevilla: Crónica de un acto fundacional”. *Anales de filología hispánica*, (3), 5-24.
- RICART, José. (2014). *La generación del 27*. Cátedra.
- RODIEK, Christoph. (1998). “Las antologías del 27 —Enfoques y (des)ajustes”. En Harald Wentzlaff-Eggebert (Ed.), *Nuevos caminos de la investigación de los años 20 en España* (pp. 151-161). Max Neimeyer.
- ROLDÁN, Amalia; VALLE, Lola. (2007). *Ochenta poemas de la Generación del 27*. Centro Cultural de la Generación del 27; Área de la Cultura y Diputación de Málaga; Consejería de Educación de la Junta de Andalucía.
- RONDÓN, José María. (2016, 18 de diciembre). “Las tres fotografías de la Generación del 27” (en línea). *Diario de Sevilla*, Cultura. Recuperado el 11 de febrero del 2021 de [https://www.diariodesevilla.es/ocio/fotografias-Generacion\\_0\\_1091591245.html](https://www.diariodesevilla.es/ocio/fotografias-Generacion_0_1091591245.html)
- RUIZ CASANOVA, José Francisco. (2007). *Anthologos: poética de la antología poética*. Cátedra.

SÁNCHEZ-VIGIL, Juan Miguel; OLIVERA ZALDÚA, María. (2012). “La Colección Austral: 75 años de cultura en el bolsillo (1937-2012)”. *Palabra Clave (La Plata)*, 1(2), 29-47.

SORIA OLMEDO, Andrés. (2007). *Las vanguardias y la generación del 27*. Visor.

WOODALL, Joanna. (1997). “Introduction: Facing the Subject”. En J. Woodall (Ed.), *Portraiture: Facing the Subject* (pp. 1-25). Manchester University Press.



## FORMATO, INC.: REFLEXIONES SOBRE ESTILOS DE CITACIÓN Y ESTUDIOS LITERARIOS<sup>1</sup>

FORMATTING, INC.: REFLECTIONS ON CITATION STYLES AND LITERARY STUDIES

**David PRUNEDA SENTÍES**

Facultad de Filosofía y Letras

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO | México

Contacto: [davidpruneda@filos.unam.mx](mailto:davidpruneda@filos.unam.mx)

### Resumen

El artículo reflexiona acerca de los efectos que han tenido los formatos y estilos de citación en la práctica de los estudios literarios estadounidenses. En primer lugar, reviso de manera panorámica los estilos más utilizados en Estados Unidos, aquéllos respaldados y distribuidos por la University of Chicago Press, por la American Psychological Association (APA) y por la Modern Language Association (MLA). La exitosa inserción de los estilos de citación es una consecuencia de la orientación epistemológica adoptada por las universidades estadounidenses durante la segunda mitad del siglo XIX, las cuales emularon el sistema educativo superior alemán. En segundo lugar, reflexiono sobre la relación entre la forma y el contenido del texto académico, puesto que una está íntimamente ligada al otro. Ésta es una discusión muy socorrida cuando se analizan textos literarios, pero no ha sido tan desarrollada en relación con la escritura académica. Finalmente, hago un breve estudio de caso sobre la Modern Language Association para esbozar una propuesta teórica y metodológica que pretenda motivar el estudio de la influencia de los estilos de citación en las dinámicas

### Abstract

The paper ponders on the effects of formatting and citation styles in the academic production of American literary studies. Firstly, I revise the most used citation styles in the United States, those enforced and distributed by the University of Chicago Press, the American Psychological Association (APA), and the Modern Language Association (MLA). The successful incorporation of citation styles in academia is a consequence of the epistemological orientation adopted by American universities during the second half of the nineteenth century by following the German university model. Secondly, I reflect on the relationship between form and content in an academic text, as both dimensions are closely intertwined. This is a discussion over which literary studies has agonized tirelessly, but it is often overlooked in the case of academic writing. Finally, I present a brief case study about the Modern Language Association to sketch a theoretical and methodological proposal to study the influence citation styles have had on the dynamics of knowledge production in current academic disciplines. Thus, in this paper I argue that citation

---

<sup>1</sup> Algunas ideas contenidas en este artículo son parte de la investigación que realizo para mi tesis de doctorado titulada *Lecturas adjetivadas: la protocolización de las prácticas de lectura académica en los estudios literarios estadounidenses (2000–2020)*.

de producción de conocimiento de las disciplinas académicas actuales. Es así que en este artículo argumento que los formatos y estilos de citación moldean ideológica y epistemológicamente las investigaciones realizadas en los estudios literarios estadounidenses. Los efectos de los formatos y estilos de citación son consecuencia de los significados explícitos e implícitos que son transmitidos tanto por las instituciones que los proponen, como por los manuales en los que se materializan sus lineamientos y sugerencias.

styles shape research in American literary studies, both ideologically and epistemologically. The effects of formatting and citation styles are a consequence of explicit and implicit messages transmitted by the associations and the manuals that promote their formatting guidelines and suggestions.

**Palabras clave:** *estudios literarios estadounidenses; formato y estilos de citación; APA; Chicago; MLA; ideología de la forma; agencias de la forma*

**Keywords:** *American literary studies; formatting and citation styles; APA; Chicago; MLA; ideology of form, agencies of form*

---

**D**esde la formalización y profesionalización de la mayoría de las disciplinas universitarias a finales del siglo XIX, la academia estadounidense ha diseñado instituciones e instrumentos que le han permitido impulsar la investigación y la producción de conocimiento. En la actualidad, el uso de un formato y un estilo de citación es una condición *sine qua non* para socializar el trabajo académico, por lo que no es posible menospreciar el papel que juegan estas convenciones en el circuito editorial y en la práctica de quienes se dedican a la investigación. El propósito de este artículo es identificar algunos de los efectos de los formatos y estilos de citación en los estudios literarios en Estados Unidos. Argumento que, desde que su uso se ha vuelto generalizado en los departamentos de literatura, los formatos y estilos de citación han moldeado ideológica y epistemológicamente la producción escrita de los estudios literarios estadounidenses. Estos efectos son consecuencia de los significados explícitos e implícitos que son transmitidos tanto por las instituciones que proponen los formatos y estilos de citación, como por los manuales en los que se materializan sus lineamientos y sugerencias.

Con el afán de demostrar lo anterior, primero hago una revisión panorámica de los principales formatos y estilos de citación utilizados en la academia en Estados

Unidos. En segundo lugar, exploro algunas de las reflexiones en torno a la relación entre la forma y el contenido de un texto, dado que, si bien ha sido intensamente analizada en el caso del texto literario, poco se ha discutido con respecto al texto académico. Asimismo, la relación entre forma y contenido es el punto de partida para el esclarecimiento de la influencia epistemológica e ideológica de los formatos y estilos de citación en las disciplinas universitarias. Finalmente, llevo a cabo un breve estudio de caso sobre el formato y estilo de citación de la Modern Language Association.

### *Style Galore*

Un formato y un estilo de citación comprenden un conjunto de lineamientos formales que determinan la manera en la que se presenta la información relativa a las fuentes documentales que respaldan tanto la información fáctica como los argumentos contenidos en un texto académico. Estos objetos se han vuelto prácticamente omnipresentes en la labor académica en Estados Unidos. Si bien esta situación es el resultado de la combinación de múltiples factores de diversa naturaleza (pedagógica, institucional, política, económica), es razonable decir que el éxito de los formatos y estilos de citación radica en su consonancia con una manera particular de entender la función del trabajo realizado dentro de las universidades.

De acuerdo con Gerald Graff y Michael Warner (1989: 5-9), en las últimas tres décadas del siglo XIX, las instituciones de educación superior en Estados Unidos decidieron adoptar un modelo semejante al de las universidades alemanas de la época, en donde había programas de posgrado y se privilegiaba la investigación por encima de la educación. Este cambio de rumbo no sólo fue consecuencia de los intereses particulares de los académicos estadounidenses que regresaron de Europa con estudios de posgrado —inexistentes hasta ese entonces en su tierra natal— y que quedaron maravillados por la figura del profesor universitario en Alemania,<sup>2</sup> sino que también fue parte de una transformación social más amplia que fue impulsada por procesos

---

2 En *German Universities: A Narrative of Personal Experience* (1874), James Morgan Hart presenta en gran estima las dinámicas institucionales de la universidad alemana. Sobre el papel del profesor universitario, Hart (1989) señala que el profesor universitario no es un maestro, sino un especialista y por lo tanto su responsabilidad no recae en el éxito de sus estudiantes, sino en la calidad de su propia instrucción: “No man can become a professor in a German university without having given evidence, in one way or another, that he has pursued a certain line of study, and produced results worth to be called novel and important. In other words, to become a professor, he must first have been a special investigator” (22).

de industrialización cada vez mejor consolidados. Como se mencionó al inicio de este artículo, en Estados Unidos ésta fue la época en la que diversas actividades laborales se profesionalizaron, como la abogacía, la medicina, las ciencias sociales y, por supuesto, los estudios literarios (Graff y Warner, 1989: 11).

Lo anterior es relevante para explicar el éxito de los formatos y estilos de citación en la práctica académica porque toda profesionalización implica el diseño de formas de organización. Esto ocasionó la aparición de múltiples asociaciones, clubes y fundaciones que revelan el impulso por organizar la sociedad en segmentos dedicados a actividades específicas. Según William R. Parker (1953), durante la segunda década del siglo XIX “Organization was in the air” (27).<sup>3</sup> Estas asociaciones apuntalaron la nueva dirección de las universidades hacia la investigación porque facilitaron la comunicación entre profesores que comenzaron a pensarse como especialistas cuya principal labor era más bien la producción de conocimiento. Una de las maneras de promover esta comunicación fue la creación de formatos y estilos de citación. No es una sorpresa, por lo tanto, que los tres formatos y estilos más utilizados en la academia estadounidense sean aquéllos diseñados y distribuidos por asociaciones de este tipo: la University of Chicago Press (Chicago), la American Psychological Association (APA) y la Modern Language Association (MLA).

El primer estilo de citación que apareció en la escena editorial académica de Estados Unidos fue creado por la University of Chicago Press y respondió a la necesidad de estandarizar la manera en la que los tipógrafos convertían manuscritos en textos impresos. El breve documento elaborado por los trabajadores de la editorial se distribuyó en forma de panfleto entre la comunidad universitaria de Chicago y en 1906 se convirtió en un libro: el *Manual of Style: Being a Compilation of the Typographical Rules in Force at the University of Chicago Press, to Which Are Appended Specimens of*

---

3 Parker (1953) enlista algunos de los grupos que surgieron en Estados Unidos durante el siglo XIX: “The British Philological Society (1842) was about to publish the first parts of its great Dictionary (from 1884). The Early English Text Society (1864) was making available rare materials for literary and linguistic research. Suffice it merely to mention the Royal Society of Literature (1823), the Roxburghe (1812) and Hunterian (1873) clubs, the Browning, Camden, Chaucer, Harleian, Percy, Spenser, Shakespeare and New Shakespeare societies, all of nineteenth-century origin. In the United States this same period had seen the birth of the American Antiquarian (1812), Oriental (1842), and Numismatic (1858) societies, the Society of Biblical Literature and Exegesis (1880), the National Education (1857), American Philological (1869), and American Library (1876) associations, the American Associations for the Advancement of Science (1848) and of University Women (1882), and the Archaeological Institute of America (1879). The year after the MLA was founded, the historians organized their national society. In the following year, it was the economists” (27).

*Types in Use* (The University of Chicago Press, 2017). Es importante destacar que este primer manual se presenta como “the embodiment of traditions, the crystallization of usages, the blended product of the reflections of many minds” (The University of Chicago Press, 1906: v), lo que evidencia tanto su carácter colectivo como su interés en difundir una cierta manera de hacer las cosas. Esta manera se describe de forma peculiar con los adjetivos y los adverbios que caracterizan el conjunto de reglas formales que sugiere el documento: “As it stands, this *Manual* is believed to contain a fairly comprehensive, reasonably harmonious, and wholesomely practical set of work-rules for the aid of those whose duties bring them into direct contact with the Manufacturing Department of The Press” (The University of Chicago Press, 1906: vii). Es claro que la retórica del texto pretende convencer a quien lo lee del raciocinio detrás de su elaboración y de su utilidad en la producción editorial.

En la actualidad, el estilo Chicago es normativo principalmente en la investigación en economía, en historia y en las artes. A su vez, el *Chicago Manual of Style* se encuentra en su decimoséptima edición y se piensa como “the authoritative reference work for authors, editors, proofreaders, indexers, copywriters, designers, and publishers” (The University of Chicago Press, 2017: s. p.). Esta imagen propia es recurrente en otros manuales de estilo de citación, lo que sin duda podría definirse como un rasgo idiosincrático de este tipo de documentos y que, como se ve más adelante en este artículo, tiene la capacidad de modificar ideológicamente las prácticas académicas de las disciplinas universitarias.

El estilo APA se utiliza primordialmente en los campos de las ciencias naturales y sociales, la educación y la psicología. De acuerdo con su página de internet, el estilo surgió en 1929, “when a group of psychologists, anthropologists, and business managers convened and sought to establish a simple set of procedures, or style guidelines, that would codify the many components of scientific writing to increase the ease of reading comprehension” (American Psychological Association, 2019: s. p.). De esta cita merece la pena subrayar tanto el tono con el que se presenta la génesis del estilo APA, como su propósito explícito. Por un lado, en una retórica similar a la del estilo Chicago, la aseveración de que este estilo se haya concebido como un conjunto “simple” de procedimientos y lineamientos estilísticos acarrea un bagaje ideológico que no puede pasarse por alto, dado que calificar algo de simple o sencillo supone no sólo su fácil entendimiento, sino también su fácil aceptación y asimilación. Este tipo de discurso tiende a sustentarse en el sentido común hegemónico; es decir, los lineamientos formales incluidos en la sección del *Psychological Bulletin* de 1929

titulada “Instructions in regard to preparation of manuscript”, además de ser lógicos y evidentes, son del interés de todas las personas involucradas en su uso.

Por el otro lado, la intención de incrementar la comprensión de lectura de la escritura científica avanza sobre una línea similar, puesto que toma como punto de partida una manera específica de entender este tipo de textos y, aun más importante, parte de la capacidad de emitir un juicio en relación con su grado de inteligibilidad:

When style works best, ideas flow logically, sources are credited appropriately, and papers are organized predictably and consistently. People are described using language that affirms their worth and dignity. Authors plan for ethical compliance and report critical details of their research protocol to allow readers to evaluate findings and other researchers to potentially replicate the studies. (American Psychological Association, 2019: s. p.)

Llama la atención la rapidez con la que se asocian cuestiones como el valor, la dignidad y la ética de las personas con el uso de un estilo de citación. En ese sentido, resulta difícil no identificar un potente mensaje ideológico que se transmite explícitamente en la página de internet del estilo APA, pero también se difunde implícitamente a través de los lineamientos formales contenidos en sus manuales.

En cuanto al surgimiento del estilo MLA, por iniciativa de Carleton Brown y Cyril Arthur Peerenboom, se desarrolló en 1931 la “Style Sheet”, en donde se especificaron algunas directrices editoriales para los manuscritos que fueran enviados a la *PMLA*.<sup>4</sup> La propuesta fue aprobada por el editor de la revista, Percy W. Long, quien afirmó que “The immediately pressing problem of the editor is to secure within reason a uniform style in such little things as quotations, footnotes, and bibliographical references” (citado en Modern Language Association, 2021a: s. p.). La primera “Style Sheet” consistió únicamente de tres páginas incluidas en la *PMLA* y, además de los lineamientos señalados por Long, propuso una estandarización en la puntuación y la ortografía.

Las tres páginas de la *PMLA* se convirtieron en un pequeño manual que se publicó por separado en 1951: “Derived from the *PMLA* style sheet, this thirty-one-page, stapled booklet was the association’s first published style guide [...] In addition

---

4 *PMLA* son las siglas de la revista oficial de la MLA desde 1889, *Publications of the Modern Language Association*. En ésta, la asociación difunde información relativa a sus actividades: publicaciones, convenciones, reportes administrativos, etcétera.

to providing guidance on how to cite sources, it offered brief sections on manuscript preparation, punctuation, spelling, and other style matters” (Modern Language Association, 2021a: s. p.). Después de su segunda edición en 1970, este panfleto fue sustituido en 1977 por la primera edición del *MLA Handbook for Writers of Research Papers, Theses, and Dissertations*, que, a diferencia de su predecesor, ha sobrevivido por varias ediciones.<sup>5</sup> De éstas merece la pena destacar la sexta, de 2003, en donde se modificó el nombre de la publicación a *MLA Handbook for Writers of Research Papers*, y la octava, de 2016, en la que nuevamente se reformó el nombre al lacónico *MLA Handbook*.

En el tercer apartado de este artículo profundizo en las características normativas y en los mensajes ideológicos transmitidos por el estilo MLA. Por lo pronto, es pertinente apuntar que el uso de los formatos y estilos de citación en las publicaciones académicas se encuentra en consonancia con la orientación hacia la investigación elegida por las universidades estadounidenses a partir de su adopción del modelo institucional alemán. Por lo tanto, es razonable afirmar que la academia en Estados Unidos ha encontrado en los formatos y estilos de citación una forma de organización y comunicación eficientes que han favorecido la producción de conocimiento. El siguiente apartado de este artículo sienta una base teórica para comenzar a identificar los efectos epistemológicos e ideológicos de este fenómeno.

### Las agencias de la forma

No cabe duda de que la relación entra la forma y el contenido de un texto es uno de los temas de reflexión cardinales en los estudios literarios. De acuerdo con Terry Eagleton (2010), “La mayoría de los críticos siempre insiste en que estos dos aspectos de una obra son inseparables. De hecho, esta doctrina está tan arraigada en los críticos literarios como lo estaba para la Inquisición la existencia de brujas” (81). La

---

5 Las ediciones del *Handbook* han sido más o menos constantes a lo largo de los años: segunda: 1984; tercera: 1988; cuarta: 1995; quinta: 1999; sexta: 2003; séptima: 2009; octava: 2016; y novena: 2021. Además, vale la pena mencionar que, paralelamente, la MLA publicó el *MLA Style Manual and Guide to Scholarly Publishing* por primera vez en 1985, con la intención de complementar el *Handbook*, pues a diferencia de éste, que estaba dedicado a alumnos y profesores en nivel medio-superior y superior, el *Manual* estaba dirigido a estudiantes de posgrado, académicos, profesores universitarios, escritores profesionales y editores. Esta publicación fue descontinuada en 2016, cuando la MLA declaró que la octava edición del *Handbook* sería la única autoridad en el estilo de la asociación.

longevidad de esta discusión da cuenta de su complejidad porque puede ser abordada desde diversas perspectivas. Es verdad que no es posible separar el significado de un mensaje de la manera en la que se transmite, pero también es cierto que la distinción entre forma y contenido es discernible tanto en lo concreto como en lo abstracto; inclusive, “el mero hecho de que usemos dos términos diferentes para ellos ya indica que no son idénticos” (Eagleton, 2010: 81). Es de mi parecer que la postura más productiva para trabajar con este fenómeno es concebirlo como una relación dinámica en la que ambos componentes se moldean mutuamente en diferentes grados y dependiendo de los momentos específicos del texto en los que se observa esta relación.

Un desarrollo teórico que no necesariamente comulga con el carácter relativizador de la aseveración anterior, pero que resulta interesante como un punto de partida para conducir la discusión sobre la forma y el contenido en relación con los textos académicos, es la propuesta de lectura de Fredric Jameson en *The Political Unconscious* (1979). El propósito de esta práctica interpretativa es explicar por qué los objetos culturales —como una máscara tribal o un texto literario— tienen la forma que tienen. Sustentada principalmente por las teorías marxista y psicoanalítica, la hipótesis de Jameson es que las características formales de un objeto cultural son soluciones simbólicas a contradicciones sociales que no pueden resolverse en la realidad, por lo que la tensión que éstas provocan en las sociedades encuentra un alivio en la producción cultural. Jameson (1983) parte del supuesto de que el texto reprime un contenido ideológico que ha permanecido “unrealized in the surface of the text, [and] which have failed to become manifest in the logic of the narrative” (33). De acuerdo con esta postura, en su ejercicio de lectura el crítico se dedica a diagnosticar este contenido subterráneo a partir de síntomas que identifica en la forma del texto, cuyos elementos se interpretan como las soluciones simbólicas a las contradicciones sociales irresolubles.

Como escribí al inicio del párrafo anterior, la propuesta de Jameson para el estudio de la relación entre forma y contenido no se mueve sobre la misma línea que este artículo, debido a que mientras que Jameson aborda este fenómeno a partir de una postura totalizante —es decir, supone que es posible diseñar una interpretación que explique de manera sintética la relación entre todos los aspectos formales y semánticos de una obra—, aquí se asume la postura de que esta relación es diferente en distintos momentos de un mismo texto. No obstante, es relevante comentar que la perspectiva totalizante que adopta Jameson le permite plantear el concepto de “ideología de la forma”, que se refiere al mensaje ideológico que es transmitido no por el

contenido semántico de una obra, sino por sus características y procesos formales. Mediante el estudio de la ideología de la forma, “it has become possible to grasp such formal processes as sedimented content in their own right, as carrying ideological messages of their own, distinct from the ostensible or manifest content of the works” (Jameson, 1983: 84). Dado que un estilo de citación se compone de un conjunto de características formales que interactúan con un contenido semántico, la noción de la ideología de la forma resulta de utilidad para pensar no sólo en el mensaje ideológico implícito que transmiten, sino también en la manera en la que éste moldea las ideas de un texto académico.

La propuesta de Jameson abre la puerta a la reflexión sobre el efecto de las formas textuales en el ámbito social extratextual. Éste es el camino que han decidido seguir algunos de los análisis neoformalistas, específicamente el trabajo de Caroline Levine (2015), quien se pregunta si la distinción entre lo formal y lo social es realmente pertinente. A partir de una definición amplia de forma como “*an arrangement of elements—an ordering, patterning, or shaping*” (3), Levine (2015) propone que los estudios literarios incluyan en sus análisis patrones de experiencia sociopolítica, dado que “politics involves activities of ordering, patterning, and shaping. And if the political is a matter of imposing and enforcing boundaries, temporal patterns, and hierarchies on experience, then there is no politics without form” (3). A diferencia de ciertos análisis formalistas, como los del *New Criticism*, que limitaban su labor al estudio pormenorizado de la función intratextual de las formas en un texto literario—poniendo en suspenso la dimensión extratextual de las obras—, el neoformalismo de Levine (2015) se interesa por el impacto de las formas textuales en la realidad: “Forms matter, in these accounts, because they shape what it is possible to think, say, and do in a given context” (5). En otras palabras, además de hablar de una ideología de la forma, es importante ponderar las agencias de la forma, que pueden entenderse como los efectos que tienen los arreglos formales de un texto en la vida y las prácticas sociales de las personas.<sup>6</sup>

Tanto Jameson como Levine trabajan sus ideas teóricas a partir de análisis de textos literarios, lo que dirige su atención hacia prácticas sociales muy diversas; es decir, ellos observan cómo lo económico (Jameson) y lo político (Levine) configuran

---

6 Levine (2015: 6-11) llama *affordance* a la capacidad de las formas textuales de tener una consecuencia en las prácticas sociales. Sin duda, las agencias de la forma es una noción que se traslapa con la *affordance of form* de Levine.

y son configurados por formas textuales. Puesto que en este artículo el interés radica en textos académicos, es necesario tomar una dirección paralela que especialmente se concentre en lo epistemológico, dado que, en cuanto que disciplina académica orientada hacia la investigación, los estudios literarios estadounidenses tienen como uno de sus propósitos la producción de conocimiento en torno a la literatura. En otras palabras, cuando se estudian las formas en el texto académico desde la perspectiva de las agencias de la forma, la atención no está puesta en cómo la gente trabaja o se organiza políticamente, sino en cómo lee.

En este punto es pertinente decir que las prácticas de lectura académica representan casos específicos de actos de recepción textual, por lo que su estudio debe distinguirse —aunque no separarse por completo— del trabajo de la estética de la recepción literaria y de las teorías de la respuesta del lector. Ya sea que se explore el acto de lectura de manera abstracta o concreta, los estudios de recepción literaria se interesan por explicar el fenómeno en el que una persona entra en contacto con un texto a partir de espacios de indeterminación y de horizontes de expectativas, lo que resulta en la producción de significados compuestos tanto por el material que aporta el texto, como por el que aporta quien lee. En cambio, el estudio del texto académico debe dar por sentado este proceso y concentrar su energía en explicar el fenómeno en el que una persona da cuenta de un acto de lectura.

Éste, por supuesto, no es aleatorio ni espontáneo, sino que debe cumplir con una serie de lineamientos que provienen de diversos orígenes, entre los que resalta la escritura académica misma. Para Elaine Auyoung (2020), “when we refer to what literary critics do as *reading*, we obscure how much their interpretations are shaped by unspoken conventions involved in *writing* literary criticism” (94). Resulta razonable aseverar, por lo tanto, que la manera en la que se escribe en los estudios literarios estadounidenses influye en las lecturas de las que los textos académicos dan cuenta. De esta manera, las formas textuales, en general, y los formatos y estilos de citación, en particular, moldean las prácticas de lectura académica, que son las principales herramientas epistemológicas de los estudios literarios.

Así como Jameson plantea que el estudio de la ideología de la forma en los textos literarios permite pensar los procesos formales como cargadores de significados ideológicos, el estudio de las agencias de la forma en los textos académicos —partiendo de la premisa de que la relación entre forma y contenido es dinámica y de influencia mutua— revelará que hay algunos temas y enfoques en las investigaciones de los estudios literarios que son fomentados y otros que son inhibidos por procesos formales

y por estilos de citación. En el tercer apartado de este artículo se desarrolla un breve estudio de caso para esbozar algunas de las agencias de la forma del estilo MLA en la producción escrita de los estudios literarios estadounidenses.

### Una “Biblia del estilo”<sup>7</sup>

Para entender la influencia del estilo MLA en los estudios literarios, es necesario hacer una breve revisión de la historia de la asociación, puesto que su devenir arroja luz sobre la naturaleza del contenido ideológico que transmite en sus publicaciones y, específicamente, en el *MLA Handbook*, cuyo uso se ha vuelto muy significativo en la producción de las investigaciones en humanidades. Por supuesto, esta situación es el resultado de una serie de factores que han colocado a esta institución como, de acuerdo con su sitio de Internet, una de las más grandes asociaciones académicas del mundo, con más de 24 000 miembros en 100 países (Modern Language Association, 2021b).

La MLA de hoy en día se fundó en 1883 tras su primera convención, pero fue en la segunda convención de 1884 en donde Alonzo Williams, profesor de Brown University, leyó seis declaraciones sobre las que se basaría la primera constitución de la asociación.<sup>8</sup> A partir de la tercera de estas declaraciones evolucionó la misión actual de la MLA:

---

7 En la contraportada de la sexta edición del *MLA Handbook for Writers of Research Papers* (2003), *Newsweek* se refiere a la publicación como “[t]he style bible for most college students” (Modern Language Association, 2021a). En su reseña sobre la tercera edición del *MLA Style Manual and Guide to Scholarly Publishing*, James M. Clawson (2009) lo nombra “this Bible of the humanities” (235). A su vez, en el prólogo de la octava edición del *MLA Handbook*, Rosemary G. Feal, la directora ejecutiva de la asociación, lo llama “the ‘style bible’ for generations of students” (Modern Language Association, 2016: s. p.).

8 Las seis declaraciones son las siguientes: “I. The name of this Society shall be “THE MODERN LANGUAGE ASSOCIATION OF AMERICA”; “II. Any person approved by the Executive Council may become a member by the payment of three dollars, and may continue a member by the payment of the same amount each year”; “III. The object of this Association shall be the advancement of the study of the Modern Languages and their Literatures”; “IV. The officers of the Association shall be a President, Secretary, Treasurer, and nine members, who shall together constitute the Executive Council, and these shall be elected annually by the Association”; “V. The Executive Council shall have charge of the general interests of the Association, such as, the election of members, calling of meetings, selection of papers to be read, and the determination of what papers shall be published”; “VI. The Constitution may be amended by two-thirds vote at any annual meeting, provided the proposed amendment has received the approval of the Executive Council” (Cook, 1884: XIX).

The Modern Language Association promotes the study and teaching of languages and literatures through its programs, publications, annual convention, and advocacy work. The MLA exists to support the intellectual and professional lives of its members; it provides opportunities for members to share their scholarly work and teaching experiences with colleagues, discuss trends in the academy, and advocate humanities education and workplace equity. The association aims to advance the many areas of the humanities in which its members currently work, including literature, language, writing studies, screen arts, digital humanities, pedagogy, and library studies. The MLA facilitates scholarly inquiry in and across periods, geographic sites, genres, languages, and disciplines in higher education that focus on communication, aesthetic production and reception, translation, and interpretation. Through the Association of Departments of English and the Association of Departments of Foreign Languages, the MLA also supports the work of department chairs and directors of graduate studies. (Modern Language Association, 2021b: s. p.)

Más allá de los propósitos de promoción de las humanidades y de apoyo a sus miembros, lo que más me interesa en este artículo es la última parte de la cita anterior, en donde la MLA se presenta a sí misma como una facilitadora de la difusión académica a través del espacio, del tiempo y de las lenguas.

La imagen propia de la MLA es relevante puesto que proyecta sus intenciones hegemónicas al regular las condiciones espaciales, temporales y lingüísticas en las que se realiza la producción de escritura académica en Estados Unidos. Ian Baucom (2001) articula una analogía entre la MLA y la corporación de las compañías de las Indias. Más que una forma de organización y de administración de bienes, las compañías de las Indias se han vuelto una figura conceptual que en la actualidad permite pensar en las formas que el capital adopta en un momento de globalización, lo cual se debe a que gracias a esta corporación emergió la posibilidad de la forma global: "What this concept of global form reveals is that globalization must be apprehended not simply as a process of enlargement or expansion but also, and perhaps more important, as one of contraction and concentration" (Baucom, 2001: 160). Las compañías de las Indias permitieron a los imperios conectar económicamente sus ciudades capitales con los extremos más alejados de sus territorios de ultramar, es decir, expansión; además, facilitaron establecer un intercambio en el que diversos espacios, diversos tiempos y diversos recursos se condensaron en un solo espacio, un solo tiempo y una sola moneda, es decir, concentración (Baucom, 2001: 160). Baucom argumenta

que el desarrollo histórico de la MLA presenta correspondencias perturbadoras con los procesos de las compañías de las Indias, en cuanto que se ha vuelto uno de los principales centros de intercambio de capital intelectual en el mundo.

Quizás uno de los fenómenos más llamativos de este proceso se encuentra cifrado en el nombre de la asociación porque

it is not simply the MLA, it is the MLAA, the Modern Language Association of America. With that final recognition in place (the recognition of the way in which, through the most casual of citational practices, we tend at once to globalize the MLA implicitly and to name America as the site of the global by not speaking its name), the speculative fantasy of this project begins to look all too familiar... (Baucom, 2001: 169)

Familiar no sólo porque este proceso asemeja el de las compañías de las Indias, sino también porque es necesario recordar el destino del nombre del *Handbook*, que presenta correspondencias inquietantes: primero, *MLA Handbook for Writers of Research Papers, Theses, and Dissertations* (1977); después, *MLA Handbook for Writers of Research Papers* (2003); y ahora, *MLA Handbook* (2016). El fenómeno de concentración del que habla Baucom se vuelve tangible.

Los efectos ideológicos de las agencias de la forma del estilo MLA ya pueden intuirse en función de lo que he detallado arriba, pero merece la pena puntualizar tres de ellos relacionados con los impulsos expansionistas evidentes en el devenir de la asociación. En primer lugar, el estilo MLA habilita un espacio para llevar a cabo una discusión en un marco de normas establecidas que pueden seguirse independientemente del origen geográfico de los textos que se estudien. De manera paradójica, el estilo establece una serie de fronteras formales con el objetivo de que las fronteras geográficas no representen un obstáculo, sino una oportunidad más. Esto ha fomentado en los departamentos de literatura estadounidenses tanto la exploración de literaturas provenientes de diferentes lugares, como la participación de académicos de distintos orígenes y en diferentes partes del mundo. En segundo lugar, el estilo habilita una contemporaneidad en donde las voces del ahora pueden dialogar con las del ayer; es decir, cuando un texto académico incluye una cita, su idea se vuelve contemporánea a medida que es revitalizada por el discurso principal. De esta manera, se revela el carácter heterocrónico del texto académico, puesto que las comillas utilizadas para señalar la cita funcionan como una membrana visible que separa y une el

presente con el pasado. Además, el estilo MLA es un documento vivo que, en cuanto que se modifica y se edita con relativa frecuencia, también se proyecta a un futuro. En tercer lugar, hay que señalar el efecto que tienen las agencias de la forma en aspectos lingüísticos, pues el estilo MLA permite que diferentes lenguas convivan en un mismo texto. Por ejemplo, las notas al pie habilitan la posibilidad de incluir traducciones, de manera que las citas de los textos que son estudiados pueden presentarse en el idioma original sin que esto represente un problema para la comprensión del texto académico. No obstante, es importante recordar que el circuito editorial académico en Estados Unidos se conduce principalmente en inglés, por lo que cualquier contribución que pretenda ser publicada debe estar escrita en esta lengua. De esta manera, el texto académico podría verse como un mapa de irregularidades espaciales, temporales y lingüísticas, que gracias a las agencias de la forma del estilo de citación reúne en un "aquí", en un "ahora" y en "así" las diferentes voces de otros tiempos y de otros lugares. Lo anterior nuevamente da cuenta del proceso de concentración del que habla Baucom, puesto que por medio del formato y estilo de citación de la MLA, la academia estadounidense ha concentrado una gran cantidad de capital intelectual proveniente de diversas partes del mundo.

Los efectos epistemológicos de las agencias de la forma del estilo MLA pueden dividirse en aquéllos que se relacionan con la escritura y en aquéllos que se relacionan con la lectura; es decir, para identificar la influencia epistemológica del estilo MLA en los estudios literarios estadounidenses es necesario centrar la atención en las estrategias metodológicas que utilizan para la producción de conocimiento. El efecto de las agencias de la forma en la escritura es relativamente evidente: basta con echar un vistazo a la manera en la que se ha moldeado la manera de escribir en función de las recomendaciones y los lineamientos del estilo MLA. De hecho, una de las dos partes en las que está dividida la octava edición del *MLA Handbook* está dedicada a "The Mechanics of Scholarly Prose".

En cuanto a la lectura, es pertinente puntualizar que la práctica actual del estudio literario involucra la revisión y el análisis no sólo de la obra literaria, sino también de un conjunto de textos críticos y teóricos que respaldan los argumentos de una interpretación. Por un lado, la otra parte de la octava edición del *MLA Handbook* está dedicada al proceso de investigación, de manera que esta sección contiene subtítulos como "Think: Evaluating Sources", "Select: Gathering Information about Your Sources" y "Organize: Creating Your Documentation". Por otro lado, es relevante mencionar también la importancia que este estilo da al nombre de los autores y las autoras, tanto

en el formato general (el nombre de quien escribe el texto debe aparecer en la esquina superior izquierda de la primera página y en la esquina superior derecha junto al número de cada página), como en la manera de referir las fuentes parafraseadas o citadas. El impacto que esto tiene en la lectura llevada a cabo para la producción de un texto académico puede ser variable, pero es razonable suponer que esto motiva a que la búsqueda de información se lleve a cabo en función de autores y autoras y no necesariamente en función de fechas o temas.

Finalmente, no está de más apuntar que buena parte del impacto que ha tenido el formato y el estilo MLA en la práctica de los estudios literarios es una consecuencia de su inserción en el sistema universitario en Estados Unidos. Éste es un proceso que inició formalmente en 1951, cuando la *MLA Style Sheet* se distribuyó entre investigadores y estudiantes de posgrado. En la página legal de este documento se afirma que no tiene sentido instruir a futuros académicos en una forma para preparar artículos y tesis, si las editoriales y las revistas en las que publicarán sus trabajos requieren de un formato distinto (Modern Language Association, 2021a). En otras palabras, los estudiantes universitarios comenzaron no sólo a recibir los contenidos conceptuales de las materias, sino también los lineamientos del formato y estilo MLA desde mediados del siglo pasado y continúan haciéndolo en la actualidad.

## Conclusión

Lo que mal que bien se ha esbozado en este artículo es apenas el tanteo de algunas intuiciones en torno al estudio del texto académico en cuanto que género discursivo. Consideraciones de mayor calado requerirían de cavilaciones más profundas y mejor documentadas. Hace falta, para empezar, preguntarse con más detalle cuál es la influencia de cada elemento de los formatos y los estilos de citación en el contenido del texto académico, qué tipo de análisis se motivan y qué tipo de análisis se inhiben en la práctica. Inclusive, si se parte del supuesto de que el pensamiento depende de los marcos de referencia que tiene, merecería la pena dar un paso hacia atrás y explorar la injerencia del formato y el estilo de citación en la gestación de las ideas, desde aquéllas que se materializan en ensayos breves, hasta aquéllas que fundamentan tesis doctorales. Además, siguiendo a Baucom (2001) cuando dice que “genres not only emerge from specific historical situations but carry that ideology in themselves as a ghostly aftereffect” (163), debería considerarse que el texto académico porta, apa-

rentemente sin tapujos, las marcas del poder intelectual; en sus citas, sus paráfrasis, sus referencias y en sus figuras retóricas se deja ver la hegemonía de ciertas ideas y de ciertos autores y autoras. Desde este punto de vista, el texto académico se vuelve una fotografía en alta definición de procesos de dominación cultural. Por último, también sería necesario apuntar a un nivel de problematización superior en el que se busque discutir los formatos y estilos de citación en su calidad de meta-forma textual, pues pueden pensarse como formas que contienen otras formas.

## Referencias bibliográficas

- AMERICAN PSYCHOLOGICAL ASSOCIATION. (2019). "About APA Style" (en línea). *APA Style*. Recuperado el 7 de agosto de 2021 de <https://apastyle.apa.org/about-apa-style>
- AUYOUNG, Elaine. (2020). "What We Mean by Reading." *New Literary History*, 51(1), 93-114. <https://doi.org/10.1353/nlh.2020.0004>
- BAUCOM, Ian. (2001). "Globalit, Inc.; Or, the Cultural Logic of Global Literary Studies". *PMLA*, 116(1), 158-72.
- CLAWSON, James M. (2009). "Modern Language Association of America. 2008. *The MLA Style Manual and Guide to Scholarly Publishing*. 3rd ed. New York: Modern Language Association. \$32.50 hc. xxiv + 336 pp." [Reseña de *The MLA Style Manual and Guide to Scholarly Publishing*]. *College Literature*, 36(3), 234-237. <https://doi.org/10.1353/lit.0.0067>
- COOK, William. (1884). *Modern Language Association of America. Proceedings* (1), Proceedings at New York, 29, 30, diciembre, xv-xx.
- EAGLETON, Terry. (2010 [2007]). *Cómo leer un poema* (Mario Jurado, Trad.). Akal.
- GRAFF, Gerald; WARNER, Michael (Eds.). (1989). *The Origins of Literary Studies in America: A Documentary Anthology*. Routledge.
- HART, James Morgan. (1989). "From German Universities: A Narrative of Personal Experience". En Gerald Graff y Michael Warner (Eds.), *The Origins of Literary Studies in America: A Documentary Anthology*. Routledge.
- JAMESON, Fredric. (1983 [1979]). *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*. Routledge.

LEVINE, Caroline. (2015). *Forms: Whole, Rhythm, Hierarchy, Network*. Princeton University Press.

MODERN LANGUAGE ASSOCIATION. (2021a). “The History of MLA Style, 1931-2016” (línea de tiempo interactiva, en línea). *Modern Language Association*. Recuperado el 8 de Agosto de 2021 de <https://www.mla.org/About-Us/About-the-MLA/MLA-Archives/Time-Lines/MLA-Style>

MODERN LANGUAGE ASSOCIATION. (2021b). “MLA’s Mission” (en línea). *Modern Language Association*. Recuperado el 11 de agosto de 2021 de <https://www.mla.org/About-Us/About-the-MLA/The-MLA-s-Mission>

MODERN LANGUAGE ASSOCIATION. (2016). *MLA Handbook* (8va Edición). Modern Language Association.

PARKER, William R. (1953). “The MLA, 1883-1953”. *PMLA*, 68(4), 3-39. [HTTPS://DOI.ORG/10.2307/2698983](https://doi.org/10.2307/2698983)

THE UNIVERSITY OF CHICAGO PRESS. (1906). *Manual of Style: Being a compilation of the typographical Rules in force at the University of Chicago Press, to which are appended specimens of types in use*. The University of Chicago Press.

THE UNIVERSITY OF CHICAGO PRESS. (2017). “About *The Chicago Manual of Style*” (en línea). *The Chicago Manual of Style Online*. Recuperado el 7 de agosto de 2021 de <https://www.chicagomanualofstyle.org/help-tools/about.html>





SUMILLERA, Rocío G. (2019). *Invention. The Language of English Renaissance Poetics*. Legenda.

**Daniel GUTIÉRREZ TRÁPAGA**

Facultad de Filosofía y Letras

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO | México

Contacto: [danielgutierrez@filos.unam.mx](mailto:danielgutierrez@filos.unam.mx)

La creatividad individual, la originalidad, la imaginación y la innovación no fueron los valores dominantes de la literatura, el arte y el saber sino hasta el Romanticismo. Por lo menos en la tradición occidental, dichas actividades se guiaban por conceptos como la mimesis o, más tarde, la imitatio, que prevaleció durante la Edad Media y el Renacimiento. La definición de estos y otros conceptos vinculados a la elaboración y el estudio de la literatura, dentro de los marcos de la retórica, la gramática y la dialéctica, no fue unívoca y sufrió transformaciones con los siglos. El libro de Rocío G. Sumillera *Invention. The Language of English Renaissance Poetics* se ubica en este complejo marco diacrónico y plurilingüe donde convergen diversos saberes y disciplinas. En particular, se centra en examinar la *inventio*, un concepto clave para comprender la literatura renacentista en inglés, vinculándolo tanto a los antecedentes clásicos como a los medievales, además de al quehacer del humanismo y otros autores de los siglos XVI y XVII. En ese sentido, el libro, desde su inicio, destaca por la aproximación comparativa, la vastedad de fuentes examinadas y su erudición. Sin perder su eje en la literatura inglesa, la obra resultará también de gran interés para los especialistas en el renacimiento francés, italiano y español.

Ya en la baja Edad Media, la escritura de la poesía, dentro del marco del aprendizaje

retórico, estaba directamente ligada a la *inventio*, junto con la *dispositio* y la *elocutio*. Para el Renacimiento, el concepto de *inventio*, demuestra Sumillera, era ineludible en las discusiones y descripciones de la poesía y su elaboración, así como en las artes en general y en las ciencias. La premisa del libro de Sumillera parte de identificar el Renacimiento como un momento crucial en el auge y la transformación del concepto de *inventio*: “Thus, Renaissance invention, still imbued with rhetorical and dialectical nuances, helps to smooth the passage from the classical notion of poetry as imitation to the understanding that it is instead the product of the author’s original thought and creative imagination” (2019: 2).

Para explorar el concepto de *inventio* en el Renacimiento inglés, el libro está dividido en cinco capítulos. El primero revisa las ideas retóricas, gramáticas y dialécticas de la Antigüedad y la Edad Media que daban sentido a la *inventio*, desde su origen en la teoría de los tópicos en la *Retórica* de Aristóteles. Sumillera muestra la influencia, tanto de las ideas del estagirita como de las de Cicerón, Quintiliano y Boecio, en la educación medieval retórica y dialéctica. Luego, analiza el concepto en la tradición de las *ars grammatica* y las *artes poetriae*, que permitió al concepto incorporarse a los lexicones de poética desde el siglo XII y XIII.

El capítulo dos trata la *inventio* de los siglos xv al inicio del xvii en diversos autores europeos e ingleses, en particular los humanistas, en función de la discusión sobre Cicerón, desde la polémica entre Jorge de Trebisonda y Lorenzo Valla, y luego Rodolfo Agrícola, Juan Luis Vives y Pedro Ramo. Es precisamente en el siglo xv que la retórica se afianza como disciplina en Oxford y Cambridge y, en general, en la educación de la Inglaterra de los Tudor. Dicho contexto explica la aparición de los primeros tratados en inglés, comenzando con *The art or crafte of rhetorike* (1535) de Leonard Cox, al que le siguieron obras de Richard Sherry, Angel Day y Thomas Wilson, entre otros. Sumillera plantea la coexistencia de dos líneas que presentan de manera distinta la idea de encontrar argumentos, una con buscar ideas ya existentes y la otra estableciendo un vínculo con la construcción de ideas por medio de la fantasía o la imaginación. La poesía, aún vista como una forma de elocuencia retórica y con influencia neoplatónica, incorporó en el siglo xvi a la *Poética* de Aristóteles como parte de su teoría; sin embargo, los poetas ingleses parecen haber tenido poco acceso al texto y a otras discusiones italianas o francesas en torno a la *inventio* en este contexto. En el caso inglés, domina claramente la retórica como clave poética.

En el capítulo tres, Sumillera revisa la relación entre la *imitatio* y la *inventio*, dentro del marco de la retórica, conceptos cuyo estudio conjunto es necesario. Nuevamente, la *imitatio* se remonta a uno de los ejercicios centrales de la retórica en la Antigüedad, vinculado a la traducción y, principalmente, a la transmisión de modelos para superarlos. Dicha idea permaneció durante la Edad Media y el Renacimiento, aunque no estuvo exenta de polémica en los círculos humanistas: algunos consideraban a Cicerón como el máximo modelo de imitación siguiendo a Poggio Bracciolini y otros consideraban tomar lo mejor de cada autor. Además, Erasmo, con

una noción de decoro histórico, señaló el problema de considerar a Cicerón como el modelo máximo al no ser un autor cristiano, enfatizando así la identidad del imitador cristiano sobre la insuficiencia de los modelos paganos. Esto dio origen a la reivindicación de la *aemulatio*, rivalizar con y superar al modelo de Quintiliano como ideal renacentista presente en autores como John Cole, Juan Luis Vives o Philip Sidney. En cualquier caso, una imitación simple de tipo mimético no era suficiente, pues debía quedar clara la aportación nueva al tema, ilustrada por Sumillera con los ejemplos de Du Bellay y Spenser, y el famoso soneto de *Les antiquitez de Rome*. En la misma línea, ya desde Quintiliano y Horacio, se advertía en contra de las imitaciones serviles. Durante el Renacimiento se suscitaron diversas aproximaciones al asunto en las que participaron Philip Sidney, Thomas Elyot, Thomas Watson, Thomas Haywood, Joseph Hall, Ben Jonson, John Dryden, entre otros. Destaca la de Sidney por su complejidad, pues postula que la *imitatio* no sólo copia a la naturaleza, sino también al proceso creativo de ésta. Así, Sidney otorga un estatus divino al poeta en su capacidad de creación de mundos que pueden superar a la realidad natural.

En el capítulo cuatro, la autora defiende la tesis de que la *inventio* se convirtió en uno de los conceptos centrales para discutir y juzgar la poesía renacentista inglesa. En primera instancia, rastrea el uso de “to invent” como un término altamente elogioso y sinónimo tanto para la escritura de ficción como de la poesía. Ya los poetas de la Pléiade consideraban la *inventio* para evaluar una composición poética. En Inglaterra, la mayor parte de los tratados de la materia discuten el tema desde las últimas décadas del siglo xvi. De hecho, la falta de *inventio* se interpreta como un acto de repetición estéril; sin embargo, en otros ámbitos fuera de la poética, se veía de manera negativa, siguiendo objeciones de corte platónico y de los primeros puritanos ingleses.

En el capítulo final, se refuerza la idea de que en el Renacimiento la *inventio*, vinculada a la facultad imaginativa, es superior a la *imitatio* para la poesía. Específicamente, la imaginación engendra la *inventio*, así el poeta se considera un artista imaginativo, cualidad vinculada al concepto griego de φαντασία. Luego, examina el concepto de fantasía desde Platón y Aristóteles, hasta las sospechas de autores como Pico della Mirandola, Ronsard y Motaigne o las dudas de Huarte de San Juan, a pesar de considerarla parte del proceso del pensamiento racional. En el caso inglés, la principal razón para desacreditar la imaginación es su vínculo con los sentidos corporales y, por tanto, la realidad material, siempre falible y cambiante. En cambio, pocas fueron las voces que defendieron dicha capacidad; sin embargo, la imaginación empezó a ganar terreno sobre la *inventio* en las definiciones de la poesía.

Las conclusiones del libro enfatizan el papel central de la *inventio* para el periodo, donde inició el cambio que sentó las bases para la ima-

ginación creativa del Romanticismo y cuyas raíces se observan con más claridad ya en el siglo XVII. El libro de Sumillera examina con enorme claridad, precisión y erudición un tema amplio en el que se ligan múltiples aristas: la retórica, la elocuencia, la gramática, la poética y las poéticas tanto de las lenguas clásicas, como de las vernáculas, donde también influyeron la tradición y el pensamiento religioso contemporáneo. Además, el libro destaca por poder vincular el tema de manera diacrónica desde sus orígenes clásicos hasta sus proyecciones en la visión romántica de la poesía. Dicha característica y los rasgos metodológicos, sin duda, posicionan este trabajo en la línea de clásicos de la literatura comparada como *Literary Language & Its Public in Late Latin Antiquity and in the Middle Ages* de Auerbach. Así, las múltiples aportaciones de la investigación de Sumillera hacen del libro un texto de enorme utilidad tanto para especialistas en literatura inglesa, como para los interesados en el Renacimiento y la poesía europea, en general.



DE TERESA OCHOA, Adriana (Coord.). (2019). *Horizontes teóricos y críticos en torno a la figura autoral contemporánea*. UNAM.

José Emilio GONZÁLEZ CALVILLO

Facultad de Filosofía y Letras<sup>1</sup>

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO | México

---

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

La escritura, práctica con la cual se asocia a la literatura, posee cierta cualidad misteriosa: los vocablos que se conforman mediante la unión de grafías son sólo recipientes de una ausencia, de algo que se evoca en ese acto de nombrar, pero que no está ahí. Cuando, a su vez, las palabras se articulan para la creación de textos literarios y a éstos se les vincula con el nombre propio de quien firma por ellos, el misterio crece: ¿qué relación guarda el artefacto estético con el sujeto empírico que lo produce? De esta y otras tantas interrogantes afines se ocupan los estudios sobre la autoría. A pesar de que, en su insigne ensayo de 1967, Barthes condenara a muerte al autor, esta problemática no deja de suscitar discusiones trascendentales, tanto en la literatura como en otras disciplinas. El paso del tiempo ha demostrado que la figura autoral, junto con otros objetos dados por muertos como dios y el arte en épocas previas, no han desaparecido sino, más bien, han sido “desplazados, reubicados, destituidos, descentralizados o deconstruidos” (García Hubard, 2019: 55). El libro electrónico *Horizontes teóricos y críticos en torno a la figura autoral contemporánea*, coordinado por Adriana de Teresa Ochoa y publicado en 2019 por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacio-

nal Autónoma de México, da cuenta de todas estas mutaciones por las que el concepto de autoría ha pasado, mediante la diversidad y lucidez de los ensayos que lo componen.

El libro consta de doce artículos escritos por académicas de México, España, Noruega y Venezuela; éstos se distribuyen en tres apartados. Asimismo, varios de los textos fueron presentados en una primera versión en un coloquio del mismo nombre que aconteció en octubre de 2015 en la institución que los publica. En la primera parte de la introducción, Adriana de Teresa Ochoa, quien en 2010 coordinó el libro *Circulaciones: trayectorias del texto literario*, sienta el terreno conceptual e histórico al trazar una sucinta genealogía sobre la noción de autor. Esta acepción surge de forma incipiente en el Renacimiento —con Montaigne como figura clave—, se consolida con la revolución estética e ideológica del Romanticismo, y encuentra en la conferencia de Barthes el punto de anclaje para las discusiones sobre este asunto en las décadas posteriores. En la segunda parte, De Teresa Ochoa resume los criterios que agrupan las tres secciones, así como cada uno de los textos.

La sección inaugural, “Tras las huellas del autor(a)”, es la más extensa y posee un carácter eminentemente teórico. En ella se enmarca “La

muerte del autor” en la historia de la crítica literaria europea, particularmente la francesa, y se exponen diferentes lecturas que se le han dado con el fin de proponer nuevas relaciones o de establecer otras poco exploradas, como aquella que se sostiene con el pensamiento de Jacques Derrida. La sección, además, aborda problemas como el papel que la autoría representa para la crítica feminista, o como la escisión que el autor suele tener con su comunidad y la necesidad de su reincorporación. Los ensayos de la segunda parte, “De máscaras y mediaciones”, discuten ciertas instancias que desafían y ponen en duda al Autor (con mayúscula), pero que al mismo tiempo contribuyen a su construcción. Así, nociones como la falsificación (y sus respectivas variantes), la traducción, la crítica literaria y el testimonio son exploradas como circunstancias de la producción textual en las que se debe hablar tanto de posibles autores/as en sí, como del papel indispensable que éstos/as juegan para la edificación del escritor o escritora como figura autorial. Finalmente, el apartado “El Autor(a) en escena” es la puesta en práctica de varias de las aproximaciones teóricas que se exploran previamente, a partir de los estudios de caso sobre la escritura autobiográfica de Octavio Paz, las formas en las que se relacionan el novelista irlandés John Banville y su alter ego escritural Benjamin Black, y el papel que juegan las lecturas en voz alta de Coral Bracho para su construcción como autora.

Dentro de las ideas conductoras que atraviesan los ensayos de *Horizontes teóricos*, hay tres que me interesa señalar: la propuesta de la autoría como creación colectiva, el amplio panorama histórico que el libro abarca y las implicaciones del desarrollo tecnológico para esta materia. La primera se desprende de los títulos de dos apartados: “De máscaras y mediaciones” y “El Autor(a) en escena”. En ellos yace un léxico teatral<sup>2</sup> que da

cuenta del carácter artificial y performático que resulta ser la figura autorial, así como del cariz eminentemente colectivo de la autoría, al emparentarla con el arte dramático. En palabras de Julia Constantino (2019), ésta figura se construye “en comunidad, como parte y resultado de una serie de sistemas que entran en contacto y siempre están en movimiento y transformación, donde podemos cuestionar la idea de cualquier tipo de sujeto como dueño del significado, para pasar a modalidades colectivas, fragmentarias, temporales, provisionales, performativas y plurales de construcción de textos, textualidades y figuras autorales” (163) Así, aunque el culto al autor es resultado de aquél que se le profesa al individuo, lo cierto es que para que éste exista es necesaria la participación de otros y otras. Siguiendo con la analogía teatral, pese a que en toda obra haya papeles protagónicos, debe haber papeles secundarios, vestuaristas, maquillistas y tramoyistas, para que ésta pueda realizarse a cabalidad. En el terreno meramente literario, para que exista el autor debe haber traductores, editores, críticos/as y, por supuesto, lectores.

La relevancia de la colectividad que plantea este libro es, a un tiempo, diagnóstico de un fenómeno y propuesta metodológica renovadora dentro de su campo: en ella subyace la idea de que revisar el asunto de la autoría posibilita transformaciones dentro de la literatura. Esto sucede gracias a que “la figura del autor siempre está refractada por el prisma de las voces de terceros que, *a posteriori*, interactúan y constituyen la memoria colectiva que llamamos historia literaria” (Artigas Albarelli, 2019: 184). En ese sentido, esa historia literaria se ilustra a lo largo de *Horizontes teóricos* gracias a los recorridos que trazan textos como los de Pimentel, García Hubard y Toril Moi acerca de las diferentes aproximaciones que se han hecho sobre el autor y la autora, que, al leerlas en conjunto, amplían y complejizan esa historia; o bien, en el acercamiento contemporáneo que se hace a figuras no del todo coetáneas, como en el texto de González Treviño sobre los falsificadores ingle-

2 A estos dos habría que sumarles el título del ensayo de Julia Constantino, “Máscaras provisionales: sobre traducción, autoría y construcción de figuras autorales”, para reforzar el punto.

ses del siglo XVIII. De igual manera, el estudio de múltiples géneros literarios (poesía, ensayo, testimonio) y de figuras tan diversas y contrastantes como Octavio Paz, Rigoberta Menchú e, incluso, Frida Kahlo —a partir del análisis que Eleonora Cróquer hace sobre los diarios de la pintora mexicana— evidencia la fértil pluralidad de estudiar la autoría. La historia literaria, entonces, se parece más a una espiral que a una línea e incorpora no sólo a los/as artistas que crean, sino también a quienes la consumen y la piensan.

El tema de la tecnología resulta trascendental para *Horizontes teóricos* desde su existencia material misma, pues éste es un libro exclusivamente electrónico y posee particularidades como un código QR que redirige a un video en YouTube donde la coordinadora hace una presentación del texto. Esto ejemplifica perfectamente “la [...] transformación que ha significado el desarrollo de las nuevas tecnologías, las cuales han creado formas inéditas de producción, circulación y apropiación de lo escrito” en las cuales “nociones como las de autor quedan en entredicho o, [...], dan lugar a nuevas acepciones y modalidades de interacción” (De Teresa Ochoa, 2019: 17). Es decir, ya no se trata solamente del libro impreso en papel, sino de la presencia de otros soportes sobre los que la textualidad recae. Al respecto, empero, el libro presenta ejemplos escasos, pero que dan una idea y abren el horizonte para estudios futuros. El primero está estrictamente vinculado con “las técnicas de estilometría digital, combinadas con psicolingüística” (González Treviño, 2019: 146), las cuales permiten comprobar si tal o cual obra fue escrita por un autor o no y cómo esto transforma la crítica literaria. El segundo se trata de la incorporación de “formas y formatos expandidos” (González Aktories, 2019: 253), tales como el sitio web del complejo seudónimo de John Banville o las “lecturas grabadas en estudio [...] editadas en CD o accesibles a través de *podcasts*” (253) de Coral Bracho, para la interpretación de sus respectivas obras.

En suma, los ensayos en conjunto conforman una visión panorámica sobre la autoría, que demuestran lo heterodoxo y problemático que ésta resulta ser. *Horizontes teóricos y críticos en torno a la figura autoral contemporánea* es didáctico y especializado a un tiempo: puede funcionar para esclarecer la lectura de “La muerte del autor”, para acercarse a discusiones de densidad como el del lugar autoral en *La Cultura* [sic.], o para hallar bibliografía acerca de autores/as en específico. Lo cierto es que el libro resulta pertinente y apasionante acerca de este fenómeno literario y su lectura suscita nuevas formas de vincularse con la literatura.

### Referencias bibliográficas

- ARTIGAS ALBARELLI, Irene María. (2019). “Imágenes de autor y curiosidades polifónicas: refracciones a Roland Barthes y William Carlos Williams”. En Adriana de Teresa Ochoa (Coord.), *Horizontes teóricos y críticos en torno a la figura autoral contemporánea* (pp. 167-187). UNAM.
- CONSTANTINO, Julia. (2019). “Máscaras provisionales: sobre traducción, autoría y construcción de figuras autorales”. En Adriana de Teresa Ochoa (Coord.), *Horizontes teóricos y críticos en torno a la figura autoral contemporánea* (pp. 151-165). UNAM.
- DE TERESA OCHOA, Adriana. (2019). “Introducción”. En Adriana de Teresa Ochoa (Coord.), *Horizontes teóricos y críticos en torno a la figura autoral contemporánea*. UNAM.
- GARCÍA HUBARD, Gabriela. (2019). “Muerte y deconstrucción del autor: Barthes / Derrida”. En Adriana de Teresa Ochoa (Coord.), *Horizontes teóricos y críticos en torno a la figura autoral contemporánea*. UNAM.

GONZÁLEZ AKTORIES, Susana. (2019). “La dimensión sonora de la poesía y su relación con la figura autorial. Un acercamiento a partir de ‘Agua de bordes lúbricos’ leído por Coral Bracho en viva voz”. En Adriana de Teresa Ochoa (Coord.), *Horizontes teóricos y críticos en torno a la figura autorial contemporánea* (pp. 251-295). UNAM.

GONZÁLEZ TREVIÑO, Ana Elena. (2019). “Pruebas de paternidad textual: la falsificación literaria y la construcción del valor autorial”. En Adriana de Teresa Ochoa (Coord.), *Horizontes teóricos y críticos en torno a la figura autorial contemporánea* (pp. 131-150). UNAM.



QUINTANA-VALLEJO, Ricardo. (2021). *Children of Globalization. Diasporic Coming-of-Age Novels in Germany, England, and the United States*. Routledge.

Carolina ULLOA

Posgrado en Letras<sup>1</sup>

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO | México

Contacto: [cdanaeulloa@comunidad.unam.mx](mailto:cdanaeulloa@comunidad.unam.mx)

---

1 Estudiante de la Maestría en Letras

Una labor crítica responsable es aquella que reconoce la humanidad detrás del objeto a tratar: aquella que enmarca, con sensibilidad, las materialidades que sostienen las temáticas de las representaciones culturales. En la compartida realidad contemporánea, que desde la teoría de los afectos se caracteriza por la acumulación de “both relatedness and interruptions of relatedness” (Gregg y Seigworth, 2010: 2), se vuelve imperante considerar los cuerpos detrás del artificio, “the challenge of making the writing equal to the subject being written about” (Probyn, 2010: 72). Como asevera Elspeth Probyn (2010), “writing affects bodies” (76), tanto de forma creativa como de forma académica. *Children of Globalization. Diasporic Coming-of-Age Novels in Germany, England, and the United States* (2021), del académico mexicano Ricardo Quintana-Vallejo, encarna este hecho: es un estudio crítico “about people whose bodies are displaced and whose minds are nurtured by globalized and artistic products” (142). Desde una trinchera distinta a aquella que lo vio nacer, este crítico investiga el género novelístico coming-of-age<sup>2</sup> y los

matices que adquiere en nuestra época, caracterizada por una globalización y multiculturalidad como nunca antes vistas.

Con tres partes que se dividen en ocho capítulos, la disertación inicia con la coincidencia generacional que llevó al autor a interesarse en el *coming-of-age*: la saga de *Harry Potter* de J. K. Rowling. Este vínculo personal y colectivo da pie a la discusión sobre el proceso de formación —las negociaciones con la identidad propia en el proceso de convertirse en adulto— de cualquier individuo, cómo el contexto define los parámetros del éxito de tal maduración y, en especial, cómo pueden (o no) adaptarse a ésta los grupos minoritarios. La investigación se ciñe a la diáspora; según Ricardo Ortíz, ésta se define como un desplazamiento geográfico que encuentra “identification with a group, *however scattered*, committed to the same work of cultural retention, reproduction, and revival of a home culture in an alien, foreign, ‘host’ setting” (cit. en Quintana-Vallejo, 2021:

---

2 Utilizo el término en el idioma original ya que, durante el recorrido teórico e histórico que Quintana-Vallejo (2021) provee, la traducción al español del género —“novela de formación”— no contiene los matices

---

que el autor propone en su estudio y definición del “coming-of-age” (4). Para él, éste es “an umbrella term that encompasses varied iterations of the genre [*Bildungsroman*] across history and the world [...] [that] share a common emphasis on the inner lives and internal drive of their protagonists, and necessarily showcase the formative process of a young person who becomes an adult” (4).

144). Stuart Hall determina que los sujetos de la diáspora están “constantly producing and reproducing themselves anew, through transformation and difference” (cit. en Quintana-Vallejo 2021: 124) —y Quintana-Vallejo lo celebra y honra con un recorrido desde la tradición germánica del *Bildungsroman* y hasta el subgénero *diasporic coming-of-age novels*—. En este libro atestiguamos, de la mano de un autor que ha experimentado en carne propia los encuentros y desencuentros que aborda, cómo se llevan a cabo las negociaciones identitarias entre la diáspora y los discursos nacionalistas monolíticos y opresivos que suelen dictar los estándares para su posible (des)identificación en el espacio que habitan.

La introducción sirve como marco teórico, pues se alimenta de los lineamientos tradicionales del *Bildungsroman* como los proponen Jerome Buckley y Thomas Jeffers, clave para la asimilación y confrontación del arquetipo del héroe en el recorrido de Quintana-Vallejo (2021): “abled-bodied protagonists from socioeconomically advantageous backgrounds [who] become idealized adults” (5). La primera parte, de carácter histórico, provee el panorama que inició la *Bildungsroman* y la reformulación en la tradición inglesa con obras tan aclamadas como *David Copperfield* y *Great Expectations* de Charles Dickens, autor que atraviesa este número de la presente revista. De esta manera, Quintana-Vallejo desarrolla los fundamentos que permiten que las *diasporic coming-of-age novels* germinen en nuestros días y resalta su maleabilidad. Así, lo primordial para entender su objeto de estudio son las “internal forces of self-determination and the need to ponder on and experiment with one’s identity” como “key drivers of the plot” (38), el puente que él ubica entre los protagonistas del siglo XIX y aquellos que emanan hoy.

Con un loable detenimiento crítico para interpretar los materiales literarios que sirven para su recorrido histórico, la segunda parte del estudio, dedicada a tres grandes diásporas, ofrece una mirada a las “possibilit[ies] of non-belonging” (53)

en las que se pactan los procesos de identificación y rechazo en ejemplos específicos. Con el estudio de *Buddah of Suburbia*, de Hanif Kureishi, y *White Teeth*, de Zadie Smith, comienza el cambio: los protagonistas ya no buscan una adultez idealizada, sino que tienen que cuestionarse cómo ellos “fit into national and global narratives” (59); en este caso, la convivencia de las comunidades de ascendencia india, bangladesí y jamaicana en Londres. En el capítulo dedicado a la diáspora de México en Estados Unidos, Quintana-Vallejo hila su análisis a partir de los discursos de Donald Trump para explicar que las expectativas a las que los personajes de las *diasporic coming-of-age novels* se enfrentan están atravesadas por “contradictory and informed by racist, xenophobic, and misogynistic imaginations of social hierarchies” (77). Estas dolorosas contradicciones se presentan mediante *The House on Mango Street*, de Sandra Cisneros, y *Señales que precederán el fin del mundo*, de Yuri Herrera, los cuales demuestran “the constant becoming of culturally-hybrid protagonists as they experiment and puzzle over their multiple identities” (99). Lo anterior enarbola “decolonial understandings of diasporic identities” (99) que llevan al crítico a explorar las Antillas Mayores, específicamente Puerto Rico y Cuba, y la potencia *queer* de los personajes de *Down These Mean Streets*, de Piri Thomas, y *Antes que anochezca*, de Reinaldo Arenas.

La tercera parte regresa al origen germánico tras las múltiples revaloraciones de lo que se entiende por “identidad nacional”. Mediante *Selam Berlin*, de Yade Kara, y *tshick*, de Johann Gottfried von Herder, Quintana-Vallejo describe un panorama en el que las sociedades globales “become ever more comfortable with fluid national identities that can integrate difference without pushing for the cultural erasure that full assimilation implies” (132). Ambos textos niegan una conclusión organicista y, así, posibilitan que la audiencia confronte iteraciones monolíticas de lo que implica el crecimiento humano. Con esta premisa, el último capítulo diagnostica una

posible vía en el futuro de este subgénero, uno en el que sus protagonistas demuestran una aguda consciencia de sus condiciones en la diáspora en comentarios de orden metatextual.<sup>3</sup> Dichas preocupaciones subrayan la interseccionalidad de la construcción identitaria, pues, a la par de una opresión racial sistémica, los personajes —y las personas— se enfrentan a segregaciones de clase, orientación sexual y género (146). En las últimas obras analizadas, *On Earth We're Briefly Gorgeous*, de Ocean Vuong, y *Juliet Takes a Breath*, de Gabby Rivera, se cruzan los ejes que se habían delimitado gracias al estudio de los textos previos, como la diversidad sexual, el ejercicio escritural (*storytelling*) y, más que antes, las redes de apoyo entre las comunidades diaspóricas.

En los procesos de formación de los protagonistas de las *diasporic coming-of-age novels* se vierte el énfasis en la negociación: un sustantivo que, en sí mismo, ya habla de fluidez, una falta de estabilidad, que *Children of Globalization* celebra. Quintana-Vallejo no sólo ofrece un sugerente recorrido histórico y crítico para el subgénero, con riesgos interpretativos sanos de por medio, sino que plasma el inicio de una conversación crítica indispensable en nuestros tiempos: “Who am I and what is my place in this world?” (16). Bajo la premisa de Jeffers, quien explica que “the emergence of the hero's character increasingly mirrored the emergence—socially, economically, politically, ideationally—of the world around him” (113), el crítico mexicano asevera que las novelas

que analiza también son reflejos de su época. Por esta razón, los hijos a los que refiere el título del libro no sólo son los personajes protagonistas que el autor estudia, sino, también, somos nosotros. Hoy vale la pena mirar el drama de lo humano, en la compleja realidad que nos sostiene, y buscar herramientas críticas que nos ayuden a entenderlo de manera más cabal. Como concluye Quintana-Vallejo, “The coming-of-age genre is more varied than ever and, more than ever, its readership is as complex as the characters it portrays” (160). Si bien ni las novelas ni la presente investigación dan respuestas a la pregunta que inicia este párrafo, *Children of Globalization* es una vía ideal para continuar reflexionando cómo “a body's never less than ongoing immersion in and among the world's obstinacies and rhythms, its refusals as much as its invitations” (Gregg y Seigworth, 2010: 1) en su forma más híbrida y multicultural.

### Referencias bibliográficas

- GREGG, Melissa; SEIGWORTH, Gregory J. (2010). “An Inventory of Shimmers.” En Melissa Gregg y Gregory J. Seigworth (Eds.), *The Affect Theory Reader* (pp. 1-25). Duke University Press.
- QUINTANA-VALLEJO, Ricardo. *Children of Globalization. Diasporic Coming-of-Age Novels in Germany, England, and the United States*. (2021). Routledge.
- PROBYN, Elspeth. (2010). “Writing Shame.” En Melissa Gregg y Gregory J. Seigworth (Eds.), *The Affect Theory Reader* (pp. 71-90). Duke University Press.

3 Siguiendo la propuesta del narratólogo Gérard Genette.



