

ANUARIO DE LETRAS MODERNAS



VOLUMEN 17 / MÉXICO / 2012

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

ANUARIO DE
LETRAS MODERNAS

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

Dra. Gloria Villegas Moreno
Directora

Mtra. Ofelia Escudero Cabezudt
Secretaria General

Dr. Ernesto Priani Saisó
Secretario Académico

Dr. René Aguilar Piña
Secretario Administrativo

Dra. Leticia Flores Farfán
Jefa de la División de Estudios Profesionales

Mtra. Flora Leticia Moreno Osornio
Jefa de la División del Sistema de Universidad Abierta

Mtro. José David Becerra Islas
Secretario de Extensión Académica

Dra. Noemí Novell Monroy
Coordinadora del Colegio de Letras Modernas

Lic. Carmen Sánchez Martínez
Coordinadora de Publicaciones

ANUARIO DE LETRAS MODERNAS

VOLUMEN 17 MÉXICO 2012

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

ANUARIO DE LETRAS MODERNAS

El Consejo de Redacción:

Nair Anaya
Marina Fe
Mariapia Lamberti
Rosalba Lendo
Laura López
Federico Patán
Claudia Ruiz
Ute Seydel

Directora:

Marina Fe

Secretaria:

Claudia Ruiz

Primera edición: 2013

DR © UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTÓNOMA DE MÉXICO
Ciudad Universitaria, Delegación Coyoacán,
C. P. 04510, México, Distrito Federal

ISSN 0186-0526

Prohibida la reproducción total o parcial
por cualquier medio sin autorización escrita del titular
de los derechos patrimoniales.

Impreso y hecho en México

CONTENIDO

PRESENTACIÓN.....	9
ENSAYOS	
Sabina LONGHITANO PIAZZA, “Un estudio preliminar sobre las fuentes del episodio de la locura de Orlando en el marco de la poética ariostesca y de la cultura humanista y renacentista”	15
Mario MURGIA, “La política extraña de algunos dramas de Shakespeare”	33
Claudia RUIZ GARCÍA, “La disputa de los antiguos y los modernos”	55
Adrián MUÑOZ, “El Códice Blake: apuntes metodológicos”	65
José Luis BERNAL, “‘Jardines’: un poema juvenil de Cesare Pavese”	79
José Ricardo CHAVES, “Gótico alemán: Ewers y las dualidades peligrosas”	95
Armando Trinidad AGUILAR DE LEÓN, “La crisis del lenguaje en <i>La cantatrice chauve</i> ”	107
Ute SEYDEL, “El Holocausto en tanto <i>tropos</i> universal para experiencias históricas traumáticas”	119
Laura LÓPEZ MORALES, “Un <i>rally</i> entre dos bahías: la ruta histórica del <i>Volkswagen Blues</i> ”	131
Norma GARZA SALDÍVAR, “La mirada oblicua o el hallazgo de lo visible”	141
Ana Paula ARNAUT, “El equilibrio inestable de la Historia en <i>Memorial del convento</i> ”	155

8 □ CONTENIDO

Maribel MALTA PARADINHA y EDUARDO IVÁN VIVEROS MORALES, “Literaturas Africanas em Língua Portuguesa: da busca indentitária à estética da negritude” 171

Susana GONZÁLEZ AKTORIES, “*Buenos Aires Tour*: nuevas maneras de leer la ciudad” 187

Eva CRUZ YÁÑEZ, “En busca de la diversidad: la poesía de Irlanda y Escocia en el siglo XX” 203

TRADUCCIONES

Emiliano GUTIÉRREZ POPOCA, “Pequeños mundos de ingenio y arte: traducción y comentario de seis sonetos religiosos de John Donne” 229

Juan Carlos CALVILLO REYES, “Tema y variación: hombres a los cuarenta” 245

HOMENAJE A MARGARET ATWOOD.

CÁTEDRA EXTRAORDINARIA MARGARET ATWOOD-GABRIELLE ROY

Claudia LUCOTTI, “Una semblanza de Margaret Atwood” 259

RESEÑAS

Gabriel WEISZ y Argentina RODRÍGUEZ, *Ficciones de la otredad* (Federico PATÁN) 271

Camille LAURENS, *Les fiancées du diable. Enquête sur les femmes terrifiantes* (Claudia RUIZ GARCÍA) 273

Marina FE, *Mujeres en la hoguera. Representaciones culturales y literarias de la figura de la bruja* (Raúl QUESADA) 276

PRESENTACIÓN

En este volumen del *Anuario de Letras Modernas* se incluye una muestra representativa de los trabajos que los profesores del Colegio llevan a cabo y que es producto de su compromiso tanto con la docencia como con la investigación. Se incluyen también textos de académicos invitados que participaron en eventos organizados en nuestra Facultad. En este volumen, como en los anteriores, los artículos aparecen en el orden cronológico de acuerdo con los temas y autores tratados y presentan un amplio panorama de las literaturas en lengua inglesa, francesa, italiana, alemana y portuguesa.

Sabina Longhitano Piazza explora las fuentes de un episodio clave de *Orlando furioso* de Ariosto señalando la manera como los autores renacentistas utilizaban las fuentes clásicas para revitalizar los géneros medievales, particularmente los de caballerías. A continuación, Mario Murgia analiza el tratamiento dramático de conceptos políticos en *Ricardo II*, *Macbeth* y *El rey Lear* de Shakespeare y cómo puede manifestarse en la caracterización de dichos personajes. En “La disputa de los antiguos y los modernos”, Claudia Ruiz revisa la obra poética de Théophile de Viau concebida como un manifiesto poético a favor de los modernos y frente a la doctrina clásica del siglo XVII en Francia.

Por su parte, Adrián Muñoz propone un nuevo modelo metodológico para analizar la obra de Blake desde una perspectiva literaria y religiosa, sugiriendo que éste comparte una serie de temas y motivos con el mundo del tantra y planteando las bases de este análisis. José Luis Bernal señala la importancia literaria de Cesare Pavese y explora su poética a partir de su idea del mito y de sus propias contradicciones humanas que dan lugar a un mundo poético desolado. También comenta y traduce “Jardines”, uno de sus poemas de juventud.

En relación con el gótico alemán, José Ricardo Chaves presenta el caso de Hanns Heinz Ewers, en cuya prosa se encuentran lo macabro, lo gótico, lo fantástico y lo cruel, y quien representa la oscura imaginación germánica a partir del romanticismo. También menciona su participación en el cine expresionista alemán. Refiriéndose al teatro del absurdo, Armando Trinidad Aguilar de León propone que en *La cantatrice chauve* de Ionesco tiene lugar una crisis del lenguaje que busca desarticular la palabra y afirma que sus personajes se encuentran inmersos en un espacio saturado y en un tiempo demencial.

Un tema muy distinto es el que aborda Ute Seydel a partir del planteamiento de Andreas Huyssen acerca del Holocausto. Analiza las novelas *Morirás lejos* de José Emilio Pacheco y *Gefährliche Verwandtschaft* de Zafer Şenocak, que abordan el tema del Holocausto en relación con otros genocidios, contribuyendo con ello a la construcción de una memoria histórica transnacional. Y en relación con la narrativa canadiense, Laura López Morales escribe acerca de la novela *Volkswagen Blues* de Jacques Poulin, en la cual, a partir de un viaje entre Quebec y San Francisco, los lugares visitados remiten a diferentes episodios de la historia de Quebec y las migraciones quebequeses en los siglos XIX y XX.

Norma Garza Saldívar busca explorar las manifestaciones literarias de la mirada oblicua en la novela *Ensayo sobre la ceguera* de José Saramago. Una mirada que implica hablar de aquello que el ojo ya no es capaz de percibir, lo que queda más allá de lo visible y que hace posible la auténtica alteridad. Mirada como ejercicio del pensamiento, de la memoria y la escritura que quiere regresar hacia aquello que Occidente ya ha mirado para despojarlo de la inercia de una sobrevisualización. Por otra parte, Ana Paula Arnaut aborda la interacción entre la historia, la ficción y la ideología en *Memorial del convento*, también de Saramago, en función de las relaciones axiológicas y pragmáticas entre la obra y el lector. Plantea que la autenticidad histórica constituye uno de los pilares del escenario de la novela al mismo tiempo que permite el desarrollo del eje ficcional.

Maribel Malta Paradinha y Eduardo Iván Viveros Morales señalan que en la literatura de lengua portuguesa en África, la llamada literatura colonial, el hombre blanco era el centro de la narrativa y que con la toma de conciencia política nació una literatura que privilegia la poesía, el militantismo político y la lucha por el lugar del negro en la sociedad africana.

En “*Buenos Aires Tour: nuevas maneras de leer la ciudad*”, Susana González Aktories se refiere a las diferentes estrategias textuales en una obra colectiva del artista visual Claudio Macchi, la escritora María Negroni y el artista sonoro Eduardo Rudnitzky, que constituye un tejido interartístico complejo cuyo tema principal es la ciudad porteña.

A partir de diferentes enfoques, Eva Cruz Yáñez examina la producción poética de Irlanda y Escocia en el siglo XX mostrando cómo los grupos colonizados, marginales o minoritarios se propusieron construir una identidad o representación cultural propia para contar su propia historia, la cual había sido silenciada o distorsionada por la cultura inglesa dominante.

Y en el rubro de traducción, Emiliano Gutiérrez Popoca presenta una traducción de seis sonetos de John Donne de la secuencia conocida como *Holy Sonnets*, acompañada de un comentario que muestra las complejidades de traducción para dar cuenta de los principales aspectos retóricos y argumentativos de los poemas, procurando a la vez conservar las características formales así como los distintos matices de la voz poética y su relación con la divinidad. Por otra parte, Juan Carlos Calvillo Reyes presenta una antología mínima de poemas en traducción donde Donald Justice, Joseph Brodsky y

Derek Walcott, en su cuadragésimo aniversario, reflexionan sobre la resignación de la madurez, el exilio y la entrega al oficio de la poesía.

Incluimos también en este volumen, además de las reseñas, una breve semblanza de Margaret Atwood a cargo de Claudia Lucotti en el marco del homenaje a esta escritora canadiense a los diez años de la Cátedra Extraordinaria Margaret Atwood-Gabrielle Roy en nuestra Facultad.

ENSAYOS

Un estudio preliminar sobre las fuentes del episodio de la locura de Orlando en el marco de la poética ariostesca y de la cultura humanista y renacentista

Sabina LONGHITANO PIAZZA
Universidad Nacional Autónoma de México

Establecer y analizar cómo los autores utilizan sus fuentes textuales es siempre un asunto complejo. Esto vale en general para cualquier escritor europeo, especialmente los anteriores al Romanticismo, donde la relación entre un autor y sus fuentes textuales cambió para siempre, al sustituir las nociones clásicas y humanistas de imitación y emulación con la de la originalidad como el criterio estético fundamental. Y vale *a fortiori* para los autores del Renacimiento, educados según el modelo humanista, que marcó una nueva relación con la antigüedad clásica, con un enfoque crítico y filológico que se opuso tajantemente a la interpretación medieval cristiana, alegórica, que buscaba relaciones de continuidad con el mundo clásico. Ésta es la razón del peculiar tratamiento de las fuentes clásicas por parte de los autores del Renacimiento, quienes las utilizan para revitalizar géneros medievales, y en particular el poema caballeresco. Desde esta perspectiva presento los resultados de un estudio preliminar sobre las fuentes del episodio central del *Orlando Furioso* de Ludovico Ariosto: el episodio de la locura de Orlando.

PALABRAS CLAVE: análisis de fuentes literarias, humanismo, cultura del Renacimiento, imitación, emulación, Ariosto, Orlando Furioso.

Assessing and analyzing the use that authors make of their textual sources is a complex matter. If this is generally true regarding any European writer, especially those prior to the Romantic movement—which changed once for all the relationship between authors and their textual sources by substituting the classical-humanist notions of imitation and emulation with the notion of originality as an aesthetic criterion—, this is particularly important in a discussion of Renaissance authors. The new, critical-philological approach to the classical world promoted by the Humanist movement constituted the basis of education during the Renaissance, in strong opposition to the medieval interpretation of the classical inheritance as maintaining continuity with the Christian world. This is why Renaissance authors have a peculiar way of treating the classical sources, using them to revitalize medieval genres, in particular the chivalric poem. It is from this point of view that I present the results of a preliminary study on the sources of the central episode of Ludovico Ariosto's *Orlando Furioso*: Orlando's Frenzy.

KEY WORDS: Literary source analysis, Humanism, Renaissance culture, imitation, emulation, Ariosto, Orlando Furioso.

En años recientes, el análisis de las fuentes de Ariosto ha sido ampliamente problematizado al poner en relación las prácticas filológicas tradicionales de búsqueda de fuentes textuales con un marco de referencia constituido por el conjunto cultural de la sociedad renacentista del principio del siglo XVI —el público de Ariosto— y los debates literarios de la época: en general, con la rica y refinada cultura humanista en la que Ariosto estaba sumergido, y en particular con la teoría de la imitación y la *Questione della lingua*, que planteaba el problema de una única lengua literaria para un país que no tenía una realidad histórico-política. Es en este campo que se coloca este estudio preliminar que se propone presentar un paradigma crítico complejo para después aplicarlo al análisis de las fuentes de un episodio específico del *Furioso*.

El primer filólogo que dedicó un trabajo orgánico a las fuentes del *Furioso* fue Pio Rájna (1900), a finales del siglo XIX:¹ producto del positivismo, su trabajo, a pesar de su enorme erudición, detalle y utilidad, es “absurdo en sus conclusiones” (Binni, 1968: 211): el *Furioso* es inferior al *Innamorato* porque tiene una escasa capacidad de invención de hechos y tramas externas, y depende mucho más de una hábil mezcla de fuentes. Además, el afán de Rájna era el de presentar una imagen de Ariosto más *ragionatore* que *fantástico*,² menos creativo que Boiardo.

La reacción de la crítica no se hizo esperar ya en tiempos contemporáneos a Rájna. En efecto, Ariosto no compite con Boiardo en cuanto a invención de historias nuevas:

[...] de la misma manera en que un Atlas le alcanza para conocer todas las tierras exploradas, viajando con la fantasía y sin arriesgar su vida, así las historias ya escritas y los mundos ya descritos son suficientes para dibujar su nuevo atlas poético, en el cual los lugares comunes, las situaciones convencionales de la tradición literaria, los *tópoi* se regeneran a tal punto que hacen olvidar aquella “cadena de las formas anteriores” (Rájna) que la solución ariostesca presupone (Borsellino, 1973: 102).

Resumiendo el debate entre el positivista Rájna y el idealista Croce, Cesare Segre, en su fundamental edición del *Furioso* (1976: 418), observa que la crítica literaria moderna está especialmente interesada en encontrar las fuentes estilísticas, las que determinan la forma del poema en cuestión, definiéndolas como “fuentes formales”. Por su parte, Walter Binni (1968: 214-216) considera que la armonía del *Furioso* es una armonía dinámica, resultado del encuentro entre la poética renacentista y la poética personal de Ariosto, no sólo en términos estilísticos y formales, sino también con respecto a un conjunto orgánico de ideas y visiones del mundo, exigencias y expectativas estéticas.

Nota: Todas las traducciones de los críticos citados son de la autora.

¹ Para una reseña de las críticas sobre la obra de Rájna, cf. Segre, 1990a.

² Con base en la dicotomía romántica entre el pensamiento racional (*ragionatore*) y la creatividad (*fantastico*) y, como si el primero excluyese o limitase a la segunda, y viceversa.

La materia del *Orlando furioso* es la misma de los textos caballerescos y amorosos de la tradición francesa épica y de aventuras, que circulaban abundantemente en la sociedad de Ferrara. Ya en el *Orlando innamorato* de Matteo Maria Boiardo, que constituye el antecedente inmediato (y de hecho la *occasione*) del *Furioso*, el esquema fundamental, basado en la fusión de la épica carolingia con los romances bretones, se entrelazaba con temas de otras fuentes vernáculas, desde las locales, pertenecientes a la tradición franco-véneta, difundida en la llanura padana, hasta las de proveniencia germánica; pero la verdadera novedad —que se configura como una inevitable aportación de la cultura humanista— es la fuerte presencia de fuentes clásicas, especialmente la *Eneida*.

El resultado fue el de revitalizar la materia caballescica y transformarla en un “territorio franco” (Borsellino, 1973: 100) en el marco de la codificación de los géneros, en un espacio donde confluyen y se entrelazan fuentes distintas. Esto es posible, ya en el *Innamorato* y a *fortiori* en el *Furioso*, por el potencial creativo inherente al género caballescico, pero también por las capacidades receptivas e interpretativas del público, muy acostumbrado no sólo a reconocer los núcleos constantes de este repertorio, sino también a apreciar las novedades, las adaptaciones narrativas a nivel culto y popular.

Un término feliz utilizado por la crítica actual con respecto a los tres grandes poetas de Ferrara, Boiardo, Ariosto y Tasso, es “comprometer a los clásicos” (*compromising the classics*, Looney, 1996), que implica “cómo ciertas fuentes conjugan las tradiciones clásicas y medievales y cómo ciertas otras expresan las categorías retóricas de invención, estilo y disposición” (Looney, 1996: 42-43). La rígida separación operada por Rájna entre fuentes clásicas, asociadas con alusiones verbales y estilísticas, y fuentes medievales, reserva de temas e imágenes, no toma en cuenta la fluidez de la tradición de los textos y la relación que tanto la Edad Media como —de manera muy distinta— el Renacimiento tuvieron con el mundo clásico, por lo que la división entre fuentes directas e indirectas se hace mucho menos tajante. En respuesta a esta categorización estática, Ariosto y también Boiardo y Tasso “comprometían” a los modelos clásicos “incorporándolos en las estructuras narrativas de los poemas vernáculos” (Looney, 1996: 14-15). Así, los poetas superaban, de alguna manera, la distinción entre modelos clásicos y medievales en la construcción de su narración. “Comprometer a los clásicos” significa entonces muchas cosas: la mezcla de fuentes clásicas y medievales, el hecho de que determinadas fuentes resalten más que otras en determinados episodios, las alusiones presentes en el texto y, *last but not least*, la cultura del medio ambiente de recepción de la obra que implica el reconocimiento de las fuentes por parte del lector y la apreciación del tratamiento, uso y valor comunicativo que el autor quiso atribuir a una u otra fuente.

El repertorio temático del *Furioso* es aún más amplio y variado que el del *Innamorato*.

Ariosto retoma la materia de los poemas y novelas caballescicas medievales de Francia y también la de sus adaptaciones italianas como *I Reali di Francia* de Andrea

Barberino³ y los cantares contemporáneos en *volgare del sí*.⁴ Ariosto integra esta materia con la de otras fuentes: desde la tradición de los cuentos (no sólo el *Decameron* de Boccaccio, sino un gran acervo de cuentos orientales y occidentales, anónimos o de autor, escritos o de tradición oral que circulaban en el Renacimiento) hasta la literatura de viaje, como el *Millón* de Marco Polo, y las enciclopedias, como el *Dittamondo* de Fazio degli Uberti; y finalmente tiene muy presente la tradición poética ya identificada y canonizada como “italiana”:⁵ Dante (Segre, 1966), Petrarca y los poetas del *Stil Novo*.

Las fuentes clásicas identificadas van desde los poemas homéricos (en traducción latina), la *Eneida* de Virgilio, las *Metamorfosis* y las *Heroidas* de Ovidio (Cabani, 2008; Ruggiero, 2008), la *Farsalia* de Lucano, la *Tebaida* de Estacio, la obra de Horacio, de Catulo y de los elegíacos latinos Tibulo y Propercio; los historiadores Valerio Máximo y Justino, el *Asno de oro* de Apuleyo y las *Sátiras Menipeas* (Mac Carthy, 2009), además de las antiguas enciclopedias, como la *Naturalis Historia* de Plinio el Viejo, y tratados como la *Corographia* de Pomponio Mela y la *Geografía* de Estrabón, la *Introducción a la geografía* de Claudio Tolomeo y quizá los *Colectanea* de Solino, las *Vidas de los filósofos* de Diógenes Laercio y las *Vidas paralelas* de Plutarco (Borsellino, 1973: 100-101).

Sin embargo, toda la cultura clásica y medieval presente en el poema es filtrada a través del lente humanista. Esto, según críticos modernos, constituye la clave para poder entender la relación del poeta con sus fuentes, el uso que hace de ellas, el significado que cada una de ellas tiene dentro de la economía del poema, por un lado, y con respecto a sus lectores ideales, por el otro. Entre las fuentes textuales y temáticas humanistas han sido identificadas las *Intercoenales* de Leon Battista Alberti (Segre, 1965), el *Encomion Morias* y el *De copia verborum* de Erasmo (Borsellino, 1973: 101; Segre, 1990b), la *Arcadia* de Sannazaro (Gulizia, 2008), los neoplatónicos Pico y Ficino, los humanistas latinos Valla y Bruni (Forni, 2006). Sin embargo, el papel de la influencia de autores humanistas y renacentistas se tiene que colocar en el marco de la poética de la imitación: no se trata sólo de fuentes textuales o temáticas, sino al mismo tiempo de fuentes estilísticas que elaboran y filtran toda la cultura anterior, lo que implica decisiones lingüísticas, narratológicas, estructurales, se configura como inter-

³ *I Reali di Francia* es una recopilación en prosa de leyendas sobre Carlos Magno y Roldán escrita por Andrea da Barberino, escritor y “cuentacuentos” florentino activo al comienzo del siglo xv.

⁴ Según la célebre definición de Dante (en el *De vulgari eloquentia*), el *volgare del sí* es la lengua hablada en Italia, en contraste con los vulgares del *oc* y del *oil*.

⁵ Primero en la *Raccolta aragonesa* (1473), encargada por Lorenzo de’ Medici al filólogo de corte Agnolo Poliziano, una antología de la poesía en *volgare*: desde los poetas sicilianos de la corte de Federico II (1230-1250) hasta los de la corte del mismo Lorenzo, pasando por los llamados sículo-toscanos (Guittone, Bonagiunta), los *stilnovisti* (Guido Guinizzelli, Guido Cavalcanti, el Dante joven), Dante y Petrarca: en esta antología, símbolo de la política cultural de Lorenzo el Magnífico, se establece una tradición lírica áulica “italiana” en vulgar. Después, el clasicismo renacentista ratificará en cierta medida este canon, sin embargo privilegiará la imitación del modelo único: el *Canzoniere* de Petrarca y, en menor medida, el Boccaccio “trágico”, es decir, los cuentos “serios” del *Decameron*.

textualidad y adquiere su pleno significado en relación con el trasfondo cultural y literario contemporáneo. El resultado es una redefinición del género caballeresco.

En estudios recientes que analizan las relaciones del poeta con el ambiente cultural de Ferrara, en particular el de los humanistas latinos (Prandi, 2006; Savarese, 1984), emerge la importancia y persistencia de la formación humanista y neoplatónica latina de Ariosto y la necesidad de rastrear su influencia en el *Furioso*, superando la tradicional dicotomía entre las obras menores, influenciadas por la cultura humanista y el clima cultural de la época, y la obra maestra, desvinculada de todo contexto. La aportación de la cultura humanista se considera ahora en toda su complejidad: a la idea de un Ariosto imperturbable y sonriente, el “poeta de la armonía”⁶ y de un perfecto equilibrio entre tensiones y contratensiones ideológicas, de una síntesis perfecta y pacificada de la cultura precedente, se opone otra del *Furioso* como poema del conflicto (Padoan, 1974; Ascoli, 1987). Es por medio del conflicto —un conflicto vital y fecundo pone en marcha y va alimentando el mecanismo narrativo— que resuena la voz del autor, con su forma peculiar de estar al mismo tiempo dentro del texto y fuera de él. Y la representación de la locura de Orlando en términos erasmianos es de este conflicto el momento más alto y complejo, configurándose así como el microcosmos simbólico que encierra en sí el significado del macrocosmos del poema ariostesco.

Para entender cabalmente la relación de Ariosto con sus fuentes, el marco de referencia es la poética de la *imitatio* y de la *variatio*:

Antes del siglo XIX, cuando prevaleció una preferencia para la novedad y la originalidad, la habilidad de volver a narrar la misma historia de manera distinta era muy apreciada en la poesía. *Inventio* significaba recopilar materiales, no inventarlos. Se refería a encontrar, seleccionar de la masa de obras anteriores algo que, aunque ya tratado, el nuevo poeta transformaría en algo propio. Los mitos, las historias que contaban los poetas eran disponibles por definición (Javitch, 2005: 1).

El *Furioso* es, en este sentido, una verdadera “máquina tragagéneros”: Ariosto “hace del clasicismo del *Cinquecento* [...] un instrumento artístico dúctil, capaz de anular las jerarquías de los niveles temáticos y estilísticos, que favorece la tendencia hedonista de la literatura renacentista recompensándola con una absoluta perfección formal” (Borsellino, 1973: 12). El clasicismo de Ariosto asumió una función de mediación para asimilar la cultura literaria de Ferrara a la cultura burguesa de la lengua vulgar florentina que alcanzó su definitiva canonización y codificación por obra de Pietro Bembo, e imponer, en línea con el proyecto bembiano, un modelo literario “nacional” (Borsellino, 1973: 11). En la última edición del *Furioso*, la de 1532, Ariosto se adhirió a la propuesta del clasicismo lingüístico de Bembo eliminando formas que se percibían como demasiado dialectales, en particular las del dialecto emiliano, además de los latinismos “crudos y pesados” (Binni, 1968: 303); esta adhesión se explica como una voluntad de

⁶ Esta famosa definición fue acuñada por De Sanctis, 1954: 90-96, y retomada por Croce, 1961: 4-8.

dar a su poema un carácter “nacional”, con una lengua que pudiera ser reconocida y aceptada por todo el mundo literario italiano; sin embargo, la relación de Ariosto con el clasicismo del tiempo no es servil y acrítica, al rehusar rotundamente la propuesta bembiana de la necesidad de un modelo único a imitar para alcanzar la perfección formal.

Un moderno análisis de las fuentes de Ariosto precisa mostrar “cómo los artistas narrativos del Renacimiento renovaron el género popular del poema caballeresco a través de su imitación de la épica clásica” (Looney, 1996: 15). La cultura renacentista tiene una predisposición innata a citar y mezclar fuentes distintas, dándole un nuevo valor y significado dentro de su propio discurso para renovar un género típicamente medieval y adaptarlo a los nuevos gustos humanistas. Es la mezcla de elementos clásicos —tomados de la épica, del idilio pastoril, de la sátira, de la historia, de la comedia y la tragedia— con las contribuciones del humanismo renacentista y las demandas estéticas de la cultura popular lo que contribuye a crear un género nuevo adaptado a la cultura de la corte de Ferrara.

Por lo tanto, el objetivo de este estudio es el de presentar el episodio de la locura de Orlando marcando los elementos relevantes para aplicar la perspectiva que acabo de exponer. Esto implica considerar las fuentes humanistas como un filtro que interpreta la tradición clásica y medieval, con el trasfondo de los debates literarios de la época, como la *Questione della lingua* y la poética de la imitación. Asimismo, es fundamental tomar en cuenta la cultura —oral y escrita, de primera o de segunda mano— que circulaba efectivamente entre el público del *Furioso*, y que Ariosto podía por ende evocar implícita y explícitamente, confiando en que su intención fuera reconocida —por lo menos por parte de su público más culto.

Todo lo anterior nos impulsa a identificar y evaluar no sólo de las fuentes textuales explícitas —clásicas, medievales y humanistas— sino también las fuentes evocadas, que no se limitan a un verso o a una expresión lingüística precisa e identificable, sino que proyectan su luz y significado sobre todo un episodio. Por ejemplo, en la narración de la locura de Orlando, el episodio del amor entre Eneas y Dido (Virgilio, *Aeneidos* IV) y en particular el tema de la gruta, no está presente como una cita textual, sino como una evocación.⁷ Lo mismo se puede postular, como veremos, para Dante *Inf.* V, 82-142 (el canto de Paolo y Francesca, condenados por amor), que es una fuente temática y estilística al mismo tiempo con respecto a la caracterización de Amor y de su poder en la lamentación que representa el preludio a la locura de Orlando. Y en la narración de la de la furia homicida de Orlando me parece que se evoca la descripción homérica (*Odisea* IX, 187-265) de la manera en que Polifemo asesina y se come a los compañeros de Ulises. A partir de este tipo de análisis, el objetivo es el de avanzar hacia una primera propuesta de clasificación de las fuentes de

⁷ En realidad encontramos una referencia explícita a este episodio en el c. XIX, oct. 35, cuando se narra el amor de Angélica y Medoro. Tal parece que en éste se anticipan algunos de los temas que se desarrollarán en el episodio de la locura de Orlando, por lo cual es preciso incluirlo en cierta medida en el análisis.

Ariosto como de un caso paradigmático del Renacimiento, que refleje la complejidad de la cuestión, matizando y definiendo de manera más precisa el concepto mismo de fuente del humanismo en adelante.

La locura de Orlando caracteriza el poema desde su título y aparece como motivo dominante desde el proemio. El adjetivo *furioso*, que en italiano moderno significa “muy enojado”, aquí significa “loco de atar” y se deriva del adjetivo latín *furens*, que aparece en el título de la tragedia de Séneca *Hércules furens*. Además, la locura de Orlando tiene una función paradigmática, volviéndose el símbolo, la representación extrema de una locura de amor universal que inclusive afecta al mismo poeta: “Dirò d’Orlando in un medesimo tratto / cosa non detta in prosa mai né in rima / ché per amor venne in furore e matto, / d’uom che sí saggio era stimato prima; / se da colei che tal quasi m’ha fatto, / che ’l poco ingegno ad or ad or mi lima, / me ne sarà però tanto concesso / che mi basti a a finir quanto ho promesso” (canto I, octava 2). Orlando es el caballero perfecto, el más fuerte, el más sabio y cristiano: es por eso que su locura asume el valor de una verdadera paradoja, desde el título: y en efecto la paradoja es una de las figuras retóricas prevalecientes en el poema ariostesco.

La narración del episodio que desencadena la locura de Orlando (cantos XXIII-XXIV) ocupa la parte central del *Furioso*⁸ y ha sido identificada como un verdadero “parteaguas estructural” (Zatti, 1988: 8) del poema. Es el momento en el cual los varios hilos de la *quête* se enmarañan en un nudo general, en un total *impasse*, que culmina en el episodio de la Discordia (c. XXVII).⁹ Si la primera parte del poema había sido dominada por la *quête*, por la búsqueda de objetos y personas, la segunda parte, después de la locura de Orlando, tendrá un fuerte cambio narrativo y de escenarios. La *quête* se transforma, y de una búsqueda material se convierte en una búsqueda de conocimiento. Así, el movimiento narrativo se aleja del modelo épico y se vuelve más novelesco (Zatti, 1988: 4-7). Representa el lugar de convergencia de una multitud de hilos temáticos, gobernados por el *entrelacement*, y es, al mismo tiempo, el punto de cambio narrativo que parte en dos el poema (Zatti, 1988: 9). La catástrofe del protagonista es su fulcro; además, la historia de Orlando es el paradigma ejemplar más importante de todo el poema, y su locura —que da el título— representa el clímax.

Tanto el *entrelacement* como la bipartición son esquemas familiares para la épica, la *chanson de geste* y los libros de caballería, por lo que se han buscado los modelos estilísticos y estructurales del *entrelacement* —la técnica aédica sistematizada en Homero, retomada por Virgilio y los demás poetas épicos latinos y reelaborada en la *Chanson de geste* (Zatti, 1988; Del Corno Branca, 1973, 1992 y 1998; Tylus, 1988)—

⁸ También encontramos referencias indirectas a la locura de Orlando en otros puntos del poema, como por ejemplo en el mencionado c. I, oct. 2, y en el c. XIX, oct. 33-42, donde se cuenta el amor de Angélica y Medoro anticipando varios de los temas presentes en los cantos XXIII-XXIV: detalles sobre sus amores en el bosque, el tema de la escritura y el objeto del reconocimiento, la historia y proveniencia de la pulsera, hasta llegar a su viaje de regreso hacia Catai y el encuentro de la pareja con un *uom pazzo*, quien los ataca como un *cagnazzo*. Además, hay dos narraciones de la locura del conde en el c. XXXI.

⁹ Para una propuesta de análisis de la estructura del *Furioso* con un enfoque greimasiano, cf. Olsen, 2005.

y de la bipartición —esquema típico de vidas de santos, *chansons de geste* y libros de caballería donde el punto de ruptura entre las dos partes era en general una catástrofe (en su sentido etimológico: la muerte, el descenso al Infierno, la caída en el pecado; cf. Ryding, 1971)— considerando que también la épica había sido reconceptualizada en modelos bipartitos en la Edad Media (cf., por ejemplo, el *Roman d'Enéas*, Zatti, 1988: 10), de los cuales la muerte de Roland en la *Chanson* homónima y la locura de Tristano, pero también la *katábasis* de Ulises y la de Eneas, son ejemplos relevantes (Zatti, 1988: 10).

Es preciso recopilar todas las fuentes temáticas y textuales de este episodio, estableciendo en un segundo momento de qué tipo de tradición (directa o indirecta; original o vulgarización; original o reelaboración crítica humanista, etcétera) proviene cada fuente, y qué peso tiene en el entramado textual.

A continuación, presentaré este episodio marcando en cada caso las fuentes textuales y las evocadas, en la perspectiva que acabo de definir.

Al final del canto XXIII (octava 100), Orlando llega vagando¹⁰ a un *locus amoenus* para descansar en la tarde calurosa y, mirando a su alrededor, lee los nombres de Angélica y Medoro juntos (“Angelica y Medor con cento nodi / legati insieme, e in cento lochi”, oct. 103), tallados en todas las ramas y los arbustos a su alrededor. Orlando intenta convencerse de que se trata de otra Angélica, sin embargo reconoce perfectamente su letra; entonces, aun atormentado por la sospecha, quiere creer (“usando fraude a se medesimo”, oct. 104) que el de Medoro sea un nombre ficticio que alude a él mismo, según la tradición cortés de mantener el amor en secreto, codificada por el *De Amore* y presente en la poesía provenzal, siciliana, del *Stil Novo*, y en la literatura caballeresca. En su incertidumbre, Orlando se parece a un pájaro, que se topa con una red o “liga” de muérdago: esta metáfora, que Ariosto retoma también en el *incipit* del canto siguiente (XXIV, oct. 1, v. 1, “amorosa pania”), evoca casi literalmente un símil ovidiano (*Metamorfosis* XI, 73-75: “utque suum laqueis, quos callidus abdidit auceps, / crus ubi commisit volucris sensitque teneri, / plangitur ac trepidans adstringit vincula motu”), que describe la misma situación (el pájaro capturado por el cazador) con una *variatio* (los lazos en Ovidio, la liga en Ariosto). Después, Orlando entra en una gruta cuyas paredes están cubiertas por los nombres de los dos amantes, escritos con carbón, con gis, y tallados con puntas de cuchillos (“qual con carbone, qual con gesso / e qual con punte di coltelli impresso”, oct. 106). En la entrada de la gruta hay un poema escrito por Medoro en árabe, lengua que, como nos explica Ariosto, el *conte* entendía perfectamente y cuyo dominio lo había sacado de apuros muchas veces (oct. 110). Ariosto ofrece a sus lectores una traducción del poema de Medoro (oct. 108-110), que utiliza varios *tópoi* de la tradición epigramática clásica —aunque ninguno de ellos es una cita literal: más bien se evoca su atmósfera. El poema elogia la belleza del lugar, describe el gran deleite que su autor tuvo en la gruta al tener a Angé-

¹⁰ El verbo ariostesco es *errare*, que denota los dos campos semánticos de “vagar” y “errar”.

lica desnuda en sus brazos, que es una cita casi literal de Boccaccio, *Decameron*, VIII, 7: “lei potere ignuda nelle braccia tenere” (cf. *Furioso* XXIII, oct. 108, v. 5: “spesso ne le mie braccia nuda giacque”), y finalmente pide a los transeúntes que respeten el lugar y le rueguen a los Dioses mantenerlo siempre puro e incontaminado.

Orlando lee una y otra vez el poema (“tre volte e quattro e sei lesse lo scritto”, oct. 111), intentando en vano negar su existencia o autenticidad, quedando literalmente paralizado por el dolor, sin tener voz para quejarse ni lágrimas para llorar (oct. 111-113), con una cita casi literal de Ovidio (*Heroidas*, XV, 110-112): “nec me flere diu, nec potuisse loqui / et lacrimae deerant oculis et verba palato, / adstrictum gelido frigore pectus erat” (Innamorati, 1997: 592). Orlando logra volver en sí y seguir dudando de lo que ve, al suponer que el autor del escrito haya sido alguien que quiera enlodar el nombre de Angélica o atormentar al mismo Orlando con el insoportable peso de los celos.

Reconfortándose un poco, Orlando monta su caballo y va a alojarse en el pueblo más cercano, con una cita casi literal de Virgilio (*Éclogas* I, 82): “Et iam procul villarum culmina fumant” (Innamorati, 1967: 594). En la habitación que le asignan, como en una alucinación, reaparecen los nombres de los dos amantes escritos en cada pared, en cada puerta, en cada ventana. El conde no puede dormir, por lo que el pastor, su anfitrión, para reconfortarlo, le cuenta la romántica historia de los dos amantes que se alojaron en su casa y que terminaron casándose allí mismo (oct. 118). La narración concluye con la exhibición de la recompensa que Angélica había dado al pastor: una pulsera, que el mismo Orlando le había regalado. Aquí me parece que se evocan elementos típicos de la tradición cuentística y del teatro clásico, en particular de la comedia terenciana, como el objeto de reconocimiento —la pulsera— y la figura de “el que desvela la verdad” —un *deus ex machina* o una persona común y corriente: en este caso, el pastor.

Esta conclusión fue el hacha que le quitó de tajo la cabeza a Orlando (oct. 121): el conde vuelve a acostarse, pero se levanta de golpe —como un pastor que ve a una serpiente en el pasto donde está recostado a punto de dormir, un símil virgiliano casi literal: “improvisum aspris ueluti qui sentibus anguem / pressit humi nitens trepidusque repente refugit / attollentem iras et caerula colla tumentem” (Virgilio, *Aeneidos*, II: 378-380, cit. por Innamorati, 1997: 596)— al darse cuenta que los dos amantes yacieron juntos justo en esa misma cama, y vuelve al bosque donde finalmente puede abandonarse al llanto; pasa días y noches errando en la selva, llorando y gritando sin parar, hasta prorrumpir en un lamento desesperado, una elegía dentro del poema, tres octavas (XXIII, oct. 125-127) que parecen el *controcanto* al radiante epigrama de Medoro. En esta lamentación,¹¹ que representa el preludio de la explosión total de su furia destructora (XXIII, oct. 126-128), Rájna (1900: 349-350, cit. en Borsellino, 1973: 115) reconoció como fuente temática para la oct. 128 el epigrama en latín *Ad amorem*

¹¹ Sobre la cual, cf. también Bausi, 1996.

del humanista del siglo xv Michele Marullo: “Non sum non ego quem putas Marullum. / Iam pridem occidit ille nec superstes / carae dissidium tulit Neaerae” (*Epigrammata*, III, XLIV: 4-6¹²). Me parece que ésta no es sólo una fuente temática, sino también estilística, ya que Ariosto retoma la negación enfática de Marullo: cf. *Furioso* XXIII 128, “Non son, non son io quel che paio in viso: / quel ch’era Orlando è morto ed è sotterra; / la sua donna ingrattissima l’ha ucciso”. Además, me parece reconocer en las tres octavas de la lamentación otros aspectos relacionados con este mismo epigrama. Primero se observa una ampliación de la negación de Marullo “Non sum non ego”, referida primero a las lágrimas y después a los suspiros y sólo en la tercera octava (la citada oct. 128) a la identidad de Orlando: “Queste non son più lacrime, che fuore / stillo dagli occhi con sí larga vena” (*Furioso* XXIII, oct. 126, vv. 1-2) y “Questi ch’indizio fan dei miei dolori / sospir non sono, né i sospir son tali” (*Furioso* XXIII, oct. 127, vv. 1-2). La identificación de las lágrimas del amante con su propia sangre, presente en el mismo epigrama de Marullo (“Si nescis meus est Neaera sanguis / istos quem lacrimae rigat ocellos”, *Epigrammata*, III, XLIV, vv. 15-16), se retoma en el principio de la lamentación de Orlando con una amplia *variatio*: Orlando no llora sangre sino su propio “humor vital”, que, huyendo por sus ojos será la causa de su muerte, y al mismo tiempo el único remedio para su dolor: “non suppliron le lagrime al dolore: / finîr, ch’a mezzo era il dolore a pena. / Dal fuoco spinto ora il vitale umore / fuggè per quella via che agli occhi il mena; / et è quel che si versa, e tratta insieme / e ’l dolore e la vita all’ore estreme” (*Furioso*, oct. 126, vv. 3-8). Ariosto entonces evoca sutilmente el epigrama de Marullo en las primeras dos octavas de la lamentación y lo cita casi textualmente sólo en la última (por medio de la anáfora “non son, non son io”), pero desde la primera octava de la lamentación anticipa el tema de las lágrimas que llevan a la muerte. Mientras Marullo nombra a Neera como responsable de su muerte, Orlando se refiere a Angélica con una perífrasis: “la sua donna ingrattissima l’ha ucciso” (*Furioso* XXIII, oct. 128, v. 3).

En la segunda octava de esta lamentación, la anáfora de “Amor” en principio de versos alternados evoca un notable pasaje de Dante, *Inferno*, V, 96-107: “Amor, ch’al cor gentil ratto s’apprende / prese costui della bella persona / che mi fu tolta: e il modo ancor m’offende. / Amor ch’a nullo amato amar perdona / mi prese del costui piacer sí forte / che, come vedi, ancor non m’abbandona. / Amor condusse noi ad una morte / Caina attende chi vita ci spense” (cf. *Furioso* XXIII, oct. 127, vv. 5-8: “Amor che m’arde il cor, fa questo vento, / mentre dibatte intorno al fuoco l’ali. / Amor, con che miracolo lo fai, / che ’n fuoco il tenghi e nol consumi mai?”). Además de la anáfora de “Amor ch’” y “Amor” en principio de verso, ambos poetas presentan una

¹² El texto de los *Epigrammata* de Michele Marullo no fue fácil de encontrar. Lo encontré en la edición digitalizada de un *incunabulum* de 1497, cuyo colofón reporto: “Impressit Florentiae Societas Colubris VI Kal. Mense Decembris MCCCCLXXXVII”. La obra está disponible en la página web de la biblioteca digitalizada de la Universidad de Sevilla: <http://fondotesis.us.es/fondos/libros/221/195/hymni-et-epigrammata/>, consultada el 24 de abril de 2011. El epigrama III, XLIV, se encuentra en las pp. 88-89 de la digitalización.

prosopopeya del amor, descrito como una persona. Sin embargo, mientras Dante narra de dos condenados por amor que siguen juntos por la eternidad gracias al poder del amor, Ariosto utiliza esta evocación en el momento en que Orlando llora por la traición de su ingrata mujer: la evocación asume matices irónicos a través de la intertextualidad. Y finalmente cabe observar que en este mismo canto, pocos versos antes, Dante mencione a Dido (*Inferno* V, 85, “cotali uscìr della schiera ov’è Dido”) y su triste historia de amor (Virgilio, *Aeneidos* es uno de los subtextos evocados no textualmente por Ariosto a través del tema de la gruta, que mencioné *supra*).

Finalmente, el destino lleva a Orlando a su lugar de partida: el *locus amoenus*, la fuente, la gruta. Al ver su deshonor escrita en la piedra, no hay nada en Orlando que no sea “odio, rabia, ira y locura” (XXIII, oct. 129, v. 7), y con su fuerza sobrehumana empieza a destruir la inscripción junto con todo el espacio sagrado del amor de Medoro y Angélica: despedaza las piedras y cada árbol y arbusto que lleve sus nombres, y avienta todo a la fuente, enturbiándola para siempre. Después, cansado, yace en la tierra por tres días y tres noches, mientras su tremendo dolor no deja de crecer. Al cuarto día, ya totalmente loco, se quita de encima armadura, armas y vestimenta quedando totalmente desnudo, y empieza a arrancar árboles como si fueran plantas de hinojo o eneldo (este símil se encuentra en Boiardo, *Orlando innamorato*, III, oct. 29, v. 4: “Stirpar le quercie a guisa di finocchi”, cit. por *Innamorati* 1997: 598).

El *incipit* del canto XXIV marca —como es costumbre en Ariosto— una pausa en la narración; el poeta reflexiona en primera persona sobre la locura de amor y sobre los que persisten en ella, incluyéndose dentro de esta categoría. En la oct. 1 se cita —con *variatio*— a Poliziano, *Stanze*, I, oct. 13, vv. 5-6 (*Innamorati*, 1997: 600), en la definición del amor como *insania*, sólo reconocible por lo sabios: “[...] Amore / è dolce insania a chi più acuto scorge” (cf. *Furioso* XXIV, oct. 1, vv. 3-4: “che non è insomma amor se non insania / a giudizio dei savi universale”). En los vv. 7-8 de la misma octava se cita a Bembo, *Asolani*, I, XXXIII: “En tanto me riscuoto e veggio espresso / che per cercar altrui perdo me stesso” (*Innamorati*, 1997: 600), en la descripción paradójica del amor como pérdida de uno mismo por querer a otra persona, utilizando exactamente las mismas palabras en la rima: *espresso* / *stesso*, y llevando a cabo una *variatio*: de la primera persona *me* de Bembo a la tercera *se* de Ariosto. Además, hay una cita casi literal de Petrarca, *Rime* XCIX, 12-4 (*Innamorati*, 1997: 600-601): “Ben si può dire a me: —Frate, tu vai / mostrando altrui la via dove sovente / fosti smarrito...” (cf. *Furioso* XXIV, oct. 2, vv. 1-2: “Ben mi si potrà dir: —Frate, tu vai / l’altrui mostrando, e non vedi il tuo fallo”).

En la oct. 4 se resume la narración de la locura de Orlando, describiendo la matanza que el loco Orlando hace de los pastores y campesinos, quienes intentan detenerlo con un “villanesco assalto” (XXIV, oct. 8, v. 8). Aquí encontré una evidente evocación de textos satíricos sobre los campesinos que circulaban en el Renacimiento, en particular la anónima *Sferza dei Villani*, 2, 1-4: “E come d’Ecco la voce rimbomba / in ville in valle, dov’altri lo chiama / Eco faccia i miei versi eguali a tromba, / che risuoni per tutto la lor fama” (cf. *Furioso* XXIII, oct. 8, vv. 1-4: “Già potreste sentir come ribombe

/ l'altro rumor ne le propinque ville / d'urli, e di corni, rusticane trombe, / e più spesso che d'altro, il son di squille”).

Después, se describe la vida salvaje que el conde lleva vagando como una fiera por toda la región, atacando los caseríos, cazando y comiendo animales crudos, con todo y piel. La representación de la locura como regreso a la condición de animal salvaje evoca la locura de Tristán y Lancelot. La mención de la violencia en contra de caballos y bueyes (XXIV, oct. 7) —que se volverá, como veremos, un *leitmotiv* de la locura de Orlando— evoca el *Ajax* de Sófocles.¹³ El rasgo que evoca el *Hercules Furens* de Séneca es la violencia extrema que caracteriza la locura de Hércules y de Orlando. Ambos son héroes, personajes extraordinarios en todas sus manifestaciones, y la locura no es una excepción; además, Orlando —como Hércules, pero también como Aquiles— se describe como invulnerable: “era a periglio di morir Orlando / se fosse di morir stato capace” (XXIV, oct. 11, vv. 1-2) y “la pelle trovò dura come osso / anzi via più ch'acciar; ch'Orlando nato / impenetrabile era et affatato” (XIX, oct. 62, vv. 6-8). Una última fuente que Ariosto evoca en la descripción de la violencia destructiva de Orlando, me parecen —como ya mencioné *supra*— los pasajes del libro IX de la *Odisea*¹⁴ donde se describe la violencia de Polifemo.

Finalmente, en la oct. 14, Orlando llega a un puente sobre un gran río, y allí Ariosto lo deja, para narrar las aventuras de otros personajes.

La prosecución de las aventuras del *pazzo conte* se encuentra en el canto XXIX, oct. 40, donde Orlando lucha con Rodomonte, quien, con su proverbial arrogancia, intenta impedirle cruzar el puente hasta que ambos se caen al río, y Orlando se aleja nadando sin fijarse más en su contrincante (oct. 46-48). Quien reconoce al conde es una dama, Fiordiligi, que se queda asombrada ante el espectáculo del conde, loco y desnudo (“de la follia che così nudo il mena”, oct. 45): a partir de este momento, la noticia de la locura de Orlando se difunde entre los cristianos (y se narrará en XXXI, oct. 42-48 y 62-63). Después, Ariosto narra el destructivo encuentro del loco con dos pobres leñadores y su asno, y su llegada a la orilla del mar cerca de Tarragona, en España, donde decide repararse del sol enterrándose en la arena (oct. 57-58). Pasan por allí Angélica y Medoro, a punto de zarpar hacia Catai: Angélica se aterroriza y grita al ver a Orlando, a quien por supuesto no reconoce, por estar absolutamente diferente de lo que era (oct. 58-60).

En la descripción que Ariosto hace de Orlando reconocemos todos los rasgos del hombre desesperado por amor descrito por Boccaccio, *Filocolo*, III, 36, 2 (Innamorati, 1967: 748): “il vide nel viso diventato bruno, e gli occhi rientrati in dentro appena si vedeano. Ciascuno osso pingeva in fuori la raggrinzata pelle, e i capelli con disordinato rabbuffamento occupavano parte del dolente viso e similmente la barba grande era divenuta rigida e attorta” (cf. *Furioso* XXIX, oct. 60, vv. 1-4: “Quasi ascosi avea gli occhi ne la testa / la faccia macra, e come un osso asciutta, / la chioma rabbuffata,

¹³ Cuya *editio princeps* fue la de Manuzio, publicada entre 1502 y 1504 (Reynolds-Wilson, 1986: 152).

¹⁴ Conocidos seguramente en traducción o por tradición indirecta.

orrida e mesta, / la barba folta, spaventosa e brutta”). Al loco conde “le apetece” (“ne venne immantinente giotto”, oct. 61: el adjetivo “giotto”, “ghiotto” en italiano moderno, significa “goloso”) la bonita mujer, cuyo recuerdo ya no guarda, y se levanta para apresarla. Medoro lo ataca desde atrás para cortarle la cabeza, pero Orlando, invulnerable, sólo percibe un golpecito en la espalda, y, al voltearse, mata por accidente al caballo del esposo de Angélica (oct. 62-63), lanzándose a perseguirla. Angélica se pone en la boca el anillo mágico de la invisibilidad y desaparece al instante (oct. 64), pero al mismo tiempo es desazonada por su caballo, y por poco choca con Orlando, cayéndose indecorosamente en la arena con las piernas abiertas (oct. 65-66). Con esta embarazosa caída, invisible para Orlando y Medoro pero no para los lectores del *Furioso*, Angélica sale para siempre de la escena del poema. Orlando, por su parte, ni siquiera se da cuenta de la desaparición de Angélica y sigue corriendo detrás de su yegua desbocada, que finalmente captura y trata con el mismo júbilo con el cual se trataría a una doncella (oct. 67-68), la monta por millas y millas sin descanso ni comida, hasta que el pobre animal se quiebra una pata; Orlando primero la carga en sus brazos, pero, cansado, decide “ayudarla” arrastrándola por una pata, y obviamente la yegua muere sufriendo atrocemente, pero Orlando no deja de llevar consigo su cadáver (oct. 69-72). Ariosto comenta, para terminar el canto, que lo mismo hubiera hecho con Angélica y que esto se ameritarían todas las mujeres por ingratas (oct. 73-74).

En el canto siguiente, el XXX, después de una disculpa del poeta por cuanto fue expresado al final del canto anterior (oct. 1-4), se narra cómo Orlando, después de errar muchos días llevando a la yegua muerta, cruza un río donde éste desemboca al mar e intenta canjear el cadáver de la yegua con el caballo de un pastor, quien se ríe de él. Orlando lo mata y se lleva su caballo, que pronto tendrá el mismo destino de la yegua: de esta forma, sigue consiguiendo nuevas cabalgaduras. Después de saquear y destruir la ciudad de Málaga, Orlando llega al estrecho de Gibraltar (oct. 4-10), donde, a falta de un navío que quiera detener su curso para llevar consigo a un loco como él, se mete al agua con todo y caballo, que naturalmente se ahoga; pero Orlando sigue nadando varios días hasta llegar a la vista de la ribera africana, hormigueante de hombres armados (oct. 11-15).

La siguiente aparición del loco coincidirá con su encuentro con Astolfo —quien acaba de regresar del mundo de la Luna, donde recuperó la ampolla que contiene la cordura de Orlando—, y con otros paladines cristianos, quienes lograrán someterlo y darle a inhalar su cordura. Finalmente, Orlando regresa en sí, avergonzado de su desnudez y profundamente apenado por su error (XXXIX, oct. 35-38 y 44-60). En la oct. 60 se alude a un episodio de Virgilio, *Éclogas*, VI, 24, donde Sileno, tras haberse quedado dormido en estado de ebriedad, al despertar amarrado por unos jóvenes les pide que lo suelten: “Solvite me, pueri; satis est potuisse videri” (cf. *Furioso* XXXIX, 60, 1-3: “Poi disse, come già disse Sileno / a quei che lo legâr nel cavo speco / —*Solvite me*— con viso sí sereno”). Esta cita —cuyo aspecto explícito es el nombre de Sileno y la apóstrofe en latín: “Solvite me”— sugiere, a quien conoce el episodio, una analogía entre la locura por amor de Orlando y la ebriedad de Sileno, y en ambos

episodios hay una referencia (indirecta en Virgilio: “ya es suficiente lo que vieron” y directa en Ariosto, oct. 59, v. 7: “si maraviglia che nudo si vede”) a la vergüenza por la propia desnudez, que es un símbolo de la “caída”. La referencia a la premura de los paladines para cubrir con sus vestidos la desnudez de Orlando evoca el acto de los hijos de Noé, quienes cubren la desnudez del padre ebrio: “20 coepitque Noe vir agricola exercere terram et plantavit vineam 21 bibensque vinum inebriatus est et nudatus in tabernaculo suo 22 quod cum vidisset Ham pater Chanaan verenda scilicet patris sui esse nuda nuntiavit duobus fratribus suis foras 23 at vero Sem et Iafeth pallium inposuerunt umeris suis et incedentes retrorsum operuerunt verecunda patris sui faciesque eorum aversae erant et patris virilia non viderunt” (*Vulgata, Génesis*, 9: 20-23). La fuente clásica se entrelaza con la cristiana, en este excelente ejemplo del tratamiento ariostesco de las fuentes.

Finalmente, Orlando se encuentra totalmente cuerdo, absolutamente libre de amor, por lo que se compromete a obtener de nuevo todo lo que el amor le ha quitado.

En conclusión, a nivel de citas textuales, en particular de *tópoi*, en el episodio de la locura de Orlando se entrelazan fuentes clásicas, en particular Virgilio y Ovidio, y en menor medida Horacio y Catulo, con fuentes vulgares como Dante, Petrarca, Boccaccio, Poliziano, Boiardo y Bembo. Estas últimas parecen tener en general mayor alcance, no limitarse puramente a *tópoi* literarios sino referirse a conceptos significativos para toda la narración, como el caso del amor como pérdida de sí mismo (Petrarca). No es casual que el *incipit* del canto XXIV —el espacio de reflexión de Ariosto sobre la locura— cite casi literalmente a tres de ellas; ni tampoco es un caso que se cite a un refinado autor humanista latino como es Michele Marullo, en una etapa crucial de la locura: la lamentación de Orlando, al final del canto anterior (XXII, oct. 126-128).

Por otro lado, el mismo Rájna (1900: 396 y 400, cit. en la edición del *Furioso* de Innamorati, 1967: 602) identifica relaciones textuales entre la descripción de la locura de Orlando y la de Tristán y otros paladines en el *Chevalier au Lion* o en el *Tristan*, en particular en sus rasgos de regreso a una condición salvaje, más similar a la de una fiera que a un ser humano. Innamorati (1967: 748) reconoce también a Boccaccio como fuente textual para la descripción de los rasgos físicos del loco Orlando.

Una fuente peculiar que no encontré mencionada en la bibliografía consultada y que pude individuar por mi cuenta es la *Sferza dei villani*: se trata de un texto anónimo, de nivel medio-bajo pero producido seguramente en ámbito culto y cortesano, donde se desarrolla el *tópos* —muy característico de la literatura *burguesa* italiana, desde la Edad Comunal (siglo XIII) hasta todo el siglo XVII— de la bestialidad de los campesinos (*villani*). En los siglos XV y XVI circuló mucho material —oral y escrito— sobre este tema (*cf.* la antología de Merlini de 1894).

En la nueva perspectiva intertextual, las fuentes evocadas asumen una mayor importancia, pues aunque no estén siempre presentes como cita textual, proyectan su sombra en todo el episodio: lo que se evoca no es sólo el tema sino también el tono, el estilo, aspectos formales, alguna idea que estaba *detrás* del texto o algún valor simbólico que el texto en cuestión revistiera dentro de la cultura contemporánea a Ariosto.

Éste es el caso del amor como locura del cual los sabios deben abstenerse (Poliziano, Petrarca); de la fenomenología de la locura como regreso a la condición salvaje (Lancelot, Tristán) y como extrema violencia (Sófocles y Séneca); de la vergüenza por la desnudez como resultado de una pérdida del control (Virgilio, pero también la *Vulgata*) y de la representación de los campesinos proverbialmente opuestos a los pastores, que habían sido celebrados en la *Arcadia* de Sannazaro basada en la idealización de la vida pastoril que es el *leitmotiv* de idilios y élogos.

Entre las fuentes evocadas en este episodio, la de mayor alcance, que proyecta su sombra en toda la narración, es probablemente el *Encomium Morias* de Erasmo, que constituye, en las palabras de Borsellino (1973: 109), quizá la clave ideológica más segura para abarcar todo entero el significado del poema ariostesco... La locura que Erasmo exalta es el “iocundus quidam mentis error” que libera el alma de las angustiosas preocupaciones y lo colma de gozo... Este error placentero no necesita curación, sin embargo el otro “insaniae genus” del cual hablaba Erasmo, el que las Furias infundían en el corazón humano como deseo de guerra, sed de dinero, “vel dedecorosum ac nefarium amorem”, es un furor funesto, del cual es necesario protegerse. Pero también para el sabio es difícil sustraerse a la locura de amor. Orlando, el más “intelectual” de los caballeros, es la víctima designada de un incontenible proceso de enajenación, desde el oscuro dolor de la infelicidad consciente hasta la explosión brutal de la demencia salvaje.

Ésta es una fuente evocada con la intención precisa de que su lector modelo¹⁵ la reconociera; es por eso que este tipo de fuentes pueden tener un peso aun mayor que ciertas fuentes textuales —literales o quasi literales, pero de alcance limitado— en la interpretación del texto.

Finalmente, me interesa observar que en la literatura sobre las fuentes del *Furioso* encontré poca atención¹⁶ a un tema que me parece digno de una observación más cuidadosa: el de la profunda ambigüedad de la escritura, su poder casi alquímico y su papel determinante en el progresivo enloquecimiento de Orlando. Es preciso enfocarse en el análisis de este tema, en particular en la búsqueda de sus fuentes en el sentido amplio definido arriba, para mostrar su exacto valor dentro de todo el episodio y el significado que asume en la poética ariostesca, rastreando sus fuentes. Una apología del poder destructivo de la pluma se encuentra en Boccaccio, *Decameron*, VIII, 7, donde se cuenta la tremenda venganza de un joven con estudios académicos (*scolare*) en contra de una mujer que le había jugado una mala pasada. En otro cuento del *Decameron* (IX, 5) se presenta el tema del poder mágico de la palabra escrita: Calandriño seduce a una mujer tocándole el cuerpo con una carta (*briefe*), que hace que la mujer se le entregue al instante.

Es importante dedicar una atención especial a este tipo de fuentes, para contribuir a encontrar criterios más precisos de distinción y jerarquización entre las fuentes del

¹⁵ Para la noción de lector modelo, cf. Eco, 1994: 11-13.

¹⁶ Con la excepción de Millicent, 1993, quien lo aborda desde un enfoque semiótico.

Furioso y aportar elementos generales para aclarar la relación de los autores renacentistas con sus lecturas, con las lecturas de su público y en general con el ambiente cultural de producción y consumo de las obras mismas.

Obras citadas

- ARIOSTO, Ludovico. 1967. *Opere*. A cargo de Giuliano Innamorati. Bologna: Zanichelli.
- . 1976. *Orlando furioso*. A c. de Cesare Segre. Milán: Mondadori.
- ASCOLI, Albert Russell. 1987. *Ariosto's bitter harmony: crisis and evasion in the Italian Renaissance*. Princeton, N. J.: Princeton University Press.
- BAUSI, Francesco. 1996. "L'epigramma' di Medoro e altre note ariostesche". *Filologia Antica e Moderna*, 10. 29-58.
- BINNI, Walter. 1968. *Ludovico Ariosto*. Turín: ERI.
- BORSELLINO, Nino. 1973. *Ludovico Ariosto*. Roma / Bari: Laterza.
- CROCE, Benedetto. 1961. *Ariosto, Shakespeare, Corneille*. Bari: Laterza.
- DE SANCTIS, Francesco. 1954. *La poesia cavalleresca e scritti vari*. Bari: Laterza.
- DEL CORNO BRIANCO, Daniela. 1973. *L' "Orlando furioso" e il romanzo cavalleresco medievale*. Florencia: Olschki.
- . 1992. "Tradizione italiana dei testi arturiani. Nota sobre *Lancelot*". *Medioevo Romanzo*, XVII. 215-50.
- . 1998. "Franceschi romanzi. Copisti, lettori, biblioteche". *Tristano e Lancelotto in Italia. Studi di letteratura arturiana*. Ravenna: Longo. 13-48.
- ECO, Umberto. 1994. *Sei passeggiate nei boschi narrativi*. Milán: Bompiani.
- FORNI, Giorgio. 2006. "Ariosto e l'ironia". *Lettere italiane*, LVIII 2. 208-223.
- GULIZIA, Stefano. 2008. "L'Arcadia sulla luna: un'inversione pastorale nell'*Orlando furioso*". *MLN*, 123-1. 160-178.
- JAVITCH, Daniel. 2005. "The poetics of *Variatio* in *Orlando Furioso*". *Modern Language Quarterly*, 66.1. 1-19.
- LOONEY, Dennis. 1996. *Compromising the Classics: Romance Epic Narrative in the Italian Renaissance*. Detroit: Wayne State University Press.
- MC CARTHY, I. 2009. "Ariosto the lunar traveller". *The Modern Language Review*, 104.1. 71-84.
- MERLINI, Domenico, ed. 1894. *Satira contro il villano*. Turín: Loescher.
- PADOAN, Giorgio. 1974. "L'*Orlando Furioso* e la crisi del Rinascimento". *Ariosto 1974 in America*. Ed. Aldo SCAGLIONE. Ravenna: Longo. 1-29.
- PRANDI, Stefano. 2006. "Premesse umanistiche del *Furioso*: Ariosto, Calcagnini e il silenzio (O.F. XIV, 78-97)". *Lettere italiane*, LVIII, 1. 3-32.
- RÁJNA, Pio. 1900. 2a. ed. *Le fonti dell' "Orlando furioso"*. Florencia: Sansoni. (Reimpreso por la misma editorial en 1975.)

- REYNOLDS, Leighton D. y Nigel G. WILSON. 1986². *Copistas y filólogos*. Madrid: Gredos.
- RYDING, William W. 1971. *Structures in medieval Narrative*. La Haya / París: Mouton.
- SAVARESE, Gennaro. 1984. "Il progetto del poema tra Marsilio Ficino ed 'adescatrici galliche'". *Il "Furioso" e la cultura del Rinascimento*. Roma: Bulzoni. 15-37.
- SEGRE, Cesare. 1965. "Nel mondo della luna ovvero L. B. Alberti e Ariosto". *Studi in onore di Alfredo Schiaffini II*. Ed. Ettore PARATORE. Roma: Edizioni dell'Ateneo. 1025-1033.
- . 1966. "Un repertorio linguistico e stilistico dell'Ariosto: la *Commedia*". *Esperienze ariostesche*. Pisa: Nistri-Lischi. 45-50.
- . 1990a. "Pio Rájna: le fonti e l'arte dell'*Orlando furioso*". *Strumenti Critici*, v 64. 315-327.
- . 1990b. *Fuori del mondo. I modelli nella follia e nelle immagini dell'aldilà*. Turín: Einaudi.
- TYLUS, Jane. 1988. "The Curse of Babel: The *Orlando Furioso* and Epic (Mis) Appropriation". *MLN*, 103. 154-171.
- ZATTI, Sergio. 1988. "L'inchiesta, e alcune considerazioni sulla forma del *Furioso*". *MLN*, 103. 1-30.

La “política extraña” de algunos dramas de Shakespeare

Mario MURGIA

Universidad Nacional Autónoma de México

Este artículo se propone explorar las posibilidades dramáticas de algunos conceptos políticos presentes en las obras de Shakespeare, en particular *Ricardo II*, *Macbeth* y *El rey Lear*. Tal exploración parte del supuesto de que la tensión que emerge de la posible antítesis entre prosaísmo político y grandilocuencia poética da pie a peculiaridades morales, retóricas y de caracterización en algunos de los personajes más políticamente activos del dramaturgo.

PALABRAS CLAVE: Shakespeare, política, drama histórico, monarquía, retórica.

The purpose of this article is to explore the dramatic possibilities of a number of political concepts in plays like *Richard II*, *Macbeth*, and *King Lear*. The argument of this exploration is based upon the assumption that a possible antithesis between political prosaicness and poetical grandiloquence provokes moral, rhetorical, and representational peculiarities in some of Shakespeare’s most politically active personages.

KEY WORDS: Shakespeare, politics, historical drama, monarchy, rhetoric.

Mirad que así como es gran bien y felicidad un rey justo,
gran desgracia es un tirano;
como aquél es el padre público de su país,
así es éste el enemigo común.

JOHN MILTON, *El título de reyes y magistrados*

*En memoria de la doctora María Enriqueta González Padilla,
que tanto Shakespeare nos regalara.*

La reina Isabel I agoniza desde hace varios días sobre una pila de cojines en su habitación. Su estado es francamente lastimero, aunque su sufrimiento silencioso se ve rodeado del aura de dignidad y pompa que la acompañó siempre en mejores años. Algunas horas antes de morir ella, Robert Cecil, su secretario de Estado, se atreve finalmente a decirle: “Su Majestad, para contentar al pueblo debe irse a la cama”. A lo

que la reina responde en voz apenas audible: “Hombrecillo, ¿acaso es ‘deber’ una palabra que haya de dirigirse a los príncipes?” (Churchill, 1967: 114).

Más allá de representar una anécdota colorida, las palabras anteriores han de servir para ilustrar de manera general el carácter del ambiente de la política, del poder, no sólo durante los muchos años que Isabel permaneció en el trono, sino también a lo largo de los cien años anteriores y un par de lustros posteriores. Sobre el siglo que se cerraba con la muerte de la reina terminó de edificarse la dinastía Tudor, que exhaló su último aliento durante las primeras horas del 24 de marzo de 1603. A puño de guardaespaldas los Tudor mantuvieron su soberanía, defendieron la paz (aunque, en general, a muy altos costos), sortearon las arremetidas de las potencias europeas y llevaron a Inglaterra por la senda de cambios radicales, muchos de los cuales bien pudieron haberla condenado al desastre en varias ocasiones. El Parlamento había logrado un alto grado de consolidación gracias a la convivencia aparentemente armónica entre el soberano, los lores y los comunes, además de que las tradiciones de la monarquía inglesa habían sido revivificadas y apuntaladas en las últimas décadas.

No obstante, esta delicada estabilidad no aseguraba la perpetuación de los logros monárquicos. La Corona inglesa, quizá como cualquier otra en cualquier momento, podía sobrevivir solamente si mantenía su popularidad. Mas los albores del siglo XVII llevarían a Inglaterra, con el deceso de la autoritaria Reina Virgen, a una situación política espinosa: el trono sería ocupado por un extranjero, un escocés, cuya idiosincrasia y formación se oponían en muchos sentidos a los procedimientos gubernamentales de la clase que administraba el país. Las buenas relaciones que se habían establecido entre los reyes y el parlamento estaban a punto de sufrir un grave revés; igualmente, la casa de los Estuardo, apenas estrenada en Inglaterra, pronto comenzaría a enfrentarse a las fuerzas sociales y militares de una nación en crecimiento, una entidad geopolítica cuasi moderna que, con una expansión imperial en ciernes y al cabo de apenas medio siglo, acabaría tornándose belicosa e incluso revolucionaria. Shakespeare escribe y consolida su nombre en el ámbito de la escritura poética y, sobre todo, dramática de la capital inglesa precisamente en estos años de peliaguda transición política y temporal.

Vale mencionar que el término “transición” es siempre esquivo dado que, en un sentido estricto, cualquier época, en cualquier nación, es de transición. Empero, el traslado de poderes en Inglaterra en 1603 estuvo marcado por un problema que, desde los primeros años del siglo XXI, en cualquier democracia que se precie de moderna, podría parecer lejano, peculiar e incluso extraño: la precaria sucesión monárquica, o para ser más exactos, la falta de un heredero directo al trono de Inglaterra. En verdad, este asunto, aunado al de la legitimidad del poder en una Inglaterra que política, social y económicamente seguía siendo del todo isabelina, equivalía a lo que hoy podría considerarse un problema de seguridad nacional. Si a esto se agrega el hecho de que el ambiente político del momento estaba determinado por el agitado clima religioso, no sorprende que Shakespeare, como agudo observador e intérprete de su entorno, se ocupase de tales asuntos de manera constante, sobre todo en sus dramas históricos, de

los cuales *Ricardo III*, las dos partes de *Enrique IV* y *Enrique V* son ejemplos famosos a este respecto. Para cuando Shakespeare nació, en 1564, Isabel ya llevaba en el trono casi seis años y la Iglesia de Inglaterra estaba en pleno proceso de asumirse “protestante”, si se me permite el uso un tanto anacrónico del término.¹ Por otro lado, Shakespeare sobrevivió trece años a Isabel y, si asumimos que su producción dramática inició en 1590, más o menos, tenemos que el dramaturgo está (insisto: desde nuestro punto de vista) entre lo isabelino y lo jacobeano, entre el Renacimiento y la Modernidad, entre lo reformado y lo contrarreformado.

Estos datos vienen a colación porque en ocasiones es fácil perder de vista que Shakespeare o, al menos, lo que se ha entendido como *Shakespeare*,² particularmente desde el siglo XVIII, habita en una modernidad que se concibe como tal a partir de cambios sociales y económicos aprehendidos desde nuestra contemporaneidad. Ésta caracteriza tales cambios como identificadores de novedosos Estados-nación que, en sus procesos de formación —y, por lo tanto, en sus desarrollos sociopolíticos— se deshacen de la dependencia de la tierra propia del feudalismo medieval. En este sentido, la época isabelina, con su continuación en el reinado de Jacobo I bajo lo que algunos historiadores llaman, de manera un tanto acomodaticia, “Renacimiento inglés”, presupone una trayectoria de cambios institucionales que, con base en nociones monárquicas de arraigo considerable, se perfilan hacia un orden decididamente imperial. En éste, las relaciones entre el individuo, la sociedad y el poder representado por un monarca se ven determinadas por lo que Anthony Giddens ha llamado “introspección de la modernidad” (Giddens, 1991: 14), la cual, tanto en la Inglaterra de Shakespeare como en el resto de Europa occidental, se apuntala muy claramente con el nuevo poder económico y material de los medios de producción, incluyendo los teatrales. Como apunta Frank Kermode, “resulta claro que una época en la que nuevos estilos de comercio se desarrollaban en los florecientes mercados financieros y de materias primas de Londres, [el teatro] era un nuevo tipo de negocio” (Kermode, 2005: 6).³ Por supuesto, la profesionalización de la producción teatral —ora dramática, ora escénica— es un claro indicio de las novedades isabelinas en el campo de las artes.

En el contexto de un teatro nacional recientemente profesionalizado, la atención de Shakespeare a problemas como el de la sucesión monárquica que ya habíamos mencionado evidencia el escrutinio propio de un autor consciente de su propio tiempo, es decir, de un dramaturgo esencialmente moderno. Esto bien puede notarse en el hecho

¹ La expresión “iglesia anglocatólica” podría dar tal vez una mejor idea de la constitución, en esos momentos, de la iglesia que Isabel consolidó a partir de los movimientos que su padre, Enrique VIII, inicia con su rompimiento con Roma. Lo que después se conoció como Iglesia anglicana, no obstante, se desarrolló bajo la premisa de ser tanto católica como reformada. Véase el libro *The Reformation*, de Diarmaid MacCulloch, para un excelente análisis y seguimiento de las consecuencias de la Reforma en Inglaterra y de la propagación del protestantismo no sólo en esta nación sino en gran parte de Europa.

² Así, en cursivas, para denotar una posible diferencia entre el individuo histórico o dramaturgo, y el constructo cultural que muchos han imaginado como el estandarte de la excelencia literaria de Occidente.

³ Las citas de textos en inglés diferentes a los de Shakespeare serán traducidas por mí de aquí en adelante.

de que sus recreaciones dramáticas del ámbito sociopolítico corresponden a una “revisión crónica a la luz de información o conocimientos nuevos”, identificable con la introspección que ha propuesto Giddens como una de las características esenciales de la mente moderna (1991: 20). Pero más allá del escrutinio sociopolítico o económico, la modernidad shakespeareana se concibe como una capacidad inusitada de análisis de la vida del individuo, de la experiencia del dramaturgo y de las capacidades poéticas y dramáticas de personajes que, como reflejo y encarnación del hombre del siglo, proyectan una vitalidad y una capacidad intelectual que rebasan con mucho las limitaciones de los meros tipos teatrales. El ejercicio de la conciencia —y de la experiencia ajena como catalizador de la misma— conlleva visiones de la moralidad que abren en la obra de Shakespeare nuevas posibilidades de exploración en cuanto al cuerpo individual (es decir, el ser físico) y su papel tanto en escena como en el andamiaje político de la nación inglesa. Como ejemplo, consideremos los siguientes versos de Enrique V:

Upon the King! ‘Let us our lives, our souls,
Our debts, our careful wives,
Our children and our sins lay on the King!’
We must bear all. O hard condition,
Twin-born with greatness, subject to the breath
Of every fool whose sense no more can feel
But his own wringing!... (IV.i.227-33).

El rey Enrique se torna reticente ante la carga moral que implica convertirse en soberano, sobre todo en el marco del conflicto armado y ante la certeza de la violencia que cualquier guerra presupone. Enrique pronuncia los versos anteriores una vez que sus soldados han partido de su lado, en medio de una soledad que, tanto en la página como en escena, se torna el vacío ideal para descargar un soliloquio pletórico de tensión moral y dramática. Nótese que el rey, en tanto que personaje, asume su modernidad al establecer una correlación entre él mismo —como gobernante y figura política superior— y sus súbditos. Su angustia, no obstante, se deriva no sólo de aquella correlación, sino de la conciencia del soberano como ocupante de una posición especial en la sociedad y, en un sentido más general, en el mundo. Así pues, Enrique es, en su exploración de la cualidad de monarca, un individuo y todos los individuos a la vez. Esta pluralidad del personaje individual, desarrollada a partir de la dualidad del monarca como hombre y como figura de poder, ejemplifica cabalmente el eje dramático de la política en el teatro de Shakespeare y, además, constituye uno de esos fragmentos en los que, como sostiene Octavio Paz en *El arco y la lira*, “se refleja el luminoso nacimiento del mundo moderno”. Y continúa: “Modernidad es conciencia. Y conciencia ambigua: negación y nostalgia, prosa y lirismo” (Paz, 2003: 97).

No obstante, con todo y la fuerza retórica en la palabras de Enrique, en su exaltado lirismo, es difícil dejar de vernos extrañados por la tendencia del monarca shakespeareano a la autocompasión. Es en ésta que se expresa quizá la ambigüedad a la que se refiere Paz: aunque el rey reconoce su grandeza (es decir, su posición especial), al

mismo tiempo intenta cargar la responsabilidad de sus acciones a sus inferiores, sus enemigos y sus súbditos. La cualidad humana de Enrique V, esa tendencia del hombre al vaivén, a la autonegación y regodeo reticente en el poder cuando se obtiene, acusa la singularidad del carácter moderno en los personajes shakespearianos, en particular cuando retratan figuras políticas, ya sean históricas o no. Luego entonces, y necesariamente, la política habita como uno de los ejes temáticos en el teatro de Shakespeare, quien seguramente la concebía como un componente importante de la vida en sociedad y, en consecuencia, como fuente de valores personales, poéticos y hasta didácticos. Cuán extraño resulte tal vez, para la mente contemporánea, la sola idea de una vinculación entre la política gubernamental, el placer estético y el didactismo moral en el breve tramo de una obra de teatro. Y así, Shakespeare es tan suficientemente introspectivo como poeta y como testigo de la política de su tiempo que de manera constante, desde la experiencia teatral e histórica, revela el hecho de que “lo político proporciona el marco dentro del que todo lo humano puede desarrollarse; atrae las pasiones más interesantes y a los hombres más interesantes” (Bloom, 1981: 8). La visión política de Shakespeare es entonces, en tanto que reveladora de lo bello y lo emotivo, una peculiaridad poética en sí misma cuando se trueca en drama.

Nos referíamos ya, hace unos párrafos, a cierta extrañeza provocada por la distancia entre prácticas políticas renacentistas y algunas visiones contemporáneas de estos procesos. Como acabamos de ver, sin embargo, lo extraño en la política del teatro de Shakespeare no se limita a diferencias conceptuales debidas a las distancias en el tiempo y sus efectos en nuestras lecturas, sino que se erige como una característica inherente a la transición entre tipos (*¿estereotipos probablemente?*) como el de, digamos, Ricardo III y personajes tal vez más complejos, incluso extrañados de sí mismos, como Enrique V. Además, la extraña política de Shakespeare no se ve limitada a los problemas de caracterización de los personajes que la viven y la practican, sino que naturalmente se extiende a cuestiones formales y de lenguaje. En este sentido, y en tanto que el discurso político se convierte en lenguaje poético o viceversa, la rareza de la política en la obra dramática de Shakespeare está del todo vinculada a lo que el dramaturgo posiblemente pensaba sobre los regímenes políticos y los gobernantes, sobre el buen monarca y el rey inepto, sobre las estructuras de la corona y las perversiones que, inherentes a ella, podían hacerla derivar en tiranía. Así pues, traducir las peculiaridades del poder y de las relaciones entre individuo, sociedad y gobierno al lenguaje del drama es, en principio, una tarea singular.

Por supuesto, es cierto que las enseñanzas políticas que apuntalan el Estado moderno son prosaicas, y lo son así intencionalmente. Y si el burgués, el hombre “motivado por el miedo a la muerte violenta”, es producto de la vida política, lo poético debe encontrar otro ámbito para su actividad, dado que ese hombre, caracterizado solamente por pasiones concernientes a él mismo, no es el tema propio de la poesía (Bloom, 1981: 4).

Y sin embargo, en el teatro de Shakespeare, aquel burgués, ese hombre político y politizado (así como su posible sublimación en la figura del monarca) es también,

y sobre todo, el tema de la poesía dramática. Lo es porque la política monárquica, aquella que Shakespeare conocía bien y que consideraba la más apropiada como medio de gobierno de una nación, podía poseer también, y al menos de manera ideal, altisonancia en su concepción propia. Es justo de ahí, de la tensión que emerge de la posible antítesis entre prosaísmo político y grandilocuencia poética, que abreva aquella extrañeza de la que hemos estado hablando y que expresan en sus cavilaciones sobre el poder muchos personajes del dramaturgo de Stratford.

Veámos ya que estas cavilaciones en el personaje de Enrique V —que para Shakespeare representa, si no el ideal del monarca, sí la figura del gobernante más apto dado su carácter sagaz, avezado y heroico—⁴ oscilan entre el ejercicio de poder y el compromiso moral, al igual que entre el cumplimiento de innumerables obligaciones en la esfera pública y la presencia de dificultosas consideraciones éticas en el fuero personal y privado. Por más virtuoso que el monarca shakespeareano resulte, parece que nunca se encuentra a salvo de un conflicto inherente no sólo a la posesión del poder por parte de la cabeza del gobierno y el estado, sino a las responsabilidades de todo tipo que ese poder conlleva. En pocas palabras, el monarca, en su dualidad inexorable, se encuentra dividido, y hasta partido en un momento dado, entre la representatividad del cuerpo político y la individualidad (con sus naturales flaquezas) del cuerpo personal. Idealmente al menos, un buen rey debe encontrar el balance entre sus dos cuerpos, lo cual Enrique aparentemente logra dada la estabilidad que se percibe hacia el final del drama (aunque el coro que cierra la obra profetice el derramamiento de sangre inglesa bajo el reinado de Enrique VI). Pero al final, Enrique V —si hemos de considerarlo un personaje políticamente exitoso— es una excepción entre los grandes reyes de Shakespeare porque a pesar de sus vaivenes, de sus ponderaciones y de sus conflictos morales (o tal vez gracias a ellos), ha decidido asumir la responsabilidad de la figura monárquica y no sólo su poder. Así, disfrazado de plebeyo, el rey habla en tercera persona de sí mismo: “By my troth, I will speak my conscience of the King. I think he would not wish himself anywhere but where he is” (IV.i.118-20). La peculiaridad de Enrique demuestra que, para Shakespeare, la historia, en tanto que construcción sociopolítica, es difícil de leer y, sobre todo, de interpretar, tanto poética como teatralmente. No obstante, es precisamente aquella tensión entre lo público y lo privado, la peculiaridad y la extrañeza que representa para nosotros el observar al monarca en

⁴ A pesar de que en varios sentidos Enrique es un monarca cristiano modelo, también se perfila como un guerrero maquiavélico capaz de romper su palabra, desterrar a sus amigos, invadir Francia casi arbitrariamente y asesinar a sus prisioneros franceses. Es curioso notar que, en las películas basadas en la obra de Shakespeare, estos aspectos “negativos”, aunque quizá justificables en contexto, tienden a diluirse. Tanto en la versión de Laurence Olivier (1944) como en la de Kenneth Branagh (1989), por ejemplo, la figura de Enrique encarna la nobleza, el patriotismo y el honor de la nación inglesa en tiempos de conflicto y reclamo geopolítico. El tono grave de la película de Olivier, sin embargo, contrasta con la familiaridad de la versión de Branagh, en la que Enrique es visiblemente proclive a la emoción sentimental, lo cual matiza al personaje y lo dota de una inmediatez que, necesariamente, ha de traducirse en empatía por parte del auditorio del filme, sobre todo del público inglés, claro está.

medio de un escrutinio de su personalidad, lo que determina nuestra visión de la política en obras como *Enrique V*.

* * *

Me refería antes a Enrique V como un personaje extraño entre aquellos que conforman la galería de grandes reyes en el corpus dramático shakespeariano. Su extrañeza, creo, reside en dos particularidades: la primera, quizá la más evidente, es su visión totalizadora en cuanto a la responsabilidad moral y social que conlleva la posesión absoluta del poder político, el cual se ve simbolizado y ejercitado necesariamente por un monarca que, en un alarde de modernidad, cuestiona su naturaleza en soliloquios que ejemplifican el dramatismo espectacular del buen teatro isabelino. La segunda está relacionada con un problema de recepción, imposible de soslayar cuando se considera el corpus shakespeariano de contenido político desde la distancia espacio-temporal. A pesar de sus “virtudes” morales y políticas, Enrique V no es un personaje que, en términos generales, se encuentre presente en el imaginario de los auditorios teatrales y literarios con el mismo vigor que otros monarcas shakespearianos más cuestionables en varios sentidos.⁵ Este fenómeno conlleva una extrañeza apasionante: ¿por qué otros monarcas de carácter fallido, tiránico o hasta perverso viven fijos en la memoria del público quizá con más contundencia que aquellos que hacen suyas las virtudes políticas más ideales? A esta cuestión hay que sumar otro detalle: aunque al final de los dramas que aquéllos protagonizan la justicia prevalece de una u otra manera, sus abigarradas personalidades perviven en la memoria tal vez más activamente que las fuerzas que las han condenado o sustituido. Nos encontramos aquí con un problema de filosofía política que trasciende la racionalidad para alojarse en la naturaleza insondable de las pasiones humanas, explorables sólo a partir de la visión poética del dramaturgo. Según Allan Bloom:

Schiller observó que los tiempos modernos se caracterizan, en primer lugar, por la ciencia abstracta y, en segundo, por las pasiones ordinarias sin que haya relación entre la una y las otras. El hombre libre y el buen ciudadano deben procurar una armonía natural entre sus pasiones y su conocimiento; aunque esto es lo que define al hombre de buen gusto, es precisamente él a quien no podemos acceder hoy en día. Estamos conscientes de que la ciencia política que no capta los fenómenos morales es basta y que el arte que no está inspirado en la pasión por la justicia resulta trivial. Shakespeare escribió antes de la separación entre estas cosas; inferimos entonces que en él habitan la claridad intelectual y las pasiones impetuosas y que una no socava a las otras (1981: 12).

Si es verdad, por lo tanto, que en Shakespeare caben, a un mismo tiempo y en un mismo espacio, la ciencia política —encumbrada en filosofía por su carácter racional

⁵ Recordemos a los monarcas que prestan sus nombres a obras como la ya mencionada *Ricardo III* y otras que trataremos un poco más adelante, como *Macbeth* o *El rey Lear*.

e introspectivo— y las pasiones humanas de carácter más primario, entonces habremos de reconocer que su fusión en el cuerpo poético del drama tiene que estar determinado por los procesos imaginativos que dan pie al carácter íntimo de personajes como, digamos, el rey Enrique V. La extrañeza para el público (pos)moderno de Shakespeare radica justo ahí: en aquella idea de la imaginación como catalizador emotivo para la asimilación de la política en el drama. Pero tampoco podemos dejar de lado la posibilidad de que, incluso para un público contemporáneo del Bardo, presenciar las consecuencias de estas pasiones desbordadas en la vida política (aun en medio de la ficción teatral) hubiese provocado un alto grado de sorpresa y asombro. Después de todo, es precisamente en la sensación de realidad causada por la imaginación que reside la espectacularidad del drama y del teatro, en cualquier lugar y momento en que éstos se den. Además, para el público inglés de la modernidad incipiente, “los límites entre imitación teatral y realidad, entre un tipo de diversión y otro, se desvanecían con frecuencia” (Greenblatt, 2004: 181).

Pero, ¿qué sucede cuando los límites entre ficción dramática y realidad no sólo se desvanecen sino que se violentan al punto de desatar consideraciones de orden político a través de una imaginaria sobrenatural? Es decir, ¿qué pasa cuando la imaginación desbordada da pie, en el ámbito del poder político, a las pasiones que ya mencionaba Bloom? La respuesta está quizá en *Macbeth*, donde la política, debido a estas yuxtaposiciones, es verdaderamente extraña, en el sentido shakespeariano de anormal, innatural.⁶

Quizá a diferencia de Enrique V, Macbeth sea un personaje que vive en el imaginario popular, incluso fuera del mundo angloparlante. No obstante, su imagen tiene poco que ver con modelos políticos ideales: el *thane* de Cawdor⁷ constituye el epitome de la ambición desmedida (si bien instigada por agentes externos), la maldad, la crueldad y el mal gobierno de la tiranía depravada. Sin embargo, políticamente, *Macbeth* es una obra fascinante justo por la exploración que en ella se ofrece del odio y la ambición de poder como los inicios de un camino hacia la estabilidad política, por paradójico o contradictorio que esto pudiera antojarse.

Permítaseme aquí una anécdota muy ilustrativa. Cuenta el crítico Stephen Greenblatt que en 1998 asistió a una velada poética a la Casa Blanca, donde el entonces presidente de Estados Unidos, William Clinton, afirmó en público que su primer acercamiento a la poesía había sido a través de la memorización de unos versos de *Macbeth*. Parece que Clinton remató su relato con algún comentario relacionado a lo ominoso del asunto. Al cabo de un rato, al momento de las saluciones de rigor, Greenblatt se acercó a Clinton y le preguntó: “Señor Presidente, ¿no le parece que *Macbeth* es una

⁶ Véase la primera entrada al vocablo “strange” en *Shakespeare’s Words* de David y Ben Crystal.

⁷ El título *thane*, con sus reminiscencias anglosajonas, equivale en español al de barón. Macbeth se convierte en *thane* de Cawdor una vez que ha probado su valentía en la lid ante la invasión de Escocia por parte de Noruega. Hay que notar, sin embargo, la ironía dramática del nombre: el rey ha otorgado a Macbeth el título que antes perteneció a un traidor. “Cawdor” puede bien leerse como un anagrama del vocablo inglés “coward”, es decir, “cobarde”.

gran obra sobre un hombre inmensamente ambicioso que se siente obligado a hacer cosas que sabe son política y moralmente desastrosas?” La respuesta de Clinton fue: “Creo que *Macbeth* es una gran obra sobre un hombre cuya inmensa ambición tiene un objeto éticamente inadecuado” (2010: 74).

Me parece que, en este caso al menos, Clinton es más sensible a los motivos políticos y éticos de *Macbeth* que Greenblatt, quien ha basado su carrera en la lectura y la investigación (ambas por demás iluminadoras) de la vida y obra de Shakespeare. Esto no ha de sorprendernos si tomamos en cuenta que, para el político, la línea conductora de su quehacer está determinada, de forma ideal al menos, por la certeza de encontrar, en cualquier momento, el “objeto éticamente adecuado” de sus ambiciones y, por lo tanto, de sus pasiones más primigenias. Por supuesto, esto corresponde quizá a una idealización del quehacer político, pero la ética política, con todas sus implicaciones morales y civiles, se basa en un sentido del deber apuntalado en un ejercicio constante de la imaginación: para procurar justicia, el político (ora el jefe de gobierno, ora el soberano) debe esforzarse por imaginar la situación de sus subordinados de manera que pueda procurar empatía y reconocimiento. La situación se enrarece cuando el gobernante impone su imaginación a la realidad circundante, dando pie así al caos y a la tragedia.

Dice para sí mismo Macbeth:

I have no spur
To prick the sides of my intent, but only
Vaulting ambition, which o'erleaps itself
And falls on th'other— (I.vii.25-28).⁸

Queda claro que la ambición desmedida —y reconocida— de Macbeth sobrepasa toda noción de empatía con el otro, es decir, con el rey Duncan y su reino, en el que el *thane*, como súbdito y sirviente directo del monarca, tiene obligaciones caballerescas, políticas y morales. Lo extraño aquí no es que la figura política se vea asaltada por la ambición, sino que tal apetencia haya sido causada, en apariencia, por figuras que quizá poco tienen que ver con el mundo y con cualquier asunto de los hombres. La realidad (política) está aquí trastornada por una suprarrealidad, si se me permite el término, que trastoca —sobrealimentando la imaginación— los valores del individuo fallido para, en algún momento, permitir la restauración del orden público al redefinirse, gracias a la virtud, un objeto ético apropiado, por hacer eco a Clinton. Tal objeto tendrá que ser la legitimidad del rey, cuya figura se ve necesariamente apuntalada por la moralidad y la verdadera nobleza. Empero, los caminos hacia este desenlace son tortuosos y, sí, extraños. Una a una, las famosas brujas de Macbeth, las *weird sisters*,⁹ exclaman:

⁸ En su traducción de la obra, comenta María Enriqueta González Padilla que Macbeth está apunto de decir “lado” (*side*) cuando es interrumpido por Lady Macbeth.

⁹ Es decir, en el sentido germánico original del vocablo “weird”, se trata de las hermanas fatídicas, las hermanas que pueden predecir el destino. Como dato curioso, en inglés contemporáneo informal (y quizá por su relación con lo sobrenatural), el adjetivo significa “raro, extraño”.

1 Witch.
 All hail, Macbeth! hail to thee, Thane of Glamis!
 2 Witch
 All hail, Macbeth! hail to thee, Thane of Cawdor!
 3 Witch
 All hail, Macbeth! that shalt be King hereafter.
 (I.iii.48-50)

En esta escena Macbeth ostenta todavía el título de *thane* de Glamis, mas desconoce todavía que el rey Duncan le ha concedido ya el de *thane* de Cawdor. En tres brevísimos versos, las brujas le hablan a Macbeth sobre un presente factual, un presente ignoto y un futuro aún mítico. Es justo lo que Macbeth se imagina sobre este último lo que desatará su deseo y lo que trastocará su visión del mundo para descomponer, literalmente, sus sentidos físicos y su cualidad ética, caracterizada anteriormente a través del valor guerrero y caballeresco. En el personaje de Macbeth se ejemplifica de esta forma la escisión entre el sentido político y la pasión, lo que finalmente explica el extrañamiento, tanto del personaje como de la obra, del terreno de la realidad objetiva. Y es aquí que el vocabulario de Macbeth adquiere dimensiones filosóficas en su enunciación tanto de los sucesos políticos del momento cuanto de la ambivalencia que caracteriza el drama. Por ejemplo, el término “equivocation”, repetido con sus variantes en varios versos, permite un constante juego semántico, dramático y poético en que la intención, la obligación y el deseo se entremezclan y, más que otra cosa, se confunden. Según Frank Kermode, la palabra no se encuentra con frecuencia en el canon shakespeariano. Además, “en un sentido contemporáneo [a Shakespeare], ‘equivocation’ era la licencia moral otorgada a los sacerdotes bajo tortura para evitar ofrecer respuestas directas a sus torturadores” (Kermode, 2005: 160). En Macbeth, los hechos dramáticos y políticos son una recodificación imaginativa de un lenguaje esencialmente equívoco.

¿Cómo puede explorarse con eficacia la delicada ciencia política del momento, entonces, con tal grado de ambivalencia y confusión? La respuesta está, una vez más, en la yuxtaposición entre hecho histórico y ficción dramática. De entre todo el corpus shakespeariano, *Macbeth* es la obra que sostiene una relación más directa con los acontecimientos de su propio tiempo. Escrito entre 1603 y 1606, el drama claramente está pensado como una suerte de homenaje para el recién estrenado rey Jacobo I, no sólo porque se desarrolla en Escocia, sino porque se decía que el monarca pertenecía a la estirpe de Banquo, personaje noble (tanto social como moralmente) que, según las brujas en medio de toda su “equivocation”, habría de engendrar reyes sin ser rey él mismo (I.iii.65). Además, como parte de tal homenaje, Shakespeare se toma el inteligentísimo trabajo de aludir a los intereses personales del nuevo rey: es bien sabido que Jacobo se sentía profundamente atraído hacia el tema de la magia y la brujería, lo cual no sorprende si recordamos que, en este sentido al menos, la modernidad incipiente, con la superstición que matizaba los conflictos religiosos inherentes a ella, quizá no era tan moderna como su apelativo parece sugerir.

Así pues, lo que tenemos en *Macbeth* es un drama de alcances históricos con un punto de partida ahistórico. Es justamente esta tensión entre lo factual y lo mítico lo que dirige la atención sobre las faltas y las virtudes latentes de un cuerpo político cuya continuidad e integridad, al menos en el sentido dinástico, se han visto vulneradas por la relativa extranjería de su cabeza. A este respecto, y si bien en *Macbeth* no hay nada subversivo (como lo hubo, por ejemplo, en *Eastward Ho!* de 1605, obra censurada de Ben Jonson en la que se satirizaba la entrada de escoceses indeseables en Inglaterra), sí se percibe en ella la ironía de un dramaturgo que, si bien cumple cabalmente con las obligaciones políticas del grupo profesional al que pertenece, también está consciente de las posibilidades espectaculares de la mitología monárquica. Basten para ejemplificar esto los siguientes versos de Malcolm al referirse a los milagrosos poderes curativos de Eduardo el Confesor, rey de Inglaterra y enemigo de la tiranía de Macbeth:

But strangely-visited people,
 All swoln and ulcerous, pitiful to the eye,
 The mere despair of surgery, he cures;
 Hanging a golden stamp about their necks,
 Put on with holy prayers: and 'tis spoken,
 To the succeeding royalty he leaves
 The healing benediction. With this strange virtue,
 He hath a heavenly gift of prophecy;
 And sundry blessings hang about his throne,
 That speak him full of grace.
 (IV.iii.150-159)

Nótese que la “rareza” del soberano inglés, bondadosa y curativa, contrasta aquí con la extrañeza inherente al tirano de Escocia, que en medio de equivocaciones, abusos y excesos, se ha convertido en una figura representativa de la traición y del asesinato cobarde. Es indudable que en *Macbeth*, al convergir el pensamiento mágico y el análisis del poder (ya en Inglaterra, ya en Escocia), el razonamiento político de Shakespeare encuentra espacio poético y escénico para el comentario incisivo a través de su conspicuo, y con frecuencia epigramático, arte retórico. Después de todo, “unnatural deeds do breed unnatural troubles” (V.i.68-69). Y “unnatural politics”, quizá habría que agregarse.

* * *

Queda claro que para Shakespeare la relación entre anormalidad, perturbación y gobierno (o la falta de él) constituye un tema esencial del drama, así como una oportunidad de comentario y análisis político a través del lenguaje poético. Pero necesariamente, y por mayor convivencia que hubiere entre política y poesía en el teatro de la modernidad temprana, la presentación conjunta de ellas en la escena dramática no dejaba de causar tensión, como ahora, como siempre. Para ilustrar tal tirantez, permí-

tasame regresar a la Inglaterra de Isabel I para presentar un drama en el que el cuestionamiento de la política real es palpable desde los primeros versos: *Ricardo II*.

Escrita aproximadamente en 1595, la obra parece haber sido altamente controvertida, no por ser un comentario directo con respecto al gobierno de la reina, sino porque ciertos sectores del público detectaron en ella ciertas “coincidencias” con problemas contemporáneos de orden político. Isabel era ya una soberana vieja y sin descendencia; además, los constantes rumores sobre sus favoritismos en la corte la hacía blanco fácil de chismes relacionados con corrupción y abuso de poder. Es precisamente en este punto que las analogías entre el personaje de Ricardo II e Isabel I comenzaron a hacerse patentes para muchos, incluida la reina misma.¹⁰ Pero más allá de los cuentos relacionados con la identificación moral entre personajes históricos, dramáticos y políticos contemporáneos, es indudable que la estructura de *Ricardo II*, así como sus recursos de caracterización, apuntan hacia una discusión en cuanto a aquello que debiese dar forma y sustancia a un gobierno apropiado. Esta “propiedad” dependerá de la integridad y, sobre todo, de la capacidad del monarca, quien en su figura dual ha de encarnar por entero la estructura gubernamental de la nación, así como el poder político, económico y social que la sustenta. *Ricardo II*, en este sentido, retrata la posibilidad de que el monarca más apto reemplace, irremediable y justamente, al gobernante inepto. Ahora bien, desde su inicio, las preguntas que plantea la obra se desprenden de la definición misma del buen gobierno y, por contraste, del malo: ¿qué es lo que define al monarca apto? ¿Es el buen gobierno sinónimo solamente de legitimidad política? Si la respuesta a esta pregunta es afirmativa, ¿en qué consiste entonces tal legitimidad?

Es evidente, desde el inicio de la obra, que la personalidad de Ricardo II, rey legítimo por sucesión, no concuerda con lo que se espera del buen gobernante en términos de praxis política. Es voluble, indeciso, demasiado poético y, por lo tanto, hiperbólico en sus expresiones, tanto verbales como gubernamentales. La obra inicia con Ricardo tratando de restablecer un orden público que se ha roto por una disputa entre Henry Hereford (Bolingbroke, el futuro rey Enrique IV), hijo de Juan de Gante, y Tomás Mowbray, duque de Norfolk. No obstante, el monarca se ve imposibilitado para restaurar la paz entre los dos contendientes por la vía estrictamente política. Es por esto que decide organizar un torneo que, de improviso, interrumpe él mismo incluso antes de haber iniciado el combate para dar a conocer su decisión en cuanto al futuro de los contendientes. He aquí la sentencia de Ricardo para Bolingbroke:

For that our kingdom's earth should not be soiled
With that dear blood which it hath fostered;
And for our eyes do hate the dire aspect
Of civil wounds ploughed up with neighbours' sword;

¹⁰ Se cuenta que, en 1601, mientras revisaba ciertos documentos relacionados con la administración de Ricardo II, Isabel comentó con su jefe de archivo, William Lambarde: “Yo soy Ricardo II, ¿acaso no lo sabes?”

And for we think to eagle-winged pride
 Of sky-aspiring and ambitious thoughts,
 With rival-hating envy, set on you
 To wake our peace, which in our contry's cradle
 Draws the sweet infant breath of gentle sleep,
 Which so roused up with boist'rous untuned drums,
 With harsh-resounding trumpets' dreadful bray
 And grating shock of wrathful iron arms,
 Might from our quiet confines fright fair peace,
 And make us wade even in our kindred's blood:
 Therefore, we banish you our territories.
 You, cousin Hereford upon pain of life,
 Till twice five summers have enriched our fields,
 Shall not regret our fair dominions
 But tread the stranger paths of banishment.
 (I.iii.125-143)

La sentencia para Mowbray es más terrible aún: el monarca lo destierra para siempre so pena de muerte en caso de intentar un regreso. Nótese el carácter exaltadamente retórico de la sentencia de Ricardo, la cual es, además, sorprendente para ambas partes por su naturaleza desproporcionada e incluso arbitraria: en ninguno de los dos casos se han presentado pruebas contundentes y, además, las partes no han podido batirse en duelo para determinar a quién pertenece la razón.¹¹ El elevado registro del rey, como juez, quiere compensar, por así decirlo, tanto su incapacidad de tomar una decisión inmediata como una falta de visión a futuro que se traduce, como consecuencia, en ironía dramática: al desterrar a los contendientes, Ricardo desencadena su propia tragedia. Además, el razonamiento político que determina estos versos está enraizado en un orden feudal aún reconocible para el auditorio de Shakespeare: al final de la frágil dinastía Tudor, Inglaterra ha comenzado a quitarse de encima, sin habérselo sacudido del todo, el polvo medieval del pacto vasallático que justifica, desde la distancia histórica, tanto el absolutismo pasivo de Ricardo como el ansia de ambos contendientes por restablecer el honor mancillado. Pero, allende el choque entre la “medievalidad” de la escena y la noción de justicia, quizá más moderna, del auditorio expuesto a tal drama, lo que sobresale aquí es la paradoja de un monarca que, al mismo tiempo, intenta ser gobernante, juez, parte y, encima, poeta. Su investidura implica las primeras dos figuras; no obstante, como se sugiere a lo largo de la obra, la naturaleza poética del rey (por demás contemplativa) parece estar en conflicto con el pragmatismo

¹¹ Bolingbroke ha acusado a Mowbray de mandar asesinar al duque de Gloucester y, sobre todo, de “malversación de fondos”: Tomás ha retenido unos dineros destinados al pago del ejército del rey. Mowbray, en su defensa, alega ser inocente de las imputaciones de asesinato, mientras que, en lo tocante al dinero, lo retuvo porque el rey se encontraba en deuda con él (I.i.24-151). Según Charles R. Forker, en su edición erudita de *Ricardo II*, “la ausencia de detalles aclaratorios, las motivaciones turbias y el cuidadoso rechazo a determinar la veracidad o la mentira en las acusaciones de los antagonistas en esta escena constituye una estrategia dramática” (186).

que se espera de una mente política superior, sobre todo ante la amenaza que representa la querrela entre subordinados.¹² Así pues, la noción que sostiene el intento por parte de Ricardo de gobernar, juzgar y poetizar a un tiempo no es otra cosa que una idea añeja de infalibilidad política apuntalada por la superioridad mayestática. Allan Bloom comenta en su ensayo “Richard II”:

Como consecuencia de lo que podría llamarse lógica política, se pensaba que Ricardo era, como él mismo lo creía, divino en algún sentido: “para contar con el derecho y la capacidad de gobernar a los hombres, el rey debe tener una naturaleza superior, debe ser un dios o bien el representante de un dios; ya que debe serlo, lo es” (Alvis, 2000: 59).

Por otra parte, la caracterización de Ricardo como un monarca que ha de ser depuesto a pesar de su pretendido derecho divino no implica que Shakespeare no haya amparado, al menos hasta cierto punto, la naturaleza vicaria del rey. Sí indica, no obstante, que Ricardo II es, en él mismo y en el marco dramático de la obra, una suerte de rétor trasnochado que vela los problemas políticos de la legitimidad real en lugar de resolverlos. He aquí que reside la extrañeza de Ricardo como figura política. Claro está, los gobernantes ineptos no son nada raros; lo que sí resulta inusual es que la incompetencia de este rey se derive de un afán poético incontenible. El gobernante, en este sentido, es una construcción que se revela artificiosa en todos los sentidos. Lo irónico del asunto y, además, lo que convierte a Ricardo en una figura dramáticamente entrañable aunque políticamente fallida, es que, ante la certeza de la tragedia, el registro poético del personaje, con todo su artificio, resulta ser una vía muy eficiente de introspección y de autoanálisis. Ya en un calabozo, el depuesto Ricardo dice lo siguiente:

Thus play I in one person many people,
 And none contented. Sometimes am I king;
 Then treasons make me wish myself a beggar,
 And so I am. Then crushing penury
 Persuades me I was better a king;
 Then am I kinged again, and by and by
 Think that I am unkinged by Bolingbroke,
 And straight am nothing. But whate'er I be,
 Nor I nor any man that but man is
 With nothing shall be pleased till he be eased
 With being nothing.
 (V.v.31-41)

A pesar de que rayan en la autoflagelación, estos versos definen sensiblemente no sólo la personalidad del rey, sino una conciencia del deber político y moral que, extra-

¹² Cabe señalar que, aunque Bolingbroke se regodea también en la palabra, su talante activo y decidido, casi como el de un cruzado, hace del futuro Enrique IV el antagonista natural, y políticamente apto, de Ricardo.

ñamente, se hace patente una vez que se ha perdido. El descenso de Ricardo a los niveles inferiores del Estado y la sociedad se ha consumado; una noción inequívoca de representatividad como gobernante (el monarca es uno y es todos a la vez) acude al personaje sólo cuando su enfrentamiento con la muerte y la nada es inevitable. El sentido de pérdida inminente parece así conformar en la psique del rey una idea de ciencia política más certera de lo que jamás pudo ser mientras se encontraba en un estado de posesión absoluta. Luego entonces, la escisión entre poder y deber —representado en un solo cuerpo físico y político— constituye la falla esencial, aunque inadvertida, del gobierno legítimo y su detentador. La legitimidad no se encuentra entonces en el derecho de sucesión, sino en la virtud política —y no sólo poética— del monarca. En *Ricardo II* al menos, la usurpación se convierte, entonces, en medio de una paradoja absoluta, en el derecho y el deber de un orden que ha de procurarse incluso a costa de la moralidad individual.

* * *

La tragedia de Ricardo II, como espectáculo teatral, fue muy popular en su tiempo. Las causas pueden ser varias, pero sin duda la razón principal del acercamiento tan entusiasta del público a ella tiene que ver con la inédita sofisticación de sus protagonistas en términos éticos, morales, psicológicos y, por supuesto, políticos. En este sentido, la obra prefigura las tragedias de madurez más sobresalientes en el canon shakespeariano. A estas alturas, es casi un lugar común afirmar que *El rey Lear* es paradigmática en cuanto a su emotivo seguimiento de la frágil naturaleza humana y sus consecuencias en el devenir político de las naciones y las sociedades. Se sostiene con frecuencia que la pieza “se yergue cual coloso al centro de la obra de Shakespeare como la mayor proeza de su imaginación” (Foakes, 2006: 1). La afirmación no resulta exagerada si se tiene en cuenta que el rango dramático de *Lear* es sorprendentemente amplio: la tragedia va de la violencia más descarnada a la incontenible ternura paterna, de la traición y la amoralidad a la redención espiritual, y del fracaso político a la justa restauración de los órdenes gubernamentales.

Desde esta perspectiva, la tragedia de Lear y de su hija Cordelia resulta anómala en términos de representación. La amplitud de su visión moral se ha interpuesto, durante la mayor parte de los últimos cuatrocientos años, a su representación escénica. Según R. A. Foakes, “por mucho tiempo se pensó que el drama era irrepresentable, ya fuere por su retrato de la crueldad y el sufrimiento o por la vastedad de sus alcances” (2006: 1). Ha sido sólo a partir de la segunda mitad del siglo xx que *Lear* ha encontrado un espacio más o menos cómodo sobre el tablado. Esto quizá, y por desgracia, es debido a que la violencia de las últimas décadas, con una difusión mediática cada vez más intensa, ha superado con mucho los horrores causados por el abismo sentimental e ideológico que separa a un rey anciano de las nuevas generaciones, más pragmáticas y, quizá en consecuencia, más displicentes ante la carencia ajena. “O, reason not the need!”, grita Lear a sus hijas Goneril y Regan (II.ii.453) ante la desesperación de verse

disminuido, personal y políticamente, tras haber tomado decisiones que, ante el mundo, parecen una locura dada su desproporción ética.

De forma paralela a lo que sucede en *Ricardo II*, el cuerpo político del gobernante y el monarca en *Lear* sufre una sacudida violenta en su consabida dualidad. El ámbito personal se desborda hacia la esfera pública, por lo que el cuerpo de la nación enferma ante la invasión de las fallas morales que habitan en el cuerpo individual y, por lo tanto, en la mente del monarca. Pero, superando las consideraciones sobre la aptitud para gobernar del rey Ricardo debido a su pasividad poética, Lear se encarna en una figura en la que la iniciativa geopolítica se proyecta como un arrebato indeseable y hasta amenazador. Una vez que el anciano rey ha decidido dividir su reino, desatando así una airada ruptura familiar que resulta análoga a la división política del vasto reino, las fuerzas que rigen la acción humana en cualquier ámbito se salen de control. El viejo conde de Gloucester, con un tipo de pensamiento mágico que comporta, sin embargo, agudeza de juicio, comenta:

These late eclipses in the sun and moon portend no good to us. Though the wisdom of Nature can reason it thus and thus, yet nature finds itself scourged by the sequent effects. Love cools, friendship falls off, brothers divide: in cities, mutinies; in countries, discord; in palaces, treason; and the bond cracked ‘twixt son and father. [...] The King falls from bias of nature — there’s father against child. We have seen the best of our time. Machinations, hollowness, treachery and all ruinous disorders follow us disquietly to our graves. Find out this villain, Edmund; it shall lose thee nothing. Do it carefully. — And the noble and true-hearted Kent banished, his offence honesty! Tis strange, strange! (I.ii.103-117).

Se refiere Gloucester al destierro del conde de Kent, quien, en un acto de lealtad contra la necedad de su soberano, ha defendido a la lacónica Cordelia frente a la decisión de Lear de echarla de su lado por negarse a adularlo, a diferencia de lo que sucede con sus hermanas. Con este ejemplo de correlato objetivo,¹³ Shakespeare evidencia la peripecia de valores que acabará por trastocar el orden moral y político del reino de Lear. El oxímoron de Gloucester (“Su delito, la honradez”) es instancia de una contradicción que se extiende por toda la obra y que determina, por una parte, el predicamento de Lear y, por la otra, los derroteros de un pensamiento político que, extraviado de su cauce, pierde su esencia ética. Lo extraño, como dice Gloucester, no es sólo que el mundo y la naturaleza estén al revés, sino también que ese caos haya sido provocado por las pasiones de un monarca que, a través de la división, expone su extraño deseo de conservar el poder mientras abandona las responsabilidades que éste conlleva.

¹³ Este término (en inglés objective correlative) fue utilizado por T. S. Eliot en su famoso ensayo “Hamlet y sus problemas”, de 1919. Con él se define una situación o un objeto que, a través del lenguaje literario o fórmula produce una emoción particular. Cuando, a través de la experiencia sensorial, se perciben estas situaciones externas, la emoción se evoca de manera inmediata.

Una vez más, nos encontramos en *Lear* con que el predicamento esencial de la obra es la sucesión monárquica. Y sin embargo, a diferencia de prácticamente todas las demás obras de Shakespeare en las que este problema político representa el punto de partida, al inicio de esta pieza se sobreentiende que la institución del reino se encuentra en total estabilidad. Que un monarca al frente de un gobierno totalmente legítimo, pacífico e incontestado inicie el conflicto es lo que, en principio, presupone la rareza del drama. Empero, “si las instituciones políticas son las mejores, perpetuarlas no es sólo la más difícil, sino la más grande de todas las tareas de un estadista”, sostiene Harry V. Jaffa en su ensayo “Los límites de la política” (Bloom, 1981: 113). Para Lear la tarea es simplemente imposible, lo que podría parecer sorprendente dada la experiencia y sabiduría que se esperan de un gobernante con sus años. Sin embargo, esta imposibilidad se deriva no tanto de la ineptitud política causada por la senilidad, cuanto de las necesidades sentimentales y, por lo tanto, profundamente personales del rey. Es justo la necesidad sin límites (de amor, de atención, de reciprocidad) lo que convierte a Lear en un personaje hiperbólico y, en consecuencia, inclinado al sufrimiento a ultranza. ¿Cómo podría explicarse, si no, la rabiosa reacción del rey ante una hija que evidentemente lo ama con sinceridad y que, por ello, se niega a involucrarse en un juego de lisonjas? En un momento dado —y, paradójicamente, intentando perpetuar su reino— Lear deja de distinguir la noción de que, en tanto que gobernante absoluto, él encarna la justicia en sí mismo. En cuanto esto sucede, el monarca, como figura suprema del estado y del gobierno, pierde su estabilidad y su superioridad, porque, si el cuerpo personal del rey se desliga a través de la pasión de su cuerpo político, la idea de poder absoluto se esfuma e incluso se niega a sí misma. Así pues, y según Jaffa, “la grandeza de Lear como rey es una ilusión. El supuesto conocimiento de Lear sobre el amor que sus hijas le profesan, el cual había de ser el fundamento de su acción política más grande y, en apariencia, más justa, es esencialmente una ilusión” (1981: 133).

Ya desde el principio de la tragedia notamos que el eje de acción política está determinado por ciertas suposiciones que los personajes expresan, en oposición a certezas previas, para tratar de explicar una realidad incierta. Cuando Kent, representante de la fidelidad absoluta en la obra, pronuncia: “Yo creía que el rey tenía en mayor estima al duque de Albany que al de Cornwall”, se pone en marcha una dinámica sucesoria cuyo punto de partida se ve determinado por el amor del rey, no por alguna visión pragmática en cuanto a la distribución del poder. Aquél, el primer verso de la obra, apunta a un alto grado de incertidumbre, el cual no sólo determinará la tensión dramática de todo *Lear*, sino que culminará en terribles desencuentros de todo tipo: generacionales, morales y, por supuesto, políticos. El escrutinio de posibilidades para el poder (la “curiosidad” a la que se refiere Gloucester al contestar el comentario previo de Kent) no constituye nunca en la obra la base de decisión alguna; es decir, la pasión sustituye a la razón tanto en la toma de decisiones éticas como políticas y hasta sentimentales. *Lear* es una obra, en este sentido, en la que los límites entre lo público y lo privado han sido borrados desde el principio. Los grandes conflictos se desatan porque el monarca

se levanta aquí como una figura ilimitada, tanto así que la razón acaba por abandonarlo ante la experiencia del exceso. Jaffa comenta que era necesario para Shakespeare mostrarnos el punto en que la política más hábil de su rey más exitoso se rompía para así señalarnos, y por lo tanto definirnos, los límites de la virtud monárquica. Si [efectivamente] Shakespeare consideraba la virtud monárquica como la virtud humana más grande, nos hubiese presentado los límites de la vida humana, distinguiéndola así tanto de la vida que es más que humana como de la vida que es menos que humana (1981: 129).

Esos límites, en el sentido más inmediato, tendrían que estar marcados por lo que Lear quisiera que fuesen las relaciones con sus hijas, en quienes debiese continuar la virtud monárquica. El rey, desde antes que la obra inicie, ha decidido favorecer a Cordelia; sin embargo, el sentido común de ésta (claramente el mayor sentido político de todo el drama) trueca, en la más extraña de las paradojas, la sublimidad de las relaciones paterno-filiales en un conflicto cruel y casi animalesco.¹⁴ Así, lo más humano —la relación entre Lear y Cordelia— se ve sustituido por lo menos humano (¿lo más inhumano quizá?) de las relaciones de Regan y Goneril tanto con su padre, como con sus esposos y con sus propias naciones. La lucha personal entre la razón y el sentimiento avanza hacia un conflicto desproporcionado, de envergadura internacional incluso.

Es quizá toda esta falta de contención lo que otorga a este drama una de sus características más inusuales: *El rey Lear* es la única tragedia de Shakespeare que cuenta con una subtrama mayor. Pareciera que el conflicto esencial de la obra se desborda, requiriendo así un conflicto subyacente que lo contenga y, en algún momento, le otorgue cierto balance dramático a través de una serie de correspondencias especulares entre los personajes centrales y sus funciones en la pieza: Lear y Gloucester, el bufón y Cordelia, las hijas mayores del rey y el hijo menor del viejo conde. Es este último, el pérfido Edmundo, quien rige la subtrama y se presenta como uno de los villanos shakespearianos más perturbadores. Su maldad es, por cierto, un tanto difícil de explicar: ¿se trata sólo de un personaje envidioso de las virtudes y la posición de su hermano Edgardo? ¿Acaso desea venganza por las vejaciones que recibe de parte de su padre, quien lo presenta ante el auditorio como un bastardo, hijo de una ramera? ¿Es su arrebatada ansia de poder (una vez más, sin el lastre de la responsabilidad política inmediata) lo que determina su traición múltiple? Lo único que resulta claro es que Edmundo, incrédulo de los astros a diferencia de su padre Gloucester, reconoce su convicción desde muy temprano: “My cue is villainous melancholy, with a sigh like Tom o’Bedlam” (I.ii.135). Edmundo se adjudica aquí su propio carácter en el advenimiento de los hechos. Se concibe de esta manera como una suerte de dramaturgo factual, cuyas acciones tendrán consecuencias no sólo en su propio ámbito dramático, sino en aquel que, de forma ideal al menos, debería contener el devenir de sus maquinaciones: la tragedia de Lear. Pero la trama y la subtrama se entremezclan, se “invaden” constan-

¹⁴ Kent dice que Goneril y Regan son “las hijas de corazón de perro” (IV.iv.45-46).

temente, de tal forma que las irresponsabilidades y los odios personales se trasminan hacia las esferas más plurales, definiendo así una correlación viciosa entre ética, política y moral a lo largo de la obra. Hacia el final del drama, tras haber encarcelado a Lear y a Cordelia, los únicos que podrían interponerse entre él y el trono, Edmundo reporta a Albany en un arrebato de autoridad malentendida:

[...] the friend hath lost his friend
 And the best quarrels in the heat are cursed
 By those that feel their sharpness (V.iii.56-58).

Permítaseme parafrasear los versos anteriores: quienes experimentan en batalla sufrimiento y dolor maldicen las mejores causas —ora en la guerra, ora en la política— al calor de la pasión. Aunque las circunstancias a las que se refiere Edmundo son muy particulares (acaba él de regresar de una batalla contra el ejército francés), los ecos de sus palabras acaban extendiéndose, irónicamente, a todos los ámbitos del poder al que Edmundo desea ahora acceder, sin éxito. La pasión ha trastocado el orden social y, sobre todo, el político: la extrañeza de un mundo al revés sólo puede expresarse a través de la violencia enfermiza, cuya cura habrá de estar sólo en la generosidad de un poder comprensivo e incluyente. Albany concluye su presencia en la obra con las siguientes palabras:

All friends shall taste
 The wages of their virtue and all foes
 The cup of their deservings (V.iii.301-303).

Aunque la posible restauración del orden en estas líneas evidencia cierto convencionalismo en el final de *Lear*,¹⁵ hay que recordar que el cadáver de Cordelia, ahorcada en prisión, debe encontrarse en escena en estos momentos. ¿Significa esto que la restauración de la virtud y, por lo tanto, del orden político es ilusoria o, al menos, pasajera ante la presencia del horror y la violencia y la muerte? Posiblemente sí, pero los personajes más jóvenes y virtuosos de *Lear*, como Albany y Edgardo, han aprendido que, ante la experiencia del autoritarismo, la verdadera visión política y moral deviene del reconocimiento del dolor ajeno y sus consecuencias en el ámbito social. Luego entonces, el conocimiento del poder tendría que ser el entendimiento objetivo de la relación entre lo esencialmente humano y lo puramente político. Qué cosa más extraña, en tiempos de Shakespeare y en los nuestros propios.

* * *

¹⁵ Quizá convenga recordar aquí el último parlamento, en tono parecido, de Malcolm en *Macbeth*.

Sería imposible y aun fútil tratar de cubrir las posibilidades de la política en los dramas shakespearianos: el espacio y el tiempo serán siempre limitantes, de hecho, para explorar la vastedad de temas y de formas que conforman la obra teatral de un poeta que ha encendido la imaginación de Occidente desde hace cuatro siglos. Sin afán de caer en la llamada “bardolatría”, es menester señalar aquí, como comentario final, que los alcances del teatro de Shakespeare superan incluso las expectativas intelectuales que nuestra educación, limitada en muchos sentidos, puede ofrecernos desde la academia moderna. Estas limitantes están directamente relacionadas con los hábitos contemporáneos de lectura o de asistencia al teatro: a diferencia de lo que ocurría en los siglos XVI y XVII, muy rara vez recurrimos a los libros o al drama en busca de consejos o soluciones para enfrentar los dilemas de la vida diaria, ya sean morales, éticos o, por supuesto, políticos. No es que se lea menos o que se monten menos obras, necesariamente. Parece que los “grandes” libros o las obras “clásicas”, sin embargo, han dejado de conmovernos, en el más estricto sentido del término. Las piezas que hemos explorado a lo largo de estas páginas tienen en común eso, que seguramente fueron concebidas con el propósito de causar una conmoción de los sentidos y del intelecto entre sus espectadores. En ellas hemos visto que quienes detentan el poder se tornan seres extraños al intentar retenerlo, perpetuarlo en ellos mismos, sin asumir las responsabilidades éticas que éste comporta. La división entre la conciencia (o la inconciencia) individual y el cuerpo político que representa ese individuo “superior”, el monarca o gobernante, causa dolor, destrucción y tragedia. Es a partir de este desfase entre la moral y la política que el mundo (el del drama, al menos) se pone literalmente de cabeza. Quizá para la mente contemporánea los mundos dramáticos shakespearianos resulten peculiares y aun extraños, pero a fin de cuentas, cuando quede más claro que nuestra mejor opción en el sentido del aprendizaje trascendental sea reflexionar sobre la política a partir de Shakespeare y no al revés, habremos de comprender la relación entre vida y drama, entre poesía y política, para beneficiarnos de ella.

Obras citadas

- ALVIS, John y Thomas WEST, eds. 2000. *Shakespeare as Political Thinker*. Wilmington: ISI Books.
- BLOOM, Allan. 1981. *Shakespeare's Politics*. Chicago / Londres: The University of Chicago Press.
- CHURCHILL, Winston S. 1967. 6a. ed. *A History of the English-Speaking Peoples, volumen II, "The New World"*. Londres: Cassell.
- CRYSTAL, David y Ben CRISTAL. 2002. *Shakespeare's Words*. Londres: Penguin.
- GIDDENS, Anthony. 1991. *Modernity and Self-Identity*. Stanford: Stanford University Press.
- GREENBLATT, Stephen. 2010. *Shakespeare's Freedom*. Chicago: University of Chicago Press.

- _____. 2004. *Will in the World*. Nueva York: W. W. Norton & Company.
- KERMODE, Frank. 2005. *The Age of Shakespeare*. Nueva York: The Modern Library.
- PAZ, Octavio. 2003. *La casa de la presencia. Obras completas*, vol. 1. México: FCE.
- SHAKESPEARE, William. 1962. *Macbeth*. Ed. Kenneth MUIR. Londres: Methuen & Co. (The Arden Shakespeare, Tercera Serie)
- _____. 1995. *King Henry V*. Ed. T. W. CRAIK. Londres: Routledge. (The Arden Shakespeare, Tercera Serie)
- _____. 2002. *King Richard II*. Ed. Charles R. FORKER. Londres: Cengage Learning. (The Arden Shakespeare, Tercera Serie)
- _____. 2006. *King Lear*. Ed. R. A. FOAKES. Londres: Thomson. (The Arden Shakespeare, Tercera Serie)

La disputa de los antiguos y los modernos

Claudia RUIZ GARCÍA
Universidad Nacional Autónoma de México

En este estudio se revisa la producción de Théophile de Viau, poeta que pertenece a la generación de 1620, pues de allí se desprenden muchos de los argumentos que en la segunda mitad del siglo XVII configuran lo que ha dado por llamarse “La Querelle des Anciens et des Modernes”. Este texto se centra únicamente en el estudio de su obra poética que está más bien concebida como un manifiesto poético (“Élegie à une Dame”, “À Monsieur du Fargis” y *Première Journée*) y que permite entender su posición como partidario de los modernos, en oposición a los defensores de la tradición y que de alguna forma participan en la elaboración de lo que se conoce como la doctrina clásica, como sería el caso de Nicolas Boileau.

PALABRAS CLAVE: antiguos y modernos, Théophile de Viau, “Élegie à une Dame”, “À Monsieur du Fargis” y *Première Journée*.

The main purpose of this study is to explore Théophile de Viau’s poetic production, a poet who belongs to the 1620 generation. Many arguments have emerged from his work, which during the second half of the XVII were known as “La Querelle des Anciens et des Modernes”. This text is focused only in studying Viau’s poetic work which is conceived as a poetic manifest (“Élegie à une Dame”, “À Monsieur du Fargis” y *Première Journée*), which allows us to understand his position as a supporter of the moderns, in opposition to the defenders of tradition and those who participate in what is known as the classical doctrine, such as Nicholas Boileau.

KEY WORDS: The ancients and the moderns, Théophile de Viau, “Élégie à une Dame”, “À Monsieur du Fargis” y *Première Journée*.

Cuando se aborda el tema de la disputa entre antiguos y modernos en Francia, los criterios para determinar sus límites cronológicos son un tanto imprecisos. Hubert Gillot la sitúa desde la publicación de la *Défense et illustration de la langue française* (1549) de Joachim du Bellay hasta la divulgación del emblemático texto de Charles Perrault, *Parallèles des Anciens et des Modernes* (1693). En su voluminoso estudio Gillot revisa alrededor de quinientos textos para ilustrar las diferentes posturas de cientos de autores, quienes a lo largo de casi doscientos años se manifestaron a favor o en

contra del respeto a la tradición grecorromana. Este texto, que data de 1914, reimpresso en 1968, junto con el de Hippolyte Rigault, *La Querelle des Anciens et des Modernes* de 1856, se convirtieron en el punto de partida de los estudios posteriores, entre los que se puede mencionar los de René Pomeau, Pierre Clarac, Antoine Adam, Gilbert Highet, José Antonio Maravall, Alain Génétiot, Jean Charles Darmon y Michel Delon,¹ entre muchos otros. En cada uno de éstos se recogen aspectos que permiten entender la célebre polémica así como los ejes que ayudan a aprehender este tema inabarcable. Si Gillot se acerca a esta problemática desde la perspectiva de la ciencia, la religión, la filosofía y las artes, los otros se detendrán en un aspecto en particular. Por ejemplo, para Antoine Adam, no fue sino hasta 1675 cuando el asunto de los antiguos y los modernos se planteó (Adam, 1968: 95), aunque aclara que desde el inicio del siglo XVII, en el país vecino, Italia, los modernos se oponen a los antiguos y esta confrontación empieza a permear en territorio francés. René Pomeau, por su parte, afirma que el ensayo de Saint Évremond, *Sur les poèmes des anciens*, publicado en 1685, es un texto clave dentro de esta discusión pues: “Il expose que la poésie des Anciens convenait à leur époque, mais qu’aux Modernes il appartient de créer une littérature répondant aux progrès de l’esprit humain au XVIIIe siècle. Il préludait ainsi à la querelle deux années plus tard” (Pomeau, 1971: 73). Sin embargo, tanto Pomeau como Adam, aun cuando circunscriban en un periodo muy corto la duración de la polémica, no dejan de reconocer, siguiendo a sus maestros, que el conflicto se había desatado tiempo atrás, durante el Renacimiento, en el momento en que el Humanismo y la Contrarreforma confrontaron dos tradiciones: la grecorromana y la cristiana. Así, a lo largo del siglo XVI y durante el XVII se escucharon múltiples voces a favor o en contra de una u otra tradición. Cada campo asumió una postura. Por un lado, el principio de autoridad fue defendido por los partidarios de los antiguos, llegando incluso, como advierte Gillot, a rozar “l’orthodoxie étroite des scolastiques et du formalisme pédantesque des ‘Académistes’ à l’antiquisme largement compris des grands classiques” (Gillot, 1968: 34). El principio de progreso lo defendieron el grupo de los innovadores, los liberales y los vanguardistas, a quienes se les llamó, en ese entonces, “herejes”, y todos aquellos que, conscientes de los progresos realizados en los últimos siglos y las transformaciones de su tiempo, reclamaban para el ingenio moderno el derecho a seguir libremente su camino, fuera de las vías trazadas por los antiguos y con ello poder así emanciparse de la tutela de sus maestros.

De este grupo, interesa, en estas líneas, detenerse en un autor que pertenece a la célebre generación de escritores de 1620: Théophile de Viau. Es cierto que antes que

¹ Antoine Adam, *L’âge classique I (1624-1660)*, Paris, Arthaud, 1968; Pierre Clarac, *L’âge classique II (1660-1680)*, Paris, Arthaud, 1970; René Pomeau, *L’âge classique III (1680-1720)*, Paris, Arthaud, 1971; Gilbert Highet, *La tradición clásica I*, México, FCE, 1996; José Antonio Maravall, *Antiguos y modernos*, Madrid, Alianza Editorial, 1986; Alain Génétiot, *Le classicisme*, Paris, Quadrige / PUF, 2005; Jean-Charles Darmon y Michel Delon, *Histoire de la France Littéraire. Classicismes XVIIe-XVIIIe siècle*, Paris, Quadrige / PUF, 2006.

él, no podemos dejar a un lado a algunas figuras disidentes del siglo XVI que abren la brecha de la discusión. Entre éstos no se puede ignorar a Du Bellay, quien redacta el primer manifiesto de la lengua gala, *La Défense et Illustration de la Langue Française*, pero ante todo como un poeta prendado de su idioma y hastiado de verlo humillado y desdeñado por los doctos. De esta manera, en el capítulo XII, del primer libro, señala:

Ceux qui penseront que je sois trop grand admirateur de ma langue, aillent voir le premier livre des *Fins des Biens et des Maux*, fait par ce père de l'éloquence latine, Cicéron, qui au commencement dudit livre, entre autres choses, répond à ceux qui déprisaient les choses écrites en latin, et les aimaient mieux écrites en grec. La conclusion du propos est qu'il estime non seulement n'être pauvre comme les Romains estimaient lors [...] Je ne veux pas donner encore si haut los à notre langue, pource qu'elle n'a point encore ses Cicérons et Virgiles: mais j'ose bien assurer que si les savants hommes de notre nation la daignaient autant estimer que les Romains faisaient la leur, elle pourrait quelquefois et bientôt se mettre au rang des plus fameuses... (ed. de S. de Sacy, 1967: 229-230).²

Du Bellay imagina un glorioso futuro para esta lengua que comienza a echar raíces y que logrará elevarse a tal punto que podrá producir sus propios Homeros, sus Demóstenes, sus Virgilio y Cicerones. Para el poeta ha llegado la hora de reconocer el gran potencial del francés y para ello traza el programa que llevarán a cabo algunos de los escritores llamados “clásicos” durante el siglo XVII. Dentro de los seguidores de esta postura está Théophile de Viau, quien, como buen poeta, incluso considerado como uno de los mejores de su tiempo, retoma algunas ideas de su antecesor y las reformula, con su sello tanto en su obra en prosa como en verso.

La figura de Théophile de Viau constituye un caso único en el siglo XVII. Por un lado, fue reconocido en la corte y en los círculos literarios y mundanos del momento como intérprete y poeta oficial. Por otro lado, fue perseguido con orden de encarcelamiento y con intenciones de enviarlo a la hoguera. Su obra y su actitud vital hacia el principio de autoridad le valieron la cárcel, el exilio y un fin trágico. Se trata de un alma rebelde, hostil a cualquier tradición y anticonformista, lo que le permitió situarlo dentro del grupo que durante el siglo XVII se denominó como el círculo de libertinos o librepensadores. A Théophile de Viau se le identificó con esa sociedad de jóvenes de alto rango social, magistrados, hombres de ciencia y poetas que solían reunirse para blasfemar y poner en tela de juicio los dogmas del catolicismo. Alain Génétiot señala que: “dans le premier tiers du XVII^e siècle, les satiriques et autres ‘libertins’ sous la houlette de Théophile de Viau écrivent et publient, avant la censure de 1623, une poésie de

² Sobre esta misma línea, en el terreno de la defensa de la ciencia escrita y divulgada en francés, se sitúa Ramus. Fue uno de los hombres de su tiempo que aplaudió con mucho entusiasmo la promulgación del Edicto de Villers-Cotterêts en 1537 por Francisco I, en donde el francés se convertía en la lengua oficial en lugar del latín y de las otras lenguas del país.

cabaret, satirique et bachique qui franchit le pas de la sensualité gaillarde à la représentation hardie de l'amour physique et de la jouissance sexuelle" (Génetiot, 2006: 612). A Théophile, por liderar este grupo, se le denunció y además se le acusó de haber escrito versos indignos de un cristiano, pues lesionaban el sistema de creencias católico por medio de mil improperios. Se le persiguió por expresar públicamente su bisexualidad y por llevar un tren de vida lujurioso y sin escrúpulos, así como por participar en la elaboración de una colección de poemas conocida como el *Parnasse satyrique*,³ que indignó por su contenido obsceno. Sus enemigos veían en él la representación de la corrupción, la desvergüenza, la lujuria, el deísmo e incluso el ateísmo. Con todo, interesa detenerse más bien en su concepción sobre su práctica poética, pues en varios de sus textos insistirá en la necesidad, al escribir, de hacerlo sin respeto, sin maquillaje, lleno de libertad y, ante todo, con verdad. Du Bellay había advertido que aquel que lleve a cabo una obra no debe temer al inventar, adoptar y componer imitando a los griegos, algunas palabras francesas, como Cicerón se jacta de haberlo hecho con su lengua (capítulo IV, 244). También señala que si se inventan cosas nuevas, es necesario nombrarlas y para ello hay que crear otras palabras. Théophile, siguiendo el modelo de Du Bellay, al final del poema "Élégie à une Dame", se dirige a esta dama, que es la poesía, para resumir la aspiración de su práctica poética:

En si haute entreprise où mon esprit s'engage
 Il faudrait inventer quelque nouveau langage
 Prendre un esprit nouveau, penser et dire mieux
 Que n'ont jamais pensé les hommes et les Dieux.
 Si je parviens au but où mon dessein m'appelle,
 Mes vers se moqueront des ouvrages d'Apelle,
 Qu'Hélène ressuscite, elle aussi rougira
 Partout où votre nom dans mon ouvrage ira.
 Tandis que je remets mon esprit à l'école,
 Obligé dès longtemps à vous tenir parole,
 Voici de mes écrits ce que mon souvenir,
 Désireux de vous plaire, en a pu retenir.

³ Sobre este texto, Claudine Nélédec afirma: "Le scandale du *Parnasse satyrique*, dont le coupable désigné fut Théophile de Viau, révèle brutalement la montée en puissance de pensées non seulement athées, mais aussi libertines, en un sens déjà très moderne, pensées contre lesquelles se dressent les tenants de l'orthodoxie, excessifs comme le Père Garasse (*La Doctrine curieuse des beaux esprits de ce temps*), ou mesurés comme le Père Mersenne (*L'Impiété des déistes, athées et libertins de ce temps combattue et réfutée point par point*), tandis que les expériences et découvertes en sciences physiques de Galilée, de Harvey, de Descartes, et leur publication (au sens du diffusion publique) remettent profondément en cause à la fois les Anciens et la Bible comme sources légitimes de toute science. La captivité de Théophile prouva que les tenants de l'orthodoxie restaient puissants, et ce schéma se reproduisit à plusieurs reprises au cours du siècle". "De Dieu à l'homme. Mutation des savoirs et des valeurs de Dieu à l'homme", en *Histoire de la France Littéraire. Classicismes. XVI-XVIII siècles*, p. 180.

Además, en el capítulo primero de su célebre texto *Première journée*⁴ explica su concepción de la práctica de la escritura, negando con determinación el respeto de la tradición y la imitación de modelos del pasado.

“Il faut que le discours soit ferme, que le sens y soit naturel et facile, le langage exprès et signifiant; les afféteries ne sont que noblesse et qu’artifice, qui ne se trouve jamais sans effort et sans confusion. Ces larcins qu’on appelle imitation des auteurs anciens se doivent dire des ornements, qui ne sont point à notre mode” (106-107).

Cuando Théophile habla de estos ornatos amanerados se está refiriendo, como lo harán otros poetas, a los oropeles fuera de moda que provienen frecuentemente de la inclusión de la mitología griega, cuyos dioses, en su opinión, surgieron de una imaginación infantil y errónea. También lo declara en uno de sus textos más importantes escritos en verso: *A Monsieur du Fargis* que junto con “Élégie à une Dame” son considerados como su manifiesto teórico personal, en donde el poeta expone con lujo de detalle su arte poética muy influenciada por la filosofía libertina. En el texto escrito a su protector, Monsieur du Fargis, Théophile marca su distancia con respecto a las convenciones de la poesía amorosa de su tiempo, en particular de la tradición petrarquista, pero también expresa su oposición al uso y abuso de la mitología griega, como ornato. Así, declara:

La sottie antiquité nous a laissé des fables
 Qu’un homme de bon sens ne croit point recevables.
 Et jamais mon esprit ne trouvera bien sain
 Celui-là qui se paît d’un fantôme si vain
 Qui se laisse emporter à des confus mensonges,
 Et vient même en veillant s’embrasser des songes (vv. 21-26).

El poeta expresa su rechazo al principio fundamental de la poética de la “Pléiade”, el de la imitación, y por ello ataca a los modelos de los miembros de la generación que lo precede que se sirvió de la Antigüedad y recurrió a la utilización de sus leyendas. Cecilia Rizzo (1996: 116) considera que si los mitos no ofrecen ninguna imagen de la idea moral o filosófica, según la interpretación que le dieron los filósofos neoplatónicos, entonces son totalmente inútiles cuando, por seguir una moda literaria dominante en la poesía oficial, el poeta los utiliza para exaltar un acontecimiento histórico reciente o para introducir un elogio a un personaje público. Théophile lo ilustra en el poema que escribe al conde de Candale, donde le dice que lo puede comparar con Aquiles y que tal vez se sentirá halagado, pero que prefiere no hacerlo como lo han hecho muchos

⁴ Daniel Riou, en su artículo “Le roman: héritage et innovation. Naissance du roman moderne au XVII^e siècle —idéologie, institution, réception”, informa que se trata de un texto inconcluso, “dans lequel on décèle une composante ‘autobiographique’. Ce texte a été réédité dans des œuvres complètes et à titre posthume (1633) par Georges de Scudéry mais sous le titre de Fragments d’une histoire comique —ce dernier qualificatif ayant pour but de dédouaner le texte de ses audaces”, en *Histoire de la France Littéraire. Classicismes. XVI-XVIII siècles*. p. 670.

de sus contemporáneos, pues éstos sólo pretenden maquillar la verdad. Esta condena aparecerá reformulada en varios de sus textos en los que insiste en reprobar esta práctica.⁵ Sin embargo, sorprende su poema “La Maison de Sylvie”, en donde el poeta recurre a una serie de mitos de la Antigüedad,⁶ después de haber manifestado de manera insistente su posición en contra de esta práctica. Guido Saba también aclara que a pesar de su rechazo al principio de imitación, Théophile, como poeta satírico, se inscribe dentro de la línea de autores como Horacio, Juvenal y Marcial, además de que se inspira de los poetas satíricos de la tradición italiana y francesa, como Mathurin Régnier (Saba, 1990: XXXIII).

Pero regresando a su otra postura, Théophile manifestará en el texto de la *Première Journée* una frase que se ha convertido en el lema de todos los partidarios de los modernos: “*Il faut écrire à la moderne*”⁷ (106). Así, retomando esta idea, veremos a Saint Evremond, a quien ya hemos mencionado anteriormente, decir que “tout est changé: les Dieux, la Nature, la Politique, les Mœurs, le Goût, les Manières”, y se pregunta: “Tant de changement n’en produiront-ils point dans nous ouvrages” (*apud*, Guillot, 1968: 412). De igual forma escucharemos a Molière decir, en boca de uno de sus personajes del *Malade imaginaire*, Angélique, al hijo del doctor con quien su padre quiere obligarla a casarse para que se ocupe de su salud, que: “les anciens; Monsieur, sont les anciens, et nous sommes les gens de maintenant” (Acto II, Escena VI). Corneille, por su parte, reformulará una y mil veces más esta idea en los diferentes prefacios que escribió para justificar y explicar a los doctos la particular concepción de su práctica teatral. Como sucede en el prólogo a *Clitandre*, donde el dramaturgo señala que se puede con lo antiguo hacer algo nuevo:

⁵ Charles Sorel, un contemporáneo de Théophile que pertenece también a la generación de escritores de 1620, ilustra muy bien hasta qué punto llegaba la falta de respeto de este grupo con respecto a la Antigüedad. En su novela, o más bien antinovelita, *Le Berger extravagant*, este autor se había propuesto escribir un libro que fuera, en alguna medida, una especie de tumba de las viejas novelas y que desanimara a sus lectores demostrándoles la inutilidad y la sinrazón de las mismas. Así lo señala: “Je ne puis souffrir qu’il y ait des hommes si sots que de croire que par leurs roman, leur poësies, et leurs autres ouvrages inutiles, ils méritent d’estre au rang des beaux esprits; il y a tant de qualitez à acquérir avant que d’en venir là, que quand ils seroient tous fondus ensemble, on n’en pourroit pas faire un personnage aussi parfait qu’ils se croyent estre chacun [...] Qu’on regarde ces écrivains, l’on les trouvera vicieux, insupportable pour leur vanité, et si despourvues de sens commun, que les gens de mestier leur appren-doient à vivre” (Charles Sorel, *Le berger extravagant* [en línea]. BNF, última actualización, 1997. <[http://galica.bnf.fr/ark:12148/bpt6k896969](http://galica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k896969)>[consulta: 22 de julio de 2007]. En esta antinovelita, Sorel crea a un personaje, hijo de un rico comerciante de sedas, cuyas lecturas lo habían trastornado a tal punto que creía vivir las mismas aventuras que encontraba en las historias de la Antigüedad. Se disfraza de pastor, compra algunos borregos que lleva a pastar a orillas del Sena y su mundo se convierte en una especie de Arcadia. También en el texto que lleva por título *Banquet de Dieux* transforma en parodia algunos pasajes de epopeyas de la Antigüedad.

⁶ Sin embargo, Cecilia Rizzo advierte que si los personajes mitológicos juegan un papel muy importante en este texto, sólo es para que sean nombrados como “*idoles effacés, fantomes, faux objet de nos pensées*”, p. 118.

⁷ Las cursivas son mías.

Il est vrai qu'on pourra m'imputer que m'étant proposé de suivre la règle des anciens, j'ai renversé l'ordre [...] Je me donne ici quelque sorte de liberté de choquer les anciens, d'autant plus qu'ils ne sont plus en état de me répondre [...] Puisque les sciences et les arts ne sont jamais à leur période, il m'est permis de croire qu'ils n'ont pas tout su, et que de leurs instructions on peut tirer des lumières qu'ils n'ont pas eues. Je leur porte du respect comme à des gens qui nous ont frayé le chemin et qui après avoir défriché un pays fort rude nous ont laissé à le cultiver (79-80).

Ahora bien, la postura de Théophile es más radical y no hay que olvidar que insiste en que al escribir hay que hacerlo sin seguir un modelo o un precepto. Así, dice: “la règle me déplait, j'écris confusement” (Élégie à une Dame, v. 119), o bien prefiere no someterse a cualquier tipo de limitación “composer un quatrain sans songer à le faire” (“Élégie à une Dame”, v. 145) y tener muy presente que “il faut à chaque esprit une sorte de vers” (“À Monsieur du Fargis”, v. 8). Esta visión sobre su práctica poética sorprende porque Théophile escribe en el momento en que los teóricos de la época están elaborando una parte de lo que más tarde se conocerá como la doctrina clásica y asombra aún más saber que ninguno de los poetas franceses del siglo XVII gozó de un éxito editorial tan avasallador como él. Guido Saba identifica ochenta y ocho ediciones de su obra hasta 1696 (Estudio introductorio, p. v). Se trata entonces de un poeta que cuenta, por un lado, con una gran aceptación de un público abierto a este nuevo gusto literario y, por el otro, con una feroz reprobación de aquellos que de alguna forma se erigen como guardianes de la tradición y del principio de autoridad. Boileau, que representa a este grupo, en su novena Sátira se indigna de la aceptación de De Viau diciendo:

Tous les jours à la Cour un sot de qualité
Peut juger de travers avec impunité
À Malherbe, à Racan, préférer Théophile
Et le cinglant du Tasse à tout l'or de Virgile (Satire IX, vv. 173-176).

Al finalizar el siglo, Charles Perrault, enemigo encarnizado de Boileau, se erigirá en el portavoz de los defensores de lo moderno. Autor paródico de la *Eneida*, tanto en su célebre poema *Siècle de Louis le Grand* como en *Parallèles des Anciens et des Modernes* recogerá las mismas ideas del poeta libertino. Veamos un ejemplo:

La belle antiquité fut toujours vénérable
Mais je ne crus jamais qu'elle fût adorable.
Je vois les anciens, sans plier les genoux,
Ils sont grands, il est vrai, mais hommes comme nous.
Et l'on peut comparer sans craindre d'être injuste,
Le siècle de Louis au beau siècle d'Auguste.
[...]
Donc quel haut rang d'honneur ne devront point tenir
Dans les fastes sacrés des siècles à venir,

Les Régnier, les Maynard, les Gombauld, les Malherbe,
 Les Godeau, les Racan, dont les écrits superbes,
 En sortant de leur veine et dès qu'ils furent nés,
 D'un laurier immortel se virent couronnés,
 Combien seront chéris par les races futures,
 Les galants Sarasin, et les tendres Voiture,
 Les Molière naïfs, les Rotrou, les Tristan,
 Et cent autres encore délices de leur temps:
 Mais quel sera le sort du célèbre Corneille,
 Du théâtre français l'honneur et la merveille,
 Qui sut si bien mêler aux grands événements,
 L'héroïque beauté des nobles sentiments?⁸

En esta lista de autores que se debe honrar, Perrault se olvida por completo de mencionar a Théophile de Viau. Sin embargo, sorprende esta omisión pues la generación de 1620 lo consideró “le grand poète de la France” o “l'Arion français”, “le premier prince des poètes”, l'Apollon de notre âge o “le Roi des esprits” (Adam, 1986: 51). A lo largo de su obra, Théophile recomendó plegarse sin reserva a la ley de la naturaleza. Sólo reconoció como precepto lo que le dictaba ésta y no se sujetó a ninguna doctrina sino a la propia que construyó emancipándose del respeto a ultranza de la autoridad. Sus textos critican severamente cualquier forma de pedantería, ya sea la obediencia ciega a ciertas reglas del lenguaje y de la versificación, ya al sometimiento al respeto incondicional de la tradición cultural. Esta actitud le acarreo la reprobación de los defensores de la misma que se ilustra con una anécdota referida por Mersevin (Rizzo, 1996: 19), en donde un docto al dirigirse a Théophile le dijo “Vous avez beaucoup d'esprit, c'est dommage que vous ne soyez pas savant”, a lo que Théophile respondió “Vous êtes fort savant, c'est dommage que vous n'avez point d'esprit”.

Obras citadas

- ADAM, Antoine. 1968. *L'âge classique I (1624-1660)*. París: Arthaud.
 ———. 1986. *Les libertins au XVIIe siècle*. París: Buchet / Chastel.
 BOILEAU, Nicolas. 1980. *Satires*. París: Librairie Hatier.
 CLARAC, Pierre. 1970. *L'âge classique II (1660-1680)*. París: Arthaud.
 CORNEILLE, Pierre. 1942. “Clitandre”. *Théâtre I*. París: Librairie Garnier Frères.
 DARMON, Jean-Charles y Michel DELON. 2006. *Histoire de la France Littéraire. Classicismes XVIIe-XVIIIe siècle*. París: Quadrige / PUF.
 DU BELLAY, Joachim. 1967. *Les Regrets, Les Antiquités de Rome et Défense et illustration de la Langue Française*. Ed. de S. de SACY. París: Gallimard.
 GÉNÉTIOT, Alain. 2005. *Le classicisme*. París: Quadrige / PUF.

⁸ <http://www.hs-augsburg.de/~harsch/gallica/chronologia17siècle/Perrault/ér-loui.html>

- GUILLOT, Hubert. 1968. *La Querelle des Anciens et des Modernes. De La Défense et illustration de la langue française aux Parallèles des anciens et des modernes*. Ginebra: Slatkine Reprints.
- HIGHET, Gilbert. 1996. *La tradición clásica I*. México: FCE.
- MARAVALL, José Antonio. 1986. *Antiguos y modernos*. Madrid: Alianza Editorial.
- MOLIÈRE. 1979. *Oeuvres Complètes*, t. 4. Paris: Garnier / Flammarion.
- NÉLEDEC, Claudine. 2006. “De Dieu à l’homme. Mutation des savoirs et des valeurs de Dieu à l’homme”. *Histoire de la France Littéraire. Classicismes. XVI-XVIII siècles*. Paris: Quadrige / PUF.
- PERRAULT, Charles. *Le siècle du Grand Louis* [en línea], BNP, última actualización 2010. <http://www.hs-augsburg.de/~harsch/gallica/chronologia17siècle/Perrault/ér-loui.html>
- POMEAU, René. 1971. *L’âge classique III (1680-1720)*. Paris: Arthaud.
- RIOU, Daniel. 2006. “Le roman: héritage et innovation. Naissance du roman moderne au XVIIIe siècle — idéologie, institution, réception”. *Histoire de la France Littéraire. Classicismes. XVI-XVIII siècles*. Paris: Quadrige / PUF.
- RIZZO, Cecilia. 1996. *Libertinage et littérature*. Paris: Schena / Nizet.
- SABA, Guido. 1999. *Théophile de Viau: un poète rebelle*. Paris: PUF.
- SOREL, Charles. *Le berger extravagant* [en línea]. BNF, última actualización, 1997. <<http://galica.bnf.fr/ark:12148/bpt6k896969>> [consulta: 22 de julio de 2007].
- VIAU, Théophile de. 1990. *Œuvres poétiques*. Ed. de Guido SABA. Paris: Bordas.
- . 2002. *Après m’avoir fait tant mourir. Œuvres choisies*. Ed. de Jean-Pierre CHAVEAU. Paris: Gallimard.

El Códice Blake: apuntes metodológicos

Adrián MUÑOZ

Universidad Nacional Autónoma de México

Los estudios sobre Blake han sido siempre una rica fuente de interpretación. Debido a las temáticas que aborda Blake, el estudioso puede recurrir a la crítica literaria más formal, pero también a la fenomenología y la historia de las religiones. Ambas posturas se complementan y no se han agotado. Este artículo se propone aventurar un modelo metodológico nuevo para explorar la obra de Blake en tanto fenómeno literario y religioso. En particular sugiero que esta novedosa crítica se puede apoyar de manera conceptual y terminológica en el tantra, en virtud de que la poética de Blake comparte con el mundo del tantra un gran número de motivos: desde la exégesis religiosa y el énfasis en la capacidad creativa, hasta la puesta en acción de tipos mitológicos y un imaginario voluptuoso. Tras realizar una descripción tipológica de la obra de Blake, el artículo se dedica a asentar las bases para esta nueva postura metodológica.

PALABRAS CLAVE: William Blake, crítica literaria, metodología, estudios de religión, tantra.

Blake studies have always fostered a wide range of interpretations. Due to the various topics handled by Blake, the scholar has the possibility of resorting to the most conventional ways of literary criticism, but also to the discipline of religious studies. Both perspectives can complement each other and demand still more insight. This paper hints at a novel methodological approach that takes Blakean work as both a literary and a religious phenomenon. I especially suggest that such model can strongly rely on tantric terminology and ideology, for both Blake and tantra share in various motifs: from religious exegesis and an emphasis on creative forces, to the enactment of mythic types and a voluptuous imagery. After outlining a typological description of Blake's works, the paper seeks to lay down the foundations of the proposed methodology.

KEY WORDS: William Blake, literary criticism, methodology, religious studies, tantra.

William Blake es un curioso caso; se trata de uno de esos autores que es mucho más estudiado que leído. Ello quiere decir que probablemente hay más gente escribiendo sobre Blake que leyéndolo, y quienes lo leen casi siempre se ciñen a los mismos textos, predominantemente *Songs of Innocence and Experience* y *The Marriage of Heaven*

and Hell. Muy pocos se aventuran a leer más allá, sobre todo cuando se trata de sus obras épicas más elaboradas. Quienes deciden tomar el riesgo, rápidamente caen en el desconsuelo, cuando no en un absoluto desconcierto. No es fácil seguirle la pista a Blake. A medida que madura, su poética deviene más y más oscura, más y más hermética. Como bien lo describe Caracciolo Trejo, la poética de Blake es “un vórtex en el que se debaten fuerzas inagotables” (Trejo, 1998: 10). En muchos sentidos, se trata de un gran melodrama psicológico, una serie de profecías líricas que giran en torno de las ansiedades mentales de Blake.

Estas páginas tienen la finalidad de proporcionar al lector un breve panorama comprensivo del programa poético de Blake, lo que aquí he llamado el Código Blake y que otros a veces denominan el “canon blakeano”, además de apuntar algunos posibles procedimientos metodológicos para su estudio. Por un lado, aventuro una lectura taxonómica de la obra blakeana y, por el otro, propongo algunas perspectivas nuevas de acercarse a la poética de Blake.

La nomenclatura que empleo aquí (el “Código”), aunque caprichosa, no carece de sentido: a diferencia del libro moderno —cuya producción es masiva e industrializada—, los textos de Blake fueron compuestos a mano (cada copia de cada texto, cada vez que los “publicó”); además, como el código tradicional, las composiciones de Blake a menudo se encuentran acompañadas de ilustraciones que, más que servir de simples ornamentos, suelen fungir más como la escritura pictográfica de los códigos precolombinos. A mi juicio, un término como “código” se aplica mucho mejor a la obra de Blake que “canon”. Catalogar esta obra como código puede, por ejemplo, dar cuenta de mejor manera de las discrepancias entre cada versión o “edición” de una obra en particular. Hablar de un canon, por otra parte, supone la conformación definitiva de un corpus, algo que no aplica a las composiciones de Blake. La dificultad que presenta la obra de Blake, desde luego, no sólo dimana de esta inestable naturaleza editorial, sino del contenido tan denso que engloba.

Una taxonomía blakeana

Dada la abigarrada naturaleza poética del Código Blake, conviene contar con un esbozo general, aunque sea muy esquemático, de la producción de este autor. Ello podría facilitar el estudio y la comprensión de su obra. En realidad, la obra de Blake posee una naturaleza doble, ya que la mayoría de trabajos comprende piezas verbales y visuales. Esto quiere decir que cada composición integra texto e imagen a lo largo de láminas impresas por el mismo autor. Varios estudiosos han investigado con más detalle el aspecto pictórico de Blake (el lector puede remitirse, por ejemplo, a Kathleen Raine, 1996, y Edward Edinger, 1986; véase también Ackroyd, 1999: 71-75, y capítulo 18).

En términos generales, la actividad literaria de Blake comprendió unos cuarenta años aproximadamente, poco más de la mitad de los setenta años que vivió. La actividad como artista visual ocupó a Blake de principio a fin. Incluso en las últimas décadas

de su vida, cuando casi no pareció escribir gran cosa, continuó importantes proyectos pictóricos, como sus ilustraciones al Libro de Job, al *Pilgrim's Progress* de John Bunyan y la *Divina comedia* de Dante. Los textos del Códice Blake poseen una riqueza de especial atractivo: si bien pueden derivar en sencillas baladas y poemas pastoriles, también pueden volcarse en poderosos poemas épicos que obnubilan al lector. Una de las preocupaciones principales de los especialistas ha sido encontrar las continuidades en términos narrativos y simbólicos. Ello, sin embargo, no ha agotado la posible variedad de aproximaciones.

Sería pertinente distinguir —aun si artificialmente— tres momentos en el proceso creativo de William Blake. La siguiente taxonomía es algo artificial porque se refiere a la obra blakeana sólo desde un punto de vista literario; la obra pictórica no necesariamente se ciñe a esta clasificación. No obstante, constituye un intento por puntualizar los momentos creativos más significativos del poeta inglés. Así, pues, tenemos:

a) el periodo temprano (1783-1790), que comprende desde los *Poetical Sketches* hasta quizá la primera versión de *The Gates of Paradise*;

b) el periodo intermedio (1790-1800), que comprende *The Marriage of Heaven and Hell* y los primeros “libros proféticos” (*Urizen, Los, Ahania, etcétera*), por lo general más largos y complejos que sus antecesores, y

c) el periodo tardío (1800-1827), el cual se caracteriza por las composiciones épicas más largas que Blake ideó durante sus tres años en Felpham y que trabajó durante varios años después, ya de regreso en Londres. A este periodo corresponde la “trilogía” compuesta por *Vala, or The Four Zoas, Milton y Jerusalem*.

Este esquema, como apunté arriba, es un poco artificial y no del todo exacto. La obra *The Ghost of Abel* fue terminada en 1822, mas a diferencia de las composiciones tardías carece de un tono épico y no incluye a Blake como personaje o voz visionaria, como también sucede en *The Everlasting Gospel* (1818). *All Religions Are One y There Is No Natural Religion* (1788) difieren en tono del resto de obras de esta época y casi sirven de preámbulo a las obras del segundo periodo. Sin embargo, parece relativamente sencillo notar que Blake modificó importantemente al menos en dos ocasiones su ejecución estética. Si bien existe una línea ideológica que comunica los tres periodos, cada uno se caracteriza por recursos estilísticos propios.

Las obras pertenecientes a los dos últimos periodos ofrecen la aparición de técnicas mitopoéticas, fundamentales para la construcción del mundo blakeano. Al mismo tiempo, cabe destacar que, *grosso modo*, en las composiciones del tercer periodo Blake recurre a versificaciones mucho más elaboradas y cargadas. Las obras del primer periodo por lo general suelen recurrir a versos más bien cortos y mucho más “armónicos” que los largos poemas posteriores. Además, en el periodo temprano no hay verdaderamente obras que puedan ser denominadas “proféticas”. Los “libros proféticos” típicos (*The Marriage* [1790-93], *America, a Prophecy* [1793], *The Song of Los* [1795], etcétera) corresponden al periodo intermedio, mientras que las épicas pertenecen al periodo tardío. Sin embargo, ello no quiere decir que las sagas épicas no posean rasgos “proféticos”.

En términos generales, la longitud de las composiciones se incrementa en cada fase, al mismo tiempo que la sintaxis deviene más artificiosa. Compárese “Can I see another’s woe, / And not be in sorrow too. / Can I see another grief, / And not seek for kind relief”, de *Songs of Innocence* (1789), con “The Eternals their tent finished / Alarm’d with these gloomy visions / When Enitharmon groaning / Produced a man Child to the light”, de *The Book of Urizen* (1794). A medida que la sintaxis se complica, mediante un excesivo uso del hipérbaton, también se va desarrollando un mundo mitopoeítico propio. La experimentación poético-profética, por así decirlo, adquiere vuelos insondables en la última fase, como demuestra este pasaje de *Milton*:

So Los said, Henceforth Palamabron, let each his own station
Keep: nor in pity false, nor in officious brotherhood, where
None needs, be active.

O este otro:

As when a man dreams, he reflects not that his body sleeps,
Else he would wake; so seem’d he entering his Shadow: but
With him the Spirit of the Seven Angels of the Presence
Entering; they gave him still perceptions of his Sleeping Body.

La sintaxis se vuelve aún más oscura en conjunción con la peculiar, y errática, puntuación de Blake.

Al mismo tiempo, también existen algunas obras que recurren a la prosa poética y que datan de, sobre todo, los dos primeros periodos: *All Religions*, *There Is No Natural Religion*, *The Marriage* y *An Island In the Moon*, de las cuales por supuesto la obra más célebre es *The Marriage of Heaven and Hell*. En la opinión de Kathleen Raine (1996: 54), tal vez *The Marriage* representa el libro iluminado donde Blake consigue la mayor fuerza en términos verbales y de diseño. Pero la fuerza de esta obra no radica en suspender el verso, sino porque ofrece un nuevo concepto del universo donde la mente, y no la materia, es la substancia básica. De esta manera, se trata de un universo egocéntrico que, si bien es igual para todos, también defiere de individuo a individuo (Damon, 1988: 262). En otras palabras: el “yo” alrededor del cual se desarrolla el conflicto de *The Marriage* no es el “yo” de Blake, sino el ego colectivo de la humanidad.

Otro caso ejemplar es *The Four Zoas*, la gran épica que Blake no pudo completar nunca realmente, pero que sirvió para *idear* o *visualizar* las imponentes visiones tituladas *Milton* y *Jerusalem. Vala, or The Four Zoas*; fue el producto de un intenso proceso de maduración en la mente del artista inglés. Representa un punto en el que termina de cuajar la noción de “visiones nocturnas” que había prefigurado durante su abandonado proyecto de reescribir la Biblia hacia 1794. Al mismo tiempo, la influencia de otra composición también dejaría su huella. Hacia 1795, Richard Edwards —uno de los pocos que admiraban el trabajo de Blake— encargó a William realizar una serie de grabados para ilustrar el poema entonces muy popular *Night Thoughts* de

Edward Young (1683-1765), fundador del círculo de los Graveyard Poets. Tras una lectura cercana es posible detectar discrepancias ideológicas importantes entre ambos poetas (Damon, 1988: 455-456), pero las imágenes y el ambiente del poema de Young anidaron en el inconsciente de Blake. Pasaron varios meses antes de que Blake presentara, en 1797, cuarenta y tres acuarelas a su mecenas, una cantidad ínfima en comparación con las quinientas treinta y siete que le habían encomendado.

Lo que hoy conocemos como *The Four Zoas* cambió de título más de una vez. El primer nombre que tuvo la obra fue *Vala, or the Death and Judgement of the Ancient Man*. Más tarde Blake lo cambió por *A Dream in Nine Nights*, sin duda influido por las nueve noches de las que constaba *Night Thoughts*. Por lo demás, Blake reaccionó contra el estilo de Young, que tendía más bien hacia la resignación y el sosiego en virtud del efecto de sus cadencias (Ackroyd, 1999: 208). Blake, en su proyecto, recurrió a formas poéticas mucho más elaboradas, inusuales y desbordantes. No se trataba del *blank verse* ni del *iambic pentameter*, sino de formas del *fourteneer*, una variante del metro alejandrino. Las catorce sílabas imprimían a los versos de Blake una fuerza descomunal e incontenible, una fuerza que se volvía aún más pujante puesto que a menudo las ideas se vertían de un verso a otro sin dar un respiro:

And when all Tyranny was cut off from the face of Earth
Around the Dragon form of Urizen & round his stony form
The flames rolling intense thro the wide Universe
Began to Enter the Holy City...

En un sentido, cada una de las tres fases de la producción de Blake podría catalogarse de la siguiente manera: 1) la fase pastoral, 2) la fase profética y 3) la fase épica. Vale la pena repetir que esto no quiere decir que cada fase se ciña exclusivamente a una estética específica, o que ésta sólo figure en una de las fases. Si bien algunos temas (como el pastoral) suelen perder fuerza en las fases posteriores, otros se van perfeccionando (como el tono profético). De hecho, estas “fases” no designan periodos cronológicos como tal, sino que bien podrían sugerir grupos temáticos, que sólo incidentalmente podrían llegar o no a coincidir temporalmente. La elección de un texto, o conjunto de textos, como objeto de estudio en buena medida habrá de condicionar la metodología con que se les aborde.

Perspectivas metodológicas

Hay quienes conciben tres modos diferentes de interpretar los libros proféticos de este artista inglés (Blake, 1993: xxix-xxxi):

- a) como la encarnación de un mito cósmico referente a la caída y salvación del hombre, que en términos de Blake se vería como el sueño de Albión —es decir, el hombre universal en la mitología blakeana— y su despertar a la vida eterna;

- b) como la descripción que los poemas hacen de las divisiones que yacen dentro de cada uno de nosotros, las “Giant Forms” o emanaciones con sus disputas, cambios y reconciliaciones, y
- c) los libros proféticos muestran las divisiones en la sociedad a través de la historia, sobre todo en lo que se refiere a revoluciones. La mayoría de los libros de Blake comparten estas visiones, pero no en todos son tan evidentes. A veces, el énfasis de una obra en particular recae más en uno de los aspectos señalados; *Milton* y *Jerusalem*, por ejemplo, destacan más el primer punto e implican el segundo, mientras que *Europe*, *America* o *The French Revolution* tienden más hacia el tercer aspecto.

El esquema es pertinente, pero limitado porque sólo puede aplicarse realmente a las obras de los periodos intermedio y tardío. Además, los tres aspectos parecen estar demasiado relacionados entre sí como para catalogarlos como modos de aproximación distintas. En las últimas décadas, dos corrientes principales se han diferenciado en la manera de entender a Blake: la que prefiere ver a Blake como un místico y la que opta por verlo como un autor preocupado social y políticamente. En otras palabras, básicamente podemos distinguir una corriente “hermenéutica” (epitomizada por Northrop Frye, Foster Damon y Harold Bloom, entre otros), y una corriente “historicista” (representada por autores como E. P. Thompson, Saree Makdisi o John Mee). Aunque con valoraciones atinadas e interesantes, la segunda postura ha cobrado cada vez más preeminencia, pero quizá ello ha causado una falsa concepción: la de que las motivaciones religiosas de Blake son de segundo orden. El hecho de que este poeta se adentrara en el terreno de las visiones místicas no significa que se desentienda del mundo. Por el contrario, Blake es *religiosamente secular* porque, como él mismo escribe, “Everything that lives is holy”. La postura que me gustaría sugerir y desarrollar es más bien comparativa, de modo que invocará las dos corrientes arriba mencionadas.

Como he mencionado más arriba, entre los años 1805 y 1827, el de su muerte, Blake se dedicó cada vez más a ilustrar obras ajenas; entre ellas: el Libro de Job, *Pilgrim’s Progress* de John Bunyan, *The Grave* de Robert Blair y la *Divina comedia* de Dante Alighieri. Ello no quiere decir que no exista una continuidad en el imaginario de Blake; antes bien: su cosmología propia se va refinando y, al mismo tiempo, complejizando. Es posible rastrear los motivos, o motivaciones, a través de las obras tempranas y tardías, a saber: la tensión entre fuerzas binarias y/u opuestas; la interacción entre contrarios; una preocupación por temas religiosos, con especial énfasis en el simbolismo bíblico; la defensa de las libertades individuales (en términos de creencia y práctica); una simbología sugerentemente erótica, etcétera.

De este modo, quisiera proponer tres directrices fundamentales para entender el Códice Blake:

1) como una *teodicea*, o la intención de abordar la problemática del Mal en el mundo, a partir de una visión cristiana (o mejor dicho: a partir de *su* visión del cristianismo);

2) como una *teleología*, o el estudio poético del diseño y la finalidad del universo y el hombre, y

3) como una *escatología*, o la elaboración de los modos como el hombre ha de (re) cobrar una existencia plena y alcanzar el Paraíso. Por supuesto, la tendencia escatológica plantea motivos de carácter apocalíptico. De esto se desprende que el proyecto de Blake es intensamente religioso, aunque no doctrinario. Es posible que Blake cambie de posturas en algún punto, pero la pauta sigue siendo la misma, es decir, la especulación estética del Hombre y de Dios.

Las tres directrices, por supuesto, se complementan y en ese sentido (como en el esquema discutido páginas atrás) tampoco se pueden desconectar radicalmente. Pero una ventaja de este esquema es que permite incorporar también algunas de las obras del periodo temprano. Por ejemplo, casi toda la serie de *Innocence* (1789) —epitomizada por “The Sick Rose”— se puede entender como una elaboración poética sobre el tema de la teodicea que se extiende hasta *Songs of Experience*, compuestas unos cuatro años después; *All Religions are One y There is No Natural Religion* (1788) tienden hacia una especulación escatológica con ciertos atisbos de teleología. La “trilogía épica” del periodo tardío, me parece, claramente integra las tres perspectivas que señalo, pero lo mismo sucede con *The Marriage* y los otros libros proféticos del periodo intermedio. *The Marriage of Heaven and Hell* (1790-1793) es tal vez uno de los manifiestos teológico-literarios más famosos y poderosos en lengua inglesa que acusan las nociones convencionales de lo Bueno y lo Malo, una iniciativa que el autor había empezado a ensayar en *All Religions y No Natural Religion*.

No obstante, es importante recalcar que la visión de Blake no está disociada de su visión de las verdades y sentimientos profundos del cristianismo (en efecto, los refuerza). Pero al mismo tiempo —y en parte impulsada por los intereses comerciales y colonialistas de la Corona en Asia—, la curiosidad británica por las religiones, creencias y simbolismos de otras sociedades y culturas desencadenó una vertiginosa labor mitográfica en tiempos de Blake. Así, las publicaciones tanto de la East India Company como de otros estudiosos inundaron el mercado editorial y se convirtieron en fuentes de referencia para mucha gente. Este fervor mitográfico tocó al joven bardo, lo que, combinado con sus incursiones en la filosofía hermética y otros pensamientos heterodoxos, eventualmente derivó en la construcción de un mundo mitológico personal que habitó su producción estética; en otras palabras, se trató de un verdadero fenómeno de mitopoesis.

A diferencia de un, digamos, J. R. R. Tolkien, que literalmente inventó un mundo mítico con normas, ideales y aun lenguas independientes —si bien inspirado en las antiguas mitologías y lenguas germánicas, vikingas y finesas—, Blake concibió un universo lleno de personajes de su “invención”, pero un universo fundamentalmente (al menos a nivel formal) cristiano y no ajeno al mundo en el que vivimos. Al mismo tiempo, Blake combina nombres bíblicos con otros de extracción personal y de etimologías imposibles (Palamabron, Rintrah, Oothoon, Urizen, etcétera). La mitología de Blake es íntima y personal, casi solipsista, como la denomina un crítico (Nuttall, 2007: 200); es una “monstruosa creación poética” (Schorer, 1959: 265) que inquieta, desconcierta y fascina. Si, en contraposición con Blake, el universo mitológico de Tolkien,

aunque también personal, sí ha perdurado e incluso engendrado pupilos, seguidores y hasta fieles, es porque el universo blakeano, a diferencia del universo tolkienesco, carece de verdaderas leyes e historias propiamente dichas. El de Tolkien es un mundo cerrado, con claros límites y bien delineados; en Blake no hay normas, sino experiencias. Y son experiencias de este mundo y del cristianismo, al menos nominalmente.

De hecho, a ojos de Blake, sus composiciones más elaboradas no son sino una tentativa por seguir escribiendo la historia de la cristiandad. Jerusalén, Jesucristo y Satanás, pues, se erigen en estos textos como personajes/figuras prominentes. Se trata, no obstante, de una historia corregida, en la que Blake pretende revalorar en su justa medida diversos valores, códigos y normas. En esto, su proyecto poético lo distancia por mucho de *Faerie Queene* de Edmund Spenser o de *Paradise Lost* de John Milton, donde el poder de la función alegórica (sobre todo en Spenser) es muy alto. A Blake le interesa cuestionar la teodicea de la religión institucionalizada, y hacerlo implica formular una escatología propia que diverge por mucho de la doctrina oficial, lo que no sucede necesariamente con Spenser o Milton.

Las sendas peligrosas

Paradójicamente, para poder apreciar mejor la profundidad del simbolismo blakeano, no basta con limitarse a la cultura bíblica. En virtud de su carácter revolucionario, visionario y transgresor, la imagen que Blake dibuja del cristianismo es casi imposible de casar con la ortodoxia —y aun la heterodoxia— cristiana. Algunos autores, por ejemplo, han llamado la atención sobre la tremenda afinidad que hay entre las posturas de Blake y Nietzsche (Altizer, 2000; Birenbaum, 1992). Sin embargo, esta comparación sólo puede dar cuenta de una parte ética y no de todo el espectro simbólico y mitopéutico que puebla el Código Blake.

Al leer a Blake, sobre todo en sus fases profética y épica, uno no puede dejar de advertir una dialéctica mística que acerca a Blake con otras tradiciones, si no en términos de influencia directa, sí al menos en términos de coincidencia. La filosofía hermética y la cábala han figurado en algunos estudios sobre Blake, pero acaso las tradiciones de la India pueden ofrecer útiles puntos de refracción. La manera en que Blake llegó a combinar el elemento erótico con una abigarrada dialéctica que oscila entre el dualismo y el monismo ciertamente evoca figuras discursivas y simbólicas de, por ejemplo, el tantra, que es a su vez un rico mundo de reinterpretación del canon védico.

Más cercano a la tradición tántrica que a la cábala, Blake posee una herramienta mitopéutica: más que meros símbolos más o menos antropomorfos (Adam Kadmon, por ejemplo), los “gigantes” blakeanos semejan los personajes del panteón hindú, también presentes en la literatura tántrica. Se trata de figuras con personalidad más o menos definida —pero sumamente volátil— y con una historia que se relata en textos varios, esto es, se trata de elaboraciones de mitos en sentido pleno. Este procedimiento mitopéutico va de la mano con el programa teleológico de Blake, es decir, su interpretación

estética del papel del hombre en el mundo y de su destino divino. Sugiero que el aparato estético de Blake lo acerca más a la narrativa mítica del mundo tántrico que al mapa conceptual del cristianismo, aunque los temas cristianos siempre aparezcan en la superficie. Las vicisitudes del individuo en el hombre corresponden con el drama del Hombre Universal (o del *atman*, en términos indios). Para representar esto, Blake fusiona sus propios mitos con mitos ajenos, con personajes bíblicos y con personajes de la historia pretérita y contemporánea para concertar una narrativa donde cada detalle se vuelve relevante para la historia espiritual de la humanidad (cf. Butter, en Blake, 1983b: xxxii).

La naturaleza cambiante de, por ejemplo, Urizen en *The Book of Urizen* y Milton sugiere casi una dinámica de constante reinterpretación de sus propias figuras. Al mismo tiempo, los personajes del “caído Albión” no necesariamente representan personajes malévolos: son sus acciones —o, más específicamente, sus voliciones— las que pueden llegar a ser negativas. En la literatura tántrica, el Dios Shiva aparece a veces superior a su consorte, a quien más de una vez debe exponerle los secretos del universo, pero en otras ocasiones es él quien recibe las instrucciones de Shakti, quedando subordinado al principio femenino de la Energía. De manera menos obvia, la oscilación entre el principio masculino y el femenino que tiene lugar en la ideología tántrica opera de manera similar a como funcionan las categorías de Energía y Razón en la dialéctica blakeana: dos opuestos que, para desarrollarse plenamente, no deben aniquilarse, sino derivar una transmutación ontológica a partir de la sana oposición. A esta sana oposición Blake le llama “matrimonio”, algo que sugiere una especie de juego erótico que, sin lugar a dudas, es parte central de la retórica tántrica.

El tantra constituye un cúmulo de distintas ideas y prácticas de fuentes varias y que se distribuyen de maneras irregulares en el tiempo y el espacio (Harper y Brown, 2002: 1), una “irregularidad” que también está presente en la poética blakeana. Uno de los puntos cruciales que unen el universo blakeano y el mundo tántrico es el papel de la potencia o energía (*shakti*, en sánscrito). En ambos casos, la energía/shakti requiere de una contraparte y opera en gran medida en función del cuerpo. Como lo expone André Padoux, la ideología tántrica supone que el cosmos está imbuido de poder o poderes, lo que a su vez implica que la *energía* es tanto cósmica como humana y que el microcosmos y el macrocosmos están en continua interacción (en Harper y Brown, 2002: 19). La conciencia corporal, además, supone la inscripción de una lectura cosmográfica y topográfico-simbólica en el cuerpo. Este puente entre el micro y el macrocosmos, vía la correcta canalización de la energía, es una de las maneras como el individuo puede acceder a un estadio superior de existencia. Pero hay que proceder con cautela durante una lectura como ésta. La comparación con India puede ser peligrosa, pues uno fácilmente puede ceder a homologar a Blake con, digamos, la filosofía advaita vedanta, la escuela filosófica monista más célebre. Tras leer con cuidado, uno debe empezar por reconocer que para Blake el mundo es real, demasiado real, a diferencia de la opinión del advaita.

David Weir (2003: 11-12, 14) es muy cuidadoso de no caer en una analogía acrítica y descuidada que equipare a Blake con toda la mística oriental de manera gratuita. Más

que situar las similitudes y/o influencias dentro de un marco junguiano (la universalidad de los arquetipos), Weir opina que éstas deben entenderse desde una perspectiva mitográfica. Los datos sobre culturas antiguas y religiosas allende las fronteras de Europa le sirvieron al autor inglés, diría Weir, para formular su noción sobre la inspiración universal del Hombre, es decir, el Genio Poético. El concepto blakeano de Genio Poético otorga legitimidad a *todas* las ramas de pensamiento místico o inspirado, sin importar su procedencia ni nomenclatura religiosa. En ese sentido, y un poco en contra de Weir, Blake es mucho más “janguiano” que “marxista”, por decirlo de algún modo, pero ello porque la perspectiva mitográfica, en esencia, no hace sino responder a ansiedades simbólicas.

El deseo de emprender un estudio de esta naturaleza implica dejar de creer en las supuestas barreras inherentes que separan las distintas esferas del quehacer humano. Como un sistema orgánico y complejo, el ser humano convoca dentro de su configuración personal realidades de distinto orden. Rechazo la idea de que las únicas influencias legítimas o posibles sean solamente las de tipo sociohistórico —*relación contextual*—; ellas son ciertas, pero no únicas. En este estudio me interesa destacar un tipo de conexión epistemológica, por llamarla de algún modo —*relación extratextual*—, que hace converger sistemas de pensamiento aparentemente inconexos en el tiempo y el espacio de una manera directa. A veces, la coincidencia de pensamiento sugiere mayores afinidades que las relaciones históricas. Empresas más osadas, como la de Harold Bloom en la década de 1970, por ejemplo, apuestan por utilizar el discurso cabalístico como modelo para una crítica literaria. Las dificultades son muchas, desde luego, y la argumentación puede llegar a ser abigarrada. El punto de partida para Bloom (1992: 47) es que la cábala es mucho más una tradición interpretativa y mítica que mística—una tesis que se presta al debate. La tradición cabalística ha atravesado por diversos momentos de formulación especulativa, cuyos puntos más significativos son el *Zohar* (el *Libro del esplendor*, siglo XIII) y las aportaciones de Isaac Luria (1534-1572).

Bloom recurre tanto a sus conocidas teorías de la *angustia de la influencia* y de la *mala lectura*, como a las reflexiones lingüísticas de Charles S. Peirce. La teoría luriánica de la creación divina (*zimzum*, *shevirah* y *tikkun*, o contracción, fragmentación y restitución) le sirve a Bloom para ejecutar un modelo tripartito que ejemplifica los tres instantes del acontecer poético. Así, dice Bloom, la “reconciliación de la diferencia y de la repetición es la paradoja de toda originalidad en poesía y mitigaría la tensión entre la poesía y la historia de la poesía” (Bloom, 1992: 58). El modelo tripartito que desarrolla Bloom supone la interacción de un elemento precursor (el poeta anterior, el *Zohar*), un elemento tardío (el poeta posterior, Luria) y un tercer elemento que puede ser la interpretación propiamente dicha, o el espectador. Esta dinámica se basa en el hecho de que “todo nuevo poeta trata de ver a su precursor como el demiurgo y busca contemplar más allá de él al dios desconocido, sabiendo a la vez, secretamente, que ser un poeta fuerte es ser un demiurgo” (Bloom, 1992: 64).

En buena medida, esta perspectiva nos puede ayudar a comprender la labor exegética de William Blake. Es cierto que el universo narrativo/visual de Blake es autóctono

(casi autónomo), pero no carece de vínculos referenciales. Como segundo elemento en el modelo tripartito arriba aludido, Blake entabla una suerte de *diálogo interpretativo* con su precursor, una compleja amalgama de tradición bíblica, poética miltoniana, literatura visionaria, proyectos mitográficos y política republicana. Creía, asimismo, poder vislumbrar al “verdadero dios” que yacía más allá de las limitaciones formales e ideológicas de sus precursores. Sin duda, Blake siempre estuvo sujeto a una angustia: la de no lograr el reconocimiento que como artista y profeta creía poseer; temía no alcanzar los mismos peldaños que el poeta John Milton o el profeta Ezequiel. La sugerente estrategia de Bloom, en parte, me ha animado a concebir y extender las técnicas interpretativas en torno del Códice Blake.

La literatura tántrica (un inmenso mundo de ideas soteriológicas, simbolismos mitológicos y cartografías del espíritu y el cuerpo) ofrece constantes atisbos de una tensión semejante a la que describe Bloom. Los tantras suelen evidenciar una conciencia bastante atenta de los Vedas, los textos canónicos por excelencia dentro del hinduismo. Aunque a menudo cuestionan la eficacia de la ortopraxis védica, los tantras no se desprenden del todo de su influjo. Pero la visión y la imaginaria del discurso tántrico son sumamente creativas. Para M. C. Joshi (en Harper y Brown, 2002: 39), el tantra representa un conjunto de creencias, prácticas, rituales y misticismo que se basan en una filosofía y una devoción en torno del concepto de un poder supremo, por lo general denominado Śakti. Esta descripción fácilmente se puede aplicar a Blake, si bien resulta pertinente realizar ciertos matices.

Al igual que Blake, pues, los autores tántricos no inventan su sistema de pensamiento *ex nihilo*. Toman un legado cultural muy amplio, derivado del hinduismo y el budismo en un sentido muy general, y lo transforman o adaptan. En el tantra convergen elementos de una ortodoxia religiosa, componentes de prácticas religiosas variadas, signos de pesquisas alquímicas, el juego de figuras mitológicas y símbolos de técnicas psicofísicas que se traducen en un tremendo complejo de rituales y meditaciones. Con Blake sucede algo análogo, si bien para él la prerrogativa no es una práctica física sino la emancipación visionaria.

Dejando a un lado la seguridad que ofrecen los métodos tradicionales de leer a Blake, cedo a la invocación de *The Marriage* por seguir las “sendas peligrosas” a fin de liberar el Genio Poético, de descubrir formas imaginativas de seguir explorando la energía visionaria.

Palabras finales: el preludeo (en realidad)

En estas páginas he intentado realizar una breve valoración de las perspectivas en torno de la poética de William Blake para aventurar nuevas maneras de aproximarse a él. Ni el legado bíblico ni los ecos del esoterismo europeo nos bastan para lidiar con la riqueza interpretativa que Blake produce. Por otra parte, la falta de una naturaleza fija en las composiciones de Blake nos hace pensar en la obra blakeana más como una especie de

Código que como un Canon. Las obras de Blake no son “libros” en el sentido convencional de la palabra, sino objetos únicos y vivos, sujetos a la constante reorganización.

Uno de los propósitos de estos apuntes es perfilar una nueva metodología que se apoyará en la dialéctica, el simbolismo y el léxico del mundo tántrico. El mundo del tantra, como el de Blake, resulta igualmente desconcertante y a menudo falto de coherencia y lógica... porque ambos operan a través de mecanismos creativos e imaginativos más bien mitopoéticos que trascienden los esquemas cartesianos y maniqueos a los que comúnmente responden las metodologías y corrientes de pensamiento europeas. Resulta particularmente notorio y relevante que una gran cantidad de corrientes tántricas buscaron casar preocupaciones místicas con aproximaciones teístas (Goudriaan, en Harper y Brown, 2002: 187), una ansiedad recurrente en Blake.

Más que afirmar una identidad absoluta, se trata de proponer una herramienta imaginativa de lectura para (re)interpretar la poética de Blake. Si sustento que el tantra constituye un método apropiado para leer a Blake es porque allí se encuentran casi todos los componentes que dan cuenta de la cosmovisión blakeana. La tradición bíblica, la tergiversación de valores, la mirada “historicista” o el imaginario cristológico difícilmente podrán abarcar todas las facetas: dislocación del tiempo-espacio, mitopoesis, voluptuosidad, volatilidad, emancipación y fervor religioso, entre otras.

Los apuntes aquí registrados no constituyen sino el punto de partida de una investigación futura que aún se encuentra en ciernes; es apenas el preludeo a tal empresa. Todavía se requiere de mucho trabajo, elaboración y definición de estrategias. No es, desde luego, mía la primera sugerencia por comprender la obra de Blake en términos tántricos o de filosofía hindú. En un estudio sobre misticismo y erotismo, Jeffrey Kripal sugiere que *The Marriage of Heaven and Hell* es una especie de “English Tantra”, en parte condicionado por la vía indirecta de las influencias de Swedenborg (Kripal, 2001: 29, 339). En realidad y en muchos sentidos, la observación de Kripal se puede extender a una gran parte de la obra de Blake, sobre todo a sus composiciones denominadas “proféticas”. Algunos estudiosos de Blake han incursionado ya en la tentativa por trazar las semejanzas entre la poética blakeana y algunas tradiciones indias (por ejemplo, Freeman, 1997, y parcialmente, Schuchard, 2006), aunque éstas han tendido a ser limitadas. Por lo general, dichos estudios poseen una carencia significativa: los autores no son expertos en religiones de la India ni en lenguas indias, por lo que tienen que depender de manera considerable en fuentes secundarias. La ventaja con la que cuento es que yo puedo recurrir directamente a las fuentes escritas en sánscrito.

Lo que Kripal sugirió un poco en sentido metafórico, a mí me interesa ejecutarlo de manera real y tangible. En un extenso artículo he comenzado a explorar esta posibilidad comparativa y analógica (cf. Muñoz, 2008), pero la senda posee diversas ramificaciones. La obra de Blake bien puede ser un tipo de construcción tántrica, no sólo en términos simbólicos o ideológicos, sino también materiales. Las composiciones de Blake son “tantras” en tanto representan verdaderas cosmografías y exploraciones del mundo y el espíritu. Al recurrir al mundo del tantra para leer a Blake, me interesa sobre todo construir un aparato crítico que nos ayude a redimensionar el pensamiento

blakeano. Si bien es cierto que intentaré descubrir posibles vasos comunicantes, éste no es el objetivo principal: tales conexiones pueden o no existir, pero lo importante es superponer el discurso tántrico para tratar de dar coherencia a la poética de Blake. Mi tentativa no es tan atrevida como la de Bloom, pero sin duda levantará objeciones, lo cual es parte de los obstáculos intrínsecos de recorrer las sendas peligrosas.

Obras citadas

- ACKROYD, Peter. 1999. *Blake*. Londres: Vintage Books.
- ALTIZER, Thomas J. J. 2000. *The New Apocalypse. The Radical Christian Vision of William Blake*. Aurora, Colorado: The Davies Group.
- BIRENBAUM, Harvey. 1992. *Between Blake and Nietzsche. The Reality of Culture*. Londres / Toronto: Associated University Presses.
- BLAKE, William. 1988. *The Complete Poetry and Prose of William Blake*. Ed. de David ERDMAN. Comentario de Harold BLOOM. Nueva York / Londres / Toronto / Sydney: Anchor Books / Doubleday.
- . 1993. *Selected Poems*. Ed. de Peter BUTTER. Londres / [Estados Unidos]: Everyman.
- . 1998. *William Blake. Antología bilingüe*. Introd. y trad. de Enrique CARACCILO TREJO. Madrid: Alianza.
- BLOOM, Harold. 1992. *La cábala y la crítica*. Caracas: Monte Ávila Editores.
- DAMON, Foster. 1988. *A Blake Dictionary. The Ideas and Symbols of William Blake*. Con un nuevo prólogo de Morris EAVES. Hanover / Londres: University of New England Press.
- EDINGER, Edward F. 1986. *Encounter with the Self. A Jungian Commentary on William Blake's*. Illustrations of the Book of Job. Toronto: Inner City Books.
- HARPER, Katherine Anne y Robert L. BROWN, eds. 2002. *The Roots of Tantra*. Albany: State University of New York Press.
- KRIPAL, Jeffrey J. 2001. *Roads of Excess, Palaces of Wisdom. Eroticism & Reflexivity in the Study of Mysticism*. Chicago / Londres: The University of Chicago Press.
- MUÑOZ, Adrián. 2008. "Hermenéutica y disensión con el canon: la doctrina de la energía en la *Tripurātāpinī Upanisad* y *The Marriage of Heaven and Hell*". *Estudios de Asia y África*, 136, XLIII, 2: 383-425.
- NUTALL, A. D. 1998. *The Alternative Trinity. Gnostic Heresy in Marlowe, Milton, and Blake*. Oxford / Nueva York: Oxford University Press.
- RAINE, Kathleen. 1970. *William Blake*. Londres: Thames & Hudson.
- SCHORER, Mark. 1946. *William Blake. The Politics of Vision*. Nueva York: Vintage Books / Random House.
- WEIR, David. 2003. *Brahma in the West. William Blake and the Oriental Renaissance*. Nueva York: SUNY.

“Jardines”: un poema juvenil de Cesare Pavese

José Luis BERNAL

Universidad Nacional Autónoma de México

En este artículo trato en primer lugar de la importancia de Cesare Pavese en la literatura italiana, por su labor como poeta, crítico, traductor y editor. Destaco algunos rasgos de su interesante poética fundada en una personal asunción del mito. Examino en sucinto sus contradicciones humanas, su parte sana, “apolínea”, y la contraparte insana, y cómo ambas dan lugar a un mundo poético desolado, de gran belleza y profundidad en el que su incapacidad de acercamiento a las mujeres (que se aprecia en todos sus personajes masculinos) condujo al poeta al suicidio. Presento a continuación uno de sus poemas juveniles, “Jardines”, traducido y comentado por mí, y ejemplo raro y precioso, de la evolución de su poética, aún lejos de la madurez y perfección formal de la poesía posterior de *Lavorare stanca*, pero que muestra ya rasgos formales y calidad de afectos que anuncian al que llegó a ser el mejor poeta de su generación.

PALABRAS CLAVE: Pavese, mitos, jardines, juventud, perfumes.

This article explores Cesare Pavese’s importance in Italian literature and his labor as a poet, critic and editor. Some aspects of his interesting poetics founded on his personal view of the myth are highlighted. Also, his human contradictions are examined, as well as his healthy vein, “apollonian”, and his insane counterpart, and how both produce a hopeless poetic world, endowed with great beauty and depth, in which Pavese’s inability to approach women (which appears in all his male characters) prompted the poet to commit suicide. This article also presents a translation and commentary of one of his early poems, “Giardini”, as a precious and rare example of the evolution of his poetics, still far away from the maturity and formal perfection of Pavese’s subsequent poetry included in *Lavorare stanca*, but that already shows formal features and the quality that distinguishes the author who became the best poet of his generation.

KEY WORDS: Pavese, myths, gardens, youth, perfumes.

Cesare Pavese es uno de los grandes poetas italianos del siglo XX. Nació en Santo Stefano Belbo en 1908 y se suicidó en el Hotel Roma de Turín en agosto de 1950, poco después de que se le otorgara el Premio Strega, el más importante de Italia en literatura.¹

¹ En este trabajo utilizo libremente datos tomados de varias obras. Para la biografía de Pavese es aún indispensable e insustituible Davide Lajolo, *Il vizio assurdo, Storia di Cesare Pavese* (Lajolo: 2008).

La crítica lo considera un autor de gran valor y un clásico, no sólo por sus textos poéticos, reunidos en *Lavorare stanca* y *Verrà la morte e avrà i tuoi occhi*, sino por sus cuentos, novelas, diario, ensayos, traducciones del inglés² y por la honesta labor que desempeñó como colaborador de la editorial Einaudi, en la que trabajó para dar a conocer autores de etnología, antropología e historia de las religiones. Esta línea temática fue verdaderamente notable y era necesaria en la Italia de entonces, dominada por la cultura fascista, ultranacionalista, cerrada al exterior y chauvinista.³ La labor de traducir la moderna literatura norteamericana para darla a conocer a una Italia todavía en parte predominantemente agrícola (sobre todo en el sur) y antidemocrática, le tocó a Pavese (y a Elio Vittorini) llevarla a cabo con óptimos resultados. Esta labor tuvo también el resultado de adaptar en cierta medida la narrativa peninsular a las formas, personajes, lenguaje y temáticas de la literatura norteamericana, modernizando así las letras itálicas.

Para estudiar a Pavese hay que comprender que tanto su vida como su obra se caracterizan por dicotomías desgarradoras. Una enorme inteligencia y una exorbitante emotividad, un dedicarse afanosamente a la creación literaria y cultural, y una increíble y desgarradora incapacidad para la vida y para las cosas comunes que suele vivir todo

² Lajolo pone al final de su biografía un apéndice con todos los títulos de las obras pavesianas y una breve reseña. Me limito a registrar los títulos: *Ciau Masino* (conjunto de cuentos con el mismo protagonista) publicado póstumo en 1968; *Lavorare stanca* (poesía) 1936; *Paesi tuoi* (novela) 1941; *La spiaggia* (relato largo) 1942; *Feria d'agosto* (cuentos) 1945; *Il compagno* (novela) 1947; *Dialoghi con Leucò* (diálogos míticos) 1947; *Prima che il gallo canti* (relatos largos) 1948; *La bella state* (relatos largos) 1949; *La luna e i falò* (novela) 1950; *Verrà la morte e avrà i tuoi occhi* (poesía) 1950; *Notte di festa* (cuentos) publicación póstuma 1953; *Fuoco grande* (novela), en colaboración con Bianca Garufi, nunca fue publicada y se quedó en el undécimo capítulo; *Il mestiere di vivere*, diario 1935-1950; *Lettere* 1924-1944, *Lettere* 1945-1950; *La letteratura americana e altri saggi* 1951. Las principales traducciones realizadas por Pavese fueron: *Il nostro signor Wrenn* de Sinclair Lewis; *Storia di me e dei miei racconti*, de Sherwood Anderson; *Moby Dick* de Herman Melville.

³ No hay que pensar que la cultura italiana se adhirió sin lucha al fascismo. En toda la península hubo reacciones en contra; el régimen no pudo menos que dejar trabajar, al menos al principio, a algunos intelectuales. Pero sí se manchó las manos, tanto con sangre de obreros como de intelectuales. Piero Gobetti, perseguido muy pronto, murió en el exilio en 1926. Leone Ginzburg fue asesinado. Augusto Monti, maestro de Pavese en el Liceo D'Azeglio, y muchos más, desarrollaron su trabajo arriesgando la propia vida. Benedetto Croce fue retirado de su cátedra en la Universidad, y con otros docentes ilustres que no quisieron adherirse al fascismo fue degradado a la Escuela Normal Superior. Más tarde, en el periodo de exilio de Pavese también Monti y otros amigos de Pavese fueron condenados al exilio. Tampoco le fue posible al fascismo acallar la voz de los poetas. El hermético Montale opuso a los mitos fascistas el viril estoicismo y el lenguaje cifrado de sus tres primeros libros (sobre todo los dos últimos: *La bufera e altro* y *Le occasioni*), y los escritores alrededor de *La Voce*, de *Lacerba* y *La Ronda*, entre otras revistas, hicieron su parte en materia cultural. Sin embargo, algunos de los escritores cercanos a estas revistas, como Giovanni Papini y Giuseppe Prezzolini, eran (sobre todo el primero, pues Prezzolini era admirador tanto de Mussolini como de Gobetti) profascistas. Otros intelectuales importantes, como Antonio Gramsci, fueron puestos en la cárcel. También Pavese, cuyo antifascismo es más bien cultural, tuvo que pasar un año confinado en Brancaleone Calabro, pues al haberse realizado un cateo en su casa la policía descubrió una carta que un ex novio de la “donna dalla voce rauca”, militante antifascista encarcelado en Roma, le envió a ésta al domicilio de Pavese. La “mujer de la voz ronca” fue el más grande y doloroso amor del poeta, aquel que dejó en el joven la fuerte huella psíquica y moral del fracaso de por vida con toda otra mujer, y por tanto la que más coadyuvó, sin saberlo, a la determinación de Pavese de suicidarse.

hombre: relacionarse con las mujeres, casarse, formar un hogar, tener hijos. Así, es necesario enfocar su obra considerando siempre, aunque con gran respeto, esta lucha constante de sus contrarios, vale decir de sus demonios. Y a riesgo de resultar esquemáticos, afrontar el análisis de cada uno de sus textos desde la conciencia de su ser escindido, pues es cierto que siempre nos remite, por un lado, a su parte luminosa: creatividad, genio, fantasía; pero igualmente en cada texto se nos ofrece también su parte oscura, su inseguridad, sus traumas, sus recelos, temores y profunda conciencia del dolor universal. El resultado son los textos deslumbrantes de un poeta y las reflexiones profundísimas y difícilmente objetables de un pensador. Su obra es como el día y la noche de un enamorado de la vida que, descalificándose *a priori* en relación con la existencia, se dedicó a enriquecer el mundo de sus lectores con las desgarradoras historias y los densos mitos que eran lo único que él podía hacer para demostrarles a todos que vivía. Pues como ha afirmado Guglielminetti, después de recorrer cronológica y temáticamente *Il mestiere di vivere*, en su prólogo “La letteratura è una difesa contro le offese della vita”, queda claro que la literatura fue para Pavese una dolorosísima y hermosa compensación (Guglielminetti, 1990: XXXI-LXII).

Luz y sombras. Por ende una parte “sana”, luminosa, positiva, apolínea, cercana al *logos* y una racionalidad adulta que nunca le bastó para llenar su vida. Esta parte “sana” podría relacionarse, aunque en forma polémica, con el tema de la ciudad y quizá con el tema de los viajes. Sus personajes, cuando viajan, es con el deseo de cambiar su vida en sentido positivo. Su parte “insana”, oscura, alejada del *logos* y fuertemente irracionalista, consiste en una percepción casi morbosa y autocomplacientemente masoquista de sus carencias humanas. Fue adolescente y adulto débil, enfermizo, tímido y temeroso, aunque con enormes y desmedidas ambiciones y deseos de vida riquísima e intensa: aspecto éste que lo aproxima a Leopardi. Pavese vivió sus carencias y fracasos (en especial los primeros fracasos amorosos) como algo definitivo, ineluctable: destino trágico que lo conduciría al suicidio. Mientras que la parte “sana”, que es la que Pavese amó más de sí mismo, embelleciéndola, poetizándola al máximo,⁴ está igualmente

⁴ María de la Luz Uribe habla de mito y mistificación en nuestro autor (Uribe, 1982: 16-17). La mistificación, o si se prefiere, la estetización practicada por el poeta será el cúmulo de adornos y escenografía de que recargará no sólo su vida, sino también su muerte. En lo personal considero que una mistificación de su vida sería, por ejemplo, cuando teatralizaba con frecuencia con los amigos en torno a su eventual impotencia sexual; mientras que una mistificación de su muerte sería el que haya preparado el escenario de su suicidio para morir de una manera semejante a la de uno de sus personajes femeninos, envenenándose y escribiendo en la primera página de su obra cumbre *Dialoghi con Leucó* un breve mensaje de despedida en donde pide a todos no hablar demasiado sobre su desaparición. La estetización, que él realizaba trasponiendo cada acontecimiento de su vida en forma de texto, procurando que dichos textos coincidieran con los “signos” y el destino que creía iba descubriendo en su contacto con el mundo, en sus recuerdos, en el paisaje y vivencias, lo hacía convertirse a sí mismo en “mito”. Véase cómo hasta en la elección de los títulos de sus relatos trataba de captar esos sucesos paradigmáticos, esos arquetipos o mitos, que debían repetirse incesantemente y otorgar un sentido trágico a la vida humana. Dice en *Mestiere di vivere*, 22 de diciembre de 1937: “ciascuna tua novella è un complesso di figure mosse dalla stessa passione variamente atteggiata nei singoli nomi. [Donde la “passione” puede entenderse como la búsqueda de los mitos personales]. ‘Notte di festa’, il festeggiare il Santo; ‘Terra d’esilio’, tutti

relacionada tanto con sus inolvidables vivencias infantiles en el campo de Las Langhe, como con su teoría del mito y su elevación de la mujer a una región mítica, sagrada e inaccesible para el hombre: con el doble aspecto de necesitar y amar desesperadamente a las mujeres a lo largo de su vida, pero al mismo tiempo salirse por la puerta falsa de afirmar en forma poética, pero con una expresión muchas veces resentida, que se bastaba a sí mismo y las despreciaba.

Desde joven empezó a formular una muy personal teoría sobre los mitos, pero ésta no presenta una definición precisa, sino móvil, por más que haya desarrollado el tema en *Mestiere di vivere* y en otros lugares de su obra. Por una parte, mitos (quizá podríamos decir *leit motiv*) son algunos lugares, por ejemplo las colinas o el mar o incluso la ciudad de Turín; o momentos como la primera infancia, o sucesos trascendentales como el descubrimiento del sexo por parte del niño. Por otro lado, en una serie de razonamientos cercanos a teorías como las de Mircea Eliade y otros estudiosos, los mitos son realidades primigenias y aurales, sucesos inmutables, eternos, fuera del tiempo, como paradigmas fundacionales que tienen una existencia definitiva y una valencia simbólica de destino, o quizá sería válido decir, de predestinación en la vida de todo ser humano. Los momentos más fecundos de estos mitos están en la niñez, fuente a donde según Pavese debe retornar todo artista para encontrar su mundo y para forjar su estilo. “Mito es para Pavese, el paso de un hecho auténtico, a veces impregnado de circunstancias banales y mezquinas, a una reflexión consciente y a un acto de creación”, señala María de la Luz Uribe. Pero sobre todo, el poeta indaga en sus mitos de la infancia no tanto para buscar las causas “sino el significado de su destino”, asevera la crítica chilena (Uribe, 1982: 18).

Siempre sobre el apasionante tema de los mitos y lo simbólico en Pavese, hay que recordar que su amigo Lajolo remite a su infancia tanto el interés del poeta por los mitos en general, como por las leyendas y cuentos campesinos que contribuyeron a alimentar su rica imaginación. Éstas son sus palabras, donde el término mito es también ambiguo y esta vez tiene que ver con el folclor piamontés:

Persino i miti, letterari e no, che lo inseguiranno poi e lo porteranno lontano dal reale nella dura ricerca del vero, debbono essere collegati alle favole, ai miti che lo appas-

confinati; ‘Primo Amore’, tutti mossi dalla scoperta sessuale” (Pavese, 1990: 67). Mientras que el 23 de diciembre del mismo año anota: “Il bambino che passava la giornata e la sera tra gli uomini e donne, sapendo vagamente, non credendo che quella fosse la realtà, soffrendo insomma che ci fosse il sesso; non annunciava l’uomo che passa tra uomini e donne, credendo che questa è la sola realtà, soffrendo atrocemente della sua mutilazione?” (*id.*), donde la segunda parte del razonamiento constata la intuición de un destino terrible intuido por el adulto en la infancia. Naturalmente, estaba convencido de que también en los mitos griegos era posible descubrir la misma ineluctabilidad del destino, la *ananké*, como en esta anotación del 26 de septiembre de 1942: “La situazione tragica è: *ciò che deve essere sia*. Di qui il meraviglioso dei numi che fanno accadere ciò che vogliono; di qui le norme magiche, i tabù o i destini, che devono essere osservati; di qui la catarsi finale che è l’accettazione del dover essere” (La situación es ésta: lo que ha de ser, que sea. De aquí, lo maravilloso de los númenes, que hacen que acontezca lo que ellos quieren; de aquí las leyes mágicas, los tabúes o los destinos, que hay que acatar; de aquí la catarsis final, que es la aceptación del deber ser. Pavese, 1990: 245).

sionavano da bambino. La gente dalle nostre parti se li tramanda di padre in figlio. Come la serpe che succhia il latte della mucca, la luna che influisce sui raccolti e sulle nascite dei bambini, la biscia con tre teste, il diavolo che gira sulle colline e batte alle porte di certe case, i morti che ritornano a chiedere ai vivi il suffragio della messa, il contadino che nasconde i soldi nella madia che serviranno per la fame dei topi, l'eremita che vive nella caverna e indovina il futuro (Lajolo, 2008: 28).

El texto que presento, traducido por mí, es un poema adolescente; no sólo porque fue escrito cuando Pavese tenía sólo diecinueve años, sino porque aún dista mucho de la perfección formal, de la extremada musicalidad que evocará, en los textos de *Lavorare stanca*, una angustia existencial insoportable, como también de la refinada técnica y sobre todo del manejo magistral de los mitos, ya que el joven poeta en este momento estaba aún formándose. Lo que sí se aprecia es la tendencia a mistificar a la mujer; y algo que para el poeta resultó “insólito”: el flujo de imágenes en versos libres, algo no común en los textos maduros, en donde los versos son de arte mayor (versos blancos de más de 11 sílabas), y son el resultado de versos menores combinados en forma personal. El Pavese maduro, creador de los poemas-relatos de *Lavorare stanca* cultivará estrofas cuyos versos constan de 12, 13, 14 o más sílabas, las cuales proporcionan el molde musical y fuertemente rítmico, donde se vierten las míticas, trastornantes, a veces violentísimas y dolorosas vicisitudes de sus personajes. Aquí inserto un ejemplo, para que se note la diferencia. Es la primera estrofa de “I mari del sud” (“Los mares del Sur”), el texto que abre *Lavorare stanca*: “Camminiamo una sera sul fianco di un colle, / in silenzio. Nell’ombra del tardo crepuscolo / mio cugino è un gigante vestito di bianco, / che si muove pacato, abbronzato nel volto, / taciturno. Tacere è la nostra virtù. / Qualche nostro antenato dev’essere stato ben solo / —un grand’uomo tra idioti o un povero folle— per insegnare ai suoi tanto silenzio”. Versos admirables que he traducido de la manera siguiente: “Caminamos una tarde por la falda de un monte, ⁵ en silencio. En la sombra del tardo crepúsculo / mi primo es un gigante vestido de blanco, / que se mueve pausado, con el rostro bronceado, / taciturno. Callar es nuestra virtud. / Algún antepasado nuestro debe haber estado muy solo / —un gran hombre entre idiotas o un pobre loco— / para enseñar a los suyos tanto silencio”.

Pero vuelvo a “Jardines”. En este poema tenemos versos que recuerdan, sólo a primera vista, por la extensión, por la soltura rítmica basada en encabalgamientos continuos, los versos libres de los futuristas. La diferencia es que Pavese no renuncia a la puntuación como Marinetti, y sus versos son dulces y musicales, sin palabras ni efectos contrastantes y provocativos, sin recursos gráficos extravagantes como los signos matemáticos y demás excesos futuristas. Los futuristas escribían por los mismos años, aunque sobre muy diferente temática y con otras intenciones culturales, ideológicas y comunicativas. Los temas futuristas eran la violencia contra una cultura

⁵ La última palabra de este verso es “colina”, *colle*, pero traduzco mediante el término monte, para conservar el ritmo. Las colinas, en efecto, tienen una rica simbología en el imaginario de Pavese.

y unos valores “pasadistas”,⁶ y una exaltación de la velocidad, de los autos de carreras, del maquinismo y las ametralladoras, del feísmo en el arte, de todo lo que no fuera “el claro de luna” y los defensores de la cultura burguesa y académica de Italia. Huelga decir que por su intolerancia y virulencia contra las estructuras de la democracia parlamentaria, y radical mensaje de anticultura, el futurismo resultó óptimo colaborador del fascismo en su camino hacia el poder político.

En “Jardines” Pavese se abandona a fantasías eróticas sesgadas, sin formar apenas imágenes que aludan directamente al sexo. Mencionemos sólo una: “E d’acanto mi passano femmine, / dall’abito breve sul corpo”. Sin embargo, el joven poeta ya posee una idealización del mundo femenino, y es notable el tratamiento del *topos* de los perfumes, que nos evoca, un poco diluida, la alquimia aromática de Baudelaire. En Pavese los perfumes toman “un’esilità trasparente, / quasi purezza cristallina, / che talvolta canta una sua nota leggera, indicibilmente serena, / ma tal’altra, compresa / d’un’intensa anima verde, / o cupa, disperata, / s’esala d’intorno / in labirinti di depravazione, / in stanchezza di decadenza, / in tanfi di morte”. Los versos de Pavese evocan las “Correspondencias” del poeta francés, pero sin la carga metafísico-simbólica y mística. Baudelaire dice: “Il est des parfums frais comme des chairs d’enfants, / Doux comme les hautbois, verts comme les prairies, / —Et d’autres, corrompus, riches et triomphants, / Ayant l’expression des choses infinies, / Comme l’ambre, le musque, le benjoin et l’encens / Qui chantent les transports de l’esprit et des senses”. Que traduce Nydia Lamarque de este modo: “Así hay perfumes frescos como carnes de infantes, / verdes como praderas, dulces como el oboe, / —y hay otros corrompidos, ricos y triunfantes, / de una expansión de cosas infinitas henchidos, / como el almizcle, el ámbar, el incienso, el aloe, / que cantan los transportes del alma y los sentidos” (Baudelaire, 1972: 53).

Otra característica que poseerá Pavese maduro —y que se nota en estos versos primerizos— es la implícita dicotomía ciudad-campo, pues las perfumerías se hallan en la ciudad mientras que los perfumes (y las flores) evocan aromas campiranos. Resalta, asimismo, y esto hace el poema interesante por su valor documental, la mención del *vizio absurdo* del autor, o sea el deseo de morir, el tema de la muerte, cuando dice “attendo la morte, l’ultimo canto, il più bello”. Esta obsesión, titulada por él mismo su “vicio absurdo”, la tuvo Pavese desde que cumplió quince años, en un contexto socio-político en que Italia sufría la escalada fascista y la represión que trajo consigo, y en circunstancias personales en las que un amigo se quitó la vida. El poema, que parece haber sido motivado por hechos reales, lo que constituye otro rasgo de vida y estilo de Pavese, ávido de realidad y al mismo tiempo forjador de mitos, está en una carta al amigo Mario Sturani, fechada en Reagle el 14 de julio de 1922,⁷ al menos tres años

⁶ Fue Marinetti quien creó ambos términos, futurismo y pasadismo. El primero sobrevivió, no así el segundo.

⁷ *Apud* Lajolo, 2008: 73-74. Este autor afirma que los textos de *Lavorare stanca* estaban ya listos para su publicación desde 1926, pero fue la censura fascista la que hizo que se debiera esperar hasta 1936 para publicarlos.

antes de que empezara a componer los primeros textos de *Lavorare stanca*. A continuación presento el texto en italiano, y al final mi traducción.

GIARDINI

Sovente mi fermo davanti alle vetrine
 dei profumieri. E tutti quei colori
 disposti in nitide boccette
 ornate di bei nastri,
 tra i piumini, le ciprie, gli specchi,
 e i piccoli strumenti fragili
 lucidi lucidi
 che passeranno per tenui mani femminee
 e pare che nell'attesa ne abbian già assunto l'esilità e forma di sogno
 o i deliziosi ovali delle saponette,
 gli spruzzetti, le reticelle;
 ma soprattutto i profumi, i bei profumi gettati
 in ordine strano
 sulle scansie di cristallo
 dove fondono diafani i colori piú belli;
 soprattutto i profumi mi prendono l'anima
 e costringono gli occhi,
 i miei occhi incapaci, d'estraneo rozzo,
 a fissarsi sospesi
 nel prodigio fatto di mille minuscole meraviglie
 ed allora un pensiero mi riempie la mente:
 pensiero che nessuna fiorita terrestre vivente nel sole
 palpitante, o agitata dal vento
 o umida sotto il cielo,
 odorante un suo odore forte e selvaggio,
 e non le piú belle mescolanze di fiori
 accordate da mani leggere,
 da cui pure s'esalano stordimenti di profumo,
 nulla, nulla che abbia nome natura,
 stagioni, doni strappati dall'uomo alla terra,
 nulla mi può valere il giardino agghiacciato
 nitido, immobile sotto i cristalli,
 dove le offerte piú meravigliose delle stagioni,
 i colori e i profumi,
 son raccolti divinamente in piccoli vetri
 e han la forma del sogno femminile:
 un'esilità trasparente,
 quasi purezza cristallina,
 che talvolta canta una sua nota leggera, indicibilmente serena,
 ma tal'altra, compresa
 d'un'intensa anima verde,
 o cupa, disperata,
 s'esala d'intorno

in labirinti di depravazione,
 in stanchezza di decadenza,
 in tanfi di morte.
 E d'accanto mi passano femmine,
 dall'abito breve sul corpo
 rivelante ogni forma
 talune nel viso e nel corpo tutte impregnate
 e travagliate, consunte
 terribilmente, senza più scampo,
 dai piccoli oggetti di sogno,
 immobili, dietro il grande cristallo;
 altre, tutta freschezza,
 come se il loro corpo, la loro vita,
 non fosse che un pieno, ininterrotto, inebriante canto,
 e tutte, di questa forma o diverse,
 e infinite non mai conosciute
 creano un altro meraviglioso giardino
 vasto quanto la terra,
 di cui questo di cristallo non è se non l'immagine superba
 raccolta in breve spazio, profumo in una boccetta.
 E con le stelle nel cielo,
 l'altissimo giardino intessuto di ombra e di luce,
 tanto semplice che fa battere le mani ai bambini
 tanto tremendo che fa rabbrivire i santi,
 esse formano il mio grande giardino della vita,
 dove soffro e gioisco ininterrottamente
 e, dolorando per dare qualche canto ai miei fiori,
 attendo la morte, l'ultimo canto, il più bello.
 Ed è per questo che avviene che mi fermo
 davanti alle fantastiche vetrine dei profumieri.

Con sus setenta y tres versos, “Jardines” es un poema de gran aliento, un concierto de colores e imágenes absortas. Algo en verdad notable, siendo Pavese un estudiante de liceo que está haciendo sus primeros intentos líricos. Está elaborado a partir de una primera frase verista, de nítidos contornos, de la que se desprende con enorme fuerza el estupor y el vuelo fantástico de la voz poética. La frase inicial es la obertura de ese concierto juvenil y sorprendente: “Sovente mi fermo davanti alle vetrine / dei profumieri” (vv. 1-2). La técnica es descriptiva, la musicalidad bien lograda, aunque no se parezca a la de *Lavorare stanca*. Es grande el asombro de la voz poética al mencionar los frascos de los perfumes y otros varios objetos del uso íntimo de las mujeres; los objetos son adjetivados de manera convencional, las pequeñas botellas son “nitide”, “ornate di bei nastri”.

No tiene el joven el vicio de acudir a términos áulicos o de escuela: Pavese, en sus primeros combates estilísticos, como años atrás Ungaretti en sus poemas de guerra, tampoco parece deberle nada a la tradición carducciana, pascoliana, dannunziana o

crepuscular, sino que ya tiene una voz propia. Menciona las borlas, los polvos, los espejos, “e i piccoli strumenti fragili / lucidi lucidi / che passeranno per tenui mani femminee ” (vv. 6-8). Un delicado, sensual fetichismo, recorre los versos anteriores. Destaca el término “tenui”, que aunque de la lengua común, expresa la delicadeza del afecto de Pavese. Además, en el adjetivo literario y latinizante, *femminee* (femíneas), sí deposita una cierta elegancia dannunziana. Los siguientes versos son conmovedores. El adolescente afirma, y es la voz del Pavese eterno voyerista, sensual y temeroso de su propia sensualidad, que esos objetos “pare che nell’attesa ne abbian già assunto l’esilità e forma di sogno / o i deliziosi ovali delle saponette” (vv. 9-10). Notable es el equilibrio y eufonía de estos dos versos encabalgados, cuya longitud y musicalidad no son discordantes. Notable por su delicadeza es la frase “deliziosi ovali” aplicada al jabón. Y admirable el despliegue sintáctico que recorre todo el texto. Después de la frase inicial terminada en punto, la primera pausa grande está en el punto y coma de “reticelle” (v. 11). A través de diez versos el poeta ha presentado el primer movimiento de su juvenil, extasiado concierto de homenaje a las mujeres, comenzando por el asombro que siente frente a los aparadores de los perfumistas y mencionando después algunos de los objetos del femenino mundo que adora y que ya tanto lo impactaba.

Por interno llamado de la inspiración, que exige equilibrios en el fraseo y el ritmo, el segundo movimiento de su concierto debe ser más breve y se descompone en dos partes pequeñas y coordinadas. Comienza la primera en el verso 12 y llega hasta el 15, desde la conjunción adversativa “ma”, hasta el punto y coma de “i colori più belli”. Destaca el adverbio “soprattutto”, refuerza la imagen fuertemente anafórica y aliterativa “i profumi, i bei profumi gettati / in ordine strano / sulle scansie di cristallo / dove fondono diafani i colori più belli”. Como a lo largo de todo el texto, también aquí los efectos son visuales, dulcemente sonoros y olfativos, aunque el efecto olfativo sea siempre ambiguo y abstracto, pues el poeta nunca menciona si los perfumes huelen a rosas, a jazmines, a gardenias, etcétera. Los perfumes son “bei”, bellos, y los colores “diafani” y “belli”, bellos e inconsistentes. El aparente exceso de adjetivación y adverbialización (los colores no sólo son *belli*, sino “i più belli”, los más bellos) son elementos que no molestan: estamos ante la turbación del joven que, admirador de las mujeres, se exhibe en un homenaje a ellas que va *in crescendo*. La segunda parte menor del segundo movimiento de este concierto abarca del v. 16 al 20. Comienza otra vez con “soprattutto”. La repetición de este elemento léxico ayuda a que el lector no pierda el hilo de imágenes y conceptos que avanzan alentados por un lirismo impetuoso, pero fresco, y al mismo tiempo bien orquestado y sintácticamente coherente. La sintaxis rigurosa y precisa del latín aprendido en el D’Azeglio rinde sus frutos en el modo de componer Pavese sus versos juveniles. Son “sobre todo” los perfumes los que “prendono l’anima”, le roban el alma al poeta, y obligan a sus ojos a fijarse en las maravillas minúsculas: “i miei occhi incapaci, d’estraneo rozzo, / a fissarsi sospesi / nel prodigio fatto da mille minuscole meraviglie”. Notamos dos elementos interesantes. La visión de los perfumes provoca arrobamiento en el poeta. Pavese casi entra en éxtasis, se queda absorto ante las “minúsculas maravillas” embotelladas. Pero al mismo

tiempo, se descalifica, se menosprecia. Hay autohumillación, desagrado de sí mismo en su propia mirada: su mirada es la de unos ojos incapaces, de tousco extraño. Por ende, hay un apartamiento medroso respecto a la mujer y su mundo, un mundo embriagador y deseado, pero ya rechazable (no rechazado en este texto), mediante una caracterización (totalmente injusta) de sí mismo como hombre “rozzo” y “estraneo”. Estamos en los orígenes de la dolorosa dicotomía hombre-mujer, que al igual que la otra, la dicotomía literatura-vida, nunca logró Pavese conciliar para vivir en armonía, ni con los otros femeninos, ni con el mundo.

Las “minuscole meraviglie”, las maravillas minúsculas, son los frascos de perfumes. El poeta mistifica mediante esta imagen no sólo las fragancias, sino a sus destinatarios femeninos. Las minúsculas maravillas son sólo un aspecto de la maravilla mayor en el estupor hiperestésico de Pavese: las mujeres. Esto se ve más claro al final del poema. Por ahora viene el importante verso 21: “ed allora un pensiero mi riempie la mente”. Este verso es fundamental: enlaza la primera parte del poema (vv. 1-20), en donde el homenaje abarca otros objetos del arreglo personal, aunque privilegie los perfumes, con los versos siguientes, del 22 al 36, en los cuales el homenaje sube de tono y deviene apoteosis. Si antes la admiración frente a los perfumes ha alcanzado la categoría de “prodigio” (v. 20), ahora el homenaje, en hipérbole, hace que el prodigio rebase el orden de la naturaleza y las estaciones del año. El pensamiento que llena la mente del poeta es al mismo tiempo exaltado y fresco, móvil y omniabarcante como un vuelo pindárico y siempre centrado en las dos caras de una misma metáfora que engloba a mujeres y flores. Parafraseo estos versos, cuya sintaxis se hace compleja y cuyo sentido es ligeramente conceptista. Le parece al joven que no existe ninguna florescencia viva bajo el sol que palpita: “nessuna fiorita terrestre vivente nel sole palpitante”; en ninguna condición frente a los elementos climáticos, esto es, ni movida por el viento “agitata dal vento” ni húmeda bajo el cielo, “umida sotto il cielo”, u olorosa a su aroma penetrante y salvaje, “odorante un suo odore forte e selvaggio” (quienes saben italiano aprecian la inmediatez activa, envolvente, de los participios presentes que se usan como en latín, gozan la anafórica red etimológica “odorante-odore”, y el juego de rimas; maravillan las frases adjetivas, tienen indudable eficacia poética y no parecen lenguaje de un poeta novel); ni tampoco existen los más bellos ramos de flores, “e non le piú belle mescolanze di fiori” arregladas por manos ligeras, “accordate da mani leggere”, manos femeninas que a su vez exhalan embriaguez de perfumes, “da cui pure s’ esalano stordimenti di profumo”.

No existe nada, nada, continúa Pavese —quien ahora se vale de una interesante *accumulatio* de elementos congruentes y acordes con la visión del mundo de un muchacho procedente del campo; esta *accumulatio* procede de lo general a lo particular e incluye la naturaleza, las estaciones del año, los dones de la madre tierra arrancados por la mano del hombre—; en fin, no hay nada que valga para la voz poética tanto como el “giardino agghiacciato” de los frascos de perfume. Este jardín es calificado mediante el mismo epíteto “nitido” ya utilizado en la imagen “nitide boccette” del verso 3. Además de la nitidez, el “giardino agghiacciato” tiene algo de hierático, por el sintagma

adjetivo “immobile sotto i cristalli”. Tras los anaqueles vítreos, la voz poética distingue otra vez “i colori e i profumi”. Unos y otros, mediante expresiva sinécdoque, están reunidos “in piccoli vetri” y presentan la misma forma del sueño femenino:

nulla, nulla che abbia nome natura,
 stagioni, doni strappati dall’uomo alla terra,
 nulla mi può valere il giardino agghiacciato
 nitido, immobile sotto i cristalli,
 dove le offerte piú meravigliose delle stagioni,
 i colori e i profumi,
 son raccolti divinamente in piccoli vetri
 e han la forma del sogno femminile.

Por ende, siguen siendo los perfumes, juntados “divinamente” y acompañados por sus respectivos colores, los personajes ideales del poema, quienes trastornan al poeta. Pero sólo como parte de su homenaje a las destinatarias de tan aulente maravilla. Por eso es tan importante que el “giardino agghiacciato” del verso 31 tenga la forma “del sogno femminile”. Está presente en esta parte una alusión a otros personajes que le serán siempre caros: los campesinos. Se alude a ellos en el verso 30, pues son quienes arrancan a la tierra sus dones. Vienen en seguida los versos que nos hacen evocar el soneto de Baudelaire, ya discutidos.

Del verso 47 al 73 tenemos el tercero y último movimiento de este concierto fragante y colorido. También la confirmación de que el verdadero homenaje pavésiano está dirigido al bello sexo. Este movimiento se articula en tres miembros menores. Del v. 47 al 54 tenemos el primero. Del 55 al 63 el segundo. El tercero y último del 64 al 73.

En el primero (“E d’acanto mi passano femmine, / dall’abito breve sul corpo / rivelante ogni forma / taluna nel viso e nel corpo tutte impregnate / e travagliate, consunte / terribilmente, senza piú scampo, / dai piccoli oggetti di sogno, / immobili, dietro il grande cristallo”) son de mencionarse unos aspectos: las alusiones a la mujer, primero delicadas y tímidas, se traducen ahora en dos elementos cargados de realística y denotada sensualidad: el sustantivo “hembras” (*femmine*), cargado de erotismo, y los complementos de especificación y de lugar “dall’abito breve sul corpo”, seguidos por la subordinada relativa implícita “rivelante ogni forma”. Todos estos elementos completan la imagen erótica más atrevida y viril del poema; y luego el modo como representa el autor a las mujeres, algunas con rostro y cuerpo impregnados de alguno de los perfumes de su sueño; y “senza piú scampo” atormentadas y terriblemente consumidas “dai piccoli oggetti di sogno / immobili dietro il grande cristallo”. El lector se pregunta si, mediante las frases “senza piú scampo”, sin remedio, y “terribilmente”, no estaría Pavese catalogando a sus homenajeadas como seres hermosos y anhelados, aunque trastornados (en sentido psicológico, moral y consumista) por las fatales y delicadas fragancias que, en el fondo, separarían más y más sus cuerpos y almas, cada vez más “refinadas” a base de perfumes, de su propio cuerpo “incapaz, tosco y extraño” y de su alma insaciable de belleza. No es fácil responder. Se corre el riesgo de forzar el

análisis, volviéndolo psicoanalítico cuando es un enfoque estilístico. Por los demás, aún no se había desarrollado en Pavese la rencorosa misoginia que años después lo hará decir: “Sono un popolo nemico le donne, come il popolo tedesco”.⁸

El segundo movimiento reza: “altre, tutte freschezza, / come se il loro corpo, la loro vita, / non fosse che un pieno, ininterrotto, inebriante canto, / e tutte, di questa forma o diverse, / e infinite non mai conosciute / creano un altro meraviglioso giardino / vasto quanto la terra, / di cui questo di cristallo non é se non l’immagine suberba / raccolta in breve spazio, profumo in una boccetta”. Nuevas caracterizaciones de “otras” mujeres, que son “toda frescura”. Y un hermosísimo símil con el que esa frescura de sus cuerpos y vidas es comparada con un canto pleno, ininterrumpido y embriagador. Ahora comprobamos la validez de nuestra percepción del texto como un grandioso concierto músico-floral. Con sorprendente imaginería, “todas” las mujeres-canto floral, “di questa forma o diverse, / e infinite non mai conosciute” (nueva hipérbole ritmada y sonora) devienen ahora otro maravilloso jardín, tan vasto como la tierra, del que el jardín de botellas de cristal no es más que la metáfora, la “immagine suberba”. Por tanto, este maravilloso jardín tan vasto como la tierra es la totalidad de las mujeres a la que el joven ama poéticamente.

En el tercero, la *apoteosis* de las mujeres es total. El jardín de todas las mujeres es comparado con “le stelle del cielo” (v. 64), con “l’altissimo giardino intessuto di ombra e di luce, / tanto semplice che fa battere le mani ai bambini / tanto tremendo che fa rabbrivire i santi”. Esto es, el universo entero es femenino, es una mujer, es un tejido universal poblado de estrellas y tejido de luz y sombras. Es el cuerpo y el alma del Ser habitado por las individuaciones y los contrastes, que en él se funden y superan. Es una realidad al mismo tiempo portentosa, simple y eterna, si merece el aplauso de los niños, el estremecimiento de los santos. Son éstas, imágenes transidas de emoción, en donde se avizoran aspectos de la posterior construcción mítica de la mujer. Ya se percibe *in nuce* el mito de la mujer incomprensible de “Incontro”: “L’ho creata dal fondo di tutte le cose / che mi sono piú care e non riesco a comprenderla”.⁹ La diferencia consiste en que en “Giardini”, la imaginería es fresca, espontánea y absorta; con un toque de misticismo en la palabra “santos”, mientras que en “Incontro” se percibe la infinita desolación que vive Pavese desde el abandono de “la mujer de la voz ronca”. Y los seis versos finales del concierto: “esse formano il mio grande giardino della vita, / dove soffro e gioisco ininterrottamente / e, dolorando per dare qualche canto ai miei fiori, / attendo la morte, l’ultimo canto, il piú bello. / Ed é per questo che avviene che mi fermo / davanti alle fantastiche vetrine dei profumieri”. Analicémoslos. Conviene ha-

⁸ *Mestiere di Vivere*, anotación del 9 de septiembre de 1946 (Pavese, 1990: 320). Y si en este caso la transposición del odio a la mujer toca la vertiente política, obsérvese esta otra, muy insultante, del 1 de enero de 1940: “Sono solo i coglioni che non perdono mai il pelo [...] Una donna preparata in salsa di coglioni...” (Son los cojones que nunca pierden el pelo [...] Una mujer cocinada en salsa de cojones... Pavese, 1990: 170).

⁹ Pavese, 1961: 41: “la he creado desde el fondo de todas las cosas / que me son más queridas y no logro comprenderla”.

cerlo de dos en dos. “Ellas”, dice el poeta, forman el “gran” jardín de su vida. Es adolescente. Aún compara su vida con un “jardín”, antes de que sean las colinas, muchas veces áridas, las que estén presentes en su poesía posterior. Es adolescente, pero ya consciente de su dolor, que se alterna “ininterrottamente” con la alegría. Mientras en su vida ésta será ocasional, casi siempre relacionada con sus enamoramientos, o sólo en las fases de durísimo trabajo intelectual y poético, el dolor no amenguará en su alma, hasta el día del “último gesto” suicida.

El siguiente par de versos se acerca más al malestar perenne de Pavese. Lo interesante es que el dolor es concebido como un esfuerzo prometeico por ofrecer a las mujeres su canto: “dolorando per dare qualche canto ai miei fiori”; y a cambio de ese esfuerzo denodado y heroico por formar el canto, su extrema ofrenda de amor a las mujeres, espera la muerte, “l’ultimo canto, il piú bello”. El adjetivo “bello” nos habla de una cierta estetización de la muerte. Ésta será constante a lo largo del *iter* existencial pavesiano, quizá sea una forma de leopardismo que convendría estudiar más en profundidad.¹⁰

Para finalizar, emplea otra vez dos versos de corte realista, como hizo al comienzo del canto. Son la confirmación de por qué la voz poética se para frente a las vitrinas de los perfumistas. Éstas son calificadas de “fantastiche”. Al concluir la lectura, el lector se siente, todavía, conmovido por los sentimientos, maravillado por la factura de este concierto que, casi leopordianamente, ha hermanado el amor y la muerte.

Es difícil hablar de Pavese sin sentir conmoción por su suicidio y por ciertos detalles, muchas veces muy íntimos, de una biografía que él solía revelar a los demás, actuando como si estuviera en un escenario, protagonizando sus miserias personales. Pero este poema juvenil, como también los otros registrados por Lajolo, nos permite sacar algunas conclusiones, tanto sobre la evolución literaria de Pavese como sobre sus dicotomías, que nunca serán solucionadas, y como tales, hicieron de él un hombre siempre escindido y conflictuado.

En lo literario, Pavese se muestra como un poeta novel, pero con buena mano, suelto de lenguaje, dotado de inspiración, con capacidad mitopoyética. Un poeta que escribe no por veleidad o esnobismo, sino por íntima necesidad existencial, y por tanto es sincero: auténtico. La música y las imágenes que brotan de su ser son una sola

¹⁰ Sin embargo, en mi opinión, esta forma de tocar el tema de la muerte no es siempre tan ideal, tan embellecida por la voz poética o por los personajes pavesianos. En otros momentos el tratamiento del tema es brutal, como en unos versos juveniles mandados a Sturani y registrados por Lajolo. En ellos Pavese imagina que una tarde de diciembre camina por una vereda en medio del campo totalmente desierta. Lleva un revólver. Y cuando está seguro de que está muy lejos de las casas, lo dispara contra el suelo. La pistola se estremece como si estuviera viva. Le tiembla en la mano. Y ese temblor, dice la voz poética, fue como el último espasmo, atroz, de quien muere de muerte violenta. El personaje devuelve el arma al bolsillo de los pantalones y sigue caminando. El texto concluye así: “Cosí andando, / tra gli alberi spogliati, immaginavo / il sussulto tremendo che darà / nella notte che l’ultima illusione / e i timori mi avranno abbandonato / e me lo appoggerò contro una tempia / per spaccarmi il cervello”. Que traduzco: “Así andando, / entre los árboles / deshojados, imaginaba / el brinco tremendo que darà / en la noche que la última ilusión / y los temores me habrán abandonado / y me lo apoyaré en una sien / para partirme el cerebro” (Lajolo, 2008: 63).

corriente de humanidad transida de emociones y absorta ante el mundo; en el caso de “Giardini”, extasiada ante las criaturas de su culto: las mujeres. Se advierten, además, algunos motivos y temas que seguirán siendo suyos en los textos posteriores: el interés por partir de lo real; el anhelo e idealización de la mujer y el tema del extrañamiento del hombre respecto de ella; la búsqueda de una expresión personal respecto a los lenguajes poéticos en boga; la infravaloración del yo poético frente al mundo femenino, presente en “Giardini”, pero que en *Lavorare stanca* o en las prosas puede irse al otro extremo: la exaltación de la rencorosa soledad masculina, como una defensa ante el dolor que ocasiona relacionarse con la mujer, y el tema del suicidio.

En lo existencial, sabemos que Pavese vivió inmerso en sus contradicciones, que se reflejaban en su vida y en sus relaciones con los otros. La dicotomía campo-ciudad, la dicotomía vida-literatura, la dicotomía niñez-edad adulta, etcétera. Me parece que en el poema analizado algunas de éstas están al menos esbozadas, como la dicotomía campo-ciudad o la dicotomía entre el hombre “incapace, rozzo e strano” incapaz, tosco y extraño, y las mujeres elevadas a jardín de la creación. Pero más relevante es que ya está implícita la mayor contradicción del poeta, consistente en que, siendo un creador y un hombre dotado de una maravillosa sensibilidad y riqueza interior, estas prendas personales sólo le servían para hacer literatura, no para vivir. Asombra comprobar cómo, en los últimos versos de “Giardini”, el poeta de diecinueve años resalta las dos únicas realidades que llenaron, siempre, su gran vacío: la prometeica producción del canto, y la espera de la muerte.

Y ahora mi traducción, que acaso sea la primera en español de este texto.

JARDINES

A menudo me paro frente a las vitrinas
de los perfumistas. Y todos esos colores
dispuestos en nítidos frascos
adornados con bonitos listones,
entre las borlas, los polvos, los espejos,
y los pequeños instrumentos frágiles
limpios y tersos
que pasarán por sutiles manos femineas
y parece que en la espera ya hubieran adquirido la gracia y la forma del sueño
o los óvalos deliciosos del jabón de tocador,
los rociadores, las redecillas;
mas sobre todo los perfumes, los preciosos perfumes formados
en orden extraño
sobre los estantes de cristal
donde se funden diáfanos los colores más hermosos;
sobre todo los perfumes me roban el alma
y obligan mis ojos,
mis ojos incapaces, de tosco extraño,
a fijarse absortos
en el prodigio formado por mil minúsculas maravillas

y entonces un pensamiento me llena la mente:
 pensamiento de que ninguna florecencia terrestre viviente bajo el sol
 palpitante, o agitada por el viento
 o húmeda bajo el cielo,
 olorosa a su aroma fuerte y salvaje,
 ni tampoco las más bellas mescolanzas de flores
 arregladas por manos ligeras,
 que también exhalan embriaguez de perfumes,
 nada, nada que se nombre naturaleza,
 estaciones, dones arrancados por el hombre a la tierra,
 nada puede valerme el jardín congelado
 nítido, inmóvil bajo los cristales,
 donde las ofrendas más maravillosas de las estaciones,
 los colores y perfumes,
 se juntan divinamente en pequeñas botellas
 y tienen la forma del sueño femíneo:
 una finura transparente,
 casi pureza cristalina,
 que a veces canta una nota ligera, indeciblemente serena,
 pero en otras, penetrada
 de una intensa alma verde,
 u oscura, desesperada,
 exhala en torno
 laberintos de depravación,
 cansancio decadente,
 tufos de muerte.
 Y a mi lado pasan hembras,
 de vestidos breves en el cuerpo
 que revelan sus formas
 algunas con el rostro y el cuerpo impregnados
 y atormentadas, consumidas
 terriblemente, sin remedio,
 por los pequeños objetos de sueño,
 inmóviles, tras los grandes cristales;
 otras, toda frescura,
 como si sus cuerpos, sus vidas,
 no fueran más que un pleno, ininterrumpido, embriagador canto,
 y todas, de esta forma y diversas,
 e infinitas jamás conocidas
 crean otro maravilloso jardín
 vasto cuanto la tierra,
 del que éste de cristal no es sino la imagen soberbia
 reunida en breve espacio, perfume en un frasco.
 Y al igual que las estrellas en el cielo,
 el altísimo jardín tejido de sombra y de luz,
 tan simple que hace aplaudir a los niños
 tan tremendo que hace estremecer a los santos,

ellas forman mi gran jardín de la vida,
donde sufro y gozo ininterrumpidamente,
y, sufriendo para dar algún canto a mis flores,
aguardo la muerte, el último canto, el más bello.
Y por esto acontece que me paro
frente a las fantásticas vitrinas de los perfumistas.

Obras citadas

- BAUDELAIRE, Charles. 1972. *Las flores del mal*. Trad. y pról. de Nydia LAMARQUE. Buenos Aires: Losada.
- LAIJOLO, Davide. 2008. *Il vizio assurdo. Storia di Cesare Pavese*. Turín: Piazza.
- PAVESE, Cesare. 1961. *Poesie. Lavorare stanca. Verrà la morte e avrà i tuoi occhi*. Introd. de Alberto CANTINI. Turín: Einaudi.
- . 1990. *Il mestiere di vivere. Diario (1935-1950)*. A cargo de Marziano GUGLIELMINETTI y Laura NAY. Introd. de Cesare SEGRE. Turín: Einaudi.
- URIBE, María de la Luz. 1982. *Pavese*. Barcelona: Barcanova.

Gótico alemán: Ewers y las dualidades peligrosas

José Ricardo CHAVES

Universidad Nacional Autónoma de México

Este ensayo presenta el caso del escritor alemán Hanns Heinz Ewers (1871-1943), quien, antes de la Primera Guerra Mundial, fue al autor más traducido de su país. Podemos encontrar en su prosa variados ingredientes (lo macabro, lo gótico, lo fantástico, lo cruel), que lo tornaron un gran representante de la oscura imaginación germánica, que va del romanticismo al siglo XX. Por desgracia, su tardía participación en el movimiento nazi afectó su reputación (como pasó también con Jünger, en Alemania, o con Céline, en Francia), pero ahora es tiempo de revisar su obra literaria, más allá de su pensamiento político, que cambió del cosmopolitismo de las primeras décadas del siglo XX (cuando alcanzó su mayor fama) al nacionalismo de sus últimos años. Su participación en el cine expresionista alemán con *El estudiante de Praga* (1914) y algunas adaptaciones de sus historias (por ejemplo, *Mandrágora*) fue otro aspecto importante de su carrera.

PALABRAS CLAVE: H. H. Ewers, gótico alemán, expresionismo alemán, literatura gótica.

This essay presents the case of German writer Hanns Heinz Ewers (1871-1943) who, before World War I, was the most translated author of his country. Through his prose one can find many ingredients (the macabre, the gothic, the fantastic, the cruel) than made him a great representative of the dark German imagination, from Romanticism to XX century. Unfortunately, his participation in the Nazi movement affected his reputation (as in the case of Jünger, in Germany, or Céline, in France), but it's time to review his literary work, beyond his political thought, that changed from the cosmopolitanism in the first decades of XX century (when he reached great success) to nationalism (in his last years). His participation in the Expressionist German Cinema with *The Student of Prague* (1914) and some adaptations of his stories (*Alraune* or *Mandragore*, for example) was another important aspect of his career.

KEY WORDS: H. H. Ewers, German Gothic, German Expressionism, Gothic Literature.

Pese a su reconocimiento y éxito mientras estuvo vivo, resulta notable el desvanecimiento posterior en el mapa literario del escritor alemán Hanns Heinz Ewers con su muerte en 1943, aunque ya desde antes su creatividad había menguado, a lo que se vino

a agregar su tardía participación en el movimiento nazi, que lo desprestigió. Nacido en Düsseldorf en 1871, perteneció a esa variante germana vinculada con la imaginación macabra y el exceso, que se consolidó con el romanticismo y sobre todo con una figura fuerte e influyente como la de E. T. A. Hoffmann, tan presente en la propia obra de Ewers, junto con la Edgar Allan Poe (sobre quien escribió un ensayo en 1905) y la del francés Villiers de l'Isle Adam, cuya novela *La Eva futura*, sólo que en tono macabro, se proyecta en la más conocida novela de Ewers, *Alraune (Mandrágora)*. Vemos en esta triple influencia sobre Ewers un sello cosmopolita que privaría en sus años de gloria (las dos primeras décadas del siglo XX): la propia cultura germánica, de la que se siente orgulloso, la francesa y la inglesa. Su francofilia fue notable así como su anglofobia, pese a amar a Shakespeare, a Poe y a Oscar Wilde, sobre quien escribió un cuento llamado "C.3.3.", cuyo título alude a la celda ocupada por Wilde durante su encierro en la cárcel, y a cuya memoria está dedicado.

Tras la Primera Guerra Mundial y la derrota alemana, Ewers abandonó sus posturas cosmopolitas de los primeros años, hacia un nacionalismo creciente que terminaría en su apoyo a Hitler, lo que no significó asumir el antisemitismo del régimen, pues Ewers siempre se mostró filosemita, defendió su posición por escrito y hasta ayudó a huir a muchos judíos de Alemania. Fue justamente este filosemitismo, así como su propio perfil decadente y perverso, los que generaron rechazo por parte de muchos nazis dentro del partido, al principio apaciguado por el propio Hitler, admirador de Ewers, pero posteriormente dejado sin su apoyo, por lo que vino su proscripción. En sus últimos años, sus obras fueron prohibidas por los nazis y a él se le prohibió publicar.

Ewers, quien había empezado su carrera artística como actor de teatro de cabaret y, por tanto, cercano a la influencia macabrizante y sanguinaria del Grand Guignol, alcanzaría su reconocimiento como escritor con colecciones de cuentos como *Das Grauen (El horror)*, de 1907, y *Die Besessenen (Los poseídos)*, de 1908, que incluye su relato más famoso, *La araña*; también logró fama con una trilogía novelística: *El aprendiz de brujo*, de 1909; *Mandrágora*, de 1911, y *Vampiro*, de 1920, centrada en el personaje de Frank Braun, alter ego de Ewers (en algunos de sus cuentos su doble narrativo se llama Jean Olieslagers). De acuerdo con Kugel, "les oeuvres de Ewers furent traduites en plus de vingt-cinq langues; à tel point qu'il était à l'époque de la Première Guerre mondiale l'auteur de langue allemande le plus traduit" (1993: 20). Kugel puntualiza sobre la importancia de los tirajes: "Pour preuve, le nombre d'exemplaires vendus du roman *Mandragore* (1909) dans le seul pays d'expression allemande a [...] largement dépassé le million" (21).

Algunos libros de Ewers fueron traducidos y publicados en el resto de Europa y en Estados Unidos, por lo que no es extraño que un lector de tales materias como H. P. Lovecraft lo conociera y admirara, tal como queda claro en su recuento *El horror en la literatura*: "En la generación actual, la literatura de horror alemana está representada principalmente por Hanns Heinz Ewers, quien en sus tenebrosas concepciones pone de manifiesto un conocimiento efectivo de la psicología moderna. Novelas como *El*

aprendiz de brujo y *Alraune*, y narraciones como *La araña*, contienen cualidades que las elevan a un nivel clásico” (1984: 45).

Del gótico alemán

He mencionado a Hoffmann como antecesor de Ewers en Alemania en escribir este tipo de historias macabras, pero la tradición local va más allá. Hasta ahora los estudios sobre lo gótico han privilegiado la tradición inglesa, olvidando los antecedentes alemanes. Terry Hale nos recuerda que “In Germany, at almost exactly the same moment as the vogue for the Gothic reached its apogee in Britain, the reading public devoured a succession of novels and tales featuring knights, robbers and ghosts (thus giving rise to a tripartite genre generally thought of as the *Ritter-, Räuber-, and Schauerroman*)” (2002: 63).

De estas tres variantes de gran aceptación entre los lectores germanos, la de más éxito fue la *Schauerroman*, la novela de terror. Hale menciona el caso de una novela inacabada de Schiller, *Der Geisterseher* (1789) (*El visionario*), cuya publicación generó otros títulos con el tema de las maquinaciones de las sociedades secretas, algo muy acorde con los tiempos revolucionarios que corrían. Schiller y Goethe son grandes figuras rectoras de la época. Otro autor importante en el género terrorífico fue Hans Christian Spiess, quien representa la antítesis al racionalismo promovido por Schiller, y cuya obra fue traducida rápidamente al inglés y al francés.

Ewers refuerza su pertenencia a su propia tradición no sólo por su veneración por el desbordado Hoffmann sino también por el comedido Schiller. Así, en 1922, publica *El visionario*, novela en la que Ewers “completa” el texto inacabado de Schiller, gesto literario que desconcertó a muchos.

El propio Lovecraft en su libro ya mencionado parece conocer poco del gótico alemán. Lo aborda en un breve capítulo de cinco páginas sobre “la literatura preternatural en el continente” (por oposición con la insular de Inglaterra y de más allá, de los Estados Unidos); empieza, claro, con Hoffmann, sigue con el barón de la Motte-Fouqué y con Wilhelm Meinhold, y finaliza con Ewers, una muestra algo disímbola. Significa dejar de lado autores como Ludwig Tieck, Achim von Arnim, Josef von Eichendorf y varios más.¹ Cuando se refiere a Gustav Meyrink, lo ubica dentro de la literatura sobrenatural judía,² “mantenida y alimentada en la oscuridad por la herencia tenebrosa

¹ Tómese al respecto la buena antología, de Anne y Hugo Richter, *L'Allemagne Fantastique de Goethe à Meyrink*, con trece autores en los que no se incluye, misteriosamente, a Ewers. Su cuento “La araña” habría quedado muy bien en ella. También podrían haber figurado “La muerte del barón Jesús María von Friedel” o “La muerte de John Hamilton Llewellyn”.

² Si bien la madre de Meyrink fue una actriz judía, su padre fue un aristócrata alemán. Fue bautizado en la Iglesia protestante y creció y se formó en un medio cristiano. De adulto cultivó el ocultismo con seriedad y durante sus últimos años se declaró budista. Al morir, se le enterró en un cementerio cristiano. Su judaísmo es sobre todo temático, al haber dado vida literaria a la leyenda judía del gólem.

de la antigua magia oriental, la literatura apocalíptica y la cábala. La mentalidad semita, como la celta y la teutónica, parece poseer marcadas inclinaciones místicas” (1984: 48). Lovecraft y Ewers comparten puntos de vista sobre razas y sobre los peligros de las mezclas y la degeneración, aunque difieren en las posibilidades estéticas de esos cambios. Ewers genera al respecto una estética de la crueldad no exenta de ironía, afín a la de su amado autor Villiers de l’Isle Adam y sus *Contes cruels*, y a su frecuentado Marqués de Sade.

Expresionismo y androginia

La estética resultante tiene mucho de lo que se llamó “expresionismo alemán”, en donde el Sueño debe imponerse sobre la Realidad, con lo que las cosas no aparecen reproducidas objetivamente sino por medio de la subjetividad del artista, lo que genera una distorsión más significativa sin embargo que la propia mimesis. Para lograr su objetivo, el artista puede hacer uso para incrementar la creatividad tanto del viaje cosmopolita como del ocultismo y las drogas. Sobre éstas Ewers escribió el ensayo “Intoxicación y arte” (también en el ensayo sobre Poe —dedicado a Meyrink— se abarca el tema y de hecho es uno de los puntos clave en su valoración del poeta estadounidense³), igual que otros escritores contemporáneos suyos: Gustav Meyrink escribió el suyo sobre el hashish; Aleister Crowley (el mago y escritor inglés al que Ewers conoció en Estados Unidos en el periodo de la Primera Guerra Mundial) escribió lo propio, incluida su novela *Diary of a Drug Fiend* (1922). Ambos, Crowley y Ewers, estuvieron vinculados con el espionaje y la propaganda alemana que buscaba que América no se involucrara en la guerra europea. Es en este contexto que se habría dado el encuentro entre Ewers y el revolucionario Pancho Villa, en un intento de la inteligencia alemana de que Villa creara problemas a Estados Unidos en la frontera y así no se involucrara con lo que pasaba en Europa. Algo de esto aparece narrado en su última novela de la trilogía de Frank Braun, *Vampiro*. De esta supuesta visita al norte de México queda también el cuento “Los indios azules”, en cuya trama la ingestión de peyote permite la posibilidad de recuperar la memoria racial.

Otro aspecto de la creación artística tiene que ver con la condición andrógina del ser humano, que al ser reconocida como fuente de visión, se vuelve recomendable. Según Flowers: “The psyche is for Ewers an androgynous entity —and so in order to be able to create in a real sense the artist must also become androgynous. Male and female parts blended in order to engender a work in the world. This is the process of artistic creation” (2000: 21). Tal como afirma Ewers en su cuento llamado “La muerte

³ En dicho ensayo escribe Ewers: “The deed is nothing. The thought is everything. The reality is ugly and not justified to exist. The dream is always beautiful and is true because it is beautiful. That is why I believe dreams are the only true reality” (2009: 239).

del barón Jesús María von Friedel”, quizá el texto más representativo sobre estos tópicos sexuales de androginia:

I wish to assert that the psyche of any individual is not of a single sex but contains both male and female aspects. We may honor our manhood but that does not stop the feminine in us from breaking through from time to time, thank God. It is a great deficiency when this does not happen [...] In a thoroughly masculine body there is a psyche with pure masculine sexual feelings. I use the word psyche as a word image to make a quick point. There is also within this same body a feminine psyche that perceives and feels in a sexually feminine way. In general these feminine feelings and perceptions are not strong enough to overcome all of the inhibitions that are contrary to its expression (2009: 99-100).

Ewers estaba al tanto de la discusión sexual de la época y en ella asumió una postura militante y progresista, junto a notables figuras del momento, como la del médico sexólogo Magnus Hirshfeld, fundador del Comité Científico-Humanitario, la primera organización de defensa de los “homosexuales”. Juntos publicarían los tres volúmenes de *Liebe im Orient (Amor en Oriente)* (1929), con introducción de Ewers. Se trata de traducciones de manuales eróticos hindúes y árabes, para así inspirar más arte en la práctica del sexo. Por ese mismo tiempo Ewers publicó su novela *Fundvogel* (1928), sobre la transexualidad que la nueva técnica quirúrgica y hormonal hacía posible. Por supuesto, todas estas inquietudes sexuales influirían negativamente en la valoración de sus futuros colegas puritanos del partido nazi. Tras un breve y obligado romance entre ellos, este aspecto de la conducta sexual de Ewers se sacó a colación y apenas logró salvarse por un compasivo aviso previo durante la famosa “Noche de los Cuchillos Largos”, en que se dio la matanza de los “malos” elementos del partido, dados, entre otras cosas, a prácticas contranatura.

Ewers, Meyrink y el cine

Ewers compartió en el escenario de habla alemana sus años de gloria con otro autor de lo fantástico y gótico, Gustav Meyrink, que también obtuvo gran reconocimiento, en especial con su novela *El Golem*, de 1915. Aunque cercanos por sus intereses hacia lo fantástico y lo gótico, así como por las drogas como medio para incrementar la creatividad y para acceder a otras dimensiones del mundo, y por el ocultismo floreciente, se separan sin embargo en que Meyrink termina volviéndose un adepto esotérico, mientras que Ewers mantiene su distancia escéptica. Meyrink es místico y ascético, mientras que Ewers es erótico y mundano, y se desliza hacia la sangre y la perversión. Ambos autores alentarían con sus historias al naciente cine alemán, y en el caso de Ewers, incluso escribió una historia que fue el primer eslabón de una cadena de películas del llamado “expresionismo alemán”: *El estudiante de Praga*, de 1913, película de la que Ewers escribió el guión junto con el actor Paul Wegener, el mismo

que interpretaría en el cine al gólem de Meyrink, por lo que el mismo actor interpretó en pantalla a las dos criaturas fantásticas de Ewers y Meyrink. A juicio de Davenport-Hines: “The two men amalgamated Hoffmann’s tales, the Faust myth and Poe’s doppelganger story ‘William Wilson’ to construct a screenplay about an impoverished student called Baldwin. Baldwin ruined himself by signing a compact with the sorcerer Scapinelli, who promises a rich marriage in return for receiving the gift of the student’s mirror reflection” (1988: 328).

Habría que agregar a las referencias de Davenport los influjos de Adelbert von Chamisso con *La maravillosa historia de Peter Schlemihl. El hombre que perdió su sombra* (1814), así como el Wilde de *El retrato de Dorian Gray* (1890). Tanto la historia de *El Golem*, de Meyrink, como *El estudiante de Praga*, de Ewers, debido a su éxito, volverían a filmarse en 1920 y 1926, respectivamente. Por otra parte, su novela *Mandrágora* se llevaría al cine en varias ocasiones. Como puede apreciarse, Ewers tiene gran importancia no sólo para la literatura sino también en la historia del cine alemán. Como afirma Flowers: “The years 1913-1914 were extremely active ones for Ewers’ cinematic endeavors. In connection with Deutsche Bioscop, Ewers collaborated on as many as eleven films —providing the scripts and even directing many of them himself. His chief co-workers in these early films were the actor Paul Wegener, the Danish director Stellan Rye and the cameraman Guido Seeber” (2000: 10).

Ésta es la época de oro de Ewers, las dos primeras décadas del siglo xx, las de sus mejores libros y las de su involucramiento con el cine. Con el estallido de la guerra vendrá su deslizamiento hacia un nacionalismo creciente en la década de los veinte que, lejos de mejorarlo, le quitó brillo literario, sobreviviendo más bien de sus pasadas glorias. Cuando a principios de los treinta se afilia al partido nazi, la gran literatura por la que se había vuelto famoso ya es cosa del pasado. Sigue escribiendo, pero ya no brilla y, al final de sus días, ni siquiera escribir le permitirán sus colegas nazis.

No obstante la cercanía temática, anímica y de éxito entre Ewers y Meyrink, sus modelos narrativos son diferentes. Como bien lo ha señalado Jean-Jacques Pollet, Ewers (igual que Alfred Kubin, su contemporáneo) cultivan la “novela demiúrgica”, en la que el héroe se arroga el derecho de jugar al Creador. La originalidad de su invención obedece al objetivo de llegar hasta el final, de experimentar hasta el límite el esteticismo, probar hasta dónde lo espiritual puede modelar y doblegar a lo real, ver hasta dónde el arte puede afirmar su supremacía sobre la vida. Esta actitud se observa sobre todo en las dos primeras novelas de la trilogía, donde Frank Braun impone sus sueños sobre la realidad, generando el delirio religioso y fanático en un aislado pueblo montaños en *El aprendiz de brujo*, o la maldad destructora de la hermosa joven de *Mandrágora*.

Como si la Primera Guerra Mundial aplastara tales pretensiones demiúrgicas heredadas del héroe romántico, este modelo novelesco pronto fue sustituido en el territorio de lo fantástico; a juicio de Pollet: sobrevino entonces “la novela de las fatalidades”, la de Gustav Meyrink y Leo Perutz, en la que “Le fantastique, ici, n’est plus dans ce qu’accomplit le héros, mais dans ce qui s’accomplit sans ou malgré lui. Le cours

des choses, veut-on nous dire, échappe aux lois de la causalité sans pour autant laisser place au hasard: il répond à des finalités secrètes, obéit à une logique d'un autre ordre que la raison, codifiée par les superstitions, les légendes, les malédictions..." (1991: 158).

Mientras que el héroe de Ewers transforma el mundo, aunque para ello tenga que hacerlo sangrar para leer en sus entrañas como un antiguo augur, el de Meyrink parece limitarse a contemplar el cambio, a descifrar el milagro, a atisbar la iluminación entre sus signos.

Dualidades peligrosas

La presencia de diversas dualidades en el universo imaginario de Ewers, tales como Eros y Thánatos, Sueño y Realidad, Masculino y Femenino, Yo y Otro, Civilización y Barbarie, no debe hacernos olvidar que su apuesta literaria no va dirigida tanto a privilegiar uno de sus extremos sino más bien a lograr una síntesis entre los polos opuestos, una suerte de reconciliación creadora entre ellos. Quizá sea en el ámbito psicológico y sexual donde dichas oposiciones adquieren mayor visibilidad.

El caso más evidente es el de *El estudiante de Praga*, tanto el guión como la película (o habría que decir más bien películas, pues hay cuando menos dos versiones, la de 1913, de poco más de cuarenta minutos, y la de 1926, que la duplica en duración (noventa minutos). La historia sigue siendo la misma, aunque algunas de las secuencias se alargan, sobre todo las colectivas de taberna y, ya en la segunda parte, las de la crisis psíquica del personaje, Badwin, quien, tras haber entregado su reflejo en el espejo a un brujo mefistofélico, Scapinelli, para obtener riqueza y amor, se encuentra asediado por su doble, pues ha logrado autonomía, y lo hace por medio de inesperadas apariciones y de acciones perjudiciales (por ejemplo, el reflejo mata en un duelo al rival amoroso, tras Badwin haberse comprometido a no hacerlo, lo que le acarrea el desprestigio social, el rechazo de la amada y la expulsión de la universidad). Aquí el conflicto juega sobre lo psicológico, en un contexto sobrenatural. Se está entre la locura y la magia, entre la psicosis y la maldición. Mientras que la primera versión hace uso de decorados realistas, ya en la segunda aparecen algunas escenografías más típicas del cine expresionista, y un uso de la fotografía con sombras y luces muy contrastadas. Llama también la atención el cambio de actor: se pasa del corpulento y rígido Paul Wegener (el de *El Golem*) al delgado y expresivo Conrad Veidt, de grandes ojos alucinados, por entonces ya famoso por haber interpretado al sonámbulo asesino de *El gabinete del Dr. Caligari*.

En *El estudiante de Praga* la dualidad psicológica se mantiene dentro de un solo sexo, el masculino. Sin embargo, en el texto antes mencionado, *La muerte del barón Jesús María von Friedel* (1908), el conflicto se establece entre las partes femenina y masculina del sujeto (ya citamos la propuesta de Ewers sobre la calidad andrógina de la psique humana). La *nouvelle* maneja desde referencias clásicas al inicio (Hermafrodito

de Ovidio y el andrógino de Platón), hasta las modernas teorías sexuales de Hirschfeld también ya señaladas antes. El personaje principal, Jesús María, afirma su identidad masculina, si bien reconoce aspectos femeninos en él que, sin embargo, no lo llevan a la homosexualidad directa, aunque sí al travestismo (en tanto travesti se acuesta con mujeres lesbianas). Esta androginia con dominio masculino está anunciada desde su nombre compuesto. Tras su supuesto suicidio, se encuentra un largo manuscrito hecho a dos manos (con caligrafías distintas) entre la parte masculina, que va siendo cada vez más menguada a lo largo del texto, y la femenina, cuyo poder va creciendo más y más. El fenómeno es concebido por el barón en términos de posesión y expulsión del propio cuerpo, en una lucha encarnizada entre ambas facetas, cuya tensión psicológica recuerda mucho a *El Horla* de Maupassant, que también es un texto de invasión interior.

El proceso de desgarramiento psíquico resulta inequitativo para la parte masculina, pues ésta no recuerda lo que pasa cuando funciona como mujer, mientras que la parte femenina sí recuerda lo que ocurre cuando el cuerpo está funcionando con identidad masculina. Esto le concede una ventaja creciente que anuncia el total dominio femenino, mismo que es evitado sólo por medio de matar a la otra parte. Así, lo que socialmente aparece como un suicidio, en la dinámica psicológica del texto se trata más bien de un homicidio. ¿Quién mató a quién? Es la pregunta que queda en el aire, aunque lo más probable es que fuera él el asesino, pues era quien iba perdiendo.

La telaraña

En la literatura de Ewers, lo femenino siempre es más fuerte (y destructor) que lo masculino, por lo que en muchos de sus relatos está vigente el arquetipo de la mujer fatal, devoradora de hombres. Esto queda de forma todavía más clara en el cuento “La araña”, publicado en la misma colección (*Los poseídos*) donde apareció “La muerte del barón Jesús María von Friedel”. En él encontramos también la influencia de Maupassant (estructura de diario como en *El Horla*), que permite seguir en primera persona la desintegración psíquica del personaje; la mujer de “La araña” se llama Clarimonde, igual que la vampira del cuento de Maupassant “La muerta enamorada”. En principio, en “La araña” lo masculino y lo femenino están separados en términos de personajes distintos. No hay contacto directo entre ellos, sino que el hombre queda seducido por una mujer a la que observa a través del cristal de la ventana. La ventana funciona como elemento desdoblador, igual que el espejo de “El estudiante de Praga”. Empieza así un juego de seducción entre uno y otra, desde sus lugares respectivos, aparentemente igualitario, hasta que el hombre se da cuenta de su equivocación. En una de las entradas del diario, hacia el final del texto, escribe: “Acabo de hacer un descubrimiento. Yo no juego con Clarimonde. Es ella quien juega conmigo” (1995: 180). Más adelante agrega: “¡Yo, que me sentía tan orgulloso de poder transmitirle mis pensamientos, estoy, por el contrario, bajo su influencia! Sí, es cierto, ¡pero esta influencia es tan ligera, tan voluptuosa!” (181). La confusión psíquica se acrecentará:

“Me parecía que no era yo quien actuaba; era como si observase a un extraño. Pero no, me equivoco, era yo quien actuaba y era un extraño el que me observaba, precisamente el mismo extraño que hace un momento estaba tan seguro de sí mismo y de hacer el gran descubrimiento. De todos modos no era yo” (182).

Al final, el resultado es parecido al de “La muerte del barón Jesús María von Friedel”: lo que socialmente aparece como un suicidio masculino, se insinúa en el texto como resultado de un homicidio cometido por la mujer que sólo el difunto ha visto, pues al final se anuncia, de manera sorpresiva, que la casa que él observa desde su cuarto está deshabitada desde meses atrás.

Androginia venenosa de Alraune

En *Mandrágora*, la novela más famosa de Ewers, llevada al cine en varias ocasiones, también se presenta este elemento andrógino en el personaje central: esa hermosa y seductora mujer nacida del cruce por fecundación artificial entre un asesino al que ejecutan en el cadalso y la prostituta más descarada de Berlín, en una suerte de experimento científico de manipulación genética y sexual, en que se manifiesta la voluntad demiúrgica del personaje Frank Braun y de su tío Jacob (de éstos que también practicaron los nazis en busca de mejorar la raza). Este tópico de ingeniería genética y sexual se aprecia también en el cuento de 1910 “Anthropoovaruspartus”, en que se aborda el mismo asunto con ironía. En *Mandrágora* se le da forma de novela y se mezcla con lo mágico y lo erótico: la leyenda de la mandrágora, esa planta de raíces con forma humanoide que ha despertado la imaginación mágica desde siglos atrás, pues acarrea a su poseedor riqueza y salud. Su origen llama la atención: “La leyenda alemana de la mandrágora se desarrolló a principios de la Edad Media, a raíz de las Cruzadas. El criminal, ejecutado en completa desnudez en una encrucijada, pierde su último semen en el momento de quebrársele la cerviz. Este semen se vierte sobre la tierra y la fecunda, y de él procede la mandrágora: un hombrecillo o una mujercilla” (1993: 36).

La planta debe ser sacada de la tierra a la medianoche y hay que taparse los oídos con lana o con cera (cual compañero de Ulises para no oír el canto de la sirena), pues la raíz grita tan horriblemente que quien la arranca cae derribado a tierra por el espanto. No obstante estos problemas de origen, una vez obtenida la raíz guardada en casa brinda beneficios materiales, lo mismo que pasará con nuestro personaje, quien surge del semen de un ejecutado y de una telúrica prostituta que no rechaza a nadie. Nace a medianoche y profiere “un grito extraordinario, tan violento y tan agudo, que ni los médicos, ni la partera que asistía, recordaban haber oído nunca nada semejante en un recién nacido” (94). Después de este grito, no vuelve a llorar, excepto a la hora de ser bautizada.

Su llegada genera grandes riquezas al tío (negocios, lotería, hallazgos mineros, hasta descubrimientos arqueológicos), muchas de ellas provenientes del suelo, de la tierra. La niña crece y se vuelve irresistiblemente hermosa, y todos los que la cortejan

acaban mal, con su total anuencia. Los animales del gran jardín de la casa la rehúyen, igual que los campesinos, pero los hombres (y algunas mujeres) quedan presos de su encanto. Si hubiera vivido siglos atrás, seguramente la habrían quemado por bruja, dice el narrador.

La joven funciona así como tremenda *femme fatale*, pero en diversas ocasiones se la describe de forma andrógina, como doncella y efebo a la vez. Incluso llega a cortarse el cabello y a vestir de hombre, para acrecentar así sus encantos, sobre todo con el tío Jacob, que cede a la pulsión incestuosa con ella vestida de muchacho. En algún punto de la trama, ella asiste a un gran baile con su enamorado, el hermoso joven Gontram. Visten como los personajes de la novela de Gautier, *Mademoiselle de Maupin*, ella de hombre, él como mujer, con un gran éxito en la reunión. Se hacen claras referencias a dicha novela, a Shakespeare con su comedia *As you like it*, también de travestimientos, así como a la ilustración que Beardsley, el dibujante decadente, hizo del personaje travesti de Gautier. Incluso al final de la historia, tras la muerte de la joven, su cuerpo esbelto y desnudo es descrito como el de un efebo.

Sólo Frank Braun, conocedor del origen siniestro de la muchacha, de su secreto, resulta en algún grado inmune al veneno de la mujer, pues aunque cae en sus redes sexuales, no por ello se enamora, como sí le ocurre a ella, como un preludio a su propia destrucción, vaticinada en la trama por la destrucción que Frank Braun hace de la raíz de mandrágora guardada en la mansión, cuando la arroja al fuego. A diferencia de otras historias de Ewers, en esta lucha sobrevive el principio masculino. Por sus poderes, ella es comparada con Melusina y con Medusa, y como esta última será vencida por Frank Braun, el blondo héroe perseico.

Son muchos los asuntos que podrían abordarse de la narrativa gótica, fantástica y macabra de H. H. Ewers, tal es su riqueza temática e histórica. Aquí me he limitado a unos pocos, dando al mismo tiempo algunos elementos sobre el autor y su contexto cultural, algo necesario debido a su relativo desconocimiento, sobre todo en el mundo hispánico, no así en el francés, que ha guardado un poco más la memoria del autor en tiempos de olvido, incluso más que los propios alemanes, quizás correspondiendo así al gusto que Ewers profesó en vida por la cultura francesa. También ha surgido en los últimos años cierto interés por Ewers en el mundo anglófono. En español, seguimos limitados a su novela y a sus cuentos archiconocidos, “Mandrágora” y “La araña”, pero poco o nada más. Ya es hora de que esto cambie, empezando por el mundo académico de la crítica literaria.

Obras citadas

- DAVENPORT-HINES, Richard. 1998. *Gothic. Four Hundred Years of Excess, Horror, Evil and Ruin*. Nueva York: North Point Press / Farrar, Straus and Giroux.
- EWERS, Hanns Heinz. 2000. *Strange Tales*. Introd. de Stephen E. FLOWERS. Texas: Runa Raven Press.

- _____. 1995. “La araña”. *Relatos escalofriantes*. Seleccionado por Natalia ROA VIAL. Santiago de Chile: Andrés Bello.
- _____. 1993. *La Mandrágora*. Trad. de José RODRÍGUEZ PONCE. Madrid: Valdemar.
- _____. 1993. *La Suprême Trahison*. Introducción de Wilfried KUGEL. Trad. del alemán de Elisabeth WILLENZ. Amiens: Ancreage.
- _____. 1970. *Dans l'Épouvante*. Trad. del alemán de Félix GAUTIER y Marc HENRY. París: Éditions J'ai Lu.
- _____. [s. f. p.] *Hanns Heinz Ewers. Volume I*. Trad. de Joe E. BANDEL. Joe Bandel's Book Store, www.lulu.com
- HALE, Terry. 2002. “French and German Gothic: the Beginnings”. *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*. Ed. Jerrold E. HOGLE. Cambridge University Press.
- L'Allemagne fantastique de Goethe à Meyrink*. 1973. Antología realizada y presentada por Anne y Hugo RICHTER. Verviers, Bélgica: André Gérard / Marabout.
- LOVECRAFT, H. P. 1984. *El horror en la literatura*. Madrid: Alianza Editorial.
- POLLET, Jean Jacques. 1991. “Les fatalités ordinaires de Leo Perutz”. *La littérature fantastique*. Colloque de Cerisy. Cahiers de l'Hermetisme. París: Éditions Albin Michel.
- TRUCHAUD, F. 1971. “H. H. Ewers visionnaire de l'épouvante”. *Le Nouveau Planète*. París, marzo de 1971.

La crisis del lenguaje en *La cantatrice chauve*

Armando Trinidad AGUILAR DE LEÓN
Universidad Nacional Autónoma de México

La cantatrice chauve es una obra representativa de una corriente crítica llamada crisis del lenguaje. Para dar a la problemática de la significación y la comunicación un tratamiento espectacular, Ionesco pone en escena a personajes compulsivos, inmersos en un espacio saturado y en un tiempo demencial. Buscando dar a la crisis del lenguaje la máxima proyección escénica, el dramaturgo introduce en el diálogo mismo un elemento —el fuego— que será definitivo para el efecto final de la obra: la desarticulación de la palabra.

PALABRAS CLAVE: crisis del lenguaje, significación, comunicación, lenguaje escénico, absurdo.

La cantatrice chauve represents the critical movement currently known as Crisis of language. In order to treat meaning and communication in a spectacular manner, Ionesco places on stage several compulsive characters, immersed in a saturated space and in an insane time. In his attempt to give the Crisis of language the strongest scenic projection, the author introduces an element —fire— into the dialogue itself, which will determine the final effect of the play: the disassembling of the speech.

KEY WORDS: crisis of language, meaning, communication, scenic language, absurd.

Oh Dear, what non-sense I'm talking!

LEWIS CARROLL

Testimonio de una época turbulenta en la que el ser humano revaloriza su entorno y su ser mismo, la obra *La cantatrice chauve*, de Eugène Ionesco, participa en la discusión que el pensamiento del siglo XX tiene sobre el lenguaje. La ciencia y el arte enfocan, entonces, la comunicación. La lingüística centra el acto del habla y se da a la tarea de describir minuciosamente el circuito comunicativo; al hacerlo, deja expuesto el proceso de significación y revela las funciones del lenguaje. Diversas disciplinas aprovechan estos hallazgos. Por una parte, el psicoanálisis desentraña del acto verbal las causas de la conducta del individuo, la sociolingüística se interesa en la interacción

entre los miembros de un grupo, la semiótica observa toda producción humana como un signo (fusión de significado y significante) con funciones específicas en el seno de la vida social... Por otra parte, la pintura propone técnicas revolucionarias que fundan un nuevo lenguaje plástico y la literatura emprende una búsqueda en la que la palabra y sus atributos saldrán en mejor o peor estado. El teatro se encuentra, también, en una revisión del lenguaje escénico.

En este panorama se sitúa la obra de Eugène Ionesco. En una época en la que se analiza el proceso de significación y se diserta sobre el acto comunicativo, Ionesco ancla ambos asuntos en la inmediatez de la realidad cotidiana y aporta argumentos contundentes a la crítica del lenguaje. Su experiencia en el aprendizaje de una lengua extranjera —el inglés— y su observación de la vida diaria le hacen tomar conciencia del sinsentido y de la actitud del ser humano en la comunicación. Luego, traslada sus reflexiones al escenario y pone bajo los reflectores a personajes sorprendentes, inmersos en situaciones ‘insólitas’ de interlocución: “l’insolite ne peut surgir, à mon avis, que du plus terne, du plus quelconque quotidien, de la prose de tous les jours”, dice Ionesco (1991: 229). Agreguemos a ello la concepción que él tiene del teatro: “Le théâtre est dans l’exagération extrême des sentiments, exagération qui disloque la plate réalité quotidienne. Dislocation aussi, désarticulation du langage” (*ibid.*: 60).

Los aspectos mencionados son, precisamente, la base de la construcción dramática de *La cantatrice chauve*. En ella, Ionesco presenta el acto comunicativo como un fenómeno fallido. Sus personajes, atrapados en un espacio opresivo y en un tiempo dislocado, hablan compulsivamente; el lenguaje es sólo un punto de interacción social, una serie de réplicas desgastadas, de sonidos sin significado; el diálogo avanza de forma accidentada hacia el paroxismo verbal; al final, la palabra yace, ‘literalmente’, desarticulada en escena (*infra*: “IV. El fuego y su papel en la desarticulación verbal”). Para lograr tal efecto, Ionesco hace que los elementos dramáticos se respondan con un mismo fin: escenificar la crisis del lenguaje.

Habrà que notar que el asunto central de *La cantatrice chauve* viene anunciándose desde las primeras propuestas del teatro de vanguardia. En efecto, desde Jarry, puede trazarse una clara trayectoria del tema que encuentra en el teatro de Ionesco su expresión más hilarante.

En las páginas siguientes, desarrollaremos lo anterior. El primer apartado explora la producción de vanguardia y del absurdo que plantean sus respectivas reflexiones sobre la palabra en el lenguaje escénico y en el ejercicio cotidiano de la comunicación. En un segundo momento, se aborda el proceso de creación de la antipieza y las reacciones del público en ocasión del estreno de la obra. La destrucción del tiempo y del espacio es el tema del tercer apartado, mientras que el cuarto y último está dedicado al papel que tiene el fuego a lo largo de *La cantatrice chauve*.

I. La palabra en el lenguaje escénico

En el siglo XX el cuestionamiento sobre el lenguaje¹ encuentra las condiciones adecuadas para manifestarse con mayor intensidad y los adelantos tecnológicos necesarios para su amplia difusión. La crítica del lenguaje irriga entonces diferentes campos del conocimiento en dos grandes tendencias: la primera, descriptiva, que se encarga de exponer los procesos propios de la significación y de la comunicación; la segunda, de tendencia pragmática, que observa un mal funcionamiento del mecanismo básico del lenguaje —la significación— que afecta el objetivo primordial de éste: la comunicación. Interesado en este último fenómeno, George Steiner precisa que lo que está en duda son “los conceptos mismos de significado [y] la posibilidad de relaciones significantes entre la palabra y el mundo” (1992: 110). Se habla, luego, de una fisura en el signo, de una ruptura entre el significante y el significado, de una pérdida de sentido, de una no correspondencia entre las palabras y su referente, de la incapacidad del ser humano frente al tipo de lenguaje inherente a su especie.

Al respecto, el teatro toma una postura radical y contribuye a la difusión de dicha crisis. En Francia, los dramaturgos de vanguardia, Alfred Jarry, Guillaume Apollinaire y Antonin Artaud, proponen un tratamiento innovador del lenguaje escénico que viene a dar al lenguaje verbal una proyección espectacular, destacando, precisamente, su uso cotidiano.

Para Jarry, por ejemplo, el espectáculo consiste en una fusión de los elementos dramáticos: la escenografía, la iluminación, el vestuario, la interpretación, los efectos sonoros...; en esta larga enumeración se encuentra, por supuesto, la palabra y la voz: “Il va sans dire qu’il faut que l’acteur ait une voix spéciale” (2000: 313). En el estreno de *Ubu roi* (1896), los protagonistas portan una máscara que presiona sus fosas nasales; esto produce un efecto especial en la pronunciación. De entrada, la primera palabra de la obra: “Merdre”, pronunciada en un tono nasal, con una ‘r’ de más, provoca en los espectadores una carcajada que se convierte en hilaridad conforme se incrementan las intervenciones de los personajes, el titular dice: “J’ai des oneilles pour parler et vous une bouche pour m’entendre” (*ibid.*: 83). Frente a esta forma de articular y a este tipo de confusiones, el público reacciona: grita, aúlla, silba y lanza proyectiles. Jarry se propuso “que la pièce ne pût aller jusqu’au bout et que le théâtre éclatât” (*ibid.*: 433-437).

Casi veinte años después, Guillaume Apollinaire, también en pos del espectáculo, fusiona gestos, sonidos, ruidos, gritos, colores, música y explota la capacidad escénica de la palabra. En *Les Mamelles de Tirésias*² (1917), los personajes gritan al público

¹ El cuestionamiento sobre el lenguaje se remonta hasta la filosofía de Platón; el *Crátilo* es, de hecho, el primer punto de referencia de esa postura que en el siglo XX es llamada ‘crisis del lenguaje’.

² Calificada como “le grand événement de l’avant-garde en 1917” (Décaudin en Apollinaire, 2000: 10), *Les Mammelles de Tirésias* tiene la precisión genérica de “Drame surréaliste”, inventada por Apollinaire para la ocasión; así, Apollinaire se sitúa en la vanguardia de una nueva expresión artística que se extenderá

algunas de sus réplicas sirviéndose de un altavoz. El marido de Thérèse, la protagonista, habla con un acento marcado. A veces, ambos producen onomatopeyas sin sentido: “Elle sort en caquetant tandis que le mari imite le bruit de la locomotive en marche” (*ibid.*: 127).

Más tarde, en los años treinta, Antonin Artaud insiste en la idea de restituir a la puesta en escena su naturaleza espectacular. Al ser el teatro un espectáculo el aspecto visual de la puesta en escena viene a ocupar un lugar determinante en la construcción dramática. Artaud propone quitar peso a los diálogos para explotar otros medios de expresión: la pantomima, la música, la danza y la iluminación, entre otros: “Le dialogue —chose écrite et parlée— n’appartient pas spécifiquement à la scène” (1999: 55). El dramaturgo desconfía abiertamente de la palabra: “je pose en principe que les mots ne veulent tout dire [...], ils arrêtent et paralysent la pensée” (*ibid.*: 171-172).

El teatro de la década de los cuarenta presenta una notable diferencia con relación a las propuestas de proyección escénica del teatro precedente. El lenguaje verbal se convierte en un punto de reflexión para los personajes mismos, que se encuentran en un momento difícil de su ‘existencia’. En *Huis clos* (1944), Garcin pide a sus compañeras de celda: “du silence. Pas un mot. [...] Et nous... nous serons sauvés” (Sartre, 1994: 42). Jan, personaje de *Le Malentendu* (1944), suplica: “O mon Dieu! Donnez-moi de trouver mes mots ou faites que j’abandonne cette vaine entreprise” (Camus, 2001: 209); en *Médée* (1946), el Jasón de Jean Anouilh dice: “Les mots ne sont rien, mais il faut qu’ils soient dits tout de même” (1998: 62).

Paralelo a estas propuestas dramáticas se desarrolla un pensamiento filosófico que destaca lo absurdo de la existencia humana. En 1942, en “Les murs absurdes”,³ Albert Camus reflexiona sobre un mundo ‘espeso’ y ‘extraño’ —“cette épaisseur et cette étrangeté du monde, c’est l’absurde” (2000: 31)— donde los seres humanos actúan y hablan como autómatas: “l’aspect mécanique de leurs gestes, leur pantomime privée de sens rend stupide tout ce qui les entoure” (*idem*). Según Camus, el hombre está atrapado en los muros de un “univers indicible où règnent la contradiction, l’antonymie, l’angoisse ou l’impuissance” (*ibid.*: 41). Camus establece una relación directa entre el acto del habla (gestos mecánicos, contradicción, antonimia) y el estado emocional del ser humano (la angustia y la impotencia).

En las líneas trazadas por el teatro de vanguardia y por la filosofía del absurdo, el teatro de los años cincuenta —conocido como teatro del absurdo o teatro de lo irrisorio (Jacquart, 1998)— presenta el problema de la crisis del lenguaje en situaciones cotidianas de interlocución. Los dramaturgos proyectan en escena el desempeño de las personas en la comunicación. Marie-Claude Hubert observa: “De nombreux dramatur-

en pocos años a las diversas artes del hemisferio occidental. André Breton, en su primer manifiesto (1924), lo saluda como el precursor del movimiento que decide nombrar *surréalisme*: “En hommage à Guillaume Apollinaire qui venait de mourir” (1999: 35).

³ En 1942 Camus publica *Le mythe de Sisyphe. Un essai sur l’absurde*; “Les murs absurdes” forma parte de este ensayo.

ges poursuivent alors une réflexion permanente sur le langage [...]. Leurs héros sont murés dans le silence ou dans de longs monologues [...], englués dans des conversations où les mots n'ont guère plus de valeur qu'une balle qu'ils se renvoient pour meubler le vide de leur existence, pour maintenir un dérisoire contact" (1987: 11-12).

Tal observación puede ser aplicada al uso de la palabra en el teatro de Ionesco. Como sus predecesores, el dramaturgo rumano-francés reflexiona sobre el lugar de la palabra en el lenguaje escénico: "Le théâtre a une façon propre d'utiliser la parole, c'est le dialogue" (1991: 62). Si el diálogo es uno de los tantos medios de expresión del teatro, la palabra es un procedimiento más en la puesta en escena: "la parole ne constitue qu'un des éléments de choc du théâtre" (*idem*). Ionesco reflexiona también sobre el valor del arte dramático, el cual radica en la amplificación de sus diversos elementos: "Si donc la valeur du théâtre était dans le grossissement des effets, il fallait les grossir encore, les souligner, les accentuer au maximum" (*ibid.*: 59).

Al ser la palabra uno de los medios de expresión del teatro, Ionesco la trabaja a su manera: en *La cantatrice chauve* crea una atmósfera extraña, con un espacio opresivo y un tiempo demencial, donde interactúan personajes ordinarios, enredados en las peripecias de la conversación. El diálogo es una serie de réplicas incoherentes en las que el sentido y la referencia se pierden en una proliferación de términos inútiles, de frases parásitas. Ionesco aprovecha al máximo la proyección escénica de la palabra y la hace, incluso, explotar en sus elementos mínimos: "Le verbe lui-même doit être tendu jusqu'à ses limites, le langage doit presque exploser, ou se détruire, dans son impossibilité de contenir les significations" (63).

Esta intención de Ionesco de dramatizar la crisis de lenguaje es consecuencia de su experiencia inmediata con los problemas de significación y de comunicación, así como de un trabajo de producción minucioso, cuyas grandes líneas presentamos a continuación.

II. La cantatrice chauve: producción y recepción

La génesis de *La cantatrice chauve* se encuentra en la curiosidad de Ionesco por el idioma inglés. Entregado a la tarea de aprenderlo, Ionesco descubre en su manual, *L'Anglais sans peine* del método Assimil, la materia prima de su obra: las lecciones de inglés lo enfrentan a frases manipuladas con fines didácticos pero que expresaban 'verdades universales y antagónicas', como "il y a sept jours dans la semaine" o "le plancher est en bas, le plafond en haut" (*ibid.*: 243-245); frente a estos hechos indiscutibles, Ionesco dice: "J'eus une illumination. Il ne s'agissait plus pour moi de parfaire la connaissance de la langue anglaise. [...] Mon ambition était devenue plus grande: communiquer à mes contemporains les vérités essentielles dont m'avait fait prendre conscience le manuel de conversation franco-anglaise" (*ibid.*).

L'Anglais sans peine le proporciona, además, cinco de sus personajes: los matrimonios Smith y Martin, y Mary, *la bonne*: "les Smith et les Martin du manuel sont les

Smith et les Martin de ma pièce, ils sont les mêmes, prononcent les mêmes sentences, font les mêmes actions et les mêmes ‘inactions’” (*ibid.*: 246). Si bien Ionesco no da mayor precisión sobre el origen de *la bonne*, Martine Cécillon, en su “*Lecture accompagnée de La cantatrice chauve*”, incluye una ilustración del libro de inglés en donde se ve una sirvienta que afirma “I had a pleasant evening!” (1998: 45); declaración que es, precisamente, la primera intervención de Mary (*cf.* Ionesco, 1954: 51), el quinto personaje de la obra. A estos personajes, Ionesco agrega un capitán de bomberos.

La conversación entre ellos es una dramatización de los diálogos didácticos: “Toute une partie de la pièce est faite de la mise à bout des phrases extraites de mon manuel d’anglais” (246); sólo que los diálogos, las situaciones del libro y los mismos personajes tienen relación con la realidad cotidiana, la cual Ionesco observa con disgusto: “je regarde et je vois des images, des êtres qui se meuvent, dans un temps sans temps, dans un espace sans espace, imitant de sons qui sont une sorte de langage que je ne comprends plus” (1991: 193). Estos seres extraños son un tipo social, *le petit bourgeois*, que Ionesco compara con cierta ave, célebre por hablar por imitación y no saber lo que dice: “Le perroquet [...]. Ce qu’il dit ne le concerne pas, [...] ne le comprend pas” (*ibid.*: 29). Esta ‘pequeña burguesía’ —compuesta por seres humanos promedio, de cualquier posición económica, en cualquier sociedad— se encarna en los Smith y los Martin, personajes de *L’Anglais sans peine*. Ionesco plantea, entonces, desde diferentes aspectos, un paralelo entre su libro de inglés y la inmediata realidad cotidiana. Esto revela los lazos hipertextuales y contextuales que alimentan la primera obra de Ionesco, cuyo título no estaba aún definido.

Al respecto, Ionesco dudaba entre algunas variantes de *L’Anglais sans peine*: *L’Heure anglaise*, *Big-Ben Folies*, *Une Heure d’anglais*, etcétera, pero “les connotations trop britanniques risquaient de dénaturer le sens de la pièce” (Cécillon en Ionesco, 1998: 43). Ionesco dice que la casualidad intervino en la elección del título: en uno de los ensayos, el actor que representaba al capitán de bomberos, en un *lapsus linguae*, confunde una *institutrice blonde* —escrito en el guión— con una *cantatrice chauve*: “Voilà le titre de la pièce!”, gritó Ionesco (1991: 253). Puesto que en el proceso de producción de la obra Ionesco tiene en mente la crisis del lenguaje, resulta por demás ‘curioso’ que un accidente lingüístico haya venido a determinar su título.

Al título, ‘dictado por el azar’, Ionesco agrega la precisión genérica *anti-pièce*; ésta previene que la construcción dramática no corresponde a la estructura tradicional de las obras de teatro: “La mention ‘anti-pièce’, destinée à nous donner des indications génériques, avoue la volonté de Ionesco de rompre avec le théâtre classique en s’y opposant” (Cécillon en Ionesco, 1998: 44). En efecto, Ionesco se opone al teatro clásico no sólo en la configuración de los personajes, también en la recreación de una atmósfera absurda, que resulta de un espacio cerrado y saturado de objetos: “Intérieur bourgeois anglais, avec des fauteuils anglais. [...] M. Smith, Anglais, fume sa pipe anglaise et lit un journal anglais, près d’un feu anglais. [...] Mme Smith, Anglaise, raccommode des chaussettes anglaises. [...] silence anglais. [...] pendule anglaise” (1954: 41), y de un tiempo que se encuentra, simplemente, dislocado: “La pendule

sonne sept fois. Silence. La pendule sonne trois fois. Silence. La pendule ne sonne aucune fois”, otras veces: “La pendule sonne tant qu’elle veut” (*ibid.*: 46-62).

Al parecer, nada sucede en este escenario lleno y ‘anacrónico’, nada más que una interacción verbal tan absurda como el espacio opresivo y el tiempo demencial, que, a su vez, resultan ser una proyección de la psique de los personajes (*cf.* Cécillon en Ionesco, 1998: 43). En un juego de espejos, el diálogo refleja el mundo externo e interno de los interlocutores: “il est évident que nos personnages sont fous, malheureux, perdus, stupides, conventionnels [...], leur parler est absurde, [...] leur langage est désagrégé, comme leur pensée” (Ionesco, 1991: 328).

En boca de estos seres perturbados, el tratamiento de la palabra cobra relevancia. Las indicaciones escénicas detallan el tono de la voz, el titubeo de los interlocutores, sus ademanes mecánicos, el ritmo de las frases... Así, las once escenas irregulares que componen la obra encadenan una secuencia de episodios disparatados. En cada uno de ellos, la iluminación, los efectos sonoros, el desempeño de los actores... se encuentran al servicio de la acción; ésta, de acuerdo con Martine Cécillon, radica en el *crecendo verbal* (1998: 88).

El día del estreno de *La cantatrice chauve*, 11 de mayo de 1950, la ‘*anti-pièce*’ dirigida por Nicolas Bataille suscita desconcierto. Al final del espectáculo, el grueso del público comenta la puesta en escena; dos personas, habituadas a identificar por el título al protagonista, se preguntan intrigadas:

—Aucune cantatrice n’est apparue, me semble-t-il, ma bonne amie?

—Au moins je ne l’ai pas remarquée. Et chauve! Avez-vous vu que quelqu’un fût chauve?... Et ce pompier? Que vient faire là un pompier?

(Lemarchand en Ionesco, 1954: 10)

Ionesco promete un personaje con características específicas pero “point de cantatrice dans la distribution, pas de calvitie annoncée” (Cécillon en Ionesco, 1998: 43); contrariamente a sus expectativas, el público observó en escena a dos matrimonios autómatas, a una sirvienta perspicaz y a un capitán de bomberos —sólo en apariencia— fuera de lugar.

Los espectadores eruditos tampoco pudieron quedarse callados. Una periodista, Renée Sorel, escribió sobre la representación: “Rien n’arrive, personne n’a rien à dire, c’est tout à fait comme dans la vie. Cette anti-pièce de M. E. Ionesco serait en somme entachée du plus vilain naturalisme si le dialogue n’avait une fantaisie parfaitement bouffonne. Il n’y a pas de situation, pas d’action, les entrées et les sorties ne sont nullement motivées, chacun parle sans espoir d’être écouté, ni compris” (1991: 17).

En *Notes et contre-notes*, el mismo Ionesco cita a algunos de sus críticos. Entre ellos sobresale el inglés Kenneth Tynan, quien escribe en las páginas del *l’Observer* (1958) el siguiente comentario: “[M. Ionesco] déclarait que les mots n’avaient pas de sens, que la communication entre les hommes était impossible. [Il] a créé un monde de robots solitaires, conversant entre eux en dialogues [...] parfois désopilants,

parfois évocateurs, souvent ni l'un ni l'autre, et qui, alors, distillent un profond ennui" (*ibid.*: 136-137).⁴

De esta forma, tanto el público aficionado como el público especializado participan en la difusión del tema central de la obra: la crisis del lenguaje o el absurdo verbal.

III. La destrucción del espacio y el tiempo

En los apartados precedentes quedó asentado que en la concepción dramática de Eugène Ionesco la palabra tiene un tratamiento especial. Ionesco aprovecha sus posibilidades escénicas con el fin de exponer frente al público los alcances de la crisis del lenguaje. Así, Ionesco hace que sus personajes se vean atacados por la más implacable compulsión: se enredan en frases, en sílabas, en fonemas, incluso. Todo esto es consecuencia de la carga emocional que provoca la conversación y del tiempo y el espacio demenciales. En estas condiciones de comunicación la interacción social trae consigo diferentes reacciones anímicas. Los personajes se alteran, se relajan, se vuelven a alterar, hasta perder el poco control de sí mismos.⁵

Tanto la inestabilidad emocional como el tratamiento del tiempo y del espacio afectan el ritmo del diálogo que, a su vez, refleja el mundo interno de los personajes y la extraña atmósfera en la que se encuentran inmersos. Ionesco dice: "J'ai essayé [...] d'extérioriser l'angoisse [...] de mes personnages dans les objets, de faire parler les décors, de visualiser l'action scénique, de donner des images concrètes [...] de l'aliénation" (*ibid.*: 156).

Para lograr la correspondencia entre la escenografía y el diálogo, Ionesco manipula los recursos verbales: disloca las asociaciones semánticas y fractura la sintaxis. Las estructuras lingüísticas y las relaciones lógicas revelan que el discurso de los Smith y los Martin es una acumulación de sinsentidos, la destrucción de las referencias espaciales y temporales en el diálogo refuerza el tratamiento del espacio y del tiempo escénicos.

Más allá de la destrucción espacio/temporal, cada frase de los personajes revela "la destruction continuelle de tout ce qui se construit" (*ibid.*: 194). Los seres humanos se diluyen también en una proliferación de referentes que imposibilitan la identificación del individuo, como sucede con Bobby Watson, "impossible d'identifier, car [...] les trois quarts des habitants de la ville, hommes, femmes, enfants, chats, idéologues, portaient le nom de Bobby Watson" (*ibid.*: 247).

En una obra cuya fuerza radica en la dimensión dramática de la crisis del lenguaje, Ionesco introduce en el discurso mismo el elemento definitivo para el desenlace. A

⁴ Tynan se refiere no sólo a *La cantatrice chauve* (1950), también a *La Leçon* (1951) y a *Les Chaises* (1952).

⁵ De hecho, las variaciones en la expresión verbal y en los gestos representan la parte más dinámica de la puesta en escena.

través del sinsentido y de la destrucción de las referencias, el diálogo avanza hacia la desarticulación de la palabra.

IV. El fuego y su papel en la desarticulación verbal

Es ahora cuando el fuego reclama su importancia escénica y justifica la inclusión del sexto personaje: el Capitán de bomberos, vinculado, por supuesto, al elemento ígneo. Éste forma parte de la escenografía —Ionesco nos hace saber de su presencia desde la primera indicación escénica— y aparece en el diálogo con frecuencia, dando siempre un nuevo impulso a la conversación y alterando el ánimo de los personajes.

Más allá del simbolismo inmediato del calor del hogar, de la calidez de las relaciones, el fuego se presenta en *La cantatrice chauve* con su característica primitiva: su cualidad de combustión. Sin profundizar en el imaginario de Ionesco, hagamos un breve paréntesis: el fuego está presente desde su temprana obra. Ionesco dice haber escrito a los diez años un pequeño libreto: “J’imaginai un goûter d’enfants, troublé par les parents mécontents de constater du désordre. Les enfants, rendus furieux, cassaient la vaisselle, jetaient les parents par la fenêtre et finissaient par mettre feu à la maison” (Ionesco en Philippe Sellier, 1998: 439).

El libreto de infancia presenta elementos que forman parte del universo delirante de *La cantatrice chauve*: la interacción social, el desorden, la furia, la destrucción, la agresión, el fuego.

En efecto, en esta obra, el fuego tiene un papel decisivo en el desarrollo y en el desenlace de la acción. En la primera escena: “M. Smith, Anglais, [...] fume sa pipe anglaise [...], près d’un feu anglais” (1954: 41), mientras su esposa habla y habla sobre la comida. El tema en cuestión se insinúa a través de su largo monólogo: la acción del fuego está relacionada con los deberes cotidianos de la sirvienta: “Mme Smith: [...] Mary a bien cuit les pommes de terre, cette fois-ci. La dernière fois elle ne les avait pas bien fait cuire. Je ne les aime que lorsqu’elles sont bien cuites” (*ibid.*: 42).

Conforme la palabra se tensa y el estado de ánimo de los personajes se torna febril, las alusiones al fuego se suceden. Después de la primera discusión (Escena I), M. Smith, busca reconciliarse con su esposa y le pregunta tiernamente: “Oh! Mon petit poulet rôti, pourquoi craches-tu du feu?” (*ibid.*: 51).

En la Escena VII, las interrupciones constantes ‘encienden’ el ánimo de los Smith y los Martin. A la llegada del Capitán de bomberos (Escena VIII), el diálogo se centra, precisamente, en el tema de la combustión: el bombero pregunta a los anfitriones si, por casualidad, hay algo en esa casa que pueda arder. Ellos niegan, hesitantes. Él insiste: “Rien du tout? Vous n’auriez pas un petit feu de cheminée, quelque chose qui brûle dans le grenier ou dans la cave? Un petit début d’incendie, au moins?” (*idem*).

Ante la negativa de los Smith, pregunta a los Martin: “Et chez vous, ça ne brûle pas non plus?” (*ibid.*: 77). Después de lamentar la (supuesta) ausencia de fuego, los matrimonios recomiendan:

Mme SMITH: Est-ce que vous êtes allé voir chez le marchand d'allumettes?

[...]

M. MARTIN: Allez donc voir, de ma part, le vicaire de Wakefield!⁶

El Capitán explica: “Je n'ai pas le droit d'éteindre le feu chez les prêtres. [...] Ils éteignent leurs feux tout seuls ou bien ils le font éteindre par des vestales” (*ibid.*: 78).

Más tarde, el bombero se resiste a contar una última anécdota; la concurrencia suplica: “Vous avez un cœur de glace. Nous sommes sur des charbons ardents” (*ibid.*: 84). En tal ‘incandescencia’, Mary viene a propagar el fuego con un poema, ‘incendiarío’, “qui s'intitule ‘Le Feu’”, en honor al Capitán de bomberos:

Les polycandres⁷ brillaient dans les bois

Une pierre prit feu

Le château prit feu

La forêt prit feu

Les hommes prirent feu

Les femmes prirent feu

[...]

L'eau prit feu

Le ciel prit feu

La cendre prit feu

La fumée prit feu

Le feu prit feu

Tout prit feu

Prit feu, prit feu (*ibid.*: 90-91).

Después del poema, el bombero parte al otro extremo de la ciudad en pos del deber. Entonces, los Smith y los Martin llegan al colmo de la exasperación; en el paroxismo, la acción alcanza el clímax: la palabra misma es presa del fuego:

Kakatoes, kakatoes, kakatoes, kakatoes, kakatoes, kakatoes, kakatoes, kakatoes, kakatoes, kakatoes.

Quelle cacade, quelle cacade, quelle cacade, quelle cacade, quelle cacade, quelle cacade, quelle cacade, quelle cacade, quelle cacade, quelle cacade (*ibid.*: 96).

Para el efecto final, Ionesco se vale de recursos fonéticos: las aliteraciones y el ritmo evocan el sonido del fuego que devora: “Les cacaoyers des cacaoyères donnent pas de cacahuètes, donnent du cacao! Les cacaoyers des cacaoyères donnent pas de cacahuètes, donnent du cacao! Les cacaoyers des cacaoyères donnent pas de cacahuètes, donnent du cacao!” (*ibid.*: 97).

⁶ El ‘Vicario de Wakefield’ refiere a una novela de Oliver Goldsmith —*The Vicar of Wakefield* (1766). El protagonista, al volver a su casa, se encuentra que ésta ha sido devorada por el fuego (*cf.* Jacquart, 1998: 143).

⁷ Emanuel Jacquart explica que “policandros” es un neologismo de Ionesco construido sobre las raíces “poli”, muchos, y “candere”, arder, inflamarse’ (*cf.* 1998: 144).

La palabra, inflamada, termina por explotar en sus elementos fonéticos:

A, e, i, o, u, a, e, i, o, u, a, e, i, o, u, i!

[...]

B, c, d, f, g, l, m, n, p, r, s, t, v, w, x, z! (*ibid.*: 98-99).

En eso, “La lumière s’est éteinte”. En la oscuridad, la palabra crepita sobre le escenario, “C’est pas par là, c’est par ici, c’est pas par là, c’est par ici, c’est pas par là, c’est par ici, c’est pas par là, c’est par ici, c’est pas par là, c’est par ici, c’est pas par là, c’est par ici, c’est pas par là, c’est par ici, c’est pas par là, c’est par ici, c’est pas par là, c’est par ici!” (*idem*).

El fuego se extingue: “Les paroles cessent brusquement” (*ibid.*: 100). Entonces, la luz se hace y la obra comienza una vez más, sólo que esta vez los Martin ocupan el lugar de los Smith y dicen exactamente las mismas réplicas de la primera escena. “le rideau se ferme doucement” (*idem*).

Con la peripecia del intercambio de los Smith por los Martin Ionesco sugiere que los interlocutores de la obra y el mismo lenguaje verbal se encuentran atrapados en un circuito absurdo, como absurda es también la existencia del ser humano promedio, incapaz de servirse de la palabra como una herramienta efectiva en la interacción cotidiana.

La construcción circular de la obra está sostenida por un entramado de procedimientos escénicos que se responden para producir el mismo efecto: amplificar el problema de la crisis del lenguaje. Ionesco lleva este asunto más allá de los límites de la significación y de la comunicación. En *La cantatrice chauve*, el espectáculo es, en sí, las contorsiones de la palabra que, al correr del diálogo y por la acción del fuego, avanza hacia su desarticulación: “l’explosion finale pulvérise le langage” (Jacquart, 1998: 27).

Obras citadas

- ANOUILH, Jean. 1998. *Médée*. París: La table ronde. (La petite vermillon)
- APOLLINAIRE, Guillaume. 2000. *Les Mamelles de Tirésias*. París: Gallimard. (Poésie)
- ARTAUD, Antonin. 1999. *Le théâtre et son double*. París: Gallimard. (Folio / Essais)
- BRETON, André. 1999. *Manifestes du surréalisme*. París: Gallimard.
- CAMUS, Albert. 2001. *Caligula suivi de Le malentendu. Nouvelles versions*. París: Gallimard. (Folio)
- . 2000. *Le mythe de Sisyphe*. París: Gallimard. (Folio / Essais)
- HUBERT, Marie-Claude. 1987. *Langage et corps fantasmé dans le théâtre des années cinquante*. Introd. de Eugène IONESCO. París: José Corti.
- IONESCO, Eugène. 1998. *La cantatrice chauve*. Lecture accompagnée par Martine Cécillon. París: Gallimard. (La bibliothèque)

- _____. 1993. *La cantatrice chauve*. Edición presentada y anotada por Emmanuel JACQUART. París: Gallimard. (Folio / Théâtre)
- _____. 1991. *Notes et contre-notes*. París: Gallimard. (Folio / Essais)
- _____. 1954. *Théâtre I*. Prefacio de Jacques LEMARCHAND. París: Gallimard.
- JACQUART, Emmanuel. 1998. *Le théâtre de dérision*. París: Gallimard. (Tel)
- JARRY, Alfred. 2000. *Ubu*. París: Gallimard. (Folio classique)
- SARTRE, Jean-Paul. 1994. *Huis clos* suivi de *Les mouches*. París: Gallimard. (Folio)
- SELLIER, Philippe. 1998. "L'effondrement du langage". *Dictionnaire du Théâtre*. París: Albin Michel. (Encyclopaedia Universalis)
- STEINER, George. 1992. *Presencias reales. ¿Hay algo en lo que decimos?* Barcelona: Destino. (Ensayos)

El Holocausto en tanto *tropos* universal para experiencias históricas traumáticas

Ute SEYDEL

Universidad Nacional Autónoma de México

En su libro *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de la globalización* (2002), Andreas Huyssen llama la atención sobre el desplazamiento del Holocausto, en tanto *tropos* de la historia traumática, a contextos no relacionados con el Holocausto histórico. A partir de sus planteamientos se analizarán en el presente artículo dos novelas: *Morirás lejos* (1967) de José Emilio Pacheco y *Gefährliche Verwandtschaft* (1989) de Zafer Şenocak. En la novela del escritor mexicano se aborda tanto el Holocausto perpetrado durante el Tercer Reich como los genocidios cometidos durante la Conquista e Inquisición españolas. A su vez, en la del autor alemán de origen turco, el narrador autodiegético elabora la memoria familiar, por un lado, respecto al Holocausto y, por otro, en cuanto al genocidio de los armenios perpetrado durante el Imperio otomano. Así, ambas propuestas literarias contribuyen a la construcción de una especie de memoria histórica transnacional acerca de crímenes de guerra y delitos de lesa humanidad cometidos por regímenes autoritarios.

PALABRAS CLAVE: genocidio, memoria histórica transnacional, memoria histórica diaspórica, *homo sacer*.

Andreas Huyssen highlights in his book *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de la globalización* (2002) that the Holocaust as universal *tropos* of traumatic history has been travelling to other contexts which are not related to the historical Holocaust. Departing from Huyssen's approach two novels will be analyzed in this article: *Morirás lejos* (1967) written by José Emilio Pacheco, and Zafer Şenocak's *Gefährliche Verwandtschaft* (1998). The Mexican author explores the Holocaust during the Third Reich and the genocides perpetrated during the Conquest and the Spanish Inquisition. On his part, the autodiegetic narrator in the novel of the German author of Turkish origin deals with family memory regarding the Holocaust and the genocide committed against the Armenians during the Ottoman Empire. So both texts contribute to the construction of a transnational historical memory on war crimes and crimes against humanity perpetrated by authoritarian governments.

KEY WORDS: genocide, transnational historical memory, diasporic historical memory, *homo sacer*.

Andreas Huyssen destaca en *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de la globalización* que el Holocausto, en tanto *tropos* universal de la historia traumática, se ha desplazado hacia otros contextos no relacionados con la persecución y el exterminio de los judíos durante la dictadura nacionalsocialista (Huyssen, 2002: 17). Este desplazamiento no sólo ha permitido la activación de la memoria traumática con respecto al terrorismo de Estado en diversos regímenes autoritarios y genocidios que ocurrieron después del Holocausto perpetrado entre 1938 y 1945; al contrario, también ha servido para realizar relecturas acerca de episodios de la historia universal en los que ya antes se habían cometido genocidios.

Resulta sugerente analizar, a partir de los señalamientos de Huyssen, diversos acercamientos literarios al tema del Holocausto que presentaron escritores que no son ni víctimas ni victimarios ni tampoco descendientes de uno de estos dos grupos y por tanto ajenos al debate alemán acerca de la culpa colectiva y la elaboración de la memoria histórica en torno a la dictadura nacionalsocialista. Por otro lado, también es interesante indagar en las propuestas de este tipo de escritores que desde perspectivas que son diferentes a las de los alemanes de la República Federal Alemana y la República Democrática Alemana¹ se sirven del Holocausto en tanto *tropos* para referirse a otros genocidios ocurridos a lo largo de la historia universal.

En el presente artículo se analizarán dos textos emblemáticos para relecturas acerca del Holocausto, por un lado, desde América Latina,² y, por otro, a partir de la perspectiva de un autor que pertenece a la minoría turco-alemana: *Morirás lejos* (1967), del autor mexicano José Emilio Pacheco, y *Gefährliche Verwandtschaft*, del

¹ Las diferencias entre la RFA y RDA en cuanto a las políticas públicas de la memoria y el olvido implementadas entre 1949 y 1989, así como los debates acerca de la memoria colectiva realizados a partir de la caída del muro y la posterior reunificación, no son objeto del presente artículo. Existen numerosas publicaciones acerca de estos tópicos, entre las que conviene mencionar: Barbara Beßlich et al., eds., 2006. *Wende des Erinnerns? Geschichtskonstruktionen in der deutschen Literatur nach 1989*. Berlín: Erich Schmitt; Jürgen Danyel, ed., 1995. *Die geteilte Vergangenheit. Zum Umgang mit Nationalsozialismus und Widerstand in beiden deutschen Staaten*. Berlín: Akademie Verlag (Zeithistorische Studien 4); Scott Denham. 2005. "Review of Vees-Gulani, Susanne, Trauma and Guilt: Literature of Wartime Bombing in Germany". *H-German, H-Net Reviews*, disponible en <http://www.h-net.org/reviews/showrev.php?id=10111> [creado el 10 de enero de 2005; consultado el 29 de marzo de 2010; Ursula Heukenkamp, ed., 2000. *Deutsche Erinnerung. Berliner Beiträge zur Prosa der Nachkriegsjahre (1945-1960)*. Berlín: Erich Schmidt; Egon Holthusen. 1974. *Ein deutsches Problem. Naziherrenschaft und Nazischuld als literarischer Gegenstand*. Múnich: dtv; Hans Monsen. 1998. "El Tercer Reich en la memoria de los alemanes", en Y. Yerusalmi et al., ed., *Los usos del olvido*. Buenos Aires: Nueva Imagen; Cristina Morina. 2004. "Instructed Silence, Constructed Memory: The SED and the Return of German Prisoners of War as 'War Criminals' from the Soviet Union to East Germany, 1950-1956". *Contemporary European History*. 13.3: 323-343.

² Schindel (2005) indaga en la interpretación del Holocausto por parte de escritores y otros intelectuales latinoamericanos, mientras que Zapata Galindo (2005) emprende el interesante proyecto de comparar el tratamiento del Holocausto por parte de autoras mexicanas judías (Margo Glantz, Angelina Muñiz-Huberman, Rosa Nissan, etcétera) con el de autores mexicanos no judíos, por ejemplo, Salvador Elizondo, Jorge Volpi, Ignacio Padilla y José Emilio Pacheco, entre otros.

autor alemán de origen turco Zafer Şenocak (1998), que a los nueve años migró con sus padres desde Turquía a la República Federal Alemana.³

Morirás lejos: una memoria histórica transnacional

Esta novela experimental de 1967 consta de cuatro capítulos que se componen de fragmentos e inician con un signo iconográfico. Los fragmentos del primer capítulo de *Morirás lejos* (Pacheco, 1967: 9-39) se refieren a la resistencia de los hebreos en contra de Tito y llevan el intertítulo “Diáspora”. Se alternan con fragmentos cuyo intertítulo es “Salónica”. En el segundo capítulo, los fragmentos titulados “Salónica” se alternan con los que tienen el intertítulo “Großaktion”;⁴ en estos últimos se relata la resistencia de los judíos en el ghetto de Varsovia del 19 de abril al 16 de mayo de 1943,⁵ que se organizó para impedir la propia deportación a los campos de exterminio. Las deportaciones desde el ghetto habían comenzado el 22 de julio de 1942.

En el tercer capítulo, se alternan los fragmentos “Salónica” con los titulados “Totenbuch”,⁶ que dan fe de los terribles experimentos de los médicos nazis, así como de las masacres cometidas ante todo por los integrantes de la Waffen-SS. En los fragmentos “Götterdämmerung”⁷ del cuarto capítulo, se aborda la concepción, el nacimiento y la muerte de Adolf Hitler en el búnker. Estos pasajes textuales también se encuentran en alternancia con los fragmentos “Salónica”; hacia el final de este capítulo se incluyen además otros segmentos que llevan como intertítulo “Pantomima”, “Zwischenakt”⁸ y “wir kapitulieren nie”.⁹ La novela termina con el breve apartado “Desenlace” (Pacheco, 1967: 127 a 129) y el apéndice con “otros posibles desenlaces” (Pacheco, 1967: 130-137) sumando así ocho posibles desenlaces.

No sólo se ofrece una variedad de desenlaces con respecto a la suerte del protagonista eme, sino que en los diversos fragmentos de *Morirás lejos* se desarrollan también tramas múltiples acerca de su posible actuación durante la dictadura nacionalsocialista. En él encarnan los militares alemanes, los integrantes de la SS y los médicos fieles al régimen nacionalsocialista, es decir, los diferentes tipos de verdugos que formaban parte de la maquinaria de exterminio que la dictadura nacionalsocialista echó a andar.

Además, en los fragmentos “Salónica”, que aparecen en todos los capítulos de *Morirás lejos*, se describen diversas posibilidades acerca de cómo podrían interactuar

³ Şenocak radicó de 1970 a 1988 en Múnich y desde 1989 vive en Berlín.

⁴ Acción de gran envergadura (en el presente artículo, todas las traducciones del alemán al español son mías).

⁵ El ghetto fue instalado en octubre de 1940.

⁶ Libro de los muertos.

⁷ Crepúsculo divino.

⁸ Entremés.

⁹ Nunca capitularemos.

eme y su antagonista Alguien, un hombre sentado enfrente del departamento de eme en una banca en un parque de la ciudad de México, país en que eme se refugió. Eme, quien a su vez observa desde la ventana de su departamento a este individuo, se siente vigilado y perseguido por Alguien. Tanto acerca de la identidad de dicho sujeto como acerca de la de eme se ofrecen diversas hipótesis.¹⁰ Lo que más agobia a eme es que posiblemente sea un detective privado quien por encargo lo espía para revelar su escondite y poder llevarlo ante un tribunal por los crímenes de lesa humanidad que cometió. Pero las diversas hipótesis se desautorizan mutuamente y son desechadas en su totalidad por el narrador en tercera persona.¹¹

A lo largo de la novela, cuyo título *Morirás lejos* se refiere tanto al trágico destino de los deportados como al autoexilio de los perpetradores que hasta su muerte viven en la clandestinidad en algún país lejano para que ni el brazo de la justicia de los aliados ni el de los alemanes o del Estado israelí los alcance,¹² Pacheco combina registros de diferentes géneros discursivos, ya sea ficcionales o no ficcionales: narrativo, poético, dramático, crónico-histórico, ensayístico, filosófico y testimonial. Se alude también al código cinematográfico y se establecen, entre otros, referencias intertextuales con *La guerra de los judíos*, *El libro de los muertos* y *El poema de los Nibelungos*. Además se incluyen reflexiones metaficcionales que se refieren a la configuración del mundo diegético, los narradores, protagonistas, la trama, etcétera,

¹⁰ Graniela-Rodríguez (1991: 105) identifica veinte identidades de Alguien, entre las que conviene destacar las siguientes: 1. Un obrero desempleado, 2. Un delincuente sexual, 3. Un padre que perdió a su hijo, 4. El amante de una mujer casada, 5. Un nostálgico, 6. Una alucinación, 7. Un detective privado, 8. Un padre de familia, 9. Un miembro de un Servicio Secreto, 10. Un chantajista, 11. Un ser indiferente, 12. Un hombre inofensivo, 13. Un dramaturgo frustrado, 14. Un escritor aficionado, 15. Una víctima a punto de consumir su venganza, 16. Un actor; pero tal vez es sólo el producto de la imaginación de eme, alguien que espera o imagina; con respecto a eme, Graniela-Rodríguez menciona catorce identidades entre las que se encuentran: 1. Un fantasma, 2. Una leyenda: el ser hibernante, 3. Una función: A vigila en la banca de un parque, B lo observa tras las persianas, 4. Un médico de la SS, 5. Uno de los técnicos de la solución final y por tanto un criminal de guerra nazi y prófugo de la justicia, 6. Un paranoico y demente, 7. Un fervoroso lector, 8. Un oficial de la Gestapo, 9. Un militar del ejército alemán, 10. El escriba de Hitler.

¹¹ Respecto al narrador, Yvette Jiménez de Báez, Edith Negrin y Diana Morán constatan lo siguiente: los fragmentos acerca de eme y Alguien son relatados por “un narrador en tercera persona que totaliza la narración y crea las siguientes instancias: narrador omnividente, narrador-lector y narrador-actante”; además, lo relacionado con acontecimientos históricos está a cargo de “varios narradores testimoniales”, ya sea en primera o tercera persona. Éstos pueden narrar su propia historia, como es el caso de Flavio Josefo, en los fragmentos titulados “Diáspora” o desde la perspectiva de una figura que es historiador (Jiménez de Báez *et al.*, 1979: 212-213). El narrador en tercera persona que totaliza la narración es, de acuerdo con el minucioso análisis citado, el narrador *central* (Jiménez de Báez *et al.*, 1979: 215).

¹² En el epígrafe de la novela (Pacheco, 1967: 8) se cita un fragmento de la parodia que Francisco de Quevedo escribió de “Morirás lejos” de Lucio Anneo Séneca. El texto completo de Séneca es reproducido en español por Diego de Torres Villarroel (Séneca *apud* Torres Villarroel, 1736: 328): “Morirás lejos. En cualquier parte hay camino para el sepulcro... Yo estoy dispuesto a pagar lo que debo: vea el acreedor donde me llama... Ninguna patria es ajena al muerto... No es más pesado el sueño fuera que en casa... Esto es llegar sin viáticos a la casa”. Estas líneas fueron retomadas por Francisco de Quevedo: “[...] ‘Morirás lejos’. Conmigo llevo la tierra y la muerte...” (Quevedo *apud* Torres Villarroel, 1736: 328).

y notas a pie de página que comentan y desdican en algunas ocasiones lo relatado en el cuerpo del texto.¹³

Existen asimismo relaciones intermediales entre cada uno de los signos iconográficos al inicio de cada capítulo y lo que se narra en ellos. Así, por ejemplo, de acuerdo con Elisena Ménez Sánchez, el signo del primer capítulo ✘ representa gráficamente la lucha y división entre los hombres (Ménez Sánchez, 2006: 3), lo que podría relacionarse con el antagonismo entre eme y Alguien, el hombre sentado —ya sea realmente o sólo en la imaginación paranoide del protagonista eme— en una banca del parque. Pero también podría establecerse un vínculo con el antagonismo entre victimarios y víctimas, en general, y el existente entre los judíos y los que profesan otras religiones, en particular.

Pacheco establece, por ejemplo, un paralelismo entre la destrucción de Jerusalén a manos del general y posterior emperador romano, Tito Flavio Sabino Vespasiano, en 70 d. C., acontecimiento que provoca una ola de emigración judía, y el allanamiento del ghetto de Varsovia en 1942. Pese a que Pacheco presenta la derrota judía del primer siglo de la era cristiana como suceso que marca el inicio de la diáspora de los hebreos, los historiadores señalan como primeras deportaciones judías las efectuadas por los babilonos entre 605 y 586 a. C., tras cada una de las tres derrotas ocurridas en este lapso al resistirse los judíos contra el imperio de Babilonia; la última rebelión termina con la conquista del Reino de Judá por el rey Nabucodonosor II, quien destruye el primer templo en Jerusalén.

Se subraya que tanto la rebelión de los judíos durante el asedio de los romanos de Jerusalén como la que se organiza a principios de la década de los cuarentas en el ghetto de Varsovia culminan en la destrucción de las viviendas. Las fuerzas militares enemigas no se limitan a matar en el confrontamiento armado a los rebeldes que lideran la resistencia, sino que recurren a la tortura, el escarmiento y las ejecuciones públicas; masacran asimismo a la población civil inocente. Además, en ambos casos, los militares utilizan estrategias similares para ocasionar la mayor mortandad posible entre los habitantes: cortan las vías que habían garantizado el abastecimiento de la población con víveres e incendian sus casas y templos. Tras la victoria del ejército invasor y la deportación o huida de los sobrevivientes, éste destruye los últimos edificios de la ciudad o bien del ghetto para convertir estos espacios en lugares inhabitables.

Los fragmentos “Salónica” del primer capítulo se refieren además a genocidios perpetrados antes del Holocausto de la primera mitad del siglo XX: la Conquista de América y la Inquisición española. También aluden a las masacres y los genocidios posteriores: las bombas arrojadas sobre Hiroshima y Nagasaki, los crímenes de Stalin, las purgas en China y la guerra de Vietnam. Incluso, mucho antes de que en Alemania se empezara a debatir sobre la necesidad de construir también discursos públicos acerca de la memoria que atañe a las noches de bombardeo en las que se convirtieron en

¹³ Rangel López destaca al respecto que las numerosas notas establecen una relación entre margen-periferia-orilla y centro-núcleo-cuerpo del texto (Rangel López, 2011: 484-485).

escombros las ciudades alemanas, en *Morirás lejos* ya se traen a la memoria estos bombardeos;¹⁴ sin embargo, al mencionar estos acontecimientos, Pacheco se sirve de la estilización paródica del discurso social en México que, a su vez, no se refiere a acontecimientos de la propia historia sino a los que sucedieron en otras latitudes:

Es más de lo que aguanta el estómago de nuestros lectores [...] Mire esto resulta contraproducente lo mejor que puede hacerse contra el nazismo es olvidarlo [...] El nazismo es un espectro que ya no le quita el sueño a nadie Le aseguro que ni el uno por ciento de lo que usted dice es verdad lo que pasa es que Alemania perdió la guerra Usted se creyó todo lo que dice la propaganda comunista contra Hitler. Además usted no es judío verda Para qué compra el pleito a poco deveras se imagina que alguien se lo va a agradecer Por qué no aprovecha su material en un artículo que hable también del bombardeo de Dresde ordenado por Churchill los crímenes de Stalin Hitler se queda corto le aseguro [...] Bueno sin ánimo de ofender mi amigo creo que también los cabrones judíos tuvieron la culpa en que se los llevara a la chingada Han sido los primeros pinches discriminadores... (Pacheco, 1967: 55).

El recurso de la estilización paródica en esta cita de *Morirás lejos* tiene la finalidad de desenmascarar y criticar la persistencia de discursos y actitudes antisemitas en la sociedad mexicana.¹⁵ Por otra parte, José Emilio Pacheco no relativiza los horrores del

¹⁴ En Alemania, un debate amplio sobre los motivos para la escasa elaboración en textos literarios y discursos públicos de la destrucción de ciudades alemanas que había ocurrido durante los bombardeos sistemáticos realizados entre 1942 y 1945 por las fuerzas aéreas estadounidenses y británicas, se produjo apenas entre 1997 y 2003 a raíz de las conferencias de poética, *Lufkrieg und Literatur* [Guerra aérea y literatura]. Winfried Georg Sebald las dictó en Zúrich partiendo de la provocadora tesis de que, salvo contadas excepciones, la literatura alemana de posguerra fracasó ante el horror de la guerra aérea, ya que en ella no se abordó el sufrimiento de la población civil alemana que murió sepultada entre los escombros, asfixiada o calcinada en la tormenta de fuego ocasionada por las bombas de fósforo y erró, posteriormente, por las calles devastadas (Sebald, 1999-2005: 11-12). Las conferencias de Zúrich se publicaron en 1999 junto con una reflexión acerca del debate que éstas provocaron y un ensayo de Sebald sobre el escritor Alfred Andersch. De acuerdo con la traducción al inglés, para la versión en castellano se optó por el título *Sobre la historia natural de la destrucción* en lugar de traducir el título del original.

¹⁵ De acuerdo con Bajtín, “toda estilización auténtica significa una representación artística del estilo lingüístico ajeno, es la imagen artística de un lenguaje ajeno. En ella están presentes, obligatoriamente, las dos conciencias lingüísticas individualizadas: la que representa (la conciencia lingüística del estilista) y la representada, la que se está estilizando. La estilización difiere precisamente del estilo directo en esa presencia de la conciencia lingüística (del estilista contemporáneo y de su auditorio), a cuya luz es recreado el estilo que se está estilizando, y en cuyo campo adquiere el estilo nueva significación e importancia. En segunda [sic] conciencia lingüística del estilista y de sus contemporáneos opera con el material del lenguaje que se está estilizando; el estilista sólo habla directamente del objeto en ese lenguaje que está estilizando y que le es ajeno. Pero tal lenguaje que se está estilizando es mostrado a la luz de la conciencia lingüística contemporánea del estilista. El lenguaje contemporáneo da una iluminación especial al lenguaje que se está estilizando...” A su vez, la estilización paródica es uno de los tipos “de iluminación recíproca, intrínsecamente dialogizada, de los lenguajes, las intenciones del lenguaje que representa no coinciden con las intenciones del lenguaje representado, se le oponen, no representan el universo objetual real con la ayuda del lenguaje representado, como punto de vista productivo, sino por medio de su desenmascaramiento y destrucción” (Bajtín, 1989: 178-179).

Holocausto que ocurrieron durante la dictadura nacionalsocialista, sino que llama la atención sobre una sucesión de historias traumáticas.

En el fragmento en el que se aborda la Inquisición española durante el reino de los Reyes Católicos se introduce una puesta en abismo (Pacheco, 1967: 49-52): una obra teatral dentro de un relato. Se narra cómo, al realizar ensayos para la escenificación de una pieza teatral sobre la Inquisición, uno de los actores —el que representa a un monje— efectivamente había torturado años atrás a un judío converso, quien hace en la obra de teatro el papel de víctima y reconoce en el primero a su torturador de antaño de quien juró vengarse. Como aclara el narrador, “[I]a escenificación fue una trampa, la obra una celada. Los actores que representan al director y al judío de Toledo llevan al monje hacia otros cuartos, adonde nadie sabe qué pasará con él” (Pacheco, 1967: 51). Contrasta el registro lúdico de este fragmento con los que presentan referencias a los horrores del Holocausto. Por medio de descripciones detalladas se relata cómo eme, en su rol en tanto médico o militar alemán, tortura a las víctimas, ya sea judíos o integrantes de los grupos de resistencia que intentaron luchar en contra del régimen nacionalsocialista, o presencia la muerte cruel de los judíos en las cámaras de gas (Pacheco, 1967: 80-81, 92-93, 95-96). De acuerdo con los planteamientos de Giorgio Agamben en *Homo sacer I. El poder soberano y la nuda vida*, todos los métodos de tortura y formas de asesinato masivo serían mecanismos de la biopolítica empleados durante el estado de excepción impuesto por el régimen nacionalsocialista;¹⁶ resultaron en la reducción de los internos de los campos de concentración y exterminio a la nuda vida y a seres desprovistos de derechos políticos y humanos. Fueron privados asimismo de todo lo que caracteriza la existencia humana: la cultura, la historicidad, la ciudadanía, el nexos social, etcétera. En tanto *homo sacer* excluidos de los derechos humanos, el verdugo pudo asesinarlos sin ser considerado homicida.

Gefährliche Verwandtschaft: memoria histórica de la comunidad diaspórica turco-alemana

En la segunda novela que paso a abordar, *Gefährliche Verwandtschaft*,¹⁷ el narrador autodiegético, Sascha Muhteschem, es hijo de una judío-alemana ashkenazi y un padre

¹⁶ Según Agamben, el campo de concentración es “el paradigma biopolítico de Occidente” y “la materialización del estado de excepción”. Dicho de otro modo, el estado de excepción permite “la creación de un espacio en el que la nuda vida y la norma entran en un umbral de indistinción” (Agamben, 2003: 230); el estado de excepción figura como uno de los ejes del poder soberano del Estado moderno y permite la exclusión de determinados grupos sociales, étnicos y religioso que habitan el Estado-nación y la suspensión de sus derechos fundamentales, incluyendo el de la vida (cf. Agamben, 2003: 15-16 y 30).

¹⁷ En 2009 se publicó la traducción al español por Carmen Plaza Blázquez y Ana Rosa Calero Valera con el título *Una herencia peligrosa*, Valencia: Pre-textos. En el presente artículo, sin embargo, todas las traducciones de las citas son mías.

turco. De acuerdo con sus palabras, es nieto de víctimas y victimarios.¹⁸ Poco después de la toma de poder de los nazis en 1933, su abuelo materno emigró con su familia a Turquía, país que conoció como cadete durante la Primera Guerra Mundial, mientras que su abuelo paterno fue uno de los responsables de la deportación de centenares de armenios durante dicha guerra. El genocidio que los llamados Turcos jóvenes cometieron entre 1915 y 1916 hacia el final del Imperio Otomano bajo el liderazgo de Talat Pascha y en el que murieron aproximadamente 1.5 millones de armenios es un capítulo de la historia turca con respecto al cual, a diferencia del Holocausto durante la dictadura nazi, no se implementaron políticas públicas encaminadas a la elaboración de discursos mnemónicos acerca de este genocidio. Tras el derrumbe del Imperio Otomano y durante la ocupación por parte de los ejércitos británico y francés, el abuelo del narrador sirvió al fundador de la república turca moderna Mustafa Kemal —mejor conocido como Atatürk— en tanto agente secreto, y combatió a los griegos en 1921. Finalmente, se suicidó en 1936 en Berlín, ciudad a la que iba a llevar a la selección turca para los Juegos Olímpicos.

Éstos son los pocos datos que Sascha, quien se desempeña en Berlín como escritor y periodista, puede reconstruir acerca de su abuelo, por lo que decide inventar a su abuelo en tanto personaje de ficción (Şenocak, 1998: 38). Ya que también se entera de que el abuelo borró de la lista de armenios que se iban a deportar el nombre de una mujer, se imagina que ésta debe haber sido su primer y único gran amor a la que quiso salvar la vida aunque no pudo impedir que fuera violada. En las últimas páginas de lo que sería una biografía novelada escrita por Sascha acerca de su abuelo y que, escritas en cursivas, se ubican al final de *Gefährliche Verwandtschaft*, se sugiere que el abuelo se suicidó tras haber recibido una carta de esta mujer armenia en la que ella le informa acerca de su hija, producto quizá de una violación o posiblemente hija del abuelo, y le recuerda su promesa: que él se iba a quitar la vida si las circunstancias no les permitieran vivir juntos. Pero esta versión acerca de los posibles motivos que llevaron al abuelo al suicidio es puesta en duda por la siguiente oración del narrador autodiegético: “Endlich fühle ich mich in der Lage, die Geschichte so zu erzählen, wie sie sich ereignet hat. Sie könnte ungefähr so enden” (Şenocak, 1998: 134).¹⁹ ¿Acaso es más probable que en lugar de quitarse la vida para cumplir así una promesa, el abuelo se suicidara porque la carta le trajo a la memoria su responsabilidad en el genocidio? ¿Entonces el abuelo sintió culpabilidad?

Más allá de indagar en relaciones familiares peligrosas o relaciones familiares establecidas por elección, con su novela Zafer Şenocak llama la atención sobre un genocidio que ocurrió antes del Holocausto y en el que ya se utilizaron prácticas como la expulsión, la deportación y las masacres colectivas, pero que ha caído en el olvido en Turquía, puesto que no se implementaron políticas públicas para crear una cultura de

¹⁸ “Ich bin ein Enkel von Opfern und Tätern” (Şenocak, 1998: 40) [Soy el nieto de víctimas y victimarios].

¹⁹ Finalmente me siento capaz de relatar la historia tal como ocurrió. Podría terminar más o menos de la siguiente forma.

la memoria en torno a estos hechos.²⁰ Según Andreas Huyssen, al abordar este genocidio anterior al Holocausto, Şenocak genera un diálogo con la cultura de la memoria que se ha establecido en Alemania tras el final de la Segunda Guerra Mundial y de cuya construcción los inmigrantes turcos, en tanto minoría de una cultura diaspórica, han quedado excluidos (Huyssen, 2003: 153-154). Cabe subrayar que con su novela Şenocak no relativiza la dimensión y el horror del genocidio emprendido por la Alemania nazi sobre todo en contra de judíos y gitanos. Tampoco se limita a señalar que tanto los turcos como los alemanes tienen una historia que implica genocidios y que causó entre las víctimas un trauma histórico transgeneracional, y entre los victimarios y las generaciones subsecuentes la carga de una culpa colectiva. Al contrario, indaga en las diversas formas de recordar este tipo de acontecimientos.

El narrador autodiegético que se encuentra inmerso en la sociedad alemana en que el tema de la culpa colectiva se ha abordado ampliamente desde el final de la Segunda Guerra Mundial expresa que no cree en la posibilidad de que la culpa colectiva pueda transmitirse a las generaciones siguientes, es decir, la de hijos y nietos: “Ich glaube nicht, dass Schuld übertragbar ist” (Şenocak, 1998: 40).²¹ Con respecto al tema de la culpa cita incluso al abuelo —es a su vez el único pasaje en que la voz auténtica del abuelo se hace escuchar. Éste afirma en su diario que en la cultura musulmana no existe la noción de culpa: “*In unserer Kultur existiert kein Begriff von Schuld. Wir kennen nur die Sünde. Sie umreißt unsere Verantwortung einem göttlichen Wesen gegenüber. Aber wir haben keine Verantwortung vor uns selbst. Schuld ist eine persönliche Frage. Man ist mit seiner Schuld immer allein. Wir sind es nicht gewohnt, allein zu sein*” [cursivas en el original] (Şenocak, 1998: 119).²²

El narrador destaca, asimismo, que pese a las políticas públicas en Alemania en lo referente a la memoria colectiva que se vincula con el exterminio judío y pese a que muchos familiares de su madre murieron en los campos de exterminio, casi no se han elaborado estos acontecimientos en la memoria familiar. Es decir, en el caso de su familia, también las víctimas optan por el olvido y la supresión del pasado, ya que, según el narrador, la madre quiso posibilitar que su hijo viviera sin rencores en Alemania, país al que ella regresa de su exilio en Estambul en los años cincuentas cuando Sascha aún es un niño. Como muchos judíos ashkenazi de Alemania la madre tiene prejuicios contra los judíos sefardí que, en su huida de la península ibérica durante el reinado de los Reyes Católicos, habían encontrado acogida en Turquía; pese a su matrimonio con un turco, ciertamente de las clases adineradas, ella ve con malos ojos a los turcos en general.

²⁰ Considero pertinente destacar que en 2003, a cinco años de haberse publicado la novela corta del escritor turco-alemán, se organizó en Turquía el congreso Políticas de la Memoria, que se ocupó tanto del genocidio armenio como de la expulsión de los griegos y la guerra contra los curdos (Huyssen, 2003: 160, nota 24).

²¹ No creo que sea posible transmitir la culpa a otros.

²² En nuestra cultura no existe la noción de culpa. Sólo conocemos el pecado. Éste se refiere a nuestra responsabilidad ante un ser divino. Pero no tenemos ninguna responsabilidad ante nosotros. La culpa es una cuestión personal. Ante la propia culpa uno se encuentra solo. No estamos acostumbrados a estar solos.

Todas estas referencias otorgan a la novela complejidad en cuanto a aspectos históricos, éticos y literarios, así como acerca de actitudes racistas que también manifiestan algunos judíos. Cabe aclarar al respecto que mientras Sascha trata de descifrar el diario de su abuelo escrito en árabe y en letras cirílicas recurriendo a la ayuda de un traductor y un orientalista, María, su pareja y directora de cine, prepara un documental sobre Talat Pascha, quien fue asesinado por un armenio en Berlín en 1921, ciudad a la que se había refugiado tras haber sido sentenciado a muerte en Turquía por su responsabilidad en el genocidio armenio.

A modo de conclusión: el Holocausto histórico y el tropos del Holocausto

En *Morirás lejos* y *Gefährliche Verwandtschaft* nos percatamos que la historia en tanto documento e invención se convierte en el protagonista real.²³ Pese a que existen mucho más documentos acerca del genocidio judío que sobre el de los armenios, la propuesta literaria que José Emilio Pacheco ofrece en cuanto a la relación entre invención y reconstrucción de sucesos históricos a partir de documentos es mucho más radical que la de Zafer Şenocak: no sólo afirma la necesidad de conjugar invención y documento, ficción e historia para acercarse a una verdad humana, sino que pone en tela de juicio el mundo diegético como tal, la existencia de narrador, personajes, trama y objetos. Por ello, Rangel López habla no sólo de la construcción incompleta de la trama y la posibilidad de reorganizar los diversos fragmentos de múltiples formas, sino incluso de una mutilación del universo diegético (Rangel López, 2011: 482). Por ejemplo, en la quinta opción de los posibles desenlaces que se desarrollan en *Morirás lejos*, el narrador pone en duda la existencia tanto de eme como de Alguien:

La mano busca el arma pero la busca en vano porque el arma no existe. Nadie espía tras la ventana porque Alguien no existe y si Alguien no existe tampoco existe eme ni el parque con el pozo en forma de torre bajo el espeso olor a vinagre. Sólo existe el gran crimen, y todo lo demás: un poco de papel febrilmente manchado para que todo aquello, si alguien lo recuerda si alguien, aparte de quienes lo vivieron, lo recuerda, no se olvide (Pacheco, 1967: 135).

Así, del mismo modo como Sascha inventa un final verosímil para la vida de su abuelo, porque la búsqueda por la verdad sólo puede ser documentada de forma escasa, y el lector jamás se enterará del secreto que, supuestamente, se revelaría en el diario que, a su vez, fue guardado en una caja plateada, en *Morirás lejos* la voz narrativa que oscila entre la voz de un narrador-testigo en tercera persona y otra de un narrador en primera persona ofrece varias versiones acerca de un posible encuentro entre

²³ Véase en lo que atañe a la relación entre verdad, ficción e historia los señalamientos de Zafer Şenocak en su ensayo “Hauptstadt des Fragments”, publicado en 2006 por la editorial Babel en Múnich en el volumen *Das Land hinter den Buchstaben. Deutschland und der Islam im Umbruch*.

uno de los sobrevivientes de un campo de concentración y eme, encarnación de diferentes tipos de verdugos que participaron en los siguientes crímenes de lesa humanidad: la masacre en y el posterior allanamiento del ghetto de Varsovia, el fusilamiento de la población en los territorios ocupados por el ejército alemán, el exterminio en las cámaras de gas, la tortura, los experimentos médicos que ocasionaron una muerte cruel y lenta de las víctimas, etcétera.

Lo importante es escribir en contra de la amnesia, aunque el discurso se construya sólo con base en lo que se leyó, escuchó y vio al consultar fotografías o mirar cintas cinematográficas. Dirigiéndose a un interlocutor imaginario, el narrador de la citada quinta opción de desenlace concluye:

Y añade a estas palabras propias y ajenas todas las restantes que leíste, las fotografías los documentales que has visto. Trata de reconstruirlo todo con la imaginación y tendrás una idea apenas aproximada de su vaguedad de lo que fue todo aquello. Basta para que las imágenes te torturen, no te dejen jamás y sientas el horror, la compasión, el miedo, la vergüenza. Porque todo es irreal en este cuento. Nada sucedió como se indica. Los hechos y los sitios se deformaron por el empeño de tocar la verdad mediante una ficción, una mentira. Todo irreal, nada sucedió como aquí se refiere. Sólo fue el torpe intento para que aquello aún no se olvidara (Pacheco, 1967: 135).

Mientras que ambos novelistas justifican el uso de la invención para acercarse al pasado y poder narrarlo, sólo en la novela de Şenocak se problematiza explícitamente la accesibilidad a un pasado relativamente cercano que es parte de la memoria familiar y por ello de la genealogía del narrador autodiegético, pues es la que atañe al abuelo, sus actos y su muerte. Por su parte, la fragmentariedad y el final abierto de la novela de Pacheco —se ofrecen ocho desenlaces posibles— es un indicio de que los acontecimientos ya no pueden ser reconstruidos discursivamente, puesto que los victimarios temen dar testimonio de sus actos y las víctimas murieron. Además, tanto los aliados como los nazis desaparecieron o destruyeron ya fuera películas y fotografías con valor documental o documentos escritos.

Finalmente, cabe destacar que ambos autores incluyen reflexiones con respecto al sobre qué y cómo de la escritura literaria. Por razones diferentes, los dos escriben desde la periferia —desde México en el caso de Pacheco y a partir de la perspectiva de la comunidad diaspórica turca en Alemania en el de Şenocak— para impulsar así replanteamientos acerca de la cultura de la memoria generada en Alemania en torno al Holocausto al llamar la atención sobre otros genocidios, recurriendo para ello al Holocausto como *tropos*.

Obras citadas

AGAMBEN, Giorgio. 2003. *Homo sacer I. El poder soberano y la nuda vida*. Trad. Antonio GIMENO CUSPINERA. Valencia: Pre-Textos.

- BAJTÍN, Mijail. 1989. *Teoría y crítica de la novela*. Trad. Tatiana BUBNOVA. Madrid: Taurus.
- GRANIOLA-RODRÍGUEZ, Magda. 1991. “José Emilio Pacheco”. *El papel del lector en la novela mexicana contemporánea: José Emilio Pacheco y Salvador Elizondo*. Potomac: Scripta humanística. Pp. 100-142.
- HUYSSSEN, Andreas. 2003. “Diaspora and Nation: Migration Into Other Pasts”. *New German Critique* (invierno), 88: 147-164.
- . 2002. *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de la globalización*. Trad. Silvia FEHRMANN. México: FCE / Instituto Goethe.
- JIMÉNEZ DE BÁEZ, Yvette et al. 1979. *Ficción e historia: la narrativa de José Emilio Pacheco*. México: El Colegio de México.
- MÉNEZ SÁNCHEZ, Elisena. 2006. “Morirás lejos: el futuro se conquista por la memoria del pasado perdido”. *La Siega* 7: 1-10, disponible en [http://www.lasiega.org/index.php?title="](http://www.lasiega.org/index.php?title=)“Morirás lejos”:_el_futuro_se_conquista_por_la_memoria_del_pasado_perdido [fecha de creación: junio de 2006; fecha de consulta: 4 de marzo de 2012].
- PACHECO, José Emilio. 1967. *Morirás lejos*. México: Joaquín Mortiz.
- RANGEL LÓPEZ, Asunción del Carmen. 2011. “Morirás lejos de José Emilio Pacheco, una novela por venir”. *Castilla. Estudios de Literatura*, 2: 477-499.
- SCHINDEL, Estela. 2005. “Los intelectuales latinoamericanos y el Holocausto: notas para una investigación”. Sandra CARRERAS, ed., *Der Nationalsozialismus und Lateinamerika. Institutionen-Repräsentationen-Wissenskonstrukte II. Ibero-Online.de*, núm. 3, II: 21-35, disponible en: http://www.iai.spk-berlin.de/fileadmin/dokumentenbibliothek/Ibero-Online/003_2.pdf [fecha de consulta: 20 de febrero de 2012].
- SEBALD, Winfried Georg. 1999/2005. *Luftkrieg und Literatur*. Fráncfort del Meno: Fischer.
- ŠENOCAK, Zafer. 1998. *Gefährliche Verwandtschaft*. Múnich: Babel.
- TORRES VILLARROEL, Diego. 1736. *Sueños morales. Los desahuciados del mundo y de la gloria: sueño místico, moral y físico*, t. III. Madrid: Imprenta Viuda de Ibarra.
- ZAPATA GALINDO, Martha. 2005. “Shoa, antisemitismo e imaginario social judío en México (1970-2000)”. Sandra CARRERAS, ed., *Der Nationalsozialismus und Lateinamerika. Institutionen-Repräsentationen-Wissenskonstrukte II. Ibero-Online.de*, núm. 3, II: 36-46, disponible en: http://www.iai.spk-berlin.de/fileadmin/dokumentenbibliothek/Ibero-Online/003_2.pdf [fecha de consulta: 20 de febrero de 2012].

Un rally entre dos bahías: la ruta histórica del *Volkswagen blues*

Laura LÓPEZ MORALES

Universidad Nacional Autónoma de México

La novela *Volkswagen blues* del escritor quebequense Jacques Poulin nos propone un recorrido entre la bahía de Gaspé, en el extremo este de Quebec, y la de San Francisco, en Estados Unidos. El móvil del viaje es dar con el paradero de Theo, hermano de Jack, el narrador. Tan fortuito es el arranque en el museo de la Gaspésie como las siguientes etapas que se van definiendo de acuerdo con las pistas imprevistas que Jack descubre del paso de Theo por suelo canadiense y estadounidense. Los lugares visitados remiten a alguna página de la historia de una importante migración quebequense a lo largo de los siglos XIX y XX, de suerte que el viaje resulta ser una reconstrucción identitaria propiciada por las insospechadas huellas dejadas por los antepasados.

PALABRAS CLAVE: *rally*, identidad, historia, camino, viaje, antepasados, intertextualidad.

The novel *Volkswagen Blues* by the quebecois writer Jacques Poulin is about a trip from Gaspé Bay, at the east end of Quebec, to San Francisco Bay, in the United States. The quest of this trip is finding the whereabouts of Theo, the brother of the narrator, Jack. The beginning in the museum de la Gaspésie is as fortuitous as the next stages which are defined according to the unforeseen clues that Jack discovers in Theo's passage through Canadian and American soil. The places visited are related to some passages of the history of an important Quebecois migration throughout the XIX and XXth centuries, in such a way that the trip turns out to be a reconstruction of identity, prompted by the unsuspected traces left by their ancestors.

KEY WORDS: rally, identity, history, road, trip, ancestors, intertextuality.

[...] será necesario que ese relato épico cobre la apariencia de una alegoría, un relato infiel puesto que estará construido sobre el olvido.

FRANÇOIS PARÉ

Introducción

Según *Le Robert*, el término *rally*, *rallye* o *rallie* (del verbo “rallier”: reunir, agrupar, juntar) es un falso anglicismo que, en su empleo original (1877) en la expresión *rallie-papier*, designaba un “juego ecuestre o pedestre en el que un competidor arranca antes que todos los demás y va dejando papeles en su camino” que sirven como pistas para reproducir el recorrido (Rey, 1994: 1710).

Esta vez no nos interesan ni los avatares semánticos del vocablo en sus desplazamientos entre el francés y el inglés y de nuevo el francés, ni su derivación en la carrera automovilística o en los tés danzantes que, a mediados del siglo pasado, se organizaban para colocar a señoritas casaderas, sino el referente original que remite muy fielmente a las crípticas marcas que Theo fue dejando en su impredecible recorrido de la bahía de Gaspé, al norte de Quebec, hasta la otra bahía, la de San Francisco, a donde su hermano Jack por fin le dio alcance a bordo de la heroica combi azul.

Así pues, nuestro propósito en las siguientes páginas es ver cómo *Volkswagen blues* (1984),¹ de Jacques Poulin (1937), ofrece una multiplicidad de niveles de lectura; entre ellos nos centraremos en tres que apuntan esencialmente a su inscripción en la literatura de viaje, a su rico entramado intertextual y a la preocupación por la cuestión identitaria. Estos planos se entretajan y, desde el punto de vista narrativo, se construyen gracias a una serie de indicios que guían la travesía de los personajes por el norte del continente americano.

Literatura de viaje

Caminante no hay camino,
Se hace camino al andar.

ANTONIO MACHADO

La filiación en la que Jacques Poulin inscribe su novela *Volkswagen blues* (1984) pertenece a un género² que, en la América francesa, inauguró el navegante bretón Jacques Cartier con sus *Viajes al Canadá* (1534-1542//2000). Un acercamiento al entramado intertextual de la novela refuerza esta reivindicación; en efecto, resulta difícil no hacer mención, además del relato fundador de Cartier y de algunas fuentes que citaremos posteriormente, de otro texto de referencia en esta tradición literaria como es *En el camino* (1957) de Jack Kerouac (1922-1969), por cierto también de

¹ Para este trabajo consultamos la edición de Québec / Amérique y nuestra traducción de las citas textuales irá seguida sólo por el número de página de la misma. Existe una versión al español de Antonio Marquet, publicada por Plaza y Janés-Quebec, México 2003.

² Género en el que también se incluyen crónicas, relatos, diarios de viaje, cartas, informes...

origen quebequense. Además de que Poulin evoca expresamente al famoso novelista *beat* (Poulin, 1986: 74, 236-258),³ existen muchos puntos en común entre las dos novelas: para empezar, sus autores llevan el mismo nombre Jack y Jacques;⁴ luego, los protagonistas (el de Poulin también se llama Jack) son escritores; el teatro de sus aventuras en territorio estadounidense es muy parecido y, en fin, ambos tienen un hermano cuyo paradero ignoran.⁵

Antes de proceder a un análisis más detallado de la novela, no está por demás recordar que en la llamada literatura de viaje se conjugan tres instancias capitales: espacio, movimiento y escritura.⁶ Una de las primeras y principales consecuencias de esta convergencia es que el viaje propicia el descubrimiento de la alteridad y, por ende, conduce a la toma de conciencia de la propia identidad, es decir, que el camino exterior conlleva un camino interior, íntimo. Estos procesos de confrontación con el otro y, por lo mismo, de cuestionamiento de lo que cada quien cree ser, se ven particularmente propiciados con los movimientos migratorios entre el viejo y el nuevo mundos. Primero desde Europa, luego dentro del continente americano, el oeste parece haber ejercido una especie de imán que dictó los múltiples desplazamientos, primero de los exploradores, después de las oleadas colonizadoras o de migrantes en tiempos de crisis económicas y de guerra, es decir, en busca de la tierra prometida. En *Les explorateurs de l'Amérique du nord, 1492-1795* se nos dice: “además de los factores de expansión económica [...] otros impulsos incitaban al descubrimiento de un espacio desconocido: [...] la esperanza de encontrar un día [...] el paraíso perdido” (Litalien, 1993: 21). En el caso concreto de Quebec, sobre todo en el siglo XIX y aun en el XX, la carestía y el desempleo contribuyeron a la sangría demográfica que expulsó de la provincia sus excedentes de desocupados hacia los centros neurálgicos de desarrollo industrial de Estados Unidos, particularmente las regiones aledañas a los Grandes Lagos o por la llamada ruta de Oregon⁷ a la que, por cierto, además de dedicarle el capítulo 18 de la novela, Poulin alude en varias ocasiones a lo largo del libro.

³ En adelante, las citas de la novela tema de nuestro análisis sólo irán seguidas por el número de la página correspondiente.

⁴ Por cierto, igual que el mismo Cartier.

⁵ Al respecto, Sal, el narrador de Kerouac, confiesa que Dean, su compañero de ruta, le recuerda “a un hermano perdido hace tiempo” (2000: 18), mientras que en el caso de Jack Waterman, el protagonista de Poulin, es Theo, ese hermano desaparecido veinte años atrás y detonador de su largo peregrinaje. Pero más que estas coincidencias, la presencia de Kerouac en la novela de Poulin entraña un gran peso simbólico pues en los archivos de la policía de Toronto obra una ficha sobre Theo, acusado de posesión de arma de fuego y en el inventario de sus objetos personales aparece un ejemplar de *On the road* (74). Todavía más, uno de los personajes interrogados acerca del paradero de Theo asegura haber conocido a Kerouac en los alrededores de Denver.

⁶ Al respecto, Ottmar Ette considera que los viajes también pueden ser vistos como “movimientos del entdimiento en el espacio” (Ette, 2001: 51).

⁷ En ese marco se ubican las experiencias analizadas por François Paré en *Le fantasma d'Escanaba*, población situada en la región de Michigan (Paré, 2007: 27-28). En su estudio de la diáspora quebequense hacia territorio estadounidense, este académico presta atención a las inquietudes e interrogantes contenidas en la novela de Poulin.

Al hablar de identidad quebequense suele plantearse una paradoja cuando, por un lado, se evoca el apego a la tierra, a las tradiciones, a los valores-refugio que la literatura del terruño⁸ encarnó, defendió y propagó y, por el otro, se subraya la incuestionable vocación itinerante y exploradora de los colonizadores franceses que, como meros *coureurs de bois*⁹ o como migrantes, dejaron su huella a lo largo y ancho de Canadá y de Estados Unidos. Ahora bien, si la literatura del “terruño” corresponde más bien a una sensibilidad sedentaria, costumbrista y tradicionalista, en el otro caso, el perfil de los descendientes de los *coureurs de bois* apunta más a la estética novelesca de las “road novel”, en la que inscribiríamos *Volkswagen blues*.¹⁰ Para Anne-Marie Miraglia:

La novela del terruño predicaba el agriculturismo, la fidelidad a la lengua, a la fe y a los orígenes de los antepasados franceses con el fin de contrarrestar dos tendencias a la dispersión que ponían en peligro la sobrevivencia nacional. En primer lugar “el llamado del indio, del bosque, de la exploración, del territorio continental” y, luego, “el llamado de los Estados Unidos, de la democracia a la americana, de la productividad vinculada con las posibilidades de ascenso social. El canadiense francés sedentario fue por tanto valorizado a expensas de su hermano *coureur de bois*...” (Miraglia, 1993: 182).

El punto de arranque de ese recorrido imprevisible entraña una gran carga simbólica puesto que conjunta, en la Gaspésie, dos elementos capitales de la presencia francesa en América: el histórico y el espacial convergentes en la figura de Jacques Cartier. La postal que Jack conserva como única pista de su hermano lleva inscrito un fragmento

⁸ Ya en *La Terre paternelle* (1846) de Patrice Lacombe, la exaltación del arraigo a la tierra y a las tradiciones aparece como uno de los principales rasgos identitarios del pueblo franco-canadiense; esta tendencia literaria se prolongará durante el siglo XX con *Marie Chapdelaine* (1916) de Louis Hémon, *Un homme et son péché* (1933) de Claude-Henri Grignon y *Menaud maître-draveur* (1936) de Félix-Antoine Savard, por sólo citar algunos de los principales títulos que consolidaron esta vena novelesca.

⁹ Las connotaciones vinculadas con esta expresión y, sobre todo, con el personaje así denominado variaron considerablemente desde su aparición en el siglo XVII. De manera sucinta mencionaremos aquellas asociadas a la figura que en el imaginario canadiense remite a quienes se aventuraban en las grandes extensiones boscosas para comerciar con los amerindios pieles y maderas. Su conocimiento de esos pueblos, de sus costumbres y del territorio los investía de un cierto poder frente a los representantes de la monarquía francesa, lo que los convirtió en especies de intérpretes. También llegó a considerárseles como meros viajeros, aventureros, asociales, indeseables. Sin embargo, jugaron un papel capital en el comercio peletero que constituyó la principal fuente de recursos exportados a Europa por la Compañía de las Indias Occidentales (Poirier, 1998, 216-222). Este personaje encarna igualmente el anhelo de libertad (ver Lafleur, 1973: 29-30). Poulin recuerda que Étienne Brûlé inauguró esta tradición (66).

¹⁰ Los límites de la ficción “nacionalista” del tipo de la novela del terruño (Lacombe, Savard, Grignon) empiezan a ser rebasados cuando los escritores se atreven a abandonar el “ombiliguismo geográfico y temático” y deciden salir a ver y a hablar de lo que sucede fuera de sus fronteras y de su propio devenir. Además este quiebre se acentuó a raíz del incremento de los flujos migratorios en territorio canadiense pues el pueblo quebequense se vio inevitablemente confrontado a nuevas alteridades que, por fuerza, relativizaban el monolitismo de la propia identidad. En abono a esta transición, podemos citar dos declaraciones del propio novelista: “Hay que salir de Quebec [...] porque considero que la literatura quebequense permaneció mucho tiempo replegada en sí misma” (Soulié citado por Michaud, 1992: 374).

de la crónica del explorador bretón y fue enviada desde ese lugar. Así, otros textos convertidos en indicios van dictando la ruta que Jack emprende, a principios de mayo, desde la bahía del Atlántico y que culminará en el Pacífico en la de San Francisco, al final del verano.

Las casualidades se encadenan: al principio, el azar del encuentro con Pitsemine, apodada la Gran Saltamontes, lo conduce inesperadamente a la siguiente pista: el texto de Cartier está amplificado en un cartel dentro el museo de Gaspé donde trabaja la madre de la chica; una vez que la mujer los ayuda a despejar esta primera incógnita, el espíritu detectivesco¹¹ que se apodera de los dos viajeros los lleva a descubrir en el registro de visitantes el nombre de Theo, quien, en el espacio correspondiente al domicilio de procedencia, inscribió: San Luis Missouri. No es de extrañar entonces que este dato decida el destino de los personajes.

Como son muchas las etapas del periplo que empieza en este punto, resulta imposible mencionarlas en su totalidad, pero sí referiremos las dos siguientes porque refuerzan la pauta sugerida en nuestro planteamiento inicial: la superposición del desplazamiento en el espacio y en el tiempo o dicho de otro modo: el recorrido geográfico de los personajes entraña simultáneamente un viaje por la historia de los antepasados trashumantes. Así pues, al dejar Gaspé con la intención de dirigirse a San Luis Missouri, los personajes hacen una parada en Quebec para los preparativos de viaje; mientras tanto el nombre de la ciudad estadounidense trae a la memoria de Jack sus viejos manuales escolares en los que se narraban las primeras exploraciones francesas en el continente (27). Mientras la combi es objeto de las necesarias revisiones mecánicas, el protagonista compra los mapas de carreteras y consulta algunos libros relacionados con su plan de viaje. Uno en particular: *La pénétration du continent américain par les Canadiens français* de Bénédict Brouillette, refuerza su intuición. En efecto, en él se habla de las incursiones de los *coureurs de bois*, también llamados viajeros, por esas latitudes y además se menciona que San Luis Missouri era uno de los principales puntos de intercambio con los amerindios: “Pero todos saben que los puntos de trata estaban ubicados a lo largo de los ríos... entonces no fueron utilizados únicamente para el comercio de pieles: también sirvieron como puntos de partida para toda clase de expediciones” (44). Estas consideraciones surgen al comenzar el viaje, pero al término de éste, después de haber ido hilando las trazas encontradas en el camino, reconstruyen el verdadero sentido de su aventura:

Habían partido de Gaspé, donde Jacques Cartier había descubierto Canadá, y habían seguido el río San Lorenzo y los grandes Lagos, y luego el viejo Mississippi, Padre

¹¹ Muy pronto, la compañera de viaje de Jack comprende el carácter impredecible y casi enigmático del recorrido que emprenderán; la naturaleza de las pesquisas realizadas le hacen pensar en el célebre Watson. En efecto, la enorme perspicacia y gran capacidad de deducción de Pitsemine le permiten proceder a lo que llama *cross checking* (72) y así encadenar los detalles de sus progresivos hallazgos para orientar su búsqueda. Así, el espíritu de la novela tiene mucho de policiaco debido a la enorme carga de suspenso que de una etapa a otra caracteriza el viaje en pos de Theo.

de las Aguas, hasta San Luis, y después habían tomado la Ruta del Oregon y, siguiendo la huella de los emigrantes del siglo XIX que habían formado caravanas para ir en busca del Paraíso Perdido con sus carretas jaladas por bueyes, habían recorrido las grandes llanuras, franqueado la línea divisoria entre las aguas y las montañas Rocallosas... (255-256).

El vínculo entre la historia real y la ficción queda de manifiesto en estas líneas, como François Paré lo subraya muy acertadamente al abordar el tema en relación con las novelas de Kerouac y de Poulin. Lo que él llama la “literatura de la huella”, a pesar de sus lagunas, contribuye al rescate de la historia imaginaria de la diáspora quebequense.

En el caso de Poulin, la lógica del desplazamiento remite en cierto modo a la necesidad de construir “el relato épico de la comunidad desplazada” bajo la forma de una alegoría (Paré, 2007: 129). La trayectoria de los movimientos trashumantes vincula lugares improbables como los que Jack Waterman y Pitsemine van tocando y “ligando” como en un *rally*.

Bifurcaciones textuales: historia y literatura

[...] un imaginario del camino, una innegable identificación de los personajes con el espacio y una búsqueda iniciática de la memoria.

FRANÇOIS PARÉ

Resulta importante subrayar que, con frecuencia, el relato de viaje es analizado sobre todo desde su perspectiva referencial y extralingüística; sin embargo, entre otros muchos enfoques sugeridos por la polisemia del texto cabe apuntar la posibilidad de una ficcionalización literaria interna al propio texto. Si el viaje del Volkswagen ocurrió o no, poco importa; para efectos del análisis, la novela de Poulin se comporta como un relato de viaje en cuyo tejido polisémico y polifónico se superponen las marcas referenciales con las ficcionales, las históricas, las geográficas, las discursivas, etcétera. Los niveles intertextuales corren en dos direcciones principales: los históricos (Jacques Cartier, 19; Joseph-Camille Pouillot, 22; Benoit Brouillette, 44; Timothy Severin, 123, y Jean-Louis Rieupeyrou, 144, entre otros)¹² y los literarios (de tradición anglófona lo mismo que francófona: Saul Bellow —quien “convive” con los personajes de la novela— 107-110; Ernest Hemingway, 42; Carson McCullers, 195; Jacques Kerouac, 74, 236-258; Jack London, 234; o Gabrielle Roy, 42; Rejean Ducharme, 42; Boris Vian, 42; Louis Aragon, 98, y muchos más).¹³

¹² En relación con la diáspora quebequense.

¹³ Aquí tendría igualmente cabida un capítulo concerniente a la intertextualidad que se teje con la presencia de canciones, empezando por el título de la novela que corresponde a un blues compuesto en 1966,

De esto se desprende una poética del texto que describe un viaje pero, sobre todo, que se construye gracias a los fragmentos (históricos y literarios) de otros viajes con los que coincide. Así se teje un concierto de recorridos iniciáticos que no obedecen a un plan determinado sino que se van decidiendo, como se mencionó en el apartado anterior, en función de las pistas de cada etapa del *rally*.

Ante la dificultad de hacer un análisis pormenorizado de cada uno de esos niveles, al menos podemos señalar que en recorridos paralelos al que Jack Waterman describe entre las dos bahías, se van trenzando los caminos abiertos por los exploradores y aventureros que, en diferentes momentos de la historia, hollaron el norte del territorio americano. En efecto, Jack, movido por el deseo y la necesidad de dar con el paradero de Théo, emprende la búsqueda del hermano sin saber adónde lo llevarán las pistas que cada nueva etapa le va sugiriendo y, en ese paulatino descubrimiento, reconstruye las rutas abiertas por sus antepasados animados por el sueño de la tierra prometida.

Y, como se expuso en el apartado anterior, resulta particularmente significativo que el primer capítulo de la novela lleve por título el nombre de Jacques Cartier. A este respecto, no está de sobra recordar que durante por lo menos tres siglos este explorador francés, que ganó para la Corona de François I los vastos territorios de la Nueva Francia, estuvo confinado a un relativo olvido. Sin embargo, todo pueblo amenazado de desintegración recurre a figuras de referencia que promuevan la admiración, cohesión y solidaridad en torno a los valores que encarnan. Los mitos, como construcciones sociales que traducen los anhelos de una comunidad, juegan ese papel y sobre todo expresan los deseos de justificación de una identidad. Es así como los historiadores franco-canadienses del siglo XIX se empeñaron en rescatar y resignificar en un registro casi apologético las hazañas de los primeros exploradores franceses en el norte del continente. La recuperación de dichas figuras, en cuya tradición habría que inscribir a los ya mencionados *coureurs de bois*,¹⁴ es resultado de los ánimos nacionalistas exacerbados a raíz de los episodios de 1837-1838¹⁵ y, por lo mismo, persiguen la afirmación de una identidad en peligro de desaparición.

Tanto o más que cualquier otro texto narrativo, en *Volkswagen blues* los ejes del tiempo y del espacio están intrínseca e indisolublemente ligados. A medida que Jack y Pitsemine avanzan en su periplo, cada etapa conlleva asociaciones que remiten a tiempos pasados, lo mismo a la llegada de Jacques Cartier, que a los flujos migratorios franco-canadienses de los siglos XIX y XX. Cada paraje, cada ciudad lleva la marca de alguien que contribuyó a construir la historia y la identidad de ese lugar y de sus

por Scott of the Sahara. Luego, también relacionada con los viajes: “un canadien errant” (100). En fin, Georges Brassens (98), lo mismo que Yves Montand (246) y toda una pléyade de cantantes *country* que amenizan las largas horas de carretera.

¹⁴ Ver nota 5, p. 3.

¹⁵ Aunque larvadas desde años anteriores, en esos años se producen serias divergencias legales entre las comunidades inglesa y francófona que desembocan en levantamientos populares de esta última, apagados por las fuerzas armadas. Estos episodios exacerbaban los ánimos patriotas de la población de Quebec.

habitantes.¹⁶ Por demás pertinente resulta la mención de que Théo, digno heredero de los *coureurs de bois*, era historiador y en sus múltiples correrías por el norte del continente debe haber tenido muy presente la necesidad de ubicar las marcas diaspóricas de sus antepasados francófonos.

Búsqueda de la identidad

Por el sesgo de los vínculos diaspóricos fue posible abrirse a la diferencia así como a una conciencia identitaria [...] fundada en el territorio...

FRANÇOIS PARÉ

Algunos estudiosos de la obra de Poulin¹⁷ han hecho especial hincapié en la obsesión identitaria que recorre la narrativa del escritor quebequense. En efecto, los diferentes planos del viaje descrito por la novela que analizamos se despliegan en otros tantos niveles concernientes a la búsqueda de la identidad. Para el protagonista, está muy presente la preocupación por su vocación como escritor, en la medida en que al atravesar por un cierto periodo de esterilidad (42-43) espera que esta aventura le sugiera un tema para su próximo libro. En cuanto a la filiación familiar, al igual que los dos hermanos que Kerouac pone en escena, Theo representa una suerte de *alter ego* de Jack Waterman, y cada uno lleva la marca ya sea de ese espíritu rebelde, de esa vocación errante heredada de los antepasados en cuya búsqueda salió, mientras el otro encarna el apego a las tradiciones, también recibidas como legado ancestral y que hasta entonces le han dado sentido a su existencia. Todo esto lo lleva a preguntarse acerca de la verdadera naturaleza de sus vínculos o de si sólo estaba aferrado a una imagen: “me parece que más vale no volver a ver a mi hermano... acepté esta idea tan rápido que... ahora me pregunto si amaba realmente a Theo... Tal vez sólo amaba la imagen que me había forjado de él” (289).

Así pues, un plano ya abordado líneas atrás concierne al descubrimiento de las huellas dejadas por los emigrantes franco-canadienses en tierras estadounidenses que lo obliga a replantearse la naturaleza de sus raíces culturales. De este modo, si bien la travesía le va develando progresivamente la añeja presencia de sus antepasados en los territorios recorridos y, además, sus propios vínculos con la cultura estadounidense,¹⁸ es claro que frente a la nostalgia de su origen no puede menos que reconocer que la identidad no es un constructo monolítico y dado de una vez por todas, sino algo en permanente formación y más bien la confluencia de múltiples pertenencias.

¹⁶ Los intertextos históricos son particularmente reveladores de esta dimensión.

¹⁷ Anne Marie Miraglia, Ginette Michaud, Jean-Pierre Lapointe y Pierre L'Hérault, entre otros.

¹⁸ El entramado intertextual lo prueban prolijamente.

Este carácter híbrido es el que, por último, pondrán de manifiesto las reflexiones de su compañera de viaje. Ya en líneas anteriores se señaló que Pitsemine era hija de un blanco y de una amerindia montañesa; a menudo Jack parecía no tener muy presente tal detalle pues, al evocar con orgullo y admiración las hazañas de los exploradores y colonizadores franceses dando por sentado que la chica compartía tales expresiones, ésta se deslindaba como si se sintiera agraviada por la confusión: “Cuando usted habla de los descubridores y exploradores de América... Yo, no tengo nada en común con la gente que vino en busca de oro y de especias y un paso hacia el Oriente. Yo estoy del lado de aquellos a quienes robaron sus tierras y su modo de vivir...” (28).

Tal parece que la peregrinación de los protagonistas de Poulin repite “el universo dislocado de la huella” (56), en tanto que cada pista dicta provisional pero progresivamente el rumbo a seguir. La argumentación de Paré para sustentar su idea del imaginario diaspórico parece convenir muy bien a las aventuras de los viajeros del Volkswagen; de hecho, incorporadas a la trama principal, las referencias intertextuales a los antepasados que abrieron brecha en esas vastas extensiones, a los pioneros que surcaron esos espacios en busca de la tierra prometida, ilustran con elocuencia esa vocación trashumante.¹⁹

En la misma línea de reflexión, Paré añade que “en esos universos diaspóricos, el espacio se superpone al tiempo, o más bien lo estructura con los datos del alejamiento y de la distancia” (Paré, 2007: 124). Esta percepción es clave para la comprensión del sentimiento de continuidad/ruptura de las marcas identitarias, de los móviles de la errancia de los quebequenses que emigraron hacia Estados Unidos y al resto de Canadá. La peregrinación de Jack en busca de Theo recupera y reconstruye, en buena medida, la red de rutas descritas por las diferentes oleadas diaspóricas hacia el oeste del continente.

Conclusión

¿Cuál es el balance de la aventura de Jack en pos de Theo? Si bien él no trata consciente y abiertamente de emigrar, su búsqueda traduce más bien la necesidad de entender quién es él en tanto que individuo perteneciente a una comunidad determinada, a un pueblo que ha luchado a través de los siglos para defender su identidad. El desplazamiento se traduce en una suerte de experiencia iniciática gracias a la cual logra reconstruir los fragmentos dispersos de la historia de un pueblo aferrado sí a sus raíces, a su tierra, pero también dispuesto a la trashumancia y que debe aceptarse como mestizo (130).

¹⁹ Por cierto, Paré hace extensivo este rasgo a todo Canadá y Estados Unidos al grado de que en este país se creó el Centre for Migration Studies (Paré, 2007: 16). La actual dinámica demográfica impone, en efecto, un análisis serio desde la academia, como en su momento se hizo con los estudios de género, culturales, poscoloniales, etcétera.

Obras citadas

- CARTIER, Jacques. 2002. *Voyages au Canada suivi du Voyage de Robert Roverbal*. Montreal: Lux Éditeur.
- ETTE, Ottmar. 2001. *Literatura de viaje, de Humboldt a Baudrillard*. México: UNAM / Servicio Alemán de Intercambio Académico. (Col. Jornadas)
- KEROUAC, Jack. 1989 [1957]. *En el camino*. Trad. de Martín LENDÍNEZ. Barcelona: Anagrama. (Col. Compactos, 10)
- LAFLEUR, Normand. 1973. *La vie traditionnelle du coureur de bois aux XIXe et XXe siècles*. Ottawa: Léméac.
- L'HERRAULT, Pierre. 1989. "Volkswagen Blues: traverser les identités". *Voix & Images*, 43, otoño. Montreal: Universidad de Quebec en Montreal. Pp. 28-50.
- LITALIEN, Raymonde. 1993. *Les explorateurs de l'Amérique du Nord, 1492-1795*. Quebec: les Éditions du Septentrion.
- MIRAGLIA, Anne Marie. 1993. *L'écriture de l'autre chez Jacques Poulin*. Quebec: Les Éditions Balzac.
- MORIN, Michel. 1982. *L'Amérique du Nord et la culture. Le territoire imaginaire de la culture, tome II*. Quebec: Hurtubise HMH.
- PARÉ, François. 2007. *Le fantôme d'Escanaba*. Quebec: Éditions Nota Bene / CEFAN.
- POIRIER, Claude. 1998. (Dir. Equipe du TLFQ.) (1998). *Dictionnaire historique du français québécois*. Quebec: Les Presses de l'Université Laval.
- POULIN, Jacques. 1984. *Volkswagen Blues*. Montreal: Québec / Amérique.
- REY, Alain. 1994. *Dictionnaire Historique de la Langue Française*, vol. II. Paris: Dictionnaires Le Robert.
- ROY, Gabrielle. 1996. *Fragiles lumières de la terre, écrits divers 1942-1970*. Montreal: Les Éditions du Boréal.

La mirada oblicua o el hallazgo de lo visible

Norma GARZA SALDÍVAR
Universidad Autónoma de la Ciudad de México

Este trabajo busca explorar las manifestaciones literarias de una mirada oblicua. Mirada que implica hablar de aquello que el ojo ya no es capaz de percibir, lo que queda más allá de lo visible. Esta parte —la que escapa a toda síntesis— es la que posibilita la auténtica alteridad. Quizá de ahí el interés de José Saramago por una mirada oblicua, y el interés de este trabajo por explorar las posibilidades de una novela oblicua. Mirada como ejercicio del pensamiento, de la memoria y la escritura que quiere regresar hacia lo que el ojo de Occidente ya ha mirado para despojarlo de la inercia de una sobrevisualización.

PALABRAS CLAVE: Saramago, mirada, oblicuo, novela, alteridad.

This work seeks to explore the literary manifestations of the oblique gaze. A gaze that implies something that the eye is not capable of perceiving, what remains beyond the visible than what is visible. This is what escapes from a synthesis, what enables the authentic otherness. From here may come José Saramago's interest for an oblique gaze, and the interest in this work to explore the possibilities of an oblique novel. This gaze as an exercise of thought, of memory, and the act of writing that goes back to what the Western eye has already seen, so as to remove the inertia of an over visualization.

KEY WORDS: Saramago, gaze, oblique, novel, otherness.

En sus *Seis propuestas para el próximo milenio*, en la que lleva por título “Visibilidad”, Italo Calvino escribe:

Hubo un tiempo en que la memoria visual de un individuo se limitaba al patrimonio de sus experiencias directas y a un reducido repertorio de imágenes reflejadas por la cultura; la posibilidad de dar forma a mitos personales nacía del modo en que los fragmentos de esa memoria se combinaban entre sí, ensamblándose de maneras inesperadas y sugestivas. Hoy la cantidad de imágenes que nos bombardea es tal que no sabemos distinguir ya la experiencia directa de lo que hemos visto unos pocos segundos en la televisión. La memoria está cubierta por capas de fragmentos de imágenes, como un depósito de desperdicios donde cada vez es más difícil que una figura entre tantas logre adquirir relieve (2005: 98).

Si bien Calvino se refería al peligro que acecharía el perder la facultad de distinguir entre las imágenes y la experiencia directa, Saramago se refiere, en múltiples lugares de su obra, al peligro que acecharía el perder la facultad de mirar y detenerse frente a lo que se tiene enfrente, sumergidos en ese bombardeo de imágenes en el que se pierden en muchos sentidos las distinciones y diferencias. De ahí su insistencia en algunas de sus novelas de reparar en los peligros y las consecuencias del ya no mirar la realidad o, lo que es peor, del pensar que porque se tienen ojos es posible mirar.

Recordemos su novela *Ensayo sobre la ceguera* que expone la alegoría de la ceguera humana, imponiendo así la necesidad de confrontar desde otro sitio esa ceguera que se ha instalado en el ojo que mira. El final de la novela y también de la epidemia contagiosa llamada “ceguera blanca” es el principio del reconocimiento de que el ojo aun viendo ya no es capaz de reconocer lo que ve, y la mujer del médico, la única que logra no contagiarse dice: “Creo que no nos quedamos ciegos, creo que estamos ciegos, Ciegos que ven, Ciegos que, viendo, no ven” (373).

En esta novela, los personajes (una pequeña muestra de una humanidad agobiada por la demasiada presencia de lo inmediato) son despojados de sus espacios conocidos y hundidos en las circunstancias más precarias, buscan entonces satisfacer sus necesidades más elementales. Con un cuerpo cada vez más exhausto y aniquilado, estos hombres y mujeres son víctimas de una ceguera contagiosa; epidemia que es necesario poner en cuarentena. El lugar de encierro es nada menos que un viejo manicomio: demencial laberinto que arrastra a los internos a aferrarse a un mínimo espacio que a toda costa tendrán que defender, para probar más que la lucidez la fuerza; más que la dirección cotidiana de una vida, el sobresalto, el desasosiego por un instinto de sobrevivencia. Así, hasta que una energía ya desgastada o una ceguera ya generalizada rompe las fronteras entre el adentro y el afuera, entre lo visible y lo invisible, entre el yo y el otro. Los espacios se confunden en una misma locura, en la que casi todos se hunden en la *más clara* oscuridad de una *civilización* que vive las consecuencias de su barbarie. En efecto, Calvino, como creo que también Saramago, al ser hijos de la “civilización de las imágenes”, como se nombra Calvino, no trataban de negar las imágenes o su poder, sino de reconocer sus posibilidades, sobre todo en esta época en donde el trabajo con ellas permite el poder reciclarlas y usarlas en nuevos contextos y con otros significados, lo que abre nuevas formas de ver la realidad o de utilizar recursos narrativos para las imágenes y acentuar su extrañamiento. Sin embargo, veían también que en medio de ese remolino de imágenes en el que ahora nos movemos o, mejor, que nos mueve, existe el peligro de quedarnos ciegos frente a la experiencia directa de la singularidad, o frente al otro que ya no logra adquirir relieve, forma o nombre. A veces todo parece hundirse justamente en ese depósito de desperdicios del que hablaba Calvino que, por otro lado, es un depósito que ya no queremos ver, que dando vuelta a la página como damos vuelta al rostro porque estamos hastiados, saturados, enajenados, nos convertimos en presas fáciles para olvidar, para no pensar finalmente, para ya no mirar.

Así, en el centro de esa catástrofe que se narra en el *Ensayo sobre la ceguera* se forma un pequeño grupo de personas alrededor de la única mujer que conservará la

vista, todos en busca de comida y de un sitio en donde dormir: “Volvemos a la horda primitiva, dijo el viejo de la venda negra, Con la diferencia de que no somos unos cuantos millares de hombres y mujeres en una naturaleza inmensa e intacta, y sí millares de millones en un mundo descarnado y consumido, Y ciego, añadió la mujer del médico” (292). Este grupo será el protagonista que se encuentra en el umbral de la destrucción: entre la pérdida del agua, de la energía eléctrica, la lucha por la comida y el incesante deambular de un lado a otro buscando algo a qué aferrarse. Todo ello en un ambiente de indiferencia por el que está al lado, ciegos guiados por la ley del más fuerte o por una ceguera más poderosa y, sobre todo, envueltos en una violencia que poco a poco se va gestando en nombre de la sobrevivencia; como siempre suele justificarse, una violencia en nombre de dios, de la libertad o de una “guerra humanitaria”, y que no es sino guerra y destrucción en nombre del miedo y el terror.

Para Saramago la mirada oblicua es la que está atravesada por el error, la duda y la sospecha; es la que pone en cuestión lo que se mira o la que hace pensar en la posibilidad de otra respuesta a lo establecido, pensar que no hay verdades definitivas. Como dice Albert Camus (1981: 94): pensar no es unificar, hacer familiar la apariencia bajo el rostro de un gran principio. Pensar es volver a aprender a ver, a estar atentos, es dirigir la conciencia, y hacer de cada idea y de cada imagen, a la manera de Proust, un lugar privilegiado. Así parece exponerlo Saramago en su libro *Viaje a Portugal*: “Es necesario ver lo que no fue visto, ver otra vez lo que ya se vio, ver en la primavera lo que se vio en verano, ver de día lo que se vio de noche, con sol donde primeramente la lluvia caía, ver el trigal verde, el fruto maduro, la piedra que cambió de lugar, la sombra que aquí no estaba” (1992: 258).

Vivimos en un mundo que se caracteriza por la explosión desbordante de la imagen; imágenes que abarcan todos los ámbitos de la cultura: el religioso, el artístico, el publicitario, el político, etcétera. Nos encontramos así en una época que exalta de manera exacerbada el sentido de la mirada. El problema está quizá no en el objeto que se mira, sino en quién mira y cómo mira; es decir, en el sujeto que capta el bombardeo de imágenes, quizá un sujeto que ya no participa de aquello, sino que se ha convertido él mismo en depósito de imágenes que sabemos encierran situaciones, personas, eventos, catástrofes. Un espectador más del espectáculo del mundo, porque quizá en esta sociedad capitalista de principios de siglo y de milenio, la mirada ha perdido su capacidad de reconstruir y nombrar de otra manera lo que se mira y se ha sometido simplemente a su mandato.

Por otra parte, José Saramago recorre los acontecimientos sociales, políticos y culturales desde el margen y la periferia de los hechos, desde otro lugar; y, probablemente, el género novelístico sea para el escritor portugués la forma más oblicua de abordar la realidad y aquello que nos rodea. Porque él intuye que los textos que pueden hablar directamente de las cosas corren el peligro de traicionar, en algún momento, aquello de lo que están hablando. En el deseo de definir y tematizar se excluyen inmediatamente otras vertientes de un mismo hecho. En cambio, cuando de manera oblicua se rodea a las cosas para conocerlas, no se pueden detener en una definición, sino que

siempre queda algo por decir, una fisura en la palabra para que la memoria y la imaginación de los otros la sigan reconstruyendo. Así, podemos hablar de dos tipos de miradas: la directa, recta y derecha, frente a la oblicua, sesgada y atravesada, y de ahí quizá formular también una escritura oblicua. Una narración oblicua que nos conduciría, no a la oscuridad o a la claridad de los hechos, sino al claroscuro; no a la narración lineal, sino al desvío y al incesante error.

El mismo autor apunta que la mirada tiene “que dar la vuelta a las cosas para entenderlas, tiene que ser una mirada circular. Todo lo que digamos que conocemos con una sola mirada se puede decir que no lo conocemos o conocemos una parte” (Entrevista con Silvia Lemus, T. V., Canal 22, mayo de 1997). Esa mirada oblicua es aquella que nos permite ver lo que normalmente no vemos, o también, es la forma de “decir no” a lo que parece claro y evidente; por ello, “hay que dar la vuelta a las cosas para conocer las cosas”, aunque sepamos que el dar la vuelta no significa cerrar el círculo sino abrir la espiral del conocimiento.

Si bien Saramago recurre en algunas de sus novelas a la oposición de fuerzas, de poderes, de circunstancias y valores, en otras, y reforzado por su mirada oblicua, opta por la digresión, el discurrir y la errancia. El par alegórico ceguera-mirada no se establece tanto como oposición, sino como diferencia. Hay intercambios y configuraciones que ponen en evidencia el mundo interior y el exterior de algunos de los personajes; y entre ambas polaridades, la tensión del claroscuro. Se alegoriza el entrecruzamiento o quiasmo de los dos tipos de miradas: la directa y la oblicua. Quizá por ello, para Saramago la mirada oblicua implica la otra parte, aquella a la que hace referencia Maurice Blanchot: la que deja de permanecer en la seguridad de las formas o en la superficie de las cosas, la que trasciende la representación, la que, finalmente, penetra en lo más interior, es decir, en lo más invisible (cf. Blanchot, 1992: 128).

Como sucede en el *Ensayo sobre la ceguera*, pues en medio de la degradación de la condición humana, el signo visible que le pone nombre a esa deshumanización es, paradójicamente, la falta del nombre de los personajes. En ese confinamiento de personas siempre vigiladas, donde todos sufren la misma condición de víctimas de una ceguera que se manifiesta de distintas formas, sólo existen la chica de las gafas oscuras, el niño de los ojos estrábicos, el viejo de la venda negra, el primer ciego, etcétera: ciegos sin nombre, donde unos fungen como opresores de sus mismos compañeros; otros se resignan a vivir en medio de aquel mal, y otros menos, se resisten para no contaminarse totalmente de aquella enfermedad. Quizá lo que salvó al pequeño clan de ciegos guiados por la mujer del médico fue que nunca se acostumbró a vivir en ese estado de horror y de miseria; ciegos que nunca se olvidaron de su propia ceguera. En la pérdida del nombre y en el largo recorrido hacia ningún lado, pueden reconocer que dentro de ellos hay algo que no tiene nombre y que *eso* es lo que los hace ser.

El escritor portugués logra que el acontecimiento más insignificante se abra a la perplejidad de la mirada en una proyección heterogénea que impide la identificación entre el que mira y lo mirado; más bien, hace que su acercamiento a la realidad sea

de manera oblicua, como un constante desplazamiento, no solamente para dar la vuelta a las cosas, sino también para completar de nueva cuenta lo que se ve. Con esa mirada, pues, Saramago mira, en algunas de sus novelas, la historia, las relaciones de poder, los evangelios y la condición humana. Y es que el mundo, tal como hoy lo conocemos, está fragmentado en una multiplicidad de temas y acontecimientos de los que solamente nos llega su reflejo a través de medios que oscurecen y hacen más compleja nuestra mirada. El pensamiento no es una mirada que fija la identidad de las formas; “es, como escribe Foucault: gesto, salto, danza, desviación extrema, tensa oscuridad” (1999: 327).

La novela oblicua es la novela imaginada desde *otro* lado, el lugar de la radical alteridad; es también aquella escritura que incesantemente hace señas de una época, de un pensamiento, pero sobre todo de lo que la mirada hegemónica deja de lado, lo que ya no ve, lo que desecha. Somos lenguaje, pero el lenguaje es ese extraño que reside en nosotros, como diría Maurice Blanchot, una extrañeza que no hace más que señalar. La palabra poética “hace señas”, y ésta es la que dice lo que todavía “está-no-dicho”; quizá porque la novela hace señas de lo que todavía no somos, es decir, del ser como posibilidad (1992: 139-140). Descifrar nuevos espacios en la extrañeza que acecha a cada paso de nuestras vidas, en lo ya dicho, es destruir, incomodar o confrontar el nombre que nos dieron, para acercarnos, quizá, cada vez más al nombre que tenemos, o, a lo sin nombre: “dentro de nosotros hay algo que no tiene nombre, esa cosa es lo que somos”, dice la chica de las gafas oscuras (Saramago, 1996: 314).

Así como la palabra poética hace señas, también vivimos rodeados de señales, o incluso nosotros mismos somos un sistema de señales, como lo entiende el mismo Saramago. Por ello tendríamos que reconocer también que lo que somos, lo que vemos o lo que leemos no es solamente el movimiento de lo verdadero, de lo representable en el acto o en la letra, sino lo que a partir de eso, de la señal, como huella de una ausencia, nos lleva a un movimiento infinito con lo Otro. La novela para Saramago, como género o mejor como lugar literario, se convierte en la posibilidad de transformar y recibir las palabras de la poesía, del drama, del ensayo, y también de la filosofía y de la ciencia, convirtiéndose de esa manera en “expresión de un conocimiento, de una sabiduría, de una multivisión como lo fueron en su tiempo los grandes poemas de la antigüedad clásica” (Saramago, 1998). Y es que quizá la novela retoma la realidad desde la alteridad para hacer también de la literatura una historia de problemas, como quería Heidegger.

Saramago describe en su novela lo visible como la ceguera a lo Otro, como el recurrir siempre a lo Mismo, a lo conocido, a lo asimilado, por hábito o costumbre. La mirada de la mujer del médico se enfrenta a las consecuencias de esa ceguera cada vez más profunda, para llegar al abismo que está frente a los ojos de los hombres y que éstos no alcanzan a ver. Es el ojo que le sirve al autor como una gran lente por la cual se puede ver la inmundicia, la fragilidad, la crisis del hombre y, por tanto, de una humanidad que ha perdido el sentido. En ella se concentra la totalidad de la verdadera responsabilidad por los otros, la que asume en un momento la terrible tarea de mirar: “Yo soy

la que nació para ver el horror del mundo”, nos dice la mujer del médico. El poder de la visibilidad que rodea la existencia de los hombres les ha arrancado la mirada a lo más lejano, y sólo les ha dejado la mirada a lo más próximo, a un presente que se tambalea entre la ceguera de un pasado y la incapacidad para vislumbrar lo por venir.

La crítica de Saramago a la ceguera de la humanidad se centra en ese ojo capaz de ver solamente en términos de información, de relación o posesión de lo que ve; en cambio, apela por una mirada inquisitiva, inquieta, que busca, pregunta, se detiene y repara en ello. La experiencia de la mirada, como la de la palabra, es esencialmente errante, está siempre fuera de sí misma, en busca de lo Otro. Pero ¿qué es otro en relación con el ser civilizado, con el ciudadano? ¿Qué es otro en relación con la ley, con el derecho institucionalizado, con la racionalidad normalizada? ¿Qué es otro en relación con una sexualidad aceptada, con una nacionalidad legislada, con un poder autoritario, con un mundo globalizado?

Eso Otro es lo que Saramago busca. Recoge así figuras alternas: lo extraño, azaroso, insignificante, desconocido, incierto, marginal; finalmente, se trata de lo desechado por un poder hegemónico para crear esa mirada oblicua que quiere ver el otro lado, la parte donde el ser se descubre a sí mismo con su libertad, soledad, responsabilidad y deseo. No se trata de un acto de buena voluntad, o de rehabilitar al otro y abrirle un espacio en los derechos de un ciudadano, se trata de ejercer el poder de esa alteridad para desestabilizar las fuerzas hegemónicas, los modelos de una lógica racionalista, la ley como principio universal de regulación de la vida, los valores morales, los principios políticos y económicos, la propia identidad, etcétera.

En ese encuentro con lo Otro lo que domina no es el régimen de la comprensión o lo familiar, sino lo incierto y la extrañeza irreductible de culturas, costumbres, rostros, lenguajes y miradas. Como escribe Baudrillard, “jamás dispondremos de pruebas, ni metafísicas ni científicas de este principio de extrañeza y de incomprendibilidad; hay que tomar partido por él” (1990: 42). Tomar partido, puesto que esa radical alteridad nos indica que hay cosas que no percibimos y nos obliga a asumir la existencia de aquello que se queda al margen de nuestra atención.

El mundo existe no como una colección de datos que nuestros sentidos pueden captar y almacenar, haciendo de él una suma de objetos determinados, sino como un horizonte siempre latente de nuestra experiencia. La mirada, entonces, más que acumular o abarcar, busca, abre caminos, deteniéndose en las grietas de este mundo inestable y olvidadizo, para provocar en cada instante un gesto inquisitivo e interrogativo. Quizá no encuentre una palabra mejor para captar lo que Saramago narra que lo que Roland Barthes llama ‘incidentes’. Es decir, no se trata de aventuras, ni siquiera de accidentes, sino de incidentes, una palabra más tenue, menos fuerte que el accidente “(pero tal vez más inquietante); es simplemente lo que cae dulcemente como una hoja sobre el tapiz de la vida, es ese pliegue ligero, fugitivo, aportado a la trama de los días, es lo que apenas puede ser notado: una especie de grado cero de la notación, justo lo que hace falta para poder escribir alguna cosa” (1987: 226). Como bien se puede observar en su libro *El equipaje del viajero*:

Desde muy lejos se aproximó una brisa que era un murmullo. Movi6 los tallos tiernos de los hierbajos, las navajas verdes de los cañaverales, hizo ondular en un estremecimiento de luz las aguas pardas de la charca, alz6 como una ola las ramas extendidas, envolvi6 al muchacho en un r6pido remolino —y sigui6 adelante hasta el 6rbol que lo esperaba. Y subi6 por el tronco y por las ramas, murmurando siempre. Y las hojas volvieron hacia la luna su faz oculta, y todo el 6rbol se cubri6 de blanco hasta la rama m6s alta. Y a los ojos deslumbrados del muchacho, tr6mulo ahora de conmoci6n y asombro, la aparici6n del haya milagrosa se mostr6 en un vertiginoso segundo —que durar6 mientras dura la vida (1999: 25).

Saramago recupera en sus novelas el acontecimiento como experiencia; esto es, aquella experiencia que est6 vinculada a un ojo que mira algo determinado, y ese instante entre el que mira y lo mirado se convierte en un momento particular6simo como un aqu6 y un ahora, en un acto totalmente singular, o como lo llama Saramago, en una “aparici6n” que “durar6 mientras dure la vida”, y ¿qu6 es la aparici6n sino aquello que nos sale al encuentro?, aquello a lo que simplemente no podr6amos sustraernos, una experiencia imposible de negar, pero quiz6 cada vez menos visible.

Cada vez menos visible por la incapacidad que se vislumbra en la torpeza del pensamiento o, m6s a6n, en la indiferencia para reaccionar frente a lo que nos rodea: “Qui6n sabe si entre estos muertos no estar6n mis padres, dijo la chica de las gafas oscuras, y yo aqu6, pasando a su lado, y no los veo, Es una vieja costumbre de la humanidad 6sa de pasar al lado de los muertos y no verlos, dijo la mujer del m6dico” (Saramago, 1996: 340).

Pienso en la literatura como esa forma otra de mirar al mundo, mirar lo que decimos, decir lo que vemos, aun sabiendo, como dice Deleuze, que “lo que se ve no coincide nunca con lo que se dice, por m6s que uno se esfuerce en decir lo que ve” (2005: 72). Quiz6 est6 no coincidencia entre el ver y el decir es lo que caracteriza a la novela. La novela oblicua es tambi6n aqu6lla imaginada desde otro lado, el lugar de la radical alteridad: la p6rdida o la ausencia, lo que ya fue, lo que todav6a no est6 o lo que ser6; en este sentido, se trata tambi6n de la memoria y del deseo recuperados como escritura. No es un espacio de afirmaci6n de la propia identidad, un lugar f6cil, c6modo, desde el cual mirar, sino la puesta en cuesti6n de lo que es.

En este sentido, Saramago habla de una 6tica de la mirada que implica, de manera ineludible, hablar de aquello que el ojo ya no es capaz de percibir, o de lo que est6 ah6 pero ya no vemos porque nos hemos acostumbrado a ello. Nos hemos quedado con lo que nos han dicho, con lo conocido y aprendido de la realidad; y quiz6 ya de tan vista y conocida, hemos perdido el reverso de las cosas, y “es esa parte, la que escapa a toda s6ntesis”, la que posibilita la aut6ntica alteridad. Es necesario establecer grietas, llegar al l6mite, plantearse nuevas preguntas, encontrar, como dir6a Deleuze, no una identidad sino una diferencia, escapar al modelo ideal para mostrar mejor las m6scaras de la raz6n occidental.

La ansiedad del mundo contempor6neo, la cancelaci6n cada vez m6s del espacio privado, la indiferencia a la corporeidad del otro, en suma la soledad que se ha agudizado, parad6jicamente, en un mundo m6s globalizado forman parte del amplio espectro

que abarca la mirada de José Saramago. Mirada a lo singular que quiere abrirse a una dimensión universal. La condición humana es vista así por el prisma histórico, político y sociológico del escritor portugués, que se postra en la mirada literaria para tener desde ahí la perspectiva de una realidad que parece escapársele al ojo ya habituado, ya ensimismado, enceguecido por la demasiada luminosidad de la modernidad.

No se trata de abarcar la realidad con la mirada como un todo, pues esto sería imposible, sino en todo caso de regresar a esas parcialidades ya miradas, ya dadas, para no dejarlas como objetos concluidos; y en ese regreso abrir otras maneras de pensar lo Mismo. Walter Benjamin ha escrito que la “sobrenominación”, la “charla” y el “parloteo” enmudecen a la naturaleza; y si relacionamos esto con una sobrevisualización, con una excesiva explotación de la imagen, diríamos que ello nos deslumbra de tal forma que nos impide ver la realidad de la naturaleza y del otro. Y si el parloteo lleva al enmudecimiento, el exceso de la visualización, nos conduce a la ceguera. Saramago parece exponer un estado de emergencia, mirar hacia la excepción y no hacia la regla.

Tampoco se trata de transformar el mundo en algo cada vez más visible (esto estaría más cercano a una “espectacularización” del mundo, o de la producción propagandística que se encarga de difundir más y más imágenes), sino más bien en hacer que lo visible no concluya o limite sus posibilidades; abrirlo al cuestionamiento y a la duda, a la heterogeneidad del pensamiento. Esta apertura de lo visible indica “respeto por el derecho a una historia, una transformación de uno mismo y el propio pensamiento que nunca se puede totalizar ni reducir a algo homogéneo [...] es también respeto por aquello que, en todo texto, permanece heterogéneo y puede incluso, como en este caso, explicarse en cuanto al tema de esta heterogeneidad abierta mientras nos ayuda a comprenderlo” (Derrida, 1998: 229).

A través de una propuesta de rebeldía, Saramago quiere recuperar una mirada memoriosa, atenta y creativa para rastrear otros caminos que se han quedado al margen de la mirada hegemónica. Imaginar así otras posibilidades de realidades humanas hace del género novelístico el espacio quizá más rebelde y menos institucional; hace de la novela una forma de resistencia ética hacia el poder dominante que somete lo Otro de la mirada y del lenguaje, es decir, del pensamiento, a lo Mismo. Género que también puede entenderse como liberación de la estrechez moral; novela que a veces es en sí misma el ensayo que posibilita una multiplicidad de redes de sentido, tejida por una mirada que se proyecta hacia el pasado y el porvenir; acercamiento oblicuo a la realidad como una re-visión de las formas de mirar de la humanidad, o mejor de sus múltiples cegueras.

La alegoría de la ceguera nos habla de otra forma de mirar, aquella que nos transporta de las debilidades humanas, de sus arrogancias, su intolerancia, su violencia, a la monstruosidad de espacios concentracionarios. Pero también nos coloca en el territorio de la decisión, del encuentro y el gesto, es decir, de la experiencia con el otro. La estructura alegórica impide toda síntesis totalizadora y posibilita, en cambio, la apertura infinita de la narración, la cual podría ser sólo bordeada por la expresión artística.

La mirada de la mujer del médico, entonces, se altera, se transforma frente a la infinita ceguera blanca que la mira: “Ojalá no sea fiebre, pensó. No lo sería, sería sólo una fatiga infinita, unas ganas locas de envolverse a sí misma, los ojos, ah, sobre todo los ojos, vueltos hacia dentro, más, más, más, hasta poder alcanzar y observar el interior de su propio cerebro, allí donde la diferencia entre el ver y el no ver es invisible a simple vista” (Saramago, 1996: 184).

Lo innumerable y la invisibilidad existen quizá en la dimensión de una alteridad infinita que traspasa todo lo dicho y lo visible. La mirada saramaguiana quiere descomponerse, desintegrarse, destruirse, dejar de ver, “cerrar los ojos para ver”, para mirar con otra mirada: aquella que nos vuelva hacia una intimidad más profunda.

El *Ensayo sobre la ceguera* muy bien pudiera ser la alegoría de lo que Levinas describe de la historia: “como ceguera a lo Otro y laboriosa procesión de lo Mismo” (1982: 124), y tiene que ver con lo que este filósofo entiende como la relación social con el otro, como una relación “des-inter-esada” (Desposeída del inter-esse, del afán de mantenerse en el propio ser [*esse*]). Es decir, la salida del ser (Levinas desconfía de la palabra amor, por estar tan degradada) y, por tanto, “la responsabilidad para con el otro, el ser-para-el-otro” es la manera de estar en el mundo y preguntar sobre el ser, la responsabilidad de interrogar es lo propio del ser. La primera característica del ser es estar en tela de juicio; estar ahí es estar en el mundo como ser, al lado de las cosas de las que es necesario cuidar (Levinas, 1994: 50).

La narrativa saramaguiana parece recorrer el ámbito de la mirada desde los ciegos de la caverna de Platón hasta el develamiento del enigma a Edipo. Cuando Saramago recurre a la alegoría de la “ceguera blanca”, por ejemplo en su *Ensayo sobre la ceguera*, trasciende el puro objeto y proyecta otra dimensión con la que violenta la noción de realidad. En efecto, la alegoría no es solamente un recurso estético, es una “forma de expresión”, como la escritura o el discurso; se trata de una interpretación del presente. No sólo es un elemento formal de una cierta clase de arte, sino también, más que un concepto retórico o incluso poético, la alegoría alude a la coherencia de una visión del mundo, no a una imagen determinada sino a la pluralidad del sentido.

Escribe Saramago:

Esto me lleva a pensar, que la alegoría es más necesaria hoy para hacer que la gente vuelva a pensar sobre las cosas. [...] no es necesario decir algo más allá de la realidad, porque eso es imposible, pero sí es indispensable iluminar lo que se ve con una luz distinta. Es lo mismo que pasa cuando estamos ante un cuadro, si la luz pasa rozándolo, éste cambia. Sabemos que el cuadro es uno nada más, pero que la manera de iluminarlo efectivamente hace que se vean distintas las irregularidades del pincel o de la tinta. De modo que lo necesario es iluminar las mismas cosas de siempre pero con una luz novedosa (Saramago, 1998a).

Para Saramago, la época moderna se ha caracterizado por la apariencia desmedida y por la hipocresía de la imagen convertida en espectáculo, lo que ha reducido la realidad a una mayor invisibilidad y silencio. Con ese exceso y esa desmesura, no de la

mirada sino de las imágenes, el hombre ha transformado el sentido de sus formas de habitar un sitio. Si bien es cierto que la tecnología y los medios prolongan el alcance de nuestra percepción, ésta no siempre nos acerca a la realidad del mundo; pero creemos que podemos poseer y dominar lo que vemos. Como escribe Levinas, “si se pudiese poseer, captar y conocer lo otro, no sería lo otro. Poseer, conocer, captar son sinónimos de poder” (1982: 25). Quizá en este sentido, Saramago entienda la apariencia de la imagen como una fuerza poderosa para poseer, dominar y captar la realidad. Sugiere, entonces, una errancia continua, un regreso permanente a las cosas, un comienzo siempre nuevo del pensamiento, una mirada oblicua. Las consecuencias éticas no tanto de una ceguera como de una ilusión óptica serían peores, pues el ciego reconoce que necesita del otro para orientarse en el mundo; en cambio, el que está seguro de que ve una realidad capaz de manipularse, poseerse o dominarse, creará sin dudar que lo que tiene enfrente es lo verdadero, cuando esto puede ser tan sólo la sombra de otra cosa, como es el caso del mito de la caverna de Platón.

Los elementos de la costumbre, de la cultura o la historia, Saramago los convierte en signos perturbadores y extraños; los mismos que nos hemos habituado a considerar como no problemáticos, obvios o reconocibles, como signos tan claros y determinantes que ya no requerirían ser puestos en cuestión. Como escribe Imre Kertész: “Es propio del ser humano el deseo de instalarse en su mundo dado como en un hogar. Amaestra sus objetos y conceptos como si fueran animales domésticos. Lo esencial es aferrarse a algo que le haga olvidar su soledad y transitoriedad” (2002: 116). El síntoma de la modernidad, diría el mismo Kertész, ya no es el de habitar un sitio sino el de habituarse a él; lo que significa también acostumbrarse al miedo, a la resignación, a la indiferencia, a la violencia y hasta al aburrimiento.

En esta época donde el ser humano se afirma más por la seguridad y las certezas, por la utilidad y el dominio de las cosas, la literatura debiera descender hacia ese punto donde nada tiene aún sentido, para que mantenga el movimiento, la inseguridad y la desdicha de lo que escapa a toda captación, a todo fin. El artista y el poeta deberían involucrarnos con ese espacio donde todo lo que nos proponemos, lo que hemos adquirido y lo que somos, todo lo que se abre sobre la tierra retorna a lo insignificante, donde lo que se aproxima es lo no serio y lo no verdadero, como si quizá brotara de ahí la fuente de toda autenticidad (*cf.* Blanchot en Levinas, 2000: 40).

Una mirada oblicua que construya una novela oblicua no puede sino acercarse a la pregunta sobre la realidad inmersa en la interrogación de la literatura misma, como ha apuntado Roland Barthes: “La interrogación de la literatura es entonces con un único y mismo movimiento, ínfima (en relación a las necesidades del mundo) y esencial (puesto que esta interrogación es lo que la constituye). Esta interrogación no es: ¿cuál es el sentido del mundo?, ni quizá tampoco: ¿tiene un sentido el mundo?, sino sólo: he aquí el mundo: ¿hay sentido en él?” (Barthes, 2003: 193). La escritura, entonces, como el ejercicio que nos permite de algún modo situarnos y pensarnos de otra manera; rodear ese sentido del mundo para darle otras formas.

La literatura sería acaso un intento por oponer una crítica violenta, fulgurante, apocalíptica, que descubra elementos singulares que no puedan reducirse a un sistema representativo, un sistema que pretende eliminar las diferencias que acaso lo ponen en cuestión. El ejercicio de la escritura como un caleidoscopio que recoge cualquier figura, un territorio donde todas las formas hablan, en donde la ausencia y la presencia, la realidad y la imaginación, la crítica y la creación, se van contaminando una de la otra hasta hacerse otra cosa en la escritura. Esbozar el movimiento que se despliega en ese cruce es quizá lo que José Saramago quiere aprehender con su escritura. Un movimiento que lo lleva hacia el fundamento mismo de las cosas, a la historia que se cubre con olvidos y cegueras, y que habrá que ir desentrañando como un proceso arqueológico que se inicia en el hallazgo de lo apenas visible. Quizá un hallazgo que nos acerca de algún modo al compromiso de la literatura, sobre el que ya Saramago se preguntaba:

¿Cómo podremos, insisto, aunque provoquemos la burla de las futilidades mundanas y el escarnio de los señores del mundo, volver a un debate sobre literatura y compromiso, sin que parezca que estamos hablando de restos fósiles? Espero que en un futuro próximo no falten respuestas a esta pregunta y que cada una de ellas, o todas juntas, puedan hacernos salir de la dolorosa y resignada parálisis de pensamiento y acción en que parecemos complacernos (Saramago, 1998a).

Esa parálisis de pensamiento y acción; esa mirada anquilosada en lo Mismo del pensamiento y de la civilización; esa lectura directa y recta de lo acontecido hacen que sea pertinente hablar de lo oblicuo como la posibilidad de tener acceso a otra forma de conocimiento, como aquella que se desprende del género mismo de la novela, que tendría que ver más con la errancia y el extrañamiento, con la radical alteridad.

Mirada que oscila, que penetra en las figuras cambiantes y dispersas. Mirada que quiere recuperar el movimiento de las diferencias. Mirada que ha dejado de mirar, de ser un gesto, una señal, que tan sólo abarca lo que abarca el campo visual, para entonces lograr un comercio de miradas. La mirada del ser en el mundo debe tomar distancia, para ver surgir, como diría Merleau-Ponty, las trascendencias, para poner de manifiesto los hilos intencionales que nos vinculan al mundo, “sólo ello es conciencia del mundo porque lo revela como extraño y paradójico” (Merleau-Ponty, 1984: 13). Saramago opta por el vínculo con lo extraño, pues mantener siempre al otro en su extrañeza y sin ninguna pretensión de verdad garantiza en cierta forma el respeto por lo privado, incluso por lo secreto, en un conjunto social no homogéneo, sino mantenido como una alianza de singularidades, y es que “no hay alteridad sin singularidad, no hay singularidad sin aquí-ahora”, escribe Derrida (1998: 45).

Los finales de algunas de las novelas de Saramago son inicios, terminan para comenzar a construirse de nuevo, no concluyen: nada está terminado, al contrario, todo está por hacerse, por decirse, por escribirse. La espiral sigue abierta al igual que la figura de la alegoría o del pensamiento de la alteridad, donde el escritor se abandona a la desmesura del error, del errar y el extravío: “el artista no pertenece a la verdad

porque la obra es lo que escapa del movimiento de lo verdadero, que de algún modo siempre pone en duda, se sustrae a la significación designando esta región donde nada permanece, donde lo que tuvo lugar no ha tenido, donde lo que comienza aún no ha comenzado nunca” (Cesar Antonio Molina en prólogo de Saramago, 1997: 21).

En esa propuesta de Italo Calvino, “Visibilidad”, de la que hablaba al principio de este ensayo, explica que si incluyó la visibilidad en su lista de valores que se han de salvar, es como “advertencia del peligro que nos acecha de perder la facultad humana fundamental: la capacidad de enfocar imágenes visuales con los ojos cerrados, de hacer que broten colores y formas del alineamiento de caracteres alfabéticos negros sobre una página blanca, de *pensar con imágenes*” (2005: 98). Lo cual, ciertamente, no significa cerrar lo ojos a la realidad, pero tampoco reproducir las imágenes de ésta como dando un informe de lo que sucede, sino de pensar, de imaginar y construir con esos caracteres las páginas que finalmente serán una manera de transfigurar el mundo sensible de la experiencia en imaginación literaria, donde la visualización se convierte en verbalización del pensamiento, en narración de la experiencia. La novela, así, se mueve en el vaivén entre la imagen visual (lectura del mundo) que se hace expresión, y la imagen verbal (lectura del texto) que construye formas de vida con la palabra.

Del mismo modo, Saramago afirma que “el escepticismo del *Ensayo sobre la ceguera* es radical porque se enfrenta, esta vez directamente, con el mundo”; y más adelante explica que

[...] lo que llamamos estado del mundo es el estado de la desgraciada humanidad que somos [...] ¿Culpas? Oigo decir que todos las tenemos, que nadie puede enorgullecerse de ser inocente, pero me parece que semejantes declaraciones, que aparentemente distribuyen justicia por igual, no pasan, si acaso, de espurias recidivas mutantes del denominado Pecado Original, sólo sirven para diluir y ocultar, en una imaginaria culpa colectiva, las responsabilidades de los auténticos culpables. Del estado, no del mundo, sino de la vida (Saramago, 1997: 592).

¿Cómo tener, pues, desde el espacio académico, universitario, una mirada literaria hacia el mundo que recoja de nueva cuenta lo mirado, un pensamiento imaginativo que cuestione desde otro lugar, una postura que se ejerza en la palabra, una manera de responder literariamente a la banalidad del mundo, a su desmemoria, su pobreza, su ceguera y destrucción? ¿Cómo comprometer a la literatura? Ciertamente no lo sé ni se trata de responder a estas preguntas, sin embargo, cuando pienso el vínculo entre literatura y otras disciplinas pienso que desde la novela y la oblicuidad de la mirada es posible concretar esos cuestionamientos y acercarnos de maneras diferentes a la realidad para ir adquiriendo mayor relieve en las imágenes de la experiencia, para nombrar de otra manera y mirar de nueva cuenta; finalmente para presenciar el hallazgo de lo visible.

Obras citadas

- BARTHES, Roland. 2003. *Ensayos críticos*. Buenos Aires: Seix Barral.
- _____. 1987. *El grado cero de la escritura*. Trad. Nicolás ROSA. México: Siglo XXI.
- BAUDRILLARD, Jean. 1990. *De la seducción*. Trad. Elena BENARROCH. México: REI.
- BLANCHOT, Maurice. 1992. *El espacio literario*. Barcelona: Paidós.
- CALVINO, Italo. 2005. *Seis propuestas para el próximo milenio*. Trad. Aurora BERNÁNDEZ y César PALMA. Madrid: Siruela.
- CAMUS, Albert. 1981. *Ensayos*. Madrid: Aguilar.
- DELEUZE, Gilles. 2005. *La isla desierta y otros textos*. Trad. José Luis PARDO. Valencia: Pre-textos.
- DERRIDA, Jacques. 1998. *Memorias para Paul de Man*. Barcelona: Gedisa.
- FOUCAULT, Michel. 1999. *El orden del discurso*. Barcelona: Tusquets. (Fábula)
- KERTÉSZ, Imre. 2002. *Un instante de silencio en el paredón*. Barcelona: Herder.
- LEVINAS, Emmanuel. 2000. *Sobre Maurice Blanchot*. Madrid: Trotta.
- _____. 1994. *Dios, la muerte y el tiempo*. Madrid, Cátedra
- _____. 1982. *Ética e infinito*. Madrid: Visor. (Col. La Balsa de la Medusa, 41)
- MERLEAU-PONTY, Maurice. 1984. *Fenomenología de la percepción*. Trad. Jem CABANES. Barcelona: Planeta-Agostini.
- SARAMAGO, José. 1999. *El equipaje del viajero*. Trad. Basilio LOSADA. México: Alfaguara.
- _____. 1998. “¿Una novela de geografía? Tal vez una nueva novela”. Conferencia. México.
- _____. 1998a. Entrevista. *La Jornada*, 157, 8 de marzo.
- _____. 1997. *Cuadernos de Lanzarote*. Trad. Eduardo NAVAL. Madrid: Alfaguara.
- _____. 1996. *Ensayo sobre la ceguera*. Trad. Basilio LOSADA. Madrid: Alfaguara.
- _____. 1992. *Viaje a Portugal*. Trad. Basilio LOSADA. Madrid: Alfaguara.

El equilibrio inestable de la Historia en *Memorial del convento*

Ana Paula ARNAUT
Universidade de Coimbra

En el presente trabajo se aborda la interacción entre la historia, la ficción y la ideología en la novela *Memorial del convento*, teniendo en cuenta las relaciones axiológicas y pragmáticas entre la obra y el lector. De esta manera se observa cómo la autenticidad histórica constituye uno de los pilares del escenario de la novela al mismo tiempo que permite el desarrollo del pilar ficcional, evidenciado sobre todo en la creación del personaje de Blimunda.

PALABRAS CLAVE: Saramago, *Memorial del convento*, historia, ficción, ideología.

This paper will present the interaction between history, fiction and ideology in *Memorial del convento* novel, considering the axiological and the pragmatic relation between the reader and the novel. Thus we see how the historical authenticity is one of the pillars of the scene of this novel, and at the same time allowing the development of the fictional pillar, evidenced particularly in the creation of Blimunda's character.

KEY WORDS: Saramago, *Memorial del convento*, history, fiction, ideology.

La problemática que nos proponemos abordar —historia, ficción e ideología en *Memorial del convento*— nos hace recordar la conocida observación de Tchejov: “Una novela es un palacio: debemos poder andar dentro de él sin sentirnos sorprendidos o aburridos como si estuviésemos en un museo” (Chaves, 1979: 57-58). En verdad, teniendo en cuenta las relaciones axiológicas y pragmáticas entre la obra y el lector, la eficacia del mensaje literario depende, en este tipo de novela, de las relaciones entre historia y ficción, en cuanto polo desencadenador de interpretaciones diversas. Pero depende igualmente, del condimento ideológico, pues es la combinación de estos tres elementos que nos basta para que el lector de *Memorial* busque este libro como un simple archivo, registro de un pasado que sólo es posible conocer por otro.

Así, y aceptando que “un roman historique-didactique est un texte narratif qui affirme la coexistence, dans un même univers diégétique, d'événements et de personnages historiques et d'événements et de personnages inventés” (Halsall, 1984: 81), fácilmente percibimos que las potencialidades ideológicas resultantes de este “melting pot” de realidad e imaginación nos llevan a que, al contrario de sentirse en un museo repleto

de “fósiles”, de acontecimientos consumados y, por lo mismo, inalterables, el lector manifieste esa posibilidad de disfrutar el pasado, la libertad creativa recurrente del simple hecho de deparar en la trama narrativa con acontecimientos y personajes que, huyendo de las tradiciones historicistas, hacen del texto un organismo vivo (Iser, 1979: 280) con virtualidades que permiten su actualización, con “espacios en blanco [...], intersticios que llenar” por el mayor valor de sentido que a lo narrativo compete introducir (Eco, 1979: 55-56).¹ Es por demás evidente, sin embargo, que la posición ideológica del lector y los conocimientos históricos que posee determinarán, o mejor dicho, condicionarán la eficacia persuasiva del mensaje (Halsall, 1984: 95; Ricoeur, 1983: 146), así como la delimitación de las fronteras entre la realidad y la ficción y, consecuentemente, el entendimiento global de la obra y su posterior aceptación como objeto de arte.

Esta convergencia de elementos apunta, pues, a la necesidad de verificar cómo se entretejen en *Memorial del convento* la realidad y la ficción y de qué forma es posible extraer de esa trama novelesca los hilos ideológicos que la presidieron y que resultan de la selección y modelado de las diversas categorías que permitieron el diseño del tejido narrativo. No olvidemos que “la forma de presentación es la que determina nuestro contacto con la obra, siendo que una obra histórica, un libro científico, son asimilados de manera diferente a una novela” (Hamburger, 1975: 2).

De esta forma, al iniciar la lectura de *Memorial*, el lector es de inmediato situado en un escenario histórico bien definido: el reinado de D. João V, a quien la historia otorgó el sobrenombre de Magnánimo. Este hecho podría hacer suponer que estamos frente a una novela histórica ortodoxa, cuyo objetivo principal sería relatar, por medio del narrador temporalmente distanciado y detentor de una voz extradiegética, acontecimientos diferentes centrados sobre la construcción del convento de Mafra y comúnmente aceptados como verídicos. Al verificarse enteramente, estos requisitos permitirían una narración científicamente íntegra, o si quisiéramos, exenta de la emergencia personal de la voz narrativa que, comentando y alterando, deja entrever las costuras ideológicas subyacentes a la construcción del texto. Sin embargo, esa expectativa no se confirma y el lector que, habiendo dejado llevarse por el título y en la línea inicial de la obra, esperaba encontrar una simple corroboración de conocimientos ya adquiridos, una visita al “museo”, guiada por manos objetivamente científicas y autorizadas de nuestra historia oficial, se siente frustrado. De hecho, según Carlos Reis (1986: 91), el aprovechamiento de ese contexto histórico real se desdobra, *ab initio*, en otro “camino de aprovechamiento dinámico de la historia” que consiste, finalmente, en “trivializar las acciones de figuras históricas como las referidas”. Es así que “D. João, quinto de este nombre en el orden real, irá esta noche al cuarto de su mujer, Doña María Ana Josefa, que llegó hace más de dos años de Austria para dar infantes a la corona portuguesa y que hasta ahora no fue preñada” (Saramago, 1982: 11).²

¹ A este propósito consúltese también Ingarden (1973: 366).

² Subrayado nuestro.

Obsérvese, pues, que la sería máscara de la historia está aquí revestida de esos elementos prosaicos que, no siendo considerados relevantes por los historiadores, surgen en la trama novelesca resaltados por la capacidad imaginativa del autor y, sin duda, por la capacidad interpretativa para llenar los vacíos históricos. Y nótese que la emergencia y la voz del narrador en el texto transcrito, y la semejanza de lo que sucede en otros pasos, como veremos, comienzan a permitir levantar el velo de su posicionamiento relativamente a lo que relata. La intromisión a que nos referimos es a nuestro entender intencionalmente despreciativa, con un vocablo como “preñada” que, aliada al modo como son relatadas las acciones y los encuentros de la pareja real, le confieren un nombre ridículo a este simple acto de engendrar un hijo:

[el rey] dos veces por semana cumple vigorosamente su deber real y conyugal [pero], ni siempre la paciencia y humildad de la reina [...] que se sacrifica a una inmovilidad total después de retirarse de sí y de la cama el esposo, para que no perturben su generativo acomodo los líquidos comunes [...], hicieron hinchar la barriga de D. María Ana (Saramago, 1982: 11-12).

Visten la reina y el rey camisas largas... D. João V conduce a D. María Ana al lecho [...], y antes de subir los pequeños escalones [...], se arrodillan y rezan sus oraciones [...] para que no mueran en el momento del acto carnal... Esta es la cama que vino de Holanda... En noches que viene el rey, las chinches comienzan a atormentar más tarde mediante la agitación de los colchones (Saramago, 1982: 15-16).

La autenticidad histórica de las grandes líneas impulsoras de la narrativa, las que se sujetan con la posible esterilidad de D. María Ana y con su presumible resolución divina por el nacimiento de un heredero al trono, mediante la promesa de D. João V, al franciscano fray Antonio de S. José, de construir un convento en la villa de Mafra (Saramago, 1982: 14), al mismo tiempo que constituye uno de los pilares maestros del escenario de la novela permite el levantamiento de otro pilar que va progresivamente tomando cuerpo. Nos referimos, obviamente, a los elementos y a los personajes ficticios que van emergiendo, relegando para un segundo plano aquel que el lector desprevenido esperaría encontrar como protagonista: el monarca D. João V.

En efecto, a José Saramago no le interesa este héroe R(r)éal, dotado de toda su grandeza histórica, sino aquel que Lukacs denomina, a propósito de las novelas históricas de Walter Scott, “héros moyen” (Lukacs, 1965: 78), pues, si D. João V fue efectivamente el responsable por la orden dada para construir el monumental convento de Mafra, la verdad es que fueron personas singularmente comunes que posibilitaron su concretización (éstos “que no le hicieron ningún hijo a la reina [...] son quienes pagan el voto, los que se joden, con perdón de la anacrónica palabra” (Saramago, 1982: 257). El monarca no es en este universo diegético el merecedor remoto de la admiración y respeto del narrador, lo son, por el contrario, todas las otras figuras marginales a nuestra historia oficial: las místicas Blimundas detentoras de extraordinarios poderes; las Sebastianas Marías de Jesús, confinadas para Angola en nombre de un simple ideal

religioso (Saramago, 1982: 54); los Baltasares Sietesoles, mancos en nombre de cualquier guerra (Saramago, 1982: 35); los Manuel Milhos, contadores de historias de final sucesivamente postergado, como si de esa forma se olvidase la miseria de la vida y si postergase la propia muerte (Saramago, 1982: 252); los Franciscos Marques que no consiguiendo postergar la muerte acaban por morir debajo de una simple piedra destinada a la construcción del convento, como ésta que se fue a buscar a Pêro Pinheiro y en cuyo trayecto el diablo asiste “pasmado de su propia inocencia y misericordia por nunca haber imaginado un suplicio así para la coronación de los castigos de su infierno” (Saramago, 1982: 259).

Una vez más es el comentario del narrador que deja transparentar las “líneas de fuerza del código ideológico” (Reis, 1983: 265) que pululan en la tesitura narrativa. La alusión se reviste, también, de importantes sentidos axiológicos, incluso porque hacen referencia directamente a idearios cristianos formulados en términos que intentan, según creemos, llevar al lector a una reflexión que le permita el redimensionamiento de sus actitudes religiosas, pues si el convento en vías de construcción se destina a servir a Dios/el Bien, ¿cómo se explica que se exija de los que participan en esta “obra divina” esfuerzos tan terribles que hasta el Diablo/el Mal juzgaba inexistentes?

A pesar de importante en términos de significación ideológica, este comentario podría pasar inadvertido si otros semejantes no emergiesen en el texto narrativo, ya sea a través de la voz del propio narrador,³ “ya sea a través de la voz de algunos personajes por quien el narrador tiene especial simpatía” (Reis, 1983: 266).⁴ De esta forma, “el afloramiento de la subjetividad del narrador, reafirmandose como diferencia o ruptura, traiciona un sistema ideológico que en primera instancia se desearía oculto, pero que acaba finalmente por hacerse notar de manera tanto más significativa cuanto más “abusiva es su revelación” (Reis, 1983: 265). Otros importantes enunciados valorativos con referencia a este aspecto se encuentran muchas veces ensombreciendo los pensamientos y los actos de habla del padre Bartolomeu Lourenço y, concomitantemente, de Baltasar Sietesoles y de Blimunda Sietelunas (Saramago, 1982: 172).⁵

Curiosamente, o tal vez no, la creencia religiosa camina en la proporción inversa a la construcción de la *passarola*, esto es, en la medida que la acción avanza y la *passarola* va quedando lista, las dudas y la descreencia se abaten cada vez más opresivamente.

³ Otro extracto ejemplificativo puede ser encontrado en la p. 315 del *Memorial*: “Salía a la calle el populacho [...], porque a sus pies llevaba D. João V un cofre de monedas de cobre, que iba lanzando, a manos llenas [...], y entonces se veía cómo viejos y jóvenes removían el lodo donde se había enterrado un real [...], mientras las reales personas iban pasando, pasando, graves, severas, majestuosas, sin abrir una sonrisa, porque tampoco Dios sonríe, él sabrá por qué, tal vez acabó por avergonzarse del mundo que creó” (traducción nuestra).

⁴ Cf. Carlos Reis (1983: 266): “El juicio de un narrador a propósito de un personaje o de una situación particular puede sugerir una posición de solidaridad o de distanciamiento con relación a tales elementos; y siendo esos elementos dotados de eventual resonancia ideológica, naturalmente que también lo es la actitud subjetiva asumida con ellos”.

⁵ “Desde que comencé [Baltasar] a construir la máquina de volar, dejé de pensar en esas cosas, tal vez Dios sea uno, tal vez sea tres, bien puede ser que sea cuatro, la diferencia no se nota...”

te sobre estos personajes. Es como si de la construcción y del éxito del pájaro volador dependiese toda la concepción acerca del Hombre, de la Religión, del Universo.

Es así que, en una primera fase, en el momento en que el padre Bartolomeu Lourenço invita a Baltasar y Blimunda para que trabajen con él en la construcción de su sueño quimérico, somos confrontados con el raciocinio algo inofensivo de que Dios es manco:

Con esa mano y ese gancho puedes hacer todo cuanto quieras, y hay cosas que un gancho hace mejor que la mano completa, un gancho no siente dolores, se tiene que sostener un alambre o un fierro, ni se corta, ni se quema, y yo te digo que Dios es manco, e hizo el universo. [...] Dios no tiene la mano izquierda, porque es a su derecha, a su mano derecha, que se sientan los elegidos [...], a la izquierda de Dios no se sienta nadie, es el vacío, la nada, la ausencia, por lo tanto Dios es manco (Saramago, 1982: 68).

Posteriormente, en los cerca de trece años en que transcurre la construcción de la *passarola* (Saramago, 1982: 166), la figura de Dios es redimensionada y envuelta de un escepticismo cada vez más agudo. Es repensado el dogma de la Santísima Trinidad, son visualizadas viejas verdades incuestionables bajo un cielo que se mira y bajo el cual se murmura en tentación (Saramago, 1982: 171-173).⁶ Lo llevará esta tentación a no dar la bendición a Baltasar y a Blimunda por no saber “en nombre de qué Dios la daría”, mandándolos bendecirse “antes uno al otro, y que así pudiesen ser todas las bendiciones como esta” (Saramago, 1982: 187).

Creemos, pues, no dirigirnos por caminos intrincados si aducimos a esta línea de descreencia en el valor de Dios y de su religión, la idea de que tal cosa ocurre porque otro elemento llega a disputar el lugar del divino: el hombre y la creencia en sus potencialidades para desempeñar el papel de protagonista en su tránsito por la vida. Lo prueban este soldado manco y esta mujer de “ojos excesivos” que, en S. Sebastião da Pedreira, ayudan a cumplir el sueño de Bartolomeu Lourenço, no sin antes haber sido recogidos los dos mil deseos de hombres y mujeres que, siendo lo que sostiene las estrellas (Saramago, 1982: 124), son también los que en los aires ayudarán a sostener el sueño quimérico convertido en *passarola*.

De lo expuesto resalta que el personaje padre Bartolomeu Lourenço se asume claramente como intérprete del mensaje ideológico en lo que al cuestionamiento de la temática religiosa se dice al respecto. El grado de credibilidad y la eficacia persuasiva

⁶ “Dios es uno en esencia y en persona, gritó Bartolomeu Lourenço [...], y el padre repitió, Dios es uno en esencia y persona, dónde está la verdad, dónde está la falsedad [...]. Te digo [Baltasar] que solo creas, en que ni yo mismo sé... Et ego in illo, Dios está en mí, o en mí no está Dios, cómo podré encontrarme en este bosque de sí y de no, de no que es sí, del sí que es no [...], ora resumiendo ahora, antes de que Cristo se hubiera hecho hombre, Dios estaba fuera del hombre y no podía estar en él, después, por el sacramento, paso a estar en él, así el hombre es casi Dios, o al final será el propio Dios... El padre salió al patio, toda la noche se quedó ahí, de pie, mirando al cielo y murmurando en tentación”.

de las ilaciones extraídas de las sucesivas etapas por las que pasa este “hombre conjunto, mordido de sustos y dudas, que es predicador en la iglesia, erudito en la academia, cortesano en el palacio, visionario y hermano de gente mecánica y plebeya en S. Sebastião da Pedreira, y que vuelve ansiosamente al sueño para reconstruir una frágil precaria unidad” (Saramago, 1982: 176), nos parecen tanto más grandes puesto que se trata de un personaje reconocible, esto es, que sabemos que ha pertenecido de hecho al escenario histórico que enmarca las acciones del Memorial. Además de eso, es “predicador en la iglesia”, obviamente formado a la luz de todo el ideario que subyace en esta institución, lo que significa que, viniendo de dentro, la ruptura se nos presenta ideológicamente más fundamentada y, por tanto, más fiable.

No pretendemos con esto llegar a creer que el reconocimiento de que se reviste este personaje, como otros que encontramos en las páginas de la novela, sirve de prueba científica para la total veracidad histórica de sus pensamientos y actitudes. No cabiendo en el ámbito de este trabajo determinar las fronteras exactas entre la historia y la ficción, porque muchos de los datos serían verdaderamente imposibles de verificar,⁷ nos parece, a pesar de todo, digno de mencionar la forma como es identificado este personaje, en cuanto abre un camino de análisis para esta delimitación. En efecto, es este personaje el que de inmediato nos trae a la memoria la figura histórica del padre Bartolomeu Lourenço de Gusmão, identificado la gran mayoría de las veces simplemente como padre Bartolomeu Lourenço, como si de esa forma nos alertase el narrador para el hecho de que, a pesar del reconocimiento de que se reviste, éste es un Bartolomeu Lourenço algo diferente del Bartolomeu de Gusmão que nos llegó por medio de la historia oficial. Diferente porque emerge matizado por la ficción de informaciones variadas como es el caso de la relación con Baltasar y Blimunda y del modo casi fantástico como es construida la *passarola*, con sus esferas repletas de ámbar y de los deseos de los hombres.

Póngase atención, por ejemplo, en el siguiente diálogo:

Si alguien viniera con preguntas, dirían que están cuidando la quinta por orden de el rey y que frente al rey el responsable soy yo, padre Bartolomeu Lourenço de Gusmão, de qué, preguntaron Blimunda y Baltasar al mismo tiempo, de Gusmão, fue así que me comencé a llamar, por causa del apellido de un padre que en Brasil me educó. Bartolomeu Lourenço nada más eso bastaba, dijo Blimunda, no me voy a habitar a decir Gusmão. Ni lo precisarás, para ti y para Baltasar será siempre el mismo Baltasar Lourenço, pero la corte y las academias tendrán que llamarme Bartolomeu Lourenço de Gusmão (Saramago, 1982: 144-145).⁸

⁷ De acuerdo con Albert W. Halsall, que agrupa las novelas en varias categorías de acuerdo con la presencia en la diegésis de elementos históricos y ficcionales, el *Memorial del convento* hará parte de “ces récits où continue à dominer un certain respect pour l’historicité... Pourvu que les paroles et les actes des personnages n’entrent pas en conflit avec les versions historiques établies soit par des historiens respectés, soit par les doxa culturelles en vigueur”. Asimismo, “un lecteur verra attribués à un personnage historique des actes ou des paroles qu’il lui semblent problématiques ou même impossibles de vérifier” (1984: 86-87).

⁸ Subrayado nuestro.

A semejanza de lo que constatamos a partir de este texto, la doble identificación de este personaje a lo largo de la trama novelesca dependerá, sintomáticamente, del grado de veracidad histórica de las informaciones narradas. Así se comprende que el personaje Bartolomeu Lourenço sea exactamente sustituido por su doble Bartolomeu de Gusmão cuando en las referencias hechas repiten hechos indudablemente atribuidos al personaje histórico: su relación con la corte y las academias, la construcción de la *passarola* (Saramago, 1982: 153, 166, 177),⁹ el doctorado en Cánones (Saramago, 1982: 159, 175),¹⁰ los viajes para Brasil y para Holanda (Saramago, 1982: 196).¹¹ La interacción con personajes que con él se movieron en el mismo escenario histórico posibilita también la emergencia de esa otra identificación. De ahí que Domenico Scarlatti¹² siempre se le dirija como Bartolomeu de Gusmão y el narrador así lo refiera siempre que relata los encuentros de estos dos personajes (Saramago, 1982: 162).¹³ Lo mismo acontece cuando nuevamente se procesa la convergencia entre historia y ficción a través de la cómplice conversación del músico con Baltasar y Blimunda, a quien comunica la muerte del Volador:

Te vine a decir a ti y a Baltasar, que el padre Bartolomeu de Gusmão murió en Toledo que es en España [...] Blimunda juntó las manos, no como si rezase, sino como quien estrangula los propios dedos. Murió [...]. Cuando murió el padre Bartolomeu Lourenço, se dice que fue el día 19 de noviembre, y por señal, que en esa fecha hubo en Lisboa una gran tempestad, si el padre Bartolomeu de Gusmão fuese santo, sería una señal del cielo. Qué es ser santo, señor Escarlate.¹⁴ Qué es ser santo, Blimunda (Saramago, 1982: 224).

⁹ “Si el padre Bartolomeu de Gusmão, o sólo Lourenço llegara a volar un día”; “Parecen juegos de palabras, las obras, las manos, el sonido, el vuelo. Me dijeron, padre Bartolomeu de Gusmão, que por obra de esas manos se levantó al aire un invento y voló” (referencia a un primer invento construido y lanzado con éxito por el Volador); “Si la *passarola* del padre Bartolomeu de Gusmão llegara a volar un día, me gustaría ir en ella y tocar el cielo”.

¹⁰ “Ya el padre Bartolomeu Lourenço regresó de Coimbra, ya es doctor en cánones, confirmado de Gusmão por apellido onomástico y firma escrita”; “Y otro reverendo [...] encarece las atenciones con que la corte extensamente distingue al doctor Bartolomeu Lourenço de Gusmão”.

¹¹ “[...] y además aquello, que es, Lisboa, claro está, y el río, oh, el mar, aquel mar por donde yo, Bartolomeu Lourenço de Gusmão, vine dos veces de Brasil, el mar por donde viajé a Holanda”.

¹² Cf. *Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira*. Lisboa / Río de Janeiro, Enciclopédia, Lda, s. d. (Scarlatti, Domingos): “Se debe al infante D. Antonio, hermano de D. João V, la gloria de haber traído a la Península Ibérica al gran músico napolitano. Durante su estada en Roma, en 1714, el infante portugués tomó para su profesor de clavecín a Domingos Scarlatti, y tanto le agradó el maestro que al regresar a Lisboa lo recomendó a D. João V para profesor de la infanta D. María Bárbara. Así, de 1720 a 1729, Scarlatti ejerció en Lisboa las funciones de maestro de capilla y profesor de la casa real”.

¹³ “Quedo agradecido por el cumplimiento, mas quisiera yo, señor padre Bartolomeu de Gusmão, que mi música fuera un día capaz de exponer, contraponer e concluir como hacen sermón y discurso”, p. 163: “Bajaron Scarlatti e Bartolomeu de Gusmão al Terreiro do Paço, ahí se separaron, el músico fue a inventar música por la ciudad en tanto no fueran horas de comenzar el ensayo en la capilla real, el padre recogió la casa”. Otros ejemplos pueden ser encontrados en las páginas 165, 166, 175 y 177.

¹⁴ El surgimiento de lo ficcional en este personaje es también indiciado por la diferente identificación: Domenico Scarlatti para la corte y para Bartolomeu de Gusmão, señor Escarlate para Baltasar y Blimunda.

Verificamos pues que la concretización de lo que John Woods designa como modalidades mixtas de existencia (Woods, 1974: 41-42) ocurre en *Memorial* no sólo por la convivencia en el universo narrado de personajes, acontecimientos y lugares aceptados como históricos, con personajes, acontecimientos y espacios ficticios, sino también por el hecho de que en cada una de esas categorías coexistieron las dos líneas de creación —la histórica y la ficticia. “En ce sens, la fiction emprunterait autant à l’histoire que l’histoire emprunte à la fiction” (Ricœur, 1983: 154).

Del punto de vista pragmático, la afirmación del código ideológico inherente a la construcción del personaje que ha estado ocupando nuestra atención se articula no sólo con la ya referida solidaridad que para con ella demuestra el narrador, sino también con una otra entidad histórica que emerge en las páginas de la novela y con la cual entra en conflicto: el tribunal del Santo Oficio. Así, hay obras que intentan disculpar a la Inquisición y a su “oficio santo”, pero lo que se hace en *Memorial* es todo lo contrario, viabilizar otra dimensión —la de la línea ideológica antiinquisitorial. Hasta qué punto consiga Saramago la aceptación de esta línea dependerá, como inicialmente mencionamos, del otro polo del circuito comunicativo: el destinatario y su disponibilidad intelectual y afectiva para interpretar lo que se comunica (Reis, 1983: 275).¹⁵ No nos cabe averiguar porcentualmente esa eficacia, nos cabe, si, continuar la reflexión sobre las estrategias privilegiadas para conseguir sus objetivos de inculcación ideológica y llevar al destinatario en la dirección pretendida.

La intolerancia y la capacidad para impedir el progreso científico e intelectual por la Inquisición se revelan no solamente a través del tránsito narrativo del padre Bartolomeu Lourenço que se ve perseguido y obligado a huir en el invento volador (Saramago, 1982: 193) y a preferir arder en las llamas de su invento que en cualquier hoguera atizada por la antorcha inquisitorial:

[...] había un resplandor como si el mundo estuviese ardiendo, era el padre con una rama encendida prendiéndole fuego a la máquina [...], de un salto Baltasar se puso de pie, fue hacia él y poniéndole los brazos en la cintura lo empujó hacia atrás [...] lo tiró al piso, apagó con los pies la rama, mientras Blimunda golpeaba con el trapo las llamas que habían llegado a los matorrales... Blimunda preguntó [...] Por qué le prendiste fuego a la máquina, y Bartolomeu Lourenço respondió [...] Si tengo que arder en una hoguera, que sea al menos en ésta (Saramago, 1982: 205).¹⁶

Además de eso, la crueldad de procesos de actuación es por demás evidente en las descripciones de los autos de fe. A partir de ellas resalta la oposición entre el sufrimiento de los condenados y el júbilo extremo de la concurrencia ya habituada “al

¹⁵ “La decodificación de los signos ideológicos se traduce, pues, en una dinámica de acción e reacción (de la vigencia del código a su impacto sobre el destinatario) reflexionando sobre la segunda, la situación psicológica y social que caracterizan el término de llegada del discurso”.

¹⁶ Subrayado nuestro.

asado del auto de fe” (Saramago, 1982: 98),¹⁷ al mismo tiempo que viabiliza la toma de posición del narrador:

Grita el pueblo furioso improprios a los condenados, gritan las mujeres postradas en las ventanas, arengan los frailes, la procesión es una serpiente enorme [...] fueron azotados los que ese castigo habían tenido por sentencia, quemadas las dos mujeres, una primeramente golpeada por haber declarado que quería morir en la fe cristiana, otra asada viva por perseverancia contumaz hasta en la hora de morir frente a las hogueras se armó un baile, bailan los hombres y las mujeres, el rey se retiró, vio, comió y se fue... (Saramago, 1982: 54-55).¹⁸

La importancia argumentativa de estos fragmentos es conseguida no sólo a través de las informaciones facilitadas sino también a través de la utilización de los vocablos que subrayamos y cuya aparición en el contexto discursivo denota sentidos ideológicos precisos¹⁹ más ostensiblemente afirmados por el narrador cuando del Santo Oficio dice:

[...] éste tiene bien abiertos los ojos, en vez de una balanza, una rama de oliva y una espada afilada donde la otra es romba y con bocas. Hay quien juzgue que el ramito es ofrenda de paz, cuando es muy patente que se trata del primer tronco de la futura pila de leña, o te corto, o te quemo, por eso es que, habiendo que faltar a la ley, más vale apuñalar a la mujer, por sospecha de infidelidad, que no honrar a los fieles difuntos, la cuestión es tener padrinos que disculpen el homicidio y mil cruzados que poner en la balanza (Saramago, 1982: 189).

La práctica lingüística no es, pues, simple materia prima para el enunciar de la h(H)istoria, es, también y esencialmente, intervención y toma de posición, toma de partido (Balibar, 1979: 32).

Si las cambiantes historiográficas e ideológicas con que surge matizado el Tribunal del Santo Oficio pueden eventualmente ser puestas en tela de juicio por un lector menos conocedor de nuestro pasado histórico, o por un lector renuente en aceptar al cada vez más polémico Saramago, la verdad es que ese cuestionamiento sólo será pertinente en lo que respecta a aspectos menores (nombres de penitentes, lugares y fechas de los autos de fe,²⁰ entre otros) ya que los contornos globales de las situacio-

¹⁷ Subrayado nuestro.

¹⁸ Subrayado nuestro.

¹⁹ Según Ducrot (1977: 32) “la valeur argumentative d’un énoncé n’est pas seulement une conséquence des informations apportés par lui mais la phrase peut comporter divers morphèmes, expressions ou tournures qui, en plus de leur contenu informatif, servent à donner une orientation argumentative à l’énoncé, à entraîner le destinataire dans telle ou telle direction” (cf. *Les échelles argumentatives*, París, Minuit, 1980, p. 15). Bakhtine afirma también que “Le mot [...] est neutre face à toute fonction idéologique spécifique. Il peut remplir des fonctions idéologiques de toute sorte: esthétique, scientifique, morale, religieuse”.

²⁰ Nos referimos, una vez más, a cambiantes ficcionales que entretejen la arquitectura de la novela. En el presente caso juzgamos útil tomar como ilustración el siguiente extracto: “Qué se ha de decir, por ejemplo,

nes relatadas encuentran testimonio histórico en múltiples obras de diversos escritores que en el transcurrir de los últimos siglos han dedicado su atención a esta polémica institución. Pongamos atención, por ejemplo, en este significativo texto de Damião de Góis:

Aquella perniciosa doctrina, por la cual los individuos eran juzgados por la profesión de fe, y no por las acciones, pervirtió los sentimientos públicos. Las virtudes y el respeto a las tareas de orden moral nada valía cuando no se demostraba exagerado fervor en los ejercicios exteriores del culto. Personas honestas se transformaban, sin repugnancia, en voluntarios denunciadores; los padres acusaban a los hijos; las mujeres a los maridos; la discordia se introducía en las familias, y el santo oficio no dudaba, exagerando tan funestas tendencias en imponer al pueblo con severas penas, el deber de la delación (Torgal, 1989: 326-327).

Independientemente de que leamos a la Inquisición a la luz de la mentalidad de la época que la originó y sustentó, o a la luz de la presente mentalidad sociocultural que, por regla general, la considera abominable y sombría, esta institución no deja de revestirse, en *Memorial*, de trazos de esa múltiple violencia (religiosa, política, cultural) que repercute a lo largo de las épocas, enmascarada por diferentes designaciones. Es verdad que al historiador no le compete juzgar el pasado sino estudiarlo para comprenderlo, también es verdad que al aceptar leer esta novela de Saramago, el lector tácitamente acepta las reglas del juego dialogístico entre la historia y la ficción.

Intenciones ideológicas bien definidas son también susceptibles de ser encontradas en el tratamiento de otra vertiente de la temática religiosa. Nos referimos, de esta forma, a la desacralización de manifestaciones de cariz religioso, como es el caso de la procesión de la Cuaresma. Al contrario de ser encarada como forma de devoción y de respeto, esta manifestación surge en *Memorial* como denunciadora de un culto casi orgiástico donde a los involucrados les es dada la oportunidad de, católicamente, expurgar los deseos reprimidos. Sirve, por eso, la procesión de la Cuaresma para mucho más que rezar y hacer penitencia:

Los penitentes [...] aplican a sus espaldas chicoteadas con las correas, hechas de cordones en cuyas puntas hay bolas de cera dura, elaboradas con pedazos de vidrio y estos que de esta forma se flagelan son lo mejor de la fiesta porque exhiben sangre real que les corre por la espalda, y claman estrepitosamente, tanto por los motivos que el dolor les causa como por el obvio placer, que no comprenderíamos si no supiésemos que algunos tienen a sus amores en las ventanas y van en la procesión no tanto por causa de la salvación del alma sino por pasados o prometidos gustos del cuerpo [...] y posesas, frenéticas las mujeres [...] quieren oír el

[...] [d]este mulato de Caparica que se llama Manuel Mateus, pero no es pariente de Siete-Soles, y le dicen Saramago, quién sabe qué descendencia será la suya, y qué salió penitenciado por cultos de insigne hechicero” (Saramago, 1982: 94-95).

estallido de las puntas del chicote [...] mientras laten por debajo de las redondas faldas, y aprietan y abren los muslos según el ritmo de la excitación y de su adelanto (Saramago, 1982: 18-19).²¹

Estos enfoques algo paródicos de la temática religiosa permiten, sin duda alguna, la emergencia de esa contra ideología (retornada, además, en *El Evangelio según Jesucristo*) que hace de Saramago un ateo confeso, considerando que “en primer lugar [...] el cristianismo no valió la pena; y en segundo, que si no hubiese habido cristianismo, si hubiésemos continuado con los viejos dioses, no seríamos muy diferentes de aquello que somos” (Alves, 1991: 82).

La represión llevada a cabo por el movimiento inquisitorial encuentra paralelo en la represión, también ella, repleta de incidencias ideológicas, ejercida por la construcción del convento de Mafra, principalmente a partir del momento en que el deseo real de D. João V decide ver *su* obra ampliada de forma que pueda albergar trescientos frailes y concluida “de aquí a dos años en mil setecientos treinta”, el día veintidós de octubre (Saramago, 1982: 281-282, 289). Eran pues, necesarias muchas más manos para el trabajo y siendo el número de voluntarios escaso, pone este magnánimo rey en acción sus ordenes divinas y reales mandando juntar a los reincidentes por cuatrerros-carceleros que “los ataban con cuerdas, variando el modo, a veces atados por la cintura unos con otros, a veces con improvisadas cuerdas, a veces atados por los tobillos, como esclavos. [...] muchos eran metidos al camino sangrando [...] en todos los lugares adonde pudo llegar la justicia de su majestad, los hombres atados como reses [...] veían a las mujeres y a los hijos implorando al corregidor” (Saramago, 1982: 291).

Como ya vimos anteriormente, está ahora en causa la recreación de un vacío histórico que no consagro a los héroes *de hecho*. Los olvidaron las páginas de la Historia pero no los olvida este *Memorial* que, en la imposibilidad de hablar de todas las vidas (porque son tantas), deja los nombres escritos porque “es esa nuestra obligación, sólo para eso escribimos, para volverlos inmortales [...] una letra de cada uno para que queden todos representados” (Saramago, 1982: 242). No condenó la Santa Basílica de Mafra a los hombres del mismo modo que lo hizo el Santo Oficio pero los condenó, de cualquier modo, dándoles doble penitencia: por

²¹ *Memorial do Convento*, pp. 28-29. Es posible encontrar un relato semejante, atribuido a Charles Frédéric de Merveilleux, un forastero que habrá vivido en Lisboa durante el reinado de D. João V, en la obra *O Portugal de D. João V visto por três forasteiros*, traducida y anotada por Castelo Branco Chaves: “Lisboa es una ciudad donde el Carnaval pasa desapercibido, pero en la Cuaresma se realizan allí procesiones tan divertidas como mascaradas venezianas. Son días de regozijo, especialmente para las señoras. La visita a las iglesias durante la semana santa hace, en un solo día, más cornudos que en la vida habitual durante todo el año. [...] quise, sin embargo, verificar yo mismo la verdad de lo que me habían contado y verifiqué que mis informantes no me habían mentido. Me costó caro, pero quedé enterado de cuán fácil era, en tales ocasiones, satisfacerle a un hombre los apetitos” (pp. 168-169). El traductor defiende, sin embargo, a la mujer portuguesa, afirmando que son apenas narrados los casos de mero proxenetismo (*cf.* p. 241, n. 31).

los trabajos forzados y por el anonimato a que fueron confinados. En última instancia la voluntad que movió a las dos entidades represoras fue la misma: el servicio a un Dios que se aleja de los sufrimientos de los hombres. Acaban estas dos entidades por ser entendidas como los dos brazos de ese mismo Dios que, existiendo, tal vez no sea, entonces, manco...

Cabe notar que la atención del narrador con relación a la construcción del convento se acentúa cuando Baltasar y Blimunda se aproximan a este escenario; cuando, después de haber sobrevolado las obras de la basílica y de haber aterrizado con el pájaro volador en la sierra del Barrigón, Baltasar decide regresar de una vez a la casa paterna y encontrar trabajo en la gigantesca obra (Saramago, 1982: 211). Imposibilitado de hablar pormenorizadamente de tantas vidas y de tantas miserias, el narrador delega en Baltasar Sietesoles y en Blimunda Sietelunas el papel de representantes de aquellos que fueron forzosamente olvidados porque en nuestro presente sólo llegó ese pasado que fue fragmentado por los historiadores, que solamente de los *grandes* hicieron Historia. Además de eso, el interés y los pormenores con que nos es presentado el escenario familiar en donde se mueven estos personajes permite, por la confrontación que es sistemáticamente hecha con el escenario en que se mueven las personas reales, retirar ilaciones ideológicas bastante claras.

Algunas veces la confrontación emerge directamente por la voz del narrador, como sucede cuando, anteriormente, hace referencia a la muerte del hijo menor de Inés Antonia y de Álvaro Diogo y a la muerte del infante D. Pedro:

[...] cualquier causa de muerte sirve, la que llevará el heredero de la Corona de Portugal será el sacarle a la mamá, sólo a infantes delicados esto les sucedería, que el hijo de Inés Antonia, cuando murió, ya comía pan y lo más que hubiese. Equilibrado el conteo, se desinteresa Dios de los funerales, por eso en Mafra fue sólo un angelito enterrado, como a tantos otros les sucede, apenas se sabe del acontecimiento, pero en Lisboa no podía ser así, fue otra pompa, salió el infante de sus aposentos, metido en el cajoncito que los consejeros de Estado llevaban, acompañado de toda la nobleza (Saramago, 1982: 105).

Otras veces es al lector a quien le compete reunir las diversas informaciones que le permiten constatar la pobreza de esas vidas que parecen todavía más pobres cuando se recuerdan, por ejemplo, “las galas del extensísimo cortejo, los bridones con crines entrelazados jalando las carrozas, el brillo del oro y de la plata [...], los terciopelos, [...], las brillantes joyas” (Saramago, 1982: 316), proporcionadas, como sabemos, por el fuerte sustentáculo económico proveniente de Brasil (Marques, 1977: 569).²²

²² “El reinado del ‘Magnánimo’ se volvió famoso por la tendencia del monarca para copiar a Luis XIV y a la corte francesa. El oro de Brasil dio al soberano y a la mayoría de los nobles, la posibilidad de ostentar opulencia como nunca antes. Por todos lados se construyeron iglesias, capillas, palacios y mansiones en cantidad. En Mafra, cerca de Lisboa, un enorme monasterio exhibió la magnificencia real”.

La verdad es que otros dramas y otros amores son narrados, pero ninguno con tanta relevancia como los de esta pareja cuyos nombres circularmente se complementan: el sol y la luna, el día y la noche, de lo que son hechas todas las vidas; la claridad y el misterio que a cada una de ellas preside y que son, finalmente, los componentes de esta novela. Claridad y misterio que se mezclan con historia y ficción de tal forma que no se sabe a ciencia cierta donde comienza una y acaba la otra. Se pensaría, por ejemplo, que Blimunda es un personaje enteramente enraizado en el mundo ficticio del narrador, sin embargo, hay registros que dan testimonio de la existencia, en el reinado de D. João V, de una mujer que es semejante en todo con Blimunda: los mismos ojos bellos y excesivos, idénticos poderes, sólo no se llamaba Blimunda sino Pedegache.²³ Se alteró el nombre pero se mantuvieron los contornos y, además, Saramago tuvo razón para identificar su personaje con este otro nombre que parece contener en sí toda la vastedad que sus ojos excesivos ven y guardan.²⁴

La “castidad de la historia” (Barthes, 1982: 16) es sistemáticamente puesta en tela de juicio por la intromisión de juicios valorativos y de construcciones ficticias, lo que permite la emergencia de la ideología del enunciador, ya sea de forma directa por la explícita simpatía para con un determinado signo, ya sea de modo más sutil por la oposición, muchas veces irónicamente construida, a otro signo ideológicamente connotado. ¿Cumplió Blimunda la voluntad de Baltasar cuando este ardía en una hoguera de la Inquisición? ¿Habrá Saramago cumplido nuestra voluntad para que aceptemos los nuevos héroes? La respuesta pertenece, obviamente, a los lectores. Sin embargo, nos permitimos resaltar que el éxito mundial de la novela y la consagración de Blimunda como figura emblemática de la opera del mismo nombre testifican la eficacia del mensaje saramaguiano. Para los más renuentes en aceptar esta nueva H(h)istoria, recordamos que “la verdad camina siempre por su propio pie en la historia, es sólo darle tiempo, y un día aparece y declara, Aquí estoy, no tenemos otro remedio sino creer en ella, viene desnuda y sale del pozo como la música de Domenico Scarlatti” (Saramago, 1982: 281).

²³ Nos referimos a dos relatos, uno de autor anónimo, otro de Charles Frédéric de Merveilleux, que pueden ser encontrados en la obra *O Portugal de D. João V visto por três forasteiros*, traducida y anotada por Castelo Branco Chaves. El primero (pp. 47-48) narra “un don extraordinario que posee una joven portuguesa... Esta joven, motivo de asombro para quien la conoce, nació con unos ojos que bien se puede decir son de lince; posee desde la más tierna edad el don de ver tanto el interior del cuerpo humano como las entrañas de la tierra. Aparentemente sus ojos son como los del común de los mortales, sin embargo son muy grandes y verdaderamente bellos... Sólo goza de este don maravilloso mientras está en ayuno... En los cambios de cuarto de luna, su visión es perturbada... Enseguida pierde, durante algún tiempo la visión...” El segundo (pp. 161 a 165) es bastante parecido, nos abstenemos, por eso, de transcribirlo.

Camilo Castelo Branco hace también referencia a esta mujer de dones extraordinarios en la obra *Noites de insónia*, pp.29 a 32.

²⁴ A propósito del nombre del personaje, cf. Aguiar e Silva (1988: 703 y ss.).

Obras citadas

- ALVES, Clara Ferreira. 1991. "Saramago: 'No meu caso, o alvo é Deus'". *Expresso*, 2 de noviembre. P. 82R.
- AMBROGIO, Ignazio. 1979. *Ideologias y técnicas literárias*. Madrid: Akal. [Ed. 1975.]
- BALIBAR, Étienne y Pierre MACHEREY. 1979. "Sobre a literatura como forma ideológica". *Literatura, Significação e Ideologia*. Lisboa: Arcádia.
- BARTHES, Roland. 1982. "Le discours de l'histoire". *Poétique*, 49. París: Seuil.
- CASTELO BRANCO, Camilo. 1874. *Noites de insónia*. Porto: Liv. Internacional.
- CHAVES, Castelo Branco. 1983. *O Portugal de D. João V visto por três forasteiros*. Lisboa: Biblioteca Nacional.
- _____. 1979. *O romance histórico no romantismo português*. Lisboa: Biblioteca Breve.
- DUCROT, Oswald. 1980. *Les échelles argumentatives*. París: Minuit.
- _____. 1977. *Le marxisme et la philosophie du langage*. París: Minuit.
- ECO, Umberto. 1979. *Leitura do texto literário*. Lisboa: Presença.
- GENNETTE, Gérard. 1989. "Le statut pragmatique de la fiction narrative". *Poétique*, 78. París, Seuil.
- GODELIER, Maurice. 1978. "Pouvoir et langage". *Communications*, 28. París: Seuil.
- Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira*. [s. d.] Lisboa / Río de Janeiro: Enciclopédia, Lda.
- HALSALL, Albert W. 1984. "Le roman historico-didactique". *Poétique*, 57. París: Seuil.
- HAMBURGER, Kate. 1975. *A lógica da criação literária*. Sao Paulo: Perspectiva.
- HAMMON, Philippe. 1980. *Texte et idéologie*. París: PUF.
- INGARDEN, Roman. 1973. *A obra de arte literária*. Lisboa: Fund. Calouste Gulbenkian.
- ISER, Wolfgang. 1979. "La fiction en effet". *Poétique*, 39. París: Seuil.
- KAYSER, Wolfgang. 1985. *Análise e interpretação da obra literária*. 7a. ed. Coimbra: Arménio Amado.
- LUKACS, Georges. 1965. *Le roman historique*. París: Payot.
- MARQUES, Oliveira. 1977. *História de Portugal*, vol. I. 7a. ed. Lisboa: Palas Editores.
- REIS, Carlos. 1986. "Memorial do Convento ou a emergência da História". *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 18/19120, febrero. Pp. 91-103.
- _____. 1983. *O discurso ideológico do neo-realismo português*. Coimbra: Almedina.
- _____. "Estatuto ideológico y semionarrativo de la novela histórica" [texto polycopiado].
- RICOEUR, Paul. 1983. *Temps et récit I*. París: Seuil.

- ROCHETA, Maria Isabel. 1984. "Romance histórico, história do romance". *Afecto às Letras*. Lisboa: INCM.
- SARAMAGO, José. 1982. *Memorial do Convento*. Lisboa: Caminho.
- SILVA, Vítor Manuel de. 1988. *Teoria da literatura*. 8a. ed. Coimbra: Almedina.
- TORGAL, Luís Reis. 1989. *História e ideologia*. Coimbra: Minerva.
- VERON, Eliseo. 1978. "Semiosis de l'idéologie et du pouvoir". *Communications*, 28. Paris: Seuil.
- WARNING, Rainier. 1979. "Pour une pragmatique du discours fictionnel". *Poétique*, 39. Paris: Seuil.
- WOODS, John. 1974. *The logic of fiction*. Paris: Mouton.

Literaturas Africanas em Língua Portuguesa: da busca identitária à estética da negritude¹

Maribel MALTA PARADINHA
Instituto Camões

Eduardo Iván VIVEROS MORALES
Universidad Nacional Autónoma de México

La literatura de lengua portuguesa en África fue durante muchos años una literatura escrita por blancos y para blancos, donde el negro, sin gran profundidad psicológica ni filosófica, era visto y descrito como algo exótico y secundario. En la llamada literatura colonial, el blanco era el centro de la narrativa. Con la toma de conciencia política nace una literatura que privilegia la poesía, el militanismo político y la lucha por el lugar del negro en la sociedad africana. Después de las independencias, Angola, Cabo Verde, Guinea-Bissau, Mozambique y Santo Tomé y Príncipe desarrollan otro tipo de literatura escrita por manos de negros, mestizos o blancos “de alma negra”, la cual adquiere características muy propias y se aleja de la literatura portuguesa revelando una gran expresividad poética y una gran capacidad de innovar.

PALABRAS CLAVE: África, portugués, literatura, colonial, negro.

The African literature in Portuguese was, for many years, a literature written by white man and for white man, where the black man, without psychological and philosophical deepness, was seen and described as something exotic and secondary. In the so called colonial literature, the white man was the center of the narrative. A literature that privileges poetry, the political militancy and the fight for the black man's place in the African society came with the politic conscience. After the independencies, Angola, Cape Verde, Guinea-Bissau, Mozambique, São Tomé and Príncipe develop another kind of literature, written by black, mestizos and white man “with black soul”, that has its own characteristics, distances from the Portuguese literature and reveals a great poetical expressivity and a great capacity of innovation.

KEY WORDS: Africa, Portuguese, literature, colonial, black.

¹ Este texto é a versão escrita da palestra dada no Auditório Mario de la Cueva, na Torre II de Humanidades da UNAM, a 30 de Novembro de 2009, no âmbito do Colóquio Afroamérica, organizado pelo Centro de Investigações sobre a América Latina e o Caribe da UNAM.

1. África, um continente *desconhecido*

NAMUTU VIU OS GRANDES PÁSSAROS de asas abertas passarem o cabo que abrigava a baía. Como no sonho de Manikava, o sábio, que via o futuro nas labaredas do fogo e nos intestinos do cabrito.

E Manikava tinha contado, num sonho ele viu mesmo, iam chegar grandes pássaros de asas brancas e dentro deles saía gente estranha, como filhos-formigas brotando de ave morta. Contou no chefe, depois contou no povo reunido na praça da aldeia. O chefe perguntou, isso é bom sinal dos antepassados? Manikava disse não sabia, mas o peito estava apertado, coração a bater com força. Talvez os antepassados estavam a mandar aviso, cuidado, muito cuidado. [...]

Agora via os pássaros passarem o cabo, voando por cima da água do mar, como no sonho acordado de Manikava (Pepetela, 2003: 69-70).

Assim descreve Pepetela (escritor angolano) a chegada dos primeiros portugueses ao rio Zaire, em 1482. Estes grandes e “estranhos pássaros de asas abertas” que *voavam* sobre as águas do mar e de onde saía gente —igualmente “estranha”— como formigas não eram mais que as naus dos navegadores portugueses.

Era o início da colonização portuguesa em África,² que o desconhecimento do Outro, as crenças tradicionais e os sinais dos antepassados africanos —através do sonho acordado e premonitório do sábio Manikava— auguravam como um aviso de perigo: “cuidado, muito cuidado”.

Se Samutu percebesse a língua dos espíritos, teria entendido o que o chefe de barbas e que lhe mostrava as pedras brilhantes queria, saber se aqueles metais preciosos, ouro, prata, existiam ali, e saber também se ele conhecia especiarias do Oriente. Mas não entendeu também a fala final, deixem-no ir, este não sabe qual é o caminho para a Índia, nem se estamos perto ou longe de o achar (Pepetela, 2003: 73-74).

Além do desejo de *descobrir* o mundo, é conhecido que a expansão portuguesa foi motivada por razões político-religiosas³ e económicas.⁴ Com a chegada dos portugueses às ilhas Canárias, no século XIV, começa a expansão portuguesa, que se estende por toda

² Os navegadores portugueses terão chegado à Guiné-Bissau (com Álvaro Fernandes), em 1446; às ilhas desabitadas de Cabo Verde (provavelmente com Diogo Gomes), em 1456; às também ilhas desabitadas de São Tomé e Príncipe, em 1470 (com João de Santarém e Pedro Escobar); em 1482, terão entrado no rio Zaire e quatro anos depois no reino de Ngola (com Diogo Cão); e em 1497 terão atingido Moçambique (com Vasco da Gama).

³ A luta contra o inimigo muçulmano, motivada inicialmente pela *Reconquista*, i.e., pela recuperação dos territórios perdidos para os árabes durante a Invasão da Península Ibérica. Finalizada a *Reconquista* com a tomada definitiva de Silves em 1253, durante o reinado de D. Afonso III, não se extinguiu, todavia, o desejo de cristianização dos povos muçulmanos e de recuperação da riqueza perdida, de tal forma que se considerou que a (para os portugueses) catastrófica expedição a Tânger em 1439 e a subsequente exploração por via marítima das costas de África até ao longínquo Japão foram consideradas uma continuação da *Reconquista*.

⁴ Procurar o acesso direto às fontes de abastecimento de trigo, ouro, escravos e especiarias orientais (utilizadas para conservar a carne e condimentar a comida, além do uso medicinal e estético para os quais

a África, Ásia e América, como é sabido. Os interesses económicos conduziram os portugueses a instalar-se nos territórios que representavam pontos estratégicos para o domínio das rotas comerciais marítimas. De todos os territórios africanos por onde os portugueses passaram, alguns foram até aos tardios anos 70 parte do *império* português.⁵

2. *A Revolução dos Cravos: um marco histórico*

A Revolução dos Cravos (a 25 de Abril de 1974) que pôs fim ao regime ditatorial em Portugal acelerou o processo de descolonização dos países africanos de língua oficial portuguesa. A larga presença e a resistência de Portugal⁶ em entregar aos povos africanos colonizados a sua independência marcaram para sempre a história destes países. Angola, Cabo Verde, Guiné-Bissau, Moçambique e São Tomé e Príncipe vivem, depois da Revolução dos Cravos, um novo período da sua história e atravessam atualmente um tempo de reconstrução das suas identidades.

Depois da Guiné-Bissau, os restantes países de língua oficial portuguesa seguiram o exemplo das lutas independentistas e dos processos de libertação colonial que, durante os anos 60 e inícios dos 70, foram apoiados pelos crescentes e numerosos movimentos militares pró-independentistas —entre eles, o Movimento Para a Libertação de Angola (MPLA), o Partido Africano para a independência da Guiné e Cabo Verde (PAIGC) e a Frente de Libertação de Moçambique (FRELIMO), cujos projetos eram de inspiração nacionalista, multirracial, representativa e cultural— e por guerras contra o invasor (Laranjeira, 1995b: 21).

O olhar crítico em relação ao colonizador e a busca de uma identidade assertiva da negritude esquecida ou relegada a um passado de escravidão foi um marco importante na escrita desde os primeiros anos da chegada da imprensa, no século XIX, aos países africanos de língua oficial portuguesa.⁷

As primeiras publicações foram boletins ou gazetas (*Boletim Oficial*) das colónias, que publicavam a legislação, as notícias oficiais e religiosas e incluíam as primeiras

também serviam); a procura de novos territórios para o cultivo de vários produtos (tais como o café, a uva, o trigo, a cana do açúcar e o algodão), bem como a procura de mão-de-obra para esses cultivos.

⁵ Portugal foi dos últimos países europeus a reconhecer a independência das suas colónias. A ditadura do Estado Novo (com António de Oliveira Salazar) defendia os seus interesses e resistiu ao desmoroamento do chamado Império Português do Ultramar. A Guiné-Bissau foi a primeira colónia portuguesa em África à qual foi reconhecida a sua independência (no dia 24 de Setembro de 1973, a ONU reconheceu a independência do país, ainda que Portugal só o tenha feito um ano mais tarde (no dia 10 de Setembro de 1974); os restantes países declararam a sua independência em 1975: primeiro Moçambique, a 25 de Junho; Cabo Verde a 5 de Julho; São Tomé e Príncipe a 12 de Julho; e, por fim, Angola a 11 de Novembro).

⁶ Já que, como atrás referimos, contrariamente a outros países colonizadores em África, Portugal primeiro não concordou com a cedência de poder às suas colónias, o que arrastou ainda durante alguns anos e através de guerras entre africanos e portugueses o processo de independência dos países.

⁷ A imprensa foi introduzida em Cabo Verde em 1842; em Angola, em 1845; em Moçambique, em 1854; em São Tomé e Príncipe em 1857; e na Guiné-Bissau em 1879 (Laranjeira, 1995b: 18).

produções literárias (sobretudo, poemas e, esporadicamente, crónicas e contos). Em Cabo Verde e em São Tomé e Príncipe, a imprensa foi um incentivo à criação literária. No caso de Angola, onde a atividade jornalística foi intensa, o primeiro jornal de africanos, *Echo de Angola*, surge em 1881. Era nos jornais que os letrados (não forçosamente africanos) viam os seus textos publicados e aperfeiçoavam a sua escrita. Dada a censura, a perseguição política, a pobreza, a falta de cuidado, ou porque se encontravam dispersos, muitos destes textos nunca foram publicados em livro; e, se hoje se conhecem, é graças a alguns dos escritores que se deram ao trabalho *arqueológico* de recompilar esses textos de revistas ou outros materiais onde se encontravam dispersos.

Devido ao papel pouco ativo na sociedade, estava vedado aos negros o acesso à educação, bem como a cargos administrativos e políticos. Estas limitações são evidentes, como o atesta Pires Laranjeira (1995b: 20), no lamento do poeta angolano António Jacinto, no poema “Carta de um Contratado” (que data de 1950):

*Mas ah meu amor, eu não sei compreender
por que é, por que é, por que é, meu bem
que tu não sabes ler
e eu —Oh! Desespero!— não sei escrever também!*

Tal resultava de uma orientação política portuguesa, cujo objetivo era formar apenas uma pequena parte da população negra para o setor terciário (os restantes eram abandonados ao livre arbítrio, quando não eram utilizados como mão-de-obra barata ou escravos):

Durante muito tempo, até ao fim dos anos 50, o ensino destinava-se a um pequeno número de privilegiados das cidades e do campo: filhos e filhas da burguesia comerciante, dos morgados e proprietários agrícolas, e filhos de uma classe média em crescimento lento dos empregados e dos intelectuais... A política de ‘assimilação’ criada por Salazar a partir de 1930, que separava os indígenas dos assimilados, deu origem a uma elite restrita de cabo-verdianos que foram utilizados como pequenos e médios funcionários no Ultramar (Lesourd, *apud* Moniz, 2007: 16).⁸

Sendo a literatura destes países oral (como noutros países do continente africano) e a percentagem de analfabetismo entre os negros extremamente elevada (78,5 % em Cabo Verde; 97 % em Angola; 98 % em Moçambique; e aproximadamente 100 % na Guiné-Bissau e em São Tomé e Príncipe), não parece estranho que as primeiras produções escritas tenham sido, por um lado, em língua portuguesa e, por outro, pela mão

⁸ Durante muito tempo, até finais dos anos 50, o ensino destinava-se a um pequeno número de privilegiados das cidades e do campo: filhos e filhas da burguesia comerciante, dos morgados e proprietários agrícolas, e filhos de uma classe média crescimento lento de empregados e de intelectuais... A política de “assimilação” criada por Salazar a partir de 1930, que separava os indígenas dos assimilados, deu origem a uma elite restrita de cabo-verdianos que foram utilizados como pequenos e médios empregados do Ultramar (*sic* Lesourd, *apud* Moniz, 2007: 16).

dos intelectuais brancos (Pires Laranjeira, 1995b: 20-21). Nesse sentido, poderá entender-se como o sistema político interfere no sistema literário e condiciona, inclusive, a interpretação ideológica que daqui possa resultar: a situação privilegiada do branco em detrimento da presença do negro na literatura que espelha, desta forma, a pequena margem de participação social e intelectual permitida ao africano.

3. Literatura colonial: *uma literatura de brancos*

Assim surgiu, num primeiro momento, um tipo de literatura a que se chamou *colonial*,⁹ escrita pelos portugueses que viviam nas então colónias e com fortes marcas de exotismo, evasão e preconceito racial, onde o foco narrativo estava centrado no branco —fosse ele o colono ou o viajante— e onde as personagens principais eram também brancos, apesar de o espaço no qual se desenvolvia a narrativa fosse África. Através da produção literária colonial —cujo interesse atual é o de documento antropológico que testemunha a mentalidade dos portugueses durante o período colonial—, desenvolvia-se no leitor a imagem romântica do português como um viajante, um desbravador, um explorador de terras desconhecidas e um civilizador do homem selvagem (à semelhança do que acontecia com outras culturas europeias, que se guiavam pelo espírito então vigente de “superioridade” em relação às culturas não-europeias). Poucos textos fugiam a esta visão exótica e superficial do mundo africano, e por isso valerá aqui a pena referi-los: é o caso, em Angola, da novela *Nga Mutúri* (1882), de Alfredo Troni, e, em São Tomé e Príncipe, dos poemas sobre o complexo de cor de Costa Alegre.

Poder-se-á, então asseverar que a literatura e o mundo dos negros não interessavam ao colono, já que para este aqueles representavam um *corpo estranho*¹⁰ à sua sensibilidade e ao seu entendimento (Laranjeira, 1995b: 181). Pela mesma razão, o negro participava nos textos como um elemento secundário ou decorativo. Nos casos em que os negros entravam na diegese, o tratamento era exógeno: as personagens eram descritas de forma superficial, folclórica e etnocêntrica, sem profundidade cultural, psicológica, sentimental ou intelectual (Laranjeira, 1995b: 26-27). Em última instância, poder-se-ia afirmar que o mundo que era devido aos africanos se lhes fora retirado, já que passava a ser o *espaço* no qual se desenvolviam os brancos, protagonistas e autores das narrativas; por outras palavras, a apropriação do *território* africano ter-se-á dado duplamente: nos factos históricos e na ficção. Se tal é entendível, visto que África era o espaço onde os brancos que protagonizam e escreviam as histórias viviam, não deixa

⁹ De acordo com Pires Laranjeira (1995b: 26), o conceito de “literatura colonial” respeitante à produção literária dos países africanos de língua portuguesa não corresponde ao mesmo conceito aplicado ao contexto brasileiro. Aqui ocupar-nos-emos apenas da “literatura colonial” dos países africanos de língua portuguesa, que a seguir analisaremos.

¹⁰ No que respeita à importância do corpo nas dinâmicas culturais, vide Courbet (2005: *passim*).

de causar estranheza que o negro apareça como uma figura tão irrelevante a seu lado —o que reforçaria a ideia geral defendida por Said de que o colonizador é dominante e privilegiado do ponto de vista social, político e discursivo.

Os dois mundos —o do colono e o do colonizado— conviveriam lado a lado sem se entenderem, cruzar-se-iam sem se (re)conhecerem, e as relações entre estes dois mundos, longe de serem humanas, seriam marcadamente sociais; quer isto dizer que os dois mundos coexistem porque ambos desempenham na história e na diegese uma função social, não porque entre eles se estabeleça um vínculo humano. A produção literária colonial refletiria, desta forma, uma realidade social que se desconhecia (pelo menos por parte do branco relativamente ao negro) e que se organizava de maneira hierarquizada: veja-se como o colono merece o protagonismo na produção literária colonial e como se reserva ao negro um papel secundário ou acessório; note-se igualmente como ao primeiro se lhe atribui toda uma carga humana e filosófica ou pensante, enquanto o segundo é retratado como “um ser sem alma” (cf. Courbet, 2005: 182-187) —como se dizia, a princípios da colonização acerca dos homens negros—, sem profundidade psicológica ou filosófica, como anteriormente referido.

Esta literatura, que marcou os primeiros 40 anos de produção literária do século XX, era incentivada por prémios literários e pelo reconhecimento das entidades oficiais e funcionava “como instrumento ideológico do Estado colonial, sobretudo para um público europeu (em Portugal) e colonial (os colonos e outros que se instalavam temporariamente) que mostra[va] um imaginário de aventura e mistério e realçava a legitimidade da visão dominante sobre o negro” (Laranjeira, 1995b: 180-181). Esta produção literária colonial —baseada em visões estereotipadas de colonizadores e colonizados— valorizava a superioridade dos brancos ao mesmo tempo que reduzia os negros à qualidade de seres inferiores e servia, de acordo com investigadores como Pires Laranjeira, os interesses ideológicos do Estado Novo (Laranjeira, 1995b: 180-181).

Os textos anti-coloniais (objeto de censura e circulando em pequena quantidade entre um público restrito de jovens ex-estudantes e intelectuais) tinham na poesia o seu veículo privilegiado de expressão, já que eram a maneira mais acessível e rápida de transmissão da mensagem anti-colonial, codificada em metáforas e imagens poéticas.

A *Négritude* lançou as bases dos movimentos culturais protagonizados pelos negros, lutando pela revalorização das raízes culturais africanas, crioulas e populares. Os países africanos de expressão portuguesa não estiveram nunca na vanguarda dos movimentos da busca social e ideológica da identidade negra, mas os exemplos de Haiti, Cuba e Estados Unidos são arquétipos para a África de língua portuguesa como para todo o mundo. Os Mestres negros da diáspora e do continente africano são modelos a imitar: os norte-americanos Joe Louis (boxeador), Jesse Owens (atleta), Louis Armstrong (músico de jazz), Langston Hughes e Claude McKay (líderes literários do renascimento negro); o martiniquense Aimé Césaire; o haitiano Toussaint Louverture; o chefe guerreiro zulú Chaka; o senegalês Léopold Sédar Senghor; a rainha do Ndongo

(território que corresponde à atual Angola) Nzinga (que lutou contra os portugueses no início da colonização).

África, o negro, a Mãe-Negra (a Mãe-África ou a Mãe-Terra), a África humana e aletargada (frequentemente metaforizada na referência bíblica de Lázaro) *versus* a Europa civilizada e evoluída são alguns dos temas da literatura africana de língua portuguesa:

Labanta bo anda fidjo d’Afrika,
Labanta negro, obi gritu’l Pobo:
Afrika, Djustissa, Liberdadi¹¹
(Gabriel Mariano, poeta cabo-verdiano, 1965).

As revistas *Claridade*¹² (Cabo Verde, 1936) e *Mensagem*¹³ (Angola, 1951) são dois bons exemplos de um lugar privilegiado que os falantes de português queriam dar ao negro: não deixa de ser se não relevante pelo menos curioso que no primeiro número de *Claridade* se tenha publicado um poema em crioulo de Cabo Verde.

4. O mundo negro nas *letras brancas*

[...] os seres estranhos falavam entre si com gritos e puxavam por ele, os gritos eram numa língua desconhecida. [...] Samutu ficou esfregando os braços, sem perceber o que lhe diziam, a cabeça já atordoada

(Pepetela, 2003: 72).

Ainda que os temas das literaturas africanas de língua portuguesa sejam temas relacionados com o contexto africano, o veículo dessa expressão é a língua do colonizador: “Agora a nossa língua para escrever é o português. [...] [O] português (língua) é uma das melhores coisas que os tugas¹⁴ nos deixaram”, diz Amílcar Cabral, em 1975, ano chave das independências dos países africanos até então colônias portuguesas (*cf.* Laranjeira, 1995b: 101). Se a libertação de um povo passa, segundo Calvet, também pela libertação da palavra (Calvet, 1979: 137 e 175), a expressão literária em línguas africanas —rara antes da independência e depois dela— poderia ter representado uma verdadeira afirmação da identidade e do direito à autonomia total dos povos saídos da colonização, já que, segundo este autor, a imposição de uma só língua não servirá o princípio comunicativo (a língua como meio facilitador de comunicação), mas converter-se-á num meio de opressão (Calvet, 1979: *passim*). Nesse sentido, estará compro-

¹¹ “Levanta-te e anda, filho de África, / Levanta-te negro, escuta o grito do povo: / África, Justiça, Liberdade”, fragmento do poema “Ora dja tchiga” [chegou a hora].

¹² Fundada por Baltasar Lopes, Jorge Barbosa e Manuel Lopes.

¹³ Dirigida por Viriato da Cruz, António Jacinto e Agostinho Neto.

¹⁴ Portugueses.

metida a inversão das tendências hegemónicas e monológicas de poder das culturas colonizadoras, já que não se verifica a ideia de Bakhtin de que a heteroglossia “enfraquece a autoridade do costume e da tradição reificados”. Nesse sentido, a publicação do poema em crioulo de Cabo Verde no primeiro número da revista *Claridade* poderia ser visivelmente entendida como uma forma de resistência.

Não obstante a ideia de *glotofagia* defendida por Calvet, atrever-nos-íamos a dizer que a dificuldade que experimentam os africanos prender-se-á mais com a *expressão* de um mundo (que, naturalmente, não consideramos afastado da língua, já que esta é parte integrante da cultura) do que com a língua em que é expressa. Se não, vejamos o desabafo do poeta angolano Henrique Guerra, em 1976:

Que me interessa saber a língua de Voltaire,
De Goethe e de Shakespeare,
Se não sei cantar as glebas negras?

Note-se como o uso metonímico na referência às línguas (francesa, alemã e inglesa) não inclui a “língua de Camões”, mas que o lamento poético vai no sentido da proximidade à terra africana (“as glebas negras”) e da dificuldade de expressão da mesma. Neste ponto, seria interessante questionarmo-nos sobre aquilo que Boaventura Sousa Santos (2002: 9-11) considera ser a *especificidade* da colonização portuguesa:

First, Portuguese colonialism, featuring a semiperipheral country, was also semiperipheral itself. It was, in other words, a subaltern colonialism. Portuguese colonialism was the result both of a deficit of colonization-Portugal’s incapacity to colonize efficiently-and an excess of colonization-the fact that the Portuguese colonies were submitted to a double colonization: Portugal’s colonization and, indirectly, the colonization of the core countries (particularly England) of which Portugal was dependent (often in a near colonial way).

The second sub-hypothesis is that because of its characteristics and historical duration, the colonial relation reenacted by Portugal affected in a particular way the configurations of social, political, and cultural power, not only in the colonies but inside Portuguese society itself. While modern capitalism power has always been colonial, in Portugal and its colonies it was always more colonial than capitalist.

[...]

To formulate the characterization of Portuguese colonialism as “specificity” implies the relations of hierarchy among the different European colonialisms. [...] the contours of Portuguese colonialism get defined as a subaltern colonialism.

Estando concomitantemente na posição dupla do *mestre* e do *escravo*, sendo um país simultaneamente colonizador e colonizado, e sendo relegado à condição de semi-periférico (por não se encontrar a par dos seus congéneres europeus, apesar de estar situado na Europa), Portugal ocupa uma posição de pouco poder na hierarquia da colonização. Neste sentido, as bases para o exercício do poder colonial não seriam fixadas nem de maneira robusta nem estável, já que tal poder seria *transitório*, por necessitar

de ser transferido para o *colonizador do colonizador*. Entendida assim a questão, o verdadeiro colonizador dos países africanos de língua portuguesa seria a Inglaterra (por intermédio de Portugal).¹⁵

Por razões políticas¹⁶ e educativas, a língua do colonizador substitui uma realidade heteroglóssica e poliglota: ela é, antes e depois das independências, a língua de *expressão* do mundo africano angolano, cabo-verdiano, guineense, moçambicano e são-tomense. Não obstante, este *espartilho* linguístico foi o meio de levar mais longe e a um público mais extenso a mensagem da inconformidade negra. A ambivalência e o hibridismo da colonização estarão, assim, ao serviço das vozes africanas (marginais e marginalizadas) que encontraram na língua lusa um meio de *expressão* que traduz as relações de poder: a língua do colonizador deixa de ser um *espartilho* e permite uma forma de *subversão* que transforma as condições discursivas de domínio num princípio de intervenção.

Ao mesmo tempo que era a língua do dominador, a língua portuguesa terá permitido à literatura africana sair da sua condição de literatura periférica: por um lado, deixou de ser uma literatura exclusivamente oral para passar a ser uma literatura também escrita (tornando-a, portanto, mais acessível); por outro, de uma realidade pouco conhecida para o mundo branco, o mundo negro passa a ter um lugar importante na reivindicação político-social, acessível a um público mais amplo, já que as línguas nacionais teriam um menor alcance. Não poderemos, igualmente, esquecer que o que é veiculado em língua portuguesa não poderá ser a *expressão* portuguesa: quando não é o veículo de *expressão* do homem negro, será o da *expressão* do homem branco e das suas vivências num mundo e num contexto africanos. Tal deixa entrever uma ambivalência própria às transições: a língua já não espelha a realidade do colonizador que não *vê* o negro, mas o homem (branco descendente de portugueses, negro ou mulato) nascido em África que dialoga com o negro e reivindica uma identidade dupla: a dele, pessoal, enquanto ser nascido em África e a do país em que vive e que considera seu. Será o caso de, e. g., Pepetela, descendente de uma família colonial portuguesa que reivindica a sua angolidade e dá em textos como “Estranhos Pássaros de Asas Abertas” a visão angolana da chegada dos portugueses a Angola, onde revela, à mistura com o humor, a visão crítica do branco, que o negro tomou por um espírito (“cuzumbi”) e que *vê*, depois, como um homem *igual* a ele (terreno); ou de Baltazar Lopes, um dos fundadores da revista *Claridade*: nascido em Cabo Verde, o escritor, poeta e linguista vem a falecer em Portugal (onde também viveu e trabalhou) e escreveu em ambas línguas (português e crioulo). Assim sendo,

¹⁵ Este assunto mereceria, do nosso ponto de vista, um maior desenvolvimento que aqui, por questões de limitação espacial, não poderemos fazer, mas que esperamos poder desenvolver noutra ocasião.

¹⁶ Além das motivações político-ideológicas próprias aos sistemas colonizadores que, no geral, impõe a língua como um dos principais instrumentos de poder, têm sido apontados outros factores: o elevado número e a variedade de línguas (os estudos apontam para mais de 42 línguas em Angola e entre 20 a 26 em Moçambique, e. g.), a dificuldade de escolher uma língua nacional africana como língua oficial, as decisões políticas colonialistas e do pós-independência.

poder-se-á constatar a dificuldade em defender a condição de *purismo* nas Letras (e no mundo) dos países colonizados.

Para além de chegar mais diretamente ao colonizador, a língua portuguesa representou um privilegiado instrumento de subversão contra ele: esta língua *pura* vai, pouco a pouco, sendo *contaminada*, ganhando matizes das línguas africanas. Mesmo quando o texto é escrito em língua portuguesa, a expressão das culturas africanas é evidente numa sintaxe apartada da norma europeia (a omissão de preposições, o uso distinto dos pronomes clíticos ou o uso da língua portuguesa em estruturas sintáticas de línguas africanas, por exemplo) ou no uso de léxico (mais o menos presente) que claramente faz referência a uma realidade africana: *machimbombo* (autocarro), *machamba* (terreno de cultivo), *capulana* (tecido usado pelas mulheres), *kazumbi* (espírito), *calulú* (comida típica), *kimbo* (aldeia), *cuvale* (etnia de Angola), *batanga* (pão cozido sobre uma placa de ferro ou de barro), *bombolon* (instrumento musical de percussão, transmissor de mensagens a larga distância), *caramô* (sacerdote, profeta fula), *codê* (o benjamim), *cotá-béga* (o último filho), *gongom* (fantasma, o Bicho Papão), *kianda* (sereia), *maka* (confusão, briga, problema), *mujimbo* (notícia, rumor) e inúmeros outros termos que transportam o leitor para uma realidade (até certo ponto acessível através da língua portuguesa) que resiste à hegemonia discursiva se impõe como um universo próprio.

5. *A literatura africana: uma literatura emergente*

Se aqui empregamos o termo *emergente* para nos referirmos à literatura africana, é por retomarmos as palavras do escritor Luandino Vieira em relação à literatura angolana, no curso de Literatura Angolana, que teve lugar em Junho de 2007, no Centro de estudos Sociais da Universidade de Coimbra (*in* Padilha, 2008: 32)

Vi tratada a literatura angolana como um universo, e o que há, na verdade, é muita matéria fluida. Há umas constelações, há umas galáxias, uns sistemas, uns sóis, uns planetas, a maioria é de matéria gasosa, portanto... não contam. Luandino, Pepetela, Agualusa, etc., etc., isso são apenas meteoritos, asteróides, quando muito... Não sei! Mas a matéria intersticial de todo esse universo é que é importante. É importante porque nela estarão os famosos buracos negros. Sabemos que existem mas ainda são teóricos...

Se bem que toda essa matéria negra esteja ainda por descobrir e que essa tarefa arqueológica pudesse revelar o substrato literário das culturas africanas de língua portuguesa, é um facto que, de há uns anos a esta parte, assistimos ao surgimento de autores negros ou brancos já nascidos em África, que escrevem em língua portuguesa e que vão conformando aquilo a que Luandino, usando de prudência, não quis ainda chamar “universo”. Sem nos alongarmos agora sobre os “buracos negros da História

da Literatura [Africana de Língua Oficial Portuguesa]”,¹⁷ nas palavras de Luandino Vieira (*ibidem*), que merecerão a chamada de atenção que faz o escritor angolano, não podemos deixar de verificar uma crescente produção literária com características próprias, que parecem abrir uma nova etapa das literaturas desses países. Esta, que agora nos ocupa, parece-nos visivelmente diferente da chamada “literatura colonial”, essencialmente por duas razões principais que desenvolveremos um pouco mais adiante: por um lado, deixando claro um forte substrato das línguas africanas (seja no léxico seja na sintaxe desviante da norma europeia) e, por outro, usando referentes culturais autóctones, aos quais os narradores já não são *externos*.

Já não sei a que propósito é que isso vinha, mas o Senhor Professor disse um dia que as palmas das mãos dos pretos são mais claras do que o resto do corpo porque ainda há poucos séculos os avós deles andavam com elas apoiadas no chão, como bichos do mato, sem as exporem ao sol, que lhes ia escurecendo o resto do corpo. Lembrei-me disso quando o Senhor Padre, depois de dizer na catequese que nós não prestávamos mesmo para nada e que até os pretos eram melhores do que nós, voltou a falar nisso de as mãos deles serem mais claras, dizendo que isso era porque eles, às escondidas, andavam sempre de mãos postas, a rezar (Honwana, 1991).

A procura inocente este menino poderá ser generalizada e entendida como a metáfora da busca dos africanos (independentemente da sua cor de pele) por compreender a discriminação racial histórica em relação aos negros. Esta criança indaga junto de todos os representantes sociais e institucionais (professores, curas, comerciantes...) a explicação para o facto de que as mãos dos negros sejam mais brancas que o resto dos seus corpos e de todos recebe uma resposta diferente, mas sempre com vestígios de representações racistas fossilizadas. É o retrato de uma sociedade africana que despertou para o questionamento da diferença entre os homens, consequência do seu passado colonial e da condição não *humana* do negro. Uma leitura pouco atenta do conto não nos faria dar-nos conta se o menino é branco ou negro. O facto de que seja branco dá ao texto toda a força poética e da mensagem filosófica, do nosso ponto de vista. A questão racial é agora entendida de maneira diferente, posto que é problematizada por um branco (e não por um negro). Compete ao menino branco (que tradicionalmente ocupa uma posição privilegiada nas sociedades africanas colonizadas) —que não entende essa diferença racial— procurar a resposta a este questionamento.¹⁸ É a mãe que lhe vai dar a única resposta que lhe parece lógica e grata: Deus fez as

¹⁷ Luandino Vieira refere-se exclusivamente à Literatura Angolana. Tomámos aqui a liberdade de fazer extensa a denominação para os restantes países africanos de língua oficial portuguesa, já que o caso seria semelhante.

¹⁸ Será interessante referir aqui que o autor deste texto é filho de um “assimilado”, quer isto dizer, de um negro nascido num país de África de língua portuguesa que renunciou à sua nacionalidade (moçambicana, neste caso) e optou pela nacionalidade portuguesa, como o veremos mais adiante.

palmas das mãos dos negros mais brancas para que fossem iguais às dos homens brancos e para que soubessem

“[...] Que o que os homens fazem, é feito por mãos iguais, mãos de pessoas que se tiverem juízo sabem que antes de serem qualquer coisa são homens. Deve ter sido a pensar assim que Ele fez com que as mãos dos pretos fossem iguais às mãos dos homens que dão graças a Deus por não serem pretos”.

Depois de dizer isso tudo, a minha mãe beijou-me as mãos.

Quando fugi para o quintal, para jogar à bola, ia a pensar que nunca tinha visto uma pessoa a chorar tanto sem que ninguém lhe tivesse batido (Honwana, 1991).

O princípio da desigualdade racial encontra aqui, pela mão de Honwana, um importante questionamento filosófico, que colide com o artigo 2º do Regulamento do Recenseamento e Cobrança do Imposto Indígena, de 1938, que estipula os requisitos que permitem ao “indígena” aceder à condição de cidadão: “Por se distinguir do comum da raça negra, é considerado assimilado aos europeus, o indivíduo daquela raça, ou dela descendente, que reunir cumulativamente [4]¹⁹ condições”.

Não nos parece anódino que escritores (quer sejam brancos, quer sejam negros) como os angolanos Artur Pestana e Agostinho Mendes de Carvalho, os moçambicanos Francisco Esaú Cossa e Aldino Muianga ou os cabo-verdianos Pedro Monteiro Cardoso e Felisberto Vieira Lopes, o guineense António Soares Lopes, entre outros tivessem escolhido pseudónimos literários que mostram uma forte vontade de integração o retorno às culturas africanas: Artur Pestana escreve com o pseudónimo Pepetela (em língua umbundu, que significa “pestana” em português) e Agostinho Mendes de Carvalho como Uanhenga Xitu; Francisco Esaú Cossa utiliza o pseudónimo Ungulani Ba Ka Khosa e Aldino Muianga o de Khambira Khambiray; Pedro Monteiro Cardoso assina os seus escritos como “Afro” e Felisberto Vieira Lopes com o nome de Kaoberdiano Dambará; António Soares Lopes publica como Tony Tcheka. Este mesmo esforço é igualmente evidente noutros escritores como Luís Augusto Bernardo Manuel, alias Honwana, autor do texto que anteriormente citado. “Chamo-me Luís Augusto Bernardo Manuel. O apelido Honwana não vem nos meus documentos”. Este apagamento da identidade e da história familiar dos Honwana foi uma opção do pai do escritor, quando se tornou um “assimilado”, estatuto reservado a alguns cidadãos das antigas colónias portuguesas, mediante o qual adquiriam direitos iguais aos portugueses, sempre que reunissem algumas condições mínimas.²⁰ A criança que Honwana escolhe para nos

¹⁹ “1a. —Ter abandonado completamente os usos e costumes da raça negra; / 2a. —Falar, ler e escrever correctamente a língua portuguesa; / 3a. —Adoptar a monogamia, e; / 4a. —Exercer profissão, arte ou ofício compatível com a civilização europeia, ou ter rendimentos, que sejam suficientes para prover aos seus alimentos, compreendendo sustento, habitação e vestuário, para si e para a sua família” (Noré, 2003: 104).

²⁰ Em 1954, o Estatuto dos Povos Coloniais Portugueses reformula o documento de 1938, explicitando que era possível que os “indígenas” adquirissem a cidadania equiparada à portuguesa, tornando-se “assimilados”. Entre as condições necessárias para tal estavam: falar correctamente a língua portuguesa, dispor de rendimentos de trabalho ou bens próprios considerados suficientes, “ter bom comportamento e ter adquirido

guiar na reflexão filosófica sobre a igualdade do ser humano sublinha, pela sua perplexidade e a sua dificuldade em entender, o caráter *absurdo* da visão diferenciada do negro como *animal*, como um ser *inferior* (veiculada pelo professor e pelo padre) e abre a janela para o questionamento da igualdade discursiva.

Entre a produção literária mais recente, podemos encontrar textos com um caráter mais universal; textos que reescrevem as atrocidades das guerras;²¹ textos que instrumentalizam a denúncia de dois mundos que partilharam o mesmo espaço africano sem poder encontrar formas dialogantes;²² textos que redescobrem e recuperam a memória histórica africana dos grandes impérios e reinos africanos anteriores à colonização;²³ textos que ressuscitam tradições, crenças, superstições das sociedades africanas reprimidas ou relegadas ao esquecimento durante muito tempo;²⁴ textos que estabelecem a ligação entre as novas gerações com os seus antepassados; textos que reconstruem realidades reinventadas:²⁵

Meu avô, nesses dias, me levava rio abaixo, enfilado em seu pequeno concho. Ele remava, devagaroso, somente raspando o remo na correnteza. [...]

Em casa, minha mãe nos recebia com azedura. Mas depois, já amolecida pela nossa chegada, ela ensaiava a brincadeira:

—Ao menos vissem o namwetxo moha! [...]

O namwetxo moha era o fantasma que surgia à noite, feito só de metades: um olho, uma perna, um braço. Nós éramos miúdos e saíamos, aventureiros, procurando o moha. Mas nunca nos foi visto tal monstro. Meu avô nos apoucava. Dizia ele que, ainda em juventude, se tinha entrevisto com o tal semifulano. [...]

Certa vez, não ligo proibido, [...] meu avô retirou o seu pano branco do barco e começou a agitá-lo sobre a cabeça:

—Cumprimenta também, você! [...]

Nessa noite, ele me explicou suas escondidas razões. Meus ouvidos se arregalavam para lhe decifrar a voz rouca. Nem tudo entendi. No mais ou menos, ele falou assim:

a ilustração e hábitos pressupostos para a integral aplicação do direito público e privado dos cidadãos portugueses” (*sic*, Noré, 2003: 104).

²¹ *Vida Verdadeira de Domingos Xavier* ou *Nós, os do Maculusu*, de José Luandino Vieira (Angola); *As Lágrimas e o Vento*, de Manuel dos Sãos Lima (Angola); *Mayombe*, de Pepetela (Angola); *Angola, Angolé, Angolema*, de Arlindo Barbeitos; Contos compilados em *Nós Matámos o Cão Tinhoso*, de Luís Bernardo Honwana (Moçambique); *Vozes Anoitecidas, Terra Sonâmbula e Vinte e Zinco*, de Mía Couto (Moçambique). Os conflitos armados também deixaram marcas indeléveis para toda uma geração de escritores portugueses. Na literatura portuguesa, encontramos aproximadamente 70 obras cujo tema principal é a guerra colonial e outras duzentas têm a guerra do ultramar como tela de fundo. Manuel Alegre e António Lobo Antunes são dois exemplos desse testemunho traumático, também para Portugal.

²² A novela *Yaka*, de Pepetela, e. g.

²³ Como é o caso da reinterpretção histórica do escritor Ungulani Ba Ka Khosa na novela étnica e histórica *Ualalapi* ou de contos do mesmo autor como “Damboia”, que falam de Ngungunhane, o último imperador de Gaza, Ualalapi, conhecido pela sua crueldade e despotismo.

²⁴ O universo que habita muitas das obras africanas como o que recria Mía Couto.

²⁵ Entre outros autores, Mía Couto e José Eduardo Aqualusa.

nós temos olhos que se abrem para dentro, esses que usamos para ver os sonhos. O que acontece, meu filho, é que quase todos estão cegos, deixaram de ver esses que nos visitam. Os ouros? Sim, esses que nos acenam da outra margem. E assim lhes causamos uma total tristeza. Eu levo-lhe lá nos pântanos para que você aprenda a ver. Não posso ser o último a ser visitado pelos panos (Couto, 1994).

“Félix Ventura. Assegure aos seus filhos um passado melhor”. Riu-se. Um riso triste, mas simpático: “É o senhor, presumo? Um amigo deu-me este cartão”. [...]

Félix Ventura recuou:

“Quem é você?” [...]

Haviam-lhe falado num homem que traficava memórias, que vendia o passado, secretamente, como outros contrabandeiam cocaína. [...]

Félix Ventura rendeu-se. Procurava-o, explicou, toda uma classe, a nova burguesia. Eram empresários, ministros, fazendeiros, camanguistas, generais, gente, enfim, com um futuro assegurado. Falta a essas pessoas um bom passado, ancestrais ilustres, pergaminhos. [...] Ele vende-lhes um passado novo em folha. Traça-lhes a árvore genealógica (Aqualusa, 2004).

Estes dois fragmentos dão-nos duas visões diferentes de uma necessidade convergente. Se, por um lado, o texto de Mia Couto procura resgatar os ensinamentos e tradições atávicas colocando-nos à frente de um menino que aprende a ver o mundo pelo olhar do seu avô e que consegue vislumbrar aos antepassados que nos visitam; por outro lado, o texto de Aqualusa põe o dedo numa das mais dolorosas chagas da África de língua portuguesa: um passado perdido, esquecido, que dá vergonha ter e que se procura substituir à força por outro passado inventado, entendido como mais *socialmente aceitável*,²⁶ mais *respeitável*, mais *conveniente*. Curiosamente, se no primeiro fragmento é evidente o esquecimento dos antepassados que, em tom poético, o autor procura valorizar para recuperar, no segundo é clara a posição crítica (num texto não menos poético) de alguém que não põe nenhuma esperança nas mãos de um *menino redentor*, mas que nos guia pela mão de um homem cínico que faz do problema da identidade em Angola o seu negócio, a sua maneira de viver e seguramente também a sua forma de escapar à sua condição de albino.²⁷ Quiçá as duas posições possam ser de alguma maneira entendidas como representativas das culturas de ambos países e do seu olhar em relação às suas culturas. Se assim for, Angola ver-se-ia refletida neste homem híbrido, misto de homem de raça negra com aparência de homem branco que não vive bem com a sua história pessoal nem com a história coletiva dos seus compatriotas a quem inventa passados diferentes dos seus e dos quais parece depender a aceitação / ascensão social.

Depois de uma poesia e uma narrativa que expressam o surgimento, a evolução e o exercício militante de uma consciência nacional(ista), a produção literária das últimas

²⁶ Pelo menos para uma certa sociedade angolana.

²⁷ Condição rara e não sempre entendida na sociedade africana, visto que são *negros brancos*, ou seja, nem são negros, nem são brancos.

décadas ter-se-á libertado das amarras regionalistas e territoriais e experimenta atualmente as potencialidades estilísticas, lexicais²⁸ e sintáticas, recuperando o talento narrativo dos contadores de histórias, misturando-o com um universo muito próximo do do realismo mágico, cheio de humor e criatividade, refletindo um mundo novo capaz de dialogar com as vozes da tradição, renovada numa linguagem de grande força poética. Equivalerá isto a dizer que: “Até o momento em que foi apropriado, o discurso não se encontra em uma língua neutra e impessoal (pois não é do dicionário que ela é tomada pelo falante!), ela está nos lábios de outrem, nos contextos de outrem e a serviço das intenções de outrem: e é lá que é preciso que ele seja isolado e feito próprio” (Bakhtin, 1988: 21).

Nesta literatura emergente —as literaturas africanas em língua portuguesa encontrar-se-ão numa fase heurística, ecdótica e mayêutica— há que reconhecer dois aspetos que nos parecem essenciais: por um lado, o facto de que a literatura esteve associada à construção das identidades (Hobsbawm e Anderson), destes países muitas vezes associando a figura do escritor à figura do poder político, como é o caso, e. g., de Agostinho Neto; por outro lado, o potencial de uma literatura emergente, de grande expressividade poética, força criativa e capacidade de inovar.

Obras citadas

- AGUALUSA, José Eduardo. 2004. *O Vendedor de Passados*. Lisboa: Publicações D. Quixote.
- BAKHTIN, M. 1988. *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucitec.
- CALVET, Louis-Jean. 1979. *Linguistique et colonialisme. Petit traité de glotophagie*. Paris: Payot.
- COUTO, Mia. 1994. *Histórias Abensonhadas*. Lisboa: Caminho.
- HONWANA, Luís Bernardo. 1991. “As mãos dos Negros”. *Nós Matámos o Cão Tinhoso*. Lisboa: Caminho.
- LARANJEIRA, José Luís Pires. 1995a. *A Negritude Africana de Língua Portuguesa*. Porto: Edições Afrontamento.
- _____. 1995b. *Literaturas Africanas de Expressão Portuguesa*. Lisboa: Universidade Aberta.
- MONIZ, Elias Alfama. 2007. “Percalços do Ensino Colonial em Cabo Verde: século XVI aos anos 40 do século XX”. *Revista E-Curriculum*, vol 3. Nº 1, Dezembro 2007 (Pontifícia Universidade Católica de São Paulo), <http://redalyc.uaemex.mx/pdf/766/76630106.pdf> (consultado a 14 de Março de 2011).

²⁸ Como Mia Couto, que inventa termos a partir da justaposição de duas palavras (num jogo onde a palavra resultante se ressignifica no encontro dos significados originais), como em *Histórias Abensonhadas* —justaposição de “abençoadas” com “sonhadas”.

- NORÉ, Alfredo e Áurea Adão. 2003. “O ensino colonial destinado aos ‘indígenas’ de Angola. Antecedentes do ensino rudimentar instituído pelo Estado Novo”. *Revista Lusófona de Educação*. Consultado: http://recil.grupolusofona.pt/xmlui/bitstream/handle/10437/303/artigo5_alfredo_aurea.pdf?sequence=1, 3 de Março de 2012.
- PADILHA, Laura Cavalcante e Margarida CALAFATE RIBEIRO, org. 2008. *Lendo Angola*. Porto: Edições Afrontamento.
- PEPETELA. 2003. “Estranhos Pássaros de Asas Abertas”. *Contos de Morte*. Lisboa: Edições Nelson de Matos. (Col. Mil Horas de Leitura)
- SANTOS, Boaventura de Sousa. 2002. “Entre Próspero e Caliban: colonialismo, pós-colonialismo e inter-identidade”. *Luso-Brazilian Review*, 39, 2, 9-43.
- SAUTÉ, Nelson. 2000. *As Mãos dos Negros. Antologia do Conto Africano*. Lisboa: Edições D. Quixote.

Buenos Aires Tour: nuevas maneras de leer la ciudad

Susana GONZÁLEZ AKTORIES
Universidad Nacional Autónoma de México

Buenos Aires Tour (2003), obra colectiva elaborada por el artista visual Claudio Macchi, la escritora María Negroni y el artista sonoro Eduardo Rudnitzky, presenta un tejido interartístico tan complejo como fascinante que tiene a la ciudad como su tema principal. El acercamiento a la obra en este ensayo se enfoca en las estrategias a las que recurre cada uno de los creadores para construir un texto que nos permite conocer la capital porteña desde un ángulo pocas veces considerado. A partir de la ocurrencia, la glosa, el detalle nimio, todos ellos recogidos o registrados en esos espacios públicos urbanos condenados al abandono y al anonimato, esos “no-lugares”, esta propuesta no sólo invita un recorrido múltiple, abierto e intermedial, sino que nos enseña a leer e interpretar la esencia urbana y sus referentes de una forma distinta.

PALABRAS CLAVE: intermedialidad, literatura de ciudades, no lugar, libro objeto y digital, nuevas formas de lectura.

Buenos Aires Tour (2003), a collective art work created by the visual artist Claudio Macchi, the writer María Negroni, and sound artist Eduardo Rudnitzky, presents a complex and fascinating interartistic network which highlights the city as its main theme. The approach offered here will reveal some of the strategies used by the different artists in order to create a text which allows us to experience the Argentinean capital from a rarely considered point of view. By collecting samples, tokens and notes, even of the most insignificant detail acknowledged in those public urban spaces condemned to neglect, abandonment and anonymity—these *non lieux*—, this artwork not only invites us to make a multiple, open and intermedial tour, but it also learns us to read and interpret the urban essence and its referents in a different way.

KEY WORDS: intermediality, cities in literature, object book, digital book, new ways of reading.

Existen varios tipos de ciudades: la ciudad-torre; la ciudad-traición; la ciudad verde; la intensa ciudad de los negocios; la que navega como paquebote de Aquitania; la ciudad-araña de Fellini; la de los sueños, que repiten la estructura de otro sueño, llamado vida; la de los libros, cuya única norma es la ausencia de normas; y la ciudad de la muerte, cuyo centro está en todas partes y su circunferencia también. Cada una de estas ciudades, a su manera, busca ser la réplica de un lugar que los libros de viajes diversamente llamaron Nueva Jerusalem, Insula Fortunatae, [etc.], y ubicaron en el tercer cielo, en el cuarto, en la órbita de la luna, en el Ártico, en el actual Mar Caspio, en Abyssinia o en Atlantis... En alguna de estas ciudades, tal vez, hay un lugar como éste, con un buzón en la esquina, un kiosco para comprar el diario, un sopor de siesta y muros sin revocar, un sol cariñoso que abraza como ponchito de pobres, una bandera azul y amarilla en una terraza con ropa, un chevy VH2 111, un perro beige tumbado tranquilamente y un par de cretinos de uniforme azul que salen de un edificio con una leyenda que reza "Al servicio de la comunidad". En alguna de estas ciudades, tal vez, está el arquetipo de este sitio impensable.

MARÍA NEGRONI, *Buenos Aires Tour*: 26

La ciudad ha sido desde siempre uno de los tópicos privilegiados en la literatura. Entendido como el más común de los lugares, el espacio urbano se ha revelado también como escenario de los eventos más sorprendentes que le han permitido reinventarse y transformarse de forma continua.

Bajo la pluma de innumerables autores hemos podido experimentar cómo se erigen ciudades enteras, míticas o imaginadas, *ciudades invisibles*, laberínticas, que con la magia del verbo logran erguirse ante nuestros asombrados ojos lectores. No son escasas tampoco las obras literarias que tienden sus tramas entre las zonas o barrios emblemáticos de alguna ciudad conocida. Capitales ricas, vivas y polifacéticas, de la talla de Londres, París, Roma o Berlín, o bien urbes como Nueva York, San Petersburgo y Dublín, han sido recreadas en la literatura con un detalle borgianamente cartográfico.

Latinoamérica, no exenta de esta mirada arquitectónica, ha mostrado una clara preferencia por ciertas ciudades que también han dejado una huella literaria, muchas veces como símbolos de modernidad, de desarrollo urbano y de cosmopolitismo, pero otras tantas incluso como escenarios de desigualdad y de abandono. São Paulo, Río de Janeiro, ciudad de México o Buenos Aires son algunas de ellas.

En su estudio *Recorridos urbanos. La Buenos Aires de Roberto Arlt y Juan Carlos Onetti* (2009), Cristina Komi hace una atinada reflexión que sin duda se aplicaría a las descripciones literarias de muchas de las ciudades citadas:

Desde un punto de vista del urbanismo y la arquitectura, el espacio urbano se define como la organización material del espacio, el modo en que las construcciones ocupan un lugar y el estilo particular de cada una de ellas. Sin embargo, la ciudad no es sólo

un espacio construido que se puede reducir a una serie de datos demográficos. Una simple aglomeración de calles, casas y personas no bastan para formar una ciudad, ya que para eso haría falta un modo de vida particular.

Una ciudad puede condicionar cierta manera de habitar, circular, vestirse, hablar determinados lenguajes, comportarse. El modo de ser en el espacio es un parámetro esencial para la definición de éste (Komi, 2009: 15).

Cómo traducir estas maneras de ser y de habitar las ciudades puede llevarnos más allá del verbo mismo, a encontrar nuevas formas en las que estos espacios permiten ser retratados. Un caso tan notable como sorprendente, en donde precisamente se logra un retrato de la urbe desde sus más variadas dimensiones, es *Buenos Aires Tour* (2003), iniciativa colectiva orquestada por el artista plástico Jorge Macchi, con la colaboración de la escritora María Negroni y del artista sonoro Eduardo Rudnitsky, todos ellos de origen argentino. En esta apuesta intermedial¹ se recrea un perfil bonaerense muy particular, mediante un sinnúmero de muestras aparentemente aleatorias que se recogen de la capital argentina. El resultado es una obra plural, cuya trama urbana se urde a partir de la combinación y yuxtaposición de los materiales gráficos, literarios y sonoros. Las múltiples perspectivas y discursos, concebidos para interactuar y dialogar unos con otros, permiten captar la identidad diversa de la ciudad, en lo que se nos presenta a la vez como libro objeto, como libro convencional que combina texto e imagen, y como libro digital.

Visto en su calidad de libro objeto, la obra se despliega en la materialidad de una caja llena de hallazgos de lo cotidiano y sorpresas, entre las que se incluye el propio libro con los textos de Negroni, alternados con las fotos de Macchi, así como la versión en CD-ROM, que por su parte invita a una lectura hipertextual. El formato digital permite organizar y mapear muchos de éstos y otros elementos que no figuran materialmente en la caja, como sucede con el plano sonoro, pero también con varias de las imágenes que sólo aparecen en el soporte digital.

En sus tres formatos —libro objeto, libro “ilustrado” y libro digital—, y fiel a su título, esta propuesta invita a múltiples recorridos, auténticos *tours* llenos de impresiones por la ciudad de Buenos Aires. Pero cabe aclarar que dichos recorridos se encuentran lejos de replicar las convencionales trayectorias fotogénicas, ligeras y superficiales que tanto atraen a los turistas; tampoco presentan una experiencia confesional del “insider”, ciudadano de a pie y habitante de un barrio. Más bien se trata del paseo casual de un *flâneur*, sujeto que entraña la mezcla perfecta entre la distancia del ob-

¹ Podría debatirse si la esencia de esta obra es del tipo inter-, multimedia, o de “mixed media”, según la clasificación de Leo H. Hoek que Claus Clüver recoge en su estudio “Intermediality and Interart Studies”. Sin embargo, concuerdo con Clüver en que dicho esquema no resulta suficiente para explicar ciertos aspectos performativos que involucrarían a la recepción tan particular de un texto como el que aquí nos ocupa, al menos en su versión original —no nos referimos aquí a la reedición que años después se hiciera de manera independiente del texto literario (cf. Negroni, 2006). Según estas consideraciones, la obra bien puede entenderse como intermedial en el sentido que le ha dado a este término en las investigaciones más recientes (cf. Clüver, 2007: 27 y ss.).

servador y la complicidad más la curiosidad de quien mira de forma aguda y sensible los eventos que se le ponen enfrente.² Así, sin participar de manera directa del espacio, este paseante tiene el lujo de poderse entretener y distraer incluso con nimios detalles. Más aún, tiene el don de hacerlos presentes, y en su presencia, apropiárselos, volviéndolos asombrosos y memorables. No es casual en ese sentido que uno de los epígrafes del libro en su formato encuadernado sea aquella frase atribuida al artista belga Henri Michaux, “J’écris pour me parcourir”:³ de las vivencias de la exploración derivada en un viaje de descubrimiento —tanto de la ciudad como quien la observa—, será posible conservar en este caso una nota escrita, un sonido tan frágil como su recuerdo, un amuleto, una impresión, un hallazgo fortuito. El evento ordinario que dio lugar a ese proceso de descubrimiento se ve así también, necesariamente, transformado y sublimado. Y una vez en manos del lector, lo que parecía una simple anotación, un retazo o un ripio, recupera su valor de instante, de sola presencia, invitándolo a participar a posteriori de aquel deambular lleno de asombro.

La manera de proceder para lograr esta impresión desde los tres distintos planos discursivos parece dictada por el azar: todo empieza, según se nos cuenta, al colocar un vidrio sobre el mapa real de la ciudad de Buenos Aires, y lanzarle una piedra. Las marcas del cristal roto determinarían líneas del recorrido, y las intersecciones constituirían puntos específicos o “estaciones” a visitar. El plan queda trazado: en estos lugares se recogerían las impresiones, se coleccionarían las muestras y se captaría el paisaje sonoro.

Este recorrido, establecido en forma de red, no constituye sin embargo una “trama” en el sentido convencional narrativo, sino acaso aquella secuencia de glosas y hallazgos de quien recorre una calle cualquiera, se para en una esquina y se deja llevar por la circunstancia, aun cuando lo percibido o registrado no sea a veces ni agradable, ni parezca significativo.

Lo interesante de estas diversas acciones a través de las que se logró compilar el material es que no se buscó una necesaria correspondencia o sincronía en la manera de exponer las muestras, de modo que lo que se describe con la palabra no queda

² Patrick O’Connor reconoce en este rasgo, al menos para el caso de Negroni, una “poética de la distancia”, que el analista identifica también en otros escritores argentinos como Tomás Eloy Martínez o Silvia Moloy, cuyo exilio voluntario en países como Estados Unidos fue en parte condicionado por el desplome económico en Argentina (Patrick O’Connor, ponencia presentada el 22 de abril de 2007 en el marco de la American Comparative Literature Association Annual Conference “Trans, Pan, Inter: Cultures in Contact”, celebrada en la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla).

³ Cf. *Passages*, libro de contemplaciones y aforismos de Michaux (1950).

Si aún llevamos más allá la idea de la escritura como exploración, pensando también en el sentido que se ha dado a la noción del “parcour” hoy en día en un contexto urbano, nos encontraremos con esa nueva forma de pasatiempo-deporte entre las generaciones de jóvenes que trazan aventurados recorridos por zonas generalmente olvidadas de una ciudad, con el reto de poner a prueba el talento y la osadía del equilibrista, y la agilidad del gimnasta para saltar de una construcción a otra. En un sentido metafórico quizá, *Buenos Aires Tour* por momentos también obliga a saltos y maniobras similares para poder transitar entre sus espacios.

ilustrado directamente por las imágenes, ni corroborado por los sonidos. Cada uno de los discursos parece configurarse a partir de una forma y un carácter diferente de reconocer y recrear el espacio urbano. Pero puestos en relación unos con otros, resultan más que una combinación singular de referentes “reales”: integran ese montaje, esa “ficción” que da una razón de ser a cada una de las intersecciones y al mapa marcado en su conjunto. No es entonces una suma de pequeños gestos o signos, sino una potenciación de los mismos al converger en un punto o un espacio que los pone en un franco diálogo intersemiótico. Es este diálogo, actualizado en la lectura, lo que le da coherencia al gran mosaico de ocurrencias y eventos —tan irregulares y discontinuos como complementarios y conciliadores— que integran el paisaje urbano. Acaso no es ésta la manera más justa de retratar una ciudad de “carne y hueso”, que transpira aun por los poros más sucios, por los callejones destinados al olvido, por las esquinas en pleno abandono, por los escaparates que ya nadie mira, los carteles que ya nadie lee, las notas olvidadas en la calle, los perros sin dueño, encontrando en todo ello un valor poético, estético, revelador. Es éste un paisaje urbano producto no de cómo se quiere ver, sino de cómo es, se siente y se vive la Buenos Aires que es de todos y de nadie, ese lugar cotidiano del que rara vez toma uno conciencia. Y es esa misma sensación de cotidianidad pero también de abandono y de orfandad que transmiten las “muestras”, lo que facilita su apropiación, ya sea completa o parcial.⁴ La propuesta estética a la que se vincula *Buenos Aires Tour* parece abreviar en este sentido menos de aquella tradición intertextual literaria que tematiza el espacio urbano (a la que se hacía referencia al inicio de este ensayo), que de otras manifestaciones artísticas convergentes aparecidas en las últimas décadas,⁵ y que coinciden en valorar lo que el antropólogo y etnólogo francés Marc Augé denomina como los “no-lugares” (*non-lieux*): esos espacios urbanos, anónimos, propios del mundo contemporáneo supermoderno.⁶ Es probablemente ésta la estética que nos enseña otras maneras de construir y habitar el espacio urbano, y la que quizá también nos puede ayudar a encontrar nuevas formas de leer sus signos.

⁴ Apropiarse de su sentido, de su materialidad y plasticidad, lleva a los artistas a crear, más allá del mapa mismo y de la red en él trazada, nuevas clasificaciones que permiten sistematizar sus hallazgos bajo varios órdenes y retículas, desde donde revelan su identidad y su origen netamente urbano.

⁵ Ejemplos de este tipo de búsqueda en las artes visuales irían desde los retratos de Edward Ruscha, si bien sus escenarios se limitan a los suburbios norteamericanos en la segunda mitad del siglo XX, hasta manifestaciones más recientes, como el grafiti animado de Blu, que por cierto ya ha tomado como uno de sus escenarios la ciudad de Buenos Aires (cf. blublu.org/blublu.org/sito/video/muto.htm [video consultado en abril de 2010]).

⁶ Augé habla de los no-lugares como aquellos espacios o escenarios de tránsito y del anonimato, entre los que estaría, por ejemplo, el aeropuerto, la autopista, una habitación de un hotel o aun el supermercado, lugares que son vividos y recorridos sin que los sujetos se apropien normalmente de ellos (cf. Augé, 1997). Se antojan otras valiosas reflexiones acerca de la mirada del espacio urbano tal como se presenta también en *Buenos Aires Tour*, partiendo de otros ensayos de Augé, como *Le métro revisité* (2008) o *L'impossible voyage. Le tourisme et ses images* (1992), pero eso desviaría las intenciones argumentativas de este ensayo.

Con el fin ya no sólo de entender cómo fueron recopilados y reunidos los elementos que integran *Buenos Aires Tour*, sino de reconocer cómo operan en una lectura intermedial, es conveniente detenerse en cada uno de los discursos por separado, iniciando por el aporte que hace Macchi a esta propuesta. Ya veíamos que uno de los productos cruciales es el que constituye el libro objeto, desde su forma de caja hasta los pequeños tesoros urbanos que ésta contiene, esos *objets-trouvés* que en su calidad de ítems adoptan una cualidad de sinécdoque referida a todo un espacio y un acontecimiento urbanos. Las muestras recolectadas funcionan, pues, como indicios verosímiles que reflejan algo de una realidad material y de una circunstancia. Y como reproducciones facsimilares que son, se vuelven simulacro de sí mismas, pudiendo transmitirnos algo de su contexto y de su temporalidad. Así se puede explicar que nos encontremos desde esas copias fieles de postales comerciales de los chicles Bazoooka (consecuencia quizá de la coyuntura de haberlos tomado de algún restaurante), hasta un misal viejo y anotado, o un cuadernillo de vocablos con la clara marca visible —aunque no auténtica— de los años y del abandono.⁷ Probablemente no los leeremos enteros, sino los hojaremos y “ojearemos” como hallazgos más antiguos y valiosos del recorrido, producto del azar. Estos elementos contrastan con otros objetos simulados: el mapa real de Buenos Aires, pero con las ya mencionadas líneas de recorrido azaroso. Un total de ocho vías, con las correspondientes 46 estaciones marcadas, se trazan sobre todo lo largo, pero también algo de lo ancho de la ciudad. Está también la evidencia —en un papel de china— de la huella del cristal quebrado; a la serie de aparentes timbres con la imagen de Evita Perón, reminiscencia de un pasado que se ha fijado en la memoria como icono de argentinidad; un sobre sin rotular; un acordeón de postales del paseo de la Recoleta —referente al que volveremos al abordar el paisaje sonoro recogido por Rudnitzky—, que es igualmente icono de la identidad porteña,⁸ pero cuyos motivos en este formato no corresponden a las esperadas postales turísticas de este sitio, sino se centran en el retrato de las sombras arrojadas por una serie de cruces, proyectadas en lo que parecen ser las paredes de algunos edificios. Otro elemento que integra el contenido de la caja lo constituye el libro con los textos de Negroni, alternados con tomas de los hallazgos más diversos: letreros,⁹ pequeñas notas de papel encontradas

⁷ Estos hallazgos recuerdan a los de aquella novela epistolar etiquetada como “distópica”, *In the Country of Last Things* de Paul Auster (1987). En ella la protagonista y autora de la carta, Anna Blume, narra sus experiencias en una ciudad del futuro dominada por el caos y la devastación, en donde los habitantes se vuelven recolectores (y comerciantes) de los objetos más diversos, muchos de ellos sin valor real, más allá de ser los últimos hallazgos —*last things*— de una identidad urbana.

⁸ Tanto los timbres como el sobre hacen referencia al punto de intersección entre las calles de Estados Unidos y Deán Funes, correspondiente a la línea 1, mientras que el acordeón de postales está rotulado con el nombre de Recoleta, acompañado por la especificación de que se trata de imágenes captadas en una estación de la línea 5.

⁹ Encontramos desde el letrero oficial hasta el anuncio hecho a mano y pegado a un poste, en donde se solicita ayuda para encontrar a la mascota perdida, o el grafiti que nos muestra una confesión de amor anónima grabada en una pared.

en la calle,¹⁰ retratos de esquinas y de lugares. La idea gráfica que domina en este compendio encuadernado bien podría asociarse con ediciones como la de Gabriela Kogan, *Surtido. 268 imágenes del alma argentina* (2003), que también se ocupan de crear un catálogo de imágenes, aunque no exclusivas de Buenos Aires, sí fuertemente asociados con la capital porteña, entre las que figuran billetes, pases de entrada al fútbol, cajitas de fósforos, antiguas etiquetas y envolturas de dulces conocidos, o bien anuncios de todo tipo.

Como libro digital, *Buenos Aires Tour* recrea el mapa con las intersecciones entre esquinas, en las que se encuentran hipervínculos, ya sea a textos, imágenes o sonidos, o a veces varios de éstos a la vez.¹¹ La ciudad se ve perspectivada, así, a través de estas consonancias, en un tejido particular en el que no sólo se une una estación con otra, sino donde se pueden dar saltos de una imagen a otra, de un texto al que sigue, de una grabación sonora a otra. Entre las ligas temáticas por medio de las cuales se pueden realizar estos recorridos alternos están, para la parte gráfica, categorías tales como “flechas”, “animales extraviados”, “bestiario”, “cielo”, “paredes de hierro”, “publicidad”, “caballo”, “love”, “direcciones y teléfonos”, “mensajes”, “bazooka”...

La aparición de varios hipervínculos dentro de un punto determinado de la geografía urbana no resulta redundante ni reiterativa, pues aunque se trata del mismo espacio, las impresiones que se recogen no responden a una sola intención. Incluso puede suponerse que cada uno de los creadores involucrados en el proyecto visitó las mismas paradas y esquinas, pero en situaciones muy distintas y a horas del día diferentes, por lo que se plasma un lugar desde una experiencia múltiple, contrastada, como si estuviera compuesto de diversos ambientes, no coincidentes pero sí complementarios. De esta forma el espacio incluso comienza a adquirir volumen, sombras y relieves, presentando a una ciudad como gran y generoso escenario, abierto a que las cosas sucedan de diferente manera según la coyuntura y la circunstancia temporal. Los signos aquí revelan dentro de la estabilidad un dinamismo, haciéndonos ver que no se trata de realidades absolutas sino relativas, sujetas a la vida que a cada momento envuelve al espacio y sus objetos de forma distinta.

A propósito de esta impresión de multiplicidad, queda claro que los autores hicieron de la relación espacio-temporal que ello implica un motivo general que recorre la obra y le da un sentido a cada una de sus partes. Como ejemplo puede mencionarse el manejo de sombras en algunas fotos de Macchi, que encuentra ecos sugerentes en las reflexiones del texto de Negroni, en donde frecuentemente se hace alusión a la hora

¹⁰ Puede tratarse aquí de direcciones, mensajes secretos, recordatorios y listas de compras, entre otras anotaciones.

¹¹ Aunque podría pensarse que la experiencia resultante sería similar a la que se nos presenta cuando mediante el icono del sujeto activamos la función “llevame hasta el mapa” en el sitio de *Google Maps* para transportarnos a un lugar y recorrerlo de forma visual con gran lujo de detalle, aquí la experiencia es deliberadamente más fragmentada y “abstracta”, regida por la voluntad selectiva de los artistas.

exacta del registro. El tiempo y el espacio, como puntos de referencia comunes, son coordenadas que no sólo ayudan a revelar la cambiante experiencia de ciudad, sino sirven de guía para que el lector-espectador pueda recrear los recorridos a su voluntad, eligiendo incluso el grado de profundidad que dará a la lectura y al desciframiento, así como a la forma, el orden y la velocidad con la que se moverá por el espacio virtual diseñado en el CD-ROM.¹²

La clara afición de coleccionista que hemos reconocido en Macchi la podemos reencontrar, aunque expresada de manera distinta, en el discurso literario de Negroni. Aquí el gesto del censo se concreta estilísticamente en los recurrentes listados y catálogos que la escritora elabora acerca de lo visto y experimentado. Y podría decirse incluso que estas largas enumeraciones azarosas, cuyo ritmo surge de la suma de elementos —a veces hasta incongruentes—, resuena también, si bien con otro lenguaje, en cierto tipo de secuencias sonoras urbanas captadas por Rudnitzky, a las que regresaremos en un momento.

Pero siguiendo con Negroni, para comprender las motivaciones de su prosa altamente descriptiva, entre crítica, meticulosa, epifánica y chispeante, hay que conocer en qué medida corresponde —más allá de este proyecto—, a su propia poética, muy afín por cierto a la ponderación de los no-lugares. Esto se puede apreciar por ejemplo en el poema en prosa “La ciudad nómada”:

[...] Pero no me detengo, el patio hierve: unos jóvenes corren, un auto frena en seco, rugen ametralladoras, la noche clandestina, hay un algo de nupcias con fantasmas, de cita cantada. De pronto, dice una voz a mi lado: “Corréte para atrás que ahí viene la ciudad”. Veo que la ciudad se acerca y pasa por delante como si fuera un río. Una novia clara. Transcurre, de izquierda a derecha, lentamente, con su perfil de almenas y de lumbre. Alborozada, me pregunto por dónde he de cruzarla.¹³

La intención de descentrar el texto de su espacio y tiempo de referencia para lograr una reflexión y un asombro en el lector también puede encontrarse en reflexiones como las del ensayo llamado “La poesía es una epistemología del no saber”, en donde Negroni refiere a la obra poética a partir de la idea inspirada en George Steiner de que la belleza es la ruptura de la regla: “En efecto, el poema desarma, trae la palabra afuera de la convención, incluso de la convención del propio poema. En el poema, la palabra busca la sombra de sí, el espejo en el cual no verse, a fin de permitir la caza de lo imponderable, ese vacío (lleno de nada) que se alcanza, a veces, por el esfuerzo del fracaso”.

La palabra poética sería, así, un puente entre ningún lado y ningún lado. Una consternación. Un atajo para ir, de lo que todavía no ha sido a lo que, tal vez, nunca será.

¹² Esta libertad y diversidad en la percepción también se puede experimentar ante el libro objeto, al extraer cada elemento de la caja en un orden o constelación arbitrarios y siempre diferentes.

¹³ <http://www.pomasde.net/la-ciudad-nomade-maria-negroni/> [consultado en marzo de 2010].

De este modo, y no de otro, el poema habla del dolor y re-conoce, en ese mismo gesto, una suerte de alegría, para la cual aún no existe un nombre.¹⁴

No es de extrañarse entonces que al hablar de la idea del mapa en el prólogo al libro *Buenos Aires Tour*, Negroni confirme esta voluntad de despojar al discurso de un único eje espacio-temporal, para provocar asombro y revelación:

[...] lo que llamamos mapa es un conjunto de líneas diversas que funcionan al mismo tiempo como armadura, premonición, código lingüístico y colección arbitraria de la memoria. Hay líneas que representan algo y otras que son abstractas. Las hay que forman contornos y las que no, éstas son las más hermosas. Las líneas son los elementos constitutivos de los acontecimientos, los que vivimos con otros, los que vivimos a solas, los que soñamos o tenemos, algo así como un escenario dispuesto para el periplo de los deseos. También son las coordenadas que nos ayudan a perdernos, a agotar aquello que sabemos, y así llegar más rápido de unos paseos interminables por paisajes olvidados, una grafía incierta donde cada lugar es un mundo (un espacio interior) que indica sólo lo impronunciable: esa quietud inspirada donde buscamos reconocernos, unirnos a aquello de nosotros mismos que pertenece al Absoluto, en el que todo participa (Negroni, en Macchi, Negroni y Rudnitzky, 2003: 13).¹⁵

Todo participa, en efecto, y ése es el lema bajo el cual se observa esta ciudad, en una especie de ejercicio que encuentra el valor en lo incompleto o lo circunstancial, atendiendo tan sólo al sello que el tiempo imprime sobre los objetos y sobre su entorno. El discurso literario, al igual que el plástico, adquiere un sentido de realidad, en tanto que es una pequeña crónica y, así, una muestra de ese espacio urbano preexistente. Expropiado del lugar que motivó su escritura, se ve cómodamente reorganizado y reinventado en el nuevo contexto de este libro plural, dándole vida propia a ese otro universo urbano, paralelo y alternativo de Buenos Aires como ciudad real. Pero aunque el texto literario es, de los tres discursos, el que puede cobrar mayor independencia —prueba de ello es que se reeditara como libro independiente por la editorial Aldus en México en 2006—, en su esencia intermedial y multidimensional es en donde lo escrito parece capaz de multiplicar sus efectos, de desdoblar su paisaje, al ponerse en relación con lo que se escucha, lo que se ve, toca y experimenta.

Queda claro, por otra parte, que en los fragmentos esbozados, muchas veces a manera de prosa poética, la voz encarnada en el paseante aunque comprometida con el presente de lo relatado, se mantiene anónima. Si acaso, por momentos se desdobra en esa voz múltiple, voz de vidas simultáneas, paralelas, que la autora eventualmente

¹⁴ <http://loqasto.wordpress.com/category/poeticas/maria-negroni-poeticas/> [consultado en marzo de 2010].

¹⁵ Una experiencia de apropiación o de ejercicio de asimilación de los espacios de una ciudad se puede encontrar en el ejercicio colectivo realizado por escritores alemanes y argentinos con el nombre de “Rayuela”, en donde Negroni escribió sus impresiones de viaje por ciudades alemanas en una especie de bitácora-diario virtual llevado entre los meses de septiembre y octubre de 2010 (<http://www.goethe.de/ins/ar/lp/prj/ray/ueb/esindex.htm> [consultado en enero de 2011]).

habrá logrado captar, aun en ausencia de los sujetos, a través de las marcas dejadas, como cosa olvidada, perdida y desperdigada en la calle. Es la voz de la calle la que va recogiendo cada una de las impresiones, en enumeraciones que son tan ricas y evocativas como contrastantes y casi caprichosas. Además de la cita que se incluyó como epígrafe a este trabajo, veamos otros ejemplos de la misma obra, que retratan de forma muy evidente algunos de los rasgos hasta aquí mencionados:

[...] Hay que ir cada vez más rápido, abandonando todo [...] con los brazos extendidos y la mirada atenta para que la muerte haga su juego y despliegue su enorme tablero de nacimiento, decrepitud y vacío, hasta que todo, las cosas, las calles, los seres, pierdan su consistencia como si se hubieran separado de su nombre, y no haya más que una luz como una flecha de agua, suspendida para siempre, en la sabiduría de lo efímero (22).

Dos manzanas cubiertas por un pasto ralo, changuitos, árboles chuecos, bicis, bolsas de pan, personas que parecieran compartir algo, cierto desinterés tal vez por toda historia que no tenga que ver con ellas. Hace frío. Habría que ponerse guantes. Los pajaritos cantan (maten a los pajaritos). Son las 3 y 30, es jueves, hay exactamente 243 seres humanos en la plaza, entre viejos, madres, mucamas, desocupados, bebés, una nena que se cae, jubilados, obreros sin trabajo [...] el vendedor de pochoclo, los socios del Club Bochin, los barrenderos, los chicos que juegan al metegol, los choferes de franco, las vecinas que toman el sol con el crochet en la mano, los que se besan, te super quiero dice ella, y él mira para el lado de la autopista, o tal vez lee el cartel que dice Señor dueño de perros, recoja con la bolsita las deposiciones de su animal o Las plantitas son vida, trátelas con cariño, o piensa qué vida hija de puta. [...] (31-33).

Al final de esta última cita resultan significativas, además, ciertas evocaciones que encuentran resonancia en las ocurrencias captadas por Macchi, como los letreros en una pared grafitada, o en las notas recogidas de la calle. Es incluso probable que algunos de estos elementos hayan inspirado en Negroni —más allá de la experiencia individual durante su recorrido— la escritura de pasajes como éstos.

Volviendo al recurso enumerativo, hay fragmentos en los que el listado inicia dominado por la negación y la ausencia, como si deconstruyera la imagen idílica de ciudad, para luego llevarnos a una inversión contrastante, en donde nos toca reconocer todo lo que sí hay y existe. El vínculo que subyace a muchas de estas secuencias se puede percibir en planos alternados, entre lo que se percibe y lo que se piensa o imagina a consecuencia de lo percibido. Por momentos los pasajes incluso pueden adquirir cierto toque onírico fuera de todo territorio y toda realidad, o bien pueden realzar marcas que se anclan en una geografía específica, con una identidad inconfundiblemente argentina:

No se ve ninguna iglesia. No se escuchan bocinas. No hay jugadores de tenis ni señores con traje y pelo cortito ni boy-scouts ni agentes de tránsito ayudando a los ciegos a cruzar la calle. No hay cortejos fúnebres ni un bed & breakfast ni liquidaciones de invierno. Nadie dice son las tres de la tarde, ni la tristeza es una disidencia ni detesto

a Pavarotti ni he visto barcos de fuego en Alpha Centauri. Nadie come masitas. No hay puestos de souvenirs ni de flores, ni vendedores de garrapiñada o manzanita-higo. No hay reparticiones públicas ni organizaciones no gubernamentales. [...] Pero hay sol. Hay nubes, ruiditos, una pintada en un muro: dale Boca. Hay vértigo de vacío, sentido de ausencia de lugar, un sentimiento de impalpable y pequeña nostalgia por algo que no fue. Son 60 hectáreas cubiertas por 29 manzanas donde viven 30.000 personas. Una nena con trenzas y gorrito camina junto a su mamá sin tocar el suelo. Inercia de un sueño eterno o ejercicio del más simple derecho a existir. La bandera argentina ondeando orgullosa sobre la villa (56).

Estas descripciones —casi censos—, se mueven entre la precisión minuciosa y la voluntad panorámica en la que la propia definición de un lugar mediante cálculos matemáticos o indicando la hora exacta del registro, puede generar un efecto contrario a cualquier percepción de familiaridad o aun de intimidad: la experiencia se despersonaliza, la visión distanciada.

Otra variante de los listados aparece cuando Negroni entra en diálogo directo con la propuesta de Macchi, al inspirarse en aquel cuadernillo viejo y manuscrito de vocablos que forma parte de los *objets trouvés*. Lo que la autora hace es enunciar por orden alfabético una serie de términos en inglés, pero jugando a redefinirlos mediante explicaciones que parecen basarse en equivalencias y analogías, pero que van cediendo su lugar a expresiones derivadas de otra lógica y cargadas de una ironía y de un sarcasmo en respuesta a una cruda realidad urbana:

Lose: perder, ser vencido, atrasarse, extraviar.

Lovers: ¿cómo se dice en inglés *only my death will never leave me?*

Miniatura: mandala, ensoñadero, nirvanita.

Pain: máquina de tragar monedas para pequeños príncipes.

Post-war landscape: esto.

Reality: fuck you.

Space: un virus se extiende por la grilla de lo imaginario, las palabras son círculos concéntricos (18).

Los recursos literarios para aludir ya sea a referentes concretos o experiencias específicas enfatiza la idea de que la ciudad tiene una cara plural, en la que la imagen recreada, como diría Komi, “sea cual fuere su grado de ‘realismo’, es siempre una abstracción, una figura imaginada, el resultado de un orden espacial que, establecido por medio del discurso, se convierte en un medio de percibir el entorno. Esta relación compleja entre el espacio y su representación crea la necesidad de centrarse no en la estructuración de los signos que producen la imitación del espacio real, sino en el lenguaje original que nos permite imaginar este espacio” (Komi, 2009: 19).

Toca la última escala de nuestro recorrido al tratamiento que en *Buenos Aires Tour* se da al sonido. Si bien podría parecer el discurso menos vistoso y rico —entre otras cosas porque no responde a un repertorio tan nutrido como el que se recoge de manera visual o literaria— no sería justo restarle importancia frente a los otros dos lenguajes

empleados en esta obra intermedial. Está claro que sus limitaciones se ven condicionadas por el propio medio que se tiene para su registro y reproducción, pues mientras las muestras de objetos de Macchi y los textos de Negroni se pueden concretar tanto en el papel como en el formato virtual, el discurso que le queda a Rudnitzky sólo se puede hacer presente en el soporte digital del CD-ROM.

Respecto a su articulación, al igual que sucede con las imágenes de Macchi en el mismo formato, los paisajes sonoros recogidos se pueden manejar por ligas temáticas clasificadas bajo categorías. Algunas de ellas, como la “manifestación” o los “cacero-lazos”, adquieren fuertes connotaciones políticas y sociales, muy propias del ámbito argentino, pues en particular esta última expresión —sin voz pero cargada de una determinación imperativa— ha sido desde hace décadas considerada un potente símbolo sonoro de inconformidad y de denuncia. Además, en muchos de los registros el ritmo se vuelve, como en los listados de Negroni o en las secuencias de imágenes repetidas de Macchi, un recurso nodal que puebla y moldea de muy distintas maneras el paisaje urbano. Y sólo en la realización del sonido como experiencia espacio-temporal de ciudad es como se puede dotar de cuerpo y atmósfera a sus imágenes sonoras.

Cabe decir que los paisajes sonoros propuestos por Rudnitzky no parecen haber sido manipulados en cuando a su edición, sino que responden a la “realidad” del registro, a su volumen original, a sus timbres a veces moleestamente estridentes o a sus densidades por momentos saturadas y en otros momentos austeras, casi minimalistas, sin mediación ni artificio. En ese sentido pueden entenderse como “samples” o muestrarios de *eventos sonoros*¹⁶ que se decantan con una alta fidelidad de los diferentes contextos y circunstancias urbanas.

La identidad que se confiere a los espacios sonoros de la ciudad está sujeta a una temporalidad, más una eventual profundidad, esta última susceptible de ser escuchada como un desdoblamiento en distintos planos sonoros: podemos percibir por un lado cómo el sonido se constituye en fondo y ambiente, pero por el otro, también intuimos cuándo se torna en forma, entendida a veces como icono sonoro que se instala en el centro de una acción determinada, de una experiencia, que incluso puede sugerir una figura. No obstante, aquí el recurso sugestivo opera de manera muy distinta que en el discurso literario o en el plástico, pues a partir de la mera evocación del mundo sonoro —en un juego constante de planos entre fondo y forma— se nos incita a imaginar una escena cuyo gesto puede emerger aun del ruido aparentemente más aleatorio y casual: el rechinar de un columpio en el que por efecto sinestésico casi podemos observar a la niña que en él se columpia; o al pianista que imaginamos

¹⁶ Evento sonoro se entiende aquí en los términos formulados por R. Murray Schafer en un valioso ensayo pionero sobre el paisaje sonoro, titulado precisamente *The Soundscape*, a saber: “When we focus on individual sounds in order to consider their associative meanings as signals, symbols, keynotes or soundmarks, I propose to call them *sound events*, to avoid confusion with *sound objects*, which are laboratory specimens. This is in line with the dictionary definition of *event* as ‘something that occurs in a certain place during a particular interval of time’ —in other words, a context is implied” (Schafer, 1994: 131).

sentado ante aquel piano cuyos ecos resuenan en la calle desde alguna ventana o el umbral de una puerta; o la voz joven de la chica, seguramente lugareña por su característico acento porteño, cuando se dirige a quien nos permanece velado de forma sonora, para informarle: “¡después vengo!” Así, la experiencia urbana adquiere una dimensión que los otros dos discursos artísticos quizá no logran captar o recrear con la misma inmediatez, personalizando ciertos actos u objetos por su mera forma de sonar, de reverberar y de hacer eco en el espacio.

Más allá del sonido mismo, contamos como parte del mismo discurso con referentes paratextuales, como los títulos de las secuencias, que en algunos casos incluso nos pueden ayudar a ubicarnos con más precisión en la geografía. Así sucede, por ejemplo, cuando sabemos que cierto fragmento que escuchamos corresponde a lo que se llama la “Parada Recoleta”. Esta asociación con uno de los pocos lugares que ya definíamos como icónicos y emblemáticos condicionará nuestra manera de darle forma, sentido y carácter a ese específico paisaje sonoro.

Vinculado ya con el plano literario de Negroni o el fotográfico de Macchi, el plano sonoro que nos presenta Rudnitzky es, además, capaz de multiplicar su potencial evocativo, no en una relación icono-sonoro-textual uno a uno (lo que implicaría, por otra parte, que alguno de sus componentes fuera necesariamente subsidiario, destinado ya sea a ilustrar, justificar o comentar a los demás), sino con la debida libertad y aleatoriedad dictada por el recorrido del ojo que lee, del ojo que mira y del oído que escucha. Y es que el recorrido, cualquiera que éste sea, planteado como experiencia, no discriminará de forma lógica y racional los sentidos ni las sensaciones, sino que se dejará llevar por el efecto y la emoción que causa su combinación o sucesión, lo cual aclararía por qué la experiencia audio-visual siempre será distinta, única, en cada nueva aproximación a la obra.

Independientemente del protagonismo que quiera darse a unas huellas (sonoras, visuales o literarias) sobre otras, todas ellas, al formar parte de la misma propuesta, se hacen presentes y nos apelan a efectuar una lectura distinta a la acostumbrada, una lectura de re-conocimiento, guiada por una curiosidad similar a del paseante que se deja encantar por la experiencia de los sentidos y de las ocurrencias que le comunican una esencia valiosa de Buenos Aires. El reto en este proceso es explorar cómo se relacionan unos objetos con otros, qué tanto de lo que se mira se lee, qué tanto de lo que se lee se escucha, qué tanto de lo que se escucha se observa. Como hemos podido constatar, la cadena codificada de relaciones derivadas de este libro múltiple permite varias formas y niveles de recorrido. En su materialidad más amplia, habría que considerar antes que nada las experiencias que produce el libro objeto para el ojo que lee, el ojo que mira, así como para la mano que toca, escoge o selecciona, asociando por contigüidad los distintos artefactos que en él se recogen. Esta lectura se contrapone y aun se complementa con la que exige el formato digital, cuyo tejido establecido a partir de redes e hipervínculos permite distinguir varias formas de vinculación, entre las que cabe recordar brevemente las que a lo largo del ensayo se han mencionado:

- la de una lectura secuencial según las líneas y sus intersecciones geográficas;
- la de una lectura “semiótica”, en la que se experimentan los recorridos según los discursos independientes (el textual, el visual y el sonoro);
- la de una lectura por ligas temáticas de imágenes, agrupadas bajo categorías tan variadas como extrañas, y
- la lectura que se da por ligas cruzadas entre la imagen sonora, la visual y el texto, y por la yuxtaposición de estos elementos, que puedan evidenciar un vínculo (o la falta del mismo) entre un discurso y el otro.

La estructura de la ciudad propuesta en *Buenos Aires Tour* no busca responder a un solo orden lógico. Su gramática se ve dictada por la ocurrencia y el azar, generando continuas y contrastantes evocaciones, como si se tratara de planos de percepción a veces simultáneos y otras paralelos. Éstos le permiten a un atento observador-lector-escucha recorrer, reconocer, percibir y embeberse de todos los instantes recogidos, vinculándose con ellos a partir de parámetros dictados por su propia experiencia, su propio cuerpo. Es así como la ciudad fragmentada puede reconstruirse como un todo unitario; es así como ese variado espectáculo de insignificancias y de situaciones casuales termina resultando igualmente valioso para quien se las reencuentra en esta obra.

La propuesta de Macchi, Negroni y Rudnitzky nos invita, así, a partir de las más disímbolas evocaciones de presencia, a reconstruir, pero ante todo renombrar aquella urbe hecha de tantos sitios de coyuntura y de paso, de tantos “no-lugares”, logrando acaso resolver su paradoja al darles por fin el “lugar” que merecen. Lo anterior incluso en los términos de Paul Ricoeur, quien formula su propia idea de lugar como expresión de emplazamiento y desplazamiento.¹⁷

El tejido que generan las impresiones recogidas por cada uno de los artistas opera similar al de una ciudad que pide ser leída y transitada en sentidos muy distintos y a veces hasta enigmáticos, por los que termina comunicándonos su esencia más original: no como un retrato fijo, sino como el espacio móvil y en transformación, idóneo para un estimulante diálogo intermedial.

Más allá de las direcciones a las que apunta y las coordenadas que nos abre, *Buenos Aires Tour* es también una obra susceptible de ser leída de muchas maneras, al igual que la ciudad. Esto siempre y cuando sepamos asumir la lectura como decodificación y asimilación de un entramado de representaciones, como un proceso ya no dependiente de la obra sino de quien se acerca a ella y la transita, orientado por la posibilidad de imaginar y reinventar sus espacios, dándole siempre nuevos sentidos, apro-

¹⁷ Ricoeur sostiene además que: “El cuerpo, ese aquí absoluto, es el punto de referencia del ahí, próximo o lejano, de lo incluido y de lo excluido, de lo alto y de lo bajo, de la derecha y de la izquierda. De lo anterior y de lo posterior, es decir, otras tantas dimensiones asimétricas que articulan la tipología corporal que va acompañada de algunas valoraciones éticas, al menos implícitas, por ejemplo, la de la altura o la del camino recto [...] En estas alternancias [...] se inserta el acto de ‘vivir en’, el cual posee sus propias polaridades: residir y desplazarse, resguardarse bajo el techo, franquear el umbral y salir afuera” (Ricoeur, 2010: 192-193).

Resulta interesante contrastar esta noción de “lugar” con aquélla del “no-lugar” formulada por Marc Augé, mencionada páginas arriba. Para las ponderaciones aquí realizadas, ambas parecen ser pertinentes.

piándose de su abandono y convirtiéndolo en experiencia digna de un renovado asombro y de una impresión memorable.

Pero si bien el ejercicio que proponen estos artistas en su conjunto parece regirse por la misma voluntad de detalle y de la fortuna con la que sus pasos, como los de Borges, “urden su incalculable laberinto” (Borges, 1986: 80), la ciudad que recrean da una sensación inacabada, de apenas un bosquejo, una impresión de Buenos Aires que aunque no es la más fotogénica, sí resulta muy cautivadora. Su fascinación radica, en suma, en que la epifanía, la experiencia mística urbana, la imagen poética que despierta en nosotros, que nos hace detenernos y contemplar algo, casi nada, puede ocurrir a la vuelta de cualquier calle, o en la esquina de una plaza.

Obras citadas

- AUGÉ, Marc. 2008. *Le Métro revisité*. París: Éditions du Seuil. [Ed. en español: 2010. *El metro revisitado*. Madrid: Paidós Ibérica.]
- . 1997. *L'impossible voyage. Le tourisme et ses images*. París: Payot & Rivages.
- . 1992. *Non-Lieux, introduction à une anthropologie de la surmodernité*. París: Seuil. [Ed. en español: 10a. ed. 2008. *Los no lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona: Gedisa Editorial.]
- AUSTER, Paul. 1987. *In the Country of Last Things*. Londres: Faber & Faber.
- BAUDRILLARD, Jean. 1978. *Cultura y simulacro*. Barcelona: Kairós.
- BORGES, Jorge Luis. 1986. *Antología poética 1923-1977*. Madrid: Planeta-De Agostini.
- CLÜVER, Claus. 2007. “Contemporary Positions in Intermediality”. Ed. de Jens ARVIDSON, Mikael ASKANDER, Jørgen BRUHN y Heidrun FÜHRER, *Borders. Contemporary Positions in Intermediality*. Lund: Intermedia Studies Press. Pp. 19-37.
- KOGAN, Gabriela. 2003. *Surtido. 268 imágenes del alma argentina*. Buenos Aires: Del Nuevo Extremo.
- KOMI, Cristina. 2009. *Recorridos urbanos. La Buenos Aires de Roberto Arlt y Juan Carlos Onetti*. Madrid, Fráncfort del Meno: Iberoamericana / Vervuert.
- MACCHI, Jorge, María NEGRONI y Eduardo RUDNITZKY. 2003. *Buenos Aires Tour*. Madrid: Ediciones Turner.
- MICHAUX, HENRI. 1950. *Passages*. París: Gallimard.
- NEGRONI, María. 2010. “La ciudad nómada”, <http://www.poemasde.net/la-ciudad-nomade-maria-negroni/> [consultado en marzo de 2010].
- . 2010. “La poesía es una epistemología del no saber”, <http://loqasto.wordpress.com/category/poeticas/maria-negroni-poeticas/> [consultado en marzo de 2010].

_____. 2006. *Buenos Aires Tour*. México: Aldus.

RICOEUR, Paul. 2010. *La memoria, la historia, el olvido*. México: FCE.

SCHAEFFER, R. Murray. 1994. *The Soundscape. Our Sonic Environment and the Tuning of the World*. Vermont: Destiny Books. [Ed. original 1977 como *The Tuning of the World*. Nueva York: Knopf.]

En busca de la diversidad: la poesía de Irlanda y Escocia en el siglo XX

Eva CRUZ YÁÑEZ

Universidad Nacional Autónoma de México

Desde los años setentas del siglo pasado, las aportaciones del postestructuralismo, el posmodernismo, el poscolonialismo, el feminismo, así como de los estudios culturales y los nuevos estudios de traducción, han contribuido a cuestionar y a cambiar conceptos que se creían monolíticos y universales, tales como nación, cultura e identidad, dando lugar al multiculturalismo y a la afirmación de identidades específicas —nacionales, sexuales, étnicas, regionales— a partir de las nociones de otredad y diferencia. Asimismo, el fenómeno de la globalización, a pesar de su carácter hegemónico, transformó drásticamente las antiguas dicotomías como metrópoli/colonia, centro/periferia, norte/sur. Como resultado de estas transformaciones, los grupos colonizados, marginales o minoritarios se propusieron construir una identidad o representación cultural propia que había sido silenciada o distorsionada por la cultura dominante. Es el caso de Irlanda y Escocia, naciones que, con modalidades diferentes, han sufrido durante siglos la dominación inglesa. Las luchas por su autonomía o su independencia, así como sus intentos por construir una identidad política y cultural distinta a la inglesa, han sido una constante a lo largo de su historia, particularmente desde fines del siglo XIX a la fecha. En este artículo me propongo examinar la creación poética de algunos poetas irlandeses y escoceses, hombres y mujeres, nacidos en el siglo pasado, que reflejan estas preocupaciones en su práctica de escritura.

PALABRAS CLAVE: cultura hegemónica, globalización, multiculturalismo, otredad, diferencia, identidades específicas, diversidad.

Since the last three decades of the past century, the contributions of poststructuralism, postmodernism, postcolonialism, feminism, as well as those of cultural studies and the new studies in translation, have brought into question and radically transformed such concepts as nation, culture and identity, long considered monolithic and universal, thus giving rise to multiculturalism and the affirmation of specific identities—national, sexual, ethnic, regional—based on the notions of otherness and difference. Likewise, the phenomenon of globalization, in spite of its hegemonic effects, has drastically transformed the old metropolitan/colony, center/periphery, north/south dichotomies. As a result of these transformations, the colonized, marginal or minority groups set out to construct an identity or cultural representation of their own which had been silenced or distorted by the dominant culture. Such is the case of Ireland and Scotland, nations which for centuries have been subject, in different modalities, to English domination. The struggles for autonomy or independence, as well as their attempts at constructing

a political and cultural identity distinct from the English, have been constant throughout their history, particularly from the end of the XIX century to the present. In this article I intend to examine the poetic work of some Irish and Scottish poets, both men and women, born in the last century, who reflect these concerns in their writing.

KEY WORDS: cultural hegemony, globalization, multi-culturalism, otherness, difference, specific identities, diversity.

La palabra “diversidad” a estas alturas del siglo XXI evoca de inmediato una serie de términos y conceptos que han sufrido transformaciones radicales a partir de las teorías y movimientos socioculturales de las últimas tres décadas del siglo pasado. La semiótica, el postestructuralismo, el poscolonialismo, el feminismo, el posmodernismo, los nuevos estudios de traducción y el auge de los estudios culturales, como sea que se definan, han contribuido radicalmente a cuestionar y a cambiar nuestras nociones de cultura e identidad que por mucho tiempo se vieron como conceptos monolíticos y universales desde la perspectiva de las potencias occidentales, es decir, los antiguos imperios de Europa y más tarde Estados Unidos. Paralelamente, los estudiosos de distintos campos se han dedicado a analizar los efectos de la globalización en un mundo cada vez más complejo.

Según Simon During, la globalización ha tenido efectos multidireccionales: por un lado, ha socavado la autonomía de los Estados-nación y reducido la intervención del Estado en la sociedad y la economía. Por el otro, ha transformado y debilitado drásticamente las antiguas dicotomías como metrópoli/colonia, centro/periferia, norte/sur, propiciando que nuevas regiones se inventen a sí mismas y que surjan nuevos cosmopolitismos populares y de elite. De este modo concluye que la globalización es un fenómeno paradójico: no solamente unifica sino que también divide; uniforma y multiplica al mismo tiempo (During, 1993: 23). En este mismo sentido Susan Bassnett afirma que el gran debate de los noventas es la relación entre globalización, por un lado, y el surgimiento de nacionalismos, por el otro. La globalización es ciertamente un proceso creciente, pero también existe una resistencia masiva a este proceso (Bassnett y Lefevere, 1988: 133).

Estas afirmaciones sobre la globalización y sus efectos nos llevan a examinar el cambio radical de la noción de cultura, resultado en parte de este proceso simultáneo de integración y de división. En los primeros años de la década de los setentas distintos teóricos en diversas disciplinas comenzaron a cuestionar la idea de la cultura como universal y única y a considerarla como una forma de hegemonía con el fin de preservar el *status quo*. Como explica Terry Eagleton, no sin cierta ironía, existe un conflicto entre el concepto de Cultura, entendida como una forma de subjetividad universal con valores compartidos, y la cultura que “desde 1960 ha girado sobre su propio eje y ha empezado a significar prácticamente lo contrario. Ahora significa la afirmación de

identidades específicas —nacionales, sexuales, étnicas, regionales— en vez de su superación” (2001: 64).

Este giro extremo que Eagleton reconoce en el significado de “cultura”, con las consecuentes implicaciones políticas y sociales, es compartido por los exponentes de teorías como el postestructuralismo, el poscolonialismo, el feminismo, el deconstructivismo y demás ismos posmodernos: cultura es igual a la afirmación de una identidad específica. Homi K. Bhabha, el teórico poscolonialista, precisa: “Increasingly, the issue of cultural difference emerges at points of social crises, and the questions of identity that it raises are agonistic; identity is claimed either from a position of marginality or in an attempt at gaining the centre: in both senses, ex-centric” (1993: 195).

De este modo se puede decir que la resistencia a la globalización es una resistencia a la hegemonía y una afirmación de la diferencia que da lugar al multiculturalismo. En otras palabras, el rechazo a la noción monolítica de “cultura”, como forma de resistencia a la dominación que implica la globalización, va aparejado a la afirmación de identidades diversas y plurales sustentadas en las nociones de “otredad” y “diferencia” propuestas por el postestructuralismo y el poscolonialismo, entre otros.

El feminismo ha contribuido también a cuestionar las nociones monolíticas de cultura e identidad, así como al desarrollo de políticas de identidad y representación cultural. En su libro *Gender in Translation*, Sherry Simon cita a la teórica feminista Gayatri Spivak, quien, basándose en el concepto derrideano de “différance”, considera la diferencia de las mujeres como *una* entre una vasta gama de distintas presiones culturales, como raza, clase o nación. Esta comprensión y aceptación de la pluralidad de diferencias o culturas ha resultado en una priorización del concepto de “ubicación”. De este modo, la identidad se entiende como un posicionamiento en el discurso y la historia. Es por eso que las teorías feministas han puesto énfasis en la naturaleza activa de las prácticas de representación, las cuales construyen posiciones para el sujeto y producen identidades (1996: 141).

De lo anteriormente expuesto se puede concluir que ya desde finales del siglo pasado existía un consenso en afirmar que las identidades y las culturas se construyen, no existen desde siempre ni son inmutables, y que se construyen a partir de la diferencia, de la presencia de otro, en relaciones de pasividad o resistencia, de dominio y sumisión. En palabras de Bhabha, “la cultura se construye y la tradición se inventa” (Bhabha, 1993: 190-191).

La consecuencia visible de estas transformaciones, que a su vez son causa o resultado de hechos históricos y sociales, como la independencia de las antiguas colonias europeas, o el surgimiento de países emergentes con cierto poder económico, o las conquistas de las mujeres en distintos campos, es que los grupos considerados marginales o minoritarios, nacionales, raciales, sociales o sexuales, en posiciones de abandono o sometimiento, han empezado a contar su propia historia que había sido distorsionada, manipulada o silenciada por la cultura dominante.

En este proceso de construcción de culturas e identidades la producción literaria de un país, grupo o nación, juega un papel esencial y transformador. La literatura refleja

y pone en circulación no sólo géneros, estructuras o formas literarias, sino temas, imágenes, escenarios, que pueden estar en relación de sumisión o resistencia con la cultura dominante. De modo semejante, la traducción desempeña un papel crucial en mantener o dismantelar mitos, historias, imágenes de una cultura específica al pasar a la cultura y lengua receptora. De ahí la creciente importancia que han adquirido los estudios de traducción con un giro cultural.

Es cierto que muchos, particularmente los poscolonialistas, consideran a la traducción como un instrumento que ha sido utilizado por los conquistadores para perpetuar las relaciones de dominación, así como para extinguir culturas minoritarias o lenguas vernáculos, en virtud de que los que están en el poder determinan qué, cuándo y cómo se traduce.¹

No obstante, desde la última década del siglo pasado, y con más intensidad en este siglo XXI, los teóricos de la traducción han insistido en que los estudios de traducción son un vehículo ideal para investigar las relaciones de cambio y transformación que se dan entre culturas, una relación que se caracteriza por la tensión entre lenguas y culturas diferentes y de la que surge un nuevo lenguaje, un nuevo espacio, una nueva cultura. Pero no sólo eso. La traducción, entendida no como una mera transferencia lingüística, sino como dice Barbara Godard, “la continuación de un proceso de creación de significado, la circulación de significado dentro de una red contingente de textos y discursos sociales”²), puede contribuir a poner en circulación en otras culturas las identidades construidas por escritores que rechazan las imágenes estereotipadas impuestas por las culturas dominantes. Es en este sentido que Sherry Simon afirma que la traducción es desestabilizadora y agrega que no sólo es una metáfora para representar el intercambio cultural sino el proceso mismo de construcción de nuevas culturas, lenguajes e identidades (1996).

A partir de las nociones de “otredad” y “diferencia”, “resistencia a la hegemonía” y “construcción de identidades y culturas plurales”, me propongo examinar la obra de algunos poetas irlandeses y escoceses nacidos en el siglo pasado que reflejan estas preocupaciones en su práctica de escritura. Si bien es cierto que Irlanda y Escocia no se perciben al mismo nivel que las antiguas colonias británicas, por haber sido o ser aún, bajo distintas modalidades políticas, integrantes del Reino Unido de la Gran Bretaña, no es menos cierto que ambos países han sufrido por siglos la dominación inglesa que en ciertos momentos casi extinguió sus lenguas vernáculos y oscureció o devaluó sus respectivas culturas nacionales. Las luchas por su autonomía o su independencia, el rescate de sus antiguas tradiciones y lenguas vernáculos, así como sus intentos por construir una identidad política y cultural distinta a la inglesa, han sido una constante a lo largo de su historia, particularmente desde fines del siglo XIX a la fecha.

El acercamiento a la producción poética de Irlanda y Escocia en el siglo XX nos permite constatar la importancia y singularidad de estas tradiciones no sólo en lo

¹ Ver Nair Anaya, 2009-2010: 261.

² Citada por Simon, 1996: 24.

literario sino en lo político. De la misma manera, nos revela la presencia abrumadora de mujeres poetas que exploran la dolorosa realidad de su país desde su perspectiva personal y paralelamente afirman su condición de mujeres que dan voz a la experiencia femenina dentro de una tradición literaria que antes las había silenciado.

Como explica José Juan Dávila en el Prólogo a *Una lengua injertada. Poesía irlandesa del siglo XX* (Cruz, 2003: 9-10), Irlanda ha sufrido a través de su historia rebeliones sangrientas, luchas independentistas y guerras fratricidas por motivos religiosos y políticos. En un pasado anterior al dominio de los ingleses en el siglo XIII, el gaélico era la lengua vernácula y el bardo gaélico ocupaba un lugar privilegiado en la creación y difusión de leyendas y mitos celtas. Pero poco a poco los conquistadores ingleses fueron imponiendo su idioma y ya en el siglo XVII llevaron al gaélico o irlandés a una extinción casi total como lengua vernácula y con ello a una tradición y una cultura. A finales del siglo XVIII se dio un breve renacimiento de inspiración celta, pero fue durante la transición del siglo XIX al XX que muchos escritores se dieron a la tarea de rescatar y vivificar antiguas historias, leyendas y tradiciones irlandesas, en lo que fue conocido como el Irish Literary Revival, en el que destacan William Butler Yeats y James Joyce. Estos escritores contribuyeron así a la construcción de un pasado, una Historia (con mayúsculas) de tintes heroicos y míticos y a la creación de una identidad nacional con el fin de contrarrestar la influencia de la cultura invasora.

Sin embargo, a partir del último cuarto del siglo pasado los escritores, hombres y mujeres, cuestionaron ese pasado idealizado y nostálgico, representado en la poesía de Patrick Kavanagh, entre otros, y se plantearon en términos más radicales las cuestiones de identidad y de pertenencia nacional, reformulando o adecuando antiguos mitos y leyendas a su propia experiencia *contemporánea*. El crítico Gregory A. Schirmer considera este periodo de asombrosa y abundante producción literaria como un segundo renacimiento literario equiparable al Irish Literary Revival de principios de siglo XX (1998: 352). Los poetas optaron por explorar los conflictos y preocupaciones políticos y sociales de la Irlanda contemporánea, construyendo una identidad basada en una realidad actual y se propusieron desarrollar e innovar una tradición poética propia, distinta de la inglesa, que entrara en diálogo con las de otras naciones. Algunos siguieron escribiendo en inglés y otros encontraron su lenguaje poético fuera del inglés e incluso decidieron escribir sólo en gaélico para recuperar sus raíces y subrayar su identidad. No obstante, no deja de ser irónico que, a pesar de todo, la mayoría de ellos escriban con gran maestría en la lengua inglesa, “una lengua injertada” que les fue impuesta, o que los poetas que escriben en lenguas vernáculas sean traducidos al inglés por sus colegas a fin de alcanzar mayor difusión. En parte esto explica por qué Schirmer afirma en su estudio que la poesía irlandesa contemporánea no responde sólo a las cuestiones sociopolíticas actuales, sino que surge de una interacción “compleja, con frecuencia problemática, pero siempre productiva, con su propia historia” (1988: 352).

Uno de los temas recurrentes, expresados con gran intensidad emocional por poetas irlandeses, es la imposición forzada de una cultura y una lengua extranjera, con la

consecuente pérdida de su lengua vernácula y de sus raíces, o la angustia del exilio y de sentirse desplazados al encontrarse fuera de Irlanda obligados a convivir con la lengua y la cultura inglesas. John Montague y Eavan Boland destacan por el profundo impacto de sus poemas dedicados a explorar estos conflictos.

John Montague (1929) es uno de los poetas vivos más importantes de Irlanda, nacido en Brooklyn y que ha pasado su vida entre Estados Unidos, Irlanda y Francia, pero evocando siempre el paisaje y las leyendas del campo irlandés, por lo que sus críticos lo han llamado un escritor global-regional. Su poema titulado “The Grafted Tongue”³ expresa con la metáfora del título la dolorosa experiencia de verse forzado a aprender la lengua del opresor y explora, en un tono elegiaco mezclado con cierta amargura, el gradual alejamiento y pérdida de la propia identidad encarnada en un pasado rural de dimensión mítica, así como el peligro de que la lengua y cultura originarias se desvanezcan para las nuevas generaciones:

A GRAFTED TONGUE

(Dumb,
bloodied, the severed
head now chokes to
speak another tongue —

As in
a long suppressed dream,
some stuttering garb-
led ordeal of my own)

An Irish
child weeps at school
repeating its English.
After each mistake

The master
gouges another mark
on the tally stick
hung about its neck

Like a bell
on a cow, a hobble
on a straying goat.
To slur and stumble

³ Los poemas citados en esta sección han sido tomados de *Una lengua injertada. Poesía irlandesa del siglo XX*, ed. Eva Cruz Yáñez, 2003.

In shame
 the altered syllables
 of your own name;
 to stray sadly home

And find
 the turf cured width
 of your parent's hearth
 growing slowly alien:

In cabin
 and field, they still
 speak the old tongue.
 you may greet no one.

To grow
 a second tongue, as
 harsh a humiliation
 as twice to be born.

Decades later
 that child's grandchild's
 speech stumbles over lost
 syllables of an old order.

Años más tarde, Eavan Boland (1944), una de las poetas de mayor prestigio dentro y fuera de Irlanda, habla en su poema "An Irish Childhood in England: 1951", de la angustia de encontrarse en el país que la ha despojado de sus raíces y del conflicto y la humillación que le produce enfrentarse a una cultura y una lengua que le son ajenas.

AN IRISH CHILDHOOD IN ENGLAND: 1951

The bickering of vowels on the buses,
 the clicking thumbs and the big hips of
 the navy-skirted ticket collectors with
 their crooked seams brought it home to me:
 Exile. Ration-book pudding
 Bowls of dripping and the fixed smile
 of the school pianist playing 'I olanthe',
 'Land of Hope and Glory' and 'John Peel'.

I didn't know what to hold, to keep.
 At night, filled with some malaise
 of love for what I'd never known I had,
 I fell asleep and let the moment pass.
 The passing moment has become a night
 of clipped shadows, freshly painted houses,

the garden eddying in dark and heat,
my children half-awake, half-asleep.

Airless, humid dark. Leaf-noise.
The stirrings of a garden before rain.
A hint of storm behind the rising moon.
We are what we have chosen. Did I choose to? —
In a strange city, in another country,
on nights in a North-facing bedroom,
waiting for the sleep that never did
restore me as I'd hoped to what I'd lost —

let the world I knew become the space
between the words that I had by heart
and all the other speech that always was
becoming the language of the country that
I came to in nineteen-fifty-one:
barely-gelled, a freckled six-year-old,
overdressed and sick on the plane
when all of England to an Irish child

was nothing more than what you'd lost and how:
was the teacher in the London convent who
When I produced 'I amn't' in the classroom
turned and said — 'you're not in Ireland now'.

Boland vuelve al tema una y otra vez, como en “A Beautiful Speech”, donde reconoce la belleza de la lengua inglesa que aprendió a dominar, “esas frases satinadas” que ya no puede abandonar, sólo para darse cuenta de que el odio y la ambición territorial se ocultan detrás de ese bello lenguaje, en tanto las entrañables palabras que definen su ser irlandesa se desvanecen en el aire otoñal del país extranjero. El poema expresa vívidamente lo que Sherry Simon describe como “the dividedness of identity, the ongoing —and never complete negotiations— between the mother tongue and the other tongue” (1996: 166).

A BEAUTIFUL SPEECH

In my last year in College
I set out
to write an essay on
the Art of Rhetoric. I had yet to find

the country already lost to me
in song and figure as I scribbled down
names for sweet euphony
and safe digression.

And when I came to the word *insinuate*
 I saw that language could writhe and creep
 and the lore of snakes
 which I had learned as a child not to fear —
 because the Saint had sent them out of Ireland —
 came nearer.

Chiasmus. Litotes. Periphrasis. Old
 induces and agents of persuasion. How
 I remember them in that room where
 a girl is writing at a desk with
 dusk already in
 the streets outside. I can see her. I could say to her —

we will live, we have lived
 where language is concealed. Is perilous.
 We will be — we have been — citizens
 of its hiding place. But it is too late

to shut the book of satin phrases,
 to refuse to enter
 an evening bitter with peat smoke,
 where newspaper sellers shout headlines
 and friends call out their farewells in
 a city of whispers
 and interiors where

the dear vowels
Irish Ireland ours are
 absorbed into Autumn air,
 are out of earshot in the distances
 we are stepping into where we never
 imagine words such as *hate*
 and *territory* and the like — unbanished still
 as they always would be — wait

and are waiting under
 beautiful speech. To strike.

La difícil y problemática relación política de Irlanda con el Reino Unido, marcada por episodios de sublevación y sumisión, a veces simultáneos, se condensa en el poema titulado “An Act of Union”, del poeta irlandés Seamus Heaney (1939), que obtuvo el Premio Nobel en 1995 y es considerado por muchos el mejor poeta irlandés en la actualidad. El poema alude al Acta de Unión 1801 que unió al Reino de la Gran Bretaña (formado entonces por Inglaterra y Escocia) y al reino de Irlanda, y constituye una metáfora de esa relación problemática a lo largo de la historia. El poeta utiliza desde

el título imágenes que evocan el acto sexual en un contexto violento de dominación y subordinación que alude a las relaciones conflictivas y dolorosas entre las dos naciones con un profundo sentido de fatalidad:

AN ACT OF UNION

I

To-night, a first movement, a pulse,
 As if the rain in bogland gathered head
 To slip and flood: a bog-burst,
 A gash breaking open the ferny bed.
 Your back is a firm line of eastern coast
 And arms and legs are thrown
 Beyond your gradual hills. I caress
 The heaving province where our past has grown.
 I am the tall kingdom over your shoulder
 That you would neither cajole nor ignore.
 Conquest is a lie. I grow older
 Conceding your half-independent shore
 Within whose borders now my legacy
 Culminate inexorably.

II

And I am still imperially
 Male, leaving you with the pain,
 The rending process in the colony,
 The battering ram, the boom burst from within.
 The act sprouted an obstinate fifth column
 Whose stance is growing unilateral.
 His heart beneath your heart is a wardrum
 Mustering force. His parasitical
 And ignorant little fists already
 Beat at your borders and I know they're cocked
 At me across the water. No treaty
 I foresee will salve completely your tracked
 And stretchmarked body, the big pain
 That leaves you raw, like opened ground, again.

En el contexto de este segundo renacimiento literario irlandés destacan de manera sobresaliente las poetisas que han logrado ubicarse dentro de la tradición literaria de Irlanda, no como musas, iconos o símbolos (como lo fue Maud Gonne para Yeats y las luchas por la independencia), sino como protagonistas de la historia y la cultura irlandesas, tal como afirma Eavan Boland: “las mujeres han pasado de ser objetos de la poesía irlandesa a ser autoras de poemas” (1995: 126).

Tres son los temas fundamentales de la poesía escrita por mujeres: la revaloración de su herencia irlandesa frente a la cultura colonizadora y opresora; la reapropiación y

re-elaboración de mitos y leyendas para inscribir a las mujeres como protagonistas de la historia y darles voz, y el rescate de la experiencia real de las mujeres en la vida cotidiana y “la escritura del cuerpo” como materia propia de la poesía.

Eavan Boland fue de las primeras en cuestionar el lugar asignado a las mujeres en la tradición poética irlandesa y en muchos de sus poemas buscó dar vida y voz a las figuras femeninas silenciadas o petrificadas en la historia, la literatura o el mito. En “Time and Violence” expresa la queja de las mujeres que han sido congeladas en el lenguaje del mito y la poesía, privándolas de vida propia, y les devuelve la voz. El reclamo final: “make us human” encuentra eco en las reivindicaciones demandadas por las mujeres ante el mundo que las ha cosificado:

TIME AND VIOLENCE

[Fragmento]

I went nearer. They were disappearing.
Dusk had turned to night but in the air—
did I imagine it?—a voice was saying:

This is what language did to us. Here
is the wound, the silence, the wretchedness
of tides and hillsides and stars where

we languish in a grammar of sighs,
in the high-minded search for euphony,
in the midnight rhetoric of poesie.

We cannot sweat here. Our skin is icy.
We cannot breed here. Our wombs are empty.
Help us escape youth and beauty.

Write us out of the poem. Make us human
in cadences of change and mortal pain
and words we can grow old and die in.

El breve poema “A Woman Painted on a Leaf” es emblemático de este empeño por dar vida a la mujer idealizada por su belleza pero petrificada en el arte:

A WOMAN PAINTED ON A LEAF

I found it among curios and silver,
in the pureness of wintry light.

A woman painted on a leaf.

Fine lines drawn on a veined surface
in a hand-made frame.

This is not my face. Neither did I draw it.

A leaf falls in a garden.
The moon cools its aftermath of sap.
The pith of summer dries out in starlight.

A woman is inscribed there.

This is not death. It is the terrible
suspension of life.

I want a poem
I can grow old in. I want a poem I can die in.

I want to take
this dried-out face,
as you take a starling from behind iron,
and return it to its element of air, of ending —

Influidas por las teorías feministas sobre la escritura femenina, al igual que por la obra de escritoras norteamericanas, principalmente Adrienne Rich, las poetas irlandesas como Eavan Boland, Medbh McGuckian, Paula Meehan, Eiléan Mí Chuilleanáin, Nuala Ní Dhomnaill y Rita Ann Higgins, entre otras, han incorporado a su escritura realidades que habían sido excluidas de la poesía tradicionalmente masculina, tales como su experiencia cotidiana, su cuerpo y su sexualidad, develando así un territorio inexplorado que había sido vetado por motivos históricos, religiosos o literarios.

El poema “Child Burial” de Paula Meehan (1955), en cuya obra resaltan temas intimistas sobre las difíciles relaciones de pareja, o las relaciones entre madre e hija, expresa el dolor de una madre por la pérdida de su hijo en términos que desafían no sólo las convenciones sociales y culturales, sino las leyes de la propia naturaleza. El poema resulta aún más conmovedor por lo inusitado del deseo imposible y desesperanzado de la madre.

CHILD BURIAL

Your coffin looked unreal,
fancy as a wedding cake.

I chose your grave clothes with care,
your favourite stripey shirt,

your blue cotton trousers.
They smelt of woodsmoke, of October,

your own smell there too.
I chose a gansy of handspun wool,

warm and fleecy for you. It is
so cold down in the dark.

No light can reach you and teach you
the paths of wild birds,
the names of the flowers,
the fishes, the creatures.

Ignorant you must remain
of the sun and its work,

my lamb, my calf, my eaglet,
my cub, my kid, my nestling,

my suckling, my colt. I would spin
time back, take you again

within my womb, your amniotic lair,
and further spin you back

through nine waxing months
to the split seeding moment

you chose to be made flesh,
word within me.

I'd cancel the love feast
the hot night of your making,

I would travel alone
to a quiet mossy place,

you would spill from me into the earth
drop by bright red drop.

En el otro terreno de la aceptación del cuerpo y la sexualidad como materia de la poesía resulta notable la obra de Rita Ann Higgins (1955), caracterizada no sólo por el humor cáustico que combina con la crítica social, sino por una mezcla de lo erótico con lo francamente político desde una perspectiva femenina. El poema "It's Platonic" nos sorprende por la inesperada intensidad de su erotismo y la corporeidad de sus imágenes, precedidas por una frase coloquial que contradice abiertamente lo anunciado por el título.

IT'S PLATONIC

Platonic my eye,

I yearn
for the fulness
of your tongue
making me
burst forth
pleasure after pleasure
after dark

Soaking all my dream

* * *

En lo que se refiere a Escocia y su literatura, existen paralelismos notables con Irlanda, aunque su historia y su relación política con Inglaterra han sido menos turbulentas. Sin embargo, para acercarse a la producción literaria escocesa actual es necesario ubicarla, como en el caso de Irlanda, en el contexto de los aspectos conflictivos más relevantes de la historia y la cultura escocesa: su identidad política ambivalente como una nación sin autonomía anexada al Reino Unido, largo tiempo dominada por su vecino imperial, hasta su actual condición de nación que alcanzó la “devolución” en los noventa pero no la independencia; sus experiencias alternadas como territorio subyugado o entusiasta partícipe del imperio, hasta sus reclamos de independencia total vigentes hasta el día de hoy; sus múltiples tradiciones lingüísticas en escocés, gaélico e inglés que complican la creación de una literatura nacional, y la coexistencia dentro de sus fronteras de centros urbanos de gran actividad cultural e industrial como Edimburgo y Glasgow, respectivamente, y áreas rurales y tierras vírgenes objeto de románticas leyendas en el siglo XIX.

Oscilando entre estos extremos, su literatura se ha subordinado algunas veces a los modelos y valores de la cultura dominante, y en otras se ha propuesto definir una tradición literaria propia anclada en antiguas leyendas y poemas escoceses como lo hicieron en el siglo XVIII Robert Burns y Sir Walter Scott, las figuras más prominentes del romanticismo en Escocia. El primero, considerado hasta la fecha el bardo nacional, escribió mayormente en el idioma escocés y dedicó gran parte de su vida a documentar la cultura tradicional escocesa, lo que sentó las bases para el rescate del escocés como lengua literaria. El segundo escribió baladas y novelas históricas inspiradas en el folclor escocés que celebraban un pasado heroico y glorioso en una tierra indómita.

Ambos escritores, junto con las versiones de James Macpherson de poemas gaélicos apócrifos, escritos supuestamente por Ossian, contribuyeron a formar el estereotipo moderno de la cultura escocesa asociado principalmente con las regiones salvajes de

las Highlands, en tanto que ciertos aspectos y avíos emblemáticos de esa cultura, como el tartán, los kilts, las gaitas, las colinas y los brezos, se convirtieron en símbolos nacionales.

Los inicios del siglo XX atestiguaron un resurgimiento del nacionalismo político que dio lugar a un extraordinario movimiento literario conocido como el Renacimiento Escocés, cuya figura central inicial fue el poeta Hugh MacDiarmid (1892-1978), que proponía la reafirmación del idioma escocés como medio para crear una literatura seria, capaz de estar a la altura de la vanguardia europea y al mismo tiempo mantener su identidad. En los años treinta, Sorley MacLean (1911-1996) reclamó lo mismo para la poesía escrita en gaélico, revigorizando esa tradición poética y suscitando un renacimiento gaélico acorde con el renacimiento escocés. En contraste, el poeta Edwin Muir (1887-1959) rechazó estas posturas afirmando que Escocia sólo podía crear una literatura nacional escribiendo en inglés.

Aunque muy diversos en sus aproximaciones a la literatura y la cultura escocesa, estos tres poetas y otros de sus contemporáneos y sucesores coincidieron en su preocupación por generar una identidad basada en la realidad actual y por encontrar una voz y ubicación propias, así como en el rechazo de la nostalgia por un pasado inventado. Este renacimiento continúa hasta nuestros días y ha sido fortalecido desde el siglo pasado por la poesía pujante, vigorosa y transgresora de mujeres poetas como Carol Ann Duffy, Magi Gibson y Liz Lockhead, entre muchas otras.

En lo que se refiere a las representaciones de Escocia plasmadas en la poesía contemporánea, resulta interesante comparar la imagen creada por tres poetas en distintos momentos del siglo XX, las cuales reflejan los aspectos conflictivos de su historia y su cultura mencionados antes, así como la relación, también conflictiva, de los poetas con esas representaciones.

En el poema “Scotland 1941”,⁴ Edwin Muir (1887-1959), poeta nacido en la isla de Orkney, que insistió en usar el inglés como lengua literaria, contrasta la antigua nobleza de Escocia con su destrucción como nación debido a divisiones internas y dogmas religiosos. En él rechaza vehementemente las visiones idealizadas y artificiales de una Escocia gloriosa creadas por Burns y Scott y las contrapone a lo que él considera un pasado auténtico anclado en la unidad de tribus y familias, pero su conclusión es amarga:

SCOTLAND 1941

We were a tribe, a family, a people.
Wallace and Bruce guard now a painted field,
And all may read the folio of our fable,
Peruse the sword, the sceptre and the shield.
A simple sky roofed in that rustic day,

⁴ Los poemas de esta sección están tomados de *Cardos y lluvia: poesía escocesa contemporánea*, ed. Mario Murgia (en prensa).

The busy corn-fields and the haunted holms,
 The green road winding up the ferny brae.
 But Knox and Melville clapped their preaching palms
 And bundled all the harvesters away,
 Hoodicrow Peden in the blighted corn
 Hacked with his rusty beak the starving haulms.
 Out of that desolation we were born.

Courage beyond the point and obdurate pride
 Made us a nation, robbed us of a nation.
 Defiance absolute and myriad-eyed
 That could not pluck the palm plucked our damnation.
 We with such courage and the bitter wit
 To fell the ancient oak of loyalty,
 And strip the peopled hill and altar bare,
 And crush the poet with an iron text,
 How could we read our souls and learn to be?
 Here a dull drove of faces harsh and vexed,
 We watch our cities burning in their pit,
 To salve our souls grinding dull lucre out,
 We, fanatics of the frustrate and the half,
 Who once set Purgatory Hill in doubt.

Now smoke and dearth and money everywhere,
 Mean heirlooms of each fainter generation,
 And mummied housegods in their musty niches,
 Burns and Scott, sham bards of a sham nation,
 And spiritual defeat wrapped warm in riches,
 No pride but pride of pelf. Long since the young
 Fought in great bloody battles to carve out
 This towering pulpit of the Golden Calf,
 Montrose, Mackail, Argyle, perverse and brave,
 Twisted the stream, unhooped the ancestral hill.
 Never had Dee or Don or Yarrow or Till
 Huddled such thriftless honour in a grave.
 Such wasted bravery idle as a song,
 Such hard-won ill might prove Time's verdict wrong,
 And melt to pity the annalist's iron tongue.

Sorley MacLean (1911) es uno de los poetas escoceses de estatura internacional y uno de los más distinguidos poetas gaélicos. En su poesía aborda temas como el amor, la injusticia y el sufrimiento, acontecimientos históricos que sacudieron a Europa en el siglo pasado, así como hechos dolorosos en la historia de Escocia que funde con sus propias inquietudes personales. El poema “Hallaig” es una reflexión sobre la naturaleza del tiempo, simbolizado por el ciervo, y los efectos dolorosos de las

Clearances,⁵ que dejaron un paisaje vacío poblado por los fantasmas de los expulsados. El acto de la memoria los devuelve a la vida y el poeta parece sugerir que con la muerte del ciervo, el tiempo transcurrido entre el hecho histórico y el presente desaparece, para que permanezcan vivos por siempre.

HALLAIG

'Time, the deer, is in the wood of Hallaig'

The window is nailed and boarded
through which I saw the West
and my love is at the burn of Hallaig,
a birch tree, and she has always been

between Inver and Milk Hollow,
here and there about Baile-chuirn:
she is a birch, a hazel,
a straight, slender young rowan.

In Screapadal of my people
where Norman and Big Hector were,
their daughters and their sons are a wood
going up beside the stream.
Proud tonight the pine cocks
crowing on the top of Cnoc an Ra,
straight their backs in the moonlight —
they are not the wood I love.
I will wait for the birch wood
until it comes up by the cairn,
until the whole ridge from Beinn na Lice
will be under its shade.

If it does not, I will go down to Hallaig,
to the Sabbath of the dead,
where the people are frequenting,
every single generation gone.

They are still in Hallaig,
MacLeans and MacLeods,
all who were the in the time of Mac Gillie Chaluum
the dead have been seen alive.

⁵ Las Clearances (1852-1854) fueron evacuaciones masivas, con frecuencia violentas, de los trabajadores agrícolas en las Highlands, realizadas por los terratenientes para destinar la tierra al pastoreo de ganado y obtener así mayores ganancias que con los cultivos, con resultados catastróficos para los expulsados, que morían de hambre o emigraban a otras tierras. Esto significó la erradicación total de un modo de vida que había persistido por siglos.

The men lying on the green
 at the end of every house that was,
 the girls a wood of birches,
 straight their backs, bent their heads.

Between the Leac and Fearn
 the road is under mild moss
 and the girls in silent bands
 go to Clachan as in the beginning,

and return from Clachan,
 from Suisnish and the land of the living;
 each one young and light-stepping,
 without the heartbreak of the tale.

From the Burn of Fearn to the raised beach
 that is clear in the mystery of the hills,
 there is only the congregation of the girls
 keeping up the endless walk,

coming back to Hallaig in the evening,
 in the dumb living twilight,
 filling the steep slopes,
 their laughter a mist in my ears,

and their beauty a film in my heart
 before the dimness comes on the kyles,
 and when the sun goes down behind Dun Cana
 a vehement bullet will come from the gun of Love;

and will strike the deer that goes dizzily,
 sniffing at the grass-grown ruined homes;
 his eye will freeze in the wood,
 his blood will not be traced while I live.

El poema de MacLean conserva un tono elegíaco por un mundo perdido. En contraste, en el último tramo del siglo XX, los poetas más jóvenes voltearon la mirada hacia una realidad política, económica y social muy distinta de la imagen estereotipada de gaitas y tartanes mencionada antes, pero todavía utilizada como marca de identidad en beneficio del mercado y el turismo. Ése es precisamente el tema de “Scotland Oh Scotland” de Magi Gibson (1953). El poema comienza como un lamento por su patria agobiada por el dogma religioso, el mercantilismo y la insensibilidad de sus políticos frente a la pobreza y el abandono, para terminar preguntando con amarga ironía si un pueblo que se identifica con símbolos vacíos y colonizado culturalmente por la televisión estadounidense puede decir que está en camino a la autodeterminación, aludiendo seguramente al referendo de 1997 sobre la creación de un Parlamento Escocés con poderes devueltos.

SCOTLAND OH SCOTLAND

My poor small country
struggling under the weight
of so much calvinistic decency!

Scared to make love
with passion and nakedness
lest your civilised neighbours
twitch at their border curtains
and call you savages.

You chase tartan rainbows
waving lucky plastic heather,
you search for tealeaves at the bottom
of a thousand whisky bottles
to convince yourselves
there is a future.
While somewhere deep below
an outward show
of growing confidence
of MSPs and Scottish Parliament,
your underbelly churns and growls
your prisons overflow with suicides and wasted lives,
your kids kick burst dreams at ever-moving goalposts
on graffiti-splattered housing schemes,
and your old folk freeze alone
watching Win A Million on flickering TV screens.

And still - to trawl those tourists in,
those silver-dollar-darlings,
you package up your sense of nationhood
in shortbread tins, in haggis skins,
in cozy tartan rugs, in highland toffee bars,
in football teams, in bull-necked rugby stars —

while behind this pseudo-culture kitsch and keech
you try to hide the awful truth
that no-one dares to utter —
you are the lion rampant
that whimpers
and never ventures from its den —
the David that never leaves his bed
to face Goliath with his stone and sling —
beaten before you begin,
a purple-faced thistle full of pricks
in ginger wigs and tartan tammies

crying F-R-E-E-D-O-M
 in cinemas and city streets and pubs
 crying in your nightmares for your mummies.

Oh my sad, sad people who think that Demo Crassi
 is the latest Baywatch Bimbo, who sit in living rooms and lounges
 staring at Sky while your seas are poisoned,
 your food is modified, your intellect is stultified —
 and in your towns and villages your kids go chasing dragons
 and their young dreams die —
 how dare you have the brass effrontery
 to say you're on the way to self-determination?

How dare you have the gall
 to claim your re-birth as a nation?

Por último, quiero referirme a la poesía escrita por mujeres que, como sus colegas irlandesas y muchas otras en el mundo contemporáneo, han decidido re-construir a las mujeres que figuran en los mitos y la historia desde su perspectiva femenina y hablar de su propia experiencia del cuerpo rechazando todo convencionalismo.

Elma Mitchell (1919-2000) es quizá una de las primeras en presentar una visión de mujeres míticas humanizadas con sutil humor e ironía. En su obra logra vincular las minucias aparentemente triviales de la vida doméstica con preocupaciones humanas de gran trascendencia. En “The Death of Adam” va más allá del relato bíblico para imaginar y dar voz a las inquietudes e interrogantes que asaltan a una Eva envejecida que observa el colapso físico y mental de Adán hasta su muerte, y se pregunta si no habrá para ella una manera distinta, femenina, más adecuada de desaparecer.

THE DEATH OF ADAM

I saw it coming,
 The cold.
 It must have been coming on a long time.
 Ever since I'd known him.

Not surprising, really,
 With him come up from the dust
 And me from the bone.

Still, it was odd,
 Watching it actually happen.
 Everything sags; did you know?
 I didn't know.

Teeth fall out, and then the face falls in.
 Skin

Withers and wrinkles and shrivels like an apple
 (Yes, like an apple)
 And the top of the skull
 (Where the hair and the brains keep complicated house together)
 Becomes
 Plain, smooth, simple,
 Unoccupied by anything.

And he couldn't walk at all, nor talk at all
 (We had to stop arguing about whose fault it was)
 And the sun made his eyes hurt
 And he had to leave the world that belonged to him
 And the animals he'd given a name to
 And the wife that was part of him,
 To become a kind of collapse,
 A remnant, something remembered,
 Not all there any more.

He was always first at everything
 And now
 The first man ever to be dead.
 Perhaps, as gardeners,
 We should have learned from the leaves
 What it means to be deciduous.

Will it always be just like this
 For the rest of us?
 Or must I look forward
 To a separate, feminine, suitable
 Method of disappearance?
 Middle-aged, but still naked
 To man-stare and God-stare
 Covering myself up with my hands and my long grey hair,
 Breasts falling like apples
 And the small pool of darkness
 Inside me
 Gone dry?

Magi Gibson (1953) ha recibido varios premios de poesía y en 2009 fue nombrada la primera Makar (poeta laureada) de la ciudad de Stirling en casi quinientos años. Es una poeta transgresora dotada de un agudo sentido del sarcasmo y la ironía, que en la figura de sus personajes femeninos se rebela ante las normas y exigencias establecidas para las mujeres, ya sea por la religión, la sociedad, el mercado o la moda. “Wild Women of a Certain Age” se convirtió rápidamente en una especie de himno para muchas mujeres maduras, debido a que reivindica su derecho a liberarse de la esclavitud a los estereotipos de juventud, belleza y esbeltez que impone una sociedad de consumo y revalora las experiencias gozosas vividas a través del cuerpo a lo largo de la vida.

WILD WOMEN OF A CERTAIN AGE

My sisters, the time has come
 to let your hair grow long and wild and grey,
 to cast away the heated rollers and the tongs.
 So when the moon is nine months full
 let us meet out on our lawns,
 let us burn our diet sheets,
 let us pound our bathroom scales
 to heaps of rusting springs.
 Let us shred our measuring tapes,
 our Firmer Buttocks videos.
 Let us burn an effigy of Cher.
 Let us tip our eye creams down the pan.
 Let us revel in our pink plump ripeness.
 Let us wear our stretch marks like shining honours.
 Let us celebrate ourselves —because we can.

For we have bodies that have loved.
 We have bodies that have lived.
 Mouths that have savoured cheese and meat
 and dribbled over chocolate and fruit,
 tongues that have tasted good and evil,
 lips that have sipped fine wines,
 fingers that have stroked...

We have been the carriers of babes.
 Our bellies have swollen with drumlin curves,
 our breasts have hung like ripened fruit,
 our teeth have bitten skin and threads.
 We have swallowed bitter pills.
 We have known dark bloodstains on our hands.
 We have been the carriers of laughter and of pain,
 the healers of our children's ills. We have lain
 below the stars. We have lain below our men.

Yes, sisters, now the time has come
 to claim our bodies for ourselves.
 For in our silver hair, our well-filled thighs,
 in those laughter lines that crowd our eyes —
 we live, we are alive.

Obras citadas

- ANAYA, Nair. 2009-2010. "La traducción y el otro. El acto (invisible) de traducir y los procesos de colonización". *Anuario de Letras Modernas*, vol. 15. México: UNAM, FFL. Pp. 261-273.
- BASSNETT, Susan y André LEFEVERE. 1998. *Constructing Cultures. Essays on Literary Translation*. Clevedon: Multilingual Matters.
- BHABHA, Homi K. 1993. "The Postcolonial and the Postmodern: The Question of Agency". *The Cultural Studies Reader*. Ed. Simon DURING. Londres / Nueva York: Routledge.
- BOLAND, Eavan. 1995. *Object Lessons. The Life of the Woman and the Poet in Our Time*. Nueva York / Londres: W. W. Norton & Company.
- CRUZ, Eva, ed. 2003. *Una lengua injertada. Poesía irlandesa del siglo XX*. Trad. Seminario Permanente de Traducción Literaria, UNAM, FFL. México: UNAM, Dirección de Literatura.
- DÁVILA, José Juan. 2003. Prólogo: "Una mirada a la poesía irlandesa del siglo XX". *Una lengua injertada. Poesía irlandesa del siglo XX*. México: UNAM, Coordinación de Difusión Cultural, Dirección de Literatura. Pp. 9-14.
- DURING, Simon, ed. 1993. Introducción. *The Cultural Studies Reader*. Londres / Nueva York: Routledge. Pp. 1-28.
- EAGLETON Terry, ed. 2001. *La idea de cultura. Una mirada política sobre los conflictos culturales*. Trad. Ramón José DEL CASTILLO. Barcelona: Paidós.
- MURGIA, Mario, ed. [En prensa]. *Cardos y lluvia: poesía escocesa contemporánea*. Trad. Seminario Permanente de Traducción Literaria, UNAM, FFL. México: UNAM, Dirección de Literatura.
- SCHRIMER, Gregory A. 1998. *Out of What Began. A History of Irish Poetry in English*. Ithaca / Londres: Cornell University Press.
- SIMON, Sherry. 1996. *Gender in Translations. Cultural Identity and the Politics of Transmission*. Londres / Nueva York: Routledge.

TRADUCCIONES

Pequeños mundos de ingenio y arte: traducción y comentario de seis sonetos religiosos de John Donne

Emiliano GUTIÉRREZ POPOCA
Universidad Nacional Autónoma de México

En este texto se presenta una traducción de seis sonetos de la secuencia conocida como *Holy Sonnets* de John Donne acompañada de un comentario que parte de las complejidades de traducción para analizar los principales aspectos retóricos y argumentativos de los poemas. La traducción se preocupa por conservar las características formales de rima, métrica y distribución de versos con el propósito de resaltar la versificación del original. Al mismo tiempo, los campos semánticos discordantes que se entrelazan mediante la imaginería de los sonetos son centrales para la traducción. En el comentario se señalan los temas y las imágenes recurrentes que dan cohesión a la secuencia, y se realiza un acercamiento a los distintos matices de la voz poética y a su relación con la divinidad. La influencia de la meditación ignaciana, los textos bíblicos y el contexto histórico y religioso sobre Donne aparece en primer plano tanto en la traducción como en el comentario.

PALABRAS CLAVE: John Donne, *Holy Sonnets*, traducción, poesía meditativa, secuencias de sonetos, poesía religiosa jacobiana.

This article offers a Spanish translation of six of the *Holy Sonnets* by John Donne and a commentary that takes the difficulties of translating this sonnet sequence as a starting point to analyze the most important aspects of the poems in terms of rhetoric and argumentation. This translation focuses on adapting rhyme, metrics and line distribution into Spanish with the purpose of highlighting versification in the original. No less important for the translation are the discordant semantic fields intertwined through imagery in the sonnets. The commentary deals with the recurrent themes and images that unify the sequence; it is also an approach to the many shades in the tone of the poetic voice and its relationship with divinity. The influence of Ignatian meditation, biblical passages, and the historical and religious context on Donne is also foregrounded both in the translation and the commentary.

KEY WORDS: John Donne, *Holy Sonnets*, translation into Spanish, poetry of meditation, sonnet sequences, Jacobian religious poetry.

La obra de John Donne muchas veces está dividida por la crítica en dos. En la primera, que se considera su obra temprana, abundan los poemas profanos muchas veces de tema amoroso o erótico. La segunda es la del clérigo de los sermones, los poemas sacros y

las sátiras. Debido a su imaginería exuberante, su ironía, una voz poética a veces cínica, a ratos filosófica, pero casi siempre encantadora, es usual que se lea con más gusto la primera faceta de Donne. La faceta religiosa, no obstante, tiene un despliegue imaginativo y argumentativo no menor al que se encuentra en los *Songs and Sonnets*, pertenecientes a la primera faceta. En la forma del soneto en particular, los ejemplos más claros de la habilidad poética de Donne son de tema sacro, como puede apreciarse en la secuencia conocida como *Holy Sonnets*, donde cada soneto es un pequeño mundo donde brilla el ingenio del clérigo y poeta. Es por eso que me parece conveniente revisar con detenimiento esta secuencia, para lo cual, la traducción es un vehículo.

Además de algunos de los sonetos que se incluyen usualmente en las antologías, esta selección incluye los poemas que a mi juicio mejor representan los temas que predominan en la secuencia y que, al mismo tiempo, permiten evaluar las diferencias que hay en el tratamiento de un mismo tema de un soneto a otro. Debido a trabajos realizados anteriormente en torno a John Donne, uno de los temas a los que más presto atención es a la influencia de los *Ejercicios espirituales* de san Ignacio de Loyola sobre distintos aspectos de la secuencia.¹ Otros puntos centrales para mi traducción y comentarios son las referencias bíblicas, así como la imaginería, gran parte de ésta relacionada con san Ignacio, la Biblia y el contexto histórico de Donne.

Elijo una traducción con una métrica y rima específicas, a pesar de los “peligros” a los que se está expuesto al hacer esta elección (como la rima torpe, la obsesión con la forma en detrimento de aspectos cruciales del poema, etcétera) porque me parece que la argumentación y las imágenes en el soneto, y en particular en esta secuencia, se interrelacionan con la métrica de manera muy estrecha. Debido a la disparidad entre el pentámetro yámbico y el endecasílabo en términos del discurso que puede acomodarse en un verso, utilizo el verso alejandrino, pero siempre conservo el mismo esquema de rimas que aparece en el original. Además, procuro no alterar la unidad temática de los sonetos ni su discurso con el propósito de conservar la forma. En los comentarios pretendo integrar un análisis crítico de cada soneto que permita justificar el enfoque de mis versiones, así como los puntos donde recae más mi atención en el proceso de traducción. Los sonetos originales aparecen en notas al pie.

¹ Dentro de la mucha bibliografía al respecto, quizás un buen punto de partida sea los estudios de Louis Martz y de Helen Gardner que se encuentran en la bibliografía.

*Soneto IV*²

Oh, mi negra alma, hoy te llama con vehemencia
 la enfermedad, heraldo de la muerte y su campeón;
 eres como el peregrino que comete traición
 y no osa volver a su tierra de procedencia.
 O como el ladrón, que antes se dicte su sentencia
 de muerte, desea verse liberado de prisión,
 pero condenado y listo para la ejecución
 desearía aún estar preso por clemencia.
 Mas, si te arrepientes, la gracia te será dada.
 Pero ¿quién es el que primero esta gracia ofrece?
 Oh, vuélvete negra, por piedad acongojada
 y, como antes de pecado, de pudor enrojece,
 o báñate en Su sangre, que aun roja, su portento
 es teñir las rojas almas de blanco acento.

El soneto IV, “Oh my blacke Soule! now thou art summoned” es particularmente ignaciano en estructura y eucarístico en imágenes. En primer lugar, encontramos una composición,³ en el sentido ignaciano, en la cual el hablante imagina a su propia alma pecadora. De la composición se desprende un análisis del alma propia que afecta todo el poema. En segundo lugar, tenemos la imagen típica, aunque no exclusiva, de san Ignacio, del pecador como un criminal ante un juez divino en el segundo cuarteto. Asimismo, hay una petición ignaciana por encontrar el estado de ánimo propicio para realizar el ejercicio espiritual, en este caso la vergüenza por los pecados propios (vv. 11-12). En la traducción no sólo me esfuerzo por remitir, como lo hace el original, a estos intertextos sino también porque las partes del soneto coincidan con las partes de la meditación ignaciana, como sucede en la versión original.

También de carácter ignaciano es el papel primordial que Donne otorga al ritual eucarístico en este soneto. Las imágenes del poema se encuentran subordinadas a la intervención de la sangre de Cristo para el perdón de los pecados como se aprecia en

² Oh my blacke Soule! now thou art summoned / By sicknesse, deaths herald, and champion; / Thou art like a pilgrim, which abroad hath done / Treason, and durst not turn to whence hee is fled, / Or like a thief, which till death's doome be read, / Wisheth himselfe delivered from prison; / But damn'd and hal'd to execution, / Wisheth that still he might be imprisoned. / Yet grace, if thou repent, thou canst not lacke; / But who shall give thee that grace to beginne? / Oh make thy selfe with holy mourning blacke, / And red with blushing, as thou art with sinne; / Or wash thee in Christs blood, which hath this might / That being red, it dyes red soules to white.

³ La composición, o *compositio loci*, es una de las primeras partes de la meditación ignaciana. Aquí el ejercitante en meditación debe ver, con el ojo de la imaginación, el lugar donde se encuentra aquello que se busca contemplar o la situación en la cual se llevará a cabo la meditación, ya sea algo visible o invisible. Este aspecto ignaciano es muy recurrente en Donne.

el pareado, donde se presenta como la solución final para la purificación del alma. Resulta impactante la imaginería que Donne establece a partir de los colores negro, rojo y blanco. El negro y el rojo asumen distintos significados en distintos puntos del soneto. Primero aparecen como síntomas de la corrupción del alma pecadora. Después, en preparación de recibir la gracia divina y la eucaristía, ambos colores adquieren nuevos significados.⁴ El negro se convierte en el color que representa un duelo piadoso, mientras que el rojo se vuelve el color de la vergüenza. Donne ofrece un giro final a la imaginería relativa a los colores que domina el poema en el pareado, donde el rojo representa ahora la sangre de Cristo que tiene un efecto paradójico sobre el alma roja del pecador. En el pareado Donne parece explicar una paradoja por medio de otra. Es decir, explica la paradoja de la presencia de Cristo en la eucaristía, del vino que es al mismo tiempo la sangre de Cristo, por medio de la paradoja de la sangre roja que blanquea.

Motivo de especial atención al traducir este soneto fue conservar el efecto que se produce a partir de las metáforas con los tres colores mencionados. Ya que dicho efecto depende en gran medida de lo sintético que resulta el concepto⁵ desarrollado por Donne, he deseado reproducir en la traducción la característica del original de evocar en un espacio tan corto una imagen tan compleja.⁶

⁴ Para Eleanor J McNeese existe un cambio en el sexteto final donde se transforman las connotaciones seculares de estos colores y se “consagran” para adoptar connotaciones espirituales (61-62).

⁵ Por concepto me refiero a: “A complex and arresting metaphor [...] which stimulates understanding by combining objects and concepts in unconventional ways [...] the term denotes a rhetorical operation which is specifically intellectual rather than sensuous in origin. Its marked artificiality appeals to the power of reason to perceive likeness in naturally dissimilar and unrelated phenomena by abstracting from them the qualities they share” (*Princeton Handbook of Poetic Terms*, 1994: 42).

⁶ Los últimos versos de este poema me parecen un caso de lo que T. S. Eliot señala como una característica de la poesía metafísica en “The Metaphysical Poets”: “we find, instead of the mere explication of the content of a comparison, a development by rapid association of thought which requires considerable agility on the part of the reader” (Eliot, 1973: 2020).

Soneto V⁷

Soy un pequeño mundo hecho con ingenio y arte
 de elementos y alma angelical, pero el pecado
 negro, a traición, estas dos partes ha manchado
 de noche eterna, y ¡ay! ha de morir cada parte.
 Tú que allende el vasto cielo y mar puedes jactarte
 de las nuevas esferas y tierras que has hallado,
 vierte nuevos mares en mis ojos y sea ahogado
 mi mundo en el llanto que mi conciencia imparte,
 o lávese si no ha de inundarse una vez más.
 Pero ha de ser quemado. Pues ¡ay! una hoguera
 de envidia y de lujuria lo han hecho arder tiempo atrás,
 y lo han envilecido; has que esta llama muera
 y quéname, Señor con el fuego de devoción
 por ti y por tu casa, que al comer trae curación.

Al igual que en el soneto anterior, en “I am a little world made cunningly” el hablante examina su propia alma, encontrándola tan llena de pecado que parece imposible que se salve; pero, tras un proceso de arrepentimiento y mediante la intervención directa de Dios, el alma es restaurada. Este proceso espiritual, que también sigue los cánones de la meditación ignaciana, es como en el soneto anterior, expuesto en términos físicos. La metáfora sostenida o concepto que sirve de base a este poema es un lugar común de la época isabelina y refiere a la estrecha correspondencia que los isabelinos establecían entre las personas y el universo, es decir, micro y macrocosmos (McNees, 1992: 65). Bajo este esquema, el cuerpo del hablante es equiparado con la Tierra, corrompible por encontrarse en la esfera sublunar, pero no desprovista de la intervención divina.

A pesar de lo recurrente del tema, el concepto no carece de complejidad y el soneto es particularmente rico en imaginaria y argumentación. Una vez planteada la correspondencia entre micro y macrocosmos, Donne establece en los primeros dos versos la división en dos hemisferios del pequeño mundo que es él mismo, donde, puede suponerse, un hemisferio representa al cuerpo y otro al alma. Tres fuerzas actúan sobre este hombre-mundo: el pecado, un astrónomo (o astrónomos) y Dios. El pecado, fuerza recurrente en los *Holy Sonnets*, como se observa en el soneto IV, está

⁷ I am a little world made cunningly / Of Elements, and of Angelike spright, / But black sinne hath betraid to endlesse night / My worlds both parts, and (oh) both parts must die. / You which beyond that heaven which was most high / Have found new spheres, and of new lands can write, / Powre new seas in mine eyes, that so I might / Drowne my world with my weeping earnestly, / Or wash it, if it must be drown'd no more: / But oh it must be burnt! alas the fire / Of lust and envie have burnt it heretofore, / And made it fouler; Let their flames retire, / And burn me o Lord, with a fiery zeal / Of thee and thy house, which doth in eating heale.

representado nuevamente por el color negro y en este caso relacionado con la noche, pero una noche antinatural, en tanto que oscurece ambos hemisferios de este pequeño mundo, oriental y occidental. En el segundo cuarteto Donne acude a un astrónomo, imagen que no se encuentra en otro soneto de esta secuencia, y en una compleja analogía, pide que, ya que ha encontrado nuevos planetas, vierta nuevos mares en este pequeño mundo con el afán de inundarlo para deshacerse del pecado o por lo menos “lavarlo” (v. 9). Desde el segundo cuarteto Donne considera una solución que destruya su pequeño mundo para así renovarlo. Sin embargo, esta solución es inadecuada dado que el microcosmos se rige por las mismas leyes que el macrocosmos. Ni el micro ni el macrocosmos pueden ser purificados por agua, ya que esta purificación ya ha sucedido anteriormente. En el caso del macrocosmos en el Diluvio Universal, en el caso del microcosmos en el bautismo.

Es por ello que una tercera fuerza debe intervenir en el “pequeño mundo” si ha de ser salvado. El hablante pide a Dios, en lo que puede relacionarse con el coloquio⁸ ignaciano, actúe sobre el microcosmos de la misma manera en que Dios actuará sobre el macrocosmos para su purificación última, por medio del fuego. Esta tercera fuerza, la del fuego de Dios, resulta paradójica cuando se encuentra contrapuesta, en los versos 12 y 13, al fuego del pecado que ya ha quemado el mundo antes. En éste como en otros sonetos, la destrucción es renovadora si proviene de Dios, sin importar cuán violentas sean sus acciones destructivas. Existe una insinuación del ritual eucarístico en el último verso, donde “*eating*” se refiere a la acción del fuego sobre el hablante, pero sugiere también la acción del hablante durante la eucaristía al comer la hostia. Presto atención a esta ambigüedad en la traducción del pareado final.

Atiendo, además, especialmente la consideración por parte de la voz poética de las distintas soluciones que encuentra y descarta para obtener la purificación. Asimismo, resulta importante reproducir el tono de congoja y arrepentimiento que domina al hablante en los primeros dos cuartetos, así como la violencia de las imágenes ígneas hacia el cierre del poema.

⁸ Otra parte de los *Ejercicios espirituales* replicada por Donne con recurrencia, el coloquio ignaciano implica la comunicación directa y sin mediaciones entre el ejercitante y la divinidad comúnmente hacia el final del ejercicio meditativo (Loyola, 2004: 19).

*Soneto IX*⁹

Si el árbol cuyo fruto nos trajo muerte y pena
 a los inmortales, si el mineral ponzoñoso,
 si la cabra lasciva y el áspid envidioso
 no han de ser juzgados, ¿por qué a mí se me condena?
 ¿Por qué la voluntad y razón, a ellos ajena,
 hacen mi pecado, igual al suyo, más odioso?
 Y si la piedad es fácil y el perdón glorioso
 para Dios ¿por qué Su ira grave desencadena?
 Pero ¿quién soy yo para altercarte osadamente
 oh, Dios mío? De tu sangre pura y redentora
 y mi llanto, crea un celeste y leteo torrente
 y ahoga en él mi negra memoria pecadora.
 Otros reclaman los recuerdes cual exigencia,
 yo estimo que tú me olvides como clemencia.

De forma incluso más compleja que en sonetos anteriores, en “If poysonous minerals” se aprecia un conflicto en el hablante frente al pecado y el juicio que Dios hará de éste. El tono de Donne en el octeto es retador y se encuentra al límite de la blasfemia. Como en otros sonetos, el hablante contrasta su pecado con el de otros; sin embargo, el contraste de este soneto resulta un tanto peculiar.

En primera instancia, la comparación sirve para minimizar los pecados del hablante, algo opuesto a lo que encontrábamos en otros sonetos. Por otro lado, la voz poética no se compara con otras personas sino con los seres más bajos del reino mineral, vegetal y animal: tres reinos que en la cosmogonía isabelina se encontraban, por supuesto, debajo del hombre y que eran carentes de voluntad o razón (Tylliard, 1978: 89). Esta carencia los hace inferiores al hablante, pero también le da un argumento a Donne para desafiar el juicio de Dios que no condena a estos seres u objetos. La elección de Donne de los seres que aparecen en el primer cuarteto es muy significativa. En primer lugar se encuentra el “mineral ponzoñoso” que, al fondo de la cadena del ser isabelina y sin siquiera estar vivo, causa daños. En segundo, está el árbol que representa el origen mismo del pecado, la corrupción y la mortalidad humanas. Y por último dos animales asociados directamente a pecados capitales, uno de ellos la serpiente que también remite al escenario de la caída del hombre.

⁹ If poysonous minerals, and if that tree, / Whose fruit threw death on else immortall us, / If lecherous goats, if serpents envious / Cannot be damn'd; Alas; why should I bee? / Why should intent or reason, borne in mee, / Make sinnes, else equall, in mee more heinous? / And mercy being easie, and glorious / To God; in his sterne wrath, why threatens hee? / But who am I, that dare dispute with thee / O God? Oh! of thine onely worthy blood, / And my teares, make a heavenly Lethean flood, / And drowne in it my sinnes black memorie; / That thou remember them, some claime as debt, / I thinke it mercy, if thou wilt forget.

En este soneto, como se observa en otros, encontramos una insistente cadena de preguntas que irrumpe tras la cesura del cuarto verso y se extiende hasta el final del segundo cuarteto. En estas preguntas se nota el tono de desesperación del hablante, que intenta argumentar en su favor a partir de los ejemplos expuestos en el cuarteto. Pero hay también una gran impertinencia en su tono en tanto que cuestiona la validez del juicio que Dios realiza sobre él. Durante todo el octeto se produce un “coloquio rebelde” alejado por completo de los cánones ignacianos. Es en este punto donde la misma voz poética parece arrepentirse de su impertinencia y la reconoce por medio de otra pregunta que inicia el sexteto tras la *volta* marcada por la conjunción “*but*”.

En el sexteto, el hablante también cambia de estrategia en cuanto al perdón de sus pecados. Aquí, abandona la argumentación desesperada para pasar a una petición sumisa ante Dios y un coloquio convencional. La solución, que ya se ha visto es recurrente, es la intervención de la sangre de Cristo. Sólo que en este caso, la sangre se mezcla con las lágrimas del hablante para purificarlo por medio de otro Diluvio (una solución fallida en el soneto V). Sin embargo, la diferencia más sustancial de la resolución de este soneto radica en que la petición del hablante no es, como en otros sonetos, en pos de la renovación o el perdón, sino que se centra en el olvido. La voz poética desea que se borre la memoria de sus pecados. Esta sustitución del olvido por el perdón se expresa de forma culminante en el pareado final, donde Donne contrapone la petición habitual de muchos fieles de ser recordados por Dios a su petición peculiar de ser olvidado por completo; petición por demás absurda dado que el que debe olvidar es Dios.

Como en otros sonetos, el contraste en cuanto al tono entre sexteto y octeto recibe una atención especial en mi traducción. Asimismo, es importante conservar al menos un eco de las muchas referencias que Donne logra conjuntar en este soneto que inicia en el Jardín del Edén, adopta el tono reclamante de Jeremías,¹⁰ recurre a la eucaristía, alude sutilmente al Diluvio Universal y amalgama esta imagen del *Génesis* con la tradición clásica en la alusión al río del olvido del Hades.

¹⁰ “Righteous art thou, O Lord, when I complain to thee; yet I would plead my case before thee. Why does the way of the wicked prosper? Why do all who are treacherous thrive? Thou plantest them, and they take root; they grow and bring forth fruit; thou art near in their mouth and far from their heart” (Jeremiah, 12.1-2).

*Soneto X*¹¹

Muerte, no seas soberbia, aunque hay quienes poderosa
te llaman y temible, pues no lo eres; no morirán
quienes crees doblegar, pobre muerte, ni habrán
de tocarme tus manos y tú ser victoriosa.

El descanso y el sueño son tu imagen dichosa,
y de ti más dichas en torrente llegarán,
y nuestros mejores hombres contigo partirán
a descansar sus huesos y su alma venturosa.

De sino, suerte, rey y temerarios cautiva,
habitas la guerra, la enfermedad y el veneno,
y fármacos y conjuros traen sueño más ameno
y mejor que tu toque; ¿por qué te alzas altiva?

Tras un breve sueño, nuestra alma por siempre despierta,
y la muerte no será más; muerte, estarás muerta.

Sin duda uno de los sonetos más emblemáticos de Donne, “Death be not proud”, es, no obstante, quizás el más excéntrico de entre los *Holy Sonnets*. En esta secuencia de sonetos, la muerte aparece casi siempre de forma tangencial, ya sea como una fuerza que actúa sobre el hablante, como un agente que acelera su arrepentimiento o que lo amedrenta. En ningún otro soneto aparece como el tema principal. Más aún, en “Death be not proud” la muerte es el objeto de un extraño coloquio de parte de una voz poética que, de manera atípica, no se encuentra en un estado de desesperación, arrepentimiento, vergüenza, pesar ni sumisión. Por el contrario, aquí encontramos una voz serena que, por medio de una extraordinaria argumentación, pretende desarmar puntualmente el miedo universal a la muerte, el cual el mismo Donne experimenta en otros poemas.

En el primer cuarteto, por ejemplo, la muerte se disuelve entre las varias negaciones con las que el hablante se dirige a ella y, osado, la reta. El hablante niega, sin dudar, el poder y el espanto de la muerte y niega incluso que sea capaz de matarlo a él y a otros, lo cual anticipa la explicación de esta firme creencia que aparece en el cierre del soneto. En el segundo cuarteto, Donne va de la negación del poder de la muerte a afirmar que incluso es placentera, y equipara a la muerte con tres fuentes de placer: el descanso, el sueño y la liberación del alma del cuerpo; ideas que retoma más adelante. El

¹¹ Death be not proud, though some have called thee / Mighty and dreadfull, for, thou art not soe, / For, those, whom thou think'st, thou dost overthrow, / Die not, poor death, nor yet canst thou kill mee. / From rest and sleep, which but thy pictures bee, / Much pleasure, then from thee, much more must flow, / And soonest our best men with thee doe goe, / Rest of their bones, and soules delivery. / Thou art slave to Fate, Chance, kings, and desperate men, / And dost with poyson, warre, and sicknesse dwell, / And poppie, or charmes can make us sleepe as well, / And better than thy stroake; why swell'st thou then? / One short sleepe past, wee wake eternally, / And death shall be no more; death, thou shalt die.

segundo cuarteto inicia con un verso que de nuevo niega el poder absoluto de la muerte, en tanto que ésta es “esclava” de ciertos agentes, el destino y la fortuna; e incluso de ciertos hombres, los reyes y los desesperados. A continuación se niega la independencia de la muerte, ya que está subordinada a las causas de muerte, como el veneno, la guerra y la enfermedad, y por lo tanto, no puede existir por sí misma. Tras esta dramática reducción de la muerte a una existencia dependiente, Donne retoma la comparación que hacía versos atrás entre la muerte y el sueño, además de contrastar a la primera con la amapola y los conjuros, dos cosas que el hombre puede utilizar para producir una imitación artificial de la muerte. Esto reduce aún más a la muerte, en tanto que el hombre es capaz de producir un efecto similar al suyo. El tercer cuarteto finaliza con una pregunta que de nuevo reta osadamente a la muerte y que prepara su minimización final en el pareado.

El pareado es, sin duda, uno de los más complejos, mejor logrados y más densos en significado de toda la secuencia. Un reto a la traducción por su carácter sumamente sintético, el pareado descansa sobre dos paradojas entrelazadas. En primer lugar encontramos una paradoja que parece negar la idea antes expuesta en el soneto de que la muerte es igual al sueño, dado que tras la muerte se encuentra un despertar eterno. Sin embargo, esto no contradice por completo lo antes dicho en el soneto, sino que, más bien, reduce el sueño de la muerte a un corto lapso, tras el cual no viene el descanso eterno, sino el despertar. La minimización de la muerte que se expone en el soneto entero da paso a la negación completa de la muerte que se encuentra en el último verso, donde aparece la segunda paradoja, ligada a la primera. En el verso final, la afirmación tomada casi como una cita textual del *Apocalipsis*¹² utiliza por primera vez en el soneto el modal *shall*. Esto le otorga al pareado final un tono profético que anuncia lo que para el hablante es un hecho: la desaparición de la muerte como se lee en el *Apocalipsis*. Tras esta aseveración, y la cesura que forma el punto y coma, se produce la segunda paradoja del pareado en el corto espacio de cuatro palabras, donde ocurre la negación completa del poder de la muerte, en tanto que ésta habrá de morir “definitivamente”, mientras que las personas que mueren por su toque, mueren “por un momento”. La paradoja final se contrapone a la que encontramos en el verso anterior, lo cual enfatiza el triunfo del hablante, y de los hombres en general, sobre la muerte.

La condensación de significados y referencias, así como los ecos de las metáforas y paradojas imperantes en el soneto, constituyeron un enorme reto de traducción y son el eje de mi versión de este soneto.

¹² *Apocalipsis*, 21. 4.

*Soneto XIV*¹³

Asalta mi corazón, Dios que eres tres, discreto
 respiras, tocas, brillas y buscas que me enmiende;
 abáteme que me alce, en mí tu fuerza tiende
 y sopla, rompe, quema y renueva por completo.
 Yo, cual ciudad de su señor tomada, te reto
 y ¡ay! en vano la ciudad cerrarse a ti pretende.
 Razón, virrey tuyo, fracasa y no me defiende,
 flaquea, traiciona, y en prisión está sujeto.
 Y aún te amo, y si me amaras sería dichoso,
 mas mi mano pertenece a tu eterno enemigo:
 divórciame de él, deshaz, rompe este lazo odioso,
 Ráptame, llévame y enciérrame contigo,
 pues, si no soy tu esclavo no he de ser liberado,
 ni he de ser casto jamás si tú no me has violado.

Al igual que el soneto X, “*Batter my heart, three-personed God*” es señalado frecuentemente como uno de los mejores y más representativos de entre los *Holy Sonnets*. También se le cita, justificadamente, como ejemplo del Donne más masoquista; del Donne que retrata con más intensidad a un Dios violento y una espiritualidad llena de sufrimiento, contradicciones y desesperación. Aunque no es mucho más violento en imaginería que sonetos que he mencionado con anterioridad, la idea de la purificación y salvación por medio de una violencia inflingida por Dios resulta aquí más impactante, lo cual quizás se deba a los campos semánticos que intervienen en las metáforas extendidas que desarrolla el soneto. Como en otros poemas de la secuencia, aquí encontramos dos metáforas extendidas o conceptos que forman la columna vertebral del soneto. En ambas, el hablante aparece como un objeto o persona sobre la cual, a petición del hablante mismo, Dios debe actuar con violencia, una violencia que, como sucede a lo largo de los *Holy Sonnets*, aparece como necesaria y justificada, en tanto que se trata de la única vía para la purificación del hablante y su consecuente salvación.

Previo a la exposición del primer concepto, que vincula la situación espiritual del hablante con un campo semántico relativo a algo concreto, el hablante presenta, en términos abstractos, su petición a las tres personas de la trinidad para que realicen tres acciones sobre él. La voz poética pide a Dios que abandone las medidas moderadas

¹³ *Batter my heart, three person'd God; for, you / As yet but knocke, breathe, shine, and seeke to mend; / That I may rise, and stand, o' erthrow mee, and bend / Your force, to breake, blowe, burn and make me new. / I, like an usurpt towne, to another due, / Labour to admit you, but Oh, to no end, / Reason your viceroy in mee, mee should defend, / But is captiv'd, and proves weake or untrue. / Yet dearly 'I love you, and would be loved faine, / But am betroth'd unto your enemye: / Divorce mee, untie, or breake that knot againe, / Take mee to you, imprison mee, for I / Except you' enthrall mee, never shall be free, / Nor ever chaste, except you ravish mee.*

para asegurar su purificación como respirar, brillar y tocar, para adoptar medidas más drásticas pero más efectivas: soplar, quemar y romper (Shawcross, 1968: 408-409). Lo que aparece en un plano abstracto en el primer cuarteto se vuelve más tangible en el segundo por medio del primer concepto del poema, el cual refiere al campo semántico de la guerra. El hablante es equiparado con una ciudad bajo asedio. Este complejo concepto es ciertamente una de las imágenes más memorables de la poesía religiosa de Donne en tanto que establece una correspondencia sorprendente entre la situación del hablante y la de la ciudad asediada. Aquí resalta el conflicto interno del hablante que se manifiesta por medio de la comparación con una ciudad que, aunque pertenece legítimamente a Dios, opone resistencia a su reconquista. También es admirable la imagen de la razón como virrey de Dios, quien, no obstante, no es de fiar, lo cual impide sea usada como vehículo de salvación. Ante este escenario, Donne no tiene otra opción que confiar en la manifestación de la gracia divina que se produce de manera violenta.

Para el tercer cuarteto, Donne abandona la imagen de la ciudad para presentar un concepto que utiliza un campo semántico más individual, aunque con resonancias del tema bélico, derivado de éste y no menos violento. En este cuarteto, el hablante es comparado con otro “objeto” de pugna entre Dios y Satanás. El hablante aparece feminizado; el campo semántico que utiliza Donne es entonces el del amor, el matrimonio y el sexo. Como la ciudad, parece pertenecer legítimamente a Dios, pero se encuentra “comprometido” con Satanás. Aunada a la legitimidad que se insinúa en el segundo cuarteto, aquí aparece además el amor y la petición explícita de parte del hablante como justificaciones para una intervención violenta por parte de Dios. Esta intervención inicia en el plano de lo legal, por medio de un divorcio necesario para liberar al hablante de su vínculo con Satanás; prosigue con una imagen que sugiere claramente un rapto, y finaliza con dos paradojas en el pareado que ratifican esta última imagen. La primera es por demás convencional y recurrente en la poesía amorosa, la esclavitud como libertad. La segunda es, sin duda, tan perturbadora como memorable y reúne la violencia que se anuncia desde los primeros versos y el carácter sexual de ésta. La contradicción de que el hablante resista y solicite la intervención divina al mismo tiempo, que se observa tanto en la imagen de la ciudad como en la del rapto, está condensada en la paradójica petición de ser violado que se entrelaza con la paradoja de la violación como único vehículo de la castidad.

Uno de los principales propósitos en la traducción del soneto XIV fue lograr que mi versión mantuviera la unidad que se observa en el original a partir de los temas que ligan las distintas imágenes del poema y que al mismo tiempo reflejara la complejidad de cada concepto. La feminización del hablante en el tercer cuarteto se conserva en cuanto a la imagen del divorcio y el rapto en mi versión, pero fue imposible transmitir siempre la ambigüedad de género que se encuentra en el original. También busco que se haga presente el carácter crudo de las imágenes, así como la intensidad y violencia del tono.

*Soneto XVIII*¹⁴

Muéstrame Cristo a tu esposa, clara y cristalina.
 ¿Acaso es ella que en la otra orilla resplandece
 con rico ornamento? ¿o aquella que languidece
 aquí y en Alemania y despojada camina?
 ¿Duerme mil años y un año a despertar atina?
 ¿Es la verdad misma y yerra? ¿Es nueva y perece?
 ¿Aparecerá, apareció o ya aparece
 en una, en siete o en ninguna colina?
 ¿Vive en nosotros o, como el caballero andante,
 debemos luchar por hallarla y luego enamorarla?
 Descubre, buen esposo, a tu amada un instante
 y permite a mi alma amorosa cortejarla,
 pues tu dulce paloma es más fiel y más te place
 entre a más hombres se entregue y a más abrace.

A pesar de que no se le cita con tanta frecuencia como otros sonetos, incluyo “Show me deare Christ, thy spouse, so bright and clear” por considerarlo central para comprender el contexto religioso en el que escribía Donne. “Show me deare Christ...” es peculiar dentro de los sonetos sacros de Donne en tanto que ningún otro refiere directamente al conflicto entre las Iglesias en pugna en la Inglaterra de su época: es decir, la Católica, la Anglicana y las distintas formas del protestantismo más radicales (desde el punto de vista del soneto), como el calvinismo o el luteranismo. Por lo tanto, a diferencia de la mayoría de los otros sonetos de esta selección, aquí Donne trata un tema menos personal, una preocupación general por encontrar la verdadera Iglesia, la verdadera esposa de Cristo, como se lee en el soneto.

Encontramos entonces una voz menos individual y menos identificable con el poeta mismo; un “yo” que parece representar a todo fiel preocupado y confundido ante el conflictivo sectarismo de la época. Encontramos un “me” inicial que clama por la revelación de la iglesia verdadera y que apunta a una indecisión o ignorancia particular. Este “yo”, que pareciera coincidir en primera instancia con el “yo” que suplica a Dios por perdón, atención o ayuda en otros poemas, pronto se convierte, desde el inicio del tercer cuarteto, en un “nosotros”. Es decir que la revelación que solicita el hablante en el primer verso como si se tratara de una epifanía personal se convierte en un anhelo

¹⁴ Show me deare Christ, thy spouse, so bright and clear. / What! is it She which on the other shore / Goes richly painted? or which, rob'd and tore, / Laments and mournes in Germany and here? / Sleeps she a thousand, then peepes up one yeare? / Is she selfe truth, and errs? now new, now outwore? / Doth she, and did she, and shall she evermore / On one, on seaven, or on no hill appeare? / Dwells she with us, or like adventuring knights / First travaile we to seeke and then make Love? / Betray kind husband thy spouse to our sights, / And let myne amorous soule court thy mild Dove, / Who is most trew, and pleasing to thee, then / When she's embrac'd and open to most men.

por una revelación colectiva, a tal grado que el pareado final resalta la importancia de que se revele la verdadera Iglesia al mayor número de hombres posible.

El eje del soneto recae, como en otros de los incluidos aquí, en la imagería que desarrolla. El conjunto de imágenes a su vez gira en torno a la metáfora de la Iglesia como novia, o esposa, de Cristo, lugar común de la imagería religiosa y que tiene un referente muy inmediato en la lectura alegórica que comúnmente se hace del *Cantar de los cantares*. El discurso metafórico de este soneto parece bastante obvio si se toma en cuenta esta metáfora como rectora de las demás y si se cuenta con notas o se recuerda el contexto religioso de la época de Donne. Sin embargo, Donne logra aquí una complejidad sutil que establece un juego con la imagen de la iglesia como novia de Dios. La metáfora imperante se vuelve más compleja si se toma en cuenta el hecho de que la voz poética desconoce a la verdadera esposa de Cristo. En consecuencia, el lector reconoce en la imagen de la esposa una metáfora de la Iglesia, pero el referente de esta metáfora se vuelve inasible y oscuro. El carácter oculto de la “Iglesia verdadera” se acentúa por medio de la cadena de interrogantes que componen al soneto desde el segundo hasta el décimo verso. Es en esta sección donde el hablante oscila con ansiedad entre posturas contrapuestas. Algunas las descalifica con sutileza, como el catolicismo y el luteranismo, como se aprecia en el primer cuarteto, donde, por medio de la referencia a la apariencia de estas posibles “falsas esposas” de Cristo, Donne parece indicar su preferencia por la llamada *via media* del anglicanismo. En otros casos, el conflicto del hablante indica una duda que va más allá de la preferencia por una u otra Iglesia y que comunica un anhelo por el conocimiento personal de una doctrina que sirva al hablante para acercarse a Dios, como en los siguientes versos: “Dwells she with us, or like adventuring knights / First travaile we to seeke and then make Love?” (vv. 9-10).

Además de las interrogantes insistentes del hablante, encontramos solamente la petición a Cristo por que muestre al hablante a su esposa en el primer verso, y más tarde en los últimos cuatro versos la reiteración de esto con énfasis en el deseo por “cortejar” a la Iglesia correcta mediante otra referencia al *Cantar de los cantares*: “let myne amorous soule court thy mild Dove” (v. 12). La apelación hacia Cristo finaliza en el pareado con una paradoja, que incluso se acerca a la blasfemia, y que ofrece un giro a la imagen que se desarrolla durante el soneto entero.

Dado lo anterior, la traducción de este soneto en particular supuso una atención especial en la imagería que combina las referencias al contexto religioso y la imagen de la Iglesia verdadera como esposa de Cristo. Me ocupo en especial de que las referencias no resulten más oscuras en la traducción de lo que pueden resultar en el original. También fue consigna central de la traducción el transmitir el tono del original, el cual, si bien no es el de desesperación que se aprecia en otros *Holy Sonnets*, sí resulta insistente y dubitativo. Asimismo, presto especial atención a los términos que por su ambigüedad sirven como puntos de unión entre los campos semánticos que componen la imagería del poema como “betray”, “pleasing” o “embraced” hacia el cierre del soneto.

Obras citadas

- DONNE, John. 1966. *Donne Poetical Works*. Ed. Herbert GRIERSON. Londres / Nueva York / Toronto: Oxford Univeristy Press.
- ELIOT, T. S. "The Metaphysical Poets". 1973. *The Oxford Anthology of English Literature*. Ed. Frank KERMODE *et al.* Nueva York: Oxford University Press.
- GARDNER, Helen. 1952. "The Holy Sonnets". *John Donne. The Divine Poems*. Ed., introd. y comentario Helen GARDNER. Londres: Oxford, Clarendon Press.
- LOYOLA, Saint Ignatius of. 2004. *The Spiritual Exercises of Saint Ignatius of Loyola*. Trad. Michael IVENS. Londres: Gracewing.
- MARTZ, Louis. 1963. *The Meditative Poem. An Anthology of Seventeenth-Century Verse*. Ed., introd. y notas Louis MARTZ. Nueva York: New York University Press.
- MCNESS, Eleanor J. 1992. *Eucharistic Poetry. The Search for Presence in the Writings of John Donne, Gerard Manley Hopkins, Dylan Thomas, and Geoffrey Hill*. Londres / Toronto: Associated University Presses.
- New Princeton Handbook of Poetic Terms, The*. 1994. Ed. T. V. F. BROGAN. Nueva Jersey: Princeton University Press.
- SHAWCROSS, John T. 1968. Notas en *The Complete Poetry of John Donne*. Introd., notas y variantes John T. SHAWCROSS. Nueva York: New York University Press; Londres: University of London Press.
- TYLLIARD, E. M. W. 1978. *The Elizabethan World Picture*. Nueva York: Vintage.

Tema y variación: hombres a los cuarenta

Juan Carlos CALVILLO REYES
Universidad Nacional Autónoma de México

En la tradición occidental han sido numerosos los poetas que aprovechan su llegada a una cierta edad para escribir reflexiones o confesiones en torno a su experiencia de vida. La presente antología mínima ofrece, en original y traducción al español, poemas de Donald Justice, Joseph Brodsky y Derek Walcott en los que el cuadragésimo aniversario brinda la oportunidad de estimar en términos líricos la resignación de la madurez, las penurias del exilio y la perseverante entrega al oficio de la poesía.

PALABRAS CLAVE: tema y variación, poesía autobiográfica, cumpleaños, madurez, traducción.

In the Western tradition, many poets have taken advantage of their arrival to a certain age to write confessions or meditations on their life and experience. This minimal anthology offers, both in their original English language and in translation into Spanish, poems by Donald Justice, Joseph Brodsky, and Derek Walcott in which the fortieth birthday is seized as an opportunity to gauge in lyrical terms the resignation imposed by maturity, the penuries of exile, and the persevering commitment to the art of poetry.

KEY WORDS: variations upon a theme, autobiographical or confessional poetry, birthday, maturity, translation.

El cumpleaños como pretexto o justificación de un poema que recapitula la experiencia de una vida es un motivo recurrente en el enfrentamiento del hombre con su propia existencia. No es entonces de sorprender, me parece, que un grupo tan variado de poetas como el que hace poco atrajo mi atención haya encontrado en el advenimiento de una edad liminar, en el cruce inevitable de un determinado umbral de madurez, una ocasión de volver la mirada con la esperanza de aquilatar el breve paso del hombre por este mundo.

Los tres poemas que he recopilado, y cuya traducción presento enseguida, conforman una selección mínima, y por tanto injusta, de líricas confesionales que se valen del arribo a una cierta edad para hacer un balance de las victorias y derrotas del pasado. Y digo injusta porque, bajo esta misma tónica, cabría citar a una enorme diversidad de poetas no menos distinguidos, desde Anacreonte de Teos, cuyos fragmentos a menudo

lamentan la cercanía de la vejez y la muerte, hasta el propio Philip Larkin, cuyo “Maturity” (“Madurez”) parecería una elección insoslayable. No obstante, los tres poemas del presente repertorio se vinculan de un modo particular no sólo porque comparten la curiosa certeza de ser autobiográficos y la todavía más curiosa coincidencia de la exactitud en la cifra del aniversario; se presentan como antología, en el sentido más etimológico de la palabra, porque ofrecen formas diametralmente distintas de tratar un mismo tema.

El interés de la recopilación, luego entonces, radica en el tono. “Men at Forty” (“Hombres a los cuarenta”), del estadounidense Donald Justice, es un poema que pareciera tranquilo y sosegado y, sin embargo, que sorprende con un golpe final. La suavidad y homofonía de la primera estrofa, aunadas a la exhaustiva generalización del título, hacen que el texto simule una proposición ecuménica. Saber que Justice tenía cuarenta años a la fecha de su composición se vuelve un dato cada vez más relevante conforme aumenta la velocidad en el poema: la cuarta estrofa se encabalga con la quinta, los términos *something* (“algo”) y *filling* (“llena”) se repiten, y la primera imagen sonora, el chirrido de los grillos, se adivina casi un presagio. La palabra más sorprendente, la más imprevisible, es sin duda la penúltima, *mortgaged* (“hipotecadas”): al cabo del poema es ineludible el desasosiego, la dominante sensación de que algo más se ha hipotecado aparte de la casa: la sensación que recuerda, de manera también etimológica, la “garantía de muerte” que se firma con la madurez.

“May 24, 1980” (“24 de mayo de 1980”), del exiliado ruso Joseph Brodsky, se ofrece como una suerte de apología o proclamación de agradecimiento, en palabras de Thoreau, por “vivir deliberadamente”. La fortuna y la desgracia, la gratitud y el perdón, se conjugan en el poema de Brodsky para impregnar al lector de un resabio agridulce. Autorreferencial y enigmático, traducción a su vez del ruso, el poema está lleno de imágenes poco usuales (“rake my nitty-gritty”, verso 6), ambigüedades deliberadas (“lived by the sea”, verso 3) y juegos de palabras (“aces in an oasis”, verso 3) que redundan en un efecto de exotismo lingüístico; un exotismo análogo, por cierto, a la peculiaridad o extravagancia de la propia experiencia de vida que se recuenta en el poema.

En “Nearing Forty” (“Cerca de los cuarenta”), la llegada al cuadragésimo aniversario es nuevamente el impulso que aprovecha el poeta santaluciano Derek Walcott para afrontar, reconocer y aceptar su propia existencia, una existencia que encuentra su razón y reflejo en el oficio de la poesía. La única oración que conforma el poema se complementa en gran medida, sin embargo, con la lectura del epígrafe del Dr. Samuel Johnson, lectura que, a su vez, se retroalimenta del poema de Walcott. Es sólo mediante el reconocimiento de la influencia estilística clasicista que el poema cobra un nuevo significado, el de la lucha del escritor por liberarse de la imitación en su búsqueda de la creación genuina.

La oposición de incandescencia, oscuridad y humedad encuadra, en el poema de Walcott, la retrospectiva anticipada de un “día en que [se] pueda juzgar [el] trabajo” de una vida que “sangró por / la verdad” (versos 6-10). Tal como advierte el epígrafe,

el duelo se debate entre el ingenuo romanticismo de la juventud y “la estabilidad de [una] verdad” no imitativa que, en términos formales, halla su última envergadura en la frustración y subsecuente emancipación de un estilo heredado. El forcejeo con los pareados heroicos y la normativa dieciochesca conduce al poeta al fracaso, y no es sino hasta el momento en que el artista abandona su esfuerzo mimético (“o te levantarás y pondrás tus versos a trabajar”, verso 25) que el poema adquiere una nueva fuerza, la energía de la creación auténtica.

El criterio que rige la traducción de esta antología tiene como objeto la presentación de versiones que se lean como poemas por derecho propio, de modo individual desde luego, pero, más oportunamente, como partes constitutivas del discurso que he presentado aquí a manera de exordio. La adopción de tal propósito implica ya que ciertos principios de eufonía y estilo se privilegian sobre consideraciones, no menos importantes, de precisión, literalidad o incluso lo que candorosamente ha llegado a considerarse exactitud. El caso de pérdida más lamentable a costa de dicha empresa —puesto que, en cuanto a la forma se refiere, fue posible la conservación de lo ominoso en *Justice* y lo exótico en *Brodsky*— es sin duda el de Derek Walcott, sin cuya pugna con la métrica estricta del pareado heroico la traducción no logra explotar la significación potencial o total del texto. “Nearing Forty” es un poema de fracasos y desencuentros, sin embargo, y de hallazgos de cara a la derrota. Es por esta razón que confío, citando al propio Walcott, en poner a trabajar “versos simples y brillantes”, y, en consecuencia, ofrezco al lector esta traducción con la esperanza de que encuentre en ella también “el chisporroteo / de la lucidez ocasional”.

El arribo a una determinada edad, sea la cifra que sea, es, como bien sabemos, una imposición del todo artificial en el transcurso de la vida. “Sé lo que es el tiempo si nadie me lo pregunta”, decía san Agustín, y, sin embargo, hay algo revelador en el hecho de que llevemos escrupulosamente la cuenta, algo que delata nuestro afán de que esa cantidad no sea tan sólo un monto sino, en efecto, una *suma*. Sería una pena verse obligado a aceptar que todo el tesoro de la lozanía mora en lo profundo de unos ojos hundidos por los años, escribe Shakespeare en un soneto famoso, “cuando sean ya cuarenta los inviernos que asedien tu frente / y caven surcos en la huerta de tu belleza”. Para desafiar esa pena, para vencer al gran enemigo que es el paso del tiempo, y para no entrar dócilmente en esa noche quieta, está siempre el arte de la poesía.

MEN AT FORTY

Donald Justice

*Men at forty
Learn to close softly
The doors to rooms they will not be
Coming back to.*

*At rest on a stair landing,
They feel it moving
Beneath them now like the deck of a ship,
Though the swell is gentle.*

*And deep in mirrors
They rediscover
The face of the boy as he practices tying
His father's tie there in secret,
And the face of that father,
Still warm with the mystery of lather.
They are more fathers than sons themselves now.
Something is filling them, something*

*That is like the twilight sound
Of the crickets, immense,
Filling the woods at the foot of the slope
Behind their mortgaged houses.*

HOMBRES A LOS CUARENTA

Los hombres a los cuarenta
aprenden a cerrar con suavidad
las puertas que dan a habitaciones
a las que nunca volverán.

Descansan en el rellano de una escalera
y sienten cómo se mueve ahora
bajo sus pies como la cubierta de un barco,
aunque el oleaje no es fuerte.

Y en la profundidad de los espejos
vuelven a descubrir
el rostro del niño que practica un nudo
en la corbata de su padre, allí en secreto,

y el rostro de aquel padre,
aún tibio con el misterio de la espuma de afeitarse.
Ellos mismos son ahora más padres que hijos.
Algo los llena, algo

que es como el sonido crepuscular
de los grillos, inmenso,
que llena los bosques al pie de la colina
detrás de sus casas hipotecadas.

MAY 24, 1980

Joseph Brodsky

*I have braved, for want of wild beasts, steel cages,
carved my term and nickname on bunks and rafters,
lived by the sea, flashed aces in an oasis,
dined with the-devil-knows-whom, in tails, on truffles.
From the height of a glacier I beheld half a world, the earthly
width. Twice have drowned, thrice let knives rake my nitty-gritty.
Quit the country that bore and nursed me.
Those who forgot me would make a city.
I have waded the steppes that saw yelling Huns in saddles,
worn the clothes nowadays back in fashion in every quarter,
planted rye, tarred the roofs of pigsties and stables,
guzzled everything save dry water.
I've admitted the sentries' third eye into my wet and foul
dreams. Munched the bread of exile; it's stale and warty.
Granted my lungs all sounds except the howl;
switched to a whisper. Now I am forty.
What should I say about my life? That it's long and abhors transparence.
Broken eggs make me grieve; the omelet, though, makes me vomit.
Yet until brown clay has been rammed down my larynx,
only gratitude will be gushing from it.*

24 DE MAYO DE 1980

He desafiado, a falta de bestias salvajes, jaulas de acero,
tallado mi término y apodo en vigas y literas,
vivido por el mar, mostrado ases en un oasis,
cenado trufas, de frac, con no sé quién diablos.
Desde lo alto del glaciar he contemplado medio mundo, la amplitud
de la tierra. Dos veces me he ahogado, tres he dejado que navajas rastrillen mis
asuntos.

Abandonado el país que me parió y me nutrió.
Todos los que me han olvidado podrían fundar una ciudad.
He caminado las estepas que vieron hunos gritando en sus monturas,
vestido la ropa que ahora vuelve a ponerse de moda en todos lados,
sembrado centeno, alquitranado los techos de establos y chiqueros,
tragado de todo salvo agua seca.

He admitido el tercer ojo de los centinelas en mis sueños
húmedos y obscenos. Mascado el pan del exilio: es rancio y grumoso.
Le he concedido a mis pulmones toda voz salvo el aullido;
he pasado al murmullo. Ahora tengo cuarenta años.
¿Qué podría decir de la vida? Que es larga y que aborrece la transparencia.
Sufro por los huevos rotos; el omelet, sin embargo, me hace vomitar.
Aun así, hasta que tenga la laringe atascada de tierra parda,
lo único que brotará de ella es gratitud.

NEARING FORTY

Derek Walcott

[for John Figueroa]

The irregular combination of fanciful invention may delight awhile by that novelty of which the common satiety of life sends us all in quest. But the pleasures of sudden wonder are soon exhausted and the mind can only repose on the stability of truth...

SAMUEL JOHNSON

Insomniac since four, hearing this narrow,
rigidly metred, early-rising rain
recounting, as its coolness numbs the marrow,
that I am nearing forty, nearer the weak
vision thickening to a frosted pane,
nearer the day when I may judge my work
by the bleak modesty of middle age
as a false dawn, fireless and average,
which would be just, because your life bled for
the household truth, the style past metaphor
that finds its parallel however wretched
in simple, shining lines, in pages stretched
plain as a bleaching bedsheet under a guttering
rainspout; glad for the sputter
of occasional insight, you who foresaw
ambition as a searing meteor
will fumble a damp match and, smiling, settle
for the dry wheezing of a dented kettle,
for vision narrower than a louvre's gap,
*then, watching your leaves thin, recall how deep
prodigious cynicism plants its seed,
gauges our seasons by this year's end rain
which, as greenhorns at school, we'd
call conventional for convectional;
or you will rise and set your lines to work
with sadder joy but steadier elation,
until the night when you can really sleep,
measuring how imagination*

CERCA DE LOS CUARENTA

[para John Figueroa]

Las maniobras irregulares del ingenio imaginativo pueden deleitar un tiempo dado que ofrecen aquella novedad en pos de la cual el hartazgo común de la vida nos pone a todos en busca. Pero los placeres del asombro repentino se extinguen pronto y la mente puede sólo reposar en la estabilidad de la verdad...

SAMUEL JOHNSON

Insomne desde las cuatro, escuchando cómo arrecia
 esta lluvia prematura, cerrada, rigurosamente medida,
 contando, al tiempo que su frialdad entumece la médula,
 que estoy ya cerca de los cuarenta, más cerca de la vista
 débil que se engrosa hasta volverse un cristal escarchado,
 más cerca del día en que pueda juzgar mi trabajo
 con la sombría modestia de la madurez
 como un falso amanecer, mediocre y sin fuego,
 que sería justo, porque tu vida sangró por
 la verdad doméstica, el estilo más allá de la metáfora
 que encuentra su paralelo, por desdichado que sea,
 en versos simples y brillantes, en páginas lisas
 tendidas como una sábana blanqueada bajo una canaleta
 para la lluvia; contento con el chisporroteo
 de la lucidez ocasional, tú que previste
 la ambición como un meteoro abrasador
 buscarás a tientas un fósforo mojado y, sonriendo, te conformarás
 con el seco silbido de una tetera abollada,
 con la vista más estrecha que una rendija entre persianas,
 y luego, viendo cómo adelgazan tus hojas, recordarás
 cuán profundamente el prodigioso cinismo siembra su semilla,
 calcula nuestras estaciones con la postrera lluvia de este año
 que, cual novatos en la escuela, llamaríamos
 convencional en lugar de conveccional;
 o te levantarás y pondrás tus versos a trabajar
 con una alegría más triste pero con regocijo constante,
 hasta la noche en que puedas dormir de verdad,
 midiendo cómo la imaginación

*ebbs, conventional as any water clerk
who weighs the force of lightly falling rain,
which, as the new moon moves it, does its work
even when it seems to weep.*

disminuye, convencional como un marino cualquiera
que mide la fuerza de la lluvia cayendo ligera,
que, movida por la luna nueva, hace su trabajo
incluso cuando pareciera llorar.

Obras citadas

BRODSKY, Joseph. 2002. *Collected Poems in English*. Nueva York: Farrar, Straus & Giroux.

JUSTICE, Donald. 2006. *Collected Poems*. Nueva York: Knopf.

WALCOTT, Derek. 1987. *Collected Poems 1948-1984*. Nueva York: Farrar, Straus & Giroux.

HOMENAJE A MARGARET ATWOOD

CÁTEDRA EXTRAORDINARIA
MARGARET ATWOOD-GABRIELLE ROY

Una semblanza de Margaret Atwood

Claudia LUCOTTI
Universidad Nacional Autónoma de México

Si bien en México cada vez que tenemos mucho material y poco tiempo, decimos que todo cabe en un jarrito sabiéndolo acomodar, ofrecer una semblanza de Margaret Atwood en unas cuantas líneas no es tarea fácil. Entonces, ya que existen cientos de libros, artículos, tesis y sitios electrónicos dedicados a ella en donde se puede obtener información puntual sobre su vida y su obra, procuraremos más bien compartir algunas reflexiones más generales en torno a esta autora, prestando particular atención a la pregunta ¿por qué leer a Margaret Atwood en México hoy?

En cuanto a su vida, es importante destacar que, en primer lugar, nace y vive en Canadá, un país que no había figurado de modo particularmente notable en nuestro horizonte pero que en tiempos recientes ha adquirido cada vez más importancia para México. Y no sólo esto, sino que su vida ha tenido como fondo un periodo de la historia de Canadá de lo más interesante y complejo debido a que es cuando este país logra voz y presencia propias muy marcadas. En lo que concierne a cuestiones culturales, por cierto nunca en verdad divorciadas de las políticas, el tema de “lo canadiense”, para llamarlo de alguna manera, detonó discusiones muy valiosas, además de que surgieron autores, obras y proyectos influidos por un estar posicionados de otra manera en el mundo, diferente tanto de lo británico como de lo estadounidense, lo cual derivó en formas alternativas de expresarse.

En el caso específico de Atwood, este complejo fondo nacional se combinó con una serie de asuntos, tales como una infancia vivida a medias entre los bosques del norte de su país con un padre entomólogo y un regreso anual a clases en la ciudad donde su mamá mutaba y se vestía de señora; unos años centrales para ella estudiando literatura inglesa en la Universidad de Toronto en donde arreciaban discusiones intensas en torno al papel de la poesía y la figura del poeta en Canadá, y estudios de posgrado en Estados Unidos, cuando descubre la distancia que puede dividir a dos países vecinos. A esto, se va sumando otra serie de vivencias y preocupaciones relacionadas, por ejemplo, con el tema de la mujer, la ecología y los derechos humanos.

Esta rica y compleja realidad suya se refleja en su obra, la cual funge, a su manera, como un mapa o espejo (como bien ha dicho ella sobre la literatura en general) de su mundo y que sin duda resulta de gran interés para quienes la leemos desde fuera. Su obra es tan numerosa como diversa. Tiene doce novelas, ocho colecciones de cuentos y prosa breve, nueve libros de crítica y ensayo y trece de poesía, además de seis libros

para niños. Sin embargo, por razones de espacio, sólo mencionaremos algunas características más generales de su escritura.

En su obra destaca, ante todo, una participación y un compromiso notables con el mundo que le tocó y toca vivir a esta mujer canadiense del siglo XX y XXI. A esto se suma una búsqueda permanente por encontrar formas literarias y discursivas nuevas para registrar de modo auténtico su compleja realidad, desechando formas heredadas tradicionales y estereotipadas. La prueba más contundente de que sí halló tanto una forma como una voz propias es que podemos identificar rápidamente una cita de Atwood. Sólo ella puede decir cosas como “I don’t know what I’m going to say but I do know what I’m going to wear”. Aquí, por cierto, hago un breve paréntesis para simplemente mencionar, sobre todo para un ambiente como el nuestro tan ligado a la traducción literaria, los dilemas a los que nos enfrentamos a la hora de querer traducir a Atwood en México, ya que el decidirse por un registro apropiado del español para sus voces canadienses no es tarea fácil. El que muchas de las traducciones al español de España no nos resulten cómodas complejiza la situación aún más.

Con respecto a esta búsqueda suya por crear a partir de formas propias, hay que decir que Atwood, por lo general, se posiciona y ve desde ángulos imprevistos. Es importante aclarar que esto da por resultado el que no sólo preste atención a aspectos particulares de nuestro mundo que solemos no atender, sino que tiene la osadía y la capacidad de cuestionar e incluso desarticular conceptos y visiones imperantes para introducir variaciones o alternativas a estas formas muchas veces gastadas y que no corresponden a nuestra realidad. Sumado a lo anterior, hay que agregar que su capacidad de observación es asombrosa y que ejemplifica muy bien el comentario de Proust de que un buen escritor tiene todas las cualidades para ser un magnífico espía.

Pero Atwood no sólo ve, también oye. Tiene un oído, un *feeling* y un *timing* asombrosos para las palabras, los silencios, las voces diversas, las conversaciones *tan sui generis* entre seres humanos. Y en su obra no sólo plasma todo esto, sino que se ha vuelto una gran maestra, sobre todo en su poesía, en romper con tradiciones literarias que privilegian una voz solitaria hablando sólo de sí, para ofrecernos creaciones estructuradas a partir de diálogos y entretnejidos de voces, lo cual sin duda es un ejercicio muy saludable, hoy y siempre.

Todo esto resulta en una escritura lúcida, luminosa y muy lograda. Pero que, sin duda, pone a trabajar al lector. Leer a Atwood implica un ejercicio imaginativo profundo ya que nos obliga, a través de las imágenes que nos va ofreciendo, a construir universos mentales, emocionales, psicológicos, ricos, complejos, incluso a veces contradictorios, para elaborar respuestas propias. Y para ello no nos ayuda introduciendo recetas o guiones fáciles. Ésta es tarea para el lector, un lector que debe crecientemente dejar atrás una práctica de lectura ingenua, como bien dice en *Murder in the Dark*, donde de modo muy sugerente compara a un autor con un asesino, al lector con un detective y al libro con la víctima.

Leer pues a una autora comprometida, observadora, lúcida, que no nos simplifica ni nos facilita el mundo sino que nos ofrece una y otra vez creaciones para ejercitar

todas nuestras capacidades críticas como lectores, no es poca cosa. Y menos para nosotros y nosotras hoy, en un México saturado de discursos y propagandas que ya no nos dicen nada.

Con base en todo lo anterior, no es casual que Atwood haya recibido y siga recibiendo numerosos premios y distinciones, entre los que podemos mencionar, por nombrar sólo algunos, varios Governor General Awards, la distinción literaria más importante de Canadá; el Booker Prize, y el Premio Príncipe de Asturias, además de que su nombre suena cada vez más para el Nobel de Literatura. Por otra parte, ha sido invitada a hablar en —y ha recibido distinciones por parte de— algunas de las universidades más prestigiosas como NYU, Oxford, Cambridge y La Sorbonne.

En estrecha relación con lo anterior, se inscribe el hecho de que en 2002, cuando la UNAM y el gobierno de Canadá decidieron crear una cátedra extraordinaria dedicada a la cultura canadiense, y ponerle el nombre de las dos escritoras (una de lengua inglesa y una de lengua francesa) más reconocidas de Canadá se pensara de inmediato en Margaret Atwood para las letras inglesas. Atwood, generosamente, aceptó la invitación y en noviembre de ese año, aquí en nuestra Aula Magna, participó en la instalación de dicha cátedra. No hemos olvidado este gesto, ni sus palabras ese día. Por un lado, habló con cariño y admiración de la autora Gabrielle Roy, dándole así su lugar a esta otra gran escritora canadiense, en este caso de lengua francesa, fallecida años antes, y que influyó en muchos escritores más jóvenes de ambas lenguas. Por otro lado, Atwood armó un discurso inaugural efectivo y humorístico a partir de lo que su mente comenzó a pensar y visualizar cuando supo que nuestra universidad le ofrecía ni más ni menos que una “silla” (esto porque en inglés “silla” y “cátedra” se dicen chair). Su discurso fue un ejercicio muy logrado en donde pasó gradualmente de una visión concreta de este mueble con cuatro patas a una reflexión más profunda en torno a la creación de este espacio institucional que permitiría a mexicanos y canadienses conocernos los unos a los otros más y mejor. Aún recuerdo los comentarios de nuestro maestro Colin White, quien por cierto se volvió un gran admirador de Atwood; al concluir la instalación, cómo a partir de una imagen clara y básica, un gran escritor puede elaborar con sus palabras una creación, un producto completo y complejo que nuestras mentes no olvidarán jamás. Colin nos insistía entusiasmado una y otra vez en que tomáramos nota de ello.

Quisiera subrayar un último aspecto de su obra que se vincula con estos distintos impulsos generosos suyos que hemos ido señalando y que consiste en una gran capacidad no sólo de pensar y observar y cuestionar, sino también de ponerse en los zapatos de otros, de sentir con ellos. Sus libros están llenos de ejemplos de esto: tenemos a una madre pensando qué enseñarle a su pequeña hija para que pueda sobrevivir y también vivir en este mundo hoy, a su propio padre ya viejo y enfermo, a los torturados sin nombre de las dictaduras del Cono Sur, a los niños perdidos en un planeta prácticamente en extinción. No fue casualidad sino esta auténtica preocupación por los demás lo que en los años ochentas resultó en una invitación por parte de Amnistía Internacional para dictar una conferencia magistral. Quiero citar sus palabras finales, por dos razones: resumen muy bien su sentir además de que siguen teniendo vigencia hoy. Dice:

The most lethal weapon in the world's arsenal is not the neutron bomb or chemical warfare; but the human mind that devises such things and puts them to use. But it is the human mind also that can summon up the power to resist, that can imagine a better world than the one before it, that can retain memory and courage in the face of unspeakable suffering. Oppression involves a failure of the imagination: the failure to imagine the full humanity of other human beings. If the imagination were a negligible thing and the act of writing a mere frill, as many in this society would like to believe, regimes all over the world would not be at such pains to exterminate them.

Y luego concluye: "The writer, unless he is a mere word processor, retains three attributes that power-mad regimes cannot tolerate: a human imagination, in the many forms it may take; the power to communicate; and hope".

Ya para finalizar, si retomamos la pregunta inicial de por qué leer a Margaret Atwood hoy en este México tan herido, podemos contestar sin titubeos diciendo que, en resumen, la razón de fondo es que de modos literariamente disfrutables, novedosos y muy logrados nos invita, una y otra vez, a observar y comprometernos con nuestro mundo y a escuchar a los demás con inteligencia crítica, con generosidad, muchas veces con humor y siempre con esperanza, lo cual en estos tiempos es una invitación que se debe agradecer.

*Poemas de Margaret Atwood*¹

You Begin

You begin this way:
 this is your hand,
 this is your eye,
 this is a fish, blue and flat
 on the paper, almost
 the shape of an eye.
 This is your mouth, this is an O
 or a moon, whichever
 you like. This is yellow.

Outside the window
 is the rain, green
 because it is summer, and beyond that
 the trees and then the world,
 which is round and has only
 the colors of these nine crayons.

¹ Estos poemas y sus traducciones están tomados de *Las sagradas superficies. Poesía canadiense actual de lengua inglesa. Una mirada a la visión femenina*, selec., trad. y pról. de Claudia Lucotti, México, Aldus, 2005.

This is the world, which is fuller
and more difficult to learn than I have said.

You are right to smudge it that way
with the red and then
the orange: the world burns.

Once you have learned these words
you will learn that there are more
words than you can ever learn.
The word *hand* floats above your hand
like a small cloud over a lake.
The word *hand* anchors
your hand to this table,
your hand is a warm stone
I hold between two words.

This is your hand, these are my hands, this is the world,
which is round but not flat and has more colors
than we can see.

It begins, it has an end,
this is what you will
come back to, this is your hand.

Comienzas

Comienzas así:
ésta es tu mano,
éste es tu ojo,
eso es un pescado, azul y plano
sobre el papel, casi
con la forma de un ojo.
Ésta es tu boca, ésta es una O
o una luna, lo que
prefieras. Esto es amarillo.

Afuera de la ventana
está la lluvia, verde
porque es verano, y más allá
los árboles y luego el mundo,

que es redondo y sólo tiene
los colores de estas nueve crayolas.

Éste es el mundo, más lleno
y más difícil de aprender de lo que he dicho.
Tienes razón en mancharlo así
con el rojo y luego
el naranja: el mundo arde.

Una vez que hayas aprendido estas palabras
aprenderás que hay más
palabras de las que jamás podrás aprender.
La palabra *mano* flota sobre tu mano
como una pequeña nube sobre un lago.
La palabra *mano* ancla
tu mano a esta mesa,
tu mano es una piedra tibia
que sostengo entre dos palabras.

Ésta es tu mano, éstas son mis manos, éste es el mundo,
que es redondo pero no plano y tiene más colores
de los que podemos ver.

Comienza, tiene un fin,
esto es a lo que
regresarás, ésta es tu mano.

Wave

He was sitting in a chair at dinner
and a wave washed over him.
Suddenly, whole beaches
were simply gone.
1947. Lake Superior. Last year.

But the cabin, I said, that one,
the one with the owl-
don't you remember?
Nothing was left. No feathers.

We remained to him in fragments.
 Why are you so old, he asked me,
 all of a sudden?
 Where is this forest? Why am I so cold?
 Please take me home.

Outside the neighbour mowed the lawn.
 It's all right here, I said.
 There are no bears.
 There's food. It isn't snowing.

No. We need more wood, he said.
 The winter's on its way. It will be bad.

Ola

Él estaba sentado a la mesa
 y una ola le pasó por encima.
 De pronto, playas enteras
 simplemente desaparecieron.
 1947. El lago Superior. El año pasado.

Pero la cabaña, dije, ésa,
 la de la lechuza—
 ¿No te acuerdas?
 No quedó nada. Ni una pluma.

Permanecimos para él en fragmentos.
 ¿Por qué estás tan vieja, me preguntó,
 de golpe?
 ¿Dónde queda este bosque? ¿Por qué tengo tanto frío?
 Por favor llévenme a casa.

Afuera, el vecino cortaba el pasto.
 Aquí estamos bien, dije.
 No hay osos.
 Hay comida. No está nevando.

No. Necesitamos más leña, dijo.
 El invierno viene en camino.
 Será muy duro.

Sor Juana Works In the Garden

Time for gardening again, for poetry; for arms
 up to the elbows in leftover
 deluge, hands in the dirt, groping around
 among the rootlets, bulbs, lost marbles, blind
 snouts of worms, cat droppings, your own future
 bones, whatever's down there
 supercharged, a dim glint in the darkness.
 When you stand on bare earth in your bare feet
 and the lightning whips through you, two ways
 at once they say you are grounded,
 and that's what poetry is: a hot wire.
 You might as well stick a fork
 in a wall socket. So don't think it's just about flowers.
 Though it is, in a way.
 You spent this morning among the bloodsucking
 perennials, the billowing peonies,
 the lilies building to outburst,
 the leaves of the foxgloves gleaming like hammered
 copper, the static crackling among the spiny columbines.
 Scissors, portentous trowel, the wheelbarrow
 yellow and inert, the grassblades
 whispering like ions. You think it wasn't all working
 up to something? You ought to have worn rubber
 gloves. Thunder budding in the spires of lupins,
 their clumps and updrafts, pollen and resurrection
 unfolding from each restless nest
 of petals. Your arms hum, the hair
 stands up on them; just one touch and you're struck.
 It's too late now, the earth splits open,
 the dead rise, purblind and stumbling
 in the clashing of last-day daily
 sunlight, furred angels crawl
 all over you like swarming bees, the maple
 trees above you shed their deafening keys
 to heaven, your exploding
 syllables litter the lawn.

Sor Juana trabaja en el jardín

Tiempo de volver a cuidar el jardín; de poesía; de brazos
hasta el codo en restos
de diluvio, manos en la tierra, tanteando
entre raíces, bulbos, canicas perdidas, hocicos
ciegos de gusano, excremento de gato, tus propios huesos
futuros, lo que haya por ahí abajo
sobrecargado, un leve destello en la oscuridad.
Cuando te paras sobre la tierra desnuda
y los rayos te atraviesan, en dos direcciones
a la vez, dicen que estás electrizada,
y eso es la poesía: un alambre caliente.
Como si uno clavara un tenedor
en un *socket*. Así que no pienses que sólo se trata de flores.
Aunque así es, en cierta forma.
Pasaste la mañana entre las perennes
sedientas de sangre, las ondulantes peonías,
las azucenas por reventar,
las hojas de las dedaleras brillantes como cobre
martillado, la estática crujiente entre los puntiagudos ranúnculos.
Tijera, pala portentosa, la carretilla
inerte y amarilla, las hojas de pasto
murmurando como iones. ¿No crees que todo esto confluía
para algo? Deberías haberte puesto guantes
de hule. Los truenos que brotaban de las torres de los lupinos,
sus racimos y corrientes, polen y resurrección
desdoblándose de cada nido inquieto
de pétalos. Tus brazos reverberan, la piel
de gallina; con sólo tocar sientes la descarga.
Ya es demasiado tarde, la tierra se abre,
los muertos se levantan, ofuscados y tambaleantes
en el clamor de la luz cotidiana del último
día, ángeles peludos se te trepan
como un enjambre de abejas, arriba
los arcos esparcen sus notas ensordecedoras
hasta el cielo, tus sílabas
al estallar dejan un tiradero en el césped.

RESEÑAS

Gabriel WEISZ y Argentina RODRÍGUEZ, coords., *Ficciones de la otredad*. México, UNAM, FFL, 2011. (Serie: Seminarios)

Si enumerara algunos de los nombres que aparecen en los diversos capítulos de este libro, cierta perplejidad pudiera venir al rostro de quien me leyera. Si, digamos, pusiera a Petrarca junto a Baudelaire, si Swift se viera acompañado por Rilke y Woolf próxima a Donoso, la pregunta sería: ¿qué los une?, ocurriendo que no cabe decir “el ser escritores” porque se caería en la facilidad de lo obvio. Sin embargo, en este caso la respuesta no es difícil de encontrar, pues incluso el título del libro la revela: la otredad. Ahora bien, ¿qué entenderemos por otredad? Poco se arriesga contestando: todo aquello que no soy yo. Pero la lectura de este libro obliga a matizar una generalización así de amplía.

Son catorce los investigadores que participaron en la empresa. De ellos, once son autoras. En cuanto al campo de especialización, tres son historiadores y el resto trabaja la literatura. Me he detenido en éstas que pudieran tomarse como nimiedades porque apuntan a lo que es una de las intenciones del libro: asentar los muchos aspectos que puede adoptar la otredad y establecer la riqueza de ángulos de mira empleados. Si el libro abre con una comparación entre la imagen que de la mujer amada presentan Petrarca, Baudelaire y Rilke, cierra con un examen del papel que tienen brujas y curanderas en la novela *Memoria de los días* (1999), de Pedro Ángel Palou. El tránsito a partir de ese primer capítulo permite ir acumulando una información no sólo variada y útil, sino también vista en hondura.

Qué razón llevó a la constitución del libro es algo que éste no aclara. Habría sido pertinente conocerla; pertinente mas no indispensable, que las muchas propuestas incluidas en los diversos textos mantienen suficientemente ocupado al lector. Por ejemplo, en el capítulo dedicado a *Robinson Crusoe* se examina el empeño de Daniel Defoe porque se aceptaran como reales los hechos narrados en la novela. La isla donde ocurren los sucesos bien pudiera representar al imperio británico de entonces y el protagonista ser uno de los prototipos de hombre blanco que nos ha tocado conocer.

Interesante asimismo es el ensayo de Claudia Lucotti sobre la “comadre de Bath”, uno de los personajes femeninos más atrayentes de la Edad Media. Lo interesante se da por parte de Claudia, quien sin rechazar lo que ayer pensaba de este personaje sí lo modifica de acuerdo con lecturas y meditaciones posteriores. No dejó de atraerme

mucho la siguiente afirmación: que pese a su modo de explorar al personaje, Chaucer no es nuestro contemporáneo. En cada uno de los capítulos del libro se encontrarán ideas que necesariamente obligan a la meditación, como debe de suceder en toda actividad crítica digna de atención.

El texto que Argentina Rodríguez dedica al *Orlando* de Virginia Woolf examina dicha novela a partir de lo que ha sido centro de interés constante: el cambio de sexo del personaje central, que ha servido de base a variadas propuestas de explicación. Con mucho acierto Argentina hace ver que la novela permite un tránsito por la historia de Inglaterra desde el siglo XVI hasta octubre de 1928, tránsito durante el cual se dan cambios en el modo de relacionar la literatura con la realidad, aprovechándose tal situación para estudiar otros ángulos de mira. Uno de ellos qué significa el cambio de sexo, lo cual me llevó a preguntarme si un aspecto de la otredad era el enfrentamiento que en su interior hace el personaje principal. ¿Es un mero cambio físico o éste viene a significar algo más?

El ensayo de Julia Constantino, dedicado a explicar las consecuencias culturales que en la Nueva España se dieron a causa de la interpretación lingüística, nos pone ante el hecho irrefutable de que quien interpreta sirve de puente entre dos otredades, lo cual lleva a pensar que lo mismo ocurre en el campo de la traducción. Así, el entendimiento entre dos lenguas, y por lo tanto entre dos civilizaciones o culturas, queda en manos de una tercera instancia que tiene la responsabilidad de ser neutra, la cual no es una tarea fácil.

El capítulo escrito por Gabriel Weisz se titula “Objetos del deseo” y tiene como base una exploración de cómo en la estructura social se da una política represora de lo que es nuestro cuerpo del deseo. Esto significa una disminución grave de nuestra libertad social. Pero existe otro peligro: el de utilizar la otredad como diversión folclórica. Es decir, transformar la vida cotidiana de cualquier grupo étnico en motivo de curiosidad turística, sin darse en la mayoría de nosotros la gentileza de reconocerle su valor social. Esto me lleva a uno de los capítulos finales, el de Marina Anguiano, donde se examinan los ritos de paso en la cultura huichol. Aquí tenemos un ejemplo sólido del respeto con que deben abordarse estos campos de estudio. Y ese respeto viene de la necesidad, de la obligatoriedad, de comprender lo ajeno.

De hecho, los catorce ensayos que componen el libro tienen como base común ese respeto. Se estudie una etapa histórica o se analice una cultura contemporánea, lo importante es llegar al interior de lo que por alguna razón nos ha atraído. Consecuencia de esto, o una consecuencia de esto, es que muchos son los puntos de interés ofrecidos y que no se pide del lector la obligación de respetar el orden dado al material, puesto que se deduce como estructura primaria un tendido digamos histórico. Tendido en el cual no se da papel conductor al análisis literario del material y sí a los aspectos sociales de la obra examinada. Vuelvo al ensayo de Marina Anguiano, cuyo título es “Ritos de paso y curación infantil en la cultura huichol”. Es un estudio antropológico que se dedica a explicar lo que el título anuncia. Se termina la lectura del texto con una sensación de que se siente en peligro a la cultura huichol y que se la

estudia por el valor que en sí tiene más también para preservarla del olvido. En la descripción que se hace de ritos y curaciones está implícito el respeto que se tiene por esa otredad.

Cuando Antonio Guerra Arias estudia la presencia de lo indígena en la Mixteca Baja, es claro en especificar por qué lo hace. Para “entender distintas formas de representación, percepción y conocimiento ajenas a nuestra cultura occidental”. Todo adquiere transparencia entonces: hay una otredad que no es necesario comprender y que hemos de comprender desde nuestro punto de vista occidental, en el cual fuimos educados. Entonces me sucede que este ensayo y el de Julia Constantino se me unen de la siguiente manera: ambos me llevan a deducir y aceptar que el conocimiento del otro amplía el conocimiento que de mí mismo tengo.

Entonces vuelvo a examinar el libro y lo encuentro abundante en ese propósito de comprender al otro en sus variadas expresiones. Cuando Velebita Koricancik aborda el tema de la medusa en cuatro autoras, lo hace con varios propósitos, siendo el principal averiguar qué explicación le da cada una de las cuatro poetisas occidentales elegidas. De esta manera, se parte del mito clásico y se lo transforma según la necesidad de dar una imagen de la mujer adaptada a la visión de cada escritora. Un buen trabajo de literatura comparada enriquece el proceso. Aprender a mirar lo ajeno, sea en el mundo real, sea en el de la literatura, es algo que este libro nos refuerza. Pienso que es una aportación mayor.

Federico PATÁN

Camille LAURENS, *Les fiancées du diable. Enquête sur les femmes terrifiantes*. París, éditions du Toucan, 2011.

Ganadora del Premio Fémina y Renaudot en 2002 por su novela *Dans ces bras-là*, en esta ocasión Camille Laurens reúne a lo largo de trece capítulos una serie de representaciones femeninas por medio de doscientas pinturas, esculturas, fotografías, textos literarios, recuerdos de lecturas y de apuntes sobre psicoanálisis que invitan a ver lo irrepresentable; es decir, la mujer como el otro, con todo lo que esta alteridad presupone de extraño y hostil. La autora intenta en casi doscientas páginas responder a la pregunta ¿por qué las mujeres despiertan cierto recelo y miedo en los hombres?

Los trece títulos de los capítulos que conforman el libro son en sí muy elocuentes: El origen del mal, El origen del mundo, La bestia, La bruja, “La femme fatale”, Las asesinas, La medusa, La mujer fálica, El continente negro, El ser y el parecer, El monstruo, El hombre aterrado, La madre y La muerte. En cada uno de los apartados Laurens elabora un análisis agudo de las diferentes construcciones de un imaginario colectivo, en su gran mayoría masculino, de la mujer como el origen de todos los males humanos, de su animalidad y su capacidad de someterse a la tiranía de Satán, de su poder erótico contra los hombres y de su crueldad, de su fuerza castrante y de su monstruosidad.

Todas las imágenes plásticas y literarias que acompañan el ensayo se integran al texto para hacer más comprensibles las razones, incluso las más profundas, de esta angustia a la vez arcaica y universal. La mujer que se representa aquí no es aquella que encarna los valores de dulzura, amor, generosidad, sino más bien la de una criatura misteriosa e inquietante. Los argumentos de Laurens se apoyan en referencias mitológicas, literarias, filosóficas y antropológicas. Así cita constantemente a Baudelaire, Beauvoir, Bataille, Leiris, Quignard, Maingueneau, Vernant, Nietzsche, Freud, Delumeau, la Biblia, Homero, Joyce y Thomas, entre muchos otros.

De esta forma observamos las representaciones de la primera mujer, origen de todos los males humanos, que se encuentra en numerosos mitologías: Pandora, para los griegos; Eva, quien en la tradición cristiana encarna el origen del mal; Lilith, ausente en la Biblia canónica, pero presente en otras versiones, ya sea como la mujer de Adán o como incitadora (transformada en serpiente) de la caída de Eva; Kali, madre y al mismo tiempo destructora, en la mitología de la India. El texto se acompaña de lienzos como los de Guiseppe Arcimboldo (*Retrato de Eva*), Haus Baldung (*Eva, la serpiente y la muerte*), Jean Cousin, padre (*Eva prima Pandora*) y de Franz von Stück (*La sensualidad*) que servirán para ilustrar la capacidad de la mujer para ser instrumento del demonio o metamorfosearse en bestia. Este tema se relaciona con la animalidad de la mujer. El folclor oriental y occidental la ha presentado como mujer-cisne, en buena parte de Europa, mujer-búfalo, en África, como mujer-pájaro en Japón y el arte contemporáneo ha recurrido a la imagen de la mujer-gato. Para la novelista, el ser animal de las mujeres atormenta el imaginario colectivo desde la antigüedad. Un ejemplo, entre muchos otros, sería el de la odiosa Equidna que Hesíodo describe como una joven hermosa de mirada intensa y bellas mejillas pero cuya mitad del cuerpo está constituida por una enorme serpiente que devoraba a los hombres vivos hasta que Argos la mató estando dormida. Las imágenes de este apartado son el famoso cuadro *Leda y el cisne*, de Veronese, y otros más como *Sirena y pez*, de Marc Chagall; *La mujer murciélago*, de Joseph Penot; *Dora y el Minotauro*, de Picasso; *Diana y Acteón*, de Pierre Klosowski, y *La hiena de la Salpêtrière*, de Gericault. En otro momento del texto se analiza la representación de la mujer como bruja, quien desde la Edad Media hasta el siglo XVII, ya fuera hermosa u horripilante, llegaba a ser objeto de persecuciones y torturas, pues se podía acusarla, sin poder comprobarlo, de haber hecho un pacto con el diablo. Sin embargo, desde el siglo XVI comienzan a escucharse algunas voces que cuestionan los casos de posesión, como Johan Wier, quien, en su libro *De las ilusiones de los demonios* (1563), explica la posesión como una enfermedad de la imaginación, como más tarde lo harán los filósofos y médicos del Siglo de las Luces. En este pasaje encontramos un grabado en madera de R. P. Guaccius (*Rito satánico: una bruja besando a Satán*), una escena de exorcismo de una mujer poseída de Lorenzo de San Severino y *La lección clínica de la Salpêtrière* de André Bouillet, entre otros. Laurens dice: “C’est toujours par la sexualité qu’elle incarne que la femme se révèle terrifiante” (p. 45). Basta ver cómo el séptimo arte en sus inicios se sirvió de la figura de “femme fatale” para contar

feroces historias de devoradoras de hombres que atrajeron al público masculino a las salas de exhibición.

La gran mayoría de las representaciones pictóricas, escultóricas y fotográficas que ilustran el análisis son obra de hombres, salvo pocos casos como el de Annette Messager (1943), Sophie Calle (1953) y Louise Bourgeois (2010), que sirven para desconstruir estas representaciones. Interesa en particular la inclusión de Artemisia Gentileschi (1593-1652), pues se dedicó a la pintura en un contexto de gran hostilidad para las mujeres, ya que la enseñanza de las Bellas Artes les estaba prohibida. Su padre, un pintor renombrado y pariente de Caravaggio, decidió darle como preceptor a Agostino Tassi. Éste la violó, y después se casó con ella. Sin embargo, el padre lo acusó frente al tribunal papal. Como castigo se le encarceló y, a partir de ese momento, su hija ganó fama y respeto en los medios artísticos italianos. El cuadro que se integra al texto (*Judith decapitando a Holofernes*) resulta de gran interés ya que la pintora plasmó en el personaje masculino de su obra los rasgos de su marido violador. Después de su muerte, en el siglo XIX uno de sus más bellos lienzos se atribuyó a Caravaggio y no fue sino hasta 1970 que, gracias a un grupo de feministas americanas, se reconoció a Gentileschi como su autora.

Al final del libro Laurens se pregunta por qué en la mayoría de las representaciones populares la muerte es mujer y responde con una frase del *Deuxième Sexe* de Simone de Beauvoir: “C’est aux femmes qu’il appartient de pleurer les morts parce que la mort est leur œuvre. Ainsi la Femme-Mère a un visage de ténèbres: elle est le chaos d’où tout est issu et où tout doit un jour retourner: elle est le Néant” (p. 161). Si bien el texto menciona que las representaciones de la muerte no siempre son femeninas, en general lo son cuando se trata de una muerte horrible e impensable como la de la Gorgona que petrifica; la de Ker, responsable de males como la ceguera, vejez o muerte, además de que traga a sus víctimas, y la de la Parca o la de Atropos.

Este recorrido abarca las diferentes construcciones mentales del imaginario colectivo sobre lo aterrador que puede resultar para el hombre asomarse a ese otro, que en algunas ocasiones puede ser su complemento. En particular la literatura y la pintura materializan estas representaciones a menudo inconscientes, y si las formas han cambiado y evolucionado con el paso del tiempo, la representación del miedo en sus diversas manifestaciones no ha desaparecido. Se trata de una invitación a lanzar una nueva mirada sobre la historia del arte que resulta muy placentera por el análisis, pero también por el deleite visual y el cuidadoso trabajo de edición a cargo de Héléne Szuszkín, así como el trabajo iconográfico de Johana de Beaumont y Noémí Szydło, y la dirección artística de Loïc Vincent.

Claudia RUIZ GARCÍA

Marina FE, *Mujeres en la hoguera. Representaciones culturales y literarias de la figura de la bruja*. México, UNAM, PUEG, 2009.

La publicación de *Mujeres en la hoguera...* es un buen ejemplo de aquella parte de la producción académica universitaria en la que se conjugan la información rigurosa y la reflexión en un saber comprometido con afanes de equidad social. Tanto su coordinadora, Marina Fe, como varias de las autoras que participan en él, se han distinguido por llevar a cabo un trabajo académico en el que no está ausente un desbordamiento hacia otros ámbitos. Este desbordamiento es el que permite que la reflexión universitaria no se desentienda de la sociedad que la mantiene. De esta manera, el libro invita, a partir de la gran variedad de artículos que lo conforman, a reflexionar acerca de algunas características del discurso universitario. En otras palabras, *Mujeres en la hoguera...* es un buen espacio para pensar la manera en que pensamos no sólo acerca de las brujas y la brujería, sino la manera en que vivimos la academia.

En este contexto, en este espíritu, qué mejor que hablar de brujas, de mujeres que saben, lo que literalmente quiere decir que tienen un saber y un sabor y que disfrutan ejerciéndolos. Marina Fe es quien nos ha preparado el caldo, el brebaje de brujas que nos iniciará en ese saber y en ese sabor. Curiosamente el ingrediente más usado es un martillo, el *Malleus Maleficarum*, que, aunque de hecho haya funcionado como arma criminal, es un libro: un libro escrito por dos dominicos perversos e infames cuyo nombre tal vez deberíamos olvidar, pero que nos es recordado en más de la mitad de los trabajos que componen *Mujeres en la hoguera...* Y es que este caldo tiene un primer aroma libresco, de academia, que si bien lo aleja y distingue de otros libros acerca de la brujería, también propicia un distanciamiento crítico e histórico que podría poner en cuestión su interés más general: la pertinencia del tema en la sociedad contemporánea. En la mayoría de los trabajos aquí recopilados se asume que la brujería es una superstición claramente superada y que, usada como arma represiva, fue la causa de la muerte de muchísimas mujeres. Según el cálculo de Gunnar Heinsohn y Otto Steiger, publicado en 1985 y citado por Claudia Brinkop (p. 50), el número de acusados de brujería en Europa, en su mayoría mujeres, alcanzó los nueve millones de personas entre los siglos XV y XVIII.

Cuestionar por un momento la asunción de que la brujería es una superstición claramente superada nos permitirá perfilar mejor el tono de algunos de los trabajos que componen *Mujeres en la hoguera...* Un par de ejemplos tal vez sean suficientes. En el trabajo de Carlos Rubio Pacho sobre *La Celestina* se afirma: “En sus albores, la ciencia médica no sólo dependía de la razón, sino que también estaba conformada por la experiencia práctica y la superstición”. Y, un poco después, “Además, hay que recordar que no será sino hasta fines del siglo XV cuando se comience a realizar observaciones directas; esto es, mediante la disección de cadáveres” (p. 110). Sin embargo, no creo que sea muy difícil mostrar que desde sus albores hasta acá la ciencia médica sigue dependiendo tanto de la razón como de la experiencia y que las supersticiones, en tanto creencias infundadas dentro de cierto marco teórico, nunca han dejado de ser

parte de ella. Las ciencias en general, y la ciencia médica en particular, dependen tanto de la razón como de la observación y las creencias que las articulan. Pensar que las observaciones directas, de vivos o de cadáveres, no empezaron “sino hasta finales del siglo xv”, es tener una idea muy pobre de la curiosidad humana, además de ignorar las investigaciones anatómicas de la antigüedad. Pensar que la ciencia médica sólo depende de la razón es aceptar la superstición de una racionalidad científica utópica, autónoma y autosuficiente.

Otro ejemplo que no sé si intenta superar la superstición o profundizarla nos lo proporciona un autor mencionado por Ana Elena González Treviño en su trabajo “Quién puede usar el rayo de Dios”, que, por cierto, no nos indica, con los respectivos signos de interrogación, si quiere plantear un pregunta o no. En todo caso, de acuerdo con ella, Leonard Shlain: “Dice que la cacería de brujas fue un resultado directo de la expansión de la alfabetización ocasionada por la imprenta, con la consecuencia fisiológica y psicológica directa de desarrollar de manera desproporcionada el lado izquierdo del cerebro —donde se alojan los atributos llamados masculinos como el intelecto desnudo y la razón a ultranza— volviéndolo peligrosamente predominante” (Shlain, 1999: 364) (p. 126). En seguida, sin ningún comentario a este despropósito, Ana Elena señala que: “Los mitos y costumbres de muchas sociedades demuestran que los hombres muchas veces han temido el poder innato de las mujeres, pero nunca las habían perseguido, torturado y quemado vivas por ello”. ¿Nunca? Sopesemos el adverbio. Abramos los ojos. Ahora, aquí, está el caso Juárez. No sabemos si por su “poder innato” o por alguna otra razón, o sinrazón, pero el caso es que allí, en Juárez, aquí, en México, muchas mujeres han sido perseguidas, torturadas y asesinadas. El misterio de la agresión a las mujeres podrá ser un mito, pero está bien vivo y encarnado en nuestra sociedad; por ello, creo, no podemos, no debemos, circunscribirlo a tres siglos de persecución o a una revisión bibliográfica, bajo la asunción de que se trata de una superstición, superada o no.

Afortunadamente y como era de esperarse, esta obligación —moral y epistemológica a la vez— no está ausente en *Mujeres en la hoguera...*; en más de un trabajo se intenta relacionar el “poder innato” del que habla Ana Elena con la sexualidad en general y con contextos históricos y sociales específicos. De esta manera se abren posibilidades críticas que podrían enriquecer tanto el tema, las brujas y la brujería, como su explicación. En su artículo “Estigma de la bruja”, Gabriel Weisz sugiere que: “Podemos pensar que hay, durante el Medioevo, un conocimiento que permite activar un teatro alucinatorio en el interior mismo del cuerpo” (p. 55). La idea de concebir el cuerpo como escenario en el que tiene lugar toda clase de dramas y rituales me parece muy atractiva; creo que podría situarse dentro de una orientación teórica que intente incluir de manera sustancial al cuerpo, y no sólo su concepto, en nuestra reflexión. En el mismo trabajo, Weisz cita a Judith Butler cuando afirma que “hay una materialización de la razón que opera en la desmantelización de otros cuerpos, porque lo femenino, en sentido estricto, no tiene morphe, no hay morfología, no hay contorno...” (Butler, 1993: 49) (p. 60). Esta afirmación acerca de la falta de forma de lo femenino, me parece, podría ser el punto de partida de una teorización que, más que enfrentar, con-

trastara con más eficacia la primacía de una sexualidad fálica que inició Freud y reconfirmó Lacan. Los antecedentes de esta actitud crítica los podríamos buscar en el propio Lacan, quien afirma que La Mujer no existe, que no tiene una esencia, así como en algunos trabajos de Julia Kristeva acerca de la identidad femenina y en ciertos comentarios de Derrida.

En casi todos los trabajos del libro que comentamos se relaciona a las brujas con la sexualidad, pero se elabora poco sobre esta relación que parece fundamental. Si algunos teóricos, incluyendo a varias feministas, piensan que la teorización freudiana y lacaniana de la sexualidad es fálica y da prioridad, al tomarla como modelo, a la sexualidad masculina, aquí se nos ofrece una oportunidad para elaborar una reflexión a partir de la sexualidad femenina, ya que el conocimiento de las brujas parece tener una profunda relación con el conocimiento de las mujeres. Otra vez es importante recalcar la dicotomía que genera el genitivo: lo que se sabe de las mujeres y, en este caso, de su sexualidad y el conocimiento de esa sexualidad desde la posición femenina. Esta posición bien podría cuestionar la preeminencia lacaniana del falo.

A mí me parece que una forma femenina de contrarrestar la primacía fálica, que puede llegar a contaminar y hasta privar en los discursos feministas, podría caracterizarse como una vaginalización del discurso. Esta vaginalización sería el resultado de asumir más abiertamente la falta de forma, la falta de contorno, la flexibilidad que se resiste a la definición y a la delimitación, sería el resultado de asumir esas faltas que tanto Lacan como Butler relacionan con lo femenino. En su indeterminación esta actitud teórica no buscaría definiciones fálicas o autoridades paternas y paternalistas, sino huecos y recovecos que lo mismo pueden abrirse que cerrarse a la exploración. Sería ésta una actitud que más que el gusto de la interpretación clásica procuraría el de la lectura. En tanto posición crítica tendría, al menos, la ventaja de no caer en la tentación de criticar las actitudes fálicas ocupando el lugar que se quiere cuestionar.

Aquí tal vez fuera pertinente volver a señalar que en el libro es notorio el rigor académico; sin embargo, tal vez también fuera prudente notar que, en la mayoría de los casos, este rigor ha sido modelado en las presentaciones que se precian de científicas. Este tipo de textos no deja pasar tres renglones sin anidar entre paréntesis la bibliografía más reciente acerca del tema y de la cual, desde luego, espera formar pronto parte. No da paso sin el correspondiente pie de página que lo apoye con alguna aclaración o referencia. Esta actitud tiene sus ventajas, ya que, de entrada, le pone cierto coto a la tendencia al discurso delirante y carente de sustento bibliográfico, pero también tiene problemas ya que obliga al sometimiento a un tipo de discurso que se precia de convertir en ajeno aquello que nos puede ser muy cercano. En *Mujeres en la hoguera...* se habla repetidamente de matanzas de mujeres, pero se habla de ellas como algo pasado, como un ataque a la mitad femenina de la humanidad que ya nos es tan ajena como la brujería misma. Tal vez no parezca académico pensar que las muertas de Juárez sean brujas, pero entonces ¿por qué las mataron? Tal vez no parezca científico pensar que las indígenas secuestradoras de AFIS sean brujas, pero entonces ¿cómo lograron someterlos?

Se citan las diversas etimologías de la palabra “bruja”, se habla de relatos metadie-géticos, de desconstrucción, de lo Otro, de la Otredad radical, “peligrosa y repulsiva”, de la castración (literal y simbólica), del nombre del Padre, de desplazamientos metonímicos, de la Ley del Padre, de expansión semántica; se llega incluso a hablar de “la eliminación del falo usando los dientes” —como si ese significante quasi trascendental pudiera ser eliminado a mordidas—, pero apenas se hinca el diente en lo real de las brujas y la brujería, en la realidad de un mal que nos puede aquejar aquí y ahora. No obstante, es claro que la historia y la realidad social empiezan a obligarnos a reconsiderar la idea de que las brujas y su persecución son cosa del pasado, a obligarnos a reconsiderar el presupuesto de que la figura de la bruja puede reducirse a un caso de ignorancia científica y de injusticia social. Si insistimos en encerrar a las brujas en un pasado sin contacto con el presente y en una literatura enajenada de la realidad, corremos el riesgo de examinar el infame y poderoso martillo como si no tuviera versiones contemporáneas, escritas o no, como si ya no golpeará, como si hubiera sido tan eficaz que hubiera eliminado definitivamente a todas las brujas y, consecuentemente, la posibilidad de su persecución. Si se habla de las condiciones esenciales para ser una bruja en Salem a finales del siglo XVII, por qué no hablar de la condición de bruja en el siglo XXI. Si cerramos los ojos a las brujas contemporáneas, cerramos los ojos a las muertas de Juárez, a las golpeadas por sus parejas, a muchas de las presas en las cárceles, a muchas de las presas en sus casas.

Las brujas desbordan la academia, no se dejan domesticar y han empezado a alzar la voz. Como señala Ute Seydel, no obstante algunos intentos alemanes, académicos y feministas por rescatar a la figura de la bruja, no obstante que el 30 de abril algunas mujeres se disfrazaban y festejaban la noche de Walpurgis, “en la literatura de la República Federal Alemana y Austria sólo aparecen personajes femeninos como brujas en tanto figuras secundarias e incidentales”. Sin embargo, nos dice Ute, “en la República Democrática Alemana, en la que el movimiento feminista no pudo manifestarse en las calles, se publicaron varias novelas en las que la figura de la bruja se resignifica desde una perspectiva feminista” (p. 148). Tal vez nosotros, aquí, la podríamos resignificar desde una perspectiva moral y social.

Aunque en otro tono y en otros términos, Marina Fe también plantea la idea, fundamental a mi juicio, de encarnar en nuestro contorno social y en nuestro presente histórico a la figura de la bruja. En su texto “Black/Magic/Woman: Eva’s Man de Gayl Jones”, nos dice: “Hoy no se acusa a casi nadie de ser bruja, el nombre se utiliza para hablar en broma o cariñosamente de ciertas mujeres, para referirse a curanderas o lectoras del tarot [...] Sin embargo, aunque no se les dé ese nombre, muchas mujeres reciben un tratamiento similar al que en otras épocas se daba a las que se consideraba brujas” (p. 182). Ahora, cuando este “tratamiento similar” incluye la desaparición y el asesinato, el asunto toma otras dimensiones. Eva, la heroína de la novela de Gay Jones, es “una mujer sola, que ha estado casada pero se ha separado del marido, no ha tenido hijos ni tiene una casa ni un trabajo estable y parece estar obsesionada con el sexo, lo que no quiere decir que sea ninfómana o algo parecido” (p. 183). Tal vez no sea ninfómana

ni nada parecido a esa manía que más parece una fantasía masculina que una condición femenina, sin embargo, y dado que, unos reglones más adelante, la propia Marina Fe relata algunas de sus relaciones y señala que “No obstante, su relación con todos estos hombres no apaga su propio deseo sexual, sino, por el contrario, parece acrecentarlo” (p. 183) habrá que aclarar la naturaleza de este fuego. Marina lo intenta precisamente relacionando a la heroína con la figura, que considera excéntrica, de la bruja. De Eva nos dice: “Es como si todo lo que le ha sucedido fuera normal, una serie de incidentes en su vida sin aparente relación entre ellos. Pero como a las brujas, habrá que juzgarla por ese desorden que es su vida, por exceder los límites que impone la sociedad no sólo en función de los demás, sino de ella misma, de su propio cuerpo. Y es en gran medida aquello que se relaciona con su cuerpo, con su deseo, lo que la acerca a la figura excéntrica de la bruja” (p. 183). Pues ni tan excéntrica, podríamos pensar.

Así, en el último trabajo del libro, “Borderlands/La frontera: las brujas migrantes”, de Marisa Belausteguigoitia, las brujas harán su aparición como personajes que si bien tal vez no pudiéramos considerar centrales, sí son determinantes para orientar nuestra mirada, para hacernos ver, ya que, como señala Marisa: “Te muestran, como en espejos ahumados, tus verdaderas dimensiones, te obligan a mirar” (p. 199). Nos obligan a pesar de que estén “del otro lado”, nos obligan a pesar de su diferencia o, quizás, a través de ella. Estas brujas que aparecen en el libro de Gloria Anzaldúa, *Borderlands/La Frontera. The New Mestiza*, son, nos recuerda Marisa, “Prietas, deslenguadas, destrampadas, desbordadas, desbocadas, desenfrenadas” (p. 199), no muy distintas a la propia Gloria. Anzaldúa rescata a la Coatlicue del nicho que le ha construido la Secretaría de Educación Pública para devolvérsela como una bruja mayor, una bruja cuyo poder, nos dice Marisa, “radica en la mirada, una referencia a una especie de medusa, pero sin cabeza y sin ojos, pues en lugar de cabeza posee dos serpientes que saltan del cuerpo emulando chorros de sangre. Ella te obliga a detenerte, te obliga a parar todas tus actividades, las mentales y las físicas, tetira, tetiende, tetumba” (p. 203). Estas brujas que nos tiran, nos tienden, nos tumban, nos hacen ver, están —afortunadamente— vivas; no han sido eliminadas por el martillo creado para golpearlas. En las últimas líneas de su trabajo Marisa se pregunta “Y a nosotros ¿quién nos detiene en esta ciudad de serpientes?, ¿quién nos enseña nuestros ‘otros lados’?, ¿qué bruja nos ayudará a paralizar nuestros ritmos y mirar esos ‘más allá’ de la raya, esas otras fronteras de la vida otra?” (p. 204).

Todos, me parece, necesitamos una bruja. Tú, que eres una muerta de Juárez; tú que eres una que vive en Juárez; tú, que eres la madre de un secuestrado; tú, víctima de algún Maciel; tú, que pasabas por ahí y se te cruzó la autoridad; tú, que eres una indígena que secuestra judiciales; tú, que eres México, que cumples doscientos años de esperar algo mejor. Renuncia a Dios y al Diablo. Búscate una bruja que te acompañe y te proteja, ahora y siempre.

Anuario de Letras Modernas, editado por la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, se terminó de imprimir el 30 de octubre de 2013 en los talleres de Lito Roda, La Escondida núm. 2, col. Volcanes, Tlalpan, C. P. 14640, México, D. F. Se tiraron 200 ejemplares en papel cultural de 75 gramos. Se utilizaron en la composición, elaborada por Sigma Servicios Editoriales, tipos Times New Roman, 24/30, 14/16, 10/12 y 9/12 puntos. El diseño de la cubierta fue realizado por Alejandra Torales. El cuidado de la edición estuvo a cargo de Raúl Gutiérrez Moreno.

