



**A Surplus of Melancholy:  
|The Discourse of Mourning in Freud, Benjamin, and Derrida**

Carol L. Bernstein

*Bryn Mawr College*

One of the most striking features of contemporary discourse in both literary theory and philosophy is the persistence of mourning. Subtext rather than subject, dynamic rather than performance, it emerges in critical texts where one would have expected it to play no more than an insignificant role. Why introduce it into the analysis of capitalist society, of storytelling, of psychoanalytic theory? What one ordinarily grasps as a state of mind, a ritual, or a literary genre (the mourning play) emerges almost by association, as an apparently improper supplement. Marx begins the *Communist Manifesto* with the term “specter,” which Derrida links to the specter of Hamlet’s father and thus to Hamlet’s mourning and mourning in general. A grandson plays his game (*Spiel*) of *fort-da*, and Freud’s account of it screens his mourning in *Beyond the Pleasure Principle*, in Derrida’s interpretation. From *Spiel* to *Trauerspiel*, mourning repeats itself in the play of ideas. In the latter genre, Benjamin’s topic, German baroque mourning plays, reveals a relatively early instance of the surplus of melancholy that would appear often in Benjamin’s later writing. In these major thinkers, the theoretical and tonal inflections of mourning shade into one another.

Before turning to their work, however, let us separate it from the representation of mourning properly found in elegy and related genres, including texts adopting perspectives distant from a lost arcadia or paradise, whether classical, biblical or psychological. In both direct and distanced kinds of elegy, the “work of mourning” patterns poetic movement, conveying the speaker from a moment of loss to the symbolic recovery of the lost object or person. This figurative movement brings the speaker and his or her community to some type of closure and consolation. In effect, poetic elegy moves backward into loss, in order to move forward. A similar dynamic governs many works of cultural memory, in which collective loss and trauma generate the plots of fictions and films.<sup>1</sup> Not surprisingly, an elegiac mode is discernible in several memoirs (those of Charlotte Delbo and Jacques Derrida, among others) about lost colleagues and cultures.<sup>2</sup> The elements of suffering and injustice that combine mourning with ethical concerns complicate these works still further, as we see in a number of essays on Paul de Man’s wartime writings or in German films that attempt to mourn the country’s role in the Nazi era.<sup>3</sup> Some strategies of representation, moreover, make it seem as if either the repression or the renewal of suffering competed with mourning itself. Although the reparations of elegy are by no means absent from works of collective memory (as we see in the poems of Paul Celan or the paintings of Anselm Kiefer), many intellectual memoirs refuse elegy’s consoling fictions.

The meeting of the experiential and the theoretical within a liminal literary form opens the way to the critical or philosophical discourse that will concern us here. The

memoir, that is, occupies a position between personal discourse and impersonal critique. In ways that would have been hard to anticipate and are in practice belated, the public, putatively impersonal discourse of critique has opened itself to a dimension one might have thought irrelevant and, because of the pressure of the private upon the public, the dimension of mourning has become noticeable. The turn away from formalist analysis, with its insistence upon isolating the literary work from any historical or personal context, is surely a more neutral cause that both prompts us to examine the recent past for the origin of this mourning discourse, and to separate the *subject* of mourning (even if it is present in the work) from the *analysis*—that is, to describe a mode of analysis that reaches beyond the purely formal to the process of mourning. It is when there is some misalignment between the subject and the critical work of mourning that the issue invites closer attention. Neither simple emotional excess nor thematic concern, mourning, in this mode of misalignment, enters as a dynamic or as a theoretical supplement. Two different but related theories of mourning appear in Freud and Benjamin. “Mourning and Melancholia” contains Freud’s central statements on those two conditions, the one normal and the other pathological. At the same time, it intimates an opening in Freud’s thought to a liminality compatible with the generic ambiguity of discourse we noted above in connection with intellectual memoirs. Benjamin’s *The Origin of German Tragic Drama*, in which the theory of melancholy derives not from psychoanalysis but from a complex combination of philosophy and dramatic tradition, helps to accommodate mourning and melancholy to each other. Benjamin’s work represents a crucial moment in which the *penseroso* tradition becomes intensified, not only in the baroque drama itself, but in his critical account of it: On the one hand, pensiveness or serious, deep thought as an essential part of melancholy; on the other, allegory as the literary practice that confirms the absence of immanent meaning in the world.<sup>4</sup> The *Trauerspiel*, preoccupied with the work of mourning, solicits a corresponding “mournful” practice on the part of the theorist. Although Benjamin devotes most of his concrete analysis to baroque tragic drama, his precepts extend to general questions of allegory and critique. His speculations, moreover, contain melancholy affinities with both his earlier “metaphysical” writing and his later work on literature, especially “The Storyteller” and the essays on Kafka and Baudelaire, as well as his autobiographical writing in *A Berlin Chronicle*. In Freud, we see a series of intense, partial attachments to aspects of the lost person or object, with ensuing dynamics of detachment or internalization. In Benjamin, the philosophical derivation of melancholy joins the concept of criticism as mortification to work upon allegorical landscapes strewn with “dead objects” and fragments. In his turn, Derrida weaves the work of mourning into close analysis of texts, and into an archive of European ideas and practices.

## I

Imagine that Sigmund Freud, Walter Benjamin and Jacques Derrida have been invited to participate in a symposium on mourning. Each of them is to begin his presentation with an interpretation of *Hamlet*, the play or the character. The three readings transform dramatic mourning into a critical approach—something that will affect critical method without being as determinate as method itself. Freud, who has previously identified Hamlet as the major modern representative of the Oedipus complex—as a universal,

culturally normative figure, now casts him as a melancholic. Contrary to those who consciously mourn the loss of a loved person or object, the melancholic cannot consciously perceive “*what* it is he has lost even when he knows *whom* he has lost” (Freud 1955, XIV: 245). Because the object-loss in melancholia is unconscious, it is puzzling to the observer. The melancholic’s own ego, moreover, appears to him as worthless: “In mourning it is the world which has become poor and empty; in melancholia it is the ego itself,” Freud writes (246). An Oedipal everyman in *The Interpretation of Dreams*, Hamlet speaks for the pathological position in Freud’s theory of mourning and melancholia. The inversion encompasses not only the change from normal to pathological, but the “loss” of content in the ego—content that may be in part conscious, in part repressed. A third element, a consequence of the second, concerns dramatic appearances, in which the emptiness of the world as it appears to the mourner contrasts with the melancholic’s perception of his empty ego. The self-criticism of the melancholic, true to his psychological situation if not necessarily accurate as to his moral worth, engenders this contradiction: “The analogy with mourning led us to conclude that he had suffered a loss in regard to an object; what he tells us points to a loss in regard to his ego” (247). In both cases we confront a psychological landscape, whether interior or exterior. What Freud tells us points to the instability of the very analogy that linked mourning and melancholia without, however, collapsing it. The structure of loss persists, as do the landscapes of self and world, the first clearly figurative with respect to the latter in melancholia, but in mourning more ambiguous insofar as one loss acts as a metaphor for the perceived emptiness of the world. The ethical ground of the discussion shifts as well, for the melancholic posits a universal guilt evident in Hamlet’s remark, “Use every man after his desert, and who shall scape whipping?” This represents Hamlet’s opinion of himself and “everyone else” (246), Freud notes, adding that it is a sure sign of illness. The melancholic may indeed be—and often is—a cagier figure than the mourner, but the self-deprecation displays a psychological truth about ego-loss whether or not it corresponds to reality. Compared with that of the mourner, the language of the melancholic is apt to undergo one or two additional figurative turns.

Hamlet’s judgments as melancholic join with the self-judgment implicit in his Oedipal repressions: as the prince who mourns the loss of his father, he cannot act against his uncle Claudius, the man who has slain his father and *married* his mother, for Claudius “shows him the repressed wishes of his childhood realized” (Freud 1955, IV: 265). Freud’s reading outlines the doubly specular structure in which Claudius, who has appropriated the place of Hamlet’s father, acts as both symbol and catalyst for self-recognition. The theory of melancholia posits that loss of an object (due to death or some other kind of separation) leads to introjection of that object which becomes, in effect, part of the melancholic’s ego. Contrary to the mourning in which libido is withdrawn from the lost object and displaced onto another, melancholia leads to the withdrawal of libido into the ego, where it enjoins an identification of ego with the abandoned object. “Thus,” Freud states, “the shadow of the object [falls] upon the ego, and the latter [can] henceforth be judged . . . as though it were . . . the forsaken object” (XIV: 249). This transformation into ego-loss resituates the conflict “between the ego and the loved person into a cleavage between the critical activity of the ego and the ego as altered by identification” (XIV: 249). In these terms, the political responsibility that requires Hamlet to act out the work of mourning by avenging his father’s

murder runs into a psychological impasse in which Hamlet's internalization of the paternal figure stays his hand.

Although Freud's presentation distinguishes between normal and pathological kinds of mourning, it does not do so in an absolute manner. Both entail loss of interest in the outside world and, correspondingly, devotion to mourning itself. What is different in the melancholic person is the self-criticism—superego turned against ego—together with regressive identification and ambivalence. The melancholic, Freud tells us, must have hated the person he has loved—and loss unleashes the hatred. Because love for the object has given way to identification, however, the hatred becomes self-directed. The self-criticism of the melancholic thus casts light upon Oedipal ambivalence. In turn, as Paul Ricoeur points out, mourning must come to an end because of the very narcissistic self-interest that has turned into melancholia in some persons. Like the melancholic, the mourner prolongs the existence of the lost other in the ego until his own ambivalence and narcissism put an end to the process: survival and reconstitution of the self thus bring the trajectory of mourning to a conclusion (1970, 131-132).

Hamlet's melancholy, therefore, is a liminal condition, the product of Oedipal attachments as well as excessive self-blame. (By splitting the father-image, Claudius both justifies the revenge plot and foregrounds the melancholic internalization.) Hamlet is, as he says, "but mad north-north-west": in other directions, his repressions and symptoms lay claim to a different kind of interpretation. If mourning supplies the gauge by which melancholia is both a disease (and dis-ease) of conscience and a narcissistic substitution for "erotic cathexis," melancholia in turn reveals the diversion of mourning into high and low roads. Mourning's slow, painstaking process of detaching libido from the lost object, a process that will eventually end in both freedom and new attachments, appears in melancholia to start from a profound misalignment of ego and world. Either the world is awry ("the time is out of joint") or the ego is shadowed by its own narcissism.

What we have identified as Hamlet's liminality, accompanied by intimations from Freud and Ricoeur that mourning and melancholia are to some degree interrelated, has consequences for literary interpretation. The loss of meaning in self or world, variously attributable to mourning and melancholia, finds a parallel in Lukács's *Theory of the Novel*. Lukács claims that as the loss of Homeric or epic immanent meaning reverberates in later Western literary texts, two distinct character types emerge in fiction: the abstract idealist and the romantic. Each suffers an imbalance of mind in relation to world: the one mind is too narrow and intense, capable primarily of misperception, the other too large, continually creating worlds that eventually collapse under the recognition that they are only fictions. Such misalignments propel differing narratives, exemplified in the fortunes of a Don Quixote (or Michael Kohlhaas) as opposed to a Werther. Just as the speaker in an elegy perceives disparities that solicit repair through the work of mourning, so the protagonist of the novel must repair a misalignment with the world in order to arrive at some meaning: Lukács' interpretation then continues the process, reading each polar type and its narrative as symptomatic of a literary and cultural loss that affects major postclassical genres, the novel in particular. Unable to achieve epic closure and totality, the novel exists in a condition of "homelessness" which casts its shadow upon the theory. It is the critic rather

than the literary avatar who assumes the responsibility of mourning in a process that to some degree replicates what it finds in texts but provides the temporal scope that will situate the loss historically.<sup>5</sup>

## II

Freud's focus upon character should not obscure his concern with the trajectory of mourning—a dynamic in which the “*work of mourning is completed [and] the ego becomes free and uninhibited again*” (1955, XIV: 245); the complete character is formed only through action, or plot. It is Benjamin, however, who returns Hamlet to the domain of formal drama, that of the *Trauerspiel*; as he reminds us, Shakespeare's play is related to it as the ideal is to the mundane.<sup>6</sup> The mourning play inhabits a realm that wavers between mourning and melancholy, the latter removed from pathology by dint of its historical origin in traditional theories of melancholy rather than in narcissistic regression. One of the four basic temperaments, melancholy is the most somber and apt to be the most complex, as Benjamin argues in an excursus on Durer's great *Melencolia I*. He appears to address Freud, retaining an implicit awareness of modern psychoanalysis which he balances against a psychology historically closer to Shakespeare and baroque *Trauerspiel*. Luther's “heaviness of soul” and Lutheranism's “renunciation of ‘good works’” (1977, 138) led to “an empty world” (139) in this historical melancholy scenario.<sup>7</sup> The consequences for dramatic structure are significant. “Mourning,” Benjamin writes, “is the state of mind in which feeling revives the empty world in the form of a mask, and derives an enigmatic satisfaction in contemplating it” (139). Benjamin shifts Freud's terms towards the theatrical and the allegorical. Like Freud, he posits a gaze that preserves the specular, internalizing quality peculiar to melancholy: “Every feeling is bound to an *a priori* object. . . . Accordingly the theory of mourning, which emerged unmistakably as a *pendant* to the theory of tragedy, can only be developed in the description of that world which is revealed under the gaze of the melancholy man” (139). The “special intensification of mourning, a progressive deepening of its intention,” reveals the “[p]ensiveness. . . characteristic above all of the mournful. On the road to the object—no: within the object itself—this intention progresses as slowly and solemnly as the processions of the rulers [in the baroque drama] advance” (139-140). Melancholy is the condition of subjectivity that sets in motion the play of mourning. Its intensifying intention, its pensive attachment to the object, its deep play are externalized in the allegorical dramas. In Hamlet, at least, melancholy surmounts itself because of the specular quality. What is for Freud an obscuring self-absorption becomes for Benjamin a potentially clarifying self-awareness: “Only in a princely life such as this is melancholy redeemed, by being confronted with itself . . . melancholy self-absorption attains to Christianity” (1977, 158). What is not included in German tragic drama becomes the fate of Hamlet, whose self-encounter enables him to pass beyond mourning to redemption. Does this amount to a redistribution of the roles of mourning and melancholy, an assignment of more regularity to melancholy within the work of mourning? Benjamin often seems to associate mourning with ritual and allegorical action, leaving melancholy to its interior, less conscious work.

If the formal inheritance of German baroque drama derives from medieval mystery plays, its conceptual roots are closer to the understanding of melancholy as it had accrued

in philosophic tradition from Aristotle to the Renaissance. The resulting drama re-invests allegorical form with a different philosophy. Against this background, the melancholy man's "work of mourning" limits still further the distinction between the two terms. Benjamin's historical understanding of melancholy underscores the liminality of the concept, inasmuch as it is a basic humor which, when present in excess, becomes pathological. The idea of melancholy itself is indebted to Durer's winged melancholy and to the relations between melancholy and the figure of Saturn. Benjamin cites Panofsky and Saxl's study, which reveals the "spirit of contradictions" shared by melancholy and Saturn: both are slothful and dull on the one hand, and, on the other, intelligent and contemplative. Melancholy was the least desirable of the four humors: an excess could lead to mental illness. Durer's *Melancholy* does not reach this point, however. Her gloom results from "dissociation of theory [of artistic genius] and practice"<sup>8</sup> Melancholy, Panofsky continues, was glorified under the influence of humanistic philosophy and this in turn "entailed the humanistic ennoblement of the planet Saturn. . . . ancient god of the earth." Panofsky concludes that under the influence of Jupiter, symbolized by the magic square in Durer's work, a sublime form of melancholy prevails, rather than a demonic one. Without denying the pathological aspects of melancholy, Benjamin, by way of humoral theory, directs it into the reading of baroque *Trauerspiel* and *Hamlet*. He notes that the German *Trauerspiel* "remained astonishingly obscure to itself, and was able to portray the melancholic only in the crude and washed-out colours of the mediaeval complexion-books" (1977, 151, 158.). Durer's "winged genius, however, presides over the beginning of the "intense life of its [*Trauerspiel*'s] crude theatre" (158). Shakespeare's play redeems baroque drama's contradictions—which included the "baroque rigidity of the melancholic, un-stoic as it is un-Christian, pseudo-antique as it is pseudo-pietistic"—within a Christian framework, or sublimates them within an aesthetic one. Benjamin's implicit acknowledgment of Freud is agonistic, but in the end, by situating the psychological within the contexts of religion and aesthetics, he deepens the analogical relations among all three. Just as dead objects play out their allegorical roles "under the gaze of the melancholy man," so internalized objects assume power in the mind of the melancholic: fragments come to dramatic life. Freud's scenario lends itself to the allegorical, and in turn allegory gives a shape to internalized objects: Benjamin's thesis draws attention to formal as well as hermeneutic matters. In the end, Durer's listless winged melancholy, unable to use her proper faculties (emblemized in the objects strewn about), is associated with Hamlet, whose humoral identity is remarkably germane to his role in psychoanalysis. The way in which *Melancholy* "presides" over the "crude theatre" of the baroque, and the way in which *Hamlet* brings the trajectory of the *Trauerspiel* to a redemptive conclusion highlight the double illumination they cast as governing conceptions and formal models. Benjamin's "constellation" includes Durer, Hamlet and baroque drama in addition to Freud, all brought dramatically and discursively to life under his melancholy gaze.

### III

Derrida's contribution to the discussion on *Hamlet* and mourning begins with a close reading of the scene in which the ghost of Hamlet's father appears on the castle ramparts, followed by a long analysis of Hamlet's remark that "the time is out of joint."

The liminality in this text belongs to the specter, which is “between something and someone”: “One does not know if it is living or if it is dead” (1994, 6). The specter defies conventional orders of knowledge: Derrida names semantics, ontology, philosophy and psychoanalysis. It also defies any order of seeing: invisible between apparitions and beneath its armor, it sees us not seeing it. This is what Derrida calls the “*visor effect*: we do not see who looks at us” (7). This “paradoxical phenomenality” or spirit incorporated as specter, this “ungraspable visibility” or “*non-sensuous sensuous*” leaves room for doubt about the identity of the specter. Nevertheless, as Hamlet’s “Fathers Spirit,” the specter enjoins Hamlet to take revenge upon Claudius, a task or fate that Hamlet curses because “the time is out of joint” for undertaking ethical or political reform. Derrida’s analysis turns first to mourning:

We will be speaking of nothing else. It consists always in attempting to ontologize remains, to make them present, in the first place by *identifying* the bodily remains and by *localizing* the dead (all ontologization, all semanticization—philosophical, hermeneutical, or psychoanalytical—finds itself caught up in this work of mourning but, as such, it does not yet think it; we are posing here the question of the specter, to the specter, whether it be Hamlet’s or Marx’s, on this near side of such thinking). One has to know. (9)

Derrida’s remarks foreground the oxymoron implicit in “the work of mourning,” in which knowledge serves mourning or grieving by providing local habitations and names, and in so doing directs it; in which mourning itself, almost by definition a process of mediation, posits the existence of knowledge and language prior to thought; and in which the indeterminacy of the specter (Hamlet’s, Marx’s or both) symbolizes the indeterminacy of possession—one does not know *whose* specter, singular or plural, is on stage. The three things essential to the identification of the specter or thing include knowledge (bound to the work of mourning in ways prior to thinking as we normally construe it); language (the vehicle by which generation and inheritance work, and in which skulls are connected to spirits—with specters between the two); and work, in particular, a power of transformation. Derrida’s ghost story is no child’s tale: what hangs upon his interpretation of *Hamlet* is no less than the fate of contemporary Europe—a fate retold and foreseen in the play. Derrida’s lexicon of translations into French of “the time is out of joint” settles upon the political inflection supplied by Gide and supported by the *OED*’s citation of the phrase as an ethico-political example; the example and the accompanying images return us to the question of the spectral. The resonance is not unlike Freud’s catalogue of definitions for the *unheimlich* or uncanny. The “specters of Marx” are those Marx identified as well as that of Marx himself: together they represent a genealogy or inheritance of ideas. How can one relate this to Freud’s concept of mourning? Prior to and entwined with knowledge, it intimates a process by which one detaches oneself from the dead (old constructions of Marx or Marxism) and opens oneself, in a kind of spectral uncertainty (dependent upon a prior certainty), to new knowledge of Marx, to his legacy, and to the power of his spirit to transform Europe. It relates mourning to the politics of memory, addressing a “disjointed” now whose time includes both Hamlet’s rotten Denmark and contemporary Europe. A



spectral present reaches from past present through “now” to a future present, which includes a psychological time exerting pressure upon political or chronological time.

Mourning, therefore, is linked to, even an essential part of knowledge. Conversely, knowledge is essential to the work of mourning, which cannot even begin without certain knowledge about the object of mourning: who it is and the likelihood that his remains will remain where they are. Although we may think of knowledge as cumulative, the psychoanalytic process of painstaking separation of ego or libido from each memory of the lost object, which leads to knowledge of reality, represents the knowledge acquired through depletion and discontinuity, acquired by discarding elements hitherto kept in mind. To re-think what one knows through mourning, therefore, is to specify what one knows in order to delimit it and clear a space for the ensuing uncertainty symbolized by specters. As Derrida notes, the *spirit* of mourning inhabits—assumes the dress, like the armor encasing Hamlet’s father’s spirit—a realm neither wholly real nor wholly phantasmal (or literary). The space of mourning is open to—and defiant of—the ontological questions that Derrida names. Scholars, he notes ironically, know the difference between presence and non-presence, actuality and non-actuality. They are therefore less likely to admit such shadowy possibilities as that of the specter, which only the coming of Marx made it possible to address. The specters: to that named by Marx in the *Communist Manifesto* we may add that of Marx himself, which in turn includes the specters that “haunted” him. The work of mourning would, presumably, have to address the ontology of what is traditionally excluded from ontology. *Hamlet’s* revolutionary challenge derives from the spectral effects of the early scene on the ramparts of Elsinore: the ghost in armor with its visor up, conveying a “paradoxical phenomenality” or “the visibility of the invisible,” so that “we do not see who looks at us.” This latter, the visor effect, sets the tone for the effects of the past, to which Derrida returns frequently in this text. His reading of *Hamlet* is superimposed upon his reading of Marx; or, in Derrida’s figure, “the specter condenses itself . . . within the most living life” (109). Because the time is “out of joint,” one must “borrow” from the past. The abstract temporal misalignment is as dis-jointed as the figure of the specter itself, in a borrowing that makes ideas and figuration interdependent. The spectrality of the figure for whom Hamlet mourns, like the specters of the past that Marx conjures up, inserts itself into the process of mourning, as a figure of indeterminacy within knowledge, as a challenge to the “Scholler” who looks without seeing the figure within the armor, or Marx and his constellation of figures within history.

#### IV

The three speakers in this symposium describe linked but separate stances toward mourning and melancholy: all three reflect upon the revisionary relation to knowledge of self and culture within the processes named in either condition; they observe the pressure of their non-linear temporality upon the understanding of self and world; they recognize the spectral element in any personal or political world-building; and they balance the abstraction of both processes against their tendency to appear in figures that are often quasi-allegorical (Hamlet, Saturn, the self-tormentor). What Benjamin and Derrida uncover in Freud’s essay, *qua* metacritical texts, are its aesthetic and political implications.

For Benjamin, the iconography of mourning confronts the schema of melancholy as a state of mind, reconciling them, in the tragedy of *Hamlet*, into a composite structure of religious redemption and aesthetic triumph.<sup>9</sup> To the contrary, Derrida's *Hamlet* does not so much resolve the problematic nature of mourning as reveal the problems it poses to traditional thinkers, especially scholars: "There has never been a scholar who, as such, does not believe in the sharp distinction between the real and the unreal, the actual and the inactual, the living and the non-living, being and non-being ('to be or not to be,' in the conventional reading), in the opposition between what is present and what is not, for example in the form of objectivity. Beyond this opposition, there is, for the scholar, only the hypothesis of a school of thought, theatrical fiction, literature, and speculation" (1994, 11). Marcellus, on the battlements, either suffers from the illusion that scholars know how to speak to specters, or he anticipates the coming of a "scholar"—Marx—who will know how to address specters or who will be "mad enough to hope to *unlock* the possibility of such an address" (12). This undecidability, this temporal disjointure or spectral thought thus identifies a *critical* potentiality in *Hamlet* awaiting Derrida's gesture of opening. Is this, too, a form of metaphorical borrowing, of moving from a crisis of vision *represented* as literal to its figural dimension? At the very least, it subjects the work of mourning and its apparent demand for ontological certainty to a reversal which will be incorporated into critical thought. The problem is that of laying the past to rest without forgetting one's obligations to it, of incorporating history or tradition into one's thinking as the basis for a productive new future.

Although the work of mourning points the way to psychic recovery, as a form of leave-taking it can involve the loss of eros—or an eros of loss. This is often what blurs the line between mourning and melancholy for Benjamin, and what becomes endless work for Derrida. As the specter, the *revenant*, in *Hamlet* demonstrates, one cannot wish or "conjure" the dead away. What is theatrical in one case is historical in the other: the shadow of Marx, Derrida says, is what so many political subjects try to conjure away. The logic he himself wishes to use is a "politico-logic of trauma and a topology of mourning. A mourning by fact and by right interminable, without possible normality, without reliable limit, in its reality or in its concept, between introjection and incorporation" (1994, 97). Derrida's logic recapitulates and extends Freud's historical observation on the mourning that follows traumas to human narcissism: First, historically speaking, the *cosmological* trauma resulting from the Copernican revolution, in which the earth is no longer the center of the universe; second, the *biological* trauma resulting from Darwin's demonstration of the biological descent of man; third, the *psychological* trauma resulting from the psychoanalytic discovery of the power of the unconscious over the conscious ego—this last the most serious (1994, 97).<sup>10</sup> It is Derrida who identifies the "Marxist blow," which, gathering together and subsuming the three prior traumas, exceeds Marxism itself because of the different shapes it assumes: labor movement, eschatology, or totalitarian "world." Whatever form it takes, Marxism inflicts a wound which it tries to deny by softening, assimilation, interiorization—only to have the ghost of Marx reappear and the work of mourning persist without end. Derrida's language here gathers up and re-directs the language of Freud. If Freud has interiorized the language of economics (as in the economic theory of the psyche), Derrida recasts the tension between the psychological and the

economic as one between interior and exterior life. Where analysis is interminable for Freud, the work of mourning is endless in Derrida's account of specters. The two discourses work upon one another. There can be no persistence, no survival of Marx in the contemporary world without the Freudian discourse of mourning, of the uncanny, of the *revenant*. But neither can there be a persistence of Freud without the stage provided by Marx, following Shakespeare, in which the specter, the spirit who comes from the past and leads toward the future, performs the work of the dead. An apparition, Derrida notes, does not do nothing (97).

## V

Despite the stage figures, the spectral shapes, the winged Melancholy presiding over baroque tragedy, one might still claim that it is the *work* of mourning that propels the texts we have been considering. To the degree that their ideas are represented in images, the latter are emblemized, metacritical figures; even the work of mourning can seem curiously abstract as the proper object of a "Schollerly" gaze. Where, then, does the affective dimension of mourning enter this discussion? How would one identify the libidinal dynamic in critical or philosophic texts that do not overtly concern themselves with the subject of mourning? Suppose one were to treat mourning as a tonal supplement, a surplus of energy, implicated in authorial strategies but independent of the ostensible subject. What return would such an investment offer for both author and reader?

Not surprisingly, Freud is the most circumspect—or the most evasive—of our three thinkers. One need not necessarily associate *Beyond the Pleasure Principle* (*Jenseits der Lustprinzip*) with mourning: it is in fact Derrida who foregrounds Freud's anticipation and denial of such a connection. In a letter to Wittels, the author of an early book on Freud, the latter writes, "I certainly would have stressed the connection between the death of the daughter and the Concepts of the *Jenseits* in any analytic study on someone else. Yet still it is wrong. The *Jenseits* was written in 1919, when my daughter was young and blooming, she died in 1920" (quoted in Derrida 1987, 328). Freud was, however, still working on the book in January, 1920, when she died. He writes: "I do as much work as I can, and am grateful for the distraction. The loss of a child seems to be a grave blow to one's narcissism; as for mourning, that will no doubt come later . . ." (Letter to Pfister, quoted in 1987, 330). Derrida comments, "The work of mourning no doubt comes later, but the work on *Beyond* . . . was not interrupted for a single day. This letter is situated between Sophie's death and cremation. If the work is a 'distraction,' it is that he is not just working on just anything." Freud writes of the trains that have stopped so that he cannot go to Sophie's funeral in Germany. He writes that neither he nor his wife can get over their oppression at the "monstrous fact" of a child dying before her parents. His work is indeed affected. The interrupted line of filiation, imaged casually in the stopped train lines, has a symbolic relation to the spool and string of the *fort:da*, the game that Sophie's child played and that is to serve as a step toward Freud's theory of the death instinct. Family lines, the fate of children and grandchildren, the fate of psychoanalysis itself: all these balance within the work of mourning, the mournful feelings, the later self-reproaches against impossible youthful jealousy toward siblings. And these in turn relate to the fate of psychoanalysis, whose lines of filiation and affiliation increasingly concern its aging patriarch. Derrida

places this line or “lace” within a scene of writing at the heart of which lies mourning. The claim here is that of a reciprocal relation between theory and mourning, in which it is rarely possible for one to be entirely free of the other. The figure of “overlapping”—Derrida’s arrangement of “Freud’s work after Sophie’s definitive *Fortgehen* with the work of his grandson [in the game of *fort:da*] as *Beyond* . . . will have reported it” (329)—contributes “strings” to “the lace of murderous, mournful, jealous, and guilty identifications which entrap speculation, infinitely. But since the lace constrains speculation, it also constrains it with its rigorous stricture. The legacy and jealousy of a repetition (already jealous of itself) are not accidents which overtake the *fort:da*, rather they more or less strictly pull its strings. And assign it to an auto-bio-thanato-hetero-graphic scene of writing” (336). Whether puppet-show or the “unrepresentable” content of a *fort:da*, an allegory of theory that produces a scene of writing: such a scene is performable only *as* writing, its texture conveying a cadence produced by life supplemented by theory, theory supplemented by life, game, “mid-mourning” (335) and speculation interwoven.

*Specters of Marx* and *Freud’s Legacy* (part of *The Post Card*) place mourning within an analytic context, although what is analytic for Derrida in the latter text foregrounds Freud’s mournful urgency. One may object that it is easy enough to supply the biographical details that reveal the lines of mourning within critical analysis. Derrida’s claim derives from stronger evidence. Mourning does not merely precede the text under scrutiny. In *Beyond the Pleasure Principle*, the footnotes referring to daughter and grandson designate the scene of mourning played out within the theoretical text. Even the game—the *Spiel*—of *fort:da*, in which the first part of going away is played more often, signifies more than the excessive or imbalanced quality of textual mourning. The “work of mourning” is literally and figuratively cast as play—an uncanny anticipation for the child, a symbolic representation of what has already happened for the adult.<sup>11</sup> Child’s play in turn determines this work of analysis that positions itself so as to uncover the death instinct. In Derrida’s reading, *Beyond the Pleasure Principle* is structured chapter by chapter by a *fort:da* in which Freud’s speculation advances, withdraws, and then advances still closer to its object. Freud cannot admit, however, that his speculation is autobiographical, that he is the grandfather and that the child playing is his grandson. The child’s play, however, is serious inasmuch as it signifies the departures of both parents. At the same time, it represents an early and apparent insignificant form of repetition. But how can a repetition that leads eventually to the death drive be treated as innocent? Derrida, whose non-linearity rarely overlooks other possible lines of filiation, here uncovers, from that line of string in the child’s play, first, the family line extending from grandfather to grandson, in which the daughter is already absent; and second, the line of science, to which psychoanalysis itself must belong. It is as if autobiography were to constitute the place of crossing from personal to public: the daughter, who has “risked” her family name in marriage, is analogous to the scientist who has “risked” his name for the sake of psychoanalysis. (The mother, despite her loss of name, is responsible for the continuity of the family line in Jewish tradition.) “Every autobiographical speculation,” Derrida writes, “to the extent that it constitutes a legacy and the institution of a movement without limit . . . must take into account the mortality of the legatees (1987, 305). Every such writing thus becomes a writing toward

death. At the same time, no theoretical writing can ever be merely theoretical. Shadowed by Freud's autobiography, by the game as a specular version of Freud's theory, the speculation in turn confronts Freud with the image of his own thought. To attempt to "detach" oneself from the pleasure principle (never wholly manageable<sup>12</sup>) is to come closer to the death instinct. The delicacy of these speculative moves, the transformation of child's play into a "work of mid-mourning," the "re-turn" or *revenir* in the *fort:da*, the introjection or incorporation (Derrida, reading Freud, does not decide upon one process or the other) of an object that the ego must eventually acknowledge as gone: the rhythm of these conversions and interlacings of autobiography and theory, mourning and speculation, will inevitably convey a surplus anxiety, tension, anticipation of loss.

One may still argue that concealed mourning, whose contours become recognizable through a hermeneutic process significantly indebted to psychoanalysis is, after all, unsurprising in a text by Freud. Not only does his own experience, biographical as well as therapeutic, supply material for his texts, but his foundational style of thinking includes a self-reflexive component (Bloom 1982, 168-184). The theoretical stakes in *Beyond the Pleasure Principle* are as high as they will ever be for Freud, and his lines of filiation, both scientific and personal, appear all too fragile. The strict theorist of psychoanalysis may not wish openly to countenance mourning, whose energies nevertheless appear in the *fort:da* of speculation. This is, of course, what Derrida identifies in Freud, thereby reminding us that mourning is if anything a more overt preoccupation in his own work. *Jacques Derrida*, written with Geoff Bennington, includes, in a series of footnotes, Derrida's meditation upon the approaching death of his mother, invoking in turn Augustine's writing upon the death of *his* mother. Read in counterpoint with Bennington's account of Derrida's ideas, the notes offer a moving evocation of personal and political lines of filiation. This text too exemplifies autobiographical-thanatological-theoretical writing. His earlier essay, "Living On: *Border Lines*" develops an analogous form, where the commentary in footnotes at the bottom of the page represents his dedication to and mourning for his friend Jacques Ehrmann, who had first invited him to Yale. Weaving together themes of survival, translation, triumph and *arrêt de mort*, Derrida relates writing itself (writing, marks, traces) to survival after death. In both works, the autobiographical subtext plays an unsettling spectral role vis-à-vis the main text. The interplay is by no means reductive, however, for the dialectic between death and survival in writing, the "letting go" of mourning and its transformation in speculation, remind us that writing and speculation are heartfelt to begin with, affairs of the heart. The death-knell sounded in *Glas* is not entirely lost, although one may speculate that it is transformed.

In Benjamin as in Freud and Derrida, mourning is associated as much with anticipation as with the death-knell or *glas*. When Benjamin is asked to write a series of sketches about Berlin, he does so with the double awareness of personal loss and political catastrophe—that which was already perceptible in Germany and that which was still to come. *A Berlin Childhood around 1900*, completed early in 1933, began to appear in the *Frankfurter Zeitung* in February, soon after the Nazi accession to power, but publication was suspended by the end of the month. On March 18, Benjamin left Berlin for good. Any of his sketches that appeared in Germany after that time were published under pseudonyms.

Naming and continuity inhere in this crisis as they do in those of Freud and Derrida. The Berlin texts were originally dedicated to a diverse group of four friends. Later, Benjamin crossed out their names and substituted that of his son Stefan, making him the legatee of the one legacy of Berlin he could still leave. Political repression is not only an unnamed condition of the texts, but it directs Benjamin's legacy and makes inevitable the translation of lost time into lost space. The sketches are memory texts that came about, Benjamin writes, "when one day it was suggested that I should write, from day to day in a loosely subjective form, a series of glosses on everything that seemed noteworthy in Berlin" (1978, 305).<sup>13</sup> The process of setting them down, he remarked some years later, would set boundaries to his longing for his native city. It's a bit like getting inoculated against illness; the implication is that a bout of homesickness in the writing will ward off major suffering. However delicate the balance between immunization and quasi-magical ritual, the strategy of deferring the suffering over the impending separation from Berlin, the work of remembrance in the Berlin sketches is inseparable from anticipatory mourning.<sup>14</sup>

The evocation of specters from one's past life is not unlike a critical strategy to be found in many of Benjamin's literary essays, in which a figure or culture from the past seems to reach across barriers of loss and temporality for one last reappearance: the storyteller arises, diminished in stature, from a landscape devastated by technology and war; death makes its ritual appearances in the procession of figures around the clock at Ibiza, first or last, foundation or closure<sup>15</sup>; in Herodotus' *Histories*, Psammenitus, the defeated Egyptian king, bursts into tears not when he sees his son and daughter in the Persian triumphal procession but when he sees an old, impoverished servant among the prisoners: Benjamin cites Montaigne's interpretation that the king, already too full of grief, bursts into tears of mourning at "the smallest increase" (97, 90), and adds that the interpretation is only one of many possible readings. For Benjamin, the story resembles "the seeds of grain which have lain for centuries in the chambers of the pyramids shut up air-tight and have retained their germinative power to this day." Such historical encrypting resembles in turn the interiorization of mourning, in which a lost object becomes introjected or incorporated in the mourner, only to be revealed in a figurative form. No wonder, then, that "Death is the sanction of everything that the storyteller can tell" (94). The figure Odradek, who returns from prehistoric and childhood oblivion in Kafka's fictions, is appropriated into Benjamin's writing, accompanying him as a figure of bungling and misfortune throughout his life,<sup>16</sup> lying in wait, Benjamin writes, to announce his death: "I think that each 'complete life' that . . . passes before the gaze of the dying person is put together from the images [pictures] that the little hunchback has of all of us" (1991, IV: 304 [my translation]).

Nowhere does Benjamin reveal more dramatically his figural conception of the way mourning inhabits both urban life and literature than in his comments on Baudelaire's sonnet, *A une passante*. The unknown woman in black represents more than mourning to the speaker: she represents that most characteristic of urban emotions, love at last sight. Still more, Benjamin continues, beyond the "figure of shock, indeed of catastrophe," the sonnet reveals the "kind of sexual shock that can beset a lonely man," the "stigmata" of metropolitan life. The woman's fleeting glance is reinterpreted by Proust, for whom she is

“the object of a love which only a city dweller experiences. . . . and of which one might not infrequently say that it was spared, rather than denied, fulfillment” (1969, 170). This quintessential urban experience of unfulfillment, a loss unspoken but mutually recognized—“O you I would have loved (o you who knew it too!” (169)—is imaged in the figure of mourning.

## VI

With Benjamin’s reading of an elegiac sonnet, we seem to have returned to the point where we began: a poetic figure in mourning. Unlike Hamlet, however, the woman passing by is anonymous, an object of desire soon to be obscured by the crowd. In this case the speaker’s grief is directed to what might have been. Her advent and disappearance are announced in the same quasi-auratic flash, in a moment of suspended time. Without origin or future, she nevertheless has an afterlife in the novels of Proust. If Proust supplies the figural filiation, the big-city crowd provides the occasion for contingency and mourning; this late essay of Benjamin’s doubles the theoretical use of the sonnet, first as a representation of modernity and second as an expression of cultural loss. The sonnet serves a purpose analogous to that of prose quotation for Benjamin, as the medium for a kind of inverted ventriloquism in which one’s own voice speaks through the voice of the other. If the “mass was the agitated veil . . . through [which] Baudelaire saw Paris” (168), the sonnet supplies a mask for Benjamin’s mourning for the impending loss of another city and for a culture facing annihilation in war. This mode of repetition resembles in its large outlines the repetitions and returns of both *To Speculate—on Freud* and *Beyond the Pleasure Principle* (if we follow Derrida’s reading). Questions of the death instinct are less important here than the awareness of mortality and loss written in personal and cultural, literary and philosophical terms. The rhythms of repetition, the hidden figures of loss, the work of mourning as a process of painstaking re-viewing: all these suggest that critical discourse must to some degree replicate the work of mourning in order to move on to new modes of thought and speculation. In this respect, criticism replicates a literature still older than *Hamlet*, for the heroes of classical epic had to encounter the specters of the underworld and mourn their dead before they were able to resume authority at home or found new civilizations.

---

## Notes

<sup>1</sup> Toni Morrison’s novel, *Beloved*, and Louis Malle’s film, *Au Revoir les Enfants* exemplify the authorial appropriation of cultural loss that propels the process of memory or what Morrison calls “rememory.”

<sup>2</sup> See Charlotte Delbo, *Auschwitz and After* (New Haven: Yale University Press, 1994); and Jacques Derrida, *Memoires for Paul de Man* (New York: Columbia University Press, 1986).

---

<sup>3</sup> See Werner Hamacher, Neil Hertz, and Thomas Keenan, eds. *Responses: On Paul de Man's Wartime Journalism* (Lincoln and London: University of Nebraska Press, 1989 and Eric L. Santner, *Stranded Objects: Mourning, Memory, and Film in Postwar Germany* (Ithaca, New York: Cornell University Press, 1992?).

<sup>4</sup> Cf. Walter Benjamin (1977, 175): "the allegory of the seventeenth century is not convention of expression, but expression of convention" and 232-235. The very distinction between world and allegorical form, in contrast to symbolic form, is what permits allegory to reverse its scenario from one of ruin to one of redemption (159-163, 232-233).

<sup>5</sup> See Georg Lukács (1971). He comments that "the problematic of the form of the novel is here the mirror-image of a world that is out of joint" (17). See also Timothy Bahti's illuminating discussion of *The Theory of the Novel in Allegories of History: Literary Historiography after Hegel* Lukács' history of the novel sketches a complex dialectic between art and reality that can be woven into a philosophy of history and a typology of forms or what Bahti calls the reading of history as literary form and problem (1992, 182). Lukács himself starts with the premise that "Everything that happens is meaningless, fragmentary, and mournful" (1971, 126). Still another "origin" for Lukács is Schiller's *On Naive and Sentimental Poetry*, which traces the loss of immanence and the substitution of a compensatory form of poetry, the elegiac. Benjamin's "The Storyteller" draws upon both Schiller and Lukács.

<sup>6</sup> Cf. Benjamin's remarks, "Only Shakespeare was capable of striking sparks from the baroque rigidity of the melancholic. . . . It is only in this prince that melancholy self-absorption attains to Christianity" (1977, 158).

<sup>7</sup> The evidence for Benjamin's knowledge of "Mourning and Melancholia" is inconclusive. Bahti notes that Benjamin used "mourning" and "melancholia" as synonyms, despite the prior publication of Freud's essay. Nevertheless, Benjamin's "argument on mourning. . . approximates Freud's thesis on melancholy as an obsessive unwillingness to give up a dead or departed love-object. . . ." (Bahti 1992, 329-30, n.17). Anselm Haverkamp points out the "advantage" to Freud of "gaining historical pertinence" through Benjamin's work on baroque melancholy. Haverkamp claims that "even if the name is not mentioned, the signs of an encounter with Freud are unmistakable. In the derivation of melancholy from mourning, in the comprehension of its increased, 'heavy measure of sadness,' hence in the common root of the work of mourning, Benjamin obviously agrees with Freud" (1996, 11-13). The two disagree on important issues, however, among them the relation between mourning and melancholy, in which Benjamin finds more interdependence than Freud acknowledges.

<sup>8</sup> See Panofsky (1955, 157-171).

<sup>9</sup> For an extensive analysis of this process of reversal, see Bahti (1992, 268-290).

<sup>10</sup> See Freud (1955, XVII: 141).

<sup>11</sup> Cf. Benjamin's passage on *déjà-vu* as an "echo of the future" in *A Berlin Chronicle* (1978, 59).



---

<sup>12</sup> See Derrida (1987, 283) and, for a somewhat different argument, Ricoeur (1970, 324-337). Both Derrida and Ricoeur point out that despite their apparently antithetical relation, the pleasure principle and the reality principle are in some respects either interdependent or reconcilable.

<sup>13</sup> *A Berlin Chronicle*, written first, is more autobiographical than *A Berlin Childhood*, which is composed of a series of set pieces about the city.

<sup>14</sup> Cf. Benjamin's comment about the spectral figures of people he's known in Berlin: "Noisy, matter-of-fact Berlin, the city of work and the metropolis of business, nevertheless has more, rather than less, than some others, of those places and moments when it bears witness to the dead, shows itself full of dead. . . ." Childhood awareness of those moments, he adds, shows that the child is "as dearly attached . . . to the realm of the dead. . . as to life itself" (28).

<sup>15</sup> Cf. the figure of the procession in 1977, 140.

<sup>16</sup> See Hannah Arendt's "Introduction" to *Illuminations*, 6-7, Benjamin's *Ein Berliner Kindheit um Neunzehnhundert* (1991, IV.1: 302-304), and "Franz Kafka" (1969, 127-134).

## Works Cited

Bahti, Timothy. 1992. *Allegories of History: Literary Historiography after Hegel*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press.

Benjamin, Walter. 1991. *Gesammelte Schriften*. Ed. Rolf Tiedemann and Hermann Schweppenhauser. Frankfurt: Suhrkamp.

\_\_\_\_\_. 1969. *Illuminations*. Trans. Harry Zohn. New York: Schocken Books.

\_\_\_\_\_. 1977. *The Origin of German Tragic Drama*. Trans. John Osborne. London: New Left Books.

\_\_\_\_\_. 1978. *Reflections*. Ed. Peter Demetz. New York: Harcourt Brace Jovanovitch.

Bloom, Harold. 1982. "Freud's Concepts of Defense and the Poetic Will," in *Agon: Towards a Theory of Revisionism*. New York: Oxford University Press.

Delbo, Charlotte. 1994. *Auschwitz and After*. New Haven: Yale University Press.

Derrida, Jacques. 1986. *Mémoires for Paul de Man*. New York: Columbia University Press.

\_\_\_\_\_. 1987. *The Post Card*. Trans. Alan Bass. Chicago and London: University of Chicago Press.

\_\_\_\_\_. 1994. *Specters of Marx*. Trans. Peggy Kamuf. New York and London: Routledge.

---

Freud, Sigmund. 1955. *The Interpretation of Dreams* in James Strachey. Ed., *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*. Vol. IV. London: Hogarth Press.

\_\_\_\_\_. "Mourning and Melancholia," *SE*. Vol. XIV.

Hamacher, Werner, Hertz, Neil, and Keenan. 1989. Thomas, eds. *Responses: On Paul de Man's Wartime Journalism*. Lincoln, Nebraska and London: University of Nebraska Press.

Haverkamp, Anselm. 1996. *Leaves of Mourning: Holderlin's Late Work - With an Essay on Keats and Melancholy*. Trans. Vernon Chadwick. Albany: State University of New York Press.

Lukács, Georg. 1971. *The Theory of the Novel*. Trans. Anna Bostock. Cambridge, Mass.: MIT Press.

Morrison, Toni. 1987. *Beloved*. New York: Knopf.

Panofsky, Ernst. 1955. *The Life and Art of Albrecht Durer*. Princeton: Princeton University Press.

Ricoeur, Paul. 1970. *Freud and Philosophy*. New Haven: Yale University Press.

Santner, Eric. 1990. *Stranded Objects: Mourning, Memory, and Film in Postwar Germany*. Ithaca, New York: Cornell University Press.

## Irony, Nostalgia, and the Postmodern: A Dialogue

Linda Hutcheon & Mario J. Valdés

*University of Toronto*

### **Linda Hutcheon:**

What follows<sup>1</sup> is a dialogue between colleagues that was initially provoked by some ruminations on my part over why, in all the work I had done on postmodernism over the years, <sup>2</sup> I had resolutely insisted that the postmodern was more ironic than nostalgic. My resistance to dealing with the nostalgic was in part personal: I confess to suffering from an utter lack of nostalgia. But clearly there was also an intellectual issue at stake, since many had repeatedly insisted on the power of postmodern nostalgia.<sup>3</sup> This dialogue with Mario Valdés represents my attempt to deal with this unfinished business, to try to understand why I had earlier chosen to all but ignore the nostalgic dimension of the postmodern in favour of the ironic. It also represents my colleague's response to this position and his critical testing of it on the field of contemporary Spanish cinema. His refinements and precisions have helped me think through this problematic in new ways.

\*\*\*\*\*

The specific cultural forms of the postmodern are not our only focus here, because we also want to consider more broadly certain forms of contemporary culture, not all of which can be considered complicitously critical and deconstructing—that is, not all of them are postmodern. But it was postmodernism that brought the conjunction of irony and nostalgia quite literally into the public eye through the forms of its architecture. The early debates focussed precisely on that conjunction in response to postmodern architecture's double-coding, its deliberate (if ironized) return to the history of the humanly constructed environment.<sup>4</sup> This return was in reaction to modern architecture's ostentatious rejection of the past, including the past of the city's historical fabric. The terms of the debate were basically as follows: was this postmodern recalling of the past an example of a conservative—and therefore nostalgic—escape to an idealized, simpler era of "real" community values? (See Tafuri 1980, 52-9.) Or did it express, but through its ironic distance, a "genuine and legitimate dissatisfaction with modernity and the unquestioned belief in ... perpetual modernization"? (Huysen 1993, 112) The question soon became: how is it that the same cultural entity could come to be interpreted (apparently) so widely differently as to be seen as either ironic or nostalgic? Or as both ironic *and* nostalgic?<sup>5</sup>

In general cultural commentary in the mass media—as in the academy—irony and nostalgia are both seen as key components of contemporary culture today (Rist 1989). In the 1980s, it was irony that captured our attention most; in the 1990s, it appears to be nostalgia that is holding sway.<sup>6</sup> Perhaps nostalgia *is* given surplus meaning and value at certain moments—millennial moments, like our own. Nostalgia, the media tell us, has become an obsession of both mass culture and high art. And they may be right, though some people feel the obsession is really the *media's* obsession.<sup>7</sup>

The explanations offered for the recent commercialized luxuriating in the culture of the past have ranged from economic cynicism to moral superiority. They usually point to a dissatisfaction with the culture of the present—something that is then either applauded or condemned.<sup>8</sup> However, it does appear that the "derogatory word 'dated' seems to have vanished from our language" (Rubens 1981, 149). It has been taken over by "nostalgic," a word that has been used to signal both praise and blame. But, however self-evident (on a common sense level) it may seem that an often sentimentalized nostalgia is the very opposite of edgy irony, the postmodern debates' conflation (or confusion) of the two should give us pause.

Before beginning to tackle this conflation, I need to lay out briefly the definitions of my principal concepts and the terms of my argument. I have already defined my particular usage of the term "postmodern"—which is *not* synonymous with the contemporary, but which does have some mix of the complicitous and the critical at its ambivalent core. And I am going to trust that readers will all have some sort of sense of what "irony" means—either in its rhetorical or New Critical meanings or in its more extended senses of situational irony or, with an historical dimension, of "romantic" irony. What exactly *is* "nostalgia," though? Or perhaps the first question really should be: what *was* nostalgia? With its Greek roots—*nostos*, meaning "to return home" and *algos*, meaning "pain"—this word sounds so familiar to us that we may forget that it is a relatively new word, as words go. It was coined in 1688 by a 19-year old Swiss student, Johannes Hofer, in his medical dissertation as a sophisticated (or perhaps pedantic) way to talk about a literally lethal kind of severe homesickness (of Swiss mercenaries far from their mountainous home). This medical-pathological definition of nostalgia allowed for a remedy: the return home, or sometimes merely the promise of it. The experiencing and the attributing of a nostalgic response appeared well before this, of course. Think of the psalmist's remembering of Zion while weeping by the waters of Babylon. But the term itself seems to be culturally and historically specific.<sup>9</sup>

This physical and emotional "upheaval...related to the workings of memory" (Starobinski 1966, 90)—an upheaval that could and did kill, according to seventeenth- and eighteenth-century physicians—was seen as a "disorder of the imagination" from the start (87). But by the nineteenth century, a considerable semantic slippage had occurred, and the word began to lose its purely medical meaning,<sup>10</sup> in part because the rise of pathologic anatomy and bacteriology had simply made it less medically credible. Nostalgia then became generalized (Prete 1992, 17), and by the twentieth century, it had begun to attract the interest of psychiatrists.<sup>11</sup> But curious things happened in that generalizing process: nostalgia became less a *physical* than a *psychological* condition; in other words, it became psychically internalized. It also went from being a *curable* medical illness to an *incurable* (indeed unassuageable) condition of the spirit or psyche.<sup>12</sup> What made that transition possible was a shift in site from the spatial to the temporal. Nostalgia was no longer simply a yearning to return home. As early as 1798, Immanuel Kant had noted that people who did return home were usually disappointed because, in fact, they did not want to return to a *place*, but to a *time*, a time of youth.<sup>13</sup> Time, unlike space, cannot be returned to—ever; time is irreversible. And nostalgia becomes the reaction to that sad fact.<sup>14</sup> As one critic has succinctly put this change: "Odysseus longs for home; Proust is in search of lost time" (Phillips 1985, 65).

Nostalgia, in fact, may depend precisely on the *irrecoverable* nature of the past for its

emotional impact and appeal. It is the very pastness of the past, its inaccessibility, that likely accounts for a large part of nostalgia's power—for both conservatives and radicals alike. This is rarely the past as actually experienced, of course; it is the past as imagined, as idealized through memory and desire. In this sense, however, nostalgia is less about the past than about the present. It operates through what Mikhail Bakhtin called an "historical inversion" (1981, 147): the ideal that is *not* being lived now is projected into the past. It is "memorialized" as past, crystallized into precious moments selected by memory, but also by forgetting, and by desire's distortions and reorganizations (Phillips 1985, 66). Simultaneously distancing and proximating, nostalgia exiles us from the present as it brings the imagined past near. The simple, pure, ordered, easy, beautiful, or harmonious past is constructed (and then experienced emotionally) in conjunction with the present—which, in turn, is constructed as complicated, contaminated, anarchic, difficult, ugly, and confrontational. Nostalgic distancing sanitizes as it selects, making the past feel complete, stable, coherent, safe from "the unexpected and the untoward, from accident or betrayal" (Lowenthal 1985, 62; see also Miller and Nowak 1977)—in other words, making it so very unlike the present. The aesthetics of nostalgia might, therefore, be less a matter of simple memory than of complex projection; the invocation of a partial, idealized history merges with a dissatisfaction with the present. And it can do so with great force. Think of how visceral, how physically "present" nostalgia's promptings are: it is not just Proust for whom tastes, smells, sounds, and sights conjure up an idealized past.

There are, of course, many ways to look backward. You can look and reject. Or you can look and linger longingly. In its looking backward in this yearning way, nostalgia may be more of an attempt to defy the end, to evade teleology. As we approach the millennium, nostalgia may be particularly appealing as a possible escape from what Lee Quinby calls "technological apocalypse" (194, xvi). But there is a rather obvious contradiction here: nostalgia requires the availability of evidence of the past,<sup>15</sup> and it is precisely the electronic and mechanical reproduction of images of the past that plays such an important role in the structuring of the nostalgic imagination today, furnishing it with the possibility of "compelling vitality" (Lowenthal 1985, 30). Thanks to CD ROM technology and, before that, audio and video reproduction, nostalgia no longer has to rely on individual memory or desire: it can be fed forever by quick access to an infinitely recyclable past.

That original theory of nostalgia as a medical condition was developed in Europe "at the time of the rise of the great cities when greatly improved means of transportation made movements of the population much easier" (Starobinski 1966, 1001-2); in other words, you would be more likely to be away from home and thus yearn for it. The postmodern version of nostalgia may have been developed (in the West, at least) at the time when the rise of information technology made us question not only (as Jean-François Lyotard told us we must) what would count as knowledge, but what would count as "the past" in relation to the present. We have not lacked for critics who lament the decline of historical memory in our postmodern times, often blaming the storage of memory in data banks for our cultural amnesia, our inability to engage in active remembrance. But, as Andreas Huyssen (1995, 253) has convincingly argued, the contrary is just as likely to be true: "The more memory we store on data banks, the more the past is sucked into the orbit of the present, ready to be called up on the screen," making the past simultaneous with the present in a new way.

Nostalgia, however, does not simply repeat or duplicate memory. Susan Stewart's provocative study, *On Longing* suggestively calls nostalgia a "social disease," defining it as "the repetition that mourns the inauthenticity of all repetition" (1984, 23). The argument is that, denying or at least degrading the present as it is lived, nostalgia makes the idealized (and therefore always absent) past into the site of immediacy, presence, and authenticity. And here she approaches one of the major differences between nostalgia and irony. Unlike the knowingness of irony—a mark of the fall from innocence, if ever there was one—nostalgia is, in this way, "prelapsarian" and indeed utopian, says Stewart (23). Few have ever accused irony (even satiric irony) of successfully reinstating the authentic and the ideal.

Nostalgia has certainly not lacked for defenders, most of whom are psychoanalytically-oriented. (See, for example, Peters 1985; Fodor 1950) This is not surprising if you think of the significant relationship psychoanalysis posits between identity and the personal psychic past unearthed by memory. This relationship becomes the model for the link between collective identity and memory for those who see a move to nostalgic transcendence and authenticity as a positive move. As one person in this camp has put it: "Longing is what makes art possible" (Lerner 1972, 52). By "longing," he means the emotional response to deprivation, loss, and mourning. Nostalgia has, in this way, been deemed the necessary inspirational "creative sorrow" for artists (Mason 1989, 23).<sup>16</sup> This position draws on the original seventeenth-century meaning of the word; it sees nostalgia in our century as the positive response to the homelessness and exile of both private "nervous disorder and [public] persecution of actual enslavement and barbaric cruelty" (Harper 1966, 21). When I think of the displaced homeless peoples of Rwanda or Bosnia, however, the more trivialized, commercialized connotations of the word "nostalgia" do stand in the way for me. My feelings when experiencing those lushly nostalgic Merchant/Ivory film versions of earlier novels must be different (in kind and not only in degree) from the experience of political refugees yearning for their homeland. But perhaps not.

In other words, despite very strong reservations (based in part on personality limitations), I do know that I should never underestimate the power of nostalgia, especially its visceral physicality and emotional impact. But that power comes in part from its structural doubling-up of two different times, an inadequate present and an idealized past.<sup>17</sup> But this is where I must return to that other obsession of mine—irony—for irony too is doubled: two meanings, the "said" and the "unsaid," rub together to create irony—and it too packs considerable punch. People do not usually get upset about metaphor or synecdoche, but they certainly do get worked up about irony, as they did a few years ago in Toronto, where I live and work, when the aptly named Royal Ontario Museum put on an exhibition that used irony to deal with the relationship of Canadian missionaries and military to Empire in Africa. Sometimes, as we all know well, people get upset because they are the targets or victims of irony. Sometimes, though, anger erupts at the seeming inappropriateness of irony in certain situations. Witness the remarks of the Curriculum Advisor on Race Relations and Multiculturalism for the Toronto Board of Education at the time: "The implied criticism of colonial intrusion and the bigotry of the white missionaries and soldiers relies heavily on the use of irony, a subtle and frequently misunderstood technique. In dealing with issues as sensitive as cultural imperialism and racism, the use of irony is a highly inappropriate luxury"

(1990, 4)—especially, I might add, when condemnation is what is expected and desired.

What irony and nostalgia share, therefore, is a perhaps unexpected twin evocation of both affect and agency—or, emotion and politics. I suspect that one of the reasons they do so is that they share something else—a secret hermeneutic affinity that might well account for some of the interpretive confusion with which I began, the confusion that saw postmodern artefacts, in particular, deemed simultaneously ironic and nostalgic. I want to argue that to call something ironic or nostalgic is, in fact, less a *description* of the *entity itself* than an attribution of a quality of *response*. Irony is not something *in* an object that you either “get” or fail to “get”: irony “happens” for you (or, better, you *make* it “happen”) when two meanings, one said and the other unsaid, come together, usually with a certain critical edge. Likewise, nostalgia is not something you “perceive” *in* an object; it is what you “feel” when two different temporal moments, past and present, come together for you and, often, carry considerable emotional weight. In both cases, it is the element of response—of active participation, both intellectual and affective—that makes for the power.

Because people do not talk about this element of *active attribution*, the politics of both irony and nostalgia are often written off as quietistic at best. But irony is what Hayden White calls “transideological”: it can be made to “happen” by (and to) anyone of any political persuasion. And nostalgia too is transideological, despite the fact that many would argue that, whether used by the right or the left, nostalgia is fundamentally conservative in its praxis, for it wants to keep things as they were—or, more accurately, as they are imagined to have been (Bennett 1996, 5; 161, n.4). But, the nostalgia for an idealized community in the past has been articulated by the ecology movement as often as by fascism (Arblaster 1992, 180), by what Jean Baudrillard calls “[m]elancholy for societies without power” (1993, 361). From the seventeenth century on, nostalgia seems to have been connected to the desire to return specifically to the *homeland*. In nineteenth-century Europe, that homeland became articulated in terms of the nation state, and nostalgia began to take on its associations with nationalism—and chauvinism (Jankélévitch 1974; Parthé 1992). Even its more innocent-seeming forms—such as the preparing and eating of familiar foods by immigrant groups—can be seen as a nostalgic enactment of ethnic group identity, a collective disregarding, at least temporarily, of generational and other divisions (Raspa 1984).

One brave anthropologist has claimed that, unlike such searches for ethnicity, *feminism* has “no tendency toward nostalgia, no illusion of a golden age in the past” (Fischer 1994, 92). It has been suggested that this lack of nostalgic response is because the *narratives* of nostalgia—from the Bible onward—are *male* stories, Oedipal stories which are alienating to women (who usually remain at home like Penelope, while men wander the world and risk getting homesick) (see Brown 1989). And, in support of such a theory, literary and film critics alike have located strains of a current antifeminist, nostalgic retreat to the past,<sup>18</sup> in the face of the changes in culture brought about by the rise of feminism.<sup>19</sup> And, in a parallel fashion, the post-colonial focus of attention recently has been on the nostalgia of the (usually) European colonizers, on their sense of loss and mourning for the cultural unity and centrality they once had (Ang 1992). But, as Frederic Jameson has said, “a history lesson is the best cure for nostalgic pathos” (1991, 156).

But it is postmodernism that Jameson and others accuse of being nostalgic. The postmodern does indeed recall the past, but always with the kind of ironic double vision that acknowledges the final impossibility of indulging in nostalgia, even as it consciously evokes nostalgia's affective power. In the postmodern, in other words (and here is the source of the tension) nostalgia itself gets both called up, exploited, *and* ironized.<sup>20</sup> This is a complicated (and postmodernly paradoxical) move that is both an ironizing of nostalgia itself, of the very urge to look backward for authenticity, and, at the same moment, a sometimes shameless invoking of the visceral power that attends the fulfilment of that urge.

Perhaps the history of the wider cultural entity called postmodernity would help explain this paradox. If, as it has been argued often, nostalgia is a by-product of cultural *modernity*—with its alienation, its much lamented loss of tradition and community (Chase and Shaw 1989, 7)—then *postmodernity's* complex relationship with modernity, a relationship of both rupture and continuity, might help us understand the necessary addition of irony to this nostalgic inheritance. It has become a commonplace to compare the end of the nineteenth century to the end of our own, to acknowledge their common doubts about progress, their shared worries over political instability and social inequality, their comparable fears about disruptive change (Lowenthal 1985, 394-6). But if nostalgia was an obvious consequence of the last *fin-de-siècle* panic—"manifest in idealizations of rural life, in vernacular-revival architecture, in arts-and-crafts movements, and in a surge of preservation activity" (396)—then some, not all (not the commercial variety, usually), but *some* nostalgia we are seeing today (what I want to call postmodern) is of a different order, an ironized order. Gone is the sense of belatedness of the present *vis-à-vis* the past; the act of ironizing (while still implicitly invoking) nostalgia undermines modernist assertions of originality, authenticity, and the burden of the past, even as it acknowledges their continuing (but not paralyzing) validity as aesthetic concerns.

Our contemporary culture is indeed nostalgic; some parts of it—postmodern parts—are aware of the risks and lures of nostalgia, and seek to expose those through irony. Given irony's conjunction of the said and the unsaid—in other words, its inability to free itself from the discourse it contests—there is no way for these cultural modes to escape a certain complicity, to separate themselves artificially from the culture of which they are a part. If our culture really is obsessed with remembering—and forgetting—as is suggested by the astounding growth of what Huyssen calls our "memorial culture" with its "relentless museummania" (1995, 5),<sup>21</sup> then perhaps irony is one (though only one) of the means by which to create the necessary distance and perspective on that anti-amnesiac drive. The knowingness of irony may be not so much a defense against the power of nostalgia as the way in which nostalgia is made palatable today: invoked but, at the same time, undercut, put into perspective, seen for exactly what it is—a comment on the present as much as on the past.

From that position, I now turn this debate over to Mario Valdés for his response, critical testing, and refinement.



**Mario Valdés:**

In response to this position I will begin with some general considerations and then turn to Spanish contemporary culture, especially Spanish cinema. To do that, I recall one section of Hutcheon's argument:

What irony and nostalgia share, therefore, is a perhaps unexpected twin evocation of both affect and agency—or, emotion and politics. I suspect that one of the reasons they do so is that they share something else—a secret hermeneutic affinity that might well account for some of the interpretive confusion with which I began, the confusion that saw postmodern artefacts, in particular, deemed simultaneously ironic and nostalgic. I want to argue that to call something ironic or nostalgic is, in fact, less a description of the *entity itself* than an attribution of a quality of *response*. Irony is not something *in* an object that you either “get” or fail to “get”: irony “happens” for you (or better, you *make* it “happen”) when two meanings, one said and the other unsaid, come together, usually with a certain critical edge. Likewise, nostalgia is not something you “perceive” *in* an object; it is what you “feel” when two different temporal moments, past and present, come together for you and, often, carry considerable emotional weight. In both cases, it is the element of response—of active participation, both intellectual and affective—that makes for the power.

She then adds this key paragraph for comparative study:

Because people do not talk about this element of *active attribution*, the politics of both irony and nostalgia are often written off as quietistic at best. But irony is what Hayden White calls “transideological”: it can be made to “happen” by (and to) anyone of any political persuasion. And nostalgia too is transideological, despite the fact that many would argue that, whether used by the right or the left, nostalgia is fundamentally conservative in its praxis, for it wants to keep things as they were—or, more accurately, as they are imagined to have been. But, the nostalgia for an idealized community in the past has been articulated by the ecology movement as often as by fascism, by what Jean Baudrillard calls “[m]elancholy for societies without power.” From the seventeenth century on, nostalgia seems to have been connected to the desire to return specifically to be the *homeland*. In nineteenth-century Europe, that homeland became articulated in terms of the nation state, and nostalgia began to take on its associations with nationalism—and chauvinism.

Hutcheon's position sets off a reflective reconsideration of both my thinking on hermeneutics and on the specific case of twentieth-century Spanish literatures and cinema. In contemporary hermeneutics the open dialectic inquiry developed by Gadamer and Ricoeur from Heidegger's philosophy has become the principal means of exploring cultural history and it is this approach I shall use here in my commentary on the recent cultural history in Spain.<sup>22</sup>

In the open dialectic the emphasis is on the mediating functions of language between the poles explicitly or implicitly involved in narratives that rewrite the past. We know these narratives under different names, but we rarely consider their kinship. For example, parody as a basic element of comic effect in literature is as old as Greek and Roman comedy and was

greatly enhanced by Cervantes in the seventeenth century but is nevertheless based on the dialectic of the new text and the text that is the object of the ridicule. We recognize that for parody to work both texts must be present in the imagination of the reader so that the mediating functions of the mimicry is developed. It is also common knowledge that irony both as an oral trope and as a sophisticated literary device is also fundamentally a dialectic representation: the literal meaning and the implied or ironic meaning must be present at the same time for the cutting ironic edge to have effect. The play of opposites is never greater than in irony.<sup>23</sup> This is so to such an extent that it presents the primary example of complete failure or success in language usage. If listeners or readers cannot read the irony, they are left only with the literal meaning, with no clue that there is anything more. Of course, we have numerous examples of writers who have combined parody and irony thus giving the humour an aggressiveness not always carried in parody alone.<sup>24</sup>

Nostalgia has been another matter. As an affliction of the spirit it has always been part of literature; as a medical matter, it has its own peculiar history. But as a central feature of a period aesthetics it has had a limited history, one that particularly marked the end of a reign, century or cultural configuration. Nostalgia is certainly a major player in postmodern aesthetic modes and styles; nevertheless, it was not until Hutcheon's article that my attention was drawn to the central observations that it also has a fundamental dialectic within, for the nostalgic look back depends on the rejection of the present for its power and effectiveness. The more the present is found wanting, the stronger will the desire grow to revisit a past that is, in the mind of the time traveller, everything the present is not. There is, of course, a curious urge to create a highly selective luxuriating in a world that never was. How often have we read how Berlin Jews look back lovingly to their city in the 1920s in spite of the fact that it is precisely this period that saw the rampant growth of violent anti-Semitism.<sup>25</sup>

Once again it was Hutcheon who pointed out that not only have nostalgia, irony and parody all taken up a good part of the postmodern aesthetics, but they have sometimes collapsed into one another in the same text. On the surface it would appear that nostalgia and ironic parody are as incompatible as oil and water; one looks back lovingly and disparages the present; the other makes fun of the older text in order to create the newer, supposedly superior one. Yet as Hutcheon has argued, the look back can retain its sentimental power and yet give in to an ironic rejection. I want to explore this unique phenomenon in some twentieth-century Spanish texts and films.<sup>26</sup>

In Spain today most observers agree that both ironic parody and nostalgia are manifestations of the (culturally and politically) dynamic, chaotic 1990s. If we consider that this phenomenon is in marked contrast to the 1970s when nostalgia and irony co-existed, but far removed from each other for ideological reasons, we have a prime indicator of rapid cultural change. And if we cast our look further back to the beginning of the twentieth century, it was nostalgia that dominated. Consider, for example, the poetry of Unamuno, the short narratives of Azorín and the novels of Gabriel Miró.<sup>27</sup> Parody was also present here and there, usually ridiculing modernity as, for example, in Unamuno's *Amor y pedagogía* but it was never linked to nostalgia or to the exploring of the imaginative creation of a past that never existed.<sup>28</sup> Today it appears that irony has given way to ironic parody of the past and, at the same time, there is a widespread expansion of a nostalgic look back to pre-civil war Spain. The paradox of

the conjunction of these two very different ways of treating the cultural imaginary of the past are not only present at the same time but often in the same work; this is what I want to address in this response.

Unamuno's first book of poetry, *Poesías*, was published in 1907 and has a number of poems that express the notion of a noble past and a longing for it—foremost among these, the poem titled “Castilla.” The nostalgia for the noble past, I would claim, was in no way confined to Unamuno at the beginning of this century.<sup>29</sup> But now let us contrast the poem entitled “Histeria de España” by Jesús López Pacheco, published in 1970, while the Spanish writer was in exile in Canada, less than a decade after he was released from a political prison. The poem establishes the parodic intent from the outset, and the epigraph is the first line of Unamuno's poem.<sup>30</sup> The parody of Unamuno's nostalgic poem spits out, in violent confrontation, a rejection of every sentiment of the earlier work. It establishes Unamuno as its parodic target both textually and individually. The first three stanzas make Pacheco's poem not only one of anger but, primarily, one of rejection. The fourth to the seventh stanzas are almost a line for line parody of “Castilla.” Unamuno ends his poem in exaltation of the noble heritage of Castilla. López Pacheco responds: “Castilla is not a holy altar, it is the torture chamber of all of holy Spain” (my translation). The target is the history of Spain and what the lyric voice identifies as its religious fanaticism. Unamuno says, “Castilla, mother of our hearts, the present takes in you the old standards of our noble past” (my trans.). López Pacheco's invective continues to pour out: “You are a furious and caged mother who devours her children and is devoured by them to your mutual pleasure and in the name of God” (my translation)—an image that evokes Goya's terrifying “Saturn Devouring his Children.” And, finally, returning to Unamuno's poem, “Castilla, the noble” lifts the lyric voice up toward a sense of greatness, and López Pacheco responds with “Castilla, you lift us up to crush us between the sky and the earth and all of Spain yells in pain” (my translation), as the Spanish people twist and turn in agony as they are crushed.

The nostalgia of the 1907 poem and the parody of the 1970 work are at opposites of the spectrum of poetic remembering, but these poems are from different times, and different aesthetics. We might well ask whether it could be any other way, for both are powerful forces in the cultural imaginary.

As Hutcheon notes, we should not underestimate the power of nostalgia, especially its emotional physicality and impact. That power comes from its structural doubling-up of two different times, a purportedly inadequate present and an idealized past. This is where I want to return to parody, for parody is also doubled and if we mix in irony, as we have seen in the López Pacheco poem, still another level of doubling is added for there are two meanings, the said and the unsaid, but also implied are the parody and the text that is parodied. Therefore, if we consider a text that is nostalgic and, at the same time, has elements of ironic parody, it would be quite unsettling to say the least; it is the very paradigm of indeterminate openness.

If the early twentieth century turned nostalgically to the poems of Unamuno, the lingering caress of the past in Azorín's novels, the romantic hero of Valle Inclán's *Sonatas*,<sup>31</sup> the meditations on idyllic scenes by Gabriel Miró or to the familiar revelling in the neo-classical form of architecture,<sup>32</sup> the late twentieth century has combined nostalgia with irony to

produce the historiographic metafiction of Antonio Muñoz Molina<sup>33</sup> and, above all, the nostalgic parodic cinema of the best of Spanish directors.<sup>34</sup> In an example of Hutcheon's argument, here too the sense of belatedness of the present *vis-à-vis* the past is gone; here too the act of ironizing (while still implicitly invoking) nostalgia again undermines "modernist assertions of originality, authenticity, and the burden of the past, even as it acknowledges their continuing (but not paralyzing) validity as aesthetic concerns." Contemporary culture in Spain is indeed nostalgic; and most writers and artists are aware of the risks and lures of nostalgia, and seek to expose those through irony, to have their cake and eat it. Given irony's conjunction of the said and the unsaid—in other words, as Hutcheon argues, given its inability to free itself from the discourse it contests—there is no way for these cultural modes to escape a certain complicity. If Spanish culture too is really obsessed with remembering—and forgetting—as is suggested by the astounding growth of a Spanish memorialist culture with its relentless revision of the past, then perhaps irony is one of the means by which it creates the necessary distance and perspective on that drive to remember. There is little irony in most state memorials in Spain, but there is a great deal of ironized nostalgia in Spanish cinema today.<sup>35</sup>

The hermeneutics of representation I have been exploring have led us to some preliminary observations. While irony, parody and nostalgia, all function in a dialectic play between polarities and thereby create a tensional experience of rejection, they have all stood quite separate from each other. And there is good reason for this. While rejection abounds both in irony and parody, it involves a put-down of the former text or the literal meaning in favour of the purportedly more honest and present one that, at the very least, claims superiority. In contrast, in nostalgia the dialectic takes an opposite direction: the present is rejected in favour of the imagined past which is more often than not sentimentalized—the ever-present mirage of the past's golden age never seems to dim.

In Spanish cinema of the 1980s there are good examples of both nostalgia for the 1930s and cutting parody of the 1980s as contemporaneous, but separate, representations. Consider the 1982 film *Volver a empezar* (*To begin again*) by José Luís Garcí.<sup>36</sup> Everything from the sound-track, to the characterization and the plot is a sentimental return to pre-civil war Gijón by the terminally-ill Nobel Prize professor of Spanish literature from Berkeley. This is the nostalgia of the exiled who does not so much reject the present as reconstruct the past—but in terms that leave out the negative side of the Spanish civil war and luxuriate in the remembrance of youth in not only another Spain, but very clearly a Spain that never was. Only three years separate Garcí's film and *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* / *What Have I Done to Deserve This?* by Pedro Almodóvar,<sup>37</sup> but in aesthetic terms there is a clear break. This is an outrageous parody of every stereotype and cliché about Spain ranging from personal relationships to ideology. Spanish Germanophilia, machismo, veneration of the village as superior to the city, homophobia, as well as the abnegated mother, all receive full treatment. Pedro Almodóvar is today one of the most successful Spanish directors since Luis Buñuel, primarily because of his extraordinary skill in creating parody and nostalgia at the same time. *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* was released in 1984 and was Almodóvar's fifth film. It is the depressing, bleak story of Gloria, a pathetic, illiterate, poor, and sexually-frustrated cleaning woman from Madrid's outer fringes. She is married to an abusive macho taxi driver who has never given her sexual satisfaction. She has two sons: one is a teen-age prostitute, the

other is a drug dealer. She lives in a squalid forty-square-meter apartment with her husband, sons and an abusive mother-in-law. She works eighteen-hour days, cleaning offices and homes, and then doing everything for her own family. She is an amphetamine addict; the drug helps her get through each day. This extreme situation is, however, presented through a series of ironic takes on everything from the attraction of village life to prostitution and the sexual impotence of the police investigator.

Television commercials are presented in an outrageous parody.<sup>38</sup> The one key musical scene is also presented on television in the film. Gloria and her husband are in the midst of 'bang-bang' sexual intercourse in the bedroom much to Gloria's frustration. Meanwhile, in the next room, the mother-in-law is watching a performance of a popular song of the 1930s. Almodóvar himself, dressed-up like a cavalry officer, mouths the words of "La bien pagá." The character is singing to his mistress who is being upbraided for her infidelity. The parody is multiple. The mistress in this scene is a man in drag, the gestures of the Almodóvar character express the pompous self-congratulation of the lyrics, as he dismisses the well-paid mistress. The scene returns to Gloria in the bedroom as, once again, she is deprived of even minimum sexual satisfaction. The irony is also historically significant since the singer whose voice we hear, Miguel de Molina, was exiled from Spain at the end of the Civil War because of his Republican sympathies but also because of his homosexuality.

Almodóvar uses filmic parody as well as ideological reduction to the absurd. Among the films he parodies is Alfred Hitchcock's teledrama, *Lamb to the Slaughter*, the story of the perfect murder of a husband by his wife—with a frozen leg of lamb: she then cooks it and serves it to the investigating police. But the principal parodic target is traditionalist Spain, its social codes and the "españoladas" of the 1940s. As Marsha Kinder aptly notes: "Almodóvar subverts dominant ideology by realigning the centre with the margin" (254).<sup>39</sup>

Another recent film that exemplifies the postmodern dialectic of nostalgia and parody is *Belle Époque* by Fernando Trueba. Some of the most vaunted institutions of repression and violence, the Guardia Civil and the Carlist movement, are reduced to comic caricature in the person of the guardia who kills his superior and father-in-law because of his pragmatism, or Doña Son, Juanito's mother, who characterizes the Carlistas, the most fanatic members of the nationalist forces, as a sect of buffoons. This is all immersed in a lush portrayal of a joyous family of free thinkers clothed in the quotidian representation of 1931 Spain. The remembrance of Ortega y Gasset, Marañón, Pérez de Ayala and, especially, Unamuno, add the historical ideologies of the moment when the second republic is proclaimed. The ironic nostalgia of impending violence as an evasion is countered by the suicide of the local priest, Don Luis, who hangs himself in the church clutching his signed copy of *Del sentimiento trágico de la vida* (*The Tragic Sense of Life*). At once Trueba presents the imminent threat behind the living lie of Manuel Bueno, the priest who does not believe, yet goes through the motions so that others might believe, and the foreshadowing of the collective suicide of a Spain that would emerge less than five years later.<sup>40</sup> Trueba's film has all the power of nostalgia of an ever more distant time before the civil war, and parody that serves to reduce the future enemies to comic figures, thus making the past very attractive for the audience immersed in today's concerns about drug addiction, unemployment and the threat of being made redundant by a machine. Yet this film also rejects the very idealization of the past, pointing to the consequences of living a lie.

The co-existence of opposites in the Spanish cultural scene creates completely unpredicted results. The union of opposites occurs in the most unexpected cinematic sub-genre: the musical (see Morgan 1995; Pineda Novo 1991). In Spanish cinema there has been a virtual explosion of films that exploit a nostalgic retrospective, whether explicitly historical or not. A good example is the revival of the Spanish musical coming at a time when the genre is almost completely absent in Hollywood. This starts with the pioneer retro-musical, José Luis García's *La corte del Faraón* (1985), followed in 1989 by *Las cosas del querer* by Jaime Chávarri, *Yo soy esa* by Luis Sanz (1990), *El día que yo nací* by Pedro García (1991), and the extremely successful *La Lola se va a los puertos* by Josefina Molina (1993). *Yo soy esa* brought in 230 million pesetas in two weeks, the entire cost of production—an unprecedented return for a Spanish film. But these films are both nostalgic and parodic. *Las cosas del querer* (1989) showcases the popular songs of the 1930s with a polished and loving retrospective of the period, yet ridicules the pretensions and supercilious hypocrisy of the aristocracy and the sordid life of abuse and prostitution that even the best performers had to live with. The Spanish cinema critic, Sánchez Biosca, sums it up admirably: "This is the way in which the paradoxical historical revisionism of the 1990s is realized: a mixture of nostalgia, melodrama and irony" (1995, 191; my translation).

The postmodern aesthetics of nostalgic irony in Spain produces a roller-coaster effect of refiguration of the past because the ultimate dialectic in this art form is the dialectic of the past as present. As Hutcheon notes, from a postmodern point of view, the knowingness of this kind of irony "may be not so much a defense against the power of nostalgia as the way in which nostalgia is made palatable today: invoked but, at the same time, undercut, put into perspective, seen for exactly what it is—a comment on the present as much as on the past."

Seen in this way, however, not only have irony and nostalgia gone hand in hand in Spanish postmodern film, but perhaps today's creative tension has returned to its historic source in *Don Quijote*. Don Quijote gave us those timeless ironies of incongruity and inappropriateness precisely through his nostalgia for a chivalric past. The nostalgia on the part of don Quijote is genuine; the irony on the part of the narrative voice is relentless, for this is the same man who has just been characterized as both a hero and a madman.

In like vein, the all too ready attribution of irony to one of Carlos Saura's most successful films, *Ay, Carmela!*, cannot really be separated from nostalgia. Carlos Saura is, of course, one of the most distinguished film directors in Spain. His first film was *Los golfos*, released in 1959. *¡Ay Carmela!* came out in 1990, his twenty-third film. Although the first time Saura touched on the Spanish civil war was in 1973, in *La prima Angélica*, not until *¡Ay Carmela!* did he feel that he could fully engage the brutality of the war in the lives of ordinary people. The film is based on a play by José Sanchis Sinisterra. The leading parts are played by Andrés Pajares and Carmen Maura, who won the best actor awards, respectively, in the Montreal Film Festival and the European Academy of Cinema. The film adaptation is only remotely related to the stage play. The film adheres to a strict linear chronology in order to focus on the comical and, even at times, farcical scenes and yet present the tragic situation of a fanatical nationalist officer who shoots Carmela at point blank range. The musical interludes by Carmen Maura are complete and without interruption and are replete with Saura's customary close-ups of the actor's face.

It will be recalled that the irrepressible Carmen and her vaudeville companions have to try to survive during the Spanish Civil War when they are caught between enemy lines. Along with the clear nostalgic exploitation of a period piece, there is also a cutting satire of the ideology of both sides, but especially of the self-glorification of the Fascists. This inseparability may in part be, as Hutcheon notes, because irony and nostalgia are not qualities of *objects*; they are responses of *subjects*—active, emotionally, and intellectually-engaged subjects. The ironizing of nostalgia—in the very act of its invoking—may be one way, she argues, that the postmodern has of taking responsibility for such responses by creating a small part of the distance necessary for reflective thought about the present as well as the past. It is films like this one that made me think again about the postmodern tension between nostalgia and irony.

The comic lightness in these films cannot hide the irony that displaces the rhetoric of the ideologies that so dominate us in our concern for living. The answer to the question of what remains of the nostalgic remembrance is now complicated by a corollary question: what matters? There is one answer to both questions, and that answer carries the full weight of a past remembered and an ironic dismissal of hyperbole. What remains and what matters is what I can say that becomes yours. The union of the opposites of nostalgia and irony in present-day Spanish cinema must therefore be seen as a return to creative power after a long exile. The globalization of culture notwithstanding, there is a peculiarly Spanish quality to this ironic nostalgia.

Emile Benveniste described order in culture as having a dynamic polarity, which can best be depicted as a rhythm of cultural expression, offset by an opposite static order we can recognize as schema; although Spanish culture was not being addressed, he gave us an effective means of approaching its history with its ups and downs, its peaks and valleys—as so many cultural historians have stated. Can we not recognize the general attitude and formal quality of today's cinema in Spain as one comparable to the baroque? If we can accept Severo Sarduy's description of baroque art as an emphasis on differentiation, a polycentrism that subverts all attempts to maintain a centre and, finally, a play of opposites, I would suggest that postmodernity in Spanish cinema is the rhythmic upswing of what we have been calling the baroque sensibility of Spain over the last three hundred years but with a radical difference: this time it hurts.

But how is it and why is it that this postmodern hybrid form nostalgic irony has so much power and has such broad appeal. Linda Hutcheon is the first critic to call attention to the tensional duality operating in nostalgia, irony and parody and to recognize this hybrid form as a quintessentially postmodern creation. She also examines what, in her terms, is the “terrific punch” of nostalgic irony. My contribution to this discussion, besides introducing the Spanish texts and films, is to offer the following hermeneutic analyses as a temporary conclusion—one that will clearly be revised and contested.

The hypothesis I propose is that, because there are elements of utopia in nostalgic representation and because ironic parody commonly expresses aspects of ideology, the dialectic process in nostalgic irony can easily become a dialectic of utopia and ideology. These two are opposites but they are also deeply interrelated. While utopia is profoundly hypothetical

and ethical, ideology is critical and sociological. Yet, as I have suggested, they are also bound up together. If we remove the negative stigma the young Marx put on ideology, we can consider it to be a system of social and public values in a perpetual state of contestation with other systems, both those in power and out of power. The ideology seeks dominance and legitimisation and is opposed and resisted on these grounds by others systems. A utopian presentation is a projection toward an ideal future and, just as it assumes certain systems of values (i.e. ideologies) and rejects others, utopia itself becomes the aim and goal of the ideology it has accepted. Therefore, we can say that a classless society is a utopian concept that serves as the goal of a Marxist ideology.

But there is also a profound difference between utopia and ideology, and that is that we can easily find societies that back systematic encoding of values, but we cannot think of any human group that does not have some dream, ideal or goal toward which it is oriented. I concur with Karl Mannheim when he wrote: ".whereas the decline of ideology represents a crisis only for certain state and the objectivity which comes from the unmasking of ideologies always takes the form of self-clarification for a society as a whole, the complete disappearance of the utopian element from human thought and action, would mean that human nature and human development would take on a totally new character" (1936, 262).

The power of nostalgic irony lies in the fact that it can be an expression that is at once charged with the utopian remembrance of a world that never was (except in the fervent desire that it should have been) and at the same time with the critical rejection of all that which made it not be. Nothing is stronger than a dream that the dreamer knows is but a dream and yet this does not lessen its magnetic pull of appeal; simultaneously, there arises the seething anger against the ideas, persons and incidents that have not permitted the dream to enter reality.

In *El jinete polaco* by Antonio Muñoz Molina, there is a first-person narrator who nightly dreams of making love to a beautiful girl he met eighteen years before and has never seen since that first encounter. Every night it is the same dream, as he looks on the girl, noting every gesture, every detail of her body, every inflection of her voice. The dream girl has had a real-life model, just as Dulcinea del Toboso had Aldonza, but the girl in the dream is the creation of desire, and the utopian drive to relive the past. She no longer resembles the girl he met, in the same way that Aldonza is unrecognizable as Dulcinea. The dream-girl has been clothed in the colours of his desire. This is nostalgia pure and simple as a middle-aged man relives his youth. If the real woman were to appear suddenly, of course she would be eighteen years older, but even if she were still a reasonable older version of the girl, the dreamer would never recognize her. He has slowly, night after night, undressed and made love to the young woman whom he hardly knew and with whom he was never alone, and in this process the sexual imagination has had to make-up what he never saw but wanted desperately to possess. This nostalgia becomes ironic, however, as he begins to resent all the obstacles that kept him from making love to her. First and foremost, he flagellates himself for his own stupidity, his inexperience, his timidity; but also begins to hate all the ideological restrictions of the Franco era surrounding sexuality. He has known for some time that the girl of his dreams wanted very much to make love with him on the occasion of their last meeting. At the same time that he is full of rancour against Spanish society in the 1960s and the man he thinks that they made him become, he luxuriates in a fantasy sexual encounter with this ideal loving, gentle, passionate,



seductive girl he has created. They go together: nostalgic remembering of Spain in 1960s and a torrent of ironic rejection of it.

To a certain extent this situation is the common ground of an entire generation who is drawn to nostalgic re-remembering of a Spain that never was but should have been and a seething anger at having wasted their youth serving the ideological ghosts of the Spanish Civil War (1936-39) which had ended long before they were born. The generation of Muñoz Molina and Almodóvar was born in the 1950s. The Spanish love of the baroque has taken a highly charged postmodern turn in the manifestations of nostalgic irony.

---

### Notes

- <sup>1</sup> My first attempts to work through this issue were given as conference papers to the University of Toronto Department of English and to the International Comparative Literature Association Congress in Leiden, the Netherlands in August 1997. An electronically published version of this talk is available on UTEL (<http://www.chass.utoronto.ca/english/>).
- <sup>2</sup> See *Poetics; Politics; Canadian Postmodern*.
- <sup>3</sup> The list would be endless, but let me simply note the most cited opponent of the postmodern, Fredric Jameson, whose 1984 essay on "Postmodernism, Or The Cultural Logic of Late Capitalism" in many ways provoked my own work in the field.
- <sup>4</sup> See Jencks, *Language and Post-Modern Classicism*.
- <sup>5</sup> Of course in the 1960s Susan Sontag characterized camp in precisely these terms in her "Notes on 'Camp.'" The American television series "All in the Family" was one example of this conflation. Despite its allegedly progressive intent--what its creators intended as ironic de-bunking--it seems that Archie Bunker was popular in large segments of various populations because of the show's conservative, indeed openly nostalgic, appeal to attitudes perhaps consciously denied but deeply felt. See Rosenthal.
- <sup>6</sup> Lowenthal has even asserted that, while "[f]ormerly confined in time and place, nostalgia today engulfs the whole past" (6).
- <sup>7</sup> See Lasch 68; Lowenthal 29; Moriarty and McGann 85 on the impact of nostalgic professional design magazine advertisements on the media.
- <sup>8</sup> Leading the applause, an apocalyptic George Steiner claims that the decline in formal value systems in the West has left us with a "deep, unsettling nostalgia for the absolute" (50).
- <sup>9</sup> This is in spite of early medical attempts to universalize it into something felt by all beings--of all ages and temperaments--anywhere on the face of the earth. E.g. Philippe Pinel's nostalgia entry in the *Encyclopédie Méthodique: Médecine*, 10 (Paris, 1821). See also Ruml 656-7.
- <sup>10</sup> The medical meaning did see a revival, evidently, during the American Civil War. See J. Theodore Calhoun, "Mostalgia as a Disease of Field Service," *Medical and Surgical Reporter* 11 (27 February 1864); DeWitt C. Peters, "Remarks on the Evils of Youthful Enlistments and Nostalgia," *American Medical Times* (14 February 1863).

---

<sup>11</sup>. See the discussion of, among others, Karl Jaspers' *Heimweh und Verbrechen* (1909) in Starobinski 99-101.

<sup>12</sup>. For more on the medical and psychological angle on nostalgia, see McCann, "Nostalgia--A Review" and "Nostalgia: A Descriptive and Comparative Study;" Rosen.

<sup>13</sup>. Immanuel Kant, *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht* (1798). More recently, it has been argued that the appeal of the comic strip in French culture today is nostalgia for childhood. See Pennacchioni.

<sup>14</sup>. See Jankélévitch's meditation on this.

<sup>15</sup>. Chase and Shaw make this point (4) and also point out that the photograph is the "paradigm case of the moment of nostalgia" (9).

<sup>16</sup>. It has also been called our "moral conscience" for it is said to let us know what values we hold most dear and help us fight "the sickness of despair" (Harper 28).

<sup>17</sup>. All nostalgia, then, would be what Davis (25) calls "interpreted nostalgia" wherein an analysis of an experience, however brief or mistaken, comes to be fused with that primary experience and thus alters it.

<sup>18</sup>. Humankind has not infrequently responded with a nostalgic defensive retreat into the past when feeling threatened: for example, despite its forward-looking ideology, the late nineteenth-century United States gave great new value to its Colonial past--as an "exclusive WASP [White Anglo-Saxon Protestant] heritage"--in part to combat the mass immigration that was accompanying industrialization and that felt so new and so un-"American." See Lowenthal 121.

<sup>19</sup>. See Doane and Hodges xiii; Creed 47-67 on film nostalgia and issues of gender which Jameson does NOT deal with. For a discussion of the condemnation of utopian "future nostalgia" by feminist writers, see Finney 31-40. For a general critique of various kinds of utopian thinking, including nostalgic ones, see Pecora.

<sup>20</sup>. This is one step beyond what has been called the ironic nostalgia of, say, post-Soviet artists who, according to Svetlana Boym, "reconfigure and preserve various kinds of imagined community and offer interesting cultural hybrids--of Soviet kitsch and memories of totalitarian childhood" (151).

<sup>21</sup>. See Lasch for contrasting view: "If Americans really cared about the past, they would try to understand how it still shapes their ideas and actions. Instead they lock it up in museums or reduce it to another object of commercialized consumption" (69).

<sup>22</sup>. Ricoeur sums up the unfolding of this mode of enquiry in the first volume of *Time and Narrative*: [concerning the Heideggerian analysis of temporality, in *Being and Time*] "I take as one invaluable result . . . its having established, with the resources of a hermeneutic phenomenology, that our experience of temporality is capable of unfolding itself on several levels of radicality, and that it belongs to the analytic of Dasein to traverse them, whether from above to below, in the order followed in *Being and Time*, from authentic and mortal time

---

toward everyday and public time where everything happens 'in' time (85). See also the direct application of this philosophical position to the human sciences in "The Task of Hermeneutics" where he argues that the consciousness of effective history contains within itself an element of distance (61).

<sup>23</sup>. Hutcheon makes this point with clarity: "Irony is a relational strategy in the sense that it operates not only between meanings (said, unsaid) but between people . . . . Ironic meaning comes into being as the consequence of a relationship, a dynamic, performative bringing together of different meaning-makers, but also of different meanings" (*Irony's Edge* 58).

<sup>24</sup> 3. There are numerous examples of highly effective irony in Spanish literature ranging from the Lazarillo de Tormes' famous last lines: "Y así quedamos todos tres bien conformes" with reference to the "ménage à trois" established between his master, the alguacil, Lazaro's wife and himself. As far as parody is concerned few can equal Cervantes' use of the novels of chivalry. It is not until the twentieth century that we find extensive use of irony and parody together as for example in Unamuno's *Amor y pedagogía* with its parody of Comte and Hegel and its cutting irony of the followers of the religion of science.

<sup>25</sup>. One of the most remarkable commentaries on German national stereotypes and selective remembering is by Theodor Adorno "On the question: What is German?" in *Stichworte*.

<sup>26</sup>. Although there is no doubt that the end of the Franco regime in 1976 marks the end of a particularly difficult period for Spanish life, we should not assume that the literature and cinema of the 1960s did not participate in the revolutionary tendencies of that decade. Writers like Luis Martín Santos, cinematographers like Erice and Saura and poets like Blas de Otero participated in spite of the state censorship.

<sup>27</sup>. José Martínez Ruiz, best known by his pseudonym of Azorín, cultivated a nostalgia not for the past itself, but for the books of the past. His nostalgia is that of the bibliophile who creates a continuous stream of nostalgic loving remembrances of the incidental aspects of life especially in the eighteenth and nineteenth centuries, yet his imagination has not been inspired by visiting the towns of Castilla or the ruins of a monastery, but by reading about them. Gabriel Miró was a writer living in a time warp. He looked at the world through the eyes of a painter of still life. The material objects of the world do not exist until the artist gives them form and colour. He did not participate in the intellectual life of Madrid, but preferred to remain in Alicante, lovingly creating his nostalgic still-life narratives of the past of his imagination. Finally, Unamuno, who greatly admires both Azorín and Miró was the complete opposite. He was a man of passion and controversy and even his nostalgic poems of Spanish glory are imbued with enormous power that creates what he assures is the national imaginary of Spain.

<sup>28</sup>. Parody in Unamuno's *Amor y pedagogía* is not so much textual, as it was with Cervantes, but rather a parodic make-over of the intellectual genius especially, as mentioned above, Auguste Comte and Wilhem Hegel. For recent commentary see my *Hermeneutics of Poetic Sense*.

<sup>29</sup>. The most important aspect of Unamuno's nostalgia in poetry is that he turn it into a quest for

greatness of the past in the present. For example #363 in the *Cancionero* reads in part:

Mi íntimo abrigo, lengua castellana,  
recio romance de iberos con celtas,  
mantiene en mí la santísima gana  
de escudriñarte escondidas revueltas.

<sup>30</sup>. Unamuno's poem reads as follows:

Tú me levantas, tierra de Castilla,  
en la rugosa palma de tu mano,  
al cielo que te enciende y te refresca,  
al cielo, tu amo.

Tierra nervuda, enjuta, despejada,  
madre de corazones y de brazos,  
toma el presente en ti viejos colores  
De nobel antaño.

Con la pradera cóncava del cielo  
lindan en torno tus desnudos campos,  
tiene en ti cuna el sol en ti sepulcro  
y en ti santuario.

Es todo cima tu extensión redonda  
y en ti me siento al cielo levantado  
aire de cumbre es el que se respira  
aquí, en tus páramos.

¡Ara gigante, tierra castellana,  
a ese tu aire soltaré mis cantos,  
si te son dignos bajarán al mundo  
desde lo alto! 176

<sup>31</sup>. Ramón del Valle Inclán's four "sonatas": primavera, estío, otoño and invierno are the purported memoirs of a decadent Casanova character, the Marques de Bradomin. The nostalgia for the past glories of Spain is replete with *sensualismo* as in the "fin de siglo" aesthetics, with a nostalgia for a code of honour and the ruins of glory. These short novels are lyrical escapist nostalgia of the first order.

<sup>32</sup>. Buildings like Charles Garnier's Opéra in Paris became the model for turn of the century architecture in both Madrid and Barcelona as the new middle class' thirst for neo-classical art prevailed.

<sup>33</sup>. The novel *El jinete Polaco* (1991) by Antonio Muñoz Molina constructs a fictional

---

account of Spanish history from 1870 to 1981 like a puzzle of fragments that can or cannot be connected into a coherent story. It moves life stories from the mimetic of modernity to the indeterminacy of postmodernity.

<sup>34</sup>. With regard to contemporary films among the most significant studies is the work of Vicente Sánchez-Biosca and Vicente J. Benet. Two recent articles by both scholars appears in “Mundos contemporáneos en el cine español e hispanoamericano” a special issue of *Revista Canadiense de estudios hispánicos*, XX, I, 1995, 167-177 and 179-193 respectively. Also in this issue is the informative study by Rikki Morgan on nostalgia in contemporary Spanish musical film, pp 151-166.

<sup>35</sup>. The turn of ironized nostalgia is not unprecedented: it was clearly foreshadowed in such notable films as *Peppermint frappé* (1967) by Carlos Saura and *Mi querida señorita* (1971) by Jaime Armíñan.

<sup>36</sup>. It is important to note this sentimental and openly patriarchal treatment of a republican exile’s return to Spain was recognized in Spain not for its intrinsic merit but as a political statement that, in 1982 with the election of a socialist government, the first since the civil war, the exile was no longer a subversive but a nostalgic old man wanting to make his peace with the post before dying. See Kinder 282.

<sup>37</sup>. Almodóvar’s films offer us the unusual case of being highly marketable outside of Spain and at the same time important in Spain. It may well be that the irony the Spanish spectators “read” into the films is not usually apparent to the non-Spanish public.

<sup>38</sup>. Almodóvar is the leading Spanish director who has turned to television commercials as a major source of parody of contemporary life in Spain. Almost all of his recent films have made some use of television spots.

<sup>39</sup>. Kinder’s section entitled “Reinscribing the Marginal as the Center” (429-440) is one of the most intelligent overviews of contemporary Spanish cinema.

<sup>40</sup>. Unamuno’s work has been used before as a reference to his intellectual status in pre-civil war Spain, and especially his *Agony of Christianity* (*Agonía del cristianismo*), but this is one of the first explicit references to his agnostic priest who feels that he must hide the truth from his people if they are to be saved from despair. Even sixty-three years after his death Unamuno remains a powerful symbolic force in the Spanish cultural imaginary.

### Works cited

Adorno, Theodor W. 1969. *Stichworte. Kritische Modelle 2*. Frankfurt: Suhrkamp Verlag.

Ang, Ien. 1992. “Hegemony-in-Trouble: Nostalgia and the Ideology of the Impossible in European Cinema.” *Screening Europe: Image and Identity in Contemporary European Cinema*. Ed. Duncan Petrie. London: British Film Institute.(21-31).

Arblaster, Anthony. 1992. *Viva la libertà: Politics in Opera*. London: Verso.

- ¡Ay Carmela! Director, Carlos Saura. 1990.
- Bakhtin, M. M. 1981. *The Dialogic Imagination: Four Essays*. Ed. Michael Holquist. Trans. Caryl Emerson and Michael Holquist. Austin: U of Texas P.
- Baudrillard, Jean. 1993. "The Precession of Simulacra." Trans. Paul Foss and Paul Patton. *A Postmodern Reader*. Ed. Joseph Natoli and Linda Hutcheon. Albany: SUNY P. (342-75).
- Belle Époque*. Director, Fernando Trueba. 1992.
- Benet, Vicente J. 1995. "El detective y la historia : trama detectivesca y metáforas del totalitarismo en el cine español contemporáneo." *Revista Canadiense de estudios hispánicos*. 20.1: 167-178.
- Bennett, Susan. 1996. *Performing Nostalgia: Shifting Shakespeare and the Contemporary Past*. London: Routledge.
- Benveniste, Emile. 1977. "Dos modelos lingüísticos de la ciudad." *Problemas de la lingüística general*. 2. Madrid: Siglo veintiuno (272-82).
- Boym, Svetlana. 1995. "From the Russian Soul to Post-Communist Nostalgia." *Representations* 49: 133-66.
- Brown, Teresa Maria. 1989. "Rewriting the Nostalgic Story: Woman, Desire, Narrative." Ph.D. dissertation. U of Florida.
- Calhoun, J. Theodore. "Nostalgia as a Disease of Field Service." *Medical and Surgical Reporter* 11 (27 February 1864).
- Cervantes, Miguel de. 1955. *Don Quijote de la Mancha*. Ed. Martín de Riquer. Barcelona: Juventud, 1955.
- Chase, Malcolm and Christopher Shaw. 1981. "The Dimensions of Nostalgia." *The Imagined Past: History and Nostalgia*. Ed. Christopher Shaw and Malcolm Cross. Manchester: Manchester UP. (1-18).
- Las cosas del querer*. Director, Jaime Chavarrí. 1989.
- La corte del faraón*. Director, José Luis García Sánchez. 1985.
- Creed, Barbara. 1987. "From Here to Modernity: Feminism and Postmodernism." *Screen* 28.1: 47-67.
- Curriculum Adviser on Race Relations and Multiculturalism, Toronto Board of Education. Cited in "Analyzing Racism at ROM." *The Varsity* (June 1990): 4.
- Davis, Fred. 1979. *Yearning for Yesterday: A Sociology of Nostalgia*. New York: Free P.
- El día que nació yo*. Director, Pedro Olea. 1991.
- Doane, Janice and Devon Hodges. 1987. *Nostalgia and Sexual Difference: The Resistance to Contemporary Feminism*. London: Methuen.

- 
- Finney, Kathe Davis. 1983. "The Days of Future Past or Utopians Lessing and LeGuin Fight Future Nostalgia." *Patterns of the Fantastic*. Ed. Donald M. Hassler. Mercert Island, WA: Starmont House, (31-40).
- Fischer, Michael M. J. "Autobiographical Voices (1, 2, 3) and Mosaic Memory." *Autobiography and Postmodernism*. 1994. Eds. Kathleen Ashley, Leigh Gilmore, and Gerald Peters. Amherst: U of Massachusetts P,
- Fodor, Nandor. 1950. "Varieties of Nostalgia." *Psychoanalytic Review* 37: 25-38.
- Giner de los Ríos, Francisco. 1924. *La persona social*. Vol. 2. Madrid: La lectura.
- Harper, Ralph. 1966. *Nostalgia: An Existential Exploration of Longing and Fulfilment in the Modern Age*. Cleveland: P of Case Western Reserve U.
- Hofer, Johannes. 1934. "Dissertatio medica de nostalgia, oder Heimwehe" (1688). Rpt. *The Bulletin of the Institute of the History of Medicine*. 7: 379-91.
- Hutcheon, Linda. 1993. "Beginning to theorize Postmodernism." *a Postmodern Reader*. Ed. Joseph Natali and Linda Hutcheon. Albany: State University of New York Press.
- 1988. *The Canadian Postmodern*. Toronto: Oxford UP.
- 1994. *Irony's Edge: The Theory and Politics of Irony*. London: Routledge.
- 1988. *The Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. London: Routledge.
- 1989. *The Politics of Postmodernism*. London: Routledge.
- Huyssen, Andreas. 1993. "Mapping the Postmodern." *A Postmodern Reader*. Ed. Joseph Natoli and Linda Hutcheon. Albany: SUNY P., (105-56).
- 1995. *Twilight Memories: Marking Time in a Culture of Amnesia*. New York: Routledge.
- Jameson, Fredric. 1984. "Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism." *New Left Review* 146: 53-92.
- 1991. *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham, NC: Duke UP.
- Jankélévitch, Vladimir. 1974. *L'Irréversible et la nostalgie*. Paris: Flammarion.
- Jencks, Charles. 1977. *The Language of Post-Modern Architecture*. London: Academy.
- 1980. *Post-Modern Classicism: The New Synthesis*. London: Academy.
- Kinder, Marsha. 1993. *Blood Cinema; The Reconstruction of National Identity in Spain*. Berkeley: U of California P.
- La Lola se va a los puertos*. Director, Josefina Molina. 1993.
- Lasch, Christopher. 1984 (Nov.). "The Politics of Nostalgia." *Harper's Magazine* (65-70).

- 
- Lazarillo de Tormes 1963. Ed. R.O. Jones. Manchester: Manchester UP.
- Lerner, Laurence. 1972. *The Uses of Nostalgia: Studies in Pastoral Poetry*. London: Chatto & Windus.
- López Pacheco, Jesús. 1970. *Algunos aspectos del orden público en el momento actual de la historia de España*. México: Era.
- Lowenthal, David. 1985. *The Past Is a Foreign Country*. Cambridge: Cambridge UP.
- Lyotard, Jean-François. 1984. *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*. Trans. Geoff Bennington and Brian Massumi. Minneapolis: U of Minnesota P.
- Mannheim, Karl. 1936. *Ideology and Utopia*. Trans. Louis Wirth and Edward Shils. New York: Harcourt, Brace and World.
- Marañón, Gregorio. 1952. "Los deberes olvidados." *Raza y decoro de España*. Buenos Aires: Losada.
- Martín Santos, Luis. 1961 *Tiempo de silencio*. Barcelona: Seix-Barral.
- Martínez Ruiz, José. 1925. *Doña Inés*. Madrid: Renacimiento.
- Mason, Michael M. 1989. "The Cultivation of the Senses for Creative Nostalgia in the Essays of W. H. Hudson." *Ariel* 20.1: 23-38.
- McCann, Willis H. 1943. "Nostalgia: A Descriptive and Comparative Study." *Journal of Genetic Psychology* 62: 97-104.
- 1941. "Nostalgia: A Review of the Literature." *Psychological Bulletin* 38: 165-82.
- Mi querida señorita*. Directed by Jaime Armignán, 1971
- Miller, Douglas T. and Marion Nowak. 1977. *The Fifties: The Way We Really Were*. New York: Doubleday.
- Miró, Gabriel. 1928. *El obispo leproso*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Morgan, Rikki. 1995. "Nostalgia and Contemporary Spanish Musical Film." *Revista Canadiense de estudios hispánicos* 20.1: 151-166.
- Moriarty, Sandra Ernst and Anthony F. McGann. 1983. "Nostalgia and Consumer Sentiment." *Journalism Quarterly* 60: 81-8.
- Muñoz Molina, Antonio. 1991. *El jinete polaco*. Madrid: Planeta.
- Otero, Blas de. 1955. *Pido la paz y la palabra*. Torrelavega: Cantalapiedra.
- Parthé, Kathleen. 1992. "Village Prose: Chauvinism, Nationalism, or Nostalgia?" *New Directions in Soviet Literature*. Ed. Sheelagh Duffin Graham. London: Macmillan (106-21).
- Pecora, Vincent P. 1996. *Households of the Soul*. Baltimore, Md: Johns Hopkins UP.
- Pennacchioni, Irène. 1982. *La Nostalgie en images: une sociologie du récit dessiné*. Paris:



---

Librairie des Méridiens.

*Peppermit frappé*. Directed by Carlos Saura, 1967.

Peters, DeWitt C. "Remarks on the Evils of Youthful Enlistments and Nostalgia." *American Medical Times* (14 February 1863).

Peters, Roderick. 1985. "Reflections on the Origin and Aim of Nostalgia." *Journal of Analytic Psychology* 30: 135-48.

Phillips, James. 1985. "Distance, Absence, and Nostalgia." *Descriptions*. Ed. Don Ihde and Hugh J. Silverman. Albany: SUNY P.

Pineda Novo, Daniel. 1991. *Las folklóricas y el cine*. Huelva: Festival de Cine Iberoamericano.

Prete, Antonio. "L'assedio della lontananza." 1992. *Nostalgia: storia di un sentimento*. Ed. Antonio Prete. Milan: Raffaello Cortina.

*¿Qué he hecho yo para merecer esto?* Director, Pedro Almodóvar. 1984.

Quinby, Lee. 1994. *Anti-Apocalypse: Exercises in Genealogical Criticism*. Minneapolis: U of Minnesota P.

Raspa, Richard. 1984. "Exotic Foods among Italian-Americans in Mormon Utah: Food as Nostalgic Enactment of Identity." *Ethnic and Regional Foodways in the United States: The Performance of Group Identity*. Eds. Linda Keller Brown and Kay Mussell. Knoxville: U of Tennessee P. (185-94).

Ricoeur, Paul. 1984. *Time and Narrative I*. Chicago: U of Chicago P.

Rist, Peter. 1989. "Nostalgia: Stars and Genres in American Pop Culture." *Canadian Review of American Studies* 20.1: 111-17.

Rosen, George. 1975. "Nostalgia: A 'Forgotten' Psychological Disorder." *Clio Medica* 10.1: 28-51.

Rosenthal, Sherry Lynne. 1983. "Four Essays on the Nostalgic Appeal of Popular Fiction, Film, and Television: *Hard Times, The Birth of a Nation, The Grapes of Wrath, All in the Family*." Ph.D. dissertation. U of California, San Diego.

Rubens, Robert. 1981. "The Backward Glance--A Contemporary Taste for Nostalgia." *Contemporary Review* (147-9).

Ruml, B. 1933. "Theory of Nostalgic and Egoic Sentiments." *Psychological Bulletin* 30: 656-9.

Sánchez Biosca, Vicente. 1995. "La ficcionalización de la historia por el nuevo cine español: de *La Vaquilla* (1985) a *Madregilda* (1994)." *Revista canadiense de estudios hispánicos* 20.1: 179-93.

Sarduy, Severo. 1975. *Barroco*. Paris: Seuil.

- Sontag, Susan. 1966. "Notes on 'Camp'." *Against Interpretation and Other Essays*. New York: Farrar, Straus & Giroux, (275-92).
- Starobinski, Jean. 1966. "The Idea of Nostalgia." *Diogenes* 54: 81-103.
- Steiner, George. 1974. *Nostalgia for the Absolute*. Massey Lectures. 14th Series. Toronto: CBC.
- Stewart, Susan. 1984. *On Longing: Narrative of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection*. Baltimore, Md.: Johns Hopkins UP.
- Tafuri, Manfredo. 1980. *Theories and History of Architecture*. London: Granada.
- Unamuno, Miguel de. 1967. *Amor y pedagogía* (1902). *Obras completas* 2. Ed. Manuel García Blanco. Madrid: Escelicer, (305-430).
- 1967. "Castilla." *Poesías*. *Obras completas* 6. Ed. Manuel García Blanco. Madrid: Escelicer.
- , 1967. *Del sentimiento trágico de la vida* (1913). *Obras completa* 7. Ed. Manuel García Blanco. Madrid: Escelicer, (109-302).
- 1979/1996. *San Manuel Bueno, mártir* (1933). Ed. Mario J. Valdés. Madrid: Cátedra.
- Valle-Inclán, Ramón. 1928. *Sonata de estío* (1903). Madrid: Rivadeneyra.
- Volver a empezar*. Director, José Luis Garcí. 1982.
- Yo soy esa*. Director, Luis Sanz. 1990.

# Harold Bloom y el problema de los cánones literarios

Jorge Alcázar

*Facultad de Filosofía y Letras*

*Universidad Nacional Autónoma de México*

The only critical wisdom I know is that there is  
no method except yourself.

Harold Bloom

## ***Remando a contracorriente (A guisa de introducción)***

La aparición del controvertido libro de Harold Bloom, *The Western Canon* (1994), ha reencendido cuestiones que con periodicidad generacional afloran en foros críticos y académicos, y que nos remiten al sentido y al valor último de los estudios literarios, haciendo inequívoca de nuevo la crisis recurrente de las humanidades. El trabajo de Bloom encuentra su sitio al lado de otros planteos (algunos más nostálgicos, otros más razonados) como *The Classic* (1975) o *Forms of Attention* (1985) de Frank Kermode, *Real Presences* (1989) de George Steiner o todo una secuela de reflexiones cuyos títulos diversos hablan por sí mismos: la postura clasicista de Allan Bloom en *The Closing of the American Mind* (1987); la variada compilación de Alvin Kernan en *What's Happened to the Humanities* (1997); *Literature Lost: Social Agendas and the Corruption of the Humanities* (1997) de John M. Ellis; *Rise and Fall of English: Reconstructing English as a Discipline* (1998) de Robert Scholes; *Required Reading: Why Our American Classics Matter Now* (1997) de Andrew Delbanco.

Hay defensores a ultranza de lo que se da en llamar canon literario, que parecen asumirlo como una serie progresiva de textos clásicos que todo estudiante con una formación humanística debiera conocer. Por ejemplo, Cleanth Brooks se ha manifestado en ese sentido. En un artículo de principios de los noventa declara: “Si a través de la gran literatura logramos ver cómo actúan los seres humanos, cómo llegan a sus triunfos y fracasos—de qué modo justifican su vida o son incapaces de hacerlo—podremos enriquecer nuestra propia existencia” (1992, 33).

Aquí hay una serie de implícitos que una veintena de años atrás ya habían sido refutados por los voceros de la Escuela de Constanza, y que tal vez no esté de más revisar, con lo que se confirmaría lo dicho por Borges: “¡Tan incomunicada y tan vasta es la literatura!” (1960, 74), o por lo menos en este caso, los estudios literarios. En efecto Hans Robert Jauss, en su celebrado ensayo “La historia literaria como provocación de los estudios literarios” de 1970, planteaba que los apólogos de lo que él llama “clasicismo” dan por sentado que los valores y las virtudes de los textos que han alcanzado el estatuto de clásicos son permanentes. Dicha postura niega la historicidad de la lectura y de la obra, y asume que ésta, en tanto que modelo y sistema de normas, reviste un carácter atemporal.

Tomemos en cuenta que Brooks formaba parte de los *new critics*, quienes trataron de implementar todo un plan pedagógico para mejorar el nivel de la lectura literaria en las universidades de los Estados Unidos. A la vez que se hacían de puestos docentes, lograron desbancar los métodos tradicionales asociados con aproximaciones biográficas e histórico-filológicas. Herederos del autotelismo de T. S. Eliot y del “close reading” que se practicaba en la Universidad de Cambridge, los *new critics*, en especial Cleanth Brooks y Robert Penn Warren, apuntaron sus baterías, en los años treinta y cuarenta principalmente, a la elaboración de obras didácticas: antologías comentadas que buscaban conducir al alumno a la apreciación *correcta* de la literatura y que pretendían de paso inculcar una suerte de humanismo conservador, emanado de las tradiciones y los valores del sur norteamericano (Alcázar 1987, 135-140).

¿Por qué comenzar hablando de esta tendencia crítica que hace tiempo quedó atrás, superada por otras vías más novedosas de acercarse a un texto literario? Por la sencilla razón de que representaba la ortodoxia académica en el momento en que Bloom hacía sus pininos como docente en la Universidad de Yale. Como él mismo dice al final del libro: “I began my teaching career nearly forty years ago in an academic context dominated by the ideas of T. S. Eliot; ideas that roused me to fury, and against which I fought as vigorously as I could” (1994, 517).

Estas ideas implicaron en su momento una revalorización de los cánones existentes. Así el gesto seminal que Eliot arriesga en “The Metaphysical Poets” (1921)—y que Brooks miméticamente reproduce en *Modern Poetry and the Tradition* (1939)—trajo por consecuencia que Donne y los poetas metafísicos ingleses repuntaran, mientras los románticos pasaron a un segundo plano de interés. Empero esta actitud, examinada en un contexto más amplio forma parte—como sugiere Jauss cuando habla de la distancia variable entre la importancia actual y virtual de una obra—del *ethos* de las vanguardias poéticas, al reevaluar a sus antecesores. De este modo,

la oscura lírica de Mallarmé y de su escuela fue la que preparó el terreno para la vuelta a la poesía barroca, desde hacía mucho tiempo ya no apreciada, y por consiguiente, olvidada, y en especial para la reinterpretación filológica y el “renacimiento” de Góngora. (Jauss 1976, 193)

De hecho los pronunciamientos de Eliot aparecen en el contexto de una reseña cuyo punto inicial es una edición de los poetas metafísicos realizada por Grierson. De manera semejante, el nuevo gusto por Góngora y Quevedo, desarrollado por poetas tan variados como Lorca, Alberti o Jorge Guillén, se da a la par que surgen estudios y ediciones de críticos como Alfonso Reyes, Dámaso Alonso o Luis Astrana Marín. Por lo tanto habrá que ver como algo natural que Xavier Villaurrutia, en el contexto mexicano, realice a principios de los años treinta una edición anotada de los sonetos de Sor Juana, y en uno de los consabidos *dossiers* de la revista *Taller* (el número de diciembre de 1939) presente las diez endechas. Al recordar al *Contemporáneo* de los momentos de insomnio, Octavio Paz señala: “El mapa de sus preferencias literarias muestra no sólo la extensión sino la coherencia de sus gustos. En primer término, la edad barroca, más cerca de Quevedo que de Góngora y más próximo a Sor Juana que a Quevedo” (1978, 44).

Eliot pareció darle la puntilla a la estrella menguante de un romántico como Shelley cuando afirmó en *The Use of Poetry and the Use of Criticism* (1933) que “The ideas of

Shelley seem to me always to be ideas of adolescence” (1964, 89). Algo semejante seguramente tenía en mente en “Tradition and the Individual Talent,” al proponernos que la consciencia del lugar histórico que le corresponde a cada creador es indispensable, si el poeta quiere seguir produciendo después de alcanzar los veinticinco años de edad (1950, 4). Y mucho antes que se acuñara el mote de Yale Critics, ya existía una versión prototípica y diferente de ellos. En la década de los cincuenta, cuando Bloom era estudiante de posgrado, tanto Brooks, como Wellek y W. K. Wimsatt gozaban de cátedras en Yale (Leitch 1988, 39), lo cual era indicio inequívoco del asentamiento institucional de los métodos de los *new critics*. En una entrevista de 1985, Bloom rememora el ambiente de Yale por esos tiempos:

An Anglo-Catholic nightmare. Everyone was on their knees to Mr. T. S. Eliot and, no matter what you read or how you taught it or how you wrote, you were always supposed to gravely incline the head and genuflect to the spirit of Mr. Thomas Stearns Eliot, God’s vicar upon earth, the true custodian of Western tradition. (Salusinzky 1987, 61)

(Palabras paradójicas, en más de un sentido, como esperamos se aclare al final de este ensayo.)

El gesto iniciático de Bloom para revertir todo eso fue escribir una tesis doctoral sobre Shelley, que más tarde se convertiría en el primero de una larga cadena de volúmenes publicados, en los que presentaría, como alternativa al neoclasicismo estricto de la vanguardia, el continuismo romántico de “the visionary company.”

### ***Yiddish Dr Johnson***

No es extraño que alguien como Bloom, quien a lo largo de su vida académica se ha caracterizado por hacer alarde de una vasta memoria (“I have preternatural powers of verbal recall,” dice en la entrevista antes referida) se viera atraído desde joven hacia una de las figuras con mayor retentiva en la literatura hispanoamericana, Jorge Luis Borges. Sin embargo, su cuento preferido del narrador argentino—como asienta en *The Western Canon*—no es, como pudiera pensarse, “Funes el memorioso” sino “La muerte y la brújula,” donde tal vez se pueda percibir un anticipo de su modelo agonístico de la influencia.

En este relato asistimos a una interpretación equívoca (*misprision*), por parte del protagonista, Eric Lönnrot, de las pistas que dejan los crímenes perpetrados por Red Scharlach. Los indicios de estas “muertes simétricas y periódicas,” acaecidas en el tercer día del mes, apuntarían—según deduce este *detective* “razonador,” heredero del Dupin de Poe—hacia una confabulación cabalística en torno al nombre secreto de Dios, sin caer en la cuenta que han sido sembrados por su doble emblemático, cual parecen sugerir los nombres de ambos personajes. Como apunta Bloom: “Like so many Borges stories, the tale of Lönnrot and Scharlach is a parable, which demonstrates that reading is always a kind of rewriting. Scharlach subtly controls Lönnrot’s reading of the clues that the gangster supplies and thus anticipates the detective’s interpretative revisions” (1994, 466).

Dos décadas atrás, Bloom nos había propuesto, en *The Anxiety of Influence* (1973), que la trayectoria del poeta efebo es una lucha constante en contra de una figura mayor. El modelo seguido por el crítico de Yale era el “family romance” de acuñación freudiana, en

el cual el creador joven entabla una especie de contienda edípica por afirmar su identidad artística, contienda que de antemano está condenada al fracaso y a la distorsión del poeta anterior. Fundido con el complejo de Edipo, hay otro paradigma de rebelión: la de Satán en el *Paraíso perdido* de Milton. Bloom nos lo propone como figura alegórica del dilema del poeta moderno.

Why call Satan a modern poet? Because he shadows forth gigantically a trouble at the core of Milton and of Pope, a sorrow that purifies by isolation in Collins and Gray, in Smart and Cowper, emerging fully to stand clear in Wordsworth, who is the exemplary Modern Poet, the Poet proper. The incarnation of the Poetic Character in Satan begins when Milton's story truly begins, with the incarnation of God's Son and Satan's rejection of that incarnation. (1973, 20)

Difícilmente se podría observar aquí el tipo de discurso que solemos asociar con la crítica literaria. Y el propio autor se manifestaba consciente de su estilo idiosincrásico, al solicitar al lector ser tomado en serio: "A theory of poetry that presents itself as a severe poem, reliant upon aphorism, apothegm, and a quite personal (though thoroughly traditional) mythic pattern, still may be judged, and may ask to be judged, as argument" (13).

Bloom introduce en su tetralogía de la influencia una serie de términos que tienen oscuros ecos referenciales. Presentemos un par de ejemplos. El tropo básico *clinamen*—uno de los seis *revisionary ratios*, los cuales a final de cuentas no son más que mecanismos defensivos para negar el impacto de la figura tutelar—proviene (para usar una frase borgeana) "de los hexámetros de Lucrecio," como aclara el mismo Bloom (1973, 14, 44-45). En *A Map of Misreading* (1975), el movimiento paradigmático de la creación poética emana de las categorías cabalísticas de orientación gnóstica de Isaac Luria (1534-1572). La segunda de éstas ("*Shevirath hakelim* is the breaking-apart-of-the-vessels, a vision of creation-as-catastrophe;" 1975a, 5) serviría de título para un estudio posterior, *The Breaking of the Vessels* (1982). Respecto a esto David Dooley advierte:

If poetic originality is difficult, and it is, how much difficult is critical originality. [...] What enabled Bloom to lessen his burden of belatedness, both in *The Anxiety of Influence* and in subsequent books, was the creation of a vocabulary and frame of reference unavailable to, and no doubt unwelcome to, his predecessors: Gnosticism, Orphism, misprision, the Covering Cherub, revisionary ratios, Lurianic Kabbalah, all creating a Bloomspeak before which any reader must feel "belated." (1995, 334)

Esta es la forma en que un catedrático como Bloom sobrevivió en la jungla académica, rodeado de *ferocious alphabets* (para hacernos eco de la frase de Wallace Stevens, que da título a un libro de Denis Donoghue), cuando la oleada postestructuralista y desconstruccionista había alcanzado su cresta. En *Kabbalah and Criticism*, Bloom acota:

To say that the thinking subject is a fiction, and that the manipulation of language by that subject merely extends a fiction, is no more enlightening in itself than it would be to say "language" is the thinking subject, and the human psyche the object of discourse. Language is hardly in itself a privileged kind of explanation, and linguistic models are useful only for linguistic problems. (1975b, 105)

Tal vez por eso, aun cuando afirma: “Influence, as I conceive it, means that there are *no* texts, but only relationships *between* texts” (1975a, 3), Bloom parece más bien estar interesado en las acciones de poetas y autores en cuanto revelan gestos de lectura y mecanismos de defensa ante la sobrepujanza creadora de sus antecesores.

Si en algún momento se creyó que Bloom tenía algo de desconstruccionista, tal apreciación ha sido desvanecida por él mismo. En la entrevista con Saluzinsky, afirma de manera contundente: “Nothing is more alien to me than deconstruction” (1987, 68). Y en el prefacio de *Deconstruction and Criticism*, Geoffrey Hartman ya había aclarado: “But Bloom and Hartman are barely deconstructionists. [...] For them the ethos of literature is not dissociable from its pathos, whereas for deconstructionist criticism literature is precisely that use of language which can purge pathos, which can show that it too is figurative, ironic or aesthetic” (Bloom et al. 1979, ix).<sup>1</sup> Por lo que no debe sorprendernos en lo más mínimo que cuando asiste a una función de cine esté platicando mientras ve la película (Chang 1999, 64); o que en *The Western Canon* reconozca que tiende a llorar con un personaje de Dickens, como Esther Summerson, o que reaccione ante la mujer de Bath o el bulero de Chaucer como si fueran seres de carne y hueso. (1994, 311; 112-126).

Ya que las credenciales de Bloom como teórico de la literatura son limitadas, habrá que buscar su innegable talento en otra parte, y todo apunta hacia su papel como mentor que hace que sus cursos sobre Shakespeare en los últimos años se vean abarrotados. Cedámosle la palabra a David Lehman—coordinador de las antologías anuales *The Best American Poetry*—quien recuerda cómo, siendo estudiante de Columbia, quedó impresionado con el personaje desde el momento que visitó Yale en 1967.

It was the first day of classes, and Bloom was going over his reading list, which consisted mainly if not exclusively of William Butler Yeats, Wallace Stevens, Hart Crane, and, I think, D. H. Lawrence. There was to be no Eliot, no Pound, no Auden, no William Carlos Williams. From memory Bloom recited Wordsworth and Emerson and Whitman and Stevens by the yard. He tossed off paradoxes worthy of Oscar Wilde and followed by quoting Wilde to the effect that all bad poetry was unfailingly sincere, a slogan that Bloom has since said he would like to see emblazoned on the gates of university campuses. [...] Although the poets he excluded from his course were among those I loved the most, I was taken with his flamboyant manner and his idiosyncratic approach—not every professor was so candid and sure of himself. (Lehman 1998, 11)

Esta es la faceta que dejó marcas indelebles en Camille Paglia, a quien asesoró como estudiante de posgrado en Yale. En un prefacio suprimido de *Sexual Personae*, la autora (imbuida del espíritu de los años sesenta) asienta su deuda: “The teachers to whom I owe the most, Harold Bloom and Milton Kessler, are less professors than visionary rabbis;” y para ella: “A criticism alienated from emotion is false, doomed” (1992, 121; 129). Esto es lo que Bloom lograba proyectar en sus pupilos, siendo su meta ideal como maestro ayudar a que sus alumnos descubrieran su propia personalidad (Salusinszky 1987, 67). Como se ve los pronunciamientos de Bloom no han pasado inadvertidos, e incluso se puede afirmar que feministas como Gilbert y Gubar se han valido de sus ideas para sustentar algo denominado *anxiety of authorship*. Quizá no esté fuera de lugar añadir lo que me comentó alguna vez un joven académico de Cambridge, quien siendo estudiante leía los trabajos de Bloom con

fervor casi religioso. Ahora investiga el romanticismo inglés desde un punto de vista neohistoricista.

Teniendo presente todo lo anterior, tal vez no resulte tan paradójico que para Bloom la figura del crítico canónico por excelencia esté representada por Samuel Johnson, “a moralist altogether idiosyncratic [... a] national sage” (1994, 184); y que su personalidad—manifiesta en sus escritos y recreada por Boswell—sea un elemento en juego en la balanza final.

The personality of the critic is much deprecated in our time, by various formalisms, or by the current cultural materialists. Yet when I think of the modern critics I most admire—Wilson Knight, Empson, Northrop Frye, Kenneth Burke—what I remember first is neither theories nor methods, let alone readings. What return first are expressions of vehement and colorful personalities [...] Dr. Johnson is stronger than all other critics, not only in cognitive power, learning, and wisdom, but in the splendor of his literary personality. (1994, 191-192)

A tono con esto—siendo un hombre mayor que se acerca a los setenta—la condición misma de Bloom le hace favorecer poemas de Wordsworth con un sesgo moralizante, como “Michael” o “The Old Cumberland Beggar,” sobre los textos visionarios de “Tintern Abbey” e “Intimations of Immortality” (1994, 240). Por otra parte, si Johnson es el rasero para medir la valía de lo que es un gran crítico, hay algo de lo cual carece: “el don de prever” (Paz 1978, 48), como lo constata su escasa sensibilidad ante el advenimiento de la novela y sus comentarios negativos sobre Fielding y Sterne.

### *Un canon casi monolingüe*

En *The Anxiety of Influence*, el autor reconocía que: “The greatest poet in our language is excluded from the argument of this book” (1973, 11). En *The Western Canon*, ello se compensa con creces ya que Shakespeare, junto con Dante y Whitman, constituye el centro del canon propuesto por Bloom. El dramaturgo isabelino representa el extraño fenómeno, como planteaba en *The Anxiety of Influence*, del escritor que logra absorber por completo a su precursor, Marlowe (1973, 11). En la nueva visión del canon su bonos suben aún más puesto que se convierte en el inventor práctico del psicoanálisis y, por ende, en el precursor de Freud. Hipótesis albergada por muchos años, como le manifestó a Salusinszky: “My interest in Freud comes from the increasing realization that Freud is a kind of codifier or abstractor of William Shakespeare” (55).

En el que tal vez sea el capítulo más brillante, uno de los pocos en el que hay realmente algo de trabajo textual, Bloom le aplica a Freud una dosis de su propio método. Demuestra con citas generosas el modo en que el padre del psicoanálisis ha reprimido la presencia del bardo inglés. Así Shakespeare se convierte en “Freud’s hidden authority, the father he would not acknowledge” (1994, 372). Como es de esperarse la fórmula patentada por Bloom vuelve a funcionar. Todo parte de una lectura equívoca, cuando Freud quiere hacer de Hamlet una suerte Edipo, como le informa a Fliess en la famosa carta del 15 de octubre de 1897, la tesis que codificaría más ampliamente Ernest Jones en *Hamlet and Oedipus*. Bloom presenta los contextos discursivos en que ambos personajes se entrecruzan, tratando de probar que la preocupación real de Freud es con el príncipe de la



imaginaria Dinamarca y no con Edipo. Sugiere además que la noción de ambivalencia, rasgo definitorio de los protagonistas trágicos shakespearianos y en especial de Macbeth, le dio la clave a Freud para su nueva formulación del mecanismo de la ansiedad.

El mundo literario—según Bloom—está lleno de precursores y de sombríos artilugios de censura que niegan la presencia del escritor precedente. Así Stevens, Pound o Eliot tratan de evadir la originalidad de Whitman. Wordsworth y Shelley tienen que salvar el obstáculo inevitable que Milton constituye. Joyce encuentra su *agon* verbal en Shakespeare, mientras Beckett lo evita adoptando la lengua de Proust. Es una inversión de la interpretación tipológica bíblica, en la cual la figura anterior cobra su significación cabal en otra que la completa o la consume; es—como se ha insinuado antes—una versión gnóstica del primigenio y protorromántico gesto de rebeldía que Satán emblematiza. En el ámbito moderno, Kafka representa, como diría Auden, el espíritu particular de nuestro tiempo. En él podemos identificar el prototipo del creador—una cruz del aforista y el fabulador de parábolas—que evade la trampa de la interpretabilidad alegórica, en un mundo sin dios ni trascendencia, y quien, sin embargo, ha cobrado para el lector moderno una suerte de autoridad espiritual (1994, 447-459).

Si el mecanismo de negación privilegia el ámbito de la creación, Bloom se vale de la noción del precursor para encontrar migas entre personajes literarios. Uno de sus preferidos, Falstaff, está prefigurado en su vitalismo y su gusto por sí mismo en la mujer de Bath. Y otro personaje de Chaucer, el *Pardoner*—con su autoconciencia llena de hipocresía, que lo convierte en paria social—anticipa a villanos shakespearianos como Edmund y Iago; en Iago, a su vez, ya se puede oír el nihilismo intelectual de un antagonista como el Satán de Milton. Estos personajes se oyen a sí mismos y en su discurso hay un alto grado de interioridad—rasgo altamente valorado por Bloom—que culmina en los monólogos mentales de *Ulysses*. Stephen Dedalus (en busca de un padre espiritual) y Leopold Bloom (un cornudo, separado del lecho conyugal después de la muerte de su hijo Rudy) se fusionan con la imagen de Shakespeare, reflejada en el espejo que cuelga en el burdel mágico de Bella Cohen (“The mirror up to nature”). Más que la admonición de no amalgamar Hamlet con Othello (“Iago” sale de la voz cavernosa del bardo), nuestro crítico interpreta este pasaje como otro caso de “anxiety of influence”:

Shakespeare the precursor mocks his follower, Stephen-Bloom-Joyce, in effect saying: “You stare in the mirror, trying to see yourself as me, but you behold what you are: only a beardless version, lacking my onetime potency, and rigid in facial paralysis, devoid of my ease of countenance.” (425)

De los veintiseis autores escogidos por Bloom, la mitad son de habla inglesa. De los restantes, tres escriben en español (Cervantes, Borges, Neruda), tres en francés (Montaigne, Molière, Proust), tres en alemán (Goethe, Freud, Kafka). Los demás son un italiano (Dante), un portugués (Pessoa), un ruso (Tolstoi), y un noruego (Ibsen). Cada lector, reseñista o crítico podrá sugerir autores o títulos excluidos de esta lista que reúne, o quiere reunir, *The Books and School of the Ages*. Por ejemplo, Frank Kermode hubiera preferido darle más peso a *The Waves* en vez de a *Orlando* (1994, 9), pero al decir esto pasa por alto que a Bloom le interesa recalcar el carácter pronunciado de Virginia Woolf como *mujer de letras* (ávida lectora, prolífica reseñista, amén de gran ensayista), y por eso escogió una novela, no la mejor sin duda, que privilegia el aspecto metaliterario.

Alguien de habla española como Christopher Domínguez vocifera indignado: “Un crítico que ignora al Siglo de Oro es obviamente incapaz de apreciar a Darío, García Lorca, Cernuda, Vallejo o Paz, para no hablar de la novela hispanoamericana, inexistente en *El canon occidental*” (1997, 58). Resulta obvio que las comunidades lectoras privilegien obras significativas o autores reconocidos en su propia lengua. Así un eslavo extrañará la ausencia de Puschkin, Dostoievski o Ajmátova; un portugués se preguntará por qué Camoës, Eça de Queiroz o Saramago no aparecen; o un francés respingará cuando sepa que a los realistas del siglo XIX y a los poetas simbolistas los han pasado por alto.

En una revisión bien matizada, Leslie Schenk encuentra el canon de Bloom demasiado occidental, y señala que un lector chino bien educado de Hong Kong o Singapur conocerá tanto su propio canon como el occidental, y un lector japonés estará familiarizado con el canon de su lengua materna así como el occidental y el chino (1996). En un sondeo informal con 38 estudiantes de literatura inglesa y china de la Universidad de Pekín, Douwe Fokkema encontró que 26 de ellos preferían la prosa narrativa sobre otros géneros; que la novela tradicional china que más apreciaban era una saga familiar del siglo XVIII: *Hong lou meng* (*Sueño del aposento rojo*); y que ésta era estimada por encima de otras obras occidentales, de las cuales los títulos más mencionados fueron: *La guerra y la paz*, *The Old Man and the Sea*, *Sons and Lovers*, *Wuthering Heights*, *Jean Christophe*, y *Remembrance of Things Past*. Esto último representa un dato curioso, ya que la narrativa francesa tiende a leerse en traducciones al inglés o al chino, y la preferencia por algún autor extranjero en particular depende de la disponibilidad de sus obras en el mercado, por lo general en traducción al chino. Todo esto explica de alguna manera la propensión convencional de los resultados (1996, 60-61).

Por lo tanto, la traducción es otro de los parámetros que hay que tomar en cuenta al hablar de la formación de los cánones literarios. Schenk sugiere que si Spengler hubiera tenido un buen traductor—como lo encontró Proust en Scott-Montcrieff—*El ocaso de Occidente* tal vez sería uno de los pilares de nuestro canon (325). Al hablar de Borges, Bloom presenta como una posibilidad que, a la larga, quién tal vez haga patente su permanencia en el canon hispanoamericano sea Alejo Carpentier y no aquel hacedor de ficciones.<sup>2</sup> En el listado que sirve de apéndice al final de libro, entre los títulos del novelista cubano encontramos *Explosion in a Cathedral*, que no es otra sino la traducción del francés de *El siglo de las luces*. Aun cuando hay una larga tradición de buenas versiones en inglés de obras extranjeras, tenemos casos como el de *Friday or the Other Island*, que omite unas cinco páginas del *Vendredi* de Tournier. Ya desde los años cincuenta, Nabokov hacía hincapié en su cursos en Cornell de literatura europea que no había traducciones de *Madame Bovary* exentas de errores. Y las deficiencias de tono y calidad global de las traducciones<sup>3</sup> quizás expliquen la impaciencia de David Dooley con el lugar asignado a Borges: “Like many critics, Bloom finds more merit than I do in the work of Borges, who seems to me the most overrated fiction writer of the twentieth century” (337).

Todo esto nos remite a la forma en que se consume la literatura extranjera en los Estados Unidos, cuyos aparatos mercadotécnicos pueden convertir una obra menor como, por ejemplo, *Como agua para chocolate* en un *best-seller*. O consideremos cuando una adaptación para el cine o la televisión incrementa las ventas de una novela; tal es el caso—como acota John Sutherland—de *Schindler's Ark*, que aun cuando obtuvo el Booker Prize,

no se hubiera proyectado a nivel internacional sin la película de Spielberg; o los avatares de la recepción, como sucedió con una canción de Auden—"Stop all the clocks," recitada en *Four Weddings and a Funeral*—que disparó un interés inusitado, en cierto sector del público, por reediciones que incluyeran el poema estelar (Sutherland 1996, xvii-xviii).

Vivimos en una época en que prolifera, como dice George Steiner, el comentario crítico secundario. Así podemos imaginar que amplias capas estudiantiles en Norteamérica, acostumbradas a recurrir a lo que eufemísticamente se denomina *study aids* (*Cliff, Passing, Monarch Notes*, etc.) o a monografías con fines escolares se sientan más sofisticados leyendo y reproduciendo a Bloom al preparar un *class paper* o al redactar un ensayo escolar. En efecto, el libro de Bloom tiene esa aura de catedrático bien documentado (ese aire de guía *companionable*), que puede ahorrar más de un dolor de cabeza, cuando alguien lleva uno de esos *survey courses*, tan comunes en las universidades y *colleagues* estadounidenses.

Aquí pueden resultar pertinentes los comentarios del crítico de cine David Denby, quien después de tres décadas decidió regresar a la Universidad de Columbia y enrolarse en las asignaturas de primer año Lit Hum. (Literature Humanities) y C. C. (Contemporary Civilization). Estas materias implican un amplio volumen de lectura desde los griegos hasta el siglo veinte, un cuerpo de conocimiento que difícilmente puede ser asequible para un(a) joven de dieciocho años, sin el apoyo o el talento de un buen profesor. Sus peripecias como condiscípulo mayor—en contacto con cuestiones pedagógicas, como estilos de enseñar, la brevedad de tiempo dedicado a cada texto; o asuntos controversiales como hegemonía racial (¿por qué escuchar a Mozart y no música africana?) o el fenómeno social denominado *date rape*—las presenta en su crónica *Great Books: My Adventures with Homer, Rousseau, Woolf, and Other Indestructible Writers of the Western World*. Una de las limitaciones de estos cursos es que buena parte de las lecturas se hacen en traducción, así se despachan Platón, Virgilio, San Agustín, Dante, Montaigne, Marx, Nietzsche o Simone de Beauvoir.<sup>4</sup> Un momento iluminador fue cuando un estudiante de origen italiano leyó los versos iniciales del *Inferno*, y Danby y sus compañeros sintieron, tal vez por única vez en el semestre, la dimensión fónica de la poesía (Kermode 1996) ¿Qué tanto puede asimilar un adolescente, si aceptamos con Bloom y otros críticos que las lecturas en verdad implican relectura?<sup>5</sup>

### ***La guerra de las antologías***

Bloom se queja de la ascendencia que tiene la "escuela del resentimiento" en la academia norteamericana. Con este término engloba seis ramas teóricas recientes: neohistoricismo, materialismo cultural, feminismo, desconstrucción, lacanismo y semiótica. Según Bloom, estas tendencias críticas han dado al traste con la lectura y la enseñanza de la literatura. La supuesta apertura del canon y su ampliación han significado su aniquilación, ya que el logro artístico ha quedado en un plano inferior de importancia. Como contraparte, Iris Zavala opina: "El crítico del *establishment* académico nos invita a conjurar el fantasma del multiculturalismo y las otras plagas que corren por Occidente, invocando un concepto tradicional de lectura" (1996, 50).

Sin embargo, Bloom a lo mejor tiene algo de razón al pensar de esa manera. Si hojeamos la edición vigente del segundo volumen de *The Norton Anthology of English Literature*, veremos—para referirnos a un solo rubro—una inusitada presencia femenina.

Al lado de los grandes románticos por todos reconocidos, tenemos (en una sección de “second-order poets”) figuras como Anna Barbauld, Charlotte Smith, Joanna Baillie y Felicia Hemans, junto con otros poetas menores. Al final de la división victoriana, hay un apartado “Victorian Issues”— que es una modificación de lo que en la primera edición aparecía como *Topics in ...*—con tres encabezados; además de los ya familiares, *Evolution e Industrialism: Progress or Decline?*, se ha añadido *The Woman Question*. En la última parte, dedicada a autores de la posguerra, los cuatro cuentos escogidos como representativos de ese periodo son todos de mujeres: Doris Lessing (“To Room Nineteen”), Nadine Gordimer (“The Moment before the Gun Went Off”), Edna O’Brien (“Sister Imelda”) y Susan Hill (“How Soon Can I Leave?”). Tal vez alguien se podría preguntar, ¿dónde quedaron William Trevor, Salman Rushdie, Angela Carter o Ian McEwan? Bloom acota que “Woolf is now more often discussed as the author of *A Room of One’s Own* than as a novelist who wrote *Mrs. Dalloway* and *To the Lighthouse*” (1994, 438-439). Y en efecto, en la *Norton Anthology* se reproduce el primer título en su totalidad y sólo un par de cuentos. ¿No pudieron haber incluido *Mrs. Dalloway*, como hicieron los coordinadores de *The Norton Anthology of American Literature* con *The Great Gatsby*?

Bloom formó parte del equipo que editó *The Oxford Anthology of English Literature*, que a diferencia de la *Norton* nunca se ha actualizado. La más crasa omisión de esa obra fue sin lugar a dudas dejar fuera a Virginia Woolf, a quien Frank Kermode para su centenario ya reconocía como parte del canon. Sin embargo, esta antología tiene otras virtudes en sus criterios de selección. Por ejemplo, el cuento escogido de Kipling, “Mary Postgate,” difícilmente sería digerible o, para su caso, enseñable por un(a) maestro(a) de orientación feminista; en tanto que en la *Norton* a Kipling sólo lo consideran como poeta. Kermode y Hollander optaron por presentar *Heart of Darkness*, uno de los textos más comentados desde todos puntos de vista en círculos académicos. Mientras que los editores de la *Norton* se decidieron originalmente por el relato *The Secret Sharer*; seguramente por la insistencia de profesores, en las últimas ediciones lo cambiaron por la novela corta que sombríamente protagoniza Kurtz. Algo análogo sucedió con “The Dead” de Joyce, que después migró a la antología comandada por M. H. Abrams. Aun cuando hay muchas coincidencias en los autores incluidos, creo—desde mi óptica particular—que los coordinadores de la *Oxford* optan por textos más difíciles pero mejor anotados; mientras que en la *Norton* (no obstante tener una mayor cobertura de escritores, que de alguna manera representa “a running consensus of its users”) prefieren obras que se prestan para ser fácilmente explotables en el aula. Tal es el caso de los dramas de Shaw (*Mrs. Warren’s Profession*) y Stoppard (*The Real Inspector Hound*) o los cuentos de mujeres arriba mencionados.<sup>6</sup>

No ha sido mi propósito presentar un examen detallado de estas antologías, sino solamente indicar—de pasada—cambios y tendencias recientes. *The Norton Anthology of English Literature* apareció por primera vez a principios de los años sesenta. En ese momento el problema de la canonicidad literaria no había aflorado. Y Abrams, su coordinador general, mostraba confianza y tal vez cierta ingenuidad con la labor realizada. Nos decía que estaba diseñada “to provide the texts and materials for a course which will combine the values of emphasis and range by presenting major authors in the context of the major literary traditions of their times.” Además había la pretensión de incluir a “all the great writers,” exceptuando por supuesto a novelistas por razones de espacio, en cantidad

suficiente que permitiera su estudio en profundidad (Abrams, 1962 2, xxix). Bloom, en esta fase finisecular, reconoce que el canon occidental—compuesto según sus cálculos de unos tres mil títulos—es, en términos prácticos, imposible de asimilar durante la vida de un individuo.(37) Ahora, más que nunca—como nos recuerda—resulta hiperbólico el verso de Mallarmé: “La chair est triste, hélas! et j’ais lu tous les livres.”

### ***Bloom y algunos de sus precursores***

El apólogo del canon occidental nos propone el valor estético, la sublimidad textual y la extrañeza provocada por la obras como metro de referencia. En lo primero concuerda con un profesor que enseñaba, un poco a disgusto, a mediados de siglo en Cornell, la universidad donde Bloom hizo su primer grado. Este señor que emigró de Europa llegó armado—afirmaba—con unas doscientas conferencias bajo el brazo para poder subsistir en su nuevo país. Cuando daba clase veía a sus alumnos, algunos desaliñados otros apenas salidos de la cama, y se preguntaba qué tanto entenderían. Sin embargo, trataba de comunicarles su pasión por los detalles: el mapa de Dublín, la disposición del vagón donde Anna se suicida, el cuarto de Gregor Samsa, los libros que Emma Bovary leía. Su oficio era la escritura, pero se ganaba la vida enseñando. Quería que sus pupilos aprendieran a valerse de su imaginación, de su memoria, que desarrollaran un sentido artístico, como hacen muchos de sus personajes. Para él era preferible conocer bien, pero muy bien, un puñado de obras. Con eso sería suficiente para andar por la vida. Su divisa como creador hubiera sido una tornasolada mariposa en un simétrico tablero de ajedrez. Ya reunidas y reconstituidas póstumamente como libro, sus conferencias ostentaban este epígrafe: *My course, among other things, is a kind of detective investigation of the mystery of literary structures*. Aun sin importarle mucho los membretes, como “el arte por el arte,” estaba persuadido de que “there can be no question that what makes a work of fiction safe from larvae and rust is not its social importance but its art, only its art.”

Vladimir Nabokov, que no es otro nuestro personaje, coincide con Bloom en la mayoría de los autores tratados en sus *Lectures on Literature*. Allí están Austen, Dickens, Kafka, Joyce y Proust (aunque habrá que aclarar que incorporó *Mansfield Park* y *Bleak House* a su programa por sugerencia de Edmund Wilson). Donde difiere es en que valora positivamente a Robert Louis Stevenson y a Flaubert. Al igual que Bloom, coloca a Tolstoi por encima de Dostoevski; asimismo dedica todo un curso al *Quijote*.

Para los lectores de habla española, por otra parte, no pasan inadvertidas ciertas opiniones de Bloom que nos remiten, de alguna manera, a un autor argentino por todos conocido. Así cuando Bloom opina: “Art is perfectly useless, according to the sublime Oscar Wilde, who was right about everything” (16), uno parece oír algún eco de *Otras inquisiciones*:

Leyendo y releendo, a lo largo de los años, a Wilde, noto un hecho que sus panegiristas no parecen haber sospechado siquiera: el hecho comprobable y elemental de que Wilde, casi siempre, tiene razón. (Borges 1960, 108)

Bloom menciona varias veces que la lectura literaria es un acto solitario. Uno de varios ejemplos. “All that the Western Canon can bring one is the proper use of one’s own solitude, that solitude whose final form is one’s confrontation with one’s own mortality”

(30). Busquemos su contraparte en Borges: “La gloria de un poeta depende, en suma, de la excitación o de la apatía de las generaciones de hombres anónimos que la ponen a prueba, en la soledad de sus bibliotecas” (1960, 245).

En diversos puntos de su extenso volumen, Bloom se vale de Borges. Así al considerar a Dante y su fijación idólatra por Beatriz, toma un pasaje de “El encuentro en un sueño” (que comienza con: “Enamorarse es crear una religión cuyo dios es falible”), para dar cuenta de la ironía que permea a tan asimétrica relación. Este texto está recogido en *Nueve ensayos dantescos*, pero por algún desliz memorístico Bloom atribuye su procedencia a *Otras inquisiciones*. De este libro sí provienen las referencias a la naturaleza anónima de Shakespeare, que es todos y nadie a la vez, y a Kafka y los precursores que seguramente no conoció.

¿Cuándo habrá leído este libro de Borges? ¿Cuándo apareció traducido en 1964? Podemos imaginar a Bloom tratando de forjarse una carrera docente, publicando un ensayo sobre Blake en *PMLA* (mal recibido), tomando nota de reseñas negativas sobre *Shelley's Mythmaking*, y dándose cuenta de que varios de sus intereses personales no tenían cabida en los tradicionales departamentos de literatura. ¿No sentiría haber encontrado una alma afín en Borges, en su interés por la cábala, el gnosticismo, los neoplatónicos alejandrinos y alguno que otro dato recóndito de orden filosófico o religioso? ¿No habría confirmado esto en ensayos como “La esfera de Pascal,” “El espejo de los enigmas” o “De alguien a nadie”? Y tal vez hubiera comenzando a intuir en “Hawthorne” o en “Kafka y sus precursores” lo que más tarde desarrollaría como su propia hipótesis de la influencia. En aquél nos dice:

La circunstancia, la extraña circunstancia, de percibir en un cuento de Hawthorne, redactado a principios del siglo XIX, el sabor mismo de los cuentos de Kafka que trabajó a principios del siglo XX, no debe hacernos olvidar que el sabor de Kafka ha sido creado, ha sido determinado, por Kafka. *Wakefield* prefigura a Franz Kafka, pero éste modifica, y afina, la lectura de *Wakefield*. La deuda es mutua; un gran escritor crea a sus precursores. Los crea y de algún modo los justifica. Así ¿qué sería de Marlowe sin Shakespeare? (84)

Pero algo semejante ya se había formulado con anterioridad. Cuando T. S. Eliot imagina la literatura europea—de Homero al presente—como un orden ideal y simultáneo cuyos contornos se reacomodan con el advenimiento de aquellas obras que son realmente originales, ¿no está planteando algo parecido al presuponer que el presente modifica nuestra comprensión del pasado? (1950, 3-11) Así Eliot encuentra o copta a sus precursores en lo monólogos de Laforgue, el drama isabelino o la poesía metafísica de Donne, un autor que ni siquiera es mencionado en *The Western Canon*.

Bloom comenzó a desarrollar sus ideas a la sombra de los modelos de la literatura romántica formulados por M. H. Abrams y Northrop Frye. Son ellos con quien tiene que medirse como crítico literario para trascender la concepción organicista y expresiva de la poesía del primero, y el enfoque mitopoético del segundo, ¿pero no será Eliot su verdadero, mas innombrado, antagonista? Demos ahora la palabra a un colega de Bloom en Yale durante algún tiempo, J. Hillis Miller:

The real precursor for Bloom is T. S. Eliot: anybody can see that. It's not Frye at all. [...] The real person he was obsessed with at the beginning, and continues to be obsessed with, is the man he calls "the abominable Eliot." (Salusinszky, 238)

\* \* \*

De todo lo anterior se desprende que las entidades o comunidades de lectores tienden a valorar un cierto número de obras que no necesariamente tienen el mismo prestigio en otras latitudes. Así para las estrategias limitadas de comprensión de Menéndez Pelayo la obra de Wordsworth no era más que "prosaísmo sistemático" llevado al exceso, tanto de dicción como de asunto. Tal vez esa poesía de la imaginación no era legible o reconocible para lectores hispanos, como decía Borges, "clientes del diccionario y de la retórica, no de la fantasía" (1960, 95). ¿Los lectores de países anglosajones encontrarán las mismas virtudes que sus homólogos mexicanos identifican en Rulfo y los poetas de la generación de los Contemporáneos? ¿Figuras como Bioy Casares, Onetti o María Luisa Bombal tendrán el mismo reconocimiento en Europa que en sus países de origen?

Por otra parte, hay ciertas lecturas, lo que Ingarden denomina *concretizaciones*, que con el tiempo se vuelven influyentes, condicionando o limitando la manera en que futuros lectores se acercan a dichas obras. Ya mencionamos la interpretación freudiana de *Hamlet*, que mantuvo cierta vigencia durante la primera mitad de este siglo, como lo testifica la versión cinematográfica de Olivier del año 48. Ahí está la gran tradición moralista de la novela inglesa según Leavis—formada por Jane Austen, Dickens, George Eliot, Henry James, Conrad y Lawrence—que descalifica a todo el siglo XVIII y a escritores como Joyce o Woolf. Alguien como Leslie Fiedler podría diferir de Bloom, sosteniendo que el centro del canon norteamericano no está conformado por Whitman y Dickinson sino por Hawthorne y Melville y demás herederos de la tradición gótica. Es más se podría ir más lejos y proponer un canon según la concepción bajtiniana de la novela. Aquí entrarían en juego categorías como el dialogismo inherente a todo lenguaje, el impacto de los géneros cómicos-serios, especialmente la sátira menipea. Y los autores importantes para Bajtín serían escritores como Luciano, Petronio, Apuleyo, Rabelais, Cervantes, Sterne, Diderot, Dostoievski y se podría llegar incluso hasta obras como *Ulysses*, *Tres tristes tigres* o *Pale Fire*.

Si configuráramos una lista de los autores ingleses preferidos por Borges, veríamos que muchos de ellos son figuras marginales o de plano secundarias en las historias de la literatura. Allí estarían pensadores como Sir Thomas Browne, John Wilkins o J. W. Dunne, dramaturgos del aforismo o de ideas como Wilde o Shaw, narradores como Stevenson, H. G. Wells, Kipling o Chesterton. Varios de ellos pertenecen a una fase que en inglés se conoce como *Edwardian*, un periodo bastante opacado por los monumentales logros de la vanguardia subsecuente. Pero los escritores que aparecieran en la hipotética lista de Borges no lo harían por sus rasgos definitorios más familiares, sino por su utilidad en cuanto precursores. Por lo tanto, un novelista como Arnold Bennett, tachado de *materialista* por Virginia Woolf, no aparecería en su carácter de autor realista sino representado por una obra como *Buried Alive*; de la misma forma, Borges ha hecho que el *Exemplo XI* del *Conde Lucanor* (bautizado por él como "El brujo postergado") se lea como un relato fantástico y no como un texto moralizante medieval. Así es como cada escritor crea a sus propios precursores, lo cual difiere de la agonística contienda formulada por Bloom (470).

---

### Notas

<sup>1</sup> En la entrevista con Salusinszky, Bloom puntualiza que el título del libro era una *broma*: “I am a comic critic, and all I get are serious reviews. The title was my personal joke, which no one can ever understand: I meant that those four [de Man, Derrida, Hartman y Hillis Miller] were deconstruction, and I was criticism” (1987, 68).

<sup>2</sup> Lo que es una mera especulación abierta a lo que pueda deparar el porvenir: “I center on Borges and Neruda, though time may demonstrate the supremacy of Carpentier over all other Latin American writers in this era” (463), Christopher Domínguez la convierte en una rotunda afirmación: “Asesorado por un especialista en Carpentier —el profesor Roberto González Echavarría— Bloom asegura que el novelista cubano es el escritor latinoamericano más importante del siglo” (58).

<sup>3</sup> Habrá que seguir la acogida que tenga la nueva traducción *Collected Fictions*, realizada por Andrew Hurley.

<sup>4</sup> Algo que no debe causar sorpresa si tomamos en cuenta que el informe Bernheimer, presentado en 1993 a la American Comparative Literature Association, propone una actitud más laxa ante el tabú hasta entonces explícito de que no se leyeran obras en traducción: “The old hostilities toward translation should be mitigated” (Fokkema 1996, 54).

<sup>5</sup> Este fue el mismo criterio que Bloom siguió para armar la antología *The Best of the Best American Poetry 1988-1997*: “there are poems here that should be perpetuated for future generations. These pass my personal test for the canonical: I have read them with pleasure and with profit” (1998, 15).

<sup>6</sup> Ya terminado este artículo y en proceso de impresión, salió al mercado la séptima edición de *The Norton Anthology of English Literature*. Aunque su aparición no modifica en sentido estricto la mayor parte de los juicios aquí expresados, es necesario hacer algunas precisiones y dar cuenta de sus cambios principales. En primer lugar habrá que señalar que esta edición tiene una cobertura más extensa. El segundo volumen cuenta ahora con 2963 páginas, lo que significa un aumento de más de cuatrocientas páginas, cifra nada desdeñable en un libro con fines escolares como este. Además de M. H. Abrams, el coordinador general, aparece como editor adjunto Stephen Greenblatt, lo que se puede interpretar como un reconocimiento a sus aportaciones en el campo del neohistoricismo renacentista. En el prefacio, ambos asientan su “commitment to provide periodic revisions” (Abrams 2000, xxxv). Esto se ramifica en cuatro direcciones que me interesa comentar. Como era de esperarse, a la producción femenina se le sigue dando mayor espacio: “We have greatly expanded the selection of writing by women in all historical periods” (xxxvi), lo cual implicó romper con una regla de oro anterior, la de no reproducir novelas completas. En el primer volumen se incluye *Oroonoko* de Aphra Behn (la primera mujer en ganarse la vida escribiendo, según apuntaba Virginia Woolf) y *Frankenstein* de Mary Shelley en el segundo. Otra novela que aparece completa es *Things Fall Apart* de Chinua Achebe, y aquí se siente el peso de lo que se ha dado en llamar poscolonialismo. Bajo este rubro se podrían situar los nuevos textos de V. S. Naipaul, Anita Desai, Salman Rushdie o



J. M. Coetzee, así como uno de los grupos temáticos "The Rise and Fall of Empire." Y esto no remite a la ambigüedad sémica del término *English Literature*, que se puede interpretar como la literatura de un país, Inglaterra, o la literatura escrita en lengua inglesa. Así tenemos representados a autores como Alice Munro (de Canadá), Nadine Gordimer (Sudáfrica) o los poetas irlandeses Eavan Boland y Paul Muldoon. Esto último tiene cierta relevancia, ya que la literatura de Irlanda parece haber cobrado—en términos históricos—una identidad propia. Ya existe un *Oxford Companion to Irish Literature* (1996); en la MLA hay una sección denominada "Anglo-Irish;" hace poco salió al mercado *The Penguin Book of Irish Fiction*. En la antología que estamos comentando, al Premio Nobel de 1995, Seamus Heaney, le correspondió traducir *Beowulf*; con eso se puede decir que se cierra un amplio círculo, ya que los editores parecen convencidos de "The Persistence of English" (xlvii-lxi), título del ensayo de Geoffrey Nunberg, con el que abre el volumen.

### Obras citadas

- Domínguez Michael, Christopher. 1997. "Observaciones sobre el Canon de Bloom." *Vuelta* No. 247 (junio), 57-59.
- Dooley, David. 1995. "Bloom and the Canon." *The Hudson Review*, Vol. XLVIII, No. 1 (Spring), 333-338.
- Eliot, T. S. 1950. *Selected Essays*. New York: Harcourt, Brace & World. \_\_\_\_\_. 1964. *The Use of Poetry and the Use of Criticism*. London: Faber and Faber.
- Fokkema, Douwe. 1996. "Comparative Literature and the Problem of Canon Formation." *Canadian Review of Comparative Literature*, Vol. XXIII, No. 1, 51-66.
- Jauss, Hans Robert. 1976. *La literatura como provocación*. Barcelona: Editorial Península.
- Kermode, Frank. 1994. "Strange, Sublime, Uncanny, Anxious." *London Review of Books*, 22 de diciembre, 8-9.
- \_\_\_\_\_. 1996. "The Pleasure of the Text." *The New York Review of Books*, Vol. XLIII, No. 14, 19 de septiembre, 31-33.
- Kermode, Frank and Hollander, John. eds. 1973. *The Oxford Anthology of English Literature*. New York: Oxford University Press.
- Lehman, David. 1998. "Foreword," en Bloom, Harold, ed. 1998, 9-13.
- Leitch, Vincent B. 1988. *American Literary Criticism from the Thirties to the Eighties*. New York: Columbia University Press.
- Nabokov, Vladimir. 1973. *Strong Opinions*. New York: McGraw-Hill.
- \_\_\_\_\_. 1980. *Lectures on Literature*. New York: Harcourt Brace Jovanovich.
- Paglia, Camille. 1992. *Sex, Art, and American Culture*. New York: Vintage.
- Paz, Octavio. 1978. *Xavier Villaurrutia en persona y en obra*. México: Fondo de Cultura Económica.

Salusinszky, Imre. 1987. *Criticism in Society*. London: Methuen.

Schenk, Leslie. 1996. "The Western Canon." *World Literature Today*, Vol. 70, No. 2 (Spring), 325-328.

Sutherland, John. 1996. "Introduction" to *The Oxford Companion to Twentieth-Century Literature in English*, Oxford: Oxford University Press.

Zavala, Iris M. 1996. "El canon y Harold Bloom." *Quimera* 145 (marzo), 49-54.

## LA PÁGINA LEGIBLE

En las páginas de nuestros libros se hacen visibles, además de pensamientos, una serie de prácticas intelectuales: nuestra soledad al leer y al escribir, los recursos textuales de que hacemos uso, la pasividad que reservamos al lector, el respeto irrestricto a las palabras de otro autor, y muchas más. Estas prácticas participan en el modelado de la página legible bajo la forma de una serie de signos y convenciones gráficas y de escritura. Las páginas cumplen con tal discreción su cometido que en general su mayor mérito es hacer pasar, inadvertidas, estas premisas. Quizá esto ha contribuido a formar nuestra concepción del texto como un problema fundamentalmente hermenéutico o exegético, al dejar en la sombra toda esa serie de relaciones establecidas entre el lector, el escritor y la página que, a mi juicio, también forman parte de la legibilidad.

Es sobre este conjunto de relaciones sobre el que desearía llamar su atención. Aunque en las siguientes notas encontrarán elementos de historia de la puntuación antigua y medieval<sup>1</sup>, he preferido el término "legibilidad" con el fin de poder considerar dos cosas adicionales: a) una serie de convenciones gráficas que, sin ser propiamente puntuación, participan del desciframiento de la página; y b) las modalidades de apropiación de la página, las que determinan en cada momento lo que es legible. En sentido estricto, la puntuación es el uso de

---

<sup>1</sup> Un gran número de fragmentos de textos referidos a la puntuación antigua y medieval se encuentran reunidos en: Hubert, M. 1970; "Corpus stigmatologicum minus". *Bulletin du Cange* XXXVII; 5-171 y 1972, XXXVIII; 55-84.

ciertos signos de escritura para indicar el inicio, la conclusión de frases y las relaciones entre sus partes, con el fin de aportar claridad al sentido, guiando la lectura. En nuestros días, su función es primordialmente resolver incertidumbres estructurales en el texto, señalando matices de significación semántica o lógica que de otro modo podrían no ser perceptibles a la lectura. Pero ésta es sólo una de las formas de relacionarse con la página. Lo que deseo aquí explorar, siguiendo las huellas de paleógrafos, historiadores y codicólogos, es otra forma de relación con la página en la que la voz, la memoria y la dramatización ocupaban el frente de la escena. Las páginas no siempre han sido tan modestas en el tipo de información que transmiten. Hubo un momento en el que pretendieron prescribir una guía de la voz y una orientación para la expresión viva de las pasiones y los afectos que agitan la vida humana. Para tratar de mostrarlo, el énfasis aquí no está puesto en la historia de la escritura, sino en los fines y modalidades de producción-apropiación de la página, donde se han configurado nuestros hábitos textuales.

\*

Si se observa hacia el siglo III d.c., la página legible contenida en un rollo se ofrece como una serie de grandes bloques de letras capitales, unciales o semicursivas, comprimidas en una trama cerrada y continua. Al interior de esos bloques que corresponden a tópicos o temas, cualquier tipo de puntuación adicional es escasa o está completamente ausente. No carece de ayudas a la lectura, pero ofrece tan poco apoyo que puede resultar impenetrable para el lector moderno. El formato en doble columna, lo mismo que algunas de esas ayudas, tienen una gran antigüedad: las pausas que marcan la división del texto en tópicos están señaladas con grandes

blancos o con otros signos. Las letras que inician esos bloques están diferenciadas con claridad: o son mayores que el resto de la escritura (*litterae notabiliores*) y/o pueden estar colocadas a la izquierda de la caja del texto, desbordando hacia el margen. Es raro encontrar alguna división del escrito en segmentos menores dentro de esas grandes unidades.

Los textos presentados de ese modo no son de baja calidad. En el mundo latino, al menos desde el siglo I d.c. había aparecido el *novus liber*, un rollo de papiro cuidadosamente diseñado y escrito que fácilmente podía igualar a sus equivalentes griegos. La ausencia de puntuación obedece a otras causas: el autor no la había incluido porque había dictado el texto: hasta el siglo V d.c. no hay evidencia de manuscritos autógrafos y la escritura personal sólo es perceptible cuando el autor agrega algunas correcciones a su trabajo, o hace comentarios marginales al trabajo de algún otro. Ninguna puntuación había sido agregada tampoco por el *notarius* o por el *scriba*, quienes en la transcripción actuaban de manera mecánica. Obviamente, se esperaba que fuese el lector quien estableciera la segmentación entre oraciones, frases y palabras, lo mismo que hoy puede pedírsele que separe las hojas de un libro. Las pausas semánticas, lógicas o rítmicas no aparecían en el momento de la producción de un texto sino en el momento de la lectura, y hasta el siglo VI d.c. cualquier puntuación empleada era insertada por el lector, o por el copista en el momento en que transcribía el ejemplar antiguo.

Un texto en *scriptio continua* tiene una serie de inconvenientes pero presenta una ventaja: ofrece al lector un escrito neutro que requiere de interpretación. A diferencia nuestra, un lector

antiguo fuese profesional o privado no recibía pasivamente un texto; él debía mostrarse activo ante la página puntuándola antes de poder leerla y por tanto para su interpretación requería de experiencia y preparación. Normalmente, no era posible leer bien un texto que no se conociera o al menos que no hubiese sido comprendido previamente, y la lectura inmediata de un escrito desconocido era considerada una facultad extraordinaria. Las dificultades de la lectura se compensaban así con esta participación mediante la cual el lector establecía el significado del texto y determinaba las cadencias de su ejecución. Si la preparación previa a la lectura no era resentida como una limitación es porque servía de preámbulo al acto esencial de la lectura expresiva en voz alta, ante un auditorio o ante sí mismo.

Al agregar la puntuación a su texto el lector antiguo tenía en mente dos cosas: primero, resolver para sí mismo aquellos pasajes que podían prestarse a confusión. La *scriptio continua* tiene el inconveniente de ofrecer al lector inadvertido pistas falsas: puede hacer que tome la última sílaba de una palabra por la primera sílaba de la siguiente (o a la inversa), o bien puede inducirlo a leer dos palabras donde sólo hay una (o inversamente): "es por eso que Servius censuraba a Donato por haber leído de manera incorrecta en la Eneida II,798: *collectam ex Ilio pubem* (un pueblo reunido desde Troya), en lugar de *collectam exilio pubem* (un pueblo reunido para el exilio)".<sup>2</sup> En segundo lugar, el lector antiguo tenía en mente la futura declamación expresiva, mediante una pronunciación bien modulada, la cual exigía que el texto fuese cuidadosamente segmentado en pausas apropiadas. Se esperaba que la segmentación hiciera

---

<sup>2</sup> Parkes, M.B.1993; **Pause and Effect. Punctuation in the west.** University of California Press; 10.

resaltar las variaciones de la expresión; Quintiliano por ejemplo, sugería hacer una pausa corta después de dirigirse a alguien en el caso vocativo, porque este caso resulta fácilmente segmentable en la oración; pero la pausa tenía también cierto valor retórico, "especialmente cuando los héroes homéricos se hacían reproches mutuos en una serie de vocativos, y había que dar a cada uno de éstos su plena fuerza por separado".<sup>3</sup>

La lectura expresiva arroja alguna incertidumbre respecto a la frontera entre la voz y el escrito. De hecho, este mismo borde no era ya claro en el momento en que el texto había sido compuesto. Es porque el autor había establecido la estructuración misma del mensaje bajo premisas fundamentalmente memorísticas y retóricas desde el momento de dictarlo. La composición, sus pausas y en general el sentido del mensaje solían estar fuertemente estructurados en *periodos, cola et commata*, categorías todas de origen retórico. Estas distinciones, no siempre sencillas de definir, eran seguidas por el *dictator* bajo ciertos principios: la *comma*, una pausa breve que puede ser de respiración, es posible cuando una expresión posee un significado aún incompleto. Una pausa mayor, el *colon*, sigue a una expresión que posee un sentido satisfactorio por sí misma. La unión de varios *cola* constituye un *periodo*, cuyo fin puede ser resaltado con refinamientos rítmicos o estilísticos adicionales, y que normalmente era seguido de una larga pausa aprovechada por el orador para retomar el aliento. Estas mismas distinciones obedecidas por el *dictator* son las que el lector debía saber reconocer y valorar en su lectura. Naturalmente, en el tránsito de su expresión retórica a su expresión escrita esas pausas no

---

<sup>3</sup> Bonner, Stanley, F. 1984; **La educación en la Roma antigua**. Editorial Herder, Barcelona; 293.

siempre resultan fáciles de detectar: mientras el *colon* puede ser métricamente equivalente a un hexámetro dactílico, la *comma* es una distinción menos clara y fue considerada frecuentemente como un pequeño *colon*. Un *periodo*, por su parte, está constituido por un número variable de esos *cola*, entre 4 y 6 en la tradición clásica. Son estas distinciones retóricas las que otorgan a la puntuación clásica su valor y su sentido general. Es por ello que el término retórico *distinguere* llegó a significar: "señalar mediante un signo" el lugar donde debe hacerse una pausa, es decir, "puntuar"<sup>4</sup> y es por eso mismo que, más tarde, los códices puntuados fueron llamados *codices distincti*. A diferencia de la nuestra, la puntuación antigua es pues fundamentalmente retórica y no lógica o semántica;<sup>5</sup> pero ése fue también su mayor obstáculo, porque de este modo se le asignó la tarea inmensa e imposible de registrar todas las variaciones expresivas, todas las pausas sin respiración y las respiraciones sin pausa.

La puntuación era agregada por el lector, pero para su interpretación éste dependía de los conocimientos adquiridos a través de los *grammatici*, es decir de los profesores de enseñanza media, quienes dedicaban parte de sus cursos al arte de preparar la página para su lectura, actividad llamada justamente *praelectio*. La prehistoria de la puntuación descansa justamente en la enseñanza y en los tratados de estos profesores. La excepcional importancia de la gramática en el mundo antiguo es de suyo un fenómeno sorprendente, pero por ahora basta señalar que una de

---

<sup>4</sup> Moureau-Maréchal, J. 1968; "Recherches sur la ponctuation". *Scriptorium XXII*; 58.

<sup>5</sup> Cfr. Rafti, Patrizia. 1988; "L'interpunzione nel libro manoscritto: mezzo secolo di studi". *Scrittura e civiltà*, 12; 243.



sus actividades consistía en "producir" un objeto textual; producirlo, porque el escrito no ofrecía por sí mismo su significado sino hasta el momento en que el lector, aportando las *distinctiones*, lo convertía en una pieza de discurso articulado.<sup>6</sup> En un sentido importante, la lectura era un prerequisite en la producción del significado del texto y en la reanimación de la memoria que en él estaba contenida. Una de las dos partes de la *grammatica*, la *scientia interpretandi*, se iniciaba justamente con la *lectio*, es decir con la teoría de cómo distinguir y pronunciar correctamente sílabas y palabras, y cómo puntuar las frases en unidades semánticas y métricas correctas. Desde luego la *lectio* no se detenía ahí y bajo los nombres de *interpretatio* y *enarratio*, continuaba con prescripciones acerca de cómo hacer patente la virilidad de la épica, la dulzura de la elegía y en general, la cólera, la vehemencia y el odio amargo resentido por los héroes.

Era pues normal que las reglas de puntuación estuvieran prescritas en los tratados de gramática. El sistema de puntuación, griego en su origen llamado *diastole* había sido desarrollado en las escuelas de Alejandría. Los especialistas aún debaten acerca de si fue una invención de Aristófanes de Bizancio (c.260 a.c.), o si éste siguió una tradición más antigua. En su versión original el sistema poseía sólo dos pausas correctamente delineadas: la *diastole* o *distinctio*, y la *subdiastole* o *subdistinctio*. Es probable que la teoría tuviera su origen en la filosofía estoica, la cual había enseñado a reconocer únicamente dos discontinuidades: una entre dos enunciados completos y otra entre dos partes de un único enunciado. La diferencia era marcada por dos signos diferentes

---

<sup>6</sup> A eso se referían Donato y Diómedes cuando admitían la diferencia entre la "voz articulada", aquella que podía ser representable en la escritura y la "voz inarticulada", aquella que no podía serlo.

llamados *distinguere* y *subdistinguere* (desunir, o desunir ligeramente). Cuando los gramáticos de los siglos III y IV d.c. hicieron suya la teoría, le dieron su forma definitiva: la de un sistema consistente en puntos colocados a tres alturas diferentes respecto a la banda de la escritura: a) la *distinctio* ( ), un punto colocado en la parte alta de la banda de escritura, que aparece en el momento en que el pensamiento ha sido enteramente expresado: hay *distinctio* en el lugar donde hay que detenerse antes de iniciar una nueva idea. b) La *subdistinctio* ( ), un punto colocado en la parte baja de la banda de escritura, que aparece cuando a un significado ya completo por sí mismo habrá de agregarse aún una precisión. c) La *media distinctio* ( ), un punto colocado a media altura, indica una pausa de reposo o respiración que no tiene un lugar fijo en el frase escrita. En breve, el punto alto equivale a la detención total, el punto bajo representa una pausa corta equivalente a nuestro punto y coma, y el punto medio señala una pausa equivalente a nuestra coma. En general, el sistema reconocía dos cosas: indicaciones semánticas (el punto alto y bajo), y una pausa de respiración.<sup>7</sup>

A pesar del auxilio que le podían significar las *distinctiones*, el lector las agregaba de manera irregular, particularmente en aquellos lugares donde percibía una mayor ambigüedad; por

---

<sup>7</sup> Un fragmento puntuado mediante *distinctiones*:

DIXIT ETAMPLEXUSNATICYTHEREAPETUIT  
ARMASUBADUERSAPOSUITRADIANTIAQUERCU

(Manuscrito MS 39+ Vaticano, reproducido en Parkes, M.B. 1993; 163).

El cual transliterado en castellano sería:

DIJOASICITEREA ABRAZOASUHIJO

YDEJOALPIEDEUNAENCINAENFRENTEDEEL LASRADIANTESARMAS

Traducción de Eugenio de Ochoa, Edaf, Madrid, 1967.

ello son sumamente raros los manuscritos puntuados en toda su extensión. Más que por la teoría, la lectura estaba guiada por la práctica misma. Esta actitud del lector ante la página se explica adicionalmente porque en su interpretación recibía algunas ayudas complementarias. La primera era la lectura en voz alta, porque al verbalizar el texto aquél hacía uso del oído, que está mejor preparado que la vista para establecer las distinciones dentro del flujo ininterrumpido del mensaje hablado. Luego, contaban también sus conocimientos gramaticales y su familiaridad con el texto. En tercer lugar venían en ayuda del lector ciertas características gramaticales del latín, que posee algunos equivalentes morfológicos susceptibles de remplazar ciertos signos de puntuación. Así, por ejemplo, el lugar eventual de una coma puede ser percibido por la aparición de un enclítico "-que", como en *neque* o *atque*. Algunos adverbios demostrativos como *ita* o *sic* son con frecuencia equivalentes adecuados de un *colon*. Usualmente, las oraciones interrogativas latinas son introducidas por palabras como *quis* y otras palabras en "qu-", o bien por *ubi*, *unde*, *ne*, *nonne*, etc.; y para indicar una cita directa, el latín utiliza las palabras *illud*, *illa*, o bien el verbo *dico* en su forma *inquit*.<sup>8</sup>

La página legible estaba pues colocada entre dos verbalizaciones: una, el dictado en el momento en que la obra era compuesta; otra, la dramatización cuando la obra era ejecutada en voz alta, ante un auditorio o en la lectura privada. En la legibilidad de la página antigua los lectores encontraban soporte suficiente a su actividad. Es verdad que ello convertía a la lectura en un proceso lento, muscular, que exigía preparación, y que no estaba al alcance de las

---

<sup>8</sup> Este párrafo se debe a Hodgman, A. 1923; "Latin equivalents of punctuation marks". *Classical Journal*, 19; 409.

naturalezas frágiles, pero la cultura antigua no vió en ello razones suficientes para confrontar el privilegio de la voz. La mejor prueba era que el sistema de *distinctiones* que aportaba una ayuda considerable, aparecía sólo después de una de las más notables regresiones conocidas en el plano de la legibilidad: las *distinctiones* pudieron ser de uso regular únicamente cuando la *scriptio continua* se había impuesto sobre la página. En efecto, en algún momento durante el siglo II d.c. desaparecieron de la escritura latina todos los signos y todas las convenciones gráficas que hasta entonces habían permitido hacer visible la separación entre palabras. Es digno de mención, porque la práctica de separar las palabras era de una gran antigüedad y puede remontarse al menos hasta las escrituras en cuneiforme. "Es posible que los pueblos clásicos, griegos y romanos, la hayan heredado desde Creta como lo muestra el disco de Phaistos (c. 1700 a.c.), y es probable también que ese uso haya sobrevivido a la edad oscura, cuando los caracteres micénicos fueron remplazados por el alfabeto griego".<sup>9</sup> Las más antiguas inscripciones griegas manifiestan el hábito de separar gráficamente las palabras. Y si es notable que los griegos de la edad clásica abandonaran el uso de signos de separación de palabra, es aún más extraordinario que ese mismo fenómeno se produjera entre los latinos, varios siglos más tarde.

Probablemente la escritura latina había heredado ese hábito de la escritura etrusca; las inscripciones epigráficas, los papiros y aún los graffiti muestran la continuidad de esa convención gráfica en los tiempos de la República y aún en el inicio del siglo II d.c. La forma original del divisor de palabra había sido una pequeña línea vertical ( ), pero para evitar la

---

<sup>9</sup> Wingo, E.O. 1972; **Latin punctuation in the classical age**. Mouton, The Hague; 15.

confusión con aquellos alfabetos que contienen la letra "I", la línea fue rota para formar tres puntos alineados verticalmente ( ), tal como aparecen en la escritura etrusca antigua; éstos fueron simplificados a dos y posteriormente a un punto colocado a media altura de la banda de escritura. El interpunto como divisor de palabra llegó a ser normal en etrusco y en latín desde fecha muy temprana y sólo fue sujeto a variaciones estilísticas, como la hedera , por motivos decorativos.<sup>10</sup>

No son claras las razones por las cuales el interpunto fue abandonado. Sin ser propiamente un signo de puntuación era una ayuda considerable en la legibilidad de la página. Tal vez, como lo sugiere P. Saenger, fue debido a la predilección del mundo latino por el lector profesional, usualmente un liberto.<sup>11</sup> Es probable que a ello colaborara la incapacidad de la gramática antigua de producir una concepción adecuada de la sintaxis y, por tanto, la inexistencia de técnicas analíticas que permitieran establecer una distinción nítida entre la palabra y otras unidades significantes mayores o menores que ésta. Quizá fuera el deseo aristocrático de mantener reservado el acceso a una página indescifrable. Es más arduo aceptar que, por razones psicológicas, al lector antiguo le resultaba difícil percibir la diferencia entre los divisores de palabra y otros signos de puntuación como la diplo invertida (<) o el paragraphos ( ). A fin de cuentas, tal vez fue simplemente el lamentable deseo de imitar los modelos griegos aún en sus

---

<sup>10</sup> *ibid*;16.

<sup>11</sup> Saenger, P.1990b; "La naissance de la coupure et de la separation des mots", en Martin, H.J. (ed); **Mise en page et mise en texte du livre manuscrit**. Promodis, Paris;447.

peores características. El hecho fue que al final del siglo II d.c. el interpunto había caído en desuso. Fue esta pérdida la que, al dar paso a la *scriptio continua*, permitió a los puntos colocados en tres alturas establecerse como método de puntuación: "al cabo del tiempo el sistema de puntuación había llegado a suplantar a tal grado al viejo y nítido sistema, que nadie en adelante pensó en usar los interpuntos para separar palabras".<sup>12</sup>

Es el privilegio de la retórica y la oratoria lo que en definitiva determina la actitud clásica ante la página legible. A los latinos sólo parece interesarles la escritura en la medida en que está relacionada con la acción verbal. Por eso no estimaron necesario alterar la página durante un largo tiempo. Tan importantes como fuesen los signos de puntuación y las convenciones gráficas sólo eran un intermediario hacia los fines que la página perseguía: la lectura expresiva. Las páginas siguieron siendo sonoras en tanto representaciones de lo dictado y en tanto soportes de una nueva expresividad verbal. La antigüedad no ignoraba, desde luego, la importancia de la escritura: la *grammatica*, el arte más prestigioso del mundo clásico fue esencialmente un saber de lo escrito. Pero en el mundo oralizado en el que se inscribía, la escritura enfrentaba el carácter irremplazable de la voz viva, lo que en los hechos la colocaba en una situación de inferioridad. La escritura representaba lo permanente, lo estable, lo inamovible y ofrecía al escritor la posibilidad de alcanzar un estilo elegante y pulido. Pero todo ello no bastaba para relegar a la fluidez, la flexibilidad, la inspirada improvisación del orador, y la variedad de expresiones

---

<sup>12</sup> Olivier, T. citado en Wingo, E.O. op. cit.; 28.

dramatizadas que en ese momento también formaban parte de la obra. Aún valorada, la escritura es una copia imperfecta de la voz. Por esta dependencia la página legible no había logrado adquirir por entero el estatuto de entidad provista de una sustancia propia, y no era percibida como una forma específica de la lengua. Varios procesos adicionales, en los que participaron eventos lingüísticos de gran alcance fueron necesarios para que esta actitud ante la página se transformara; nos detendremos en tres de ellos: la actitud textual del mundo cristiano, la gradual separación del latín y las lenguas romances, y por último el encuentro de las páginas sagradas con lectores y escribas de los bordes de la latinidad.

### **La autonomía de la página**

Heredada de sus orígenes judíos, el cristianismo trajo consigo una actitud particular hacia la cultura textual, explicable porque el pueblo de Cristo había encontrado la palabra de Dios depositada en textos. El creyente aprendía que todo lo que merece la pena saberse estaba contenido en esas páginas. Ningún libro había sido colocado de este modo en el centro de la vida espiritual de la antigüedad pagana. La salvación estaba por vez primera al alcance de la humanidad, pero dependía en gran medida de la comprensión y la transmisión correctas del mensaje ofrecido. Desde luego, en el mundo oralizado en el que surgió, aun esta actitud textual fue incapaz de desterrar del todo la importancia de la voz viva; después de todo, el mismo mensaje de Cristo había sido transmitido verbalmente, y el ingreso y la continuidad de la fe estaban determinados, para la mayoría, no por la lectura de los textos sino por su transmisión verbal en lecturas públicas. Las peripecias de la página legible se desarrollan entre esa actitud textual y la persistencia de la palabra viva.

La atención prestada a la corrección de los textos no era, por supuesto, un monopolio del mundo cristiano. El cultivado mundo pagano del siglo IV d.c., sintiéndose amenazado, había hecho un esfuerzo por preservar la *latinitas*, el legado textual clásico del que se sabía heredero. Pero las demandas de la ortodoxia representaron una motivación aún mayor, que habría de quedar manifiesta en la legibilidad de la página. Un ejemplo notable de ello era s. Jerónimo. Éste compartía con Orígenes y con s. Agustín la preocupación por poseer textos correctos, puntuados y



enmendados contra los mejores escritos disponibles. Por eso en su actividad, s.Jerónimo se comportaba más como un "editor" que como un simple traductor de la Biblia. Ello lo condujo no sólo a exigir una puntuación más precisa sino a adoptar, en los difíciles libros de Isaías y de Ezequiel "un nuevo método de segmentación" llamado *per cola et commata*, que buscaba representar el sentido del texto de manera más obvia. La presentación *per cola et commata* consiste en dividir el texto en nuestras conocidas unidades de sentido como el *colon*, transcribiendo esas unidades visualmente mediante espacios en blanco, yendo hacia el margen para iniciar la escritura del siguiente *colon*. Las pausas semánticas quedaban así claramente indicadas.<sup>13</sup> El procedimiento no era una novedad absoluta: en su prólogo al libro de Isaías, s.Jerónimo aseguraba haberlo visto aplicado a discursos de Cicerón y Demóstenes, y ya Orígenes había presentado de ese modo su traducción a los Salmos y al Cantar de los cantares. Pero el dispositivo gráfico representaba tal ayuda que fue siendo aplicado gradualmente a los otros libros de la Biblia, práctica que se extendió entre los siglos V y IX d.c. Visualmente, el sentido del texto quedaba manifiesto y cualquier alteración resultaba difícil; aún así, es posible encontrar ligeras discrepancias en el análisis de las unidades de sentido entre los diferentes manuscritos conservados.

Las actitud de s.Jerónimo refleja además una profunda transformación: esta vez la

---

<sup>13</sup> Un fragmento copiado *per cola et commata*:

BEATUS VIR QUI NON ABBIT IN  
CONSILIO IMPIORUM  
ET IN VIA PECCATORUM NON STETIT  
(Manuscrito del Codice MS Amiantino I, fol.349v, reproducido por  
Parkes, M.B..1993;179).

puntuación no es impuesta al texto por el lector sino por el escriba, quien actúa así después de una investigación textual y un cuidadoso análisis lingüístico. Este cambio de apariencia menor expresa la concepción que sobre la página aportaba el mundo cristiano: primero, aunque la escritura no es el arte textual predominante en esta civilización, se convierte en motivo de una formación especial seguida por unos pocos. En segundo lugar se otorga una menor libertad al lector en la interpretación literal del texto buscando, por el contrario, guiarlo mediante la escritura de manera más precisa. El lector será pues también sujeto a una formación detallada e imponente. La lectura hacía valer ese lugar de privilegio respecto a la escritura desde la educación de los siglos VII y VIII d.c. A la enseñanza de los rudimentos de la escritura, con frecuencia reducida al simple reconocimiento de las letras, seguía de inmediato la lectura de los Salmos, que para la mayoría de los alumnos sería el único encuentro con la página. Después de esta enseñanza elemental podían seguirse diversos tipos de lectura, cada uno con sus particulares exigencias hechas a la página legible y cada una dotada de cierta concepción acerca de la autonomía de lo escrito.

La lectura menos demandante ante la página era la lectura monástica personal. De hecho, los monjes lectores raramente insertaban puntuación adicional en los manuscritos que leían para sí mismos. En un número importante de manuscritos del siglo VII d.c. sólo se percibe el uso de la *distinctio* para señalar el fin de la oración. La razón se encuentra en los objetivos que el monje perseguía: la suya no era una lectura para mejorar su instrucción, sino para lograr su adoctrinamiento. Se ejercía sobre unos cuantos libros: la Biblia, diversas reglas monacales, algunas obras edificantes y sobre todo los Salmos. Más espiritual que intelectual, la lectura

buscaba provocar una intimidad y un constante intercambio de confidencias con la página, de las cuales el monje retiraba el material que conservaría en la memoria, hasta dominar por completo esas 150 alabanzas a dios, que le servían para desafiar todas las astucias de su Adversario. Era normal que el monje pronto dejara atrás el nivel en el que se requieren esas ayudas básicas que son la puntuación y el diseño gráfico de la página, porque la memoria y la familiaridad con los textos pronto rebasaban las dificultades técnicas.

Pero la proximidad con la lengua contenida en los textos iba a verse trastornada por dos eventos lingüísticos de la mayor importancia que se traducirían en un impulso definitivo hacia la autonomía de la página: el encuentro, durante el siglo VI d.c., de las páginas sagradas con lectores y escribas de lenguas distantes del latín; en segundo lugar, la separación hacia el final del siglo VIII d.c. entre el latín y las lenguas romances. Esta última, la separación entre el latín y las lenguas romances, significó de hecho la implantación de dos instituciones lingüísticas: una, llamada rústica, vulgar o romance que descansaba en un sistema oral, al que sólo más tarde habría de agregarse un sistema escrito; y una segunda que conservó el nombre de latín, encabezada por un sistema gráfico, la escritura, que carecía de referencia directa a alguna lengua viva y cuyas transformaciones por tanto ya no provenían del plano morfosintáctico. La consecuencia fue que en el caso del latín la relación usual entre sistema gráfico y sistema oral quedó invertida: la escritura dejó de ser una transcripción más o menos literal de la actividad fonética y se convirtió en una producción autónoma, pseudoideográfica, con una regulación propia. El proceso que hizo del latín una lengua de escritura quedó sellado en el momento en que, ante la profunda divergencia entre pronunciación y escritura, la revolución carolingia

intervino para fijar reglas artificiales de grafía y fonética.<sup>14</sup>

El encuentro de las páginas sagradas con lectores y escribas en los límites noroccidentales de la latinidad tuvo consecuencias similares para la página legible. Es que para los lectores irlandeses y anglosajones el latín era una lengua extranjera, aprendida en libros, y por tanto una lengua más visible que audible. Debido a ello, la página pronto se les presentó como un orden propio, independiente del lenguaje hablado y diferente de éste. Ellos pudieron entonces reconocer con más facilidad al escrito como una manifestación diferente del lenguaje, dotado de su propia sustancia, provisto de un estatuo independiente y susceptible de un desarrollo visual y gráfico propio.<sup>15</sup>

Ambos eventos lingüísticos concurrieron en la concepción de la página como un medio autónomo, que debía contener y transmitir correctamente de manera visual toda la información deseada con independencia de la voz y sin el respaldo de ninguna memoria. Resultó pues normal que estos eventos se tradujeran en una serie de convenciones gráficas y mejoras graduales en el sistema de puntuación que concluirían en la perfecta legibilidad de la página medieval. Las

---

<sup>14</sup> Cfr. Polara, Giovanni. 1987; "Problemi di ortografia e di interpunzione nei testi latini de eta carolina", en Maierú, A. (ed); **Grafia e interpunzione nel latino del medioevo**. Edizioni dell'Ateneo, Roma.

<sup>15</sup> Cfr. Parkes, M.B. 1991; "The contribution of insular scribes of the seventh and eight centuries to the "grammar of legibility", en su libro **Scribes, Scripts and readers**. The Hambledon Press, London.

aportaciones a lo que un paleógrafo moderno ha llamado "la gramática de la legibilidad"<sup>16</sup> fueron muy diversas: ellas incluyeron el uso de capitales y *litterae notabiliores* no sólo al inicio de tópicos, sino también al inicio de párrafos y luego al inicio de cada nueva oración, convirtiendo estas letras mayúsculas en parte de la puntuación por vez primera. Se estableció además una mayor vinculación entre los elementos decorativos (por ejemplo, la gran inicial iluminada), y su función distintiva en la legibilidad de la página, hasta llegar a las enormes iniciales que, llenando la página por sí mismas, indican el inicio de un texto. El señalamiento de citas, que había sido una necesidad muy antigua fue llevado a la perfección: el uso de la diple (>) y de los diversos tipos de letras, su color y tamaño, pronto hicieron visibles las diversas jerarquías y autoridades que poblaban las páginas con citas, glosas o comentarios.<sup>17</sup> Probablemente la aportación más importante se dió en la letra misma, con la invención de la minúscula carolina, antecedente de nuestros tipos impresos y quizá el mayor logro caligráfico en la historia de occidente.<sup>18</sup> Pero por razones de tiempo sólo nos detendremos brevemente en una de esas aportaciones: el uso del espacio blanco dentro de la página y como divisor de palabra.

Una vez que en el siglo III d.c. la *scriptio continua* se había impuesto definitivamente, se

---

<sup>16</sup> Parkes, M.B. 1997; "Lire, écrire, interpreter le texte", en Cavallo, G. (ed); **Histoire de la lecture dans le monde occidental**. Éditions du Seuil, Paris; 123.

<sup>17</sup> McGurk, P. 1961; "Citation marks in early latin manuscripts", *Scriptorium* XV; 3-13.

<sup>18</sup> Cfr. Ganz, D. 1987; "The preconditions for Caroline minuscule". *Viator* 18.

inició un largo camino que habría de conducir al blanco como divisor de palabra. Correspondió a los escribas irlandeses iniciar este proceso en el siglo VI d.c. Sin duda, ellos debieron recurrir a esa práctica porque, enfrentados al latín como lengua extranjera, era necesario retirar del texto todas aquellas ambigüedades que amenazaban su lectura y quizá su salvación. Probablemente ellos percibían la separación de palabra como una convención gráfica aplicable únicamente al latín, porque cuando debieron transcribir términos de su propia lengua con frecuencia siguieron el viejo hábito de la escritura continua. Como lo muestra el uso que hicieron de las abreviaturas, percibieron algunos signos del latín escrito más como entidades puramente gráficas, dotadas cada una de propiedades simbólicas específicas, que como representantes de sonidos lingüísticos.<sup>19</sup>

El espacio en blanco no era el único procedimiento gráfico conocido para la detección de la palabra. En la difícil tarea de señalar los ambiguos límites de la palabra, el lector antiguo había podido recurrir a las *prosodiae*, una serie de signos que incluían los acentos, el hyphen y la diástole. Esta última, cuya forma era originalmente similar a una larga coma ( ) había sido un recurso del lector griego. El uso del ápice ( ), un símbolo usado para marcar la presencia de vocales largas y en algunos casos la presencia del acento agudo era una ayuda adicional porque, "de acuerdo con las antiguas reglas romanas de acentuación, sólo una sílaba de cada palabra podía recibir el acento tónico, de manera que la presencia de acentos agudos que indicaban la sílaba tónica ayudaban, al menos indirectamente, a establecer los límites plausibles de la palabra

---

<sup>19</sup> Saenger, P. 1990; "The separation of words and the order of words. Genesis of medieval reading". *Cultura e Civiltà* 14.

y reducir de algún modo la ambigüedad inherente a la escritura continua".<sup>20</sup> Otros mecanismos de reconocimiento eran menos frecuentes, por ejemplo, el reservar formas especiales o mayúsculas para las letras que aparecían al final de palabra, en especial para los signos **S** y **R**. Una ayuda indirecta fue la aparición, en los manuscritos británicos del siglo VIII d.c., del guión de unión de palabra al final de la línea cuyo uso, irregular y que mostraba cierta incapacidad de reconocer correctamente las sílabas, no llegó a generalizarse sino hasta el siglo X d.c.

Pero entre todos ellos fue el espacio blanco el que finalmente se impuso como divisor de palabra. Tampoco había sido ésta su única función. Diversos paleógrafos han señalado la poca justicia que se le ha hecho al espacio en blanco en la constitución de la página: él había servido para marcar los límites de tópicos, cuando el escriba iba al margen para iniciar un nuevo párrafo. Había permitido además, de acuerdo con su longitud, señalar la importancia de una pausa más o menos larga. En la época de Augusto fue usado de manera equivalente al guión moderno: para hacer resaltar un enunciado, colocándolo entre blancos, como entre guiones ausentes. Se había recurrido a él también para hacer énfasis en la presencia de algún signo de puntuación colocado a su lado. Había servido incluso como el equivalente de la coma, apareciendo para señalar el inicio de un cláusula de relativo. Como divisor de palabra el espacio blanco no llegó a imponerse definitivamente en europa continental sino hasta el siglo XI d.c., aunque apareció en los textos más antiguos, cuando éstos fueron recopiados durante la reforma carolingia. No obstante el cuidado que los escribas mostraban en aplicar el espacio en blanco, durante un tiempo se

---

<sup>20</sup> *Ibid*:57.

siguieron confundiendo los morfemas libres y ligados, porque los gramáticos medievales no habían logrado aún reconocer ninguna división morfológica menor a la palabra, como prefijos o preposiciones. Al final, se había pasado del sistema antiguo que marcaba pausas con espacios en blanco y divisiones de palabra mediante signos, a un sistema como el nuestro, que usa el blanco como divisor de palabra y signos para marcar las pausas.

La "gramática de la legibilidad" era consecuencia de la necesidad de asegurar la corrección de la lectura de textos escritos en una lengua que gradualmente se había hecho extraña a todos. Aunque la lectura personal monástica no necesariamente exigiera una mayor legibilidad, existía una segunda motivación proveniente del hecho de que esos textos debían ser leídos en voz alta y algunos de ellos, como ciertos textos litúrgicos, incluso cantados. Ahora bien, un texto destinado a ser ejecutado en público exige, lo mismo que un lector bien preparado, una gran exactitud en la indicación de los sonidos pronunciados, en la separación de las palabras y en la reproducción de las divisiones sintácticas de la ideas. La civilización cristiana otorgó a ambos una importancia extraordinaria. Actuó entonces en dos direcciones: impuso al lector una formación especial y procedió a puntuar los textos litúrgicos y todos aquellos textos destinados a ser leídos en voz alta. En esta clase de textos se concentró toda la atención acerca de la lectura correcta y desde el siglo VII d.c. aparecieron mejor puntuados que el resto de los manuscritos.<sup>21</sup>

---

<sup>21</sup> Cfr. Vezin, Jean. 1987; "Les divisions du texte dans les Évangiles jusqu'à l'apparition de l'imprimerie", en Maierú, A. (ed); **Grafía e interpunzione nel latino dell medioevo**. Edizioni dell'Ateneo, Roma.



En cuanto al lector, fue necesario proveerle de una educación que superaba los rudimentos ofrecidos generalmente a los monjes: sin el estudio de los antiguos gramáticos como Donato o Prisciano, el ingreso a la página se había hecho imposible. Según Isidoro de Sevilla (s.VII d.c.) el lector debía, además de conocer la segmentación correcta de palabras y frases, saber en qué momento expresar la pena, la amenaza o la exhortación, que serían capaces de conducir a las almas y los sentimientos de todos hacia la comprensión. La lectura podía incluso ofrecer una buena carrera eclesiástica a aquellos laicos que elegían servir a la iglesia como clérigos; es cierto que los lectores eran elegidos con frecuencia siendo niños por la pureza y la nitidez de su voz, pero una vez que ingresaban en el lectorado,<sup>22</sup> se abría ante ellos un porvenir que en un buen número de casos los condujo hasta el episcopado. Quizá en su preparación esos lectores eran además impulsados por un temor profundo: el miedo al ridículo, porque toda equivocación en las formas prescritas de la lectura pública solía suscitar una hilaridad apenas contenida. Finalmente, la importancia de la lectura hizo que a las probables recompensas se agregaran los seguros castigos de que era objeto la lectura incorrecta.

Hasta el siglo VII d.c., la puntuación que esos textos contenían, aun siendo más abundante y sistemática, seguía en lo esencial el sistema de las *distinctiones*, con ligeras modificaciones gráficas.<sup>23</sup> Pero a partir del siglo VIII d.c. se agregó un nuevo tipo de signos, las

---

<sup>22</sup> Riché, Pierre. 1995; **Éducation et culture dans l'Occident barbare, VI-VIII siècle**. Éditions du Seuil, Paris; 384.

<sup>23</sup> La forma de los signos era una combinación de puntos y vírgulas: la *comma* se convirtió en ( ); el *colon* o *punctus planus* en ( ); y el *periodos* en ( ), o bien en una sucesión de

*positurae*, que acabaron convirtiéndose en el aporte más original de la cultura monástica a la historia de la puntuación. Aunque la diversidad de variantes gráficas ofrece el espectáculo de "una multiplicidad salvaje",<sup>24</sup> las *positurae* pueden ser reducidas a un cierto número de tipos: el *punctus versus* ( ), utilizado para indicar el final de una oración afirmativa; el *punctus elevatus* ( ), utilizado para marcar una pausa media mayor dentro de una cláusula que ya posee un sentido satisfactorio, pero que habrá de recibir un agregado; y el *punctus flexus* ( ), usado para indicar una pausa media menor, quizá de respiración, cuando el sentido de la oración aún estaba incompleto.<sup>25</sup> A estos signos de aire familiar deben agregarse algunas novedades: el *punctus interrogativus* ( ), probablemente una creación de la escuela de la corte de Carlomagno, usado para indicar el final de una oración interrogativa, y el *punctus exclamativus* ( ), creación de la segunda mitad del siglo XIV d.c., usado para resaltar una frase admirativa.

Diversas razones explican la creación de las *positurae*: la primera, de naturaleza técnica, es que el sistema de las *distinciones*, que resultaba claro en los manuscritos realizados en los tipos grandes de letras, capital o uncial, era menos eficiente aplicado a los manuscritos que, desde el siglo VIII d.c. eran realizados en minúscula carolina, la cual ofrece una banda de

---

puntos ( ).

<sup>24</sup> Bischoff, B. 1993; **Latin Palaeography, antiquity and middle ages.** Cambridge University Press; 170.

<sup>25</sup> Un ejemplo del uso del *punctus flexus* y del *punctus elevatus*:  
Minutae sunt guttae quae flumina  
implent minuta sunt grana harenae sed si multa  
harena imponatur premit atque opprimit.  
Manuscrito MS lat. 88, fol. 34, Christ Church, Oxford, reproducido por Parkes, M. B. 1993; 195.

escritura mucho más estrecha. Las *positurae* eran una invención destinada a evitar esa confusión, puesto que eran más claras y no ambiguas en la forma en que distinguían entre diferentes clases de pausas.

Pero quizá el motivo fundamental de la invención era que con las *positurae* se aspiraba no solamente a hacer visible una distinción entre segmentos sino también a procurar una guía para la voz que debía recitar o cantar, especialmente los textos litúrgicos. En las *positurae* venían a unificarse dos grandes tradiciones de la liturgia: la lectura y el canto y, en consecuencia, ellas aspiraban a traducir de manera visual un vínculo claro entre la puntuación y una cierta "notación musical". Por su forma misma, ellas indicaban al lector si su voz debía ascender o descender: así, el *punctus versus* ( ) indicaba el descenso de la voz que anunciaba el final de la oración; el *punctus elevatus* ( ) señalaba la elevación de la voz que debe presentarse para valorizar la cláusula complementaria; mientras el *punctus flexus*( ) señalaba el hecho de que la voz debía elevarse ligeramente para después caer.<sup>26</sup> Incluso el *punctus interrogativus* ( ) indicaba una posición de la voz: su forma estaba emparentada al *quilisma*, un neuma que los teóricos en música medieval consideran "un tono conectivo trémulo y ascendente".<sup>27</sup> Como las fórmulas melódicas caían en los finales de las unidades de sentido, las *prosodiae* pudieron ser usados simultáneamente como signos de puntuación y como guías para la voz.

---

<sup>26</sup> Cfr. Gilles, A.V.1987; "La ponctuation dans les manuscrits liturgiques au moyen age", en Maierú, A.(ed); **Grafia e interpunzione nel latino dell medioevo**. Edizioni dell'Ateneo, Roma.

<sup>27</sup> Bischoff, B.; op.cit.;170.

Desde luego, una cosa es la historia de la notación musical y otra la historia de la puntuación, y desde el siglo X d.c. ambas quedaron definitivamente separadas. Pero es notable que la notación musical haya recibido una influencia proveniente de la puntuación de los textos litúrgicos. Y esto a pesar de que desde la antigüedad estaba claramente establecida la distinción entre el género de lo leído y el género de lo cantado. Así, aunque Quintiliano admitía que existe una cierta modulación de la voz proveniente de la lectura expresiva, consideraba inaceptable la asimilación de la lectura con la recitación o el canto, que le parecían una suerte de sobreactuación del texto. "San Agustín en su **De Anima**, aún mantenía esa separación: mientras las lecturas son *pronuntiata* o *recitata*, los salmos y otras piezas cantadas son *psallere* o *canere*".<sup>28</sup> Pero a pesar de las diferencias reconocidas, en las *positurae* se encuentra el propósito de realizar una amalgama entre la notación de la *prosodiae*, las *distinctiones* y la división de los enunciados que otorgan a la oración, su intensidad y su melodía. En el siglo IX d.c., "para Hildemar, la puntuación del texto no es solamente un medio para distinguir los diferentes miembros de una frase según su sentido, sino también un conjunto de signos mnemotécnicos que permiten al lector ubicar su voz".<sup>29</sup>

Hacia el siglo XII d.c. las convenciones fundamentales de la página legible estaban prácticamente establecidas. En ésta se encontraban ahora claramente señalados los capítulos y los

---

<sup>28</sup> Gilles, A.V.; op.cit.;114.

<sup>29</sup> Ibid.;124.

párrafos, y al interior de éstos la separación entre palabras estaba indicada por un blanco, la separación entre oraciones con una *distinctio*, y estaba indicada también una serie graduada de pausas de sentido y de respiración. La letra minúscula carolina tenía una forma prácticamente absoluta y en el texto eran reconocibles citas, glosas y comentarios. La decoración era un elemento más de ayuda a la lectura, e iniciales decoradas y *litterae notabiliores* permitían al lector una localización en la página y una memorización de ésta que resultaban indispensables en ausencia de índices y paginación. Desde luego, la voz no había abandonado a la página y en las *positurae* podían encontrarse también una guía para la recitación y el canto. Pero con todo, la página legible había adquirido un estatuto propio, convirtiéndose en una entidad con características y dificultades propias. La página legible estaba dejando de ser una imitación más o menos inexacta del discurso hablado para convertirse en portadora autosuficiente del mensaje que se le confiaba. No era una "invención", sino el resultado de las cambiantes relaciones entre el lector, el autor y el escrito, pero con ello se abría el camino para que esas páginas vagaran, mudas e independientes; pudieron entonces ser leídas en silencio y se instaló entre la página y el lector, y entre éste y el escritor, una distancia que aún perdura.

\* \* \*

## La retórica y la sabiduría humanística del Renacimiento

Ana María Martínez de la Escalera

*Instituto de Investigaciones Filológicas*

*Universidad Nacional Autónoma de México*

*Porque la elocuencia es una (...), sean cuales fueren las regiones del discurso a que se extienda. Cicerón*

La retórica antigua fue el producto, un tanto disperso, de las labores reflexivas de políticos y juristas, sofistas y rétores de cuyos papeles determinantes en la vida de la *polis* tenemos conocimiento. Tanto éstos como los filósofos que les siguieron en la conquista del ánimo de la ciudad, trataron al idioma griego como si fuese un *instrumento* para el control y dirección de la objetividad: *el mundo accesible de los negocios humanos o el mundo inconvencional de la verdad*. Las *tekhnai* o artes de lo verbal afinaron y estilizaron lo que era considerado uno de las más agudas herramientas que los hombres habrían de conocer. Ocurrieron, además, serios intentos por clasificar de un lado, y formalizar del otro, los usos del lenguaje, siempre en contextos específicos. Es decir, contextos donde el emisor, el receptor y la misma expresión oral o escrita pudieran ser precisados sin lugar a dudas. Hoy denominaríamos a estos esfuerzos por controlar la fenomenología de los actos verbales, una pragmática, o quizá una teoría de la acción verbal. La reflexión se afanaba en dominar el tipo de fenómenos caracterizados por los griegos del siglo VI al IV a C como *peithô*, fenómenos orientados a persuadir al otro. De ahí que se destacara el aspecto de *útil* o *instrumento político* tanto como el de estético u ornamental. Los filósofos que desaprobaron el escaso valor de las artes de la palabra, amparados en la distinción ontológica introducida por la filosofía entre *acción (ergon)* y *conocimiento (episteme)*, hicieron oportuno uso de las probadas *tekhnai* retóricas, no sin antes advertir que la verdad (*Aletheia*) y la certeza no pertenecían al escenario de las acciones humanas ni eran regidas por las mismas leyes. Esto es, no llegaron a percatarse de que lo que consideramos existente, puede ser también un efecto de la persuasividad del idioma sobre la evidencia de los hechos. Por lo que respecta a la característica instrumental del lenguaje, ésta no era una cuestión a discutir: se consideraba un supuesto generalmente aceptado, una experiencia común, tal como el hablante convencional, hoy en día, experimenta su lengua. Faltaba mucho tiempo aún para que el poeta renacentista declarara, asombrado, que *la poesía era la exclusiva sabiduría del lenguaje, la inteligencia más allá de la objetividad*.

Hoy en día la *instrumentalidad del lenguaje* concebida por vez primera en Grecia es interpretada como la resultante de una peculiar historia de la reflexión acerca del poder de la lengua que algunos historiadores han llamado proceso de secularización de la palabra. Se trata de un efecto histórico en suma, y no de una manifestación de la naturaleza de lo verbal. También para los helenistas franceses, Marcel Detienne y Jean Pierre Vernant, el acontecimiento que marcó la sabiduría occidental fue justamente *el proceso de*

*secularización del lenguaje*, que fomentó la sistematización de una reflexión sobre sus usos, por ejemplo el dominio de las técnicas retóricas, y que persuadió al público en general del carácter instrumental de lo verbal. Por cierto que Heidegger condena la instrumentalidad, tanto como modalidad de tratamiento del lenguaje cuanto teoría del mismo. No niega, sin embargo, que se trate de un acontecimiento decisivo de la historia intelectual, aunque sea, por supuesto, execrable. El punto teórico que es preciso retener es el carácter histórico de la secularización: esto es, la instrumentalidad no es una propiedad de lo verbal sino el significado que los hablantes occidentales dan a algunos de sus enunciados. Luego, es simplemente un elemento, no obstante su importancia, de una teorización y de una forma de observar los fenómenos lingüísticos. Puede concluirse, desde la lectura contemporánea del acontecimiento griego, que la lengua es vista a través de las acciones instrumentalizadas con el fin de someter su materialidad, antes que a través de su propia naturaleza o esencialidad. El lenguaje es considerado como lo *pragmata*: cosa, en tanto que es, en general, algo con lo que sostenemos trato. Este tratamiento teórico y práctico de lo verbal se inserta en un proyecto de humanización—conquista y usufructo—del mundo que, siguiendo a Heidegger, llamaríamos "metafísico."

Heidegger se convenció de que el proyecto metafísico de humanización del mundo comienza incidentalmente en algunos textos griegos, si bien hubo de ser consumado por la sociedad romana. A su entender, la retórica y los sofistas tampoco habrían sido inocentes en esta campaña para instrumentalizar el mundo a su alrededor.

La concepción instrumental planteaba algunas complicaciones. El instrumento no lograba ser completamente domesticado. Testimonio de ello fueron los temores expresados por Platón respecto a las palabras. Ellas son *pharmakon*: medicina, veneno y sobretodo droga mágica. Mucho tiempo antes Homero elogió a Orfeo, quien amansaba, con las palabras de su canto y con la cítara, a bestias y deidades igualmente inhumanas en su naturaleza. Sin embargo, habiendo Orfeo humanizado por el canto la naturaleza a su alrededor, murió a causa *del poder mismo de su canción* (Graves 1955, 111-115). Así *Metis*, divinidad asociada al uso astuto y estratégico de las voces y las palabras, hubo de perecer al ser comida por Zeus, temeroso ante una fuerza que tal vez llegaría a superar a la suya propia (45-47).

La retórica grecorromana, compañera de la democracia, objeto y campo del *polemos*, de las disputas jurídicas y del elogio fúnebre, del juego y del diálogo amorosos, se percató de ser no sólo instrumento sino *teoría de la acción humana en palabras*. En el cuidado que el rétor habría de poner sobre sus textos vemos que tampoco se sentía a resguardo del temor externado por el filósofo: el instrumento que en las manos de uno puede ser usado para el bien, podrá ser usado por el enemigo para el mal. La palabra está colocada en el espacio político del bien común, y el ciudadano puede tomarla y, con su auxilio, convencer y persuadir a los otros. Lo público, lo común a todos es indudablemente poderoso y peligroso cuando es usado en contra de los intereses del individuo afectado. Si este poder nos evoca un cierto exceso o desmesura de la palabra, o bien de una naturaleza incontrolable, oscura, que se rehusa a la domesticación, es gracias a que los sofistas, Gorgias en particular, formularon los primeros pasos para controlar esa fuerza persuasiva desbocada. Analizaron la naturaleza del lenguaje con precisión y heredaron a los siglos

futuros una terminología no demasiado extensa pero sí de gran intensidad descriptiva y explicativa. La persuasión sin embargo no fue la única virtud cardinal ni el solo exceso de gobierno de la retórica: quizá debamos ver en su incapacidad de autorizarse a sí misma, incapacidad de garantizar de manera fuerte su propia verdad, o su derecho a ella, otra devastadora *hybris*. Puesto que la retórica, a pesar de todo, debe declarar su estrecha relación con la verdad, si desea competir en el ámbito social, aunque por naturaleza la verosimilitud le sea más accesible. Ello no podría lograrlo en tiempos clásicos; tampoco lo habría de conseguir en el Renacimiento; sin embargo, no ha dejado de intentarlo. Hay que saber que, por lo general, el discurso verdadero hace uso repetido—a veces intencional, otras no—de lo retórico. Sin el recurso a las operaciones retóricas tampoco sería posible sostener el principio de identidad y el principio del sujeto, que dan coherencia y unidad a lo dicho, ambos fundamentales para la edificación de la metafísica racionalista (que a decir de Heidegger, es y ha sido, nuestra tradición filosófica). Exponer esta coalición casi involuntaria entre verdad y retórica le tocaría a autores posteriores a la Antigüedad y al Renacimiento, pero sin el vocabulario con el que ellos armaron a sus seguidores, jamás esta tarea hubiera sido realizada. Me refiero al papel preponderante del vocabulario retórico en las obras de Nietzsche en las que expone de manera detallada las aporías del principio de identidad y expone al sujeto como una alegoría, es decir como la representación sensible de una entidad ilusoria.

Se observa cómo, con la modificación de las aulas del Renacimiento y la erudición humanística a finales del XIII y en el siglo XIV, se reinventa también un nuevo privilegio filosófico: el otorgado al problema de la palabra sobre el problema del ente y la objetividad. Esto se entenderá mejor si tenemos presente que hasta ese momento el pensamiento racionalista había privilegiado la vinculación entre el pensar y el ente, o bien entre el sujeto y el objeto como estructura del conocimiento, a la vez que reducía la racionalidad a una mera experiencia cognoscitiva del mundo. Testimonio fehaciente de lo anterior lo hallamos en la Universidad de París, la que tanto hizo por apoyar el desarrollo de las nuevas ciencias de la naturaleza, y prefirió contar con filósofos-teólogos que fuesen primero filósofos naturales y después teólogos; no hizo por el contrario mucho en provecho de otras vías de la investigación. El misticismo y la erudición, por ejemplo, permanecerían completamente fuera de la academia, o como en el caso de los traductores de griego y latín, discretamente refugiados en los límites de la institución universitaria: a la mano si se los necesitaba, pero lo suficientemente lejos como para que sus palabras no fuesen oídas por los jóvenes. Afortunadamente, estos nuevos maestros de la inteligencia habrían de contar con el apoyo de otra institución en ciernes: la imprenta.

El mismo Copleston (1975, 13-34), quien pretende ser muy detallado en su informe sobre la diversidad de vías hacia la verdad explotadas por los pensadores renacentistas, no se extraña de que la filosofía de los filósofos, empeñada en medirse a partir de la cuestión del conocimiento, haya empobrecido los significados de la razón, al grado de que aquellos saberes no epistemológicamente argumentables, no habrían de ser considerados racionales. Filosofía natural, física aristotélica y teoría del conocimiento, son una y la misma cosa para el filósofo profesional. Cuesta trabajo convencernos que ésta ha sido la interpretación más respetada—aunque ilusoria—desde que Kant, o los postkantianos, hicieron de la teoría del conocimiento la imagen que la filosofía pretendía dar de sí misma en el concierto de los



saberes universitarios. La relación entre filosofía y conocimiento sólo es eso: una imagen histórica, completamente determinada por circunstancias, una interpretación filosófica de la filosofía entre otras; que como aquella de la Antigüedad, que relaciona filosofía y metafísica del sentido, no será jamás ni natural ni necesaria.

Lo cierto es que si se era filósofo, permanecer al margen de esta imagen tan persuasiva de la filosofía no debió ser sencillo. Se arriesgaba al descrédito; si se era poeta, se arriesgaba a la incompreensión de los contemporáneos. Dante, debió explicar en la *Vida Nueva* (1986, XXV), a un público impreparado para otras formas de leer que no fueran las convencionales, que dar cuerpo al Amor es factible. Es decir que personificarlo mediante una figura femenina como Beatriz, no atenta contra el sentido común y la referencialidad, puesto que a los poetas se les ha concedido mayor libertad en el lenguaje que a los que escriben en prosa, aunque después deban explicar sus razones en esta última.<sup>(55)</sup> La razón, como él mismo la explica, es la escasa historia de la poesía escrita en lengua vulgar, motivo por el cual el poeta no tiene más remedio que tomar como modelo los versos latinos, y es de ellos y no del Areopagita, es decir no de la filosofía, de donde su forma de hablar sería autorizada.

Existe por añadidura un segundo hábito del lector que Dante deplora, y es que sumado al primado de la referencia, el lector de su tiempo privilegia la expresión como paradigma de lo lingüístico. Por el contrario, al establecerse el gobierno de la sabiduría y la erudición sobre el conocimiento, hará su aparición una nueva vía filosófica junto con la escolástica-aristotélica; sólo que esta vez el interés se concentra en la interpretación poético-alegórica. Debemos entender que este camino es tan aceptable para el quehacer filosófico como lo es el formal o sistemático. Pero desde entonces la filosofía discutirá consigo misma sobre las ventajas del sistema sobre el método interpretativo, incluso en nuestros días.

La sabiduría humanística no reniega de la escritura como condición de la verdad; se la reserva como su primordial forma de expresión. El sabio humanista es en principio un escritor.

En Dante, quien se auxilia de la expresión "investigación" para nombrar su proyecto teórico, se observa por primera vez en su siglo una formulación retórica del problema de la palabra en tanto esta última es el único escenario de la teoría. Así, por ejemplo, en el *Convivio*, la palabra es un ámbito de lectura (es decir, de interpretación), descrito desde cuatro modalidades jerarquizadas, necesarias e imbricadas. Razón por la cual la investigación (o exposición, tratado) será considerada retórica. La retórica entra en este esquema no sólo como la disciplina que gobierna directamente una de las modalidades de lectura (la alegórica), sino como aquella que gobierna la jerarquización y los vínculos entre las restantes modalidades. Lo cierto es que para Dante lo retórico será de manera determinante una condición necesaria aunque no suficiente del pensamiento.

### **El humanismo renacentista leído por la filosofía**

¿Qué interés, aparte del histórico y pedagógico, puede tener discutir si el Humanismo renacentista fue filosófico además de estilístico? Hoy en día cuando se

discuten abiertamente las premisas filosóficas como si se trataran de interpretaciones históricamente determinadas y no evidencias del sentido, el humanismo se presenta como una suerte de vocabulario técnico desarrollado justamente para tratar tanto el plano expresivo como el connotado igualmente como fenómenos de *poiesis*, es decir a partir de la noción retórica de *inventio*.

La filosofía de las escuelas desconoció tanto el misticismo de Meister Eckhart como la sabiduría humanística, aun haciendo uso de ella como instrumento. Se las consideraba como prácticas notoriamente ajenas a la institución, representada en esa época por la Universidad de París, centro de la inteligencia filosófica. Curiosamente los historiadores más modernos reproducen en cierta forma la descalificación. Así lo hizo Hegel, según se puede leer en las *Vorlesungen sobre la Historia de la Filosofía*, donde afirma que la tradición humanista se halla todavía demasiado estancada en el pensamiento figurativo y metafórico, con lo que demuestra no estar en condiciones de elevarse hacia el pensamiento abstracto y racional. Hegel reprocha a la filosofía latina, base del Humanismo, el ser una filosofía "popular" y no "especulativa." La postura alemana, o la cartesiana, afirma implícitamente la idea de que el pensamiento racional condiciona el estilo. La filosofía así concebida alcanza su perfección a través de la reflexión y del concepto, sin relación aparente con la escritura y el estilo. Curtius, historiador del Renacimiento, y Cassirer, tan distintos entre sí, reducen la filosofía del Humanismo a ejercicios retóricos de eficacia muy limitada para transformar la filosofía existente. Más recientemente, el historiador de la filosofía Copleston, con el que muchas generaciones de profesores de Filosofía se han formado, y continúan haciéndolo, hace mención de la sabiduría humanística sin llegar a dedicarle un capítulo aparte. Eduardo Nicol, en un ensayo titulado "*Humanismo y Ética*" ejemplifica otra vertiente interpretativa que hipertrofia el significado antropológico y ético del Humanismo sobre sus características estilísticas. La desvalorización del estilo sobre la connotación o sobre el concepto continúa siendo una constante en ambas vertientes de la crítica. El sesgo ético en la interpretación de lo que fue un acontecimiento teórico mucho más radical es tan reduccionista como el sesgo platonizante que, como en el caso ejemplar de P.O. Kristeller, describe el Humanismo por el resurgimiento del platonismo. En pocos críticos contemporáneos hallaremos mención de la retórica como el constituyente principal de la tradición humanística, excepto en sentido negativo.

Por lo mismo vemos repetirse la descalificación del Renacimiento como época significativa de la historia de la Filosofía: explicado como un elemento del platonismo, del aristotelismo o del tomismo; descrito como la refundición de la retórica horaciana y ciceroniana, no parece requerir ni una terminología ni unas maneras propias a través de las cuales abordar su estudio. No se trata de que los detractores estén interesados en cuestionar el *sentido de lo epocal* o lo histórico para la Filosofía; o cuando menos, no en todos los casos. Sabemos que Heidegger, quien criticó duramente el Renacimiento, previamente había puesto en cuestión la noción de epocalidad o de momento histórico como fundamento del significado y la interpretación filosóficos. Tampoco habremos de ver en la descalificación un empeño por borrar totalmente el Renacimiento, ya sea subsumiéndolo en la Edad Media o en la Modernidad. Por lo que toca a Copleston, su interés se dirige hacia otro lado. De la misma forma que el racionalismo habría reducido el significado y la

importancia de la filosofía a su posesión de una teoría del conocimiento, o en su defecto, a su preocupación por el problema del ente, llámese objeto, naturaleza, o mundo; el jesuita opta por distinguir la filosofía de la humanística, y justamente a partir de los mismos criterios de objetividad. Por ejemplo, leemos en la *Introducción* al volumen III que el valor positivo de los filósofos y teólogos especulativos del siglo XIII había sido no haber sido infectados por ningún escepticismo radical relativo al conocimiento humano (14). O bien, veamos esta otra cita: ...el aristotelismo significaba realmente, en aquel tiempo, la filosofía misma (15). Representaba la filosofía natural la cual debía, en el mejor de los casos, adecuarse y armonizarse a la teología, o bien, como sucedía entre los escritores más radicales, representaba la filosofía independiente de la teología (15). Entre estos últimos se contaban los averroístas quienes sostenían que la función de la filosofía era más bien histórica, es decir que ella consistía en informar fielmente sobre las doctrinas de los filósofos (16). Tiempo después, los humanistas—sin que ello signifique que tomaron esta idea de Averroes—solicitaron, y consiguieron, ubicar la historia como una disciplina más en su proyecto educativo, junto con la retórica y la filología. En el siglo XIV puede observarse un cambio, explica Copleston. La metafísica, sin llegar a ser abandonada, tiende a dejar su puesto a la lógica; y cuestiones que anteriormente habían sido tratadas como cuestiones metafísicas fueron tratándose primordialmente como cuestiones lógicas (22). Más que en los aspectos ontológicos se hace énfasis en los aspectos lógicos de la cuestión, pero esta última se conserva como tal. Me refiero a la pregunta por lo existente (alma inmortal, dios o mundo). Así, sólo se desacreditó el sistema de la metafísica del siglo XIII, sostenido por el valor de la "demostración," opina Copleston, pero lo que él no observa es que el descrédito no alcanza a mellar el valor y sentido otorgados a la pregunta fundamental por el ente. Enteramente distinto es el caso de las filosofías que no se desarrollaban en el espacio académico de las universidades. El misticismo del dominico alemán Meister Eckhart no parece tener relación alguna con las preocupaciones de la vida universitaria del siglo XIV, especialmente en París, cuya preocupación giraba en torno al desarrollo de las ciencias. Copleston opina que es esta relación con las ciencias la que caracteriza las filosofías del período. Fuera de esta preocupación, o parcialmente relacionado con ella (Copleston argumenta que la utilización de las matemáticas que hicieron de Galileo el sabio característico de la centuria siguiente fue debida en parte a la traducción, durante el Renacimiento, de obras de matemáticos y físicos griegos), el humanismo renacentista sólo significó la recuperación de la literatura antigua, aunque ésta comenzó mucho tiempo antes, así como la pluralidad o variedad, el surtido bastante abrumador de filosofías. La impresión dominante es la de un individualismo pululante. Llama la atención que esta descripción coincida con la de otros filósofos que notoriamente no comparten con Copleston más que esta caracterización—equivocada como veremos—del humanismo. Pero, ciertamente Copleston tiene razón cuando opina que sus observaciones surgen a la luz del conocimiento que hoy tenemos de la Edad Media (27). Yo hubiera preferido sin duda el término prejuicio al de conocimiento. En efecto, el Renacimiento y el Humanismo son imágenes que presentan de manera concentrada y simplificada formas de interpretar y criterios interpretativos respecto a las relaciones entre los hombres y el mundo, antes que fenómenos o entidades históricas singulares, fácticas, según Heidegger afirmara.

Entre sus aciertos, el texto del filósofo alemán, *Carta sobre el Humanismo*, cuenta con una convencida defensa de la filosofía como historia del ser: historia no del pasado sino siempre por venir, aún por hacerse, que sustenta y determina cada condición y situación humanas (Heidegger 1960, 66). En forma enfática allí se cuestiona la pertinencia de una historicidad entendida a la manera de una línea prefigurada, tendida desde los orígenes y en perpetuo progreso hacia el futuro. Para Heidegger no habría en esencia camino predeterminado alguno que condujera al progreso. Sin embargo, a continuación proclama el descrédito en el que la tradición racionalista hundiera al período, cosa con la que él mismo se encuentra de acuerdo. No objeta por ejemplo la caracterización según la cual se trata de una época consagrada más a la literatura que a la razón (Hegel, Cassirer, etc.), lo que en su caso es cuando menos asombroso dado el énfasis que pone en confabular poesía y razón, sino que recusará el pre-Renacimiento en función de la preocupación individualista que manifiesta, propiamente humanística y ética; si bien, en esa época, lo humanístico hacía más bien referencia a las materias—las humanidades—que el proyecto pedagógico humanista había introducido. Heidegger menciona una peculiar dictadura de la modernidad que, junto a la de la gramática y la lógica, sustentos de la "metafísica," privilegia el carácter público o comunicativo de la verdad sobre su carácter absoluto, sistemático y formal. La "existencia privada" donde reside la eticidad no sería concebida por el Humanismo como "el libre ser del hombre," sino que sería el resultado de la negación de lo público, un retirarse de lo público. Así atestigua, contra su propia voluntad, la servidumbre frente a la publicidad, argumenta Heidegger (69). Esta servidumbre es el dispositivo que proviene del dominio de la subjetividad y que autoriza para que la apertura del ente se convierta en incondicional objetivación de todo. El habla entonces cae al servicio de la mediación: se vuelve instrumento en las vías de comunicación y la objetivación se vuelve el modo de acceso uniforme a todo y para todos, agrega Heidegger (1960, 70). El habla cae a su vez bajo la dictadura de la publicidad. Esta decide de antemano lo que se ha de considerar comprensible e incomprensible. El empobrecimiento anticrítico del habla corroe la responsabilidad estética y ética que hay en todo empleo del lenguaje, y a la vez pone en peligro la esencia del hombre.

Se da entonces el caso de que se quiere reconducir el hombre a su esencia. El humanismo es un meditar y un preocuparse de que el hombre sea humano. Es la república romana la primera en atestiguar esta cura, opina Heidegger. Es un fenómeno específicamente romano que nace del encuentro de la romanidad con la cultura del helenismo. El Renacimiento desde luego es una *renascentia romanitatis*. Todos los humanismos que le vienen a la zaga coinciden en que la humanidad del *homo humanus* es determinada en vista de una establecida interpretación de la naturaleza, de la historia, del mundo, del fundamento del mundo, esto es: del ente en general (74). Todo humanismo es así una metafísica y viceversa: toda metafísica es humanista. El Renacimiento, especie de humanismo que viene del romano, supone como sobreentendida la "esencia" general del hombre como animal racional. Pero esta determinación no es la traducción latina de *logon ekon* sino su interpretación metafísica, esto es, pretendidamente universal y en realidad limitada a una historicidad singular. Esta interpretación no es falsa—se apresura a aclarar Heidegger—es sólo metafísica. Es decir, algo dicho pero puesto en tela de juicio porque es pensable, aunque de ningún modo arrojado a la destrucción por la vacua pasión de la duda

(75). La aguda argumentación heideggeriana no debe hacernos perder de vista que ella misma está sometida a una peculiar determinación de la esencia de la verdad y del saber, además de una interpretación sobre aquello que considerar como lo existente. Su interpretación se manifiesta viciada por una descalificación política de la romanidad.

En este sentido, reviste una importancia paradójica el hecho, señalado oportunamente por Annunziata Rossi<sup>1</sup>, de que no hubieran sido los italianos—o los españoles—quienes se empeñaron en dar reconocimiento teórico al humanismo, sino los alemanes. Winckelmann entre los primeros, aun cuando lo hiciera por las razones equivocadas; Burckhardt después, sin que las razones se hubieran modificado notoriamente.

Los estudios renacentistas empezaron con el ensayo de Burckhardt, *Die Kultur der Renaissance in Italien*, fechado en 1860. Aún hoy, sin embargo, los resultados de los estudios sobre el período son materia de discusión. Sucede que los criterios a partir de los cuales se investiga y orientan los resultados obtenidos, están lejos de ser meramente históricos. En el fondo, parece tratarse de interpretaciones teórico-políticas. Como acabamos de mostrar en el ejemplo de Heidegger, para quien no es el humanismo simplemente una escolástica revisitada, sino la continuación de la *romanitas*: una retorización (en sentido peyorativo) de la lengua y de la cultura. La romanitas es una politización de lo helénico, una desviación por ende, de la preocupación por el ser hacia la cura por el mundo humano. El *homo humanus* se contrapone al *homo barbarus* (al germano, en la versión heideggeriana). Este primero es el romano que eleva y ennoblece a la *virtus* romana por la incorporación de la *paideia* recibida de los griegos. Lo que el filósofo alemán lamenta es una institucionalización de la cultura, una politización de la *paideia*, y se siente afrentado además y no en menor grado, por la descalificación del *homo barbarus*, del cual parece sentir la necesidad de descender. Su rechazo del latín y la romanidad se integra perfectamente, desde el *Discurso del rectorado*, de la *Briefe (Carta sobre el humanismo)* aquí citada y desde *Unterwegs zur Sprache (De camino al habla)* con el proyecto nacionalsocialista de recuperación de una imagen originaria mítica, de conquistador. El Humanismo italiano es ciertamente el enemigo de este proyecto que piensa el destino de la esencia del hombre a partir del apego a una lengua de la tierra (el alto alemán). Al igual que todo etnocentrismo, el enemigo es revestido de las cualidades negativas sin que resulte indispensable problematizar razonablemente la diferencia y la oposición.

Desde luego, la importancia de la crítica heideggeriana rebasa con mucho la mezquindad del ideario nacionalsocialista. Su sentido deriva del argumento que mide la insuficiencia del proyecto humanista ("¿Qué significa esto sino que el hombre se vuelva humano?") que pretende meditar y preocuparse de que el hombre sea humano, es decir cercano a su esencia. La cercanía, en el planteamiento heideggeriano, pertenece a un pensar metafísico, ya que la proximidad sólo puede darse sobre lo que existe, lo manifiesto, una cierta interpretación del mundo, y esto siempre representa un olvido del ser. Heidegger escribe que si bien "(E)s cierto que la *Metafísica* presenta el ente en su ser, y piensa así el ser del ente. Pero ella no piensa la diferencia entre ambos" (1960, 75).

Heidegger a todas luces no repara en que los humanistas, pese a todo, se encuentran en la misma línea de pensamiento que la suya: el pensar sólo puede abordarse desde las maneras en que ha sido interpretado para poder determinar su esencia propia. La *eruditio* humanista no ha sido otra cosa. La retórica no sólo llegó a ser una parte de la pedagogía de la erudición: fue su condición básica, como taxonomía, como normatividad, y sobretodo como autoridad. Autoridad paradójica que se eleva de una sola reflexión: no podemos estar seguros que el lenguaje, cuando reflexiona sobre su propia condición, ha logrado escapar de su horizonte. Se dice, en buena medida, lo que la lengua nos permite y obliga a decir.

A diferencia de la interpretación alemana, los historiadores italianos por el contrario diluían el Renacimiento en el Medioevo para rescatar, paradójicamente, lo cognoscitivo—hablando filosóficamente—de la vida intelectual sin más. Eugenio Garin vino a cambiar esta situación. Logró muchos nuevos adeptos entre los filósofos tanto como entre las filas de los historiadores del pensamiento y las ideas. Garin tampoco criticó la teoría según la cual el humanismo era un antropologismo, aunque consiguió matizar de tal manera su acercamiento al período que quedó de manifiesto que este individualismo pululante, según lo llamara Copleston, era un rasgo más del humanismo y de ninguna manera el representativo.

Poco a poco fue cobrando fuerza la opinión según la cual el humanismo presagiaba la evolución del pensamiento moderno; evolución que se dirigía hacia la consumación del individualismo como rasgo central de la modernidad. El Renacimiento resurgió como problema, y lo hizo por las razones equivocadas, como el primer momento—sin contar la sofística que aparece como prehistoria—que atestigua el nacimiento del individualismo. Garin, por supuesto, no fue responsable del éxito de esta idea, como tampoco lo fueron Burckhardt o Hegel en su momento, pero entre todos ellos y sus seguidores respectivos contribuyeron a presentar como obvio y evidente lo que en realidad no fue ni más ni menos que una interpretación. Se dice que los pensadores italianos, al igual que los españoles, estaban comprometidos en una singular contienda: luchaban por ocupar un lugar digno dentro de la historia de la razón europea. La historia de la Razón y la de Europa se confundían en las lucubraciones de Humboldt, como años después lo harán en las de Hegel o de Cassirer, a pesar de sus diferencias en otros terrenos. Para esta historia elidida, reducida (razón quiere decir Europa y viceversa) defendida casi por todos, y en particular por el sistema escolar contemporáneo, razón equivale a razón instrumental, como bien supo interpretar la hermenéutica heideggeriana. Sin embargo, la crítica a la razón instrumental probó su insuficiencia para cambiar la opinión que nos merece el Humanismo, el Renacimiento y el individualismo moderno. Tal parece que estas creencias tienen como fundamento una distinción problemática que hasta ahora no encuentra solución: instrumentalidad versus constitucionalidad. Esta oposición se resuelve por el recurso al formalismo pero esta solución deja fuera la posibilidad de interpretar la racionalidad desde la retoricidad del lenguaje, o lo que en la terminología dantesca es llamada la investigación sobre el ámbito de la palabra, cosa que sí hace la hermenéutica. La palabra, aunque puede intentarse su reducción por el método sistemático-formal de la lógica o por la teoría de las cuatro lecturas propuestas en el *Convivio*—teoría típicamente medioeval—continuará siendo parecida a la poesía, es decir siempre original, siempre renovada, siempre oscura y difícil, siempre *alegórica*. *La fuerza sustitutiva de la lengua, es*

*decir la poesía, es aquel poder que no es ni racional ni irracional, sino simplemente natural.*

### **La retórica dantesca: una investigación sobre la palabra**

Siguiendo a Ernesto Grassi, discípulo y crítico de Heidegger por igual, habría que insistir sobre el argumento de que, en el centro de las preocupaciones humanistas de Dante, Petrarca, Bruni, Valla, Vico, y el resto de los sabios como ellos, tanto españoles como italianos, se encuentra una retórica entendida como una teoría de la palabra. En unos autores esta teoría será explícita, en otros—como es el caso con Dante—no encontraremos más que el proyecto de una investigación sobre la naturaleza de la palabra: una estilística. Por si fuera poco, tampoco es posible reducir la investigaciones dantescas en prosa a un neoplatonismo poco original, razón por la cual seguramente Kristeller no lo incluyó en su libro sobre el Renacimiento. La complejidad que representa Dante en cuanto a su ubicación no fue la menor de las razones por las cuales nos ha convenido singularizarlo entre tantos autores más que competentes. La dificultad de clasificarlo—ya sea como poeta medioeval o renacentista—se corresponde asombrosamente con la irresolubilidad de su investigación sobre la palabra. Esta última tal parece que viviera repartida entre el dominio público y el privado, entre el sentido íntimo de la nodriza, de la cual aprendemos el sonido y las cadencias—la pronunciación apta o valor de *prèpon*, lo apropiado—o la publicidad de la escritura, representada por la imprenta. Tampoco encuentra Dante posibilidad de decidirse entre la oscuridad de la poesía, representada en el *Tratado de la lengua vulgar* por la imagen de la pantera, y la claridad de la lectura interpretativa, expresada a través de la teoría de los cuatro sentidos que aparece en el *Convivio*. Lo común, que es un rasgo positivo de la lengua vulgar resulta, si hemos de confiar en la filología, en un rasgo grosero, inhumano, casi inhumano. ¿Por cuál de estos sentidos decidirse? Creo que el respeto al autor nos obliga a no escoger si es que él previamente no ha mostrado ninguna inclinación a hacerlo. Ello impone o nos impone una muy determinada estrategia de lectura: leeremos el *Tratado de la lengua vulgar* no como una unidad u homogeneidad de sentido o de argumento; procederemos igual de cautelosos con el *Convivio* y la *Vida Nueva*, vigilando destacar las incongruencias, las inadecuaciones, y toda la gama de conflictos de expresión que matizan la prosa dantesca. El propósito no será hacerlo responsable a él como autor de sus errores; por el contrario la intención de este trabajo es mostrar que la conflictividad proviene de la materia dispuesta para ser investigada, es decir de la condición retórica de la lengua, presente con más fuerza allí donde se quiere forzar a la lengua para que hable de sí misma.

Lo que Dante llama la exposición (*sposizione*) de los cuatro sentidos—literal, alegórico, moral y anagógico—parece ser el punto de partida natural de toda lectura y por lo consiguiente de toda investigación. La naturalidad se expresa en la siguiente línea: "prima que vegna la prima vivanda voglio mostrare come mangiare si dee" (*Convivio* 1952, I, fragmento 1, líneas 9-10).<sup>2</sup> Parece correcto entonces, seguir las indicaciones dantescas y comenzar, nosotros también, por las reglas que gobiernan la lectura, en este caso lectura de los mismos textos en prosa del poeta florentino. Sin embargo, esta teoría de los cuatro sentidos no aparece formulada por Dante sino en el *Convivio* y en una carta

enviada al Can Grande della Scala. Por otra parte, la regla de los cuatro sentidos es tan natural (es expresada como la acción de comer) como apropiada, según lo considera el juicio del sentido común. Lo natural y lo común serán el marco dentro del cual puede tener lugar una lectura *come si dee*, como se debe, es decir, apropiada (*prèpon*). En este sentido toda lectura está vigilada por la retórica, ya que los valores mencionados, en especial el de *prèpon* y el de lo común o *koiné*, son todos ellos retóricos. Ello equivale a decir que se trata de valores públicos (cuyo sentido les es otorgado por sus relaciones y diferencias), medidos en su circunstancia—posición y ocasión—y no como los de la lógica y la filosofía del *logos*, que pretenden ser universalmente formales, dependientes del principio de no contradicción y no del contexto. Para la retórica por el contrario, lo que puede ser adecuado en un momento, puede ser nefasto en otro.

Los cuatro sentidos son: *el literal, el alegórico, el moral y el anagógico*. El primero que se llama "litterale, e questo e quello che non si stende piu oltre che la lettera de le parole fittizie, si come sono le favole de li poeti"(70). Este sentido es aquel que no va más allá de la representación real de la palabra y de la fábula. El alegórico, que le sigue, se llama así porque se esconde (*nasconde*) bajo "l manto di queste favole, ed è una veritade ascosa sotto bella menzogna" (70). Es un sentido oculto, escondido, pero verdadero, tras una bella mentira. La verdad ciertamente para Dante no puede sino aparecer como una *bella menzogna*. El tercer sentido le llama el poeta moral. Es aquel que los lectores deben descubrir por sí mismos a partir de la escritura sagrada, pero equivale a un trabajo de interpretación que no todos están en condiciones de hacer "in che moralmente si può intendere che a le secretissime cose noi dovemo avere poca compagnia" (valor hermético de la verdad). A pesar del marco común, público que la retórica presta a la teoría de los cuatro sentidos, en la lectura debe cuidarse el secreto, lo esotérico, la reserva. La verdad puede ser también un merecimiento, una virtud, un premio a aquellos que se la han ganado con desvelos y cuidados, aunque el primer paso para llegar a ella esté representado por un sentido público, abierto, común. El cuarto sentido es el anagógico o sobresentido (*sovrassenso*), el cual es verdadero en sentido literal tanto como en el sentido religioso, aunque ambos no coincidan.

Lo literal siempre debe ir por delante, sin él sería imposible e irracional—opina Dante—entender los restantes, pero no hay continuidad progresiva entre uno y otro. El sentido literal es la materia, aquello que aparece y a la vez se dispone (*dispositio*), se apareja para dar cabida a la forma. Citando a Aristóteles quien lo indicó por vez primera en la *Física*, el poeta afirma que "la natura vuole che ordinatamente si proceda ne la nostra conoscenza, cioè procedendo da quello che conoscemo meglio in quello che conoscemo non così bene" (73). Esta vía de conocer es en nosotros naturalmente innata. Aquí convendrá detenernos un momento con el fin de enfatizar algunos puntos esenciales: la idea de que conocemos mejor lo cercano, lo próximo y lo familiar antes que lo desconocido por hallarse lejano de nosotros, es considerada hasta nuestros días una opinión adecuada pero proveniente del sentido común antes que de la razón. Los valores que esta idea proyecta: próximo/lejano, conocido/desconocido en nuestra forma habitual de pensar son exclusivamente retóricos, es decir que no nos autorizan a sacar consecuencias de orden epistemológico. Sin embargo, ellos han constituido—como argumenta Nietzsche—la sustancia de muchas de las verdades ontológicas y cognoscitivas que asociamos con la



racionalidad occidental. En realidad se trata de una *alegoría* por la cual se sustituye el nombre desconocido de una cosa por el nombre más familiar de una cercana. Al mismo tiempo que la *alegoría* puede invertir la cronología habitual al explicar el Antiguo Testamento a través del nuevo, también permite pensar la identidad de entidades abstractas como la conciencia, al alma o la vida. En el caso de esta segunda, se recurre al lenguaje fenoménico o de la percepción para describir lo que ciertamente no es una percepción ni un órgano perceptivo; de ahí que no sea nada raro que Descartes, convencido por la retórica haya creído que el cogito era una especie de sentido interior. Esto posee también otro interés para nosotros: si este proceder de lo conocido a lo desconocido es natural, según indicó Nietzsche en su momento, lo será también el hecho de que para pensar de otra manera sólo podemos hacerlo desde lo conocido y que entonces, para reflexionar sobre lo abstracto, debemos hacerlo desde el lenguaje familiar de la percepción.<sup>3</sup> Ello ayudaría a explicar la confusión típica del racionalismo por la cual el conocimiento es descrito como si se tratase de un fenómeno perceptivo, tras haberlo situado en la interioridad de la mente humana. Para acabar ya con la regla de los cuatro sentidos observemos que para Dante, en oposición a lo que acabamos de sostener, el conocimiento, en sus aspectos empírico y racionalista, debe compararse más bien con la de un acto de lectura e interpretación alegóricos (1952, 73).

En la *Vita Nuova* y en el *Tratado sobre la lengua vulgar (De Vulgari Eloquentia)*, la investigación es conducida por Dante en forma ligeramente diferente. La naturaleza de la palabra no será el resultado de la formalización de la interpretación sino el efecto de cuatro características o rasgos que, pese a sus diferencias, representan el valor público, comunitario de la lengua. Esta diferencia de tratamiento de la pregunta por la naturaleza de la expresión tiene su importancia. Ya señalábamos más atrás cómo la inadecuación de los resultados de sus exposiciones no hundía necesariamente a Dante en la confusión teórica: por el contrario, la falta de decisión que su obra en prosa muestra con respecto a la determinación de la esencia del lenguaje es un punto a su favor. La ausencia de una decisión ubica el pensamiento dantesco aún más dentro de los límites de la filosofía de la retórica, para la cual la lengua misma no posee ningún recurso, fuera de sí misma, para pensarse en y con verdad.<sup>4</sup> Así mismo, la retoricidad de la filosofía dantesca está justamente representada por la convivencia desfasada pero necesaria de dos tipos de argumentación sobre el lenguaje: uno de ellos, testificado por el *Convivio*, hace de la palabra el ámbito un tanto cuanto esotérico, académico incluso, erudito en suma, de la lectura (expresión cerrada u oscura e interpretación a través de los cuatro sentidos); el otro, que se halla en el *Tratado*, justamente trata a la palabra como un ámbito público, común; es decir, en sentido estricto, como lengua vulgar. Sin embargo, en ambos argumentos, la mezcla entre el carácter artificial, oscuro de la palabra y su carácter o rostro natural, diáfano, abierto, habla, en el uso de la lengua misma, de la imposibilidad de separar sus funciones (comunicativas sobre todo, además de representativas e instrumentales), de su condición retórica.

Veamos más de cerca a qué nos referimos en el párrafo anterior. En el *Tratado De Vulgari Eloquentia* Dante distingue, no bien ha comenzado, la lengua vulgar de la lengua gramatical. No debe entenderse esta distinción como una oposición sustantiva u ontológica: con ser la primera natural y la segunda artificial, según el arte, ambas

igualmente provienen de la necesidad de la razón humana de darse a entender por la comunidad. Así, el hombre necesitó del lenguaje para expresar a los demás los conceptos de nuestra mente (1986, 78). El olvido del habla original, de la lengua divina que Dios concedió a Adán y a su estirpe dio lugar al vulgar, el cual lo aprendemos naturalmente por imitación de labios de las nodrizas. Esto habla de su humilde cuna ya que es más noble ser oído que oír, con tal que se haga como hombre (81). La lengua gramatical, producto del artificio de la invención, no es otra cosa sino cierta identidad inalterable del lenguaje en tiempos y lugares diferentes. Regulada por el consentimiento común de muchos pueblos, no está sujeta al arbitrio particular de nadie y, por consecuencia, no puede ser variable (89). Ella jamás ha de descubrir, en sus imperfecciones, el alma moral, lo licencioso de hábitos y de costumbres de un pueblo que, en su basto lenguaje, traicionan su naturaleza hedionda, como los romanos (91). La invención no es sin embargo privativa de la gramática, vale igualmente para el vulgar cuando éste es considerado como poesía. El poeta moderno, aquel que tiene en el vulgar su medio de expresión (como cuando se dice que el pintor tiene en el óleo o acrílico su medio que será por tanto mucho más que un instrumento y mucho menos que un sentido: tal vez, un significado), recurre por igual al artificio. Así le llama Dante al recurso de las alegorías, por ejemplo, recurso que defiende en la *Vita Nuova* (1986, XXV) por ser usado previamente por los poetas latinos (Virgilio, Homero, Horacio y Ovidio), al hacer hablar a lo inanimado como lo animado. Si bien en un párrafo anterior legitima que el uso de la alegoría viene de la libertad en el lenguaje que los poetas deben exhibir sobre los escritores en prosa. Lo cual no obsta para que el precio que el poeta deba pagar por su libertad sea un tanto cuanto alto. En momentos determinados de la misma *Vita* convendrá que la oscuridad de ciertas figuras, incluyendo la alegoría, puede dificultar el entendimiento del poema pero, acotará en el capítulo XXV, esta cerrazón expresiva debe ser justa, es decir razonada (55). La justeza no es otra cosa que el sentido y el valor de la *pronuntiatio apta* horaciana o de lo *prèpon* griego. Se trata de un doble riesgo: la oscuridad puede ser demasiado oscura, mientras que los razonamientos proporcionados por el autor en prosa, igualmente vulgar, pueden resultar demasiado aclaradores y por ende sin misterio, al alcance de un excesivo número de lectores. Al respecto escribe Dante en el capítulo XIX que quien no tenga bastante ingenio para estas cosas—haciendo referencia a la interpretación de sus canciones y de la poesía en general—que la deje, aun cuando podrían hacerse más divisiones para facilitar su comprensión. "En verdad, temo que con las divisiones establecidas, se haya facilitado demasiado el entendimiento a demasiadas personas, si es que la canción llegara a oídos de muchos" (1986, 43).

El equilibrio indispensable entre alegoría y comentario razonado debió parecerle a Dante una operación a no dudarlo muy delicada: ambos "demasiados" hacen pensar en una vigilancia extremada por parte del poeta moderno sobre la calidad o cualidad oscura y cerrada de la forma expresiva, tanto del uso de la retórica como del razonamiento interpretativo; basta un paso en falso y muy bien puede el poema y su interpretación—es decir la poesía toda—entrarse en la desmesura. De hecho, todo el texto de la *Vita* es un ejemplo de ese proceder cauteloso, medido, equilibrado entre canción e interpretación, entre literalidad y alegoría, en estricto sentido. Pero según se expresó más atrás, la oscuridad no es privativa de la lengua vulgar, también ha sido marca de la poesía latina que ha servido como ideal, como referencia y como maestra de los modernos. Por cierto que la

alegoría no es un invento del *dolce stil nuovo* aunque deba reconocerse que es su recurso más férreamente controlado (razonado).

No es la alegoría la única figura que contribuye a la calidad oscura o cerrada de la poesía, la expresión indirecta constituye otro recurso importante. Así leemos: "sucedió que, andando por un camino a lo largo del cual se deslizaba un río muy claro, me acometió tan grande deseo de decir que comencé a pensar en la forma de hacerlo. Consideré que lo conveniente era hablar de ella [Beatriz] dirigiéndome a otras mujeres" (1986, 40).

El fragmento anterior es introducido por Dante con el propósito de razonar sobre la canción que empieza *Donne ch'avete*, una de sus más celebradas contribuciones a la poesía del *dolce stil nuovo*: "Damas que tenéis conocimiento del amor, quiero con vosotras hablar de mi señora, no porque crea agotar su alabanza, sino tan sólo por desahogar mi mente." En otro comentario a una igualmente célebre canción incluida en los ejercicios hermenéuticos de la *Vita*, el poeta florentino hace que el Amor le dirija la palabra y le aconseje, más como poeta que como amigo, que escriba un poema indirectamente expresado. Así, dice Amor que: .."las palabras sean un instrumento para no hablarle directamente, como si no fueras digno. Y ve de enviárselas a algún lugar en donde yo esté y revístelas de suave armonía en la que yo estaré todas las veces que se haga necesario"(32). El Amor muéstrase más como poesía que como musa enviada por el Altísimo, lo que confirmaría una apuesta de Joseph Brodsky, quien ha declarado que la poesía amorosa lejos de ir dirigida a la amada se dedica antes a la poesía; es decir, al amor abstracto antes que a la mujer fenoménica. Aquí no se trata de una alegoría simple cuanto de un uso alegórico que sólo debe (y puede) ser manifestado precisamente como literalidad o fenómeno perceptivo, es decir lo que Dante llama en el *Convivio* sentido anagógico del texto; la lengua, con todo y ser amiga del poema, suele hacer caso omiso a su propia naturaleza (*Nomina sunt consequentia rerum*). El sentido anagógico al igual que los tres restantes son por ende reglas que permiten la vigilancia exhaustiva que el poeta debe ejercer sobre la relación entre oscuridad y claridad, retórica y racionalidad.

Annunziata Rossi establece entre la cualidad oscura—alegórica o indirecta—de Dante y el *trobar clu*, el trovar hermético, una cierta afinidad muy probable dados los elogios que Dante prodigó al trabajo de los trovadores provenzales. Al respecto puede decirse sin duda que la oscuridad no es tanto una influencia directa de la trovadoresca medioeval cuanto una muestra, juntamente con esta última, de los valores expresivos retóricos a los que ambas se acogen.<sup>7</sup>

Regresando a aquellas otras cualidades que sumadas a la oscuridad expresiva caracterizan a la lengua vulgar observamos que es la intimidad la que más se le acerca. En el *Tratado* Dante hace referencia a la forma natural a través de la cual el hombre singularizado en un tiempo y un espacio dados, y a pesar del origen sin duda divino de nuestra necesidad de comunicación, conoce el lenguaje: entendemos por lengua vulgar la que, sin ninguna regla, recibimos al imitar a la nodriza (1986, 77). Contrasta este origen íntimo de la adquisición del lenguaje con el contractual o consensuado de la lengua gramatical, pero también con la cualidad común del vulgar, es decir su calidad comunitaria, comunicativa. El privilegio otorgado por el poeta a la lengua vulgar tiene mucho que ver con la nobleza que reservamos a lo familiar, a lo más próximo al individuo

en su distinción de la asiduidad y el hábito, es decir el valor de la costumbre reservado al estudio de la lengua gramatical. La imitación se opone naturalmente al aprendizaje.

A pesar de su natural proximidad a lo humano el vulgar no es fácil de hallar. De hecho escribe Dante que la lengua vulgar se esconde. "Nasconde sotto 'l manto di favole, ed una veritate ascosa sotto bella menzogna" (*Convivio* 1952, 70). Se esconde presentándose tras la figura de una pantera (*Tratado* 1986, 98) cuya oscuridad, agilidad, rapidez y astucia proverbiales la vuelven casi invisible a los ojos de los hombres.

El dictado (*imitatio*) que se deja oír en labios de las nodrizas se ha probado insuficiente, a pesar de su indudable nobleza, para retener la pureza de la lengua, su dulzura: esta última, es decir el vulgar, se escapa, se diluye a los ojos del poeta florentino empeñado en conducir una investigación. Que esta expresión no nos lleve a error: se trata de una investigación textual e interpretativa, un viaje por la poesía escrita en lengua vulgar que permita trazar el mapa real de su presencia. Mapa poético en suma; mapeo de formas nobles, áulicas, cardinales e ilustres del decir.

Decíamos que el símbolo de esa condición escondida está dada por la figura de la pantera: animal de pelaje oscuro, deseable justamente porque no se deja ver por cualquiera, ágil, serpenteante. La imagen perceptiva, fenoménica de la pantera y sus predicados o significados sirve como alegoría al vulgar y a la poesía, es decir a todo aquello cuyo valor y sentido es justamente lo *nascondo*, lo que se nos esconde, lo que nos rehuye. Así como la pantera, el vulgar sólo se deja vislumbrar en las mejores poesías, las más verdaderas, las más auténticas. El carácter retirado, escondido, de la escritura es una característica que la canción comparte con la verdad y la sabiduría en general. En principio *nascondo* significa el trabajo que debe costar al lector, y al poeta dar con la expresión precisa. Lo *justo* es por tanto *nascondo* en la lengua, hay que descubrirlo, explotarlo allí donde se encuentra: en las palabras. Hay que merecer la poesía, es decir hay que esforzarse como poeta y también como lector; aunque esto último le interese menos a Dante que la creación (*poiesis*) misma de la poesía. Lo claro, que podía ser un valor para la filosofía aristotélico-tomista, ya no es más un mérito, sino una simpleza. Ocultar el sentido escondiéndolo, no sólo oscureciéndolo, es el trabajo específico del poeta—la *poiesis* misma, la creación—para que el poeta se merezca la poesía de sus rimas. Si la oscuridad le pertenece al lenguaje, es decir al plano de la expresión, el esconderse le pertenece al sentido, en forma proporcional a como la oscuridad le pertenece a la forma y el esconderse a la materia.

Ancora, è impossibile però che in ciascuna cosa, naturale ed artificiale, è impossibile procedere a la forma, sanza prima essere disposto lo subietto sopra che la forma dee stare: sì come impossibile la forma de l'oro è venire, se la materia non è digesta e apparecchiata. (*Convivio* 1952, 73)

Es decir que la oscuridad y el encubrimiento de la lengua se complementan y necesitan mutuamente, tanto en lo que se refiere a la forma como a la materia de la expresión de la lengua vulgar.

Decíamos que no habrá lengua ilustre, áulica, cardinal, sino en la poesía. Dante llama ilustre a lo que brilla iluminando y a su vez es iluminado (1986, 99). El vulgar es ilustre por su magisterio en cuanto lo vemos elevarse egregio, claro y perfecto y culto de

entre un tosco vocabulario italiano, de una sintaxis complicada, de una fonética defectuosa y de una acentuación inculta (99).

Por ejemplo, el poeta boloñés ha escrito "Donne, lo fermo core," y en efecto, jamás encontraríamos una expresión semejante entre el pueblo llano. El verso sin duda muestra que sus palabras son muy distintas de las que emplea el ciudadano común en Boloña (97). Luego, el vulgar no es simplemente la lengua vernácula, a pesar de haber sido interpretado de esta manera. Al respecto Gonzalo de Berceo puntualizó que la lengua es: "román paladino/ en el cual suele el pueblo hablar a su veçino..." O bien: "Quiero fer la pasión del señor sant Laurent/en romanz, que la pueda saber toda la gent" (Gonzalo de Berceo, 31). Pero el romance de Gonzalo era la lengua de la poesía, no la de la calle. Serán la poesía y después la gramática las que prontamente harán uso del idioma con la marcada intención de distinguirse del uso del latín. Es insuficiente suponer que han sido motivos profanos o políticos únicamente aquellos que llevaron a estos hombres tan diferentes entre sí a escribir en la que ellos consideraban su lengua. Los motivos políticos son los de Antonio de Nebrija quien en su *Gramática de la Lengua Castellana* saca por conclusión que siendo la lengua compañera del imperio, la castellana tiene necesidad del suyo, por lo cual él se permite hacer entrega de ella, reglas y demás, a la "Reina y Señora Natural de España y las islas de Nuestro Mar, la Mui alta y assi esclarecida princesa Doña Isabel" (1984, 97). Por su parte Alighieri, en el *Convivio*, dedica el primer tratado de un total de cuatro a presentar las razones que a su entender llevan a preferir el uso del vulgar sobre el latín. Señala tres motivos para excusar tal preferencia: el primero proviene del temor de desorden inconveniente; el segundo, de prontitud de liberalidad; el tercero, del natural amor al habla propia. De ellos trataremos después.

El vulgar es también cardinal. Porque, así como la entera puerta sigue el gozne de tal manera que hacia donde se mueve éste, se mueve toda la puerta; del mismo modo el conjunto total de los vulgares municipales va y viene, se mueve y se detiene de acuerdo con esta lengua, que en realidad es el verdadero padre de familia de todas ellas (1986, 100-101). El vulgar es el gozne articulado al cual los usos y abusos de la historia, los hábitos buenos y malos, van y vienen. En otra ocasión Dante también habrá de referirse a ciertas transformaciones fonéticas que ha sufrido la lengua a causa de los trabajos de los hombres, y que son causa a su vez del uso natural o vulgar del lenguaje, que no común (en su sentido de rudimentario, grosero, inmundo). La historia va y viene pero el vulgar permanece justamente porque se escribe. No es por tanto un modelo, ni tan siquiera un simple ideal de acentuación, sintaxis y economía de sentido sino porque mientras todo gira a su alrededor, él en cambio, permanece. Y como un verdadero padre de familia vigila que las cosas vayan como debe ser. Dante no pretende significar que siendo padre es progenitor: no es del vulgar de donde se desprenden los usos históricos, contextuales, a los cuales pasa revista y de ellos y sus abusos se avergüenza. Y no es que el florentino jamás haya tocado la lengua coloquial en su poesía: por el contrario ha sabido ubicar adecuadamente los *rozzore* (rudezas idiomáticas) en el lugar preciso de su *Commedia*, integrando recursos expresivos—de léxico y sintaxis—muy del gusto de la poesía satírica municipal de la Edad Media. El arte consiste en dar con la ubicación perfecta, en el más oportuno de los momentos: la poesía dantesca es formulada desde las normas de la más cuidadosa retoricidad, diríase que bajo la vigilancia estrecha del buen padre de familia. No sorprende

entonces que en una misiva enviada a su amigo Can Grande della Scala, Dante le confíe a propósito del estilo y lenguaje poéticos de la *Commedia* que éste "es suave y sencillo, pues emplea el lenguaje vulgar que emplean las mujeres en sus conversaciones cotidianas"(Dante 1973, XXVIII). Esta caracterización, que no encontrará eco en ninguna otra parte de su obra, puede explicarse adecuadamente si pensamos que cualquier recurso íntimo—como en efecto lo es el lenguaje de las mujeres, por oposición al lenguaje masculino de los asuntos de comercio y gobierno—nunca es dejado al azar sino que estará siempre estrechamente vigilado por la cualidad madura y viril del vulgar que lo acoge en su seno. El vulgar, identificado en principio con el común y natural, es decir aquel aprendido desde la cuna, se distingue en estilo y pronunciación, y es además riguroso, es decir apropiado y apto en su enunciación, tanto como será áulico y curial. Veamos cómo lo expresa Dante:

. . . decimos que el vulgar ilustre, cardinal, áulico y curial es el de Italia, porque pertenece a todas las ciudades de Italia y no es exclusivo de ninguna y con él se miden, se estiman y se comparan todos los vulgares de las diversas ciudades italianas. (1986, 99)

El vulgar es entonces, además de ideal de estimación y comparación, áulico, es decir público, enseñable, cortesano, cualidades todas ellas con las cuales tratar los asuntos superiores y generales de una comunidad unida por la lengua. Lo curial también es un rasgo esencial, si por curialidad se entiende la regulación ponderada de lo que tenemos que hacer, ya que así se llama todo lo que hay de bien ponderado en nuestros actos (101).

Así, se llega a la determinación del vulgar como común (*koiné*), al margen de haber sido calificado también de *dulce*, como el habla de las mujeres, *natural*, *oral*, *poderoso* es decir pragmático, *cardinal* y *bien ponderado*. ¿No desarraiga cada día espinosas zarzas de la selva itálica? ¿Es entonces el civilizador que acaba con la selva y planta ciudades donde antes reinaba lo feraz, la incultura? ¿No planta cada día nuevas plantas o injerta otras? (101) Nuevamente, el símil instrumental de claro regusto bucólico significando quizá cultura, civilización, humanidad.

Así visto, el vulgar más pareciera un civilizador moderno, que un civilizador mítico, originario, a la manera de Prometeo, quien trajera a los hombres el fuego y los instrumentos de sus oficios. Ciertamente, se trata también de un símil político, como aquellos usados por el florentino en la Monarquía, donde la lengua tendrá un papel social; político más que formativo (a diferencia de Pico della Mirandola para quien la poesía es salvación individual), como veremos nuevamente repetirse en los representantes más insignes de la Ilustración y del Romanticismo.

Y ya que nos encontramos profundizando en el matiz, conviene recordar que *koiné*, en lengua griega, *communis*, en latín y aun para nuestro idioma actual, *común* o *vulgar* significan paradójicamente lo que es de todos por igual, pero también lo impuro, lo inmundo, lo sin interés e insignificante. No obstante lo cual, Dante hace uso del sentido y valor del vulgar en franca oposición con el latín que, a su entender, se ha tornado insignificante a causa de los malos hábitos de uso. El latín ha quemado sus metáforas de tanto usarlas, podríamos decir. Y éste parece ser el riesgo histórico al que se somete toda

lengua, sin importar su origen. Historia se opone a origen, ¿acaso esta oposición que se halla en el tratado dantesco se cancela a sí misma? Por el contrario, la fuerza de tal conflicto es la marca de toda filosofía del lenguaje: ontología versus historia. Ni siquiera la fenomenología del lenguaje consiguió liberarse de esta amenaza a su integridad doctrinal. Pensarán algunos que quizá convenga disolver o resolver dialécticamente este conflicto: ciertamente la ficción de una tal resolución será insuficiente para explicar un fenómeno tal complejo como el discurso. En su lugar, al igual que se ha visto últimamente dentro del análisis historiográfico, se sugiere dedicarse con ahínco y empeño al matiz en toda lectura interpretativa.

Aunque ha quedado establecido que la lengua vulgar no es el habla, a pesar de su oralidad, como en los versos pronunciados en voz alta, tampoco podemos decir que sea únicamente la poesía. O, deberíamos quizá decir, lo poético de la poesía. Pero, esta definición no es convincente.

A partir del Libro Segundo del *Tratado sobre la Lengua Vulgar*, la esencia de la lengua es la escritura. Por ejemplo en la narración histórica, es decir en la Historia sin más, el vulgar es nuevamente el gozne interpretativo. La escritura ornamentada es planteada como una virtud retórica de todo texto. Cada uno debe adornar lo mejor posible sus textos; pero no por eso diremos que el buey enjaezado está adornado, ni que el puerco limpio está ataviado, ya que el adorno consiste en añadir algo conveniente al sujeto (1986, 104). Por eso el vulgar requiere de hombres excelentes en ingenio y ciencia (104). Porque como el lenguaje no es otra cosa sino el instrumento de nuestra propia concepción, así como lo es el caballo para el soldado, a los soldados mejores corresponderán los mejores caballos y a las concepciones mejores el lenguaje más adecuado (104). Los mejores pensamientos se dan allí donde hay ingenio y ciencia, de donde la lengua vulgar conviene más a los sabios que al común de los humanos. Para los que su uso sea inconveniente, la norma dantesca exige la abstención. Absténganse pues los malos poetas y prosistas, los malos escritores en general. La conveniencia en el adorno y la conveniencia en relación a quién toma la palabra son en el fondo la misma virtud cardinal de la retórica, debidamente registradas por Horacio. Habrá por gracia de la misma conveniencia asuntos que no puedan ser tratados en lengua vulgar. Dante insiste que forma y materia resulten lo más convenientes posibles: más que unidos por la semejanza y la similitud, estrechamente relacionados por su ubicación y selección (*dispositio*). La nobleza del decir impone también discreción, tanto en sujetos (temas), cuanto en la expresión. Cabe señalar cómo en la terminología dantesca las virtudes retóricas parecen acercarse a las virtudes éticas: así conveniencia, discreción y nobleza, que parecen hablarnos de comportamientos humanos, en realidad sólo nos hablan del comportamiento de la letra. El recurso alegórico parece tener un propósito bien definido: tratar al lenguaje, o más bien el comportamiento del mismo, como si se tratase de comportamiento humano, es decir intencional. Si habitualmente las filosofías del lenguaje, incluso aquellas formalizadas hasta el límite de sus fuerzas, habían intentado aislar la intencionalidad del sujeto con vías a demarcarse de una psicologización de la teoría, pero sin lograrlo, Dante prefiere transferir la intencionalidad, al plano expresivo mismo. La expresión, propiamente hablando la escritura, controla las potencialidades significativas de lo dicho. No habría en Dante más intencionalidad que la del texto, aunque sin duda ésta deba manifestarse muchas veces como una interpretación razonada, como una segunda

letra que acompañará a la primera, el poema por ejemplo. Esta segunda letra es la prueba de fuego del poeta: deberá siempre poder dar cuenta de las razones de su poema. Poesía e interpretación irán así de la mano.

Se había quedado pendiente un tema con el que ahora pretendo concluir este capítulo: la primacía del vulgar sobre el latín. Se ha quedado para el final porque, como se verá, hay una clara vinculación entre este primado y el del amor a la sabiduría sobre la amistad con el conocimiento.

A pesar de que en el *Tratado* la distinción entre lengua vulgar y gramatical no plantea el primado de una sobre otra o la cancelación de una de ellas para la mayor gloria de la primera, otro parece ser el caso en el *Convivio*. Aquí la preferencia está sostenida por tres razones: un temor, una liberalidad y el natural amor al habla propia. El temor es contra el mito babélico de la intraductibilidad de las lenguas. Las escrituras antiguas de las comedias y tragedias latinas no se pueden transmutar; lo cual no sucede en el vulgar, que se transforma por placentero artificio (*Convivio* 1952, 25). El vulgar es un idioma que continúa transformándose, sometido a los embates del tiempo y las costumbres siempre renovadas de los hombres; el latín por su parte permanece perpetuo e incorruptible. El latín es así el lenguaje que está ordenado para expresar el pensamiento humano, es decir la filosofía. Pero, al mismo tiempo es incapaz de conocer al vulgar en particular, sólo como generalidad. El latín es conocido por letrados, mientras el vulgar es entendido por letrados y no letrados (1986, 30). La pronta liberalidad del vulgar no es otra que su carácter comunal, es decir que da a muchos, da cosas útiles; ahora lo expresaríamos diciendo que su naturaleza es pragmática, y además lo da generosa y libremente. El carácter pragmático y público del vulgar es curiosamente presentado recurriendo a un lenguaje casi ético. Veremos un poco más adelante que conclusiones podemos derivar de ello.

Ahora bien, el latín en efecto no posee el carácter público sino restringido, evidente para Dante y sus contemporáneos. El latín no puede inducir a los hombres a la ciencia como lo hace justamente el comentario dantesco en lengua vulgar. Hay finalmente una tercera razón que lo llevó a preferir el vulgar sobre el latín: razón, si se quiere, un tanto egoísta. Lo hizo para magnificarlo, mostrando su magnificencia en su propia obra (1986, 38). Lo movieron también los celos; es decir el temor de verse mal traducido haciendo que el vulgar sonase feo, como quien, agrega con malicia, tradujera el latín de la *Ética* de Aristóteles, haciéndole al Filósofo y al vulgar un flaco servicio. Finalmente, lo movió la necesidad de defenderlo contra la malicia y la ceguera de sus muchos acusadores. Lo interesante de esta diatriba contra los letrados (aquellos que únicamente conocen el latín) es el sesgo ético que la atraviesa. La defensa de la lengua vulgar es sobre todo una defensa ética del mismo: lo público, lo compartido, lo comunitario, no poseen valor político (en sentido moderno) cuanto moral. La lengua es un comportamiento comunitario y un valor, adecuado a un sentido, antes que un instrumento; aunque, como se indica más arriba, puede llegar a ser, en las manos adecuadas, un instrumento para acercar a los interesados a las ciencias. A modo de conclusión un tanto sucinta recordemos que la filosofía no sólo se alberga en los sabios, sino que está por doquier, vive el amor de ella (1952, 293). Y baste recordar que el amor por la sabiduría es tanto más generoso, abierto, comunitario y dadivoso, cuanto más se escribe en lengua vulgar.



---

### Notas

<sup>1</sup> Comunicación leída y discutida en los trabajos del Seminario de Poética, Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM, en marzo de 1979, a partir de un texto escrito en años anteriores.

<sup>2</sup> En cuanto llegare la primera vianda te enseñaré como se debe comer. Trad. libre.

<sup>3</sup> Cf. Nietzsche en su libro póstumo *La voluntad de poderío* (1981), en el fragmento 472: "La experiencia interior no aparece en la conciencia sino una vez encontrado cierto lenguaje que el individuo pueda comprender, es decir, la transposición de un estado a otro más conocido. Comprender es simplemente poder expresar algo de nuevo en el lenguaje de alguna cosa antigua conocida."

<sup>4</sup> La verdad de la retórica, asumida plenamente por Alighieri, no es un *principio de exterioridad*, como pudo haberlo sido para las filosofías de la verdad revelada o las metafísicas de la Antigüedad que testimonian, precisamente en el recurso a este principio de exterioridad, su filiación metafísica. La verdad de la retórica es un *principio de expresión*.

### Obras citadas

Alighieri Dante. 1986. *Vida Nueva. Tratado de la lengua vulgar*. Tr. Federico Ferro Gay. México: SEP.

\_\_\_\_\_. 1919. *Convivio*. Tr. Cipriano Rivas Cherif. Madrid: Calpe.

\_\_\_\_\_. 1952. *Convivio*. Roma: Rizzoli.

\_\_\_\_\_. 1919. "Cartas" en *Obras Completas*. Ed. bilingüe. Madrid: BAC.

\_\_\_\_\_. 1973. *Comedia. Infierno*. Ed. bilingüe. Tr. Angel Crespo. Barcelona: Seix Barral.

Barthes Roland. (1970), 1974. *La antigua retórica*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo.

Berceo Gonzalo de, citado en Calleja, 1954, *Lengua y Literatura*. México: Esfinge.

Beristáin Helena. 1997. *Diccionario de Retórica y Poética*. México: Porrúa.

Burckhardt Jacobo. (1860), 1971. *La cultura del Renacimiento en Italia*. Barcelona.

Cicerón. 1995. *Orador*. Tr. A. Gaos. México: UNAM.

Copleston Frederick. 1975. *Historia de la Filosofía*. Vol. III. Barcelona: Ariel.

Croce Benedetto. 1943. *La poesia di Dante*. Bari: Laterza.

Curtius Ernest. 1989. *La literatura europea y la edad media latina*. Madrid: Gredos.

Garin Eugenio. 1970. *Educazione umanistica in Italia*. 7ª ed. Bari: Laterza.

- Garin Eugenio. 1971. *La cultura del Rinascimento*. Bari: Laterza.
- Garin Eugenio. 1990. *El hombre del Renacimiento*. Madrid: Alianza Editorial.
- Gilson Etienne. 1939. *Dante et la philosophie*. Paris.
- Grassi Ernesto. 1932. *Il problema della metafisica platonica*. Bari: Laterza.
- Grassi Ernesto. 1993. *La filosofía del Humanismo*. Barcelona: Anthropos.
- Grassi Ernesto. 1980. *Rhetoric as Philosophy. The Humanist Tradition*. Pennsylvania State University Press.
- Grassi Ernesto. 1983. *Heidegger and the question of Renaissance Humanism. Four Studies*. New York: Center for Medieval and Early Renaissance Studies.
- Grassi Ernesto. 1985. *Humanism and Rhetoric. The Problem of Folly*.
- Grassi Ernesto. 1990. *Vico and Humanism. Essays on Vico, Heidegger, and Rhetoric*. New York, Peter Lang.
- Graves Robert. 1955. *The greek Myths*. London: Penguin.
- Heidegger Martin. 1960. *Carta sobre el humanismo*. Buenos Aires: Sur.
- Heidegger Martin. 1987. *De camino al habla*. Barcelona: Odos.
- Heidegger Martin. 1970. *¿Qué es la metafísica?* Buenos Aires: Siglo Veinte.
- Heidegger Martin. 1989. *La autoafirmación de la Universidad alemana. El Rectorado. Entrevista del Spiegel*. Madrid: Tecnos.
- Huizinga Johann. 1956. *Erasmus*. Buenos Aires.
- Huizinga Johann. 1996. *El otoño de la Edad Media*. 13ª ed. Madrid: Alianza Universidad.
- Kahn Victoria. 1985. *Rhetoric, Prudence, and Skepticism in the Renaissance*. Ithaca and London: Cornell University.
- Nebrija Antonio de. 1984. *Gramática de la lengua castellana*. Madrid: Editora nacional.
- Nietzsche F. 1981. *La voluntad de poderío*. Madrid: EDAF.
- Rossi Annunziata. 1993-1994. "Las poéticas del Renacimiento." *Acta Poética* 17. México, IIF/UNAM.

## Sobre mi desconocimiento del árabe

Federico Patán

*Facultad de Filosofía y Letras*

*Universidad Nacional Autónoma de México*

*Las mil y una noches* no fue un libro que perteneciera a mi infancia. Pero sí tuve conocimiento por aquel entonces de Aladino, que en cuento de título cosificado por el uso—"Aladino y la lámpara maravillosa"—hizo mis deleites en relecturas infinitas. Lo de llamar al título "cosificado" pide sin más una explicación razonable, que procuraré dar enseguida. Aquel Aladino de mi infancia no pertenece ya a mi librero, por causas fáciles de suponer. Tomó su lugar la edición completa y excesivamente erudita que del *Libro de las mil y una noches* le publicó a Rafael Cansinos Assens la editorial Aguilar. Allí, en el tomo III, me proponen que lea la "Historia de Ala-D-Din y su lámpara," cuento perteneciente a las noches que van de la 587 a la 603. Por mucho que busque en mi memoria no hallaré los posos de mi lectura infantil, excepto para recordar el escalofrío de ver al protagonista abandonado en la cueva por su tío malévolos. Por tanto, cualquier lectura hecha hoy del texto vendrá incontaminada por sabores del ayer.

Sin embargo, no es cuestión de lecturas. Si vamos al título que manejé en mi infancia, se verán claras diferencias con el que hoy encuentro. Comiencen ustedes por el nombre del héroe (así calificado en mi infancia) o protagonista (hoy día). "Aladino" es la propuesta digamos popular y generalizada; asimismo, la más fácil de pronunciar. Pertenece al universo de la difusión masiva. "Ala-D-Din" presenta mayores dificultades para la expresión oral y lo sitúa en una cultura de mayor elitismo. De entrada ya, tropezamos con cuestiones de registro, tanto lingüístico como de erudición. Es decir, el anónimo traductor de mi cuento infantil y el Cansinos Assens de mi texto adulto trabajaron con un público específico en la mente. Ambos tradujeron a una variedad de español, pero aquel tradujo asimismo en "infantil," si se me permite la expresión, y éste en "adulto," para completar la imagen. En cuanto a fidelidad, no tengo duda de que las traiciones corrieron por cuenta de la adaptación y no del riguroso Cansinos. Pero fueron traiciones, esas del primero, obligadas por el mercado al cual se dirigía el texto. Lo cual, concedo, atenúa del todo la posibilidad de crítica.

Pero no terminan allí mis consideraciones. En el cuento de mi infancia la lámpara era maravillosa y en simple lámpara queda en el texto adulto. Es decir, en el caso anterior hubo un agregado para explicitar contenidos. Un agregado que, en el caso segundo, no aceptaríamos por ningún motivo, ya que constituiría una traición a los propósitos descriptivos de la historia. Cuando se lee el cuento no hay duda: la lámpara es maravillosa y maravillosa queda en los títulos de bastantes versiones cinematográficas que se han dado. Es posible que la proclividad humana a la sobrexplicación dicte la naturaleza de los nombres puestos a cierta literatura. Conviene ahora propiciar otra razón: la de subrayado, nada ajena a todo lo que he venido diciendo. El traductor anónimo (acaso los editores)

mediante el adjetivo “mágica” lleva la atención del lector hacia la condición anormal de la lámpara en cuestión; la falta de ese adjetivo en el otro título crea un equilibrio de importancia entre el protagonista y el objeto. A partir de algo tan sencillo, diferentes será nuestro horizonte de expectativas. En cuanto a los traductores, obligados están a ceñirse a los parámetros del original, excepto cuando una literalidad absoluta se convierta por lo mismo en la más taimada de las traiciones.

Con esto, me permito una digresión. En su diccionario de términos literarios J.A.Cuddon propone tres variantes en la traducción: la literal, que por servil cae en traiciones; la empeñada en hallar equivalencias al espíritu, al significado y al estilo de una obra, y aquella otra cuya decisión es respetar el espíritu cuando es imposible hacerlo con la escritura (Cuddon 1991, 994). No por rigurosa deja de ser útil esta clasificación y la aprovecho para adentrarme ahora en el mundo de Suzanne Jill Levine. Traductora de narrativa latinoamericana al inglés, se enfrentó a *La Habana para un infante difunto*, la compleja novela de Guillermo Cabrera Infante. Medítese en ese título: remite por un lado al universo de la música (en este caso, a Ravel) y por el otro al propio autor, ese infante difunto porque lo agobiaron la nueva estructura política de su país primero y más tarde el exilio. Duro hueso de roer para la traductora, quien así lo acepta en su libro. Resumo lo que ella describe con mayor extensión: la novela apareció en inglés con el título de *Infante's Inferno* (cf. Levison, *passim*).

Mi proclividad al respeto excesivo, al menos en cuestiones de traducción, hizo que mi primer reflejo fuera de escándalo. Luego, las razones de Levine me fueron imponiendo la conformidad. Su elección era una de las más aconsejables, pues respetaba a fondo el espíritu del original, lo cual no ocurría con el traslado literal del título en español al inglés. Vuelvo ahora al mundo árabe. Inicié mi ensayo con una propuesta, aquella de *Las mil y una noches*. Párrafos adelante Cansinos Assens me hizo cambiarla por la de *Libro de las mil y una noches*. La diferencia es mínima, pero allí está, perjudicando mi tranquilidad de lector. Otra vez el subrayado crea sabores acaso similares, pero no idénticos. En el segundo caso mi atención queda dirigida al sustantivo inicial, el cual me asegura que lo importante de tomar en cuenta es la pertenencia de los cuentos a un libro. El primer nombre me lleva directamente a la sucesión de noches y de historias, dejándome convencido de que las noches mismas son lo primordial. Para adentrarme en el problema, dado mi desconocimiento del árabe, busco apoyo en otras lenguas. Borges me sirve de guía inicial. Cuenta en su sabroso ensayo “Los traductores de las *1001 noches*” lo siguiente: el título original es, en transcripción hispana, *Quitab alif laila ua laila* o literalmente *Libro de las mil noches y una noche*, respetado por el capitán Burton en su versión al inglés: *Book of the Thousand Nights and One Night*. La repetición de “noche” me resulta ingrata y acaso a otros también, que habrán reducido el nombre al que Cansinos Assens propone.

Por otro lado, me entero de que ese tipo de repeticiones funciona en árabe como un superlativo, lo cual llevaría a pensar que algo así como “Las muchísimas noches” sería la traducción sino apetecible por lo menos certera. Pero en tal caso, ¡qué pobreza de título y cuán falto de atractivo! No sin malicia, Augusto Monterroso pasó brevemente por estos caminos, recordándonos que si *The Skin of Our Teeth* (Thornton Wilder) quedara en español con su sentir directo (*Por un pelito*), nadie se habría interesado en ir al teatro para

verla. En cambio, *La piel de nuestros dientes* nada significa y por tanto cualquier posibilidad de interpretación es buena, aparte de que esa unión de palabras suena muy poética y es más literatura, pensarán algunos, que *Por un pelito* (Monterroso 1983, 93). Esto sin entrar en consideraciones de otra índole: el título inglés hace referencia a una expresión tópica, cuyo significado directo es que algo se logró por un margen estrecho, cuando no por mera suerte. El título en español ningún lazo de unión tiene con eso. Por el contrario, vuelve intrigante lo que en la lengua original es prístino. Y sin embargo, la traducción hecha se ha vuelto oficial y a todos parece atraer con su enigmática propuesta.

Introduzco un elemento nuevo: la novela de Javier Marías llamada *Corazón tan blanco*. Hermoso título, aunque no se reconozca su procedencia: el *Macbeth* de Shakespeare, como un epígrafe deja claro en el propio texto. Es protagonista del libro un intérprete de la ONU que completa el salario con traducciones. Es un hombre que padece la necesidad de la precisión lingüística y de, en sus palabras, “la tendencia a querer comprenderlo *todo*” (Marías 1998, 38), enfermedad de la que debemos contagiarnos los del oficio. Por causas precisadas en la trama el narrador se ve obligado a matar tres que cuatro horas una noche neoyorquina. Parte del asesinato se resuelve en una librería, donde el individuo compra *House of the Sleeping Beauties*, versión al inglés de una novela japonesa. Aclara el narrador que el título, aunque no le gusta, lo llevó a la adquisición del libro. Me pongo en sus zapatos: alguna promesa erótica hay en la unión de esas cinco palabras y no comparto la opinión dada por el héroe, pues me parece un título bien conseguido.

Pero confieso una trampa: conocía yo ese título. No en inglés, sino en español. Lo cual me lleva a la conclusión inmediata de que en ambas lenguas está bien traducido. El japonés me resulta igual de desconocido que el árabe, pero ahora un detalle tan menor como éste me hace mirar con mayor confianza la traducción de Pilar Girart. En español la novela, del premio Nobel Yamisaro Kawabata, se llama *La casa de las bellas durmientes*. La transcripción del nombre en japonés es harto breve: *Nemureru bijo*. Pero un viejo amigo levanta aquí la cabeza, para ponernos un tanto clásicos en nuestros tenues ecos: el subrayado. Porque se habrá notado que en inglés las bellas son durmientes y en español pudiera ocurrir así pero también que las durmientes fueran bellas. Todo está en posponer o no el adjetivo. La alternativa acaso termine siendo menos grave de lo que pudiéramos suponer. Pienso, asimismo, que Kawabata juega discretamente con el cuento popular de nombre parecido. Y sí, en la novela se da erotismo, pero un erotismo triste y mortecino muy sacudidor. Sin embargo, es hora de regresar a los matices, que de ellos abundan las traducciones y en ocasiones son uno de los determinantes más poderosos de la calidad que se consiga en un texto. Para comprobarlo, no abandono todavía a Javier Marías. Enfrentado el protagonista a las palabras de Macbeth “I have done the deed,” duda entre dos traslaciones: “He hecho el hecho” o “He cometido el acto.” Se notará que en ambas versiones procura mantener la aliteración del original. Parte de su titubeo es que “la palabra ‘deed’ se entiende hoy en día más como ‘hazaña’” (80). Tenga o no razón en el último comentario, lo cierto es que un traductor honesto debe sopesar las distintas posibilidades de equivalencia, para elegir la que considere de mayor exactitud. “Cometer,” por ejemplo, es verbo que nos llega cargado de insinuaciones pecaminosas y pudiera, meramente pudiera, ser mejor opción que ese cajón de sastre representado por “hacer.”

Volvamos a *El libro de las mil y una noches*. La primera versión al español ocurre en 1841, en Barcelona. Le da vida un tal Bergnes, pero se la da a partir de aquella hecha por Weil (Cansinos 1983, 371). Es decir, un patente ejemplo de traducción indirecta. Pero coincidamos con José Emilio Pacheco en que la peor traducción es aquella inexistente. De niño jamás tuve problemas con esto de los idiomas. Me estaba claro que el universo todo hablaba español y, consecuencia inevitable, “Aladino y la lámpara maravillosa” había sido escrito en tal lengua. Así ¿qué conflictos podían surgir de la lectura? Imagino que grande fue mi estupor cuando alguien, seguramente mis padres, vinieron con la conflictiva información de que otras naciones preferían no hablar en mi idioma. El desacato era considerable, pero también la necesidad de ajustar esquemas culturales. Cuando llegué finalmente a *Las mil y una noches*, fue en la incompleta edición de Sopena, seguramente pasada por el ojo cauto de algún censor, pues no recuerdo haberme llamado a rubores con esta o aquella escena amorosa. Para entonces me sabía ante una traducción, si bien esto solo quería decir que el libro había sido traducido. Es decir, adoptaba la actitud pública general, ajena a todas las problemáticas que el proceso de traducción significa. Esa actitud que acepta implícitamente como buena cualquier traducción por el hecho de aparecer en forma de libro. El libro, pues, había sido vertido del árabe, supuse por aquellos días. Árabe es tal idioma, me confirma Cansinos Assens, para agregar que se trata de un árabe compuesto de cuatro registros: el llano, el elevado, el bajo y el mediano (75). Esto, en parte, por tratarse de una compilación de narraciones orales puestas por escrito, en cuya composición habrán participado inúmero autores, hoy totalmente olvidados y sin duda pertenecientes a distintas épocas.

Pero doy paso a una complicación. “El árabe del libro es una lengua muerta, como el latín y el hebreo bíblico, sobre cuya pronunciación inclusive hay planteado un largo debate entre los filólogos,” aclara el infatigable Cansinos Assens (78). La información no carece de importancia. Difícil como es traducir de una lengua viva, siendo que su cultura nos es contemporánea y nos permite ciertos afianzamientos, difícil al exceso es la traducción de algo quedado en los repliegues del tiempo. Como a lo largo del ensayo he venido pidiendo ayuda a escritores que en su momento hablaron de la traducción, recurriré en este punto a Virginia Woolf, quien nos dice respecto al griego clásico, idioma que desconoce: “.we do not know how the words sounded, or where precisely we ought to laugh, or how the actors acted, and between this foreign people and ourselves there is not only difference of race and tongue but a tremendous breach of tradition” (1948, 39). Así, el proceso de traducción se convierte en un empeño de reconstrucción que no sólo toca al idioma, sino a la cultura de dicho idioma.

Borges tampoco sabía griego. Era, escribe no sin ironía, una ventaja, pues “la Odisea, gracias a mi oportuno desconocimiento del griego, es una librería internacional de obras en prosa y verso...” (1989, 240). Es decir, se van acumulando las versiones de una obra clásica y cada versión significa, nadie lo ignora, una lectura y por lo tanto una visión particular del texto primero. A veces en prosa y en ocasiones en verso, nos ha dicho Borges. Si aquí obedeciendo el registro del original, allá adaptándolo a ciertas consideraciones ajenas a la propia obra. No hay que ver sino las muestras aportadas por Borges para llegar a una conclusión sin duda perogrullesca, pero necesaria de hacer: quien

lee una traducción lo que está leyendo es dicha traducción. Así, el prudente traductor de Sopena creyó indispensable atemperar los puntos eróticos de la obra traducida. ¿Qué leí entonces sino su versión de los hechos, una versión que tomé en buena fe como el total absoluto de la obra original? Aquí introduciré una tímida pregunta: ¿por qué considera prudente el traductor distorsionar un texto? Recorro a Eduardo Lane según la perspectiva de Borges. Respecto a las acaso obscenidades del original, aquel buen sajón “las rebusca y las persigue como un inquisidor” (399). Capto, en la sutil ironía de Borges, que Lane actúa desde la base de sus molestias personales, expresadas en una terrible actitud pública. Es el papel de todo censor. Hay, en tal actitud, un asomo de soberbia: atribuirse la prerrogativa de decidir por otros, con la insinuación de que a esos otros se los considera moral o éticamente por debajo del traductor-censor. Aplaudible resulta entonces la decisión de Cansinos Assens: Lo cito: “Eso de la pornografía de *Las mil y una noches* es algo que no puede negarse; pero haciendo la salvedad de que sólo existe respecto a nosotros, pero no con relación a los orientales, que tienen un modo muy distinto de apreciar esas cosas” (99). En otras palabras, lo pornográfico es cuestión de geografía.

Continúo en lo mismo a partir de un hecho pienso que innegable: ante la imposibilidad de acceso a una obra literaria, por desconocimiento del idioma en el cual fue escrita, recorro a la traducción. Esta debe funcionar como puente entre el texto inaccesible y el lector deseoso de abordarlo. ¿Hasta dónde es puente quien censura? Aparte de que viola una confianza implícita en el lector: la de creer honesto a quien traduce. En cuanto a Cansinos Assens, me pregunto si pese a toda su buena voluntad tuvo permiso de retratar fielmente el erotismo oriental, pues la primera publicación de su texto se dio en 1955, periodo nada propicio en España a los excesos de nuestros pecaminosos apetitos. Sin duda por todo esto, y algunas razones más, Borges llama a las traducciones vicisitudes ocurridas a un texto. No echemos en olvido las siguientes palabras de un intérprete-traductor: “Es curioso porque en realidad nadie puede saber que lo que el traductor traduce desde su cabina aislada sea correcto ni verdadero...” (Marías 1998, 61), sin más aplicable a la traducción de libros.

En tal sentido, un ejercicio provechoso es aquel de cotejar dos traducciones del mismo texto. Ocurren sorpresas nada despreciables y paso a una de ellas. Trabajaba en clase un cuento de Ryunosuke Akutagawa llamado “En el bosque.” Lo trabajaba mediante la versión al español hecha por Kazuya Sakai, en la cual una de las partes se titula “Declaración del policía interrogado por el oficial del Kebiishi.” En el grupo apareció otra versión, anónima si bien argentina, aportada por uno de los alumnos. Allí nos proponían una variante del título: “Confesión del soplón interrogado por el oficial del Kebiishi.” La perplejidad se aposentó en el espíritu de mis estudiantes, pues no era igual escuchar las palabras de un policía que las de un soplón. A la fecha el misterio sigue irresoluto, por no haberse consultado una tercera versión, pero el cambio de una palabra modificó en buena medida el sentido permisible en el texto y en clase no nos privamos de hacer las dos lecturas: con un policía y con un soplón como informantes. Pasemos ahora al ruso. No lo tengo incluido en mi bagaje cultural, así que cuando viajo por la literatura perteneciente a tal idioma, lo hago mediante la guía del traductor en turno. Permítanme citar de *Guerra y*

*paz*, la abrumadora novela de Tolstói, pues el capítulo tres presenta curiosas disonancias en dos versiones cotejadas.

Ambas provienen directamente del ruso, pero a éste lo han leído de manera un tanto distinta. Por ejemplo, los nombres propios, si aquí Helena allá Elena, si aquí Basilio allá Vasili, si aquí Bolkonsky allá Bolkonskaya. Nada demasiado grave. Esta Bolkonskaya es una princesita (es decir, una pequeña princesa) hermosa en su lozanía (es decir, bella y sonrosada), pero un poco demasiado gordezuela para su edad (es decir, demasiado gruesa para sus años). ¿A quién hacer caso? Si fuera yo la princesita, acaso prefiriera ese “un poco demasiado gordezuela,” tan acariciador, tan capaz de crear una imagen tierna, que ese “demasiado gruesa para sus años,” donde se provoca la imagen severa de una mujer en soltería eterna y poco apetecible de ver. Los amaneceres también se comportan de manera distinta en ambas traducciones. Atendamos si no. “A las cinco de la mañana no se había levantado aún el día” en oposición a “A las cinco de la mañana era aún completamente de noche.” No es lo mismo hacer sujeto de la oración al día que a la noche, no es lo mismo culpar al día de perezoso que culpar a la noche de no querer irse. No es lo mismo andar en busca de la luz que permanecer al amparo de la oscuridad. Cada una de estas imágenes crea en el lector una sensación bastante distinta. Si suponemos el mismo sistema de alejamiento a lo largo de las dos traducciones, es de suponer asimismo que estamos leyendo dos novelas un tanto distintas, en las cuales sin duda los hechos serán los mismos sin que lo sean el modo de describirlos y, por tanto, su recepción..

Borges narra, su texto se llama “Una versión inglesa de los cantares más antiguos del mundo,” como abordó la obra de un filósofo chino en traducción al español, como se encontró ante dos traducciones de una misma idea tan, pero tan disímiles que, y lo cito, “como Paolo y Francesca, dejé de leer. Un misterioso escepticismo se había deslizado en mi alma” (IV, 396). Pero aquí vuelvo a una idea que me parece inevitable: la peor traducción es aquella que no existe. Simplemente, opino, hay que abordar cada traducción sabiéndola falible, pero sabiendo al mismo tiempo que se ha conseguido un mínimo de transmisión. Leo en la *Enciclopedia Británica* que no existen traducciones satisfactorias al inglés de la poesía persa y árabe, pues el inglés por un lado y el persa y el árabe por el otro muestran muy circunstanciales empatías lingüísticas, lo cual dificulta sobremanera la tarea de quien traduce. Pero ¿será esto motivo suficiente para no leer dicha poesía en versiones deficientes? Pienso que no.

Porque si lo fuera, mi reacción lógica consistiría en acercarme a mi librero para expulsar de él, a perpetuidad, la Biblia, la obra de los clásicos griegos, de los clásicos latinos, Kafka y tantos otros que la lista tiene asomos de interminable. Sin embargo, padezco lo que llamaré “el síndrome de la cortesía cultural” y, por tanto, continuarán como huéspedes de mis estantes mientras tomo la decisión de ir aprendiendo una a una las mil, las dos mil, las tres mil lenguas que en el mundo puedan haber sido y sean.

## Obras citadas



- Borges, Jorge Luis. 1989. *Obras completas*. Tomo I. Barcelona: Emecé Editores.
- \_\_\_\_\_. 1996. *Obras completas*. Tomo IV. Barcelona: Emecé Editores,
- Cansinos Assens, Rafael. 1983. "Presentación." *Libro de las mil y una noches*. Tr. R. Cansinos. Tomo III. Madrid: Editorial Aguilar. 11-379.
- Cuddon, J.A. 1991. *Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*. Harmondsworth: Penguin Books.
- Levine, Suzanne Jill. 1998. *Escriba subsersiva: una poética de la traducción*. Tr. Rubén Gallo con ayuda de la autora. México: Fondo de Cultura Económica, Serie Lengua y Estudios Literarios.
- Marías, Javier. 1998. *Corazón tan blanco*. Barcelona: Anagrama, Compactos Anagrama.
- Monterroso, Augusto. 1983. *La palabra mágica*. México: Era.
- Woolf, Virginia. 1948. "On Not Knowing Greek." *The Common Reader*. New York: Harcourt, Brace and Company. 39-59.

## Octavio Paz-Haroldo de Campos

### *Transblanco:*

### punto de intersección de dos escrituras poéticas de la Modernidad<sup>i</sup>

Klaus Meyer-Minnemann

*Universität Hamburg*

En la Modernidad—que se puede caracterizar desde el siglo XVIII como un proceso de diferenciación de lo bello en campo autónomo, debido a la “racionalización de todos los sectores de la sociedad y del conocimiento” (Klinger 1995)—es posible advertir dos tendencias opuestas de la poesía lírica. Ambas presuponen la disolución de la poética preceptista neoclásica en el Romanticismo, y se convierten en escrituras de tipo normativo. La primera de estas tendencias se caracteriza por un discurso lírico que se desprende de los preceptos de la versificación y de su presión normativa; ello da lugar a un hablar que se percibe a sí mismo como un libre fluir. Este fluir, en el nivel del contenido, se expresa por primera vez de modo cabal en el famoso poema de Rimbaud *Le Bateau ivre*. Poco después encuentra su forma de expresión típica en el verso libre simbolista, para culminar en la *écriture automatique* de los surrealistas. La característica de la otra tendencia es la inmovilización del discurso lírico en cuanto fluir progresivo, llegando a aniquilar la linealidad del acto de hablar/escribir para el destinatario. Esta tendencia, cuyo rasgo más llamativo es la combinación sintagmática del material lingüístico a partir de semejanzas y contrastes fónicos, morfológicos y semánticos, se inicia con *Un coup de dés*, de Stéphane Mallarmé, y llega a su punto culminante con los textos de la Poesía concreta. Es posible fijar la relación antagónica de las dos escrituras en los siguientes puntos: ese desprendimiento del discurso lírico de los preceptos de la versificación hace resaltar la discursividad del poema y con ella el aspecto de la temporalidad del hablar. La combinación sintagmática de los elementos lingüísticos, por el contrario, aspira a una espacialización del discurso capaz de borrar la linealidad del poema y con ella su temporalidad. El hablar-fluir tiende a valerse de una especial plasticidad, cuya forma preferida es la metáfora. Ésta tiene como base el principio de la analogía, que desde el Romanticismo se vuelve cada vez más opaca. La escritura iniciada por Mallarmé, en cambio, que inmoviliza el discurso lírico mediante la combinación no lineal del material lingüístico, se basa en el carácter concreto, la materialidad de los elementos que utiliza (fonemas, morfemas, lexemas). Con respecto a los tropos, esta tendencia prefiere la metonimia porque guarda una relación “real,” es decir, “espacial” (cuantitativa, causal, final, etc.), y no “análoga”—esto es, temporal—con la palabra de partida a la cual remite.

Ambas escrituras han marcado también la poesía de la Modernidad hispanoamericana. Hay que concebir el yo lírico de gran parte de los poemas de Pablo Neruda como representante destacado del libre hablar-fluir: se trata de una voz cuyo hablar—aunque en ocasiones, como en “Galope muerto,” esté impregnado de la idea del estancamiento—puede considerarse paradigma del discurso poético desenfrenado.<sup>ii</sup> La mayor parte de la obra poética de Octavio Paz, quien durante muchos años mantuvo un estrecho contacto con el grupo surrealista parisiense de posguerra, puede también

© Poligrafías 3 (1998-2000)

*Poligrafías. Revista de Literatura Comparada*, División de Estudios de Posgrado, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad Universitaria, México 04510, D.F.  
Tel. (5) 622 1835(6). Fax (5) 622 1801. E-mail: [pimentel@servidor.unam](mailto:pimentel@servidor.unam)

englobarse en este concepto. Sin embargo, hay en su poesía varios ejemplos que no concuerdan con el desatar del discurso a favor de un libre hablar-fluir (Paz 1988).<sup>iii</sup> La otra escritura poética—es decir, la de la anulación de la linealidad discursiva—se constituye en forma paradigmática en la *Poesía concreta* brasileña, que participa en la fundación del movimiento internacional del mismo nombre, en los años 50 (Kessler 1976, 94s. y 151s. y Menezes 1991, 19s.). En ella, la linealidad del habla—con sus características relaciones de contigüidad—es reemplazada por la combinación de elementos lingüísticos a partir de relaciones fónicas, morfológicas y semánticas, que conducen a una nueva dinámica no lineal del material lingüístico utilizado en el texto (Friedrich 1967, 13).<sup>iv</sup>

En 1986, Haroldo de Campos, uno de los cofundadores de la *Poesía concreta*, publica su versión portuguesa del poema largo *Blanco*, de Octavio Paz (1986), publicado por primera vez en 1967 (Paz y Haroldo de Campos 1986). A la traducción, De Campos añade una serie de textos que deben iluminar el poema de Paz y los principios que subyacen a su traducción, creando así una obra nueva, conscientemente compuesta. Se trata, concretamente, de los siguientes textos: algunos comentarios de Emir Rodríguez Monegal con respecto a *Blanco* y su traducción al portugués; el fragmento de una carta de Paz a Rodríguez Monegal, del 19 de abril de 1967, sobre la disposición tipográfica del Fragmento IV de *Blanco* para la revista *Mundo Nuevo*, editada entonces por el mismo Rodríguez Monegal; el comentario preliminar de Paz relativo a la estructura hipotáctica de *Blanco* y las posibilidades de lectura que de ella se derivan; una nota de De Campos sobre la disposición tipográfica de su publicación del texto español y de la correspondiente versión portuguesa; las notas de Paz a la primera edición de *Blanco*, con un comentario de De Campos respecto de la traducción del sintagma “escalera de escapulario;” algunas indicaciones adicionales de Paz sobre *Blanco*, tomadas de una lectura pública del 7 de mayo de 1984 en la Universidad de San Pablo; algunos comentarios de De Campos sobre los fundamentos teóricos de su traducción; de la correspondencia entre Paz y el traductor, de 1968 a 1981, acerca de las características de la *Poesía concreta*, el acercamiento de Paz a ella y aspectos de la traducción de *Blanco*, junto con 28 notas de De Campos a esa correspondencia; dos cartas, una de Paz y otra del politólogo brasileño Celso Lafer, de 1968, y, finalmente, comentarios de Julio Ortega sobre *Blanco* y de De Campos sobre aspectos concretistas en Paz. El volumen cierra con una pequeña antología que comprende poemas de la colección *Libertad bajo palabra* (1960), así como el poema largo *Petrificada Petrificante* (1976) de Paz, en la traducción de De Campos. El título *Transblanco*, que De Campos da al libro, hace referencia tanto a la traducción del poema como al texto integral que el brasileño construye alrededor de *Blanco* y su traducción portuguesa *Branco*. Así lo confirma el subtítulo, que está puesto entre paréntesis y reza: *em torno a Blanco de Octavio Paz*.

En 1994 se publica la segunda edición aumentada de *Transblanco* (Paz y De Campos 1994). En ella se mantiene la división del libro en cuatro bloques, que en parte recogen textos adicionales. El primer bloque comprende las introducciones a la obra incluidas en la primera edición, así como un prólogo nuevo de De Campos. El segundo bloque, titulado *Transblanco*, contiene el texto original de *Blanco* y la traducción de De Campos, además de los correspondientes comentarios y cartas de la primera edición. El tercer bloque, titulado *Em torno a Blanco*, reúne los comentarios de Ortega sobre *Blanco* y de De Campos sobre los fundamentos teóricos de su traducción del poema, incluidos ambos en la primera edición, así como un artículo en torno a *Blanco*, de Eduardo Milán; además

de la reseña a la primera edición de *Transblanco*, de Andrés Sánchez Robayna para la revista *Vuelta*, dirigida por Paz; otra reseña de Paulo Leminski para la revista paulista *Isto é*; un estudio de De Campos titulado: “Reflexões sobre a transcrição de *Blanco*, de Octavio Paz, com um excuro sobre a teoria tradução do poeta mexicano;” la “Constelação para Octavio Paz;” de De Campos, sobre los aspectos concretistas en la obra del mexicano, también incluida en la primera edición; así como la misma antología de poemas de *Libertad bajo palabra*. El cuarto bloque, finalmente contiene—al igual que la primera edición—la versión original de *Petrificada Petrificante* y la traducción de De Campos. Asimismo, comprende un comentario del brasileño sobre Paz, otros dos poemas de éste además de su traducción al portugués; el poema “La guerra de la dríada o vuelve a ser eucalipto,” del poemario *Árbol adentro* (Paz 1987); otros dos poemas de Paz con que el autor mexicano contribuyó al “Espetáculo de poesia em raio laser” organizado por el diario *Folha de São Paulo* en 1992 y en el que participaron también los autores brasileños Décio Pignatari, Augusto y De Campos, Arnaldo Antunes y Walter Silveira; finalmente una larga conversación entre Celso Lafer y De Campos sobre aspectos de la obra de Paz, sostenida en 1984 y publicada por el *Jornal da Tarde* el 26 de junio del mismo año.

En *Transblanco* se cruzan de una manera notable las dos escrituras poéticas antes mencionadas. En las siguientes explicaciones, que enfocan el punto de intersección de estas escrituras, me baso en la segunda edición del libro, que comprende la introducción de la primera. Como punto de partida de mis observaciones sirva el concepto de la *transcrição* que, apoyándose en Walter Benjamin, De Campos utiliza para su traducción de *Blanco*. En sus “Reflexões sobre a transcrição de *Blanco*,” De Campos explica que la traducción de textos poéticos líricos—como la de cualquier texto literario complejo con un alto grado de información estética—constituye una “operação semiótica” en dos sentidos.

En el sentido estricto, según De Campos, la traducción de un texto poético lírico es una práctica semiótica especial que aspira a rescatar el *intracódigo* e imitar sus efectos en otro idioma. Ese *intracódigo*, que según una hipótesis heurística hay que suponer para todas las lenguas, es el código específicamente poético, o sea aquello que determina lo poético de un texto lírico en un idioma dado. Desde una perspectiva lingüística, el *intracódigo* corresponde, para De Campos, al espacio operativo de la función poética jakobsoniana; es decir, de aquella función del lenguaje que se dirige hacia la materialidad del signo lingüístico, tanto en su forma de expresión (aspectos fónicos y rítmico-prosódicos) como en su forma de contenido (aspectos morfosintácticos y retórico-tropológicos). En la terminología de Walter Benjamin expuesta en el ensayo *Die Aufgabe des Übersetzers (La tarea del traductor)* el *introcódigo* corresponde, según De Campos, a lo que Benjamin llama *reine Sprache (lengua pura)*.<sup>v</sup> Esta “lengua pura,” que se encuentra *gebannt (cautivada)* en la lengua de origen, hay que rescatarla en el propio idioma mediante una *transpoetização (transpoetização; Umdichtung)*.

Para De Campos, esta tarea, se lleva a cabo, según Benjamin, a través de la remisión (*remissão; Erlösung*) del “modo de intencionar”—entendido como modo de “significar,” o sea, de “representar” o “escenificar”—del texto original a la lengua del traductor, lo que no debe confundirse con una mera restitución de sentido (*restituição de sentido; Sinnwiedergabe*), que sería una traducción referencial, con el propósito de reproducir el contenido (*conteúdo*) o el mensaje (*mensagem*) del texto de origen. Desde el punto de vista de la poética lingüística, para De Campos, la *transcrição* revela la operación de la

función poética en el poema original y transforma el resultado de esta revelación en metalenguaje (*metalinguagem*) para delinear la estrategia de construcción (*estratégia de construção*) del poema de llegada (*poema de chegada*). La metáfora de la *reine Sprache* (*lengua pura*), que, según de Campos, en Benjamin asume matices de *apocatástasis* mesiánica, o sea de una restitución de la constitución primordial (Ritter 1971), puede ser representada en términos de una práctica específica cuya finalidad consiste en volver manifiesta la forma semiótica subyacente a la poesía de todas las lenguas y que puede transponerse de una lengua a otra mediante la traducción creadora. Esa “forma semiótica” o *intracódigo* no corresponde al mero contenido superficial, bien que se defina como una forma significante, puesto que está impregnada de información semántica aun en sus mínimas articulaciones (Paz y De Campos 1986, 181s).

Según de Campos, la *transcrição* es, por tanto, una actividad que revela el operar de la función poética en el texto de partida tras su reconstrucción en la versión de la lengua de llegada. Ello se realiza por medio de la re-elaboración del uso lingüístico del texto de partida, que se caracteriza por la función poética, con los medios de la lengua de llegada. Eso significa que dondequiera que el uso lingüístico en el texto de partida haga referencia a la materialidad expresiva y significativa del lenguaje, el uso lingüístico del texto de llegada imita esa referencia, de manera que no sólo es recreada sino que también resulta reconocible. La *transcrição* es, por consiguiente, una creación en segundo grado, que traspa el texto de partida volviendo manifiesto el intracódigo.

Es interesante en ese contexto el hecho de que De Campos interpreta la función poética desde una perspectiva particular. Mientras en Jakobson la función poética figura entre las seis funciones del lenguaje, que, en principio, pueden manifestarse en cualquier parte independientemente de un código específico,<sup>vi</sup> en de Campos constituye una gramática universal, vale decir secundaria, que garantiza la poeticidad de un texto concreto. Esta poeticidad, que se equipara a una complejidad lingüística con un valor informativo altamente estético, es posible en todas las lenguas y puede reproducirse a partir de una lengua en cualquier otra mediante la *transcrição*.

En un segundo sentido, más lato, para De Campos la traducción es un proceso semiótico que participa en el juego del turnarse de los interpretantes, en el sentido de Peirce,<sup>vii</sup> y que con Umberto Eco puede considerarse en el plano de los encadenamientos culturales como “semiosis ilimitada,” en la medida en que la literatura es un inmenso “canto paralelo” que se desenvuelve en el espacio y en el tiempo por un movimiento “plagiotrópico;” es decir, una apropiación distorsionante, no lineal sino indirecta y a menudo corrosiva.<sup>viii</sup>

En ambos sentidos la traducción literaria es, según De Campos, un acto crítico, que como tal supone una elección, orientada por un “proyecto de lectura,” a partir del “presente de creación,” o sea, del “pasado de cultura,” y que se dirige hacia la concreción y actualización de la “poética sincrónica.” En ese sentido, De Campos se propone traducir sólo aquello que se incorpora a un proyecto de *militancia cultural*: de Pound a Mayakóvskij, de Joyce a Mallarmé, de Dante a Goethe, acuñando neologismos especificativos: “recriação, transcrição, reimaginação (caso da poesia clássica chinesa), transparadisação ou transluminação (Seis cantos do *Paradiso de Dante*) e transluciferação mefisto-fáustica (Cenas Finais do *Segundo Fausto* de Goethe)” Paz y De Campos (1986 184s). *Transblanco* es, según De Campos, hasta el momento, la última etapa de esta

práctica de traducción de coloratura crítica y finalidad transcultural. Dice De Campos que para él, *Blanco* es la culminación de la poesía de Octavio Paz. Por una parte, el poema representa la asimilación de la tradición mallarmeana en la poesía hispanoamericana; por otra, la superación de la retórica tardía de Neruda; es decir, de la poesía en cuanto inspiración espontánea, a favor de una poesía crítica, que rescata la metáfora de su “fácil carnadura discursiva” (185) replanteándola en términos de una combinatoria lúdica y un dinamismo estructural.<sup>ix</sup>

No cabe duda que el concepto de la *transcrição* de De Campos debe considerarse sobre el trasfondo de los principios poetológicos que subyacen a la *Poesía concreta*.<sup>x</sup> Uno de esos principios dice que el poema concreto expresa consigo mismo su hechura; es decir, su poética; o en palabras del “plano-piloto para poesía concreta,” lanzado por Augusto de Campos, Décio Pignatari y De Campos, en 1958: “o poema concreto comunica a sua própria estrutura: estrutura-conteúdo. O poema concreto é um objeto em e por si mesmo, nao um intérprete de objetos exteriores e / ou sensações mais o menos subjetivas” (De Campos, Pignatari *et al.* 1987 156ss). Respecto al concepto de la *transcrição* eso significa que la traducción aspira a revelar el benjaminiano *Art des Meinens* (*modo de significar*) en vez de reproducir *das Gemeinte* (*lo significado*).<sup>xi</sup> Asimismo la disolución de la linealidad del discurso a favor de relaciones de semejanza fónica y semántica del material lingüístico utilizado en el *poema concreto* vuelve a encontrarse en el concepto de la *transcrição*.

Esa disolución conduce a una recepción dinámica con múltiples posibilidades combinatorias en la construcción de cadenas fónicas y significados. En cuanto que la *transcrição* privilegia el *modo de significar* ante *lo significado* disuelve la linealidad de éste; guarda, no obstante, una vinculación continua entre la traducción y *lo significado* — restricción que de Campos siempre ha enfatizado.<sup>xii</sup> Al menos en la teoría, la revelación del intracódigo se impone sobre lo enunciado en el texto de partida como una red que retiene la secuencia lineal de las palabras. También esta forma de inmovilización lleva, en principio, a un nuevo dinamismo en cuanto que en el acto de recepción del *modo de significar* transpoetizado se vuelve ahora posible una construcción no lineal de cadenas fónicas y significados que el texto de partida no permite.

Sin embargo, el concepto de la *transcrição* en Haroldo de Campos remite no sólo a los principios poetológicos que orientan la *Poesía concreta*, sino que puede relacionarse también con el concepto de la *razão antropofágica*, que De Campos desarrolló en un notable estudio y que alude de manera intratextual al concepto de la *antropofagia* de Oswald de Andrade.<sup>xiii</sup>

La *razão antropofágica* designa una determinada capacidad, atribuida a las culturas latinoamericanas, de apropiación no lineal de creaciones del espíritu humano. Esta capacidad no buscaría en el proceso de apropiación lo específico, aquello que constituye la singularidad del *apropiandum*, por decirlo así, sino la diferencia, o sea aquello que prefigura su potencial otredad. En este sentido, la apropiación de un objeto espiritual, entendida como un proceso de torsión y contorsión de un discurso (Andrade 243) con el fin de revelar la otredad en la identidad, puede comprenderse también como *transcrição*, o, a la inversa, la *transcrição* como manifestación de la *razão antropofágica*. Así, De Campos explica—mediante un ejemplo particularmente complejo de la *transcrição* de un fragmento de la “Klassische Walpurgisnacht,” tomado del *Fausto II*, de Goethe, (Acto segundo, versos 7093-7099)—que en la traducción, más que en cualquier otra actividad

literaria, se encarna el concepto de la mimesis, “não como teoria da cópia ou do reflexo salivar, mas como produção da diferença no mesmo.”<sup>xiv</sup>

En un análisis de las ideas de Octavio Paz (1971 7-19 y 1973 57-69) sobre la actividad traductora, de cuyos pormenores podemos prescindir en este lugar, De Campos da un ejemplo de su traducción de *Blanco* que echa luz sobre aquel aspecto de la *transcrição* que revela la función poética del lenguaje, aclarando al mismo tiempo la relación de la *transcrição* con la poética de la disolución de la linealidad del discurso poético. El ejemplo, que procede del principio del poema, reza en el original y en su transcreación:

Un girasol Ya luz carbonizada Sobre un vaso De sombra

Um girassol Agora sol carbonizado Sobre uma jarra De sombra

Mientras algunos sememas del original se reproducen de forma análoga en portugués, presumiendo que se corresponden no sólo los significantes sino también los significados de los poemas de partida y de llegada, otros sememas llegan a substituirse en la *transcrição*. La expresión “ya luz carbonizada” aparece en la transcreación como “agora sol carbonizado,” el semema “vaso” como “jarra.” ¿Qué aconteció aquí? En lugar de “luz,” la equivalencia portuguesa de “luz,” De Campos elige el lexema “sol,” que se relaciona metonímicamente con “luz;” en vez de “já” pone “agora.” Detrás de este procedimiento se esconde la intención de producir un paralelismo fónico entre GIRAssol y JARRA, por una parte, y de evitar el encuentro fónico inmediato (Íd.) e (Íd.), que resultaría de la elección de “já,” por otra. “AgOra SOL” retoma “girASSOL,” reforzando el paralelismo fónico mediante un paralelismo etimológico. “YA” se “re-”produce fónicamente en “JARra.”<sup>xv</sup> Pero el efecto de la “*transcrição*” me parece ir aún más lejos. Tanto “luz” como “ya” y sus correspondencias portuguesas connotan la idea de un movimiento sobre el eje temporal. Este movimiento falta a los significados de “sol” y “agora:” se inmoviliza. Con esta inmovilización se revela a modo de una *mise en abyme*, una característica del poema de Paz que interesa particularmente a De Campos: la espacialización del hablar poético.

La “Umschöpfung” (transcreación) benjaminiana lleva, pues, a un resultado doble. Por una parte, logra revelar el intracódigo del texto de partida condensando sus relaciones de semejanza en el nivel fónico. Así, para desarrollar con más detalle el ejemplo antes citado, la cadena fónica ([a]:[o] del original español en “girAsOl,” “cArbOnizada,” “vAsO” y su inversión en “sOmbrA” se diversifica reforzándose en la versión portuguesa mediante “girAssOl,” “AgOra,” o bien, “agOrA,” “AgOrA sOl,” “cArbOnizAdO,” “sOmbrA” y “jarrA/ de sOmbrA.” Por otra parte, la “Umschöpfung” resta importancia a la linealidad discursiva del texto poético, la cual domina en Paz a pesar de todo, poniendo mayor énfasis en su *espacialidad*, que resulta de una estructuración reticular de nivel fónico y etimológico.

El ejemplo del método de traducción que De Campos aduce en la correspondencia con Paz, echa luz sobre la manera cómo la “Art des Meinens” (modo de significar) de Benjamin—es decir, el intracódigo poético—ha de revelarse, y demuestra cómo, ya con la elección del poema, se plantea el carácter normativo de aquella poética que la *transcrição* enfoca.

Así también en otro ejemplo:

En el muro la sombra del fuego

Llama rodeada de leones  
En el fuego tu sombra y la mía  
Leona en el circo de las llamas  
anima entre las sensaciones  
el fuego te desata y te anuda  
Pan Grial Ascua  
Frutos de luces de bengala  
Muchacha  
Los sentidos se abren  
Tú ríes—desnuda  
En la noche magnética  
En los jardines de la llama  
La pasión de la brasa compasiva

No muro a sombra do fogo  
Chama rodeada de leões  
No fogo tua e minha sombras  
Leoa no círculo das chamas  
Alma animando sensações  
O fogo te ata e desata  
Pão Graal Áscua  
Frutos de fogos-de-bengala  
Mulher Os sentidos se esabrem  
Teu riso—nua  
Na noite magnética  
Entre os jardins da chama  
Paixão de brasa compassiva

También aquí es patente el propósito de la anulación de la linealidad de condensación, con el fin de revelar el intracódigo de *Blanco*. Paz escribe: “en el fuego tu sombra y la mía,” lo que sintácticamente significa una concatenación paratáctica y, por tanto, linealidad. De Campos sintetiza: “no fogo tua e minha sombras.” Paz elige la expresión “circo de llamas;” De Campos pone: “círculo de chamas.” Con ello mantiene el número de sílabas del texto de partida; pero logra aún más. Mientras que en español “circo” el sema /*circular*/ figura entre otros tantos semas, en portugués “círculo” es su denotado. La (circular) arena, que connota secuencia, o bien, lucha, se convierte en círculo, indiferente a toda progresión. En el sintagma “circo de las llamas” el dinamismo de “circo” corresponde al connotado relampaguear de las llamas; en el sintagma “círculo de chamas” el relampaguear no se neutraliza, por cierto—todo lo contrario—pero sí llega a “cercarse.” Además de ello la traducción logra otra cosa. En la nota a su traducción de *Transblanco*, Haroldo de Campos explica, habiendo aclarado que no leyó mal al sustituir “circo” por “círculo:”

*[S]ubentenda-se, antes, que me deixei guiar deliberadamente por uma sugestão prosódica (um verso de nove sílabas, com a tônica na quinta, mimando a música do original), reforçada pela vinculação etimológica entre ambas as palavras e, ainda, pela relação sinedôquica que se estabelece (e que a imagem de O. Paz insinua)*



*entre o “círculo em chamas” usado pelos domadores em espetáculos de feras e o próprio recinto circular da arena. (92)*

Puede además constatarse nuevamente la intención de la condensación fónica. Así el sintagma español “Anima entre las sensaciones” se cambia a “Alma Animando sensações;” “Frutos de luces de bengala” se convierte en “Frutos de Fogos-de-bengala;” “el fuego te desATA y te anuda” se transforma en “o fogo te ATA e desATA.” En la correspondencia entre De Campos y Octavio Paz en torno a la re-creación de *Blanco* la condensación fónica desempeña un papel importante. Paz alaba la expresión “alma animando sensações” por su eco animístico, que él mismo dice haber pretendido lograr, dejando de abordar la cuestión de la condensación fónica. En cambio, Paz expresa sus dudas en lo que toca a la exactitud semántica del sintagma “Pão Graal Centelha,” que De Campos había formado inicialmente por “Pan Grial Ascua,” y pone asimismo en duda el lexema “mulher” por “muchacha” (121s). De Campos replica:

*Vou mudar. Posso manter áscua em port. No meu idioma, áscua tem duas acepções: a) centelha e b) brasa, carvão ardente (a acepção “b” é mais obsoleta, mas existe ainda: “olhos que brilham como áscuas,” “as áscuas da dor.”) Assim:*

*Pão Graal Áscua*

*Eu havia utilizado centelha em função do jogo fônico que faz com mulher (centELHa/muLHEr), réplica ao seu ÁscUA/mUchAchA. Mais me dou conta de que o jogo funciona com AscUa e nUA em minha tradução, um pouco mais adiante. Linha 48: Não tenho outra opção: muchacha em port. É moça, palavra que ficaria muito banal e desnivelada semânticamente no texto de minha tradução; por outro lado, jovem, a outra solução possível, além de resultar algum tanto formal e solene como dicção em meu texto, é um adj. Substantivado em port., que não indica necessariamente, como tal, feminilidade. Logo, mantenho mulher, que produz um resultado muito eficaz, como vocábulo abarcante que é, neste ponto de minha tradução. (124ss)*

Podría continuarse la serie de ejemplos de la revelación del intracódigo de *Blanco* en la traducción de De Campos. Todos ellos demuestran cómo el autor brasileño lee el poema de Octavio Paz según los parámetros de la poética de la *Poesía concreta* suponiendo que su composición corresponde a combinaciones del material lingüístico a base de semejanzas fónicas y semánticas. Sin embargo, cabe preguntar si el intracódigo que de Campos pretende rescatar corresponde a la poética de *Blanco*. A primera vista parece que no es así. A partir del título, *Blanco* es un poema impregnado por el principio de la linealidad del habla, el fluir del discurso. Como todos sabemos, en español “blanco” no sólo denota el color opuesto a “negro” sino también “punto u objeto a que se dirige un tiro, una flecha u otra cosa que se lanza” (Moliner 1977). De ahí los modismos: “apuntar al blanco,” “atinar al blanco,” “dar en el blanco,” etc. (388). Con “blanco” como título del poema, se evoca, por tanto, también la linealidad del habla, o bien su orientación hacia un fin, su carácter *teleológico*. La primera edición de *Blanco* (Paz 1967) subrayaba este carácter mediante la impresión del texto como *leporello*, o sea, “en acordeón,” que en la lectura se desdobra verticalmente. A propósito de la reproducción del poema en el tomo *Ladera este* (1969), Paz explica:

Como no ha sido posible reproducir aquí todas las características de la edición original de *Blanco* (México, 1967), señalo que este poema debería leerse como una sucesión de signos sobre una página única; a medida que avanza la lectura, la página se desdobra: un espacio que en su movimiento deja aparecer el texto y que, en cierto modo, lo produce. Algo así como el viaje inmóvil al que nos invita un rollo de pinturas y emblemas tántricos: si lo desenrollamos, se despliega ante nuestros ojos un ritual, una suerte de procesión o peregrinación hacia ¿dónde? El espacio fluye, engendra un texto, lo disipa—transcurre como si fuese tiempo. (145)<sup>xvi</sup>

La “sucesión de signos sobre una página única” subrayada por Paz, el desplegarse del texto en el acto de lectura, el transcurrir del espacio “como si fuese tiempo,” todo ello son características que corresponden a la poética del libre fluir del hablar lírico. En este contexto resulta interesante ver cómo De Campos se enfrenta con el problema de reproducir en portugués la polisemia del español “blanco.” En una carta a Octavio Paz, del 12 de julio de 1978, aclara:

Desde logo, há um problema com o título: em português, branco não tem o significado substantivo de “objeto situado longe, para exercícios de tiro e pontaria;” a palavra portuguesa correspondente é alvo, que, todavia, não é tão “forte” como branco—por ser algo rebuscada—em sua acepção adjetiva de cor... Creio que convém adotar “Branco” no título, sopesados todos os aspectos semânticos e estéticos da questão.<sup>33</sup>

El hecho de que De Campos elige para su traducción del título portugués “branco”—suprimiendo así el carácter teleológico, la linealidad del discurso lírico, connotado en “blanco”—puede considerarse sobre el trasfondo de la poética de la inmovilización del habla en la Poesía concreta, la cual de Campos supone para su traducción.<sup>xvii</sup>

Sin embargo, en español “blanco,” además de las dos acepciones citadas, significa “vacío.” En una carta al poeta inglés Charles Tomlinson, del 19 de marzo de 1968, en la cual se discuten problemas en torno a la traducción inglesa de *Blanco*, Paz señala que el título de su poema tiene tres significados.

La palabra blanco, en este caso, tiene tres significados simultáneos: white, blank y target. En un diccionario inglés veo que blank (tiene el mismo origen que blanco) posee dos de los tres significados: an empty space, a void; a white paper without writing or marks; y, sobre todo, the white mark in the center of a target. ¿La asociación íntima de blank y white no podría justificar como título Blank [...] [...] Otras posibilidades: White center. O, un poco a la manera de Olson: Blank/Centre/White [...]. ¿O, tal vez: Blank: white centre? Me inclino [...] por Blank/Centre White. (1995 150)

Los tres significados evocados de “blanco” reúnen, en el poema de Paz, los tres aspectos centrales de la existencia. Espacio y tiempo constituyen la plenitud exterior de la existencia, la cual según la concepción budista se caracteriza por la vacuidad (blanco=vacío). En su carta a Charles Tomlinson, Paz observa que originalmente *Blanco* iba a llevar como título la palabra sánscrita *sunya* o *sunyata*. Paz escribe: “Esta palabra quiere decir literalmente (cito de nuevo a Conze): “relating to the swollen.” [...] En efecto, *sunya* es vacuidad y, al mismo tiempo, plenitud.” (151)

Con el significado “vacío” del significante "blanco," el poema adquiere una dimensión metafísica. Apoyándose en la escuela budista del Madhamaka, fundada entre los siglos II y III d. C. por Nâgâryuna, la cual marca también los *Topoemas*, compuestos poco después de *Blanco* (Meyer-Minnemann 1992, 1113-34), los términos *sunya* o *sunyata* deben calificar la existencia del ser, el *Samsara*, como engañadora, o bien, impropia. A esta existencia impropia, la vacuidad de la plenitud de la existencia, se opone el ser verdadero, el Nirvana, que no existe ni deja de existir, no tiene principio ni fin, no es causado ni causa. El recorrido del discurso lírico en *Blanco* a partir de:

El comienzo  
el cimienta  
la simiente  
latente  
la palabra en la punta de la lengua  
inaudita inaudible  
impar  
grávida nula  
sin edad  
la enterrada con los ojos abiertos  
inocente promiscua  
la palabra  
sin nombre sin habla<sup>xviii</sup>  
a  
el mundo  
haz de tus imágenes  
anegadas en la música  
tu cuerpo (sí mayúscula la t)  
derramado en mi cuerpo  
visto  
desvanecido  
da realidad a la mirada. (169)

Es a la vez un recorrido por la insubstancialidad de la existencia del ser. Sin embargo, el ser verdadero se manifiesta como inalcanzable—si bien perceptible a través de la experiencia amorosa, que era uno de los puntos clave del Surrealismo, ahora interpretada de manera tántrica. Es así como al final del recorrido se llega otra vez al principio: el silencio, que—así podemos decir—es la forma del decir propia del ser verdadero.

Resumiendo: resulta que “blanco” es el silencio, la superficie—en un primer momento vacía—del papel, el espacio en el cual se despliegan los signos lingüísticos en el tiempo durante el acto de lectura. Este despliegue apunta a una meta (inalcanzable), el “blanco.” “Blanco” es además “vacuidad,” “vacío,” es decir, plenitud engañadora de la existencia, “plenitud” también con respecto al análisis espectral, donde el color blanco arroja todos los colores del arco iris. La secuencia de los signos lingüísticos en *Blanco* lleva del blanco-silencio, anterior al inicio del discurso, de la superficie vacía del papel, a la plenitud verdadera del blanco-meta (inalcanzable), el cual, al haber expirado la última palabra, se convierte nuevamente en vacuidad, en silencio.

Sin embargo, al desplegarse en *Blanco* los signos lingüísticos de manera consecutiva, entran también en relaciones no lineales, paradigmáticas. Y es éste el segundo aspecto de la hechura del poema, que lo asigna a aquella poética de la Modernidad cuyo propósito es la anulación de la linealidad del discurso caracterizado por relaciones de contigüidad, a favor de la combinación de los elementos lingüísticos fundados en semejanzas fónicas y semánticas. De hecho, en el comentario ya citado a propósito de la reproducción de *Blanco* en *Ladera este*, Paz añade:

A esta disposición de orden temporal y que es la forma que adopta el curso del poema: su discurso, corresponde otra, espacial: las distintas partes que lo componen están distribuidas como las regiones de un mandala.<sup>xix</sup> (145)

*Blanco* es una composición que ofrece la posibilidad de varias lecturas, a saber:

a) En su totalidad, como un solo texto; b) la columna del centro—excluyendo las de la izquierda y derecha—es un poema cuyo tema es el tránsito de la palabra, del silencio al silencio (de lo “en blanco” a lo blanco—al blanco), pasando por cuatro estados: amarillo, rojo, verde y azul; c) la columna de la izquierda es un poema erótico dividido en cuatro momentos que corresponden a los cuatro elementos tradicionales; d) la columna de la derecha es otro poema, contrapunto del anterior y compuesto de cuatro variaciones sobre la sensación, la percepción, la imaginación y el entendimiento; e) cada una de las cuatro partes formadas por dos columnas puede leerse, sin tener en cuenta esa división, como un solo texto: cuatro poemas independientes; f) la columna del centro puede leerse como seis poemas sueltos y las de izquierda y derecha como ocho(145).<sup>xx</sup>

Esta enumeración de posibles lecturas resta importancia a la dimensión lineal de la recepción del discurso lírico atribuyendo mayor peso a la producción creadora del poema por parte del lector en el acto de lectura.

Con ello se anula la posición privilegiada del autor intratextual, como instancia que se vale de la voz del hablante lírico para forzar una lectura lineal, dando lugar a una cooperación dinámica del destinatario/lector en conformidad con el texto.

Con su “transcreación” de *Blanco*, De Campos pretende revelar la poética específica que subyace al poema de Paz, su intracódigo. Este intracódigo se nutre de los rasgos esenciales de la Poesía concreta, la cual debe considerarse como una manifestación más consecuente de aquella escritura poética de la Modernidad que aspira a la anulación de la linealidad del discurso.<sup>xxi</sup> No obstante, en la medida en la que *Blanco* se debe también a la escritura del hablar-fluir, la revelación del intracódigo concretista del poema en la transcrição significa la interferencia de una escritura antagónica que procura inmovilizar el hablar-fluir. Esta interferencia en *Transblanco* no resulta, sin embargo, tan sólo del encuentro de poéticas opuestas por medio de la “transcreación.” El poema de Paz ya lleva en sí este encuentro, contraponiendo al fluir del discurso las múltiples posibilidades de una lectura combinatoria, no lineal, prefiguradas en ese fluir.

Queda la pregunta: ¿en qué medida la revelación del intracódigo de Blanco en la transcrição causa una homogeneización de las escrituras antagónicas que subyacen al poema? Hasta cierto punto habrá que responder afirmativamente a esta pregunta. Al dar preferencia a las semejanzas fónicas y semánticas la transcrição resta importancia a la escritura del hablar-fluir, poniendo mayor énfasis en la escritura de la combinatoria no lineal. Por otra parte, la vinculación continua de la transcrição con lo significado abarca la

totalidad del poema, es decir, también sus rasgos del *fluir* orientados hacia un fin. *Blanco* se convierte en *Branco*: un encuentro de escrituras poéticas de la Modernidad, si bien con una nueva acentuación.

Más interesante resulta otro aspecto relacionado con *Blanco* y su transcrição. Partiendo de una observación hecha por Celso Lafer en una conversación con De Campos, según la cual en *Blanco* se reúnen los modos de presentación homérico y bíblico, diferenciados por Erich Auerbach, en una “admirável combinação,” (300s. y 140s), puede decirse que la escritura del libre hablar-fluir equivale a la seriedad del estilo bíblico mientras que la escritura de la anulación de la linealidad corresponde al *ludus* del narrar homérico. A causa de la dimensión metafísica de lo “significado,” domina en Paz—a pesar de la combinatoria lúdica—la seriedad, que en Branco gracias a la transcrição se ve traspuesta hacia lo lúdico. Mientras la seriedad en la diferenciación de lo bello implica siempre resistencia al proceso de racionalización de la Modernidad, lo lúdico tiende a afirmarlo. Sin embargo, como la otra cara del proceso de racionalización ambos están—no obstante su antagonismo—indisolublemente unidos a la Modernidad.

Traducción de Tilmann Altenberg

---

### Notas

<sup>i</sup> Quiero expresar mi sincero agradecimiento a Haroldo de Campos (U de San Pablo) por su amable lectura del presente estudio y su generosa disposición de proporcionarme material de muy difícil acceso. Fueron además provechosas para la redacción del estudio las observaciones hechas por Inke Gunia, Katharina Niemeyer y Sabine Schlickers, todas ellas de la U de Hamburgo.

<sup>ii</sup> Con objeto de liberar el discurso hacia un libre hablar-fluir, Neruda utiliza repetidamente el verbo ‘cantar’; es una característica de su poesía a partir de *Tentativa del hombre infinito* (1926). Respecto del poema “Galope muerto,” de *Residencia en la tierra*, que data de 1926, compárese la lectura de Hernán Loyola, editor de la obra de referencia (Neruda 1987, 85-90).

<sup>iii</sup> Así por ejemplo la sección *Piedras sueltas* (Paz 1988).

<sup>iv</sup> Hugo Friedrich (1967, 13) no se ha percatado del nexo entre el constructivismo de Mallarmé y la *Poesía concreta*, como demuestra su comentario sobre el “*maschinell ausgeworfenen Wörter- und Silbenschnitt*” de ésta. Por otra parte, debido a su predisposición antirromántica no ha podido sino censurar la consecuente continuación de la ‘poesía ilógica’ en el Surrealismo—escritura que se basa en Rimbaud y Lautréamont—como “*Erbrechen - und gar noch künstliches*” (192).

<sup>v</sup> Haroldo de Campos se refiere al ensayo “*Die Aufgabe des Übersetzers*,” que Benjamin antepuso a su traducción de los *Tableaux parisiens* de Baudelaire, publicada en 1923. Cf. Benjamin (1972). Véase también la interpretación que De Campos hace de Benjamin en *Teoria da linguagem em Walter Benjamin*, 1992

<sup>vi</sup> Según Jakobson (1960, 350-377 y 378) la función poética del lenguaje, es decir, la representación de su aspecto material, se basa en la transposición del principio de la equivalencia del eje de la selección (relaciones paradigmáticas) al eje de la combinación (relaciones sintagmáticas).

<sup>vii</sup> Acerca del concepto de interpretante y sus tres dimensiones, Cf. Oehler (1993, 127s).

<sup>viii</sup> Respecto del concepto de plagiotropía, véase también Haroldo de Campos (1981, 75, n 5).

<sup>ix</sup> Entretanto Haroldo de Campos (*Hagoromo de Zeami*, 1993; *Bere'shit*, 1993, y *Escrito sobre jade*, 1996) ha presentado otras “transcrições.”

<sup>x</sup> Me refiero aquí a la poesía del grupo Noigandres, que hasta 1963-1964 defendía la intercambiabilidad de sus miembros y en la cual se concretizaba la expresión poesía concreta, utilizada por primera vez de manera programática por Augusto de Campos. Cf. Menezes (1995, 23s), De Campos (1995, 251-260) y Costa (1994, 129-175).

<sup>xi</sup> Walter Benjamin, *Die Aufgabe des Übersetzters* (14).

<sup>xii</sup> Así también lo expresa en una carta al autor de este estudio, del 24 de febrero de 1996: “Não perde nunca porém, os parâmetros semânticos do original (ainda, onde se trata de semantização do estrato fônico ou dos diagramas morfo-sintáticos, aspectos de “conteúdo” geralmente perdidos nas traduções convencionais [ . . . ].”

<sup>xiii</sup> El estudio lleva el título “Da razão antropofágica: Diálogo e diferença na cultura brasileira” y fue publicado por primera vez en el número 62 de *Colóquio/Letras* (1981): 10-25 con otro subtítulo. Se tradujo al español, inglés, francés, italiano y alemán. Me refiero a la reproducción de Haroldo de Campos (1992, 231-255).

<sup>xiv</sup> Haroldo de Campos. *Deus e o diabo no Fausto de Goethe* (183).

<sup>xv</sup> Así De Campos en la carta antes mencionada al autor del 24 de febrero de 1996. Cf. También *Transblanco* (127).

<sup>xvi</sup> Una reimpresión de esta edición se publicó en 1972, en México, y nuevamente en 1995, junto con el *Archivo Blanco*, editado por Enrico Mario Santí, el cual tiene como modelo *Transblanco*.

<sup>xvii</sup> Por otra parte, la polisemia del título *Blanco* se ve compensada en el sentido hegeliano en *Transblanco*. Además, De Campos observa en la carta citada del 12 de julio de 1978, refiriéndose a su traducción de la canzone “Donna mi priegha,” de Guido Cavalcanti, que “blanco” y “dirigido hacia un fin” equivale en portugués a “alvejar” (“branquear” e “atirar no alvo”) (*Transblanco* 117 ss). Acerca de la traducción de la canzone de Cavalcanti por Haroldo de Campos, véase “Guido Cavalcanti: O metatexto sobre o amor,” en *Estudios Italianos em Portugal* (1980, 43-44; 1981, 45-58).

<sup>xviii</sup> Puesto que la primera edición de *Blanco* se imprimió como *leporello*, no lleva paginación. Los versos citados se hallan en la disposición tipográfica de *Blanco* para la colección de poemas *Ladera este* (1969, 147).

<sup>xix</sup> Sin embargo, estas regiones distribuidas como en un mandala se revelan sólo a través de la discursividad de la lectura.

<sup>xx</sup> En una de las muchas reproducciones del poema se omite (¿accidentalmente?) la caracterización de la lectura como “erótica” *Poemas (1935-1975)* 1979, 482, y en su *Obra poética (1935-1988)*. Lo mismo ocurre en la de 1990. Esta caracterización falta también en la edición bilingüe alemana del poema (1980, 52). Las reediciones en México de 1972 y 1995 de la primera edición de *Blanco* la contienen.

<sup>xxi</sup> Cf. también los poemas reunidos en Haroldo de Campos, *Xadrez de estrelas (percurso textual 1949-1974)* editada por la U de San Pablo en 1976, en particular los textos de la serie *O â mago do ô mega*, en la cual el color blanco denota ya la doctrina budista (denotación duplicada por letras blancas sobre una superficie de papel negro, la inversión de los “blancos” mallarmeanos): “Zero ao Zénit / nitescendo / ex nihilo.”

## Obras citadas

- 
- Benjamin, Walter. 1972. *Gesammelte Schriften*. IV I:9-21 y II: 888-895. Francfort del Meno.
- Costa, Horácio, ed. 1994. "De la poesía concreta a 'Galaxias' y Finismundo:" cuarenta años de actividad poética en Brasil." *Estudios brasileños*. México: UNAM. 129-175.
- De Andrade, Oswald. 1992. "Da razão antropofágica: Diálogo e diferença na cultura brasileira." *Metalinguagem & outras metas. Ensaios de teoria e crítica literaria*. Ed. Haroldo de Campos. U de San Pablo.
- De Campos, Augusto, Décio Pignatari y Haroldo de Campos. 1987. *Teoría da poesia concreta. Textos críticos e manifestos 1950-1960*. U de San Pablo.
- De Campos, Haroldo. 1996. *Escrito sobre jade. Poesía clásica china reimaginada por Haroldo de Campos*. U de San Pablo.
- . 1995. "KonKrete Poesie in Brasilien: Rationalismus und Sensibilität." Eds. Rafael Sevilla y Darcy Ribeiro. Unkel/Bad Honnef. 251-260.
- . 1993. *Bere'shit. A Cena da origen (e outros estudos de poética bíblica.)* U de San Pablo.
- . 1993. *Hagoromo de Zeami. O charme sutil (com uma colaboração especial de Darci Yasuco Kusano e Elza Taeko Doi)*. U de San Pablo.
- . 1992. "Teoria da linguagem em Walter Benjamin." *Revista USP* 15 (set./out./nov.): 78-84.
- . 1981. *Deus e o diabo no Fausto de Goethe*. U de San Pablo. 183.
- . 1980, 1981. "Guido Calvalcanti: O metatexto sobre o amor." *Estudos Italianos em Portugal*. N.p.: n.p. 43-44, 45-58.
- . 1976. *Xadrez de estrelas (percurso textual 1949-1974)*. U de San Pablo.
- Hugo, Friedrich. 1967. *Die Struktur der modernen Lyrik*. Hamburgo. 13.
- Jakobson, Roman. 1960. "Linguistics and Poetics." Ed. Thomas A. Sebeok. *Style in language*. Cambridge: M.I.T. 350-377 y 358.
- Klinger, Cornelia. 1995. *Flucht-Trost-Revolt. Die Moderne und ihre ästhetischen Gegenwelten*. Munich, Viena
- Kessler, Dieter. 1976. *Untersuchungen zur Konkreten Dichtung: Vorformen-Theorien-Texte*. Meisenheim
- Menezes, Philadelpho. 1991. *Poética e visualidade*. Campinas.
- Meyer-Minnemann, Klaus. 1992. Octavio Paz: *Toponemas. Elementos para una lectura*. NRFH 40.
- Moliner, María. 1977. "Blanco." *Diccionario de uso del español*. Madrid: Ed. Gredos.
- Neruda, Pablo. 1987. "Galope muerto." *Residencia en la tierra*. Ed. Hernán Loyola. Madrid.
- Oehler, Klaus. 1993. *Charles Sanders Peirce*. Munich.

- Paz, Octavio y Haroldo de Campos. 1994. *Transblanco (em torno a Blanco de Octavio Paz)*. Prol. Haroldo de Campos. 2da. Ed. U de San Pablo.
- Paz, Octavio. 1990. *Obra poética (1935-1988)*. Barcelona.
- . 1988. “Piedras sueltas.” *Libertad bajo palabra (1935-1957)*. Ed. Enrico Mario Santí. Madrid.
- . y Haroldo de Campos. 1986. *Transblanco (em torno a Blanco de Octavio Paz)*. Río de Janeiro.
- . 1980. *Suche nach einer Mitte. Die großen Gedichte*. Tr. Fritz Vogelgsang. Francfort del Meno. 52.
- . 1979. *Poemas (1935-1975)*. Barcelona.
- . 1973. “Traducción: literatura y literalidad.” *El signo y el garabato*. México.
- . 1971. *Traducción: literatura y literalidad*. Barcelona.
- . 1967. Blanco. Rtp. En 1972 junto con *Archivo Blanco*. Ed. Enrico Mario Santí. México. 1995.
- Ritter, Joachim, ed. 1971. “Apokatastasis.” *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Darmstadt.
- Sevilla, Rafael y Darcy Ribeiro, eds. 1995. *Brasilien: Land der Zukunft?* Unkel/Bad Honnef.



## Borges y Sartre: ¿senderos que se bifurcan?

Pablo A. J. Brescia

*University of California, Santa Barbara*

### Realidad, imaginación y pretextos

¿Cuáles han sido los cruces reales entre Jorge Luis Borges y Jean-Paul Sartre, dos de los escritores más influyentes del siglo XX? En sus conversaciones con Richard Burgin, Borges comenta:

En cuanto a los existencialistas, he tratado, bueno, no creo poder apreciarlos realmente y sin embargo Sartre ha sido muy amable conmigo, es decir, en su revista escribió sobre mí. Cuando lo conocí en París supongo que él sabía que manteníamos posiciones diferentes pero, por supuesto, tratamos de llevarnos bien y lo hicimos, aunque nunca sentí simpatía por su filosofía. Nunca tuve ninguna simpatía por las filosofías patéticas . . . (1968, 107-108. La traducción es mía)

Más adelante, Borges indica que el existencialismo es una especie de vanidad y agrega, con un toque de humor que encierra una crítica: "Creo que [Sartre] no debería haber dejado que un café se llamara Café Existencialista." Aunque es sabido que las palabras de Borges en las entrevistas deben ser tomadas con precaución, otros testimonios confirman la "amabilidad" de Sartre. En *Borges: una biografía*, Horacio Salas apunta:

En 1952, *Les temps modernes*, la revista dirigida por Jean-Paul Sartre, quizá la publicación de mayor peso intelectual en el mundo francófono, dio a conocer un extenso ensayo sobre Borges firmado por Etiemble, por entonces uno de los críticos más prestigiosos de Francia, que trazaba el elogio de la obra borgeana y su significado en las letras latinoamericanas (1994, 245).

Salas se refiere a "Un homme à tuer: Jorge Luis Borges, cosmopolite," artículo aparecido en el mismo volumen en el que Albert Camus envía la famosa carta de ruptura al director de *Les temps modernes*. Un año antes Roger Caillois había publicado una traducción francesa de *Ficciones* en París;<sup>1</sup> de esta manera, ficción y crítica se unen en el inicio de la difusión de la obra de Borges en Francia.

Si se clasificara a Borges y a Sartre según el aforismo de Karl Marx sobre la naturaleza de la actividad filosófica (aquello de que los filósofos sólo interpretan el mundo y lo importante es transformarlo), Borges sería el filósofo y Sartre el artista revolucionario. Desde lo que podría llamarse una "retórica de las ideas," este inesperado binomio cobra forma de oxímoron: las antitéticas posiciones frente a la filosofía, la literatura y—si es permisible el aparte biográfico—aun la vida los aleja casi definitivamente.

En su libro sobre los supuestos filosóficos de la obra de Borges, Juan Nuño anota las disparidades entre Sartre y Borges, filosofía y literatura:

Sartre era un filósofo escritor. En Sartre, la literatura es el pretexto, el ropaje para cubrir la

expresión pública de ciertas tesis filosóficas. En Borges, a la inversa: el pretexto es la filosofía. . . .Lo suyo es la creación de estructuras narrativas a partir de ideas filosóficas. (1986, 15)

Las páginas de este trabajo proponen un cruce más imaginario que aquel de 1952, pero no por ello menos posible. En este contexto de lectura, la noción del "pre-texto" va más allá de la excusa letrada o la mera sustitución metafórica: refiere no solamente a una textualidad anterior que serviría de marco para explorar un texto determinado, sino también a una indagación sobre las diversas estrategias—explícitas e implícitas—que los escritores ponen a funcionar para moldear sus ideas y, por consiguiente, su obra. La supuesta divergencia en el uso del material filosófico y literario por parte de Borges y de Sartre constituye, precisamente, el punto de partida desde donde se intenta trazar aquí una convergencia que considera el "primer" Borges y el "primer" Sartre, o sea, ciertos pasajes de su producción inicial.

En particular, interesa el cotejo de una página que Borges escribe hacia 1928 titulada "Sentirse en muerte"<sup>2</sup> con algunos párrafos centrales de *La náusea*, primera novela de Sartre, escrita entre 1932 y 1936, y publicada en 1938. En los dos casos hay una revelación: la imposibilidad del tiempo en Borges; la calidad contingente de la existencia en Sartre. Lo significativo en este contraste es el tipo de experiencia que conduce a los descubrimientos: el proceso de reflexión introspectiva que no puede prescindir del mundo encamina los primeros pasos del pensamiento y de la prosa de estos escritores.<sup>3</sup>

### Obsesiones

Casi toda la crítica sobre Borges presenta reflexiones acerca de la función del tiempo en su escritura. El protagonismo de este "misterio abismal" tiene, desde nuestra óptica, tres aristas principales. Por un lado, existen las conocidas referencias aforísticas en cuentos y poemas: el tiempo como "invisible laberinto" en "El jardín de senderos que se bifurcan" o como "materia deleznable" en "El reloj de arena," por ejemplo. También destacan los textos enteramente contruidos sobre diversas variaciones con el tiempo: "Examen de la obra de Herbert Quain," "El jardín de senderos que se bifurcan," "El milagro secreto," "El inmortal," "La otra muerte," entre los relatos; "El truco," "Inscripción en cualquier sepulcro," "El reloj de arena," "La memoria," "El instante," "La noche cíclica," entre los poemas. Por último, Borges dedica a este tema varios ensayos de índole argumentativa: "Historia de la eternidad," "La doctrina de los ciclos," "El tiempo circular," "El tiempo y J. W. Dunne" y "Nueva refutación del tiempo" se cuentan entre los más importantes.

Los ensayos, en su mayoría, asumen los carriles impersonales—en el sentido de no vivenciales, aunque no dejan de ser subjetivos—del razonamiento lógico. Cabe explorar algunos ejemplos. En "El tiempo circular" se examina la doctrina del eterno retorno o tiempo circular enunciada, entre otros, por Platón y Friedrich Nietzsche. A la idea de que todo sucede por primera vez, pero eternamente, Borges opone la idea de ciclos similares pero no idénticos entre sí; este modo de interpretar es "el menos pavoroso y melodramático, pero también el único imaginable" (1974, 393-96).<sup>4</sup> En "Nueva refutación del tiempo" Borges revisa las posiciones de George Berkeley, David Hume, Arthur Schopenhauer y F. H. Bradley para proponerse una empresa que, por su magna

dimensión, denuncia la intención irónica: negar el tiempo. El título inserta un predicado temporal que provoca la *contradictio in adjecto* y anula el objetivo. Desde el comienzo entonces, Borges anuncia la futilidad de su tarea y revela uno de sus juegos favoritos: presentar una arquitectura argumentativa que contiene su propia refutación.<sup>5</sup>

Borges enuncia su teoría personal sobre la eternidad con "Sentirse en muerte." Cuenta aquí acerca de un paseo nocturno por algunos barrios de Buenos Aires; la dirección la dicta el azar. Ante la quietud de casas bajas, callejones, tapias, higueras y portoncitos, Borges experimenta una suerte de revelación: "Me sentí muerto, me sentí percibidor abstracto del mundo<sup>6</sup> . . . No creí, no, haber remontado las presuntivas aguas del Tiempo; más bien me sospeché poseedor del sentido reticente o ausente de la inconcebible palabra *eternidad*." Enseguida esboza una definición de este sentido:

Esa pura representación de hechos homogéneos—noche en serenidad, parecida límpida, barro fundamental—no es meramente idéntica a la que hubo en esa esquina hace tantos años; es, sin parecidos ni repeticiones, la misma. El tiempo, si podemos intuir esa entidad, es una delusión: la indiferencia e inseparabilidad de un momento de su aparente ayer y otro de su aparente hoy, bastan para desintegrarlo.<sup>7</sup> (1974, 366-67)

Las dos perspectivas que Borges estudia en "Historia de la eternidad" presentan la misma conclusión: tanto desde la eternidad platónica que parte de las formas ideales y luego *via* Plotino propone un "repertorio selecto, que no tolera la repetición y el pleonasma," como desde la eternidad cristiana cuya definición es la "intuición contemporánea y total de todas las fracciones del tiempo," el concepto de eternidad parece referir a una confluencia entre pasado, presente y futuro, es decir, a una simultaneidad de tiempos (1974, 355 y 361). Sin embargo, la experiencia personal de Borges revela la eternidad como el no-tiempo; esto produce un fuerte efecto en el paseante quien, en aquella noche, adquiere conciencia de la muerte. En una entrevista Borges rememora las circunstancias de este relato y vuelve a afirmar: "Tuve la sensación de no vivir *en* el tiempo, sino *fuera* de él" (Barnstone 1982, 11; énfasis y traducción míos). Si el ser humano es el ente que se define como tal porque habita la temporalidad ("el tiempo es la substancia de que estoy hecho,"<sup>8</sup> dirá Borges), estar fuera de él es *no estar*.<sup>9</sup>

En *La náusea*, el problema del tiempo (como el de la otredad, el de la acción e incluso el de la estética) queda sumergido en la preocupación fundamental del Sartre de esos años: la existencia. En esta novela aparecen ya establecidas—con más nitidez que en los cuentos de *El muro*—la simbiosis e interdependencia entre filosofía y literatura características de su obra. No sorprende entonces que, por un lado, Sartre y Simone de Beauvoir se refirieran al manuscrito de *La náusea* con el nombre de *Reporte sobre la contingencia* y que, por otro, una primera versión de la novela se titulara, "literariamente," *Melancolía*, basada en el grabado "Melancolía I," de Albert Durero. Puede decirse que *La náusea* es ejemplo de una ficción heurística; es decir, es un texto que, sin proponerse ser una "novela de tesis," inventa un mundo ficticio en el cual se exploran diversos problemas epistemológicos y metafísicos.

El protagonista de la novela, Antoine Roquentin, padece una extraña "enfermedad" que apenas comienza a comprender en una suerte de revelación metafísica. En la entrada de su diario personal que marca las seis de la tarde, Roquentin dice: "Y entonces tuve esa iluminación." Sentado en un jardín público y mientras observa, absorto, la raíz de una castaño, se da cuenta que la

existencia

había perdido su apariencia inofensiva de categoría abstracta: era la materia misma de las cosas, aquella raíz que estaba amasada en existencia. O más bien la raíz, las verjas del jardín, el césped ralo, todo se había desvanecido; la diversidad de las cosas, su individualidad sólo eran una apariencia, un barniz. Ese barniz se había fundido, quedaban masas monstruosas y blandas, en desorden, desnudas, con una desnudez espantosa y obscena. (1989, 144-45)

Hasta ese instante y a pesar de su malestar Roquentin pensaba en función de taxonomías que aceptaba sin cuestionamiento: "Me decía que el mar pertenecía a la clase de objetos verdes o que el verde formaba parte de las cualidades del mar" (1989, 144). Ahora se ve inundado por existencias que intenta clasificar sin éxito ya que el mundo se resiste ser categorizado por el lenguaje.<sup>10</sup> El motivo de la náusea que aqueja a Roquentin es la existencia contingente, es decir, no necesaria; existir es estar de más (*de trop*): "Todo es gratuito: ese jardín, esta ciudad, yo mismo. Cuando uno llega a comprenderlo se le revuelve el estómago y todo empieza a flotar . . ." El personaje concluye, de manera lapidaria: "Todo lo que existe nace sin razón, se prolonga por debilidad y muere por casualidad" (1989, 149 y 151).

La base epistemológica de la filosofía de Sartre en esta etapa deriva de una combinación entre la duda cartesiana y el *epoché* que plantea Edmund Husserl, es decir, la reducción o puesta entre paréntesis de lo que se toma como "mundo objetivo." No es azaroso entonces que el antihéroe sartreano intente practicar una reducción fenomenológica frente a la amenaza de la raíz del castaño. Quiere separar la percepción de los objetos de la percepción de su conciencia, pero no lo logra porque la conciencia es siempre conciencia de algo o, como dice Roquentin: "Yo *era* la raíz del castaño. O más bien yo era, por entero, conciencia de su existencia. Todavía separado de ella—puesto que tenía conciencia—y sin embargo perdido en ella, nada más que en ella" (1989, 149; el énfasis es mío). La insistencia de Sartre en caracterizar a la conciencia como "transparente" impide que Roquentin pueda aferrarse a ella como habitáculo de su identidad personal.

### **Mundo e individuo; lenguaje e intuición**

¿Hacia dónde convergen estos textos? En principio habría que señalar la semejanza de los marcos narrativos de "Sentirse en muerte" y el episodio de *La náusea*.<sup>11</sup> Borges sale a dar un paseo por la calle y se detiene en una esquina; Roquentin se sienta a reflexionar en un parque público. Hay una necesidad de contacto con el mundo exterior; estas revelaciones metafísicas no son el resultado de especulaciones filosóficas que obvian lo empírico. La experiencia sensitiva es la que otorga el sustrato para la argumentación. Y, dentro del mundo de los sentidos, lo visual es lo que predomina: en Borges, la observación de la sencillez de las casas desencadena esa especie de "iluminación;" su estado físico influye en el registro perceptivo y el cansancio ayuda a simplificar el momento (1974, 366). En tanto, Roquentin se halla fascinado por esa raíz que lentamente va conquistando todo el parque. Aunque la escena "desbordaba de lejos la vista," Roquentin no puede evitar que permanezca, como dice, "allí en mis ojos" (1989, 148-49).

¿Ver es entender? En el caso de la experiencia borgeana, la visión sin atributos (se insiste en que era "nada complicada," estaba "simplificada") acentúa su irrealidad; como dice Borges

refiriéndose a la escena: "la irrealizaba su misma tipicidad" (1974, 366). Esto parece crear una inminencia especial.<sup>12</sup> La visión del protagonista de *La náusea* es, en cambio, más caótica. Hay una desconstrucción de las categorías que ordenan el pensamiento e incluso la percepción: "los colores, los olores, los sabores nunca eran verdaderos, nunca simplemente ellos y nada más que ellos mismos;" "la vista es una invención abstracta, una idea limpia, simplificada, una idea de hombre." Es justamente esa existencia sin embargo, "desbordada" del mundo y filtrada a través de los sentidos, la que permite el momento "extraordinario." Roquentin lo había preludiado con una nueva referencia al ver: "Y de golpe, de un solo golpe el velo se desgarró, he comprendido, he visto" (1989, 148 y 143).

Anochece en las inmediaciones de Palermo y en Bouville y la higuera y el castaño crean una atmósfera opresiva. Borges, situado en los confines de un barrio "vecino y mitológico," conocido y misterioso al mismo tiempo, habla de un "indefinido temor imbuido de ciencia que es *la mejor claridad de la metafísica*" (1974, 367; el énfasis es mío). Siguiendo los lineamientos de "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius," con este comentario podría reafirmarse que la metafísica es una rama de la literatura fantástica. Sartre, en tanto, sitúa a su personaje "solo frente a aquella masa negra y nudosa, enteramente bruta;" Roquentin confiesa: "me daba miedo" (1989, 144). En los dos casos, las experiencias que conducen a la revelación del tiempo y la existencia se describen como extáticas: Borges menciona "el momento verdadero de éxtasis" (1974, 367) y Roquentin se encuentra "sumido en un éxtasis horrible" (1989, 148). Aunque la sensación de "estar fuera de sí" tenga para Borges un tinte de felicidad ("era de lo más pobre y de lo más lindo," 1974, 366) y para Roquentin de angustia, lo que destaca es que ambas certidumbres están contextualizadas por el temor que proviene del choque entre individuo y mundo; éste es el marco elegido para los momentos reveladores: "No me sorprendía, sabía que era el Mundo, el Mundo completamente desnudo el que se mostraba de golpe . . ." dice Roquentin (1989, 152). Esto alude al síndrome de la insignificancia y a la pérdida de la individualidad.

Paradójicamente, el desdibujamiento de la conciencia subjetiva se produce a partir de una experiencia íntima. El uso de este tipo de experiencias es otro de los elementos para el análisis en la relación establecida hasta aquí. No es inusual que tanto Borges como Sartre hayan acudido a este recurso en la exposición de sus ideas; ambos ficcionalizan ocasionalmente incidentes autobiográficos. Piénsese en el golpe de Juan Dalhmann en "El Sur," que recuerda la experiencia de Borges,<sup>13</sup> o en la identificación que hace Sartre entre Roquentin y su persona en *Las palabras*: "Yo era Roquentin; lo usé para mostrar, sin complacencia, la textura de mi vida. Al mismo tiempo, yo era yo, el elegido, cronista del Infierno" (1964, 158; la traducción es mía). Lo que aparece como anómalo es que recurran a este procedimiento dentro de textos que contienen argumentaciones filosóficas e intentan convertirse en teorías, es decir, en reflexiones que trascienden lo particular y lo personal.

En el caso de Sartre quizás se comprenda mejor, ya que toda la novela se estructura a partir de las sensaciones de un personaje, desde el episodio inicial del guijarro en la playa que provoca su náusea hasta el descubrimiento final, de la mano de la canción de jazz "Some of These Days." Sartre se aparta deliberadamente de la tradición del tratado filosófico y encuentra un vehículo para sus ideas en la forma flexible de la novela, máquina narrativa y argumentativa que le permite barajar ambigüedades irresueltas, sucesos inexplicables y finales que no lo son tanto. En la posición de Borges se vislumbra una estrategia: si en sus ficciones la filosofía es material para la situación

narrativa o el gesto poético, en sus ensayos la literatura, considerada como un discurso que también puede participar del debate filosófico, nutre sus argumentaciones. Así, la primera parte de "Nueva refutación del tiempo" termina con el relato del paseo de Borges y la segunda, en otro arrebato "personal"—éste más famoso—acude a la prosa poética, en un pasaje que hace gala del eclecticismo de la crítica que practica Borges:

Nuestro destino (a diferencia del infierno de Swedenborg y del infierno de la mitología tibetana) no es espantoso por irreal; es espantoso porque es irreversible y de hierro. El tiempo es la substancia de que estoy hecho. El tiempo es un río que me arrebató, pero yo soy el río; es un tigre que me destroza, pero yo soy el tigre; es un fuego que me consume, pero yo soy el fuego. El mundo, desgraciadamente, es real; yo, desgraciadamente, soy Borges.<sup>14</sup>  
(1974, 771)

Tanto para Borges como para Sartre la precariedad del lenguaje en la explicación de conceptos metafísicos da cabida a otros tipos de exposición: Borges ofrece aquella página de 1928 porque el lenguaje es inevitablemente sucesivo y, por tanto, "no es hábil para razonar lo eterno, lo intemporal" (1974, 764). Sartre, a través de Roquentin, subraya la arbitrariedad (y la debilidad) del lenguaje: "Las palabras se habían desvanecido, y con ellas la significación de las cosas, sus modos de empleo, las débiles marcas que los hombres han trazado en su superficie" (1989, 144). Al desaparecer la marca del lenguaje en la superficie del objeto, éste ya no significa, sólo existe. Sartre hace este tipo de planteamientos no en un tratado filosófico, sino a partir de la percepción de un personaje de ficción. ¿Esto quiere decir que ciertos conceptos sólo pueden ser intuitivos y no explicados deductivamente? Aquí se crea una zona nebulosa, donde el lenguaje como instrumento ordenador pierde solidez: Roquentin se da cuenta de que "los existentes aparecen, se dejan encontrar, pero nunca es posible deducirlos" (1989, 149); en tanto, Borges se refiere a su experiencia como una "fruslería demasiado evanescente y extática para que la llame aventura; demasiado irrazonable y sentimental para pensamiento" (1974, 365). Lo que puede vislumbrarse en el cruce propuesto es una doble coincidencia en la experimentación con formas mixtas de argumentación y en la fusión de los dos planos ya mencionados por Borges (el sensitivo y el intelectual) para la búsqueda del conocimiento.<sup>15</sup>

### **Muerte y resurrección**

Los dos aspectos comentados—la similitud de marcos narrativos y el uso de experiencias personales en la exposición de ideas—contribuyen a plantear un problema filosófico que permea el pensamiento de Borges y de Sartre: la "disolución" del sujeto en un momento (clave) de confrontación frente al mundo. El individuo parte de una necesidad de enfrentamiento ante la realidad empírica para luego retroceder ante el avance ineludible del universo de las cosas y finalmente convertirse en percibidor. En "Sentirse en muerte" Borges repasa la sorprendente permanencia de los objetos contrastada con la temporalidad del ser humano; concluye que el individuo vive en la sucesión mientras que los objetos y demás seres lo hacen en el momento, como el gato de "El Sur": "el hombre vive en el tiempo, y el mágico animal, en la actualidad, en la eternidad del instante" (1974, 527). Por otro lado, la revelación de *La náusea* demuestra el modo de existencia de las cosas: son en-sí y por eso están más allá de cualquier interpretación; son

transfenomenales. El individuo es, para Sartre, ser-en-el-mundo y aparece como negación de ese mundo.<sup>16</sup> La importancia de este "poder negativo" no se le escapa a Borges quien, en "De alguien a nadie," apunta: "Ser una cosa es inexorablemente no ser todas las otras cosas . . ." Sin embargo, este axioma puede conducir a una falacia: "imaginar que no ser es más que ser algo y que, de alguna manera, es ser todo" (1974, 739).

Aquí radica la dificultad para construir la subjetividad: Sartre no acepta la noción del ego trascendental que construye Husserl (el ego como esencialidad de la conciencia) y sostiene que el ego es una ficción de la conciencia. Cuando la máscara del ego revela el verdadero ser de la conciencia (la transparencia), la unidad de la construcción que llamamos "sujeto" explota. La conciencia es siempre conciencia de otra cosa que no es esa conciencia.<sup>17</sup> Borges, en tanto, se inclina por disolver la conciencia de la personalidad (habría que preguntarse si esto no es consecuencia de un sistema literario que aboga por las situaciones límite y que relega el desarrollo de la interioridad de los personajes). Para ello recurre frecuentemente a fórmulas panteístas: "yo soy los otros, cualquier hombre es todos los hombres" en "La forma de la espada" o "yo he sido Homero; en breve, seré Nadie, como Ulises; en breve, seré todos: estaré muerto" en "El inmortal" (1974, 494 y 544).

En estos dos relatos de experiencias frente al mundo, en ese "sentirse en muerte" de Borges, en ese "sentirse contingente" de Roquentin, los objetos gozan de una especie de animismo metafórico; es decir, invaden y conquistan el pensamiento y aniquilan la existencia individual. Pero esta primacía de las cosas conduce a un retorno a las sensaciones del sujeto. La afirmación del individuo es, no obstante, diversa. Borges adopta el *esse est percipi* de Berkeley<sup>18</sup> y encuentra su veta narrativa en un idealismo escéptico de dogmas absolutistas que trabaja con un vaivén inacabable entre sistemas de pensamiento. Por otro lado, la ontología de Sartre elimina la distinción entre apariencia y realidad, concibiendo ésta como una sucesión de fenómenos que aparecen ante el individuo; sobre esta base edifica su filosofía existencialista.

La revelación del tiempo y de la existencia funciona en estos escritores como una plataforma de despegue para su pensamiento: un pensamiento que hace uso específico de heterogéneas fuentes literarias y filosóficas, que pone en el centro la relación entre el sujeto y el mundo y que considera los problemas que implica aceptar la intuición como una forma de conocimiento poco comunicable y poco dócil para la argumentación filosófica.<sup>19</sup> Y habría que mencionar aquí otro posible punto de contacto: el platonismo inherente a las concepciones filosóficas tanto de Borges como de Sartre. Ambos parecen interrogar al mundo platónico de las Formas, que intenta escapar de la fugacidad de la percepción y re-pensar la condición existencial como algo más duradero, más unitario.<sup>20</sup> Queda por indagar entonces la preferencia de Borges por géneros y arquetipos y el comentario de Ernesto Sábato a propósito del filósofo francés: "psicoanalíticamente es un platónico y conscientemente un existencialista" (1970, 338).

Los senderos se bifurcarán. A su preocupación por el tiempo, Borges incorporará otras "opciones" narrativas (la identidad, los sueños, Borges) y seguirá desvirtuando el compromiso del intelectual, ya que la realidad es anacrónica. Sartre, en cambio, desarrollará lo que quizás haya sido el último sistema comprensivo de la filosofía moderna (la "destotalización totalizante"), basado en conceptos como el compromiso, la libertad y la responsabilidad; además, se hará marxista. Sin

embargo, en esos primeros escritos, Borges se aproxima a Sartre, y Sartre a Borges. Tal vez puedan vislumbrarse otros encuentros. La tarea futura de sus lectores es explorar nuevos avatares de esta relación impensada, pero posible.

---

### Notas

1... Véase Rodríguez Monegal (1987, 377).

2... Apareció por primera vez en *El idioma de los argentinos*. Este "relato," como lo llama Borges, tuvo un trayecto singular dentro de su bibliografía. Reapareció como parte de un ensayo más amplio, "Historia de la eternidad," publicado en *Historia de la eternidad* (1936; libro que se amplió y reeditó en 1953). Luego se intercaló en un artículo que se publicó en la revista *Sur* en 1944 y que (junto con una versión revisada que apareció en la misma revista en 1946) se transformó en "Nueva refutación del tiempo," ensayo publicado como plaqueta en 1947 por Oportet y Haereses, editorial apócrifa. Finalmente, este último texto cerró el libro *Otras inquisiciones* (1952).

3... Uno de los contados intentos de proyectar una relación entre Borges y el existencialismo es el de Ion T. Agheana, *The Prose of Jorge Luis Borges: Existentialism and the Dynamics of Surprise*. Agheana sostiene que "aunque Borges lo admita o no, es inconcebible que el existencialismo . . . no haya tenido impacto en uno de los escritores más importantes del siglo. El tema ha sido ignorado debido a que la crítica borgeana . . . ha determinado que en su obra Borges niega o destruye el yo." El autor reconoce algunos de los problemas que plantea esta conexión: dice que en Borges falta el "compromiso" --en el sentido existencialista de la palabra-- y recoge las críticas de Borges a la "inmoralidad" de Martin Heidegger y Karl Jaspers (1984, x, 31-32, 42-44; la traducción es mía). A pesar de algunas extrapolaciones aceptables, este estudio no explora las consecuencias filosóficas que una perspectiva existencialista tendría en la literatura de Borges; las referencias a Sartre y sus precursores son generales (*e.g.* el existencialismo parte de la subjetividad, 2) y no se elaboran más allá de la mención. Por este motivo el alcance de la propuesta es limitado.

4... Cito del primer volumen de las *Obras completas*, a menos que indique lo contrario.

5... Para un análisis de este método argumentativo, véase Jaime Alazraki (1974). Como ya se mencionó, Borges intercala "Sentirse en muerte" en el hilado del razonamiento de "Nueva refutación del tiempo." Esto hace que el artículo plantee una combinatoria (frecuente en sus inquisiciones) que trabaja con la revisión filosófica y la impresión personal. Ana María Barrenechea comenta esta "mezcla" en *La expresión de la irrealidad en la obra de Borges*, (1967, 180-81).

6... Hay una similitud entre este momento de "iluminación" y las palabras con las que Yu Tsun, en "El jardín de senderos que se bifurcan," registra su estado psíquico: "Absorto en esas ilusorias imágenes, olvidé mi destino de perseguido. Me sentí, por un tiempo indeterminado, percibidor abstracto del mundo" (1974, 475).

7... Cito "Sentirse en muerte" de "Historia de la eternidad," ensayo incluido en *Obras completas*.

8... Cf. *infra*.



9... Barrenechea dedica un capítulo al uso que Borges hace de la categoría temporal en poemas, cuentos y ensayos (1967, 135-67). En la nota 16, se refiere a los juegos intelectuales de Borges que—él lo sabe—son "impotentes para aniquilar el tiempo, y por lo tanto la muerte." Ésta sería una de las lecturas válidas, basada en ciertos enunciados de Borges. No obstante, cabe preguntarse si la aniquilación del tiempo significa necesariamente la supresión de la muerte. Parece más bien lo contrario: aceptar la inexistencia del tiempo significa aceptar la muerte. Recordemos que Borges se siente "percibidor abstracto del mundo;" se siente *en muerte*. Es decir, otros enunciados de Borges autorizan otras lecturas. En este contexto, tal vez habría que distinguir --como lo hace el mismo Borges-- entre el plano sensitivo (donde la eliminación del tiempo nos haría sentir inmortales) y el plano intelectual (donde esa misma eliminación deriva en la muerte del ser humano).

10... En su estudio sobre *La náusee*, Rhiannon Goldthorpe describe bien las imposibilidades que plantea este descubrimiento: "La existencia excede o, como dice Roquentin, 'desborda' la capacidad racional para relacionar o la capacidad de la percepción para situar las cosas" (1991, 189; la traducción es mía).

11... Nuño comenta con respecto a "Sentirse en muerte" que "de no ser por la comprobada aversión de Borges por el existencialismo, entran ganas de preguntar si acaso se está ante otra experiencia metafísica tipo *Nausee* con un guijarro a orillas del mar" (1986, 119; nota 10). Nuño se refiere a los momentos iniciales de la novela y no al episodio del castaño.

12... En *Una morfología de los cuentos de Borges*, Mary Lusky Friedman sostiene que este tipo de "irrealización" en la prosa de Borges es con frecuencia el momento anterior a "una experiencia más drástica de liberación del yo" (1990, 161).

13... Rodríguez Monegal combina los datos del ensayo autobiográfico de Borges en *The Aleph and Other Stories: 1933-1969* (1970), las palabras de la madre de Borges en el número especial dedicado al escritor por *L'Herne* en 1964 y sus propias interpretaciones de sesgo psicoanalítico para relatar el accidente que sufriera Borges en la Navidad de 1938 y que él mismo señalara como catalizador de su ingreso a la ficción (véase Rodríguez Monegal 1987, 291-94).

14... Los ecos de esta desgracia se sienten en Sartre, quien reconoce que el problema del tiempo es ineludible para cualquier intento de sistematización filosófica. Al reseñar *El sonido y la furia* dice: "La metafísica de Faulkner es una metafísica del tiempo. La *desgracia* del hombre es la de ser temporal" (*Situations I* 1947, 71; énfasis y traducción míos). En *El ser y la nada* dedica el segundo capítulo de la segunda parte del libro a la temporalidad.

15... Cf. nota 9.

16... Las categorías de en-sí, para-sí y para-otro son postuladas y desarrolladas por Sartre en *El ser y la nada*.

17... Para un análisis más detallado de este aspecto véase "La transcendance de l'Ego, esquisse d'une description phenomenologique," texto formulado con anterioridad a *La náusea* y de vital importancia para la comprensión de la novela (Goldthorpe 1991, 80).

18... En este contexto, y aun partiendo de premisas filosóficas diferentes, este fragmento de "El cielo azul, es cielo y es azul" (1926) convoca resonancias sartreanas: "Pero la verdad es que no podemos salir de nuestra conciencia, que todo acontece en ella como en un teatro único, que hasta hoy nada hemos experimentado fuera de sus confines, y que, por consiguiente, es una impensable y vana porfía esa de presuponer existencias allende sus linderos." Más adelante, Sartre (perdón, Borges) declara: "Mejor dicho: todo está y nada es" (Borges 1997, 157).

19... En "The Vertigo of Facts: Literary Accounts of a Philosophical Dilemma," Barbara Goodwin reúne textos de Borges, Sartre y Vladimir Nabokov en un estudio sobre las consecuencias filosóficas de la acumulación de datos empíricos sin un ordenamiento conceptual. A pesar de identificar erróneamente a Borges como novelista, el artículo es sugerente. Los tres escritores "reproducen los horrores psicológicos de la incertidumbre filosófica" (la traducción es mía) y crean así una sensación de vértigo. Goodwin se ocupa de "La Biblioteca de Babel" y "Funes el memorioso" y de *La náusea*. Dice que una variante del vértigo parte de la abolición de una epistemología dominante, lo que da lugar a la coexistencia de una pluralidad de epistemologías (Borges); otra variante adopta una perspectiva dualista (individuos-objetos) que requiere una búsqueda de una estructura de conocimiento (Sartre). Se concluye que estos escritores quieren elaborar el problema y no solucionarlo; el vértigo se convierte así en una técnica que suplanta a la argumentación.

20... Véase lo que dice John Irwin sobre el compromiso de Poe y Borges con la alegoría platónica de la caverna (1994, xv); según John Sturrock, Borges sólo juega con la concepción platónica, pero en verdad es aristotélico (1997, 27). Para algunos aspectos de la relación entre Sartre y el platonismo, puede consultarse *Sartre: Romantic Rationalist*, de Iris Murdoch.

### Obras citadas

- Agheana, Ion T. 1984. *The Prose of Jorge Luis Borges: Existentialism and the Dynamics of Surprise*. New York: Peter Lang.
- Alazraki, Jaime. 1974. "Estructura oximorónica en los ensayos de Borges." *La prosa narrativa de Jorge Luis Borges. Temas-estilo*. 2a. ed. aum. Madrid: Gredos. 323-33.
- Barnstorne, Willis, ed. 1982. *Borges at Eighty. Conversations*. Bloomington: Indiana UP.
- Barrenechea, Ana María. 1967. *La expresión de la irrealidad en la obra de Borges*. 2a. ed. Buenos Aires: Paidós.
- Borges, Jorge Luis. 1970. *The Aleph and Other Stories: 1933-1969*. Ed. and tr. Norman Thomas di Giovanni. New York: E. P. Dutton.
- . 1997. "El cielo azul, es cielo y es azul." *Textos recobrados: 1919-1929*. Buenos Aires: Emecé.
- . 1994. *El idioma de los argentinos*. Buenos Aires: Seix Barral.

- . 1974. *Obras completas*. Vol. 1. Buenos Aires: Emecé.
- Burgin, Richard. 1968. *Conversations with Jorge Luis Borges*. New York: Holt, Rinehart, and Winston.
- Etiemble, M. 1952. "Un homme à tuer: Jorge Luis Borges, cosmopolite." *Les temps modernes*. 8.83: 512-26.
- Friedman, Mary Lusky. 1990. *Una morfología de los cuentos de Borges*. Tr. Raquel Moya. Madrid: Fundamentos.
- Goldthorpe, Rhiannon. 1991. *La nausée*. London: Harper Collins Academic.
- Goodwin, Barbara. 1978. "The Vertigo of Facts: Literary Accounts of a Philosophical Dilemma." *The British Journal of Aesthetics* 18.3: 261-76.
- Irwin, John. 1994. *The Mystery to a Solution: Poe, Borges, and the Analytic Detective Story*. Baltimore: John Hopkins UP.
- L'Herne*. 1964. "Jorge Luis Borges." Paris.
- Murdoch, Iris. 1953. *Sartre: Romantic Rationalist*. London: Bowes & Bowes.
- Nuño, Juan. 1986. *La filosofía de Borges*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Rodríguez Monegal, Emir. 1987. *Borges: una biografía literaria*. Tr. Homero Alsina Thevenet. México: Fondo de Cultura Económica.
- Sábato, Ernesto. 1970. "La obsesión central de Sartre." *Ensayos*. Buenos Aires: Losada.
- Salas, Horacio. 1994. *Borges: una biografía*. Buenos Aires: Planeta.
- Sartre, Jean-Paul. 1989. *El ser y la nada: ensayo de ontología fenomenológica*. 8a. ed. Tr. Juan Valmar. Buenos Aires: Losada.
- . s.f. *El muro*. 9a. ed. Tr. Augusto Díaz Carbajal. México: Época.
- . 1989. *La náusea*. 21a. ed. Tr. Aurora Bernárdez. Buenos Aires: Losada.
- . 1947. *Situations I*. 33a. ed. Paris: Gallimard.
- . 1936. "La transcendance de l'Ego, esquisse d'une description phenomenologique." *Recherches philosophiques* 6.
- . 1964. *The Words*. Tr. Bernard Frechtman. New York: Fawcett Crest.
- Sturrock, John. 1977. *Paper Tigers: The Ideal Fictions of Jorge Luis Borges*. Oxford: Clarendon.

***Sara und Simón*, de Erich Hackl:  
reflejo literario de las dictaduras latinoamericanas.  
Una comparación con *El Señor Presidente*, de Miguel Asturias**

Gabriele Eckart

*Saint Mary's University*

Hasta 195, año de la publicación de la novela *Sara und Simón* de Erich Hackl, la mayoría de los militares en Argentina todavía negaba el hecho de que durante la dictadura de 1976 a 1983 habían desaparecido más o menos treinta mil personas, entre adultos y niños. Para entender las intenciones de Hackl al escribir esta novela, es importante saber que hasta esta época la mayoría de los argentinos aún apoyaba las declaraciones de los militares de que todo era ficción:

Den Aussagen der überlebenden Opfer hatte die Mehrheit der Argentinier kaum Beachtung geschenkt. Die Mütter und Großmütter von Verschwundenen, die jeden Donnerstag vor dem Präsidentensitz auf der Plaza de Mayo für die Herausgabe ihrer Kinder demonstrieren, nannten viele nur 'locas', Verrückte. (Der Spiegel, 200)

Lo que intensificó este rechazo a saber lo que había pasado durante la dictadura fue el fracaso de los tribunales contra los militares. Después de que el tribunal militar se negó a procesar el caso, en 1985 las cortes civiles se hicieron cargo de él. Entre abril y septiembre de ese año nueve oficiales tuvieron que renunciar:

The members of the military juntas who had made the entire society tremble until just a few years before rose respectfully to their feet on the order of a young clerk each time the members of the federal chamber that was judging them returned to the courtroom. But all nine denied having ordered the use of methods that were injurious to human rights. They did not acknowledge the facts and accused the concentration camp survivors of fabricating their testimony about a descend into hell. They suggested their judges, too, were part of a sinister conspiracy against the virtuous guardians of the nation. If any mistake had been made, it was the responsibility of their subordinates. (Verbitsky 1996, 97)

No obstante, después de haber escuchado los testimonios de las víctimas, los jueces condenaron a los generales de mayor rango en el ejército. Videla y Massera fueron condenados a prisión perpetua por haber ordenado el secuestro, la tortura y la muerte de presos políticos—una condena inútil, ya que el presidente Carlos Menem poco tiempo después los perdonó.<sup>1</sup>

En Europa (Hackl es austríaco), el destino de los desaparecidos casi no le interesaba a nadie, ya que apenas había pruebas de que en verdad había ‘desaparecidos’. Sin duda Hackl escribió esta novela para ‘abrir los ojos’ a la gente dormida. La novela cuenta la historia de la presa política Sara, quien fue torturada, y de su niño desaparecido, Simón. El relato es realista, como si por su verosimilitud una novela pudiera servir como documento

de prueba en un tribunal. Debido a esta visión de la literatura como medio de ilustración y, por consiguiente, como arma en luchas políticas, Hackl elige estrategias narrativas que, en mi opinión, no son suficientemente eficaces para reflejar el mecanismo de las dictaduras latinoamericanas ni de cualquiera otra dictadura.

En 1995, poco tiempo después de la publicación de la novela, uno de los militares culpables de las desapariciones, Adolfo Francisco Scilingo, reveló el secreto al periodista argentino Horacio Verbitsky: los militares argentinos solían echar al mar a miles de presos políticos, por eso apenas había huellas de su existencia. Había un vuelo cada miércoles; él mismo había echado al mar durante dos vuelos a treinta personas vivas después de haberles dado un sedante. Había pensado en rechazar la orden; sin embargo, un sacerdote de la iglesia católica que trabajaba para el ejército lo había justificado como la voluntad de Dios: "Er erklärte mir, daß es unser von Gott gegebener Auftrag sei, die Spreu vom Weizen zu trennen" (Der Spiegel, 200). En muchos casos, los hijos de estos presos políticos fueron regalados a gente que quería adoptar un niño. Otros oficiales del ejército, acosados por los remordimientos, como Scilingo,<sup>2</sup> desde entonces han confirmado que era verdad lo que él decía. Mientras los jefes del ejército todavía se niegan a asumir su responsabilidad por la desaparición de los detenidos políticos y sus hijos, los obispos de Argentina, después de una larga lucha interior, publicaron un documento que piden perdón por "die Verbrechen, in die einige Söhne der Kirche verstrickt waren" (Der Spiegel, 202). Estos hechos confirman la historia que cuenta Hackl en su novela y, a la vez, la eclipsan hasta cierto punto: en realidad, todo fue más horrible de lo que el escritor imaginaba. Las torturas que sufrían los detenidos fueron aún más feroces y grotescas (por ejemplo, algunos oficiales usaban a los presos para experimentar con dardos),<sup>3</sup> el en que murieron fue casi increíble (echados al mar, vivos). Y los militares no sólo secuestraron, torturaron y mataron a gente como Sara, que de veras fueron miembros de organizaciones o partidos terroristas, sino también a personas inocentes como las monjas francesas Alice Domon y Leonie Duquet, quienes solamente hacían colectas en una iglesia para poder publicar listas parciales con nombres de personas desaparecidas (Verbitsky,15). Además, la Sara de Hackl descubre, después de la caída de la dictadura, muebles robados de los detenidos en el taller Onetti (el centro de las torturas en Buenos Aires). Sin embargo, como muestra Verbitsky, los oficiales del ejército no sólo habían robado muebles: Pernías (uno de los verdugos más crueles) "started a real estate agency to sell property robbed from prisoners whose families were blackmailed into signing it over. Once the apartments were sold, the prisoners were killed." (Verbitzky, 4)

En este trabajo analizaré la novela *Sara und Simón*, de Hackl, y la compararé con *El Señor Presidente*, de Miguel Asturias, quien elige otras estrategias narrativas para reflejar literariamente el mecanismo de las dictaduras latinoamericanas.

*Sara und Simón* empieza el 19 de agosto de 1976, cuando Eduardo Cauterucci Pérez, ciudadano de Montevideo, descubre, a eso de las ocho de la noche, a un bebé al lado de su puerta, en la calle Manuel Calleros número 4945. Lleva una señal en el cuello que dice: "Ich bin am 25. Juni geboren, mein Name Marcelo Alejandro. Bitte habt ihn sehr lieb. Danke verzweifelte Mutter" (7). Cauterucci se lo muestra a su esposa, quien quiere quedarse con el bebé, pues parece sano y tiene piel muy blanca. Cauterucci, sin embargo, decide llamar a un viejo amigo suyo, el policía Ledesma, de la comisaría número 16. Juntos, la pareja y el policía llevan al niño a un asilo de huérfanos donde el médico, Dr.

Carlos Queirolo, se sorprende de la buena condición en que se encuentra el bebé; no parece ser de una madre a la cual no importara el destino de su niño. Inmediatamente, la esposa de Cauterucci hace una petición a la corte para que le dejen adoptar al niño; no obstante, una semana más tarde, recibe la respuesta según la cual el bebe ya había sido adjudicado a otra pareja que no podía tener hijos.

Este episodio, como todo lo que sucede en la novela, nos lo cuenta un narrador omnisciente que trata de esconder su presencia. Con esto, un autor siempre quiere crear la ilusión de que las cosas se narraran por sí mismas. Con la mención de fechas muy específicas, nombres concretos de los personajes y sus direcciones, el autor refuerza la impresión de que se trata de una pieza de la realidad y no de una obra de ficción.

La novela sigue con la biografía de una mujer joven que se llama Sara Méndez, el personaje central de la obra. El hecho de que hasta 1973 había vivido bastante cerca del barrio donde Cauterucci ha encontrado al niño sirve como transición del primer episodio al siguiente, aunque la obra nunca explica por qué Cauterucci encontró al bebé de Méndez cerca del lugar dónde ella creció. El bebe—el lector lo sabrá más tarde—fue robado en Buenos Aires por militares argentinos y uruguayos, aunque éstos no tienen nada que ver con el barrio donde había crecido Sara y donde fue encontrado el bebé. En mi opinión, en una novela surrealista que juegue con el azar como la de Miguel Asturias,<sup>4</sup> tal coincidencia no estorbaría, sería parte del juego ficcional. Sin embargo, el mundo en la novela de Hackl se presenta como un universo estructurado lógicamente, donde todo sigue las leyes de causa y efecto. En tal estructura cerrada, el acaso como elemento perturbador no existe—o su existencia no está justificada. Y debo adelantar que esto se repetirá en la novela en circunstancias más cruciales: cuando los militares del Uruguay, después de una búsqueda intensiva, finalmente logran detener a Mauricio, un líder de los anarquistas uruguayos y más tarde amante de Sara, inexplicablemente lo dejan libre después de unos días: "durch Zufall" (16)! El autor no trata de explicar cómo pudo suceder esto. Más tarde, los mismos militares siguen buscando a Mauricio en Buenos Aires para matarlo, pero después del secuestro de Sara y su hijo—cuyo padre es Mauricio—él logra escaparse a España.

Sigamos la biografía de Sara, que se despliega en un orden cronológico. De una familia modesta, estudia para maestra. Durante una práctica en una escuela para niños de barrios muy pobres, ella llega a la convicción "daß nur ein radikaler Wandel, notfalls mit Gewalt, imstande sei, Verhältnisse zu beseitigen, die zu ihrem Fortbestand immer wieder Armut schaffen mußten" (12). Como es gran admiradora de los guerrilleros Tupamaros, se hace miembro del partido anarquista, prohibido en 1968 por el presidente Pacheco Areco. Su primera actividad para el partido consiste en coleccionar el material suficiente para escribir una biografía de Simon Radowitzky, anarquista legendario que en 1909 atentó con una bomba contra el jefe de la policía de Buenos Aires. Haciendo este "trabajo", aprende a justificar "das Böse," "das Feige," "die hinterhältige Tat" (13), como medios necesarios en la lucha revolucionaria por una sociedad mejor.<sup>5</sup> Por las circunstancias de ilegalidad del partido, Sara tiene tanto trabajo—produce octavillas y volantes contra el gobierno—que no puede terminar sus investigaciones. Después de que los militares han tratado de detenerla inútilmente, huye en 1973 a Buenos Aires y sigue trabajando allí para su partido junto con Mauricio, el revolucionario ya mencionado, de quien está enamorada (él tiene esposa e hija, pero prefiere vivir con Sara). En Buenos Aires, bajo la dictadura argentina, trabajan otra vez ilegalmente y tienen que mudarse constantemente de un barrio a otro para borrar sus

huellas. Tres años más tarde—todavía viven y trabajan en las mismas condiciones—Sara recuerda que ya tiene 32 años y decide tener un hijo. Veinte días después del nacimiento de su hijo, Simón, los militares la atrapan. En la cárcel sufre torturas horribles. Sin embargo, como Fedina en *El Señor Presidente*, su preocupación mayor es el destino de su hijo, al que tuvo que dejar solo en el apartamento. Este es el punto culminante de la novela. Después, por ayudar a los militares uruguayos a fingir un ataque de la guerrilla (para justificar la necesidad de la dictadura y conseguir el apoyo financiero de los Estados Unidos),<sup>6</sup> Sara es transferida de Buenos Aires a Montevideo. Purga una pena de cuatro años y medio en un presidio en mejores condiciones. Ya desde la celda empieza a buscar a su hijo desaparecido. Lo encontrará finalmente en la persona del joven Gerardo, hijo adoptivo de la pareja Vázquez Morales. Él es obrero, miembro del "Frente Amplio," partido de izquierda. Su esposa, sin embargo, tiene un pariente en el ejército uruguayo, un militar de alto rango. Comprensiblemente, la familia no quiere devolver a Gerardo/Simón, su único hijo, a Sara. Finalmente ella, desesperada, interpone, con éxito, una demanda contra la pareja Vázquez Morales. Una juez ordena una prueba de sangre para probar su identidad. Sin embargo, Gerardo/Simón protesta contra esta decisión. No permite que le saquen sangre. No quiere conocer a su madre, ya que quiere mucho a sus padres adoptivos y prefiere quedarse con ellos. Cuando Sara se rebela—insiste en seguir a su hijo a todas partes, tratando de abrazarlo—él la rechaza: "Alte Hexe, gib endlich auf!" (198). La novela termina con una carta de Sara a Gerardo/Simón en la que expresa su convicción de que un día, cuando sea mayor de edad, aceptará a su madre y entenderá lo que a ella le ocurrió durante la dictadura y. Debido a esta esperanza y también al hecho de que en Argentina y Uruguay finalmente fracasaron las estructuras de la dictadura, la novela termina con un final más o menos feliz.

Esta narración lineal que acabo de resumir se interrumpe dos veces. Para narrar el episodio de la tortura, el autor adopta estrategias narrativas del cuento de hadas "Von einem der auszog, das Gruseln zu lernen." En este cuento de hadas, el protagonista tiene experiencias atroces; sin embargo, sigue repitiendo "no siento miedo." Lo mismo dice Sara después de cada nueva tortura. No obstante, tras la cuarta hay una prolepsis: el narrador omnisciente informa al lector que ocho años más tarde Sara regresará a este calabozo, y entonces sentirá miedo; miedo al enterarse de que la vida en este lugar ha seguido su curso:

Daß die Nachbarn jeden Tag zur Arbeit fuhren, jeden Morgen zur selben Zeit in den Bus stiegen, ihre Kinder zur Schule brachten und am Nachmittag abholten. Daß sie Brot kauften, Geburtstag feierten, miteinander schliefen. Da vernahm sie, daß damals alle etwas geschehen oder gehört hatten. Da hörte sie die Nachbarn reden: Ich wußte ja nicht. Ich war mir nicht sicher. Ich hab geglaubt. Da endlich sprach sie: Ja, nun weiß ich, was Gruseln ist.

Esta prolepsis tiene dos funciones: reconforta al lector informándole que Sara sobrevivirá a la tortura, y revela un aspecto terrible de las dictaduras: el hecho de que los demás sigan viviendo como si no pasara nada anormal. Como explica Scilingo a Verbitsky: "The armed forces weren't the only ones responsible. A large part of the country consented to the barbarities that were being committed . . . If the majority of the population had demonstrated against it, things would have been different" (Verbitsky 23). Esta indiferencia de los demás—que ni siquiera apoyan al poder—es una parte importante del mecanismo de las dictaduras latinoamericanas.

Hacia el final de la obra tenemos la segunda interrupción de la narración lineal en forma de un salto al futuro: el director de la escuela donde Gerardo/Simón es estudiante, Robert Rosella ha preparado un encuentro entre los padres de Simón, Sara y Mauricio—quien ha regresado de su exilio en España—y los padres adoptivos. Como las dos parejas nunca se habían visto antes, el encuentro empieza de manera dramática:

Carlos Vázquez, ein Mann Anfang Vierzig, hager, mit schütterem Haar, gab ihnen die Hand. Seine Frau Zully murmelte einen Gruß, sah aus weit auseinanderliegenden Augen an Sara vorbei. Sie setzten sich. Die Stühle knarrten. Zully klammerte sich an ihre Handtasche. Saras Hände waren um ein Taschentuch gekrampft. Robert Rosella räusperte sich, ehe er zu sprechen begann. (150)

En este punto la narración se interrumpe y da un salto de dos años. Se narra el próximo encuentro entre las parejas en la sala de audiencias, cuando los padres adoptivos de Gerardo/Simón tienen que describir a la juez las circunstancias en las que adoptaron a su hijo once años atrás. Se narra la historia de la adopción en cinco páginas. Al escucharla, Sara de repente se acuerda del primer encuentro con la pareja Vázquez Morales dos años atrás. De este modo, por la anamnesis de Sara, el lector averigua lo que ocurrió entonces: las dos “madres” del hijo habían peleado furiosamente acusándose mutuamente de no ponerse una en el lugar de la otra. (Como el autor trata a Sara como heroína idealizada, sólo cita las acusaciones vulgares, infames de la madre adoptiva; mientras que las de Sara apenas las insinúa usando el discurso indirecto). Sin duda, el regreso temporal en este caso también tiene la función de reconfortar al lector, ya que la tensión al principio del encuentro de las dos parejas es demasiado fuerte. La interrupción es necesaria por razones narrativas. Sin duda Hackl sigue un concepto artístico del siglo XIX que destaca una cierta distancia del lector ante la obra para poder disfrutarla como conjunto armónico. No obstante, es cuestionable si tal estética, que implica un concepto del arte como sitio imaginario de reconciliación, puede servir para presentar la realidad de una dictadura militar en la América Latina en el siglo XX. En su interesante artículo “Geschichte erzählen,” Hackl afirma que escogió la forma de la novela testimonio para escribir Sara und Simón, aunque no quiso reproducir el discurso de Sara en primera persona, ya que, en las entrevistas, ella siempre trata de explicarse lo ocurrido y estas reflexiones interrumpirían el flujo de la narración:

meist berichtet sie reflexiv, analytisch, sie erklärt also, abstrahiert vom eigenen Erleben, bringt Einzelheiten nur als Exempel des Ganzen zur Sprache. . . . Aber diese Einstellung erschwert meine Arbeit; die Erzählung muß ich ja von Erklärungen möglichst freihalten. (34)

Más tarde Hackl añade: “Der Verzicht auf einen auktorialen Erzähler . . . hätte die Erzählungen grundlos gebrochen.” (36) Sin embargo, en mi opinión, una novela que se narra en la tercera persona por un narrador omnisciente<sup>7</sup> que allana las rupturas ya no es una novela testimonial.<sup>7</sup>

Miguel Ángel Asturias, en su novela *El Señor Presidente*, como Hackl en *Sara und Simón*, usa fechas históricamente específicas y lugares concretos—Guatemala—para reflejar la terrible realidad de una dictadura latinoamericana.<sup>8</sup> También usa un narrador omnisciente para narrar la historia; sin embargo, al mismo tiempo que crea un universo narrativo equilibrado, el autor implícito lo socava empleando recursos narrativos *avant-*



*garde* que perturban al lector e impiden una lectura fácil y armónica. Por consiguiente, el lector tiene que participar tan activamente en la lectura que podríamos decir que crea la obra con su lectura. Como muestra Jack Himelblau, para cumplir con este propósito de transformación de una lectura pasiva en una creadora, el autor manipula el tiempo. Manipula conscientemente la cronología de los acontecimientos ficcionales, especialmente haciendo uso del *hysteron-proteron*—una figura retórica que produce una inversión del orden natural o lógico. (1991, 185) Como consecuencia de esta inversión, el autor puede desplegar los eventos narrativos simultáneamente en planos diferentes, lo que resulta en una obra de gran complejidad estructural que, por otra parte, provoca la participación activa del lector. Himelblau pone de relieve también que esta figura retórica subraya el contenido siniestro de la obra—la dictadura militar simbolizada por la figura de "Luzbel":

The intrinsic principle of the figure of *hysteron-proteron* is disarrangement—that is disorder, disequilibrium. Herein lies its fundamental relation to the antichrist passage with which Asturias's novel begins. For the primary function of both "Luzbel" and of the figure of *hysteron-proteron* is to introduce chaos into and do violence to the natural or rational order. (Himelblau 186)

En mi opinión, Lyotard tiene razón cuando dice que el horror—como el holocausto o la realidad de una dictadura—no se puede presentar literariamente:

Er [der Holocaust] kann nicht dargestellt werden, ohne daß die Darstellung ihn verfehlt und abermals vergißt, er stößt Wort und Bild von sich ab. "Auschwitz" in Worten und Bildern wiederzugeben, ist eine Weise, dies zu vergessen: Ich denke hierbei nicht nur an schlechte Filme oder Fernsehserien, an schlechte Romane oder "Augenzeugenberichte." Ich denke an Bilder und Texte, die aufgrund ihrer Strenge und Genauigkeit am ehesten geeignet sein könnten, zu verhindern, daß vergessen wird. Aber auch sie stellen noch dar, was undarstellbar bleiben muß, um nicht, als das Vergessene selbst, vergessen zu werden. (Lyotard 37)<sup>9</sup>

Luego dice Lyotard que hay, sin embargo, una excepción. Claude Lanzmann en su película *Shoah* logró representar lo no-representable del aniquilamiento de más de cinco millones de judíos por los alemanes presentando sólo indicios del horror. El público tiene que imaginarse el resto. Como ha mostrado Himelblau en sus análisis de la novela *El Señor Presidente*, Asturias también trata de presentar el horror estimulando de manera intensiva la imaginación del receptor de la obra. Sin duda las estrategias narrativas que escogió Asturias para presentar lo no-presentable de la descomposición social y moral de la dictadura latinoamericana son más adecuadas que las de Hackl, que propicia en los lectores una actitud pasiva.

Además del uso del *hysteron-proteron*, Asturias aumenta la complejidad de la novela con referencias mitológicas. Como muestra Himelblau en su artículo "Tohil and the President: The Hunters and the Hunted in the *Popul Vuh* and *El Señor Presidente*," la novela no es sólo un reflejo literario de la realidad sociopolítica inmediata de la dictadura de Manuel Estrada Cabrera, sino también una variante del concepto maya del eterno retorno: Asturias "not only modeled his dictator after but identified him with the Maya deity" (437). Este dios, sin duda, es Tohil, el dios del fuego y del agua. En el *Popul Vuh*,

travelers on the road and members of the defeated tribes disappear inexplicably to have their hearts and blood offered to Tohil; in *ESP* citizens ate also enigmatically sequestered, arrested, tried, and executed (notably, Mocosó, Vásquez, and Carvajal) or simply imprisoned and left to die (namely, the Italian Binelli and Cara de Angel) to assure the permanent status of the President. Indeed, without such deeds the existence of Tohil as well as that of the President is placed in jeopardy: the Maya deity has need of man's blood to retain his vitality; the President demands human immolation to secure his (political) position of power. (437)

Además de estas semejanzas entre Tohil y el Presidente, el protagonista central de la obra, Miguel Cara de Ángel, en el capítulo XXXVII (que curiosamente se llama "El Baile de Tohil"), después de encontrar al Presidente tiene una "visión inexplicable" (Asturias 261). En esta visión Tohil satisface su sed de sacrificios humanos. Esta escena sirve como prolepsis para el final trágico de la obra. El protagonista, que parecía haberse salvado de sus maldades por el amor de su esposa Camila, se pudre vivo en una catacumba subterránea—además sabiendo que su esposa se acostará con el Presidente—mientras la dictadura triunfa. En la novela de Hackl, *Sara und Simón*, no hay referencias mitológicas, ya que no hay una cultura indígena en Argentina y Uruguay, pues se perdió en esta parte del mundo. Esta ausencia resulta en un grado menor de complejidad de la obra. Además, en mi opinión, referencias a una visión indígena tan pesimista como la del *Popul Vuh* hubieran perturbado la muy optimista visión del mundo del autor. En cambio, según la visión del mundo de Asturias, la realidad de la dictadura latinoamericana se repite en un eterno retorno,<sup>10</sup> debido a las condiciones existenciales del ser humano. En la visión de Hackl, las dictaduras no son otra cosa que una expresión de la crisis del sistema capitalista:

Uruguay, das dank des Elans und der Weitsicht seines Präsidenten José Batlle y Ordoñez seit Anfang des Jahrhunderts als die Schweiz Südamerikas angesehen wurde, stürzte durch fallende Weltmarktpreise von Fleisch, Wolle und Leder, die Konkurrenz von Billigproduzenten und das Versäumnis der wirtschaftlichen Elite, eine größere Streuung der Warenproduktion zu erzielen, in eine tiefe Krise. Um ihre Gewinne zu halten, hinterzogen Viehzüchter und Gefrierfleischexporteure Steuern, betrieben organisierten Schmuggel und verwandelten ihre Betriebe in Filialen ausländischer Trusts.

Der Geldentwertung, die von der Oligarchie durch Preistreiberei, Kapitalflucht und Unterfakturierung ihrer Exportgüter herborgerufen wurde, versuchte die Regierung mit einem strikten Sparprogramm, mit Lohnstopp und Rücknahme der für den Kontinent beispiellosen Sozialgesetze Herr zu werden. Dagegen wehrten sich die Gewerkschaften und zahlreiche linke Gruppierungen erstarkten, von denen die Nationale Befreiungsbewegung der Tupamaros unter Uruguays rebellischer Jugend das höchste Ansehen genoß. (11, 12)

En esta situación, el establecimiento de la dictadura militar se interpreta como la reacción necesaria del sistema capitalista para su auto-preservación, y, por consiguiente, sólo mediante una revolución socialista, según Hackl, se terminarían para siempre las causas de la dictadura.<sup>11</sup> Una parte de estas visiones del mundo tan diferentes resulta en conceptos diferentes del ser humano. En Asturias, como muestra Himelblau, "the individual at any particular moment, never knows if he is destined to play the role of hunter or that of

game. And if that of hunter this time, next time which will it be?" (Himmelblau 1984, 446) Si cada personaje es tanto bueno como malo, tan cazador como cazado, dependiendo de su función en un determinado momento, la identidad personal no existe. En Hackl, al contrario, los personajes son o buenos o malos, según su posición social. Sara, miembro de un partido revolucionario y dueña de un ideario marxista, es completamente buena; Gavazzo, oficial del ejército, es, previsiblemente, encarnación del mal. El bien y el mal, en el universo de Hackl, coexisten en equilibrio. Además, es un universo racional donde todo sigue las leyes de causa y efecto. Por ejemplo, los detenidos en *Sara und Simón* saben la razón de su detención, pues han luchado contra la dictadura; en *El Señor Presidente* la desconocen. Veamos el caso del licenciado Carvajal. Como Josef K., en la novela *El Proceso* de Franz Kafka, Carvajal es detenido una mañana sin poder adivinar la causa:

La criada que salió a comprar el pan en la mañana regresó con la noticia de que la casa estaba rodeada de soldados. Entró a decírselo a mi mujer, mi mujer me lo dijo, pero yo no le di importancia, dando por de contado que sin duda se trataba de la captura de algún contrabando de aguardiente. Acabé de afeitarme, me bañé, me desayuné y me vestí para ir a felicitar al Presidente. ¡Mero catrín iba yo . . . ! ¡"Hola, colega; qué milagro!" dije al Auditor de Guerra, al cual encontré de gran uniforme en la puerta de mi casa. "¡Paso por usted—me respondió—y apúrese, que ya es tardecito!" Di con él algunos pasos y como me preguntara si no sabía lo que hacían los soldados que rodeaban la manzana de mi casa, le contesté que no. "Pues entonces se lo voy a decir, mosquita muerta—me repuso—; vienen a capturarlo a usted" (199)

Es sometido a un simulacro de proceso, durante el cual Carvajal no sale de su asombro al verse acusado de haber estrangulado al coronel José Parrales Sonrientes, y de haber planeado la captura y muerte del Presidente de la República. Es condenado a muerte sin poder defenderse, ya que los miembros del tribunal están tan borrachos que no lo oyen. Y como Josef K. en la novela de Kafka, es ejecutado sin saber cuál era su culpa. Creo que esto—ser detenido y torturado sin saber la causa— es el elemento más característico y horroroso de la dictadura. Para la víctima, inesperadamente, la realidad se hace irrealidad, y no es comprensible por un razonamiento lógico. Y, en mi opinión, una literatura realista que sigue las leyes de la mimesis no puede reflejar esta irrealidad apropiadamente—por lo tanto, existen las dificultades de las que habla Lyotard para presentar el Holocausto.

Además de las mencionadas estrategias de manipulación del tiempo y de las visiones mitológicas, Asturias usa elementos surrealistas para presentar dicha irrealidad. Como muestra Manuel Antonio Arango citando a André Breton, el surrealismo "se rebela contra el reinado de la lógica, contra 'el racionalismo absoluto que sólo permite captar los hechos relacionados estrictamente con nuestra experiencia'." Además, "elogia 'los descubrimientos de Freud, gracias a los cuales el explorador humano podría ir más lejos en sus búsquedas, autorizado a ya no considerar únicamente las realidades sumarias'" (472). Un ejemplo de estos elementos surrealistas son la representación lingüística de los procesos psíquicos del idiota Pelele. Naturalmente, en estas partes de la novela, se deshace el lenguaje en sonidos incomprensibles como "Erre, erre, ere . . . . . Erre, erre, ere . . . . . Erre, e-erree-erre-erre." Y también hay figuras onomatopéyicas: la invención de palabras que suenan como su sentido, como: "¡Alumbra, lumbre de alumbre, Luzbel de piedralumbre!" (Arango 478). Lo que logra un escritor con el uso de tales elementos

surrealistas es que "lo real y lo imaginario, el pasado y el futuro, lo comunicable y lo incomunicable cesan de ser percibidos como contradictorios." (473)

En las siguientes páginas quiero comparar cómo Hackl y Asturias presentan el razonamiento de una mujer detenida que se preocupa por su bebé abandonado. En ambos casos el niño tiene tan pocas semanas que es necesario cuidarlo regularmente. Sara, en la novela de Hackl, imagina que su hijo está protegido por Mauricio, su padre, o en un orfanato de Buenos Aires:

Sie sah Simón in seinem Korb liegen, in einem fremden Zimmer, in das Mauricio alle fünf Minuten nachschauen kam, auf Zehenspitzen, ob das Kind auch wirklich schläft. Sie sah ihn auch in einer Kinderkrippe der Stadt Buenos Aires, zusammen mit zwanzig anderen Säuglingen in einen Saal gesperrt, ein Gitterbett, in dem er strampelt und schreit, vor Hunger, Schmutz und Ferne, mit den kurzen Armen ruckt, sich aufbäumt, endlich einschläft und noch im Schlaf schluchzt. (68)

La segunda posibilidad le duele tanto a Sara que decide traicionar al partido: "Da beschloß Sara, die Partei zu verraten." (68) Por supuesto, por el modo en que el autor ha caracterizado a este personaje—es heroína, no comete errores—el lector ya sabe que no va a traicionar al partido de veras. Y Sara hace exactamente lo que el lector sospecha: denuncia a compañeros que ya han huido a Europa.

Sie hoffte, es würde einige Zeit verstreichen, ehe die Militärs dahinterkamen, daß sie gelogen hatte. Auf's erste waren sie jedenfalls zufriedengestellt. Diese Gelegenheit nutzte Sara, um den Mann, der ihr Geständnis aufnahm, nach dem Schicksal ihres Kindes zu fragen. Aber ihre Hoffnung, sie würde als Belohnung zu hören bekommen, was mit Simon geschehen sei, erfüllte sich nicht. (69)

Fedina, en la novela de Asturias, reacciona de manera muy diferente. Las preocupaciones sobre el destino de su hijo la vuelven loca. En esta condición no puede tomar decisiones racionales. Los militares tienen a su hijo en el cuarto de junto—ella puede oír su llanto—y tratan de chantajearla. Si les diera informaciones sobre el escondite del general Canales, le permitirían atender a su hijo. Ella no sabe dónde está el general. En vez de proporcionarles información falsa para ganar tiempo, como lo hace Sara, se lanza por la puerta y, después de haber sido quebrantada en sus fuerzas por los soldados, se arrastra de rodillas a implorar al Auditor de Guerra que—como sabe—toca el armonio en la catedral que le dejara dar el pecho "a su mamoncito."

—¡Por la virgen del Carmen, señor—suplicó abrazándose al zapato del licenciado—; sí, por la virgen del Carmen, déjeme darle de mamar a mi muchachito; vea que está que ya no tiene fuerzas para llorar, vea que se me muere; ya no tiene fuerzas para llorar, vea que se me muere; aunque después me mate a mí! (116)

La respuesta del Auditor revela la hipocresía de su actitud religiosa: "¡Aquí no hay Vírgenes del Carmen que valgan! ¡Si usted no me dice dónde está oculto el general, aquí nos estamos, y su hijo hasta que reviente de llorar!" "Como loca" (116), Fedina se arrodilla ante los hombres que guardan la puerta, lucha con ellos, trata de besar los zapatos del Auditor. Sus súplicas y las preguntas del último se repiten. Por fin sigue la tortura; sin embargo, ella sólo siente el llanto de su hijo. Poco a poco su mente se descompone hasta que ya no puede escuchar la voz del Auditor: "El llorar de su hijo, cada vez más apagado,

llenaba sus oídos" (117). Cuando tiene el cadáver de su hijo en sus brazos, se vuelve demente para siempre. Para expresar esta descomposición mental lingüísticamente, el narrador usa repeticiones:

Y era la una de la mañana cuando empezó a moler la cal para que no le siguieran pegando. Su hijito lloraba . . .  
De tiempo en tiempo, el Auditor repetía:  
—¿Dónde está el general? ¿Dónde está el general?  
La una . . .  
Las dos . . .  
Por fin, las tres . . . Su hijito lloraba . . .  
Las tres cuando ya debían ser como las cinco . . .  
Las cuatro no llegaban . . . Y su hijito lloraba . . .  
Y las cuatro . . . Y su hijito lloraba . . . (117)

Las repeticiones de "su hijito lloraba" acompañan como un staccato el desarrollo de la demencia de Fedina desde el momento de su detención y reflejan el horror de la dictadura de un modo más eficaz que la presentación de los pensamientos lógicos de Sara en la novela de Hackl. No es que el autor no tratara de describir procesos subconscientes de su personaje. El problema es que cuando Hackl narra un sueño de Sara, por ejemplo, lo hace de manera racional con objeto de que el lector lo entienda como prolepsis de lo que pasará en los próximos capítulos. Por eso, yo veo estos sueños de Sara más como trucos narrativos que facilitan la lectura que como auténticas realidades oníricas que pudieran ser representadas de manera surrealista.<sup>12</sup>

En mi opinión, hubiera sido mejor que Hackl publicara las entrevistas con Sara como texto documental. En su artículo "Der Erzähler Erich Hackl," Christine Pototschnig analiza los recursos narrativos que utiliza Hackl en sus primeras novelas, *Auroras Anlaß* (1987) y *Abschied von Sidonie* (1989) para dar la ilusión de lo auténtico. Uno es el cambio brusco del discurso indirecto al discurso directo; otro, la intercalación de material documental. Encontramos los mismos recursos en *Sara und Simón*. Un ejemplo del primero aparece en la escena de la detención de Sara por el oficial Gavazzo (destaco el discurso directo con letra cursiva y el discurso indirecto con negritas):

Simóns Wärme an ihrer Brust. Berstendes Holz, er drehte seinen Kopf nach den Geräuschen. Sie fanden keine Waffen. Die Papiere stopften sie in eine schwarze Tasche. Dann wieder Gavazzo. *Leg ihn weg. Wo wir dich hinbringen, ist kein Platz für ihn.* Sara fragte, was mit Simón geschehen **werde**, und der Mann antwortete, *keine Sorge, dem passiert nichts. Wir führen keinen Krieg gegen Kinder. Leg ihn zurück in den Korb.* Als sie zögerte: *Na wird's.*

La forma **werde** en vez de **wird** en alemán es un ejemplo de la primera forma de subjuntivo—subjuntivo<sub>1</sub>—que se usa para destacar la imparcialidad del autor, usado principalmente por los periodistas. Es imposible traducirlo apropiadamente al español, que tiene sólo un tipo de subjuntivo, equivalente a la segunda forma de subjuntivo—subjuntivo<sub>2</sub>—en la lengua alemana. El párrafo sigue con el cambio constante entre indicativo y subjuntivo<sub>1</sub>, lo que causa la impresión de que se trata de la reproducción objetiva de partes de una entrevista:

Sie **habe** noch einen Augenblick zugewartet. Dann **habe** sie Simón geküßt Dann **habe** Simón zu schreien begonnen. Mauricio *wird* ihn finden. Sie **habe** keinen Versuch unternommen, Gavazzo umzustimmen. Besser so. Wer weiß, was sie mit mir anstellen werden. (47)

Con la expresión "Besser so. Wer weis, was sie mit mir anstellen werden," que destaca la impresión de lo auténtico, el autor nos entrega incluso los pensamientos de Sara. Encontramos un ejemplo de la intercalación de material documental en la escena de la primera búsqueda de niños desaparecidos que hacen Sara y otras mujeres:

Zwanzig Mal steckte sie eines der Bilder in einen Umschlag, zwanzig mal eine Karteikarte, *Amaral GARCÍA HERNÁNDEZ Geboren: 25-10-71. Verschwunden: 8-11-74*. Zusammen mit anderen Frauen aus Uruguay hatte sie es übernommen, Dossiers über die verschleppten, verhafteten oder vermißten Landsleute zusammenzustellen und an Menschenrechtsgruppen in Europa zu verschicken. (27)

No obstante, como ya menciona Pototschnig, aunque Hackl marca el material documental con letra cursiva, él no nos da las fuentes, y, por otra parte, unifica el estilo con el de las partes ficcionales. En estas condiciones, en mi opinión, el texto ya no tiene nada que ver con la literatura documental y, por consiguiente, le falta la fuerza conmovedora de aquélla. Con esta conclusión no quiero sugerir que la novela *Sara und Simón* de Hackl sea mala literatura; sólo quiero destacar lo problemático de la transformación retórica de la realidad en ficción.

---

#### Notas

<sup>1</sup> Jorge Rafael Videla—jefe del ejército argentino desde 1975 y miembro de la junta militar que derrocó al gobierno de Isabel Perón; Emilio Eduardo Massera—jefe de la Marina de Guerra desde 1975 y miembro de la junta militar que derrocó al gobierno de Isabel Perón.

<sup>2</sup> Según Verbitsky, no fueron sólo los remordimientos la causa de la crisis mental de Scilingo, sino también o sobre todo la actitud hipócrita de sus superiores: "What kept him from sleeping, as much or more than the flights, was the persistent hypocrisy of the men who ordered him to carry them out." (111)

<sup>3</sup> In Venezuela, Pernías and Rolón had attempted to kidnap the industrial tycoon Julio Broner. Pernías was planning to shoot darts coated with a drug that would paralyze Broner, in order to determine the exact dosage, he tested his darts on a prisoner who never reappeared alive." (Verbitsky 5)

<sup>4</sup> La novela *El Señor Presidente* empieza con la muerte violenta del coronel José Parrales Sonrientes, un militar brutal, fuerte, bien armado, que sabe defenderse. Lo interesante es que esta bestia de ningún modo es asesinado por una de sus víctimas o enemigos políticos, sino que un mendigo loco lo estrangula y no hay ninguna explicación lógica para este suceso; es sólo el 'azar.' Por supuesto la dictadura militar, que suele presentar a su país como una estructura completamente cerrada, no puede aceptar este hecho ridículo como verdad; tiene que "cambiar" su significado de tal modo que el coronel José Parrales Sonrientes se convierta en víctima de los enemigos de la república.

<sup>5</sup> Lo que no menciona Hackl es que hay una contradicción entre la admiración de Sara por los países comunistas como Cuba y la Unión Soviética, por un lado, y su admiración por los anarquistas, por el otro. Como se sabe, los ideólogos del marxismo nunca apreciaron el anarquismo. Véanse los ataques de Marx a Stirner; los ataques de Lenin a Bakunin, y las muertes violentas de los anarquistas rusos que vivían en el exilio mexicano, obra de Stalin.

<sup>6</sup> En el artículo "Geschichte erzählen?" Hackl da un resumen del argumento de su novela. Curiosamente, en el episodio en que Sara padece la cárcel por ayudar a los militares a fingir el ataque de la guerrilla, Hackl lo caracteriza con la siguiente perífrasis: "Sie überlebt es [das Folterzentrum] nur dank eines Zufalls, der hier nicht weiter von Belang ist" (34). Sobrevivir por ayudar a los militares a estafar a la prensa internacional—¿un azar? En el mismo artículo, Hackl explica su intención como narrador: trata de hacerse invisible para no estorbar el flujo de los episodios. Pero, como sabemos, un narrador no puede esconderse, está presente en la elección de algunos recursos estilísticos y en el rechazo de otros. Al escoger un estilo manipula al lector, entregándole 'invisiblemente' su visión del mundo. Para la escenificación del ataque guerrillero, el autor de la novela elige la farsa; por consiguiente el lector—como lo hace Sara—se ríe de la estupidez de los periodistas que toman todo por realidad. En mi opinión, la elección del recurso estilístico de la farsa para este episodio resulta en una atenuación del horror de la dictadura. Sin embargo, como el autor eleva al personaje de Sara a la dignidad de una heroína idealizada, no le queda otro remedio que justificar todo lo que hace. Y justificar la participación en la simulación de un ataque guerrillero para engañar a los periodistas de todo el mundo sólo es posible restándole importancia a tal hecho. Es un ejemplo que apoya mi tesis de que las estrategias narrativas tradicionales no sirven para reflejar la dictadura latinoamericana.

<sup>7</sup> No es sólo que Hackl utilice un narrador omnisciente para entregarnos la historia de Sara, sino que narra simultáneamente lo que pasa en la residencia del embajador de Estados Unidos; lo que piensa Simón/Gerardo de sus "madres;" lo que hace Mauricio en Barcelona, etc.—todos estos eventos en lugares diferentes siguen un orden cronológico y resultan en una estructura narrativa bien ordenada que el lector puede entender fácilmente. En su artículo, Hackl insiste en que es necesario hacer estos cambios en la tradición de la novela-testimonio para poder poner de relieve "la verdad interior" (30) de la historia de Sara—una verdad que ni siquiera ella, la protagonista, podía ver—y con este propósito es necesario incluso censurar el discurso de Sara, por ejemplo haciendo omisiones. En mi opinión, lo que el autor trata de justificar es el hecho de que utiliza las entrevistas con Sara sólo como cantera para poder construir una novela que sigue las estructuras tradicionales y presenta una visión marxista del mundo que corresponde al autor. Y como sabemos, el 'realismo socialista' también siguió las reglas narrativas del siglo XIX.

<sup>8</sup> Asturias, en la novela *El Señor Presidente*, refleja la dictadura guatemalteca de Manuel Estrada (1898-1920). Gran parte de los eventos que narra coinciden con documentos de *¡Ecce Pericles!* de Rafael Arévalo Martínez (Himmelblau 1973).

<sup>9</sup> Lyotard también trata de explicar psicoanalíticamente por qué los europeos siempre deseaban aniquilar a los judíos: son el elemento que los perturba en su deseo de crear una narración armónica de su existencia. Narrar significa ordenar—y reparar—los eventos de un pasado al servicio del futuro en un conjunto homogéneo que es posible recordar:

"Dieses Verlangen, sich zu erinnern . . . sammelt und kittet die sogenannte Vergangenheit im Dienste der Zukunft und konstituiert eine Zeitlichkeit, die zwar zwischen den Ekstasen von Vergangenheit, Zukunft und Gegenwart ausgespannt ist, andererseits aber, da an die Metainstanz eines Selbst geknüpft, gleichwohl homogen bleibt." (17) Sin embargo, los judíos no permiten esta insistencia de la mente occidental en seguir infligiendo la herida de lo inacabado: "Mir scheint . . . daß 'die Juden' in dem mit seiner Selbstbegründung beschäftigten Geist des Abendlandes dasjenige sind, das sich diesem Geist widersetzt . . . das diesen Villen durchkreuzt . . . dasjenige, das stets von neuem die Wunde des Unvollendeten schlägt." "'Die Juden'—nie zu Hause, wo sie sind, nicht integrierbar, nicht konvertierbar, nicht zu vertreiben." (33)

<sup>10</sup> En el mismo capítulo de Asturias hay una referencia al concepto del "superhombre" (256) de Friedrich Nietzsche. Como sabemos, Nietzsche desarrolló el concepto del superhombre junto con el concepto del eterno retorno en su obra maestra *Also sprach Zarathustra*. Es un indicio más que el final pesimista de la novela *El Señor Presidente* prediga en cierto sentido el eterno retorno de las dictaduras latinoamericanas.

<sup>11</sup> La novela está llena de indicios de que Hackl sueña con una revolución distinta de la del Che Guevara. Por ejemplo, cincuenta estudiantes son torturados por los militares por haber depositado una corona en el patio de la escuela el día de la muerte del "Che" (29). Que Hackl use sólo el nombre de pila muestra que pertenece al círculo de admiradores del Che Guevara. En mi opinión, las frecuentes dictaduras de América Latina ni son resultado de la condición del ser humano *per se*, ni una expresión del sistema capitalista en crisis, sino resultado de la estratificación jerárquica en América Latina, diferente de la de los países europeos y norteamericanos. Parte de esta estratificación es el papel especial del militar. En mi opinión, Juan Méndez, el director del Consejo de los Derechos Humanos de la Argentina, tiene razón al explicar las causas de las dictaduras latinoamericanas: "Despite the consolidation of democracy in Latin America, military establishments still consider themselves a caste above society and not subject to the rule of law. They believe themselves 'protectors of the nation' not so much against external aggression as against the enemy within. 'The nation' for them is an abstract term, a spiritual concept that is permanent, while the constitution, democracy, or any other form of government is strictly contingent. In this conceit, their fellow citizens, including those prone from time to time to support them, are held in contempt. This ideology has so permeated the mindset of the officer corps that they and their families lead their lives in isolation from the people they are supposed to serve" (169). Esta explicación del fenómeno militarista corresponde en cierto grado con el punto de vista de John J. Johnson, quien opina que "la preferencia de los iberoamericanos por la carrera militar obedece a tres razones principales: las academias militares ofrecen mejores oportunidades educativas que otros establecimientos, sin costo; permiten a los provincianos acceder a la capital y ciudades importantes, sustrayéndose de este modo a las escasas oportunidades económicas del interior, y finalmente, brinda una buena posibilidad de ascenso social y participación en los centros de poder. Se constituyen en algunos casos verdaderas familias de militares . . ." (Iberoamerica 236) La biografía del presidente en Asturias podría servir como ejemplo para la tesis de Johnson.



<sup>12</sup> Un ejemplo es el sueño del tribunal del partido. Acusan a Sara de haber perdido documentos importantes. Ella sospecha que su hijo ha eliminado estos documentos; le suplica que hable, pero el hijo calla. Antes de despertarse ve a su hijo sonreír. Una sonrisa maliciosa que quiere decir: Ves, te he chasqueado (32). Sin duda, este sueño sirve para preparar al lector psicológicamente para que pueda aceptar el rechazo que Sara recibe de su hijo.

### Obras citadas

- Arango, Manuel Antonio. 1990. "El Surrealismo, Elemento Estructural en *Leyendas de Guatemala* y en *El Señor Presidente*, de Miguel Angel Asturias." *Thesaurus* 45 (May-Aug): 472-81.
- Asturias, Miguel Ángel. 1970. *El Señor Presidente*. Buenos Aires: Losada.
- Baumann, Kevin. 1992. "Novelistic Discourse as History: Asturias's (Re)vision of Estradas Cabrera's Guatemala, 1898-1920." *Romance Languages Annual* 4: 387-90.
- Hackl, Erich. *Sara und Simón*. 1995. Zürich: Diogenes.
- . 1995. "Geschichte erzählen? Anmerkungen zur Arbeit des Chronisten." *Literatur und Kritik* 291-2(Feb): 25-43.
- Himelblau, Jack. 1973. "*El Señor Presidente*: Antecedents, Sources, and Reality." *Hispanic Review* 41.1 (Winter): 43-78.
- . 1984. "Tohil and the President: *The Hunter and the Hunted* in the *Popol Vuh* and *El Señor Presidente*." *Kentucky Romance Quarterly* 31. 4: 437-50.
- . 1991. "Chronologic Deployment of Fictional Events in Miguel Angel Asturias's *El Señor Presidente*." *Hispanic Journal* 12.2 (Fall): 181-209.
- Kafka, Franz. 1994. *Der Proceß*. Reclam: Stuttgart.
- Loprete, Carlos A. 1995. *Iberoamérica*. Upper Saddle River: Prentice Hall.
- Lyotard, Jean-François. 1988. *Heidegger und "die Juden"*. Wien: Passagen- Verlag.
- "Mein Gefängnis im Kopf." *Der Spiegel*. No.44/1997, 199-202.
- Méndez, Juan E. 1996. "Afterword." En Verbitsky, Horacio. *The Flight. Confessions of an Argentine Dirty Warrior*. New York: The New York Press, 160-177.
- Pototschnig, Christine. 1993. "Der Erzähler Erich Hackl." *Die Zeit und die Schrift*. Szeged: Jate, 351-358.
- Verbitsky, Horacio. 1996. *The Flight. Confessions of an Argentine Dirty Warrior*. New York: The New York Press.

# De la palabra a la imagen: las relaciones entre literatura y cine

Luis García Jambrina

*Universidad de Salamanca*

## I.- Introducción

Voy a ocuparme brevemente de las complejas relaciones entre dos mundos que, para muchos, son antagónicos e irreconciliables: el mundo de la palabra, del que procedemos, y el mundo de la imagen, al que estamos abocados y en el que ya estamos inmersos. De un lado, está la llamada cultura literaria, tipográfica y clásica; de otro, la cultura audiovisual, electrónica y posmoderna. En el primer caso, la palabra es el centro y el origen; de ahí que suele hablarse de *logocentrismo*. En el segundo, se trata más bien de la proliferación caótica de imágenes, que, en su continuo fluir, han dado lugar a la llamada *iconósfera*.

Naturalmente, entre estos dos mundos hay numerosos puentes, pasadizos secretos y puntos de encuentro. Y uno de ellos—quizá el más importante—bien podría ser el cine. El cine es, en efecto, el lugar de encuentro de la palabra y la imagen. De ahí que, por encima o por debajo de las enormes diferencias existentes entre un sistema semiótico y otro, haya una clara continuidad entre literatura y cine, una continuidad que puede percibirse en diferentes aspectos y niveles, como ahora veremos.

Por supuesto, cuando hablamos de relaciones entre literatura y cine, lo primero que hay que reconocer es que, en este caso, la palabra es anterior a la imagen. Y es anterior no sólo desde un punto de vista histórico, sino también desde un punto de vista genético. De modo que aquí bien puede decirse, con toda razón y sentido, aquello de que en el principio era el Verbo, la palabra, el Logos. Asimismo, hay que recordar que, en nuestra cultura, la palabra ha gozado, por lo general, de una clara superioridad con respecto a la imagen. La palabra, de hecho, está directamente asociada a la divinidad, que mediante la palabra nombra y da existencia a los seres. Por otra parte, es precisamente el postulado de la existencia de Dios lo único que garantiza, según recuerda George Steiner en su libro *Real presences* (1989), el que haya un significado, el que haya algo en lo que decimos. Sin la palabra, el mundo no existiría. La palabra, en efecto, crea, configura la realidad e imagina otras realidades posibles, virtuales o alternativas. La imagen, sin embargo, tan sólo refleja, reproduce, representa todas estas realidades. Esto ha hecho que la imagen haya estado casi siempre al servicio de la palabra. Durante siglos, por ejemplo, la pintura y la escultura han estado al servicio de la palabra de Dios, como ilustración de la Biblia y, muy especialmente, de los Evangelios.

De modo que, desde este punto de vista, la palabra no es sólo anterior a la imagen, sino ontológicamente superior. Y en este sentido, tal vez no sea casual el hecho de que el cine haya surgido precisamente en un momento de crisis del lenguaje, de debilitamiento de la palabra y de cuestionamiento de la razón sistemática y del logocentrismo hasta entonces imperantes. No en vano, en ese momento, finales del XIX, Nietzsche, por ejemplo, acaba de proclamar la

muerte de Dios y Sigmund Freud se dispone a hacer pedazos la imagen que el hombre tenía de sí mismo, con el descubrimiento de *lo inconsciente*<sup>1</sup>.

Y, en el terreno estrictamente literario, no podemos considerar casual que el cine nazca justo en el momento en el que la novela, la novela tradicional, la gran novela del XIX, la novela realista y burguesa, esto es, el género literario por excelencia, entra también en crisis. De hecho, algunos años después, ya en el siglo XX, cuando, como resultado de la mencionada crisis, comience a desarrollarse una nueva novela en la que lo importante ya no es contar historias, el cine tomará el relevo en el arte de narrar y se convertirá en el principal heredero de la novela del siglo XIX. Pero no adelantemos acontecimientos.

## II.- La continuidad entre literatura y cine

**II.0.-** Como decía, existe una clara continuidad entre literatura y cine. Es más, para bien o para mal, el cine, tal y como lo conocemos, ha sido creado, de alguna forma, a imagen y semejanza de la literatura. Lo cual es lógico, si tenemos en cuenta que el sistema semiótico lingüístico, del cual la literatura forma parte, desempeña el papel de sistema básico de comunicación desde los orígenes de la civilización. De ahí que su influencia se deje sentir en muchos de los sistemas semióticos no específicamente verbales surgidos después. De hecho, el relato cinematográfico—el relato en imágenes—se modela según el esquema de la narración verbal.

Pero esta influencia de la palabra, de la literatura, está tan enraizada y es tan fuerte que ha llegado a ser asumida como algo natural por la mayor parte de los cineastas, lo cual ha impedido, según algunos teóricos, el pleno desarrollo de un auténtico lenguaje cinematográfico<sup>2</sup>. No deben extrañarnos, por tanto, las tajantes declaraciones realizadas por el siempre polémico director de cine británico Peter Greenaway: "El cine tiene ya cien años—afirmaba, por ejemplo, en 1995—pero yo pienso que hasta ahora no hemos visto verdadero cine, sino cierta forma de texto ilustrado. Spielberg, Scorsese, Wenders, Godard, Tarantino o Almodóvar trabajan a partir de un texto y después piensan en la imagen. Yo tengo una formación de pintor y por eso pienso primero en la imagen y, si es necesario, después, en el texto. El cine está acabado actualmente. Todos los países siguen el modelo de Hollywood, un modelo heredado, por cierto, de la novela decimonónica." Para Greenaway, pues, las películas que siguen los viejos métodos de Hollywood—que son la mayoría, no lo olvidemos—"son, básicamente, ilustraciones de la novela del siglo XIX." De modo que puede decirse que los cineastas no utilizan más que una parte de las inmensas posibilidades que en sí mismo encierra el cine, dejando numerosas zonas sin explorar, numerosos caminos sin recorrer, e imposibilitando el desarrollo de un cine autónomo e independiente de la herencia literaria.

Veamos, pues, de qué forma influye o está presente la literatura en el cine, cuál es el verdadero peso de lo literario. A este fin, tal vez sea útil tratar de establecer una analogía con las ciencias biológicas, donde, como es sabido, se distingue entre *ontogenia* y *filogenia*, según se trate del estudio del origen y desarrollo evolutivo de un ser vivo concreto o de un grupo o especie. En este sentido, cabría hablar también de una perspectiva *filogenética* y de una perspectiva *ontogenética*, dentro del campo de las relaciones entre literatura y cine. La primera

tendría que ver con el origen y desarrollo evolutivo del cine como forma expresiva, así como con el parentesco que éste tiene con otras formas expresivas, mientras que la segunda tendría que ver con el origen concreto de una película, y muy especialmente con su período embrionario.

**II.1.-** Desde una perspectiva *filogenética*, es evidente que el cine está históricamente marcado y condicionado, desde sus orígenes, por la literatura. Incluso, algunos se remontan nada menos que hasta la antigüedad clásica en busca de supuestos elementos precinematográficos en las grandes obras literarias. Esto es lo que se conoce como teorías del *precinéma*, teorías que se pusieron de moda en Francia en los años cincuenta, y que luego se extendieron por otros países europeos. Según sus partidarios, la invención del cinematógrafo vendría a satisfacer unas necesidades humanas y unas apetencias creadoras que son muy anteriores a la aparición del cine y de las cuales algunos textos literarios llevan una marca evidente. Esto hizo que los seguidores de estas pintorescas teorías elaboraran un nuevo método de análisis de textos al servicio de la pedagogía y de la crítica literaria. Es célebre, en este sentido, el análisis técnico realizado por Paul Leglise del primer canto de la *Eneida* con el fin de poner de relieve eso que el propio crítico llama el "arte fílmico" de Virgilio. La intención última era, desde luego, demostrar que el cine estaba ya pre-visto o anticipado en algunas obras literarias. Una vez más, pues, en el principio era el Verbo.

**II.1.1.-** Pero, sin querer llegar a los extremos de los precinematografistas, lo que sí es evidente es que en el principio fue el teatro, ya que, según señalan los historiadores del cine, uno de los elementos característicos del cine primitivo es lo que se ha llamado la puesta en escena teatral (cf. Guarinos 1996). Esta puesta en escena se puede comprobar, por ejemplo, en las entradas y salidas de cuadro por parte de los personajes para marcar escenas, en el movimiento horizontal de los actores, en la presentación del rostro a la cámara y en el hecho de que saluden al comienzo o al final del filme e, incluso, aparezca algún telón abriéndose o cerrándose. De ahí surge lo que se ha llamado el "Modo de Representación Primitivo," que se opone al "Modo de Representación Institucional," surgido con el desarrollo del cine narrativo y representado, fundamentalmente, por el cine clásico de Hollywood. El "Modo de Representación Primitivo" se caracteriza por no poseer todavía un lenguaje específicamente fílmico y por estar cargado de deudas teatrales; de tal forma que la película se constituye en cuadros y escenas, los planos son fijos en cuanto a posición y angulación—posición y angulación que se corresponden con las de un espectador privilegiado de platea—el punto de vista está siempre centrado y abarca el escenario completo. Lo que se hace, pues, es grabar una puesta en escena teatral, más o menos simplista, a la que el film presta todos los trucos de que dispone.

Pero la presencia del teatro en el cine primitivo no se limita a la puesta en escena teatral. Como es sabido, en los primeros años del cine, éste se convirtió en una especie de barraca de feria muy popular, algo así como el teatro para el pobre o para el proletariado. Pero la reiteración de temas y de formas de expresarlos comenzó pronto a cansar al público. De ahí que algunos pioneros del cine europeo se forjaran el propósito de llevar al cine a las clases

altas, que hasta el momento lo habían rechazado en favor del teatro. Y, cómo no, será precisamente el teatro el anzuelo empleado para atraer al público culto y acomodado. Con este fin, surge en 1908 el llamado *Film d'Art*, una sociedad productora creada por un grupo de banqueros y hombres de teatro. Para ellos, la crisis de argumentos que padecía el cine debía subsanarse con la incorporación de temas del teatro clásico, a través de la adaptación masiva de obras de los grandes autores. Ello supuso también la incorporación al cine de grandes actores procedentes del teatro, que pretenden sustituir la ausencia de palabra hablada con la ampulosidad gestual de una declamación que no se oía. Así pues, el intento de alcanzar una dignidad dentro del mundo del arte, con el fin de ganarse un público culto que lo rechazaba, llevó al cine a caminar tras las huellas del teatro en el peor sentido posible, puesto que simplemente se limitaba a imitar falsamente al teatro. Se trataba, en definitiva, de registrar una representación teatral culta, pero sin palabras. Y el resultado fue un cine estático—y el cine es esencialmente movimiento—que muy pronto dejó de interesar al espectador.

**II.1.2.-** Pero por las mismas fechas en las que en Francia y otros países europeos se dedican a hacer teatro filmado, en Estados Unidos comienza ya a romperse con la influencia teatralizante y con la puesta en escena teatral, gracias, entre otras cosas, al desarrollo de un género genuinamente americano; me refiero, claro está, al *western* o cine del oeste. Con él, surgen el uso del primer plano con valor narrativo, el montaje de acciones paralelas—empleadas, por ejemplo, en las persecuciones—así como la profundidad de campo y el empleo de escenarios realistas y naturales en contraste con los decorados teatrales; también las interpretaciones de los actores se hacen más naturales y mesuradas. Para muchos especialistas, la película *Asalto y robo de un tren*, de Edwin S. Porter, rodada en 1903, puede considerarse la pionera en el empleo de un lenguaje narrativo en el cine, a pesar de la disposición frontal de la mayoría de las escenas.

Pero va a ser David W. Griffith quien a partir de 1908 sustituya la puesta en escena teatral por una nueva puesta en escena, que, según él, pretendía ser una imitación de la vida (cf. Brunetta 1987 y Company 1987). Y, para ello, va a inspirarse, cómo no, en la novela del siglo XIX, sobre todo en Dickens. En efecto, Griffith comienza a aplicar al cine técnicas y formas de narrar aprendidas de la novela decimonónica, algo que, en un principio, provocó el rechazo de los productores para los que trabajaba. Estos no aceptaban, por ejemplo, que en una película se pudiera pasar directamente del primer plano de una mujer en el interior de su casa al primer plano de su marido, desterrado en una isla desierta. Pensaban que con semejantes saltos narrativos el público no iba a entender absolutamente nada. Para tranquilizarlos, Griffith les replicó que Dickens escribía así en sus novelas. "La única diferencia—añadió—es que yo hago novelas en imágenes."

Por este camino, Griffith romperá, por fin, con los principios básicos del teatro como espectáculo, principios que, en su aplicación al cine, se habían traducido en una distancia determinada e invariable de la cámara con respecto a la escena, una visión totalizadora del espacio de la acción y una ausencia de cambios de perspectiva fuera de los cambios de escena. Frente a ello, Griffith dividirá, en primer lugar, cada secuencia en planos separados y diferentes en cuanto a la distancia con respecto a la escena y en cuanto al ángulo y perspectiva

del encuadre; y, después, convertirá el montaje en el principio organizador y ordenador de tales planos; este montaje engarzarán, pues, no sólo escenas más o menos extensas, sino también los detalles más pequeños de las mismas, como si fueran las piezas de un mosaico colocadas en orden cronológico.

Lo importante es que, gracias a estos nuevos principios, Griffith se convierte en el gran "novelador del cinematógrafo" y en el auténtico e indiscutible sistematizador de un lenguaje nuevo. Con él, asistimos a la gestación de una gramática cinematográfica que ya nada tiene que ver con el teatro, sino con la novela. Todo ello hizo, en fin, que el cine se convirtiera en una máquina de contar historias cada vez más largas y complejas. Paralelamente, como ya he dicho, la gran narrativa del siglo XX abandonará esa función, para dejarse contaminar por otros géneros e introducir nuevos elementos dentro de la novela.

**II.1.3.-** A diferencia de la literatura, en la que tradicionalmente existen diferentes géneros formales, el cine, sin embargo, se decantó muy pronto por la narrativa, hasta el punto de que, cuando se habla de géneros en cine, se trata, por lo general, de los diferentes géneros temático-estilísticos existentes dentro del cine narrativo de ficción (dejo aparte el cine documental, que, en muchos casos, es también cine narrativo). Sólo en la época del cine primitivo y muy especialmente en la época de las vanguardias puede hablarse de la existencia de un cine poético reconocido; posteriormente, tan sólo encontramos excepciones muy puntuales y, por lo general, marginales, dentro de lo que se ha llamado cine experimental. De hecho, en esa época, y, sobre todo, en el surrealismo, el cine era considerado una nueva forma de poesía visual, con sus insólitas metáforas y sus ritmos cinéticos. "Los nuevos nombres de René Clair, Germaine Dullac, Cavalcanti y Epstein—escribe Alberti en *La arboleda perdida*—se desplegaban ante nuestros ojos en un desfile de imágenes sorprendentes, montaje de imprevistas y absurdas metáforas muy en consonancia con la poesía y la plástica europea del momento." Es más, en esos años, el fenómeno de la poesía trasciende la clásica división entre las artes. De ahí que el cine pueda ser "instrumento de poesía," como quería Luis Buñuel<sup>3</sup>, y, al mismo tiempo, un estímulo y un modelo para la propia poesía escrita.

Así pues, y aunque pueda resultar paradójico, lo cierto es que el cine poético es, en buena medida, patrimonio del cine mudo y no sólo del cine de vanguardia, ya que incluso las películas protagonizadas por los grandes cómicos de la época son, para Buñuel, los "mejores poemas que ha hecho el cine." "La gente es tan idiota, y tiene tantos prejuicios—comenta en 1929 en *La Gaceta Literaria*, de la que ahora hablaré—que creen que "Fausto" y "Potemkine," etc., son superiores a esas bufonerías, que no son tales, y que yo les llamaría la nueva poesía. El equivalente surrealista, en el cine, se encuentra únicamente en esos filmes. Mucho más surrealistas que los de Man Ray." Y, en efecto, nunca como en los años 20 han estado el cine y la poesía tan cercanos y tan unidos. Nunca ha habido tanta comunicación ni tantos trasvases entre un medio y otro. Nunca ha habido mayor convergencia y sintonía entre ellos. Nunca, en fin, el cine ha sido más poético ni la poesía más cinematográfica. De ahí que pueda hablarse de una cierta elocuencia del cine mudo.

Son, en efecto, los años de las películas surrealistas de Man Ray, entre las que destaca *L'Etoile de mer* (1928), definida por Giménez Caballero como "un poema de imágenes

fotogénicas realizadas sobre metáforas puras del poeta Robert Desnos." O de las películas poemáticas de René Clair (1924), como las tituladas *Entr'acte* y *Le Poème de la Tour Eiffel*, "un poema de Cendrars realizado con la estilográfica de una cámara tomavistas," en palabras del escritor César Muñoz Arconada. O de la célebre *Ballet mécanique* (1923-1924), de Dudley Murphy y el pintor francés Fernand Léger, en la que se alternan movimientos rítmicos e imágenes abstractas, sobre todo de objetos cotidianos debidamente descontextualizados que se convierten en formas abstractas o que sugieren comparaciones visuales con figuras humanas. Se trata, en fin, de películas en las que se utilizan las mismas técnicas que utiliza la poesía de vanguardia, unas bajo la forma de películas metafóricas de carácter abstracto, y otras bajo la forma de películas de carácter asociativo, basadas en la reiteración de motivos y rimas visuales.

Por último, si nos ceñimos al ámbito de la cultura española, hay que decir que 1929 fue un año clave en lo que se refiere a las relaciones entre poesía y cine<sup>4</sup>. Se trata de un verdadero *annus mirabilis*, ya que durante el mismo se publicaron los poemas de *Yo era un tonto y lo que he visto me ha hecho dos tontos*, de Rafael Alberti, en diferentes números de *La Gaceta Literaria*, la gran revista de la generación del 27 fundada y dirigida por Ernesto Giménez Caballero<sup>5</sup>. En sus poemas, Alberti rinde homenaje precisamente a los grandes cómicos del cine mudo, con los que comparte la visión poética del mundo y su espíritu a la vez ingenuo y transgresor. Pero 1929 fue también el año en que se realiza y estrena *Un chien andalou*, de Luis Buñuel, con guión de Dalí y del propio Buñuel, la cumbre del cine surrealista y una de las grandes películas poemáticas de la historia del cine. Y, por supuesto, fue también el año en el que, muy probablemente, Lorca escribió el guión cinematográfico de *Viaje a la luna*, del que, por fin, acaba de estrenarse en España una versión dirigida por el pintor y escenógrafo Frederic Amat<sup>6</sup>.

**II.2.-** Así pues, dentro de lo que aquí he llamado, de forma un tanto metafórica, la perspectiva *filogenética*, hemos visto ya la vinculación que el cine tuvo en sus primeras décadas de desarrollo evolutivo con otras formas expresivas, concretamente con la poesía, la novela y el teatro. Veamos ahora las relaciones entre la literatura y el cine desde la otra perspectiva. Como ya he dicho, la perspectiva *ontogenética* tendría que ver con el origen de una película concreta, y muy especialmente con su período embrionario.

**II.2.1.-** En este nivel, conviene recordar, en primer lugar, que en el origen de casi toda película hay un texto escrito llamado guión, que en un determinado momento del proceso se llama, además, guión literario, para distinguirlo del guión técnico. En ese guión, no sólo están los diálogos o la descripción de unas acciones, de unos personajes y de unos escenarios, sino que también están presentes unas determinadas estructuras narrativas y una determinada manera de narrar. Esto quiere decir que, por lo general, una película ha de ser *escrita* antes de ser filmada. Y esta es, claro, una de las razones de que en la mayor parte del cine clásico o de tradición clásica *prime* más el hecho de contar una historia de forma clara y fluida que el aspecto puramente plástico o visual de la película. No es extraño, por tanto, que suela hablarse, a este respecto, de la existencia de un cine "de guionistas" o "de escritores" (o incluso de escritores metidos a guionistas o de guionistas con pretensiones de ser escritores). Es este

precisamente el tipo de cine que más irrita a Peter Greenaway, pues demuestra, una vez más, según él, que nuestra cultura es tradicionalmente más literaria que pictórica, y, en consecuencia, nuestro cine en su conjunto, más narrativo que visual. Frente a este tipo de cine mayoritario en el que el peso del guión y de la tradición literaria es verdaderamente un lastre, Greenaway propone, como alternativa, un cine "de pintores" y un cine experimental, heredero y continuador de la corriente formalista y estructuralista que existió en Europa durante los 60, bajo las etiquetas de *free cinema* y *nouvelle vague*.

Pero aparte de Greenaway y del cine experimental, y aparte del cine de vanguardia y del cine *underground*, siempre ha habido autores que han tratado de apartarse del cine narrativo clásico y de su pesada carga literaria. Son directores que apuestan por un cine poético y por un cine de indagación y de conocimiento, un cine que aspira a recoger la fluidez del tiempo y la inmediatez de la vida e intenta dar cabida a lo imprevisto y a lo fugitivo, a ese instante único que ya no volverá repetirse, un cine que, en palabras de Víctor Erice, "no trata de expresar una verdad sabida de antemano, y que el guión acostumbra a reflejar puntualmente, sino de hacerla brotar de entre las imágenes, de revelarla, en definitiva." Por supuesto, este tipo de cine no parte necesariamente de un guión previo o, al menos, no de un guión en el sentido tradicional, pues ya no se trata aquí de la mera ilustración de un texto, o de la puesta en imágenes de una escritura previa, sino del despliegue en el proceso del rodaje y del montaje de una escritura autónoma—creadora, y no reproductora—la escritura del movimiento, de la imagen en movimiento, una escritura que también conecta con la literatura, con la palabra, pero lo hace por la vía de la convergencia y la implicación mutua y no por la de la dependencia y la imitación. Si hubiera que citar, en fin, dos buenos ejemplos dentro del cine español más reciente, estos serían, sin duda, *El sol del membrillo*, del propio Víctor Erice (1992), y *Tren de sombras*, de José Luis Guerín (1997), apenas dos grandes excepciones en medio de un panorama dominado por el cine narrativo y por el peso de la tradición literaria.

**II.2.2.-** Por otra parte, en las adaptaciones cinematográficas, detrás de ese texto llamado guión, hay, además, otro texto previo: la obra literaria. La adaptación es, por supuesto, la forma más obvia y recurrente de relación entre literatura y cine. De hecho, una gran parte de las películas de ficción están basadas o inspiradas en obras literarias, tanto modernas como clásicas. Pero la adaptación, no lo olvidemos, es un fenómeno que no se da sólo entre literatura y cine; todas las artes la practican de una manera u otra. La adaptación puede darse entre diferentes formas expresivas y dentro de cada forma expresiva. Dentro de la literatura, por ejemplo, se da, con relativa frecuencia, el caso de adaptaciones de novelas, fragmentos de novelas o relatos al teatro. Un caso que ahora está de actualidad en España, debido a la reciente adaptación de José Luis Garci, es *El abuelo* (1897), novela dialogada de Benito Pérez Galdós, de la que el propio autor escribió una versión teatral en 1904<sup>7</sup>. En el cine, de todas formas, la adaptación es algo tan frecuente que, parodiando aquello de que en literatura lo que no es tradición es plagio, bien podría decirse que en el cine lo que no es adaptación o es un *remake* o es plagio.

Por lo general, el tema de la adaptación suele plantearse en términos bastante simples: como un problema de fidelidad o infidelidad al texto literario. De ahí que muchos teóricos y



críticos hablen de la imposibilidad de la adaptación, y, en consecuencia, de la supuesta superioridad de la literatura con respecto al cine. Sobre este asunto hay un chiste que Alfred Hitchcock hizo famoso. Se trata de dos cabras que están en el monte comiéndose los rollos de una película basada en una obra literaria. Después de llevar un buen rato mascando celuloide, le dice una cabra a la otra: "Pues hija, qué quieres que te diga, yo prefiero el libro." Este chiste refleja muy bien la actitud más generalizada ante el tema de las adaptaciones, esa actitud que suele manifestarse en comentarios del tipo "la novela es mejor que la película," "la película no es fiel a la novela," "la película no respeta o, incluso, es contraria al espíritu de la novela," opiniones, en fin, de carácter subjetivo que no entran nunca en el fondo de la cuestión.

Desde un punto de vista teórico y práctico, hay dos maneras básicas, a mi juicio, de abordar o entender la adaptación: bien como traducción o ilustración del texto literario, bien como lectura o reescritura del mismo. En el primer caso, nos encontraríamos con distintas grados de fidelidad; y, en el segundo, con distintas formas de desviación<sup>8</sup>.

**II.2.2.1.-** En cuanto a la adaptación entendida como forma de traducción, hay que recordar que, según Jakobson, existen al menos tres tipos de traducción: la llamada traducción intralingüística, que consiste en el paso de un texto de una forma literaria a otra forma distinta, por ejemplo de un género a otro; la traducción interlingüística—o traducción propiamente dicha—que consiste en el paso de un texto de una lengua a otra; y, por último, la traducción intersemiótica, que consiste en el paso de una obra de un sistema semiótico a otro sistema semiótico diferente. La adaptación cinematográfica de obras literarias entraría de lleno en este tercer tipo, puesto que, en principio, consiste en el trasvase de un texto de un sistema semiótico literario a un sistema semiótico audiovisual, lo cual plantea, como es lógico, numerosos problemas y dificultades.

Se trata, en todo caso, de una traducción fundamentalmente selectiva y recreadora. El carácter selectivo vendría dado por el hecho de que cada uno de los dos sistemas tiene sus propios condicionamientos en cuanto a la extensión y modo de recepción de la obra, mientras que la recreación vendría determinada por el hecho de que los medios y recursos con que cuenta cada sistema son muy diferentes. Adaptar significa, pues, en este caso, operar una serie de elecciones, generalmente reductoras y simplificadoras, en relación con el texto original. Estamos, en definitiva, ante una adaptación más bien pasiva, ya que la labor se reduce fundamentalmente a trabajar sobre el argumento y sobre la temporalidad de la obra literaria, con el fin de reducir la extensión del texto original a una duración más o menos predeterminada. De ahí que, para algunos teóricos del cine, como Jean Mitry, la adaptación así concebida sea una pura entelequia.

De todas formas, y sin querer llegar, ni mucho menos, a tales extremos, lo que sí cabe afirmar es que, en el mejor de los casos, este tipo de adaptaciones—que son las más frecuentes—no llegan a ser más que una mera ilustración de la obra literaria y, por lo tanto, un texto en buena medida redundante. Eso explica que, en este tipo de adaptaciones, los mejores resultados se hayan dado casi siempre con textos literarios breves y muy poco complejos.

**II.2.2.2.-** Pero también podemos concebir la adaptación como una lectura y reescritura de la obra literaria, una lectura y reescritura, claro está, personal e inevitablemente transgresora. Desde esta perspectiva, podemos decir que lo que el adaptador y el director ponen en escena en una película no es tanto el texto literario como su particular lectura y exégesis de dicho texto. No se trata, por tanto, de hacer una traducción en imágenes del texto literario—tarea verdaderamente imposible en el caso de algunas novelas—sino de proponer una interpretación más o menos transgresora y, a veces, crítica del mismo. De hecho, eso es lo que hace todo buen lector—y, en este sentido, el adaptador no es más que un lector privilegiado—ante una obra literaria mínimamente ambigua y compleja: interpretar e imaginar a partir del libro, esto es, *realizar* en la imaginación las propuestas del libro.

Naturalmente, se incluyen aquí las llamadas adaptaciones libres, en las que el texto literario no es un fin en sí mismo, sino un simple medio, un punto de partida o un pretexto, bien para alejarse de la obra y hacer con ella otra cosa, bien para comentarla de alguna manera (García 1990, 181-91)<sup>9</sup>. Por eso, no es oportuno hablar aquí de fidelidad, sino, en todo caso, de diferentes grados de desviación con respecto al texto inicial. Pero lo más importante es que aquí estamos ante una adaptación activa, una adaptación que, por lo general, es más interesante y da mejores resultados que la adaptación pasiva, debido, sobre todo, a las enormes potencialidades creativas que encierra.

**II.2.2.3.-** Otro aspecto relacionado, de una manera u otra, con las adaptaciones es la existencia de una serie de argumentos universales que se han venido transmitiendo, a lo largo de los siglos, a través de los distintos medios expresivos y de las distintas culturas. No se trata aquí, por tanto, sólo de adaptaciones cinematográficas de obras literarias concretas, sino más bien de la actualización en un medio expresivo nuevo, en este caso el cine, de argumentos universales que cuentan ya con una larga tradición literaria.

En este sentido, conviene recordar que los profesores Jordi Balló y Xavier Pérez, en un curioso libro titulado *La semilla inmortal* (1995), han llegado a establecer lo que ellos llaman "argumentos fundacionales," es decir, aquellas "narraciones que más han influido en el cine, aquellas que en permanente mutación han proporcionado las historias básicas de todos los filmes." De este modo, la, en un principio, ilimitada variedad de historias que durante algo más de cien años nos ha venido contando el cine puede quedar reducida, en realidad, a veintiún argumentos esenciales o tipos básicos, con sus distintas variantes y ramificaciones y con sus correspondientes arquetipos míticos o textos literarios fundacionales. Según Jordi Balló y Xavier Pérez, estos argumentos serían: "A la busca del tesoro," cuyo arquetipo es "Jasón y los argonautas," "El retorno al hogar" (*La Odisea*), "La fundación de una nueva patria" (*La Eneida*), "El intruso benefactor" (el Mesías), "El intruso destructor" (el Maligno), "La venganza" (*La Orestíada*), "La mártir y el tirano" (Antígona), "Lo viejo y lo nuevo" (*El jardín de los cerezos*), "El amor voluble y cambiante" (*El sueño de una noche de verano*), "El amor redentor" (*La Bella y la Bestia*), "El amor prohibido" (*Romeo y Julieta*), "La mujer adúltera" (*Madame Bovary*), "El seductor infatigable" (Don Juan), "La ascensión por el amor" (*La Cenicienta*), "El ansia de poder" (*Macbeth*), "El pacto con el demonio (Fausto), "El ser desdoblado" (*Dr. Jekyll y Mr. Hyde*), "El conocimiento de sí mismo" (Edipo), "En el interior

del laberinto" (*El castillo*), "La creación de vida artificial" (Prometeo y Pigmalión) y "El descenso al infierno» (Orfeo).

Por supuesto, esta clasificación no pretende ser única ni definitiva, puesto que, por un lado, muchos de estos argumentos básicos podrían agruparse en categorías mayores o complementarias, mientras que, por otro, también podrían establecerse nuevas y diferentes categorías. Pero, en todo caso, lo importante es que, tal y como demuestran, de manera pormenorizada y con abundantes ejemplos, los mencionados autores en su libro, casi cualquier película podría remontarse, de una manera u otra, a un argumento fundacional, consagrado ya, bajo diferentes formas y figuras, en la mitología y en la literatura.

### III.- Epílogo

He dicho al principio que el cine es el lugar de encuentro de la palabra y la imagen. Y he intentado mostrar, de forma muy sucinta, que no existe ruptura, sino continuidad entre la literatura y el cine<sup>10</sup>. A todo esto hay que añadir, para finalizar, que el mejor homenaje a la palabra que se ha hecho en los últimos cincuenta años y la mejor expresión de su valor trascendente y de su mágico poder, no los encontramos precisamente en una obra literaria o filosófica (la literatura y la filosofía de la era posmoderna se han dedicado más bien a expresar la crisis de la palabra o a certificar, de distintas maneras, su defunción), sino en una película, una de las grandes películas de la historia del cine, la que suele aparecer en segundo lugar, después de *Ciudadano Kane*, en esas listas que de vez en cuando se publican en las revistas de cine. Me refiero, claro está, a *Ordet*, en español *La palabra*, o, mejor aún, *El Verbo*, película de 1954-55 del director danés Carl Theodor Dreyer.

Se trata de un film en el que, ya desde el título, se rinde un culto casi reverencial a la palabra y en la que se plantean cuestiones religiosas y trascendentes, pero no desde una perspectiva confesional y abstracta, sino vital y plástica, una película narrativa, sí, pero también poética, bastante austera desde el punto de vista estético, pero llena de inusitada belleza, rodada en largos planos-secuencia por los que fluye el tiempo y discurre la vida. Sus puntos de partida son la adaptación de una obra de teatro del dramaturgo y clérigo Kaj Munk (1898-1944) y el pensamiento y la actitud religiosa de Sören Kierkegaard, pero *Ordet* va mucho más allá, llega mucho más lejos de lo que ha llegado nunca ninguna otra película. La suya es una apuesta por la trascendencia, por la palabra y, al mismo tiempo, por la vida, en su sentido más carnal y humano. En *Ordet*, somos testigos, al final, de un doble milagro: el milagro de la resurrección de la carne por obra y gracia de la palabra, y el milagro del Arte—con mayúscula—por obra y gracia de la palabra y la imagen.

---

### Notas

<sup>1</sup> Tampoco creo que sea casual, por cierto, que, en estos momentos, finales del siglo XX y principios del XXI, el nacimiento de la era digital coincida con el último asalto al logocentrismo, representado, entre otras cosas, por el derrumbe de las grandes ideologías.

---

<sup>2</sup> Quiero llamar la atención sobre el hecho de que hablar de lenguaje cinematográfico lleva ya implícita una analogía con el lenguaje por antonomasia, que es el lenguaje verbal.

<sup>3</sup> Buñuel fue, en efecto, uno de los más firmes partidarios del "cine poemático frente al cine-novela." "El arte cinematográfico—escribió, en este sentido, en 1947—debido principalmente a contingencias de orden económico, parece haber renunciado a sus inmensas posibilidades creadoras, que en la actualidad caminan exclusivamente en una sola dirección: la del más estricto realismo. . . Los asuntos originales están poco menos que agotados y el cine realista ha tenido que recurrir a las creaciones literarias de las que principalmente nutre su inspiración. Lo que a través de los siglos se nos había contado por la novela o por el teatro nos lo vuelve a repetir ahora el cinematógrafo... Siendo éste, como se ha dicho a menudo, instrumento maravilloso para la expresión de la poesía y de los sueños—del subconsciente—se ve constreñido al papel de simple repetidor de historias, ya expresadas por otras formas de arte."

<sup>4</sup> Conviene recordar, por otra parte, que 1929 es, dentro de la historia del cine, un año singular, puesto que se trata de un tiempo de encrucijada y de transición entre dos mundos tan dispares como el del cine mudo y el cine sonoro. En efecto, en 1929, el cine mudo vive todavía un buen momento, pero comienza ya a ser amenazado por la llegada del sonoro, nacido oficialmente en torno a 1927 con *The Jazz Singer*, si bien puede decirse que el nuevo invento no se lanzó en realidad hasta 1930.

<sup>5</sup> Como es sabido, se trata de una revista caracterizada, entre otras cosas, por la enorme y temprana importancia concedida al cine como forma arte (sobre todo a través de la sección titulada *Boletín de Cinema*, que dirigía Buñuel), hasta el punto de haber auspiciado la creación del primer cineclub español a finales de 1928.

<sup>6</sup> El guión, como se sabe, fue escrito en Nueva York, en casa del artista gráfico mexicano Emilio Amero, después de ver un corto de éste titulado 777, "una cosa abstracta sobre máquinas expendedoras," en palabras del autor, y estimulado por lo que había oído o leído sobre el estreno de *Un chien andalou*. El propio Amero empezó a filmarlo en Ciudad de México, después de enterarse de la muerte de Lorca, pero, por desgracia, el rodaje tuvo que ser interrumpido, y la película no se pudo terminar.

<sup>7</sup> *El abuelo* es, con diferencia, la obra de Pérez Galdós que más veces ha sido adaptada. De ella, existen nada menos que cinco versiones cinematográficas: una muda, del español José Buchs, realizada en 1925; otra, mexicana, rodada en 1943 por José Díaz Morales, con el título de *Adulterio*; otra del argentino Román Viñoly Barreto, de 1954; la dirigida en España por Rafael Gil en 1973, con el título de *La duda*; y, por último, la de José Luis Garci, estrenada, con gran éxito, en 1998. Sin duda, es esta última la más fiel al espíritu y a la letra del original—su adaptación es, de hecho, más fiel que la versión teatral de Galdós— y, al mismo tiempo, la más personal y la mejor, desde el punto de vista estrictamente cinematográfico.

<sup>8</sup> De todas formas, debo advertir que en esto de las adaptaciones suele darse la curiosa paradoja de que cuanto más fiel es una película a la letra del libro más infiel es a su espíritu, y viceversa.

<sup>9</sup> Para el especialista francés Alain Garcia, existen dos tipos de adaptación libre: la «digresión» y el «comentario». En la «digresión», el adaptador no pretende traducir el texto original de un

medio a otro, sino salirse de la anécdota e inspirarse libremente en ella. Al creador lo que le interesa, en este tipo de adaptación, es un tema, una determinada situación o un determinado personaje de la obra original para después hacer una variación libre sobre el mismo. En este sentido, una «digresión» es siempre un acto de alejamiento o de desviación. No se trata, de ningún modo, de simplificar, sino de poner el énfasis en unos elementos u otros, cambiando lo que haya que cambiar. De tal modo que las situaciones pueden ser renovadas, los personajes remodelados y los temas tratados de otra forma, pero el espíritu de la obra original ha de seguir planeando, de alguna manera, sobre la adaptación. En el "comentario," el adaptador, más que alejarse de la obra inicial, lo que hace es comentarla, dándole un mayor alcance a su significado o un sentido nuevo, sentido que a veces pervierte el de la obra original. Y este «comentario» se establece bajo la forma de un discurso que viene a sostener, reforzar o explicar el texto original.

<sup>10</sup> Por supuesto, para ser justos, tendría que haber hablado también aquí de la enorme influencia que el cine ha tenido en la literatura del siglo XX, sobre todo, claro está, en la novela, pero esa es otra historia, de la que ahora, por falta de espacio, no puedo ocuparme. Una buena introducción, en español, a este tema puede verse en Peña-Ardid. (1992).

### **Obras citadas**

Guarinos, Virginia. 1996. *Teatro y cine*. Sevilla: Padilla Libros.

Brunetta, Gian Piero. 1987. *Nacimiento del relato cinematográfico (Griffith, 1908-1912)*. Madrid: Cátedra

Company, Juan Miguel. 1987. *El trazo de la letra en la imagen. Texto literario y texto fílmico*. Madrid: Cátedra.

García, Alain. 1990. *L'adaptation du roman au film*. París: If Diffusion.

Balló, Jordi y Xavier Pérez. 1997. *La semilla inmortal. Los argumentos universales en el cine*. Barcelona: Anagrama [1ª ed., en catalán, 1995].

Peña-Ardid, Carmen. 1992. *Literatura y cine. Una aproximación comparativa*. Madrid: Cátedra.

## ***La Belle Captive. Una novela icónica***

Gabriel Weisz

*Facultad de Filosofía y Letras*

*Universidad Nacional Autónoma de México*

*La Belle Captive* reúne una colección de 77 cuadros de René Magritte que ilustran los escritos de Alain Robbe-Grillet (1996). El escritor seleccionó los cuadros una vez escrita una parte de la novela. El relato consta de cuatro partes y todo el texto guarda una relación muy significativa con los cuadros. Robbe-Grillet aclara que las ilustraciones fueron impulsos generativos durante el proceso de escritura, por lo cual se establece un sistema metonímico conectivo; un juego de distancias entre las ilustraciones y el texto; y hasta una verdadera oposición (223).<sup>1</sup>

La primera parte de la novela describe la caída de una enorme roca. En la página opuesta se reproduce el cuadro *El castillo de los Pirineos* de Magritte, donde se ve una roca gigantesca suspendida encima del mar. Es posible entrar al mismo espacio del cuadro, a una habitación donde hay una mujer, una piedra y otros personajes. A continuación nacen al mismo tiempo un ídolo, Vanesa y David.

El criminal-narrador invita a Vanesa a la ópera y le explica la trama; sus palabras tienen un efecto narcótico sobre la joven que pierde el conocimiento. Acto seguido, la secuestra y transporta su cuerpo inconsciente a un cuarto cercano. El narrador describe el fuego ritual que se encuentra en el escenario. Pasa por distintos lugares, compra una rosa y reflexiona sobre las distintas interrupciones que han ocurrido durante su itinerario.

En la segunda parte encontramos a un hombre conducido por otros personajes de porte militar. El prisionero comenta la dificultad que experimenta para reconocerse frente al espejo de la celda que ha sido encerrado. Según lo expresa, nota un parecido con el retrato del asesino que apareció en un periódico. Bruscamente, el narrador resume su historia del asesino, pero esta vez se encuentra sentado en un café al borde de la playa. Desde este lugar, una rubia que juega en la playa capta su atención. Poco después describe a otra seductora adolescente que está sentada cerca de él. El comentario pictórico que acompaña este testimonio es *La filosofía en el boudoir*; título de una de las obras del Marqués de Sade y tema de la obra de Magritte (ver figura 1). En el cuadro vemos un armario, de donde cuelga un camisón con senos y, sobre una mesa, en el primer plano, un par de zapatos que terminan con los dedos del pie de una mujer.

Más adelante, el narrador pide a la adolescente que busque su cajetilla de cigarros en la guantera de un Cadillac estacionado cerca del café. Ella nota su bastón ortopédico y se levanta. Mientras tanto, el narrador describe el atuendo: está disfrazado de médico. Cuando la adolescente vuelve, el falso doctor le ofrece un cigarro que contiene una droga. La joven pierde el conocimiento y el narrador que se hace pasar por un doctor, pide a tres hombres que la carguen hasta su automóvil.

Regresamos al tema que dejó planteado el cuadro *La filosofía en el boudoir*. Quizá induce al narrador a desnudar a la mujer para clavarle una aguja hipodérmica en el seno derecho, que conduce a lo largo de una carretera costera con el plan de arrojar el cuerpo de su cautiva al mar. En eso, siente un dolor muy intenso: su prisionera, que escondía una aguja hipodérmica en su bota, le inyecta una sustancia narcótica. Una vez que pierde el conocimiento, sueña con la gran roca, motivo pictórico de la primera parte.

La tercera sección abre con el interrogatorio del prisionero. Discuten acerca del zapato de la joven; este objeto adquiere un significado sagrado. El interrogador interpreta el papel de un lector que sólo puede seguir relatos lineales, mientras que el narrador salta de un punto al otro de su exposición.

En la segunda parte, Magritte ha brindado un comentario pictórico sobre la naturaleza de la joven, semejante a la de una sirena. En esta sección, la mujer ha sido atrapada por una red de pescador. Cada cuarto del corredor funciona como un aparador donde se exhibe una rosa, o bien se alojan diversos objetos. El narrador está en uno de esos cuartos. Interrumpe el curso de su narración para abandonarse a una fantasía en la que conduce a la mujer a una tienda y en el vestidor le aplica la inyección. Luego se ocupa de inventar una historia erótica en la que intervienen varios motivos marítimos, como una esponja y una concha. Su atención se dirige al edificio de la ópera y nota que la entrada al pasillo está adornada con dos estatuas de la antigua diosa del placer Victoriosa Vanadis y Vanadis Vencida. Nuevamente aparece una fogata, pero en esta ocasión hay un grupo de hombres que cocina un pescado.

La tercera parte amplifica los temas eróticos de la sección anterior. El narrador sigue sentado en el café y sostiene un periódico. Comienza su lectura en la sección destinada a los crímenes sexuales. Encuentra una página que muestra el maletín del falso doctor. Pese a que la identidad del narrador y la del doctor se confunden, el primero pregunta al doctor por la salida. El maletín que podía contener manzanas y emparedados con narcóticos ahora guarda un instrumento musical que parece hacer eco del cuadro en que se representa una tuba. En eso, el narrador se percata de un zapato blanco de tacón próximo a un charco de sangre. Descubre una correspondencia entre el zapato engarzado en joyas y la estatua de una mujer que tiene incrustadas piedras preciosas. En las primeras escenas, la mujer del café, portaba un pequeño cuaderno negro en que registraba la manera en que el secuestrador regresaba por su maletín.

El criminal sostiene una rosa como el *Fantômas* del cuadro de Magritte. El médico criminal arroja la rosa al río y luego recoge una piedra volcánica que recuerda todas las rocas que han aparecido en el relato. El narrador cierra el cuaderno y decide que no hay otra pista nueva, a no ser la piedra que acaba de recoger.

Quien ahora está en una celda es la bella cautiva, que le sonrío. El narrador concluye su relato al expresar que algo lo está estimulando para continuar su búsqueda de placer.

### **1. Transacciones ekphrásticas.**

Una vez que planteamos la trama, podemos comentar ciertos asuntos teóricos. Primero explico el título de este trabajo—*Una novela icónica*.

La retórica visual define la iconicidad como lo que está implicado en el conocimiento del uso de objetos y las reglas que determinan los signos de esos objetos. En todo caso, un estímulo visual en que participa una semiosis (cfr. Groupe µ 1992-145).

De aquí pasamos a la pregunta *¿Ut pictura poesis?* (¿Es la poesía como una pintura?) Por nuestro lado, trasponemos la interrogación al campo de la novela. Con esta cita de Horacio queda planteado el tema de la *ekphrasis*. El enunciado *ut pictura poesis* expone una comunicación entre el arte verbal y el visual. Abre las cuestiones de la *ekphrasis* de lo pictórico, la *enargeia* griega del cuadro y la vitalidad de la que hace eco la escritura. En estos procedimientos apreciamos el respaldo que reciben las imágenes y viceversa. La *enargeia* lleva hasta el lector una descripción tan vívida que le produce la ilusión de tener la imagen frente a los ojos.

De manera más puntual Mitchell (1994-152) sostiene que la *ekphrasis* remite a la representación verbal de una representación visual. Acaso esta manifestación de la literatura anuncia el deseo de todo escritor de hacer ver al lector lo que describe. Presenciamos un fenómeno en el que intervienen los protocolos que aproximan el lenguaje a un discurso visual. Dentro del proceso *ekphrástico* consideramos la manera en que el lenguaje imprime voz al objeto mudo. Pero no sólo se trata de un sonido determinado, ya que también participa el movimiento. El objeto es animado por el lenguaje o por una dinámica de la representación verbal. La relación *ekphrástica* extiende, mediante la representación visual, un puente que se comunica con la recreación somática de quien observa las cosas. Imagen y cuerpo se asocian a una representación verbal; como veremos más adelante.

Según Mitchell, la *ekphrasis* logra articular el discurso escrito—tiene en mente a la poesía—con la otredad semiótica englobada en las artes espaciales. También sostiene que la relación con las otredades no está exenta de problemas; sobre todo cuando privilegiamos al sujeto como entidad provista de voz y facultada con un papel activo y una visión, mientras que lo “otro” se proyecta como entidad pasiva que es vista y que se relega a la función de un objeto silente (156). Aquí tenemos que revisar la función colonialista y activa de la representación verbal frente a la posición subalterna de la imagen muda, oposición que no acaba de convencer. Es cierto también que no se trata exclusivamente de un problema teórico, sino de una estrategia política de sojuzgamiento que más adelante tendremos oportunidad de detallar.

Es oportuno hacer notar que la auténtica *ekphrasis* sólo puede aspirar a una representación figurativa. La otredad textual no puede estar del todo presente. Mitchell hace notar que Murray Krieger define el principio *ekphrástico* como el medio verbal que debe concretarse en un medio sólido, tópico del cual derivaría esa vitalidad descriptiva de la *enargeia*, o fuerza de las cosas. Y de mayor relevancia para nosotros será la “corporeidad” de las palabras, que trabajaremos más adelante al abordar el asunto de la relación entre el cuerpo y el texto. Es indispensable revisar las formas en las que se representan los objetos, las acciones de los personajes, los objetos con atributos visuales y las representaciones visuales, pues con todo ello se produce una densidad semántica, y son factores sobresalientes en *La Belle Captive* no sólo por la redundancia entre imagen y texto escrito sino por figuras redundantes a lo largo de la trama. La descripción *ekphrástica* compromete



un mundo plástico y combina sus elementos semánticos con el objeto descrito. Mitchell nota que el objeto de referencia es necesariamente una representación visual. También es la capacidad de los cuadros e ilustraciones para narrar su propia historia.

Dentro del espacio discursivo de la imagen, en *La Belle Captive* se establece un drama que no se restringe al conflicto entre distintos personajes, sino que se extiende como situación tensora entre el medio verbal y el medio plástico: hay una formulación dramatizada de la otredad. La otredad que se escenifica en la figura de la mujer como objeto de especulación intensifica el erotismo de la mirada, pero mantiene invisibles los rasgos que definen a la persona, constituye un retrato superficial de la misma. En este marco se organiza lo que más tarde vamos a elaborar bajo el concepto de *mitologías somáticas*. Por el momento, sólo indicamos que la mujer permanece congelada como objeto especular para actuar como divertimento erótico. El recurso que se pone en circulación es la tematización de la otredad para convertir a la persona en objeto voyeurístico.

Un nivel distinto de *ekphrasis* dispone la relación que implica la otredad del lector. Mitchell resume el problema en la conversión de una representación visual en una representación verbal mediante la descripción o la ventriloquia (164). Yo quiero aprovechar esta última aseveración para resaltar el recurso que Robbe-Grillet emplea para hablar a través de las imágenes y objetos de René Magritte. Recordemos la disposición de objetos marítimos en el cuadro *Objetos familiares*, (ver figura 2) que de pronto adquiere una voz erótica cuando el narrador describe: “La esponja remojada en ácido se inserta en la apertura de la concha... Indudablemente conoces el efecto del limón cuando se exprime en la carne del ostión, y la manera en que las delicadas orlas se retractan como reacción a las quemaduras” (128).

La otra parte del problema que aborda Mitchell es la reconversión de la representación verbal que retorna al objeto visual en el campo de la recepción del lector. Sobre este asunto vale la pena imaginar el impacto resentido por la relativa identificación corporal al entrar en contacto con los objetos sensorios de la lectora o lector de la narración. En otras palabras, cómo se genera una metaficción de sensaciones y reacciones en cada acto de lectura. Estas sensaciones y reacciones establecen una suerte de comentario metafórico y autorreflexivo que orientan a la lectora.

Por otro lado, nos interesa revisar la relación entre objetos y textos. Es sugestivo asomarse a la historia de la poesía *ekphrástica* griega, como lo hace Mitchell. Esta poesía está orientada primordialmente hacia un repertorio de objetos utilitarios como jarrones, urnas, armas y hasta estatuas (164). Subrayo el atractivo que guarda la relación por el indudable valor *ekphrástico* del que gozan ciertos objetos en *La Belle Captive*. El objeto que se distingue de tal manera está saturado con valores dramáticos que lo elevan prácticamente a una categoría de pseudo-personaje. Todos estos mecanismos de relación revisten un significado muy especial si consideramos que muchos de los objetos están imbricados en las figuras femeninas. La relación entre el objeto *ekphrástico* y un tratamiento tematizado de la otredad demuestra una actitud muy androcéntrica en el discurso.

Pongo a la consideración de la lectora un momento muy elocuente en la novela:

Súbitamente, desgarrando el silencio, escuchamos el grito de una mujer, muy cerca como si proviniera del cuarto contiguo a través de la separación que es muy delgada, la voz es joven y clara, con un tono musical puro y cálido, a pesar de la violencia del grito (como si una mujer fuera apuñalada) ésta se desvanece en un breve decrescendo. Una flor llena de vitalidad, el color de carne recientemente herida...  
(15)

La otredad no sólo debe negociarse con el objeto ekphrástico de la flor somatizada, sino que también dramatiza la otredad bajo la identidad de una víctima asesinada. Con ello surge el momento más extremo del procedimiento—y por ende, tal vez el más “atractivo”—que presenta la muerte. La flor es animada por su relación con la mujer y con el dolor que todos experimentamos al recibir una herida. Es evidente que recurrimos a esa virtud del texto que estimula la identificación de lector con los objetos y los personajes. Asimismo es posible constatar aquel nivel metaficcional de sensaciones y reacciones que desencadena el fenómeno de la lectura. Por otro lado, el juego con la flor sugiere una imagen afiliada a la defloración, acto de violencia erótica. Tampoco podemos ignorar el hecho de que la mujer ha sido silenciada. La otredad termina congelada por la muerte.

Cuando la mujer es reducida a una condición inanimada o inconsciente puede ser descrita por el victimario voyeurista. Así se torna en objeto del cual puede contar una historia que nunca es la suya. Difícil será negar un imperialismo de la visión y de la escritura que ubica a la mujer en una prisión ekphrástica. Tenemos ejemplos suficientes para constatar la textualidad de la imagen y la imposición de una estructura semiótica y política sobre la figura femenina. Cabe advertir que tampoco puede aplicarse un control absoluto en las transacciones ekphrásticas por la simple razón que el manejo de las otredades conduce al espacio de un radicalismo en las diferencias y una dificultad enorme para encerrarlas en discursos ideológicos.

También es pertinente el punto que discute Mitchell . “Es claro que la otredad de la imagen ekphrástica no se define únicamente por la temática de la representación visual, sino también por el tipo de representación visual que es” (181). Yo simplemente agregaría que la temática de la representación visual y la escrita distan mucho de prestarse al control de la representación, especialmente en el caso de *La Belle Captive*.

## **2. La mujer textual**

*La Belle Captive* propone una verdadera anatomía del texto-imagen, como lo llama Mitchell. Los textos son manos que acarician y desnudan; abundan motivos desiderativos: aquí, es el deseo que impulsa al relato, a diferencia de los textos que avanzan gracias a los elementos del suspenso. Ese motivo—el sexo—actúa como presencia y exigencia del cuerpo. ¿Será entonces el deseo un discurso de la captura? Con mi deseo capturo al otro cuerpo. El autor—en este caso los autores—es el arquitecto somático de espacios imaginarios. Pero los juegos diegéticos comienzan cuando se plantea una arquitectura del texto plástico en una especie de exterior representado y la construcción somática e intrínseca que ya subrayamos. La hermosa cautiva es un constructo pictórico y escrito. No podemos ejercer una reducción absoluta que la haga equivaler a la definición de una mujer

real; se trata de una mujer textual. No obstante, difícilmente escapamos a la implicación de la mujer objeto; esto es, la figura femenina como objeto de juego. La “naturaleza femenina” entra a formar parte de la mujer textual en tanto que se desarrollan varias metáforas de la fecundación.

Un manejo distinto del dispositivo de la mujer textual sale a la luz en la construcción de un cuerpo mítico. La mezcla de un relato referente a la figura de la sirena—mismo que ocurre en el discurso pictórico de la segunda parte—desencadena una serie de efectos semánticos que “contaminan” la figura femenina con elementos marítimos. Robbe-Grillet responde con el trazo de la figura sirénida de Vanesa que es sacada del mar por las redes de los pescadores. La resonancia de este tratamiento ekphrástico promete otro desenlace. En las palabras de Magritte: “una estatua de piedra, completamente carnal, puede parecer inmoral porque es demasiado carnal, sin mencionar la flor carnosa que la estatua sostiene en la mano”(citado por Stotzfus 1996,176). La paradoja de la estatua carnal imita un gesto subversivo que se basa en el uso impertinente de las metáforas. En otras palabras, tenemos la aplicación impertinente de lo vivo sobre lo inanimado. En la estrategia de una paradoja visual—casi oximorónica—los atributos de la estatua terminan subvertidos por los de la voluptuosidad carnal. Asimismo la figura femenina es trasladada hasta la substantividad como estatua para luego devenir a la condición de sujeto, pero sólo como objeto sensual.

Tenemos oportunidad de observar con mayor amplitud estos procedimientos de la retórica visual en el cuadro *Clima amenazador*. La obra ilustra el torso de una mujer, una silla y una tuba, objetos que se encuentran suspendidos en el cielo y por encima del mar (ver figura 3). Entre tanto, es necesario utilizar un intertexto plástico para descubrir que la tuba sustituye a la mujer. El texto de Robbe-Grillet menciona, en este espacio, la voz de una soprano, o sea la representación auditiva de una presencia o, mejor dicho, de una ausencia femenina. Recorremos otro curso de lectura si retrocedemos en el relato hasta toparnos con el cuadro *Escalera de fuego*, que representa una tuba incendiada (ver figura 4). Esta imagen presenta una reiteración textual que corresponde al momento en que el protagonista traslada el cuerpo inerme de Vanesa. Contrastan la mujer ausente en el cuadro y la que encontramos en el texto. Señalemos en este punto que el texto ejerce una violencia sobre lo que representa la ilustración, porque no hace referencia alguna ni al papel, ni a la silla, ni a la tuba en llamas. Sólo la página siguiente alude a una luz distante que proviene del fuego sagrado. El conjunto de estos detalles debe considerarse en el contexto de un primer relato. El segundo se deslinda como producto de un arreglo que Robbe-Grillet propone cuando escoge una determinada secuencia para los cuadros de Magritte. Esta distribución sugiere una manera específica de contar historias ekphrásticas. En este caso, la articulación entre un cuadro y otro responde a una historia que Robbe-Grillet nunca nos contará, nos quedaremos sólo con la los textos que ilustran una historia, pero no conocemos el criterio por el que un cuadro se aproxima al anterior, aunque contamos con elementos suficientes para relacionar el conjunto de imágenes que se reiteran en los cuadros de Magritte.

El cuerpo figurado de la cautiva marca una condensación del texto. Conviene recordar el hecho de que el mundo visual dispuesto por Robbe-Grillet introduce a otra

cautiva, que reconocemos por el conjunto de mujeres que el escritor menciona para condensar la dimensión pictórica. No existe individualidad que podamos constatar en una protagonista; se trata más bien de una representación arquetípica que aloja a todas las mujeres.

En antípoda a la mujer textual encontramos al hombre textual que se configura en el personaje de Fantômas, que tanta fascinación ejerció sobre Magritte, *Acción defensiva* (ver figura 5) –no hay que olvidar el Fantômas con la flor ni el otro Fantômas del cuadro *L'assassin menacé*, que también se incluye al principio de *La Belle Captive* y que se inspira en la película de Louis Feuillade *Le mort qui tue*. Fantômas o “señor del terror,” “genio del mal,” era el notable criminal y antihéroe de unas historias de misterio escritas durante la Primera Guerra mundial por Pierre Souvestre y Marcel Allain. Fantômas vestía mil distintos disfraces; podía ser todos o ninguno, era un enemigo declarado de la burguesía entre la que se movía con facilidad. La primera novela de la serie abre así: “Fantômas.” “¿Qué dijiste?” “Dije: Fantômas.” “¿Y qué significa?” “¡Nada!...¡Todo!” “¿pero, qué es?” “Nadie...Y sin embargo, ¡si es alguien!” “¿Y qué hace ese alguien?” “¡Extiende el terror!” Fantômas, el personaje asesino del cuadro de Magritte, tiene una flor en lugar de un puñal; así el mito del asesino es desnaturalizado, con lo cual se propicia una violencia contra la figura conocida en la serie de historietas. Magritte ocasiona una fisura en la imagen conocida sumando el elemento de la flor y restando la representación del puñal. Phantômas concreta el modelo de donde surge el personaje del doctor criminal en *La Belle Captive*, por lo que trasluce la historia del primero, que opera como complemento de la suya. La atmósfera de asesinatos y secuestros perfila recursos que sirven a un fin subversivo contra el cuerpo del texto cultural en el que se alojan ciertas convenciones del héroe, del criminal, de la sexualidad y muchos más.

Pero no sólo prevalece un fin iconoclasta; también hay un relato de misterio que depende de una serie de operaciones que buscan obtener una resultados exactos. Sabemos que una ecuación es un enunciado que indica la igualdad de dos expresiones matemáticas, operación que anuncia la reiteración o la igualdad temática. Estas reiteraciones también caracterizan los elementos temáticos de los cuadros de Magritte. El relato de misterio permite incrustar un mecanismo en el texto. Este mecanismo realiza una especie de álgebra diegética, a saber: hacemos explícita una aplicación que suele restablecer las ecuaciones mediante operaciones de restas y sumas que la compensan. De aquí la suma visual de una flor, contra la resta del puñal ejecutada sobre la figura del hombre textual que personifica Phantômas. Sin dejar el tema de un mecanismo interno del texto, nos remitimos a esa permutabilidad de los poemas como bandas de Moebius, que la literatura potencial reporta como “aquella banda de una sola cara y un solo borde ... [que] gracias a maniobras muy simples, hacen atravesar a un poema por permutaciones que modifican de manera curiosa y espectacular el sentido”(Luc Etienne 1973, 265). Phantômas sufre una transformación muy significativa en el cuadro de Magritte, y también atraviesa por otra al ser transformado en doctor criminal en el texto de Robbe-Grillet. Phantômas es un personaje *ready-made* que se define en contraste a la mujer textual. Un personaje *ready-made* funciona como una matriz de ideas que se interrelacionan. Para ejemplificar esta sección tomamos el *Ready-made rectificado*. Entre los años de 1916 y 1917 Duchamp rectificó su *ready-made* en Nueva York. *Apolinère Enameled* es una ecuación semántica que se obtiene eliminando ciertas

letras de un anuncio publicitario de pintura “Sapolin” y sumando otras para obtener el resultado de “Sapolin Enamel” (cfr. Duchamp 1975-257). Un personaje *ready-made* nos transporta a una manifestación general del ser; el ser que hay en todos los seres, pues ha sido despojado de su individualidad para convertirse en portavoz de una voz genérica. En *La Belle Captive* el personaje *ready-made* tiene una constitución a manera de una “fisonomía completa [que] parece haber perdido carácter, toda identidad; es una cabeza común y corriente, una forma anónima; y por lo tanto me parezco al retrato-robot del asesino que apareció en los periódicos” (186). Otra suma y traslado de un personaje al de un asesino se ha registrado en esta permutación. La ecuación del personaje *ready-made* sólo puede restablecerse mediante una resta de la identidad. Pensamos en un personaje arquetípico o recipiente que aloja los deseos con los que están hechas las máquinas mitológicas.

### 3. Los objetos sagrados

Roland Barthes (1985) hace una observación importante respecto a los objetos en el Nouveau Roman. Considera que el tratamiento de un objeto en estricta apariencia penetra en la dimensión de lo infinitamente subjetivo; así se llega a un sentido del sin sentido. Yo considero que los objetos en *La Belle Captive* entran en lo subjetivo pero no en lo infinitamente subjetivo; en consecuencia, no se produce el tratamiento que Barthes descubre en el Nouveau Roman, cuando menos en lo que se refiere a los objetos.

Mencionamos antes al personaje arquetípico por la percepción de un clima totémico. “Al interior de un corredor, en ambos lados de una doble escalera espiral se yerguen dos estatuas monumentales de la divinidad del placer en su doble apariencia: Victoriosa Vanadis y Vanadis Vencida” (128). El clima totémico, en la descripción se comunica al texto cuando el escritor confiere a ciertos objetos una serie de atributos simbólicos. El objeto totémico que más destaca en esta novela es la mujer textual. Identificamos el proceso totémico en Magritte con esas mujeres que se convierten en estatuas. La mujer textual en *La Belle Captive* es prisionera de su piel. Todo esto queda inscrito en la máquina mitológica, producto de lo que la sociedad moldea como una mitología del cuerpo desnudo, en la que se guarda un deseo legitimado por una industria mercantilista de la mirada. En esta novela, el cuerpo desnudo, que ha sido apropiado por la mirada masculina, es desapropiado por una violencia contra los textos culturales con que se ha venido construyendo. Desde una perspectiva utilitaria, el objeto que siempre tiene un uso es absorbido por esta finalidad y termina como una función (251). Para contrarrestar ese funcionalismo, la atención del lector se orienta a la maquinaria interna del relato. En todo este asunto subyace un proceso paródico, ya que se imitan los mitos del cuerpo desnudo que todos conocemos, pero agregándose una desviación del sentido, condición responsable del fenómeno paródico y que al mismo tiempo redefine las funciones. La parte que registra la desviación del sentido también provoca una reflexión política de esa mitología somática. En este medio florece el *muthos* lúdico de la construcción somática. El objeto erótico resulta asimilado en el objeto textual con que se puede jugar. El objeto explica y encarna su propia animación porque incluye su propia creación.

Gracias a que la violencia y la sexualidad ocupan un sitio tan prominente en la mitología somática, el hecho de introducir una imitación paródica y lúdica invita a generar

una serie de posturas críticas para plantear un imaginario político del cuerpo. Ben Stoltzfus da un testimonio muy claro sobre esta violencia en el ensayo que acompaña a *La Belle Captive*. “En el cuadro *Sangre del mundo*, [desfilan] organismos que sugieren piernas y brazos. La piel ha sido despojada, revelando el sistema circulatorio en rojos y negros” (194). Ciertamente es que el cuadro no entra en la selección hecha por Robbe-Grillet pero el cuadro *Placer*—en el que una joven devora un pájaro y que tiene su eco ekphrástico con Vanesa, que consume el pájaro de fuego—nos ubica en estas violencias; en una mitofagia (ver figura 6).

Si pasamos al hombre textual, personificado por el falso doctor, notamos cómo se revierte el significado atribuido a la figura convencional. Así pues, el personaje atraviesa por un cierto proceso de iconoclasia. Cualquiera que se encuentre con la figura de un doctor identifica la constelación de signos que le pertenecen culturalmente. La iconoclasia dirigida contra esa figura tiene la función de desorganizar el sistema de signos para colocar la imagen del falso doctor. Por lo mismo que hace del fenómeno de la iconicidad una síntesis de procedimientos referenciales, la iconoclasia causa un rompimiento de esos procedimientos. A la postre, el falso doctor tiene acceso a una doble ficcionalidad, la de su personaje y la del personaje que ha asumido. En esta forma se aumenta la resolución de la imagen y se propicia la relación ekphrástica con el discurso pictórico del *Phantômas*.

Detectamos una estética de las contradicciones, que en el discurso de Magritte entraña un tipo de iconicidad mientras que el texto de Robbe-Grillet contradice tal distribución y arremete con un discurso iconoclasta. Digamos que estas colisiones se revelan como imágenes que el texto describe y que no pueden encontrarse en el cuadro; la presencia textual de un objeto choca contra la ausencia plástica del mismo. Los “pedazos” del objeto plástico entran en una condición ekphrástica con los “pedazos” del objeto escrito. Esta fragmentación tiene como desenlace una crisis en el nivel de la representación, que establece la base de una estética de las contradicciones. Una extensión del discurso iconoclasta es, por supuesto, un paso hacia la desmitificación, en vista que el mito conserva su propia colección de iconos.

La figura de la sirena, tan saturada de signos y de un determinado funcionamiento, es el tótem que en cierto momento legitima la floración de imágenes colectivas. El modo en que Robbe-Grillet juega con la imagen de la sirena, ubicándola en una fábrica de conservas, exagera la relación semántica con los pescados y ejecuta una resta de la historia convencional de la sirena. Dos *mitologemas*, o motivos mitológicos recurrentes con carga arquetípica, se encuentran en una colisión semántica. Es factible hacer un registro de las funciones como secuela de la descomposición de cuerpos sígnicos. Tal vez todas estas colisiones revelan aspectos de la mitofagia, condición que se manifiesta durante el consumo de textos visuales y escritos. Ante un incremento de mitologías somáticas, de escrituras del mito, nace la apetencia o el estímulo necesario para la existencia de una mitofagia. Queda atrás la iconoclasia para dar paso a una iconofagia. Si la sirena está cerca de una fábrica de conservas, luego entonces pertenece a los pescados y a la categoría mayor de los alimentos. Concluye este motivo con el discurso que promete un consumo desiderativo, ya que el final de la novela se marca con el enunciado del narrador: “una vez más algo me empuja fuera de

mí mismo hacia el placer." El objeto vivo que puede devorarse, es el objeto que ha pasado por un proceso somático.

Los cuerpos que liberan sus esencias afectan a otros cuerpos. El afecto tiene efecto sobre otros cuerpos en virtud que se han liberado ciertos estímulos. Las figuras totémicas que encarnan algunas mujeres al representar un papel destinado a provocar un deseo propician que se las confunda con objetos. Una sintaxis somática puede componerse o descomponerse; anuncia un divorcio corporal que entra en una fase escatológica de descomposición, o bien hace intervenir la articulación que compone sus significados. La proyección de esencias textuales emanadas del cuerpo deja residuos de significados, pero esa proyección debe entenderse como un atributo espectral del texto somático.

La mujer textual es impregnada con los signos del poder que ahogan los signos de la otredad, esos que de otra manera emergen cuando una escritora los organiza para crear un resultado muy distinto de la mujer textual. Tras todo esto prevalece una mitología somática, escenario de una pugna sígnica. En la mitofagia, los signos son devorados para liberar las funciones que se habían opacado por los signos de poder, lo cual explica el énfasis en una violencia contra el texto – con ello se despierta la polémica y un anhelo por cuestionar el sistema de poder que ejerce una colonización sígnica. La mitología somática es prisionera del determinismo táctil y ocular. La violencia contra esta mitología desorbita a los sentidos. Volvemos al tema de la velocidad y el papel que juegan las esencias. Las esencias textuales que se desprenden en *La Belle Captive* rebasan el orden convencional de otras narrativas más arraigadas en pesadas descripciones lineales, y eso explica su velocidad. Deja de ser necesario saturar con significados ciertos espacios, así como deja de importar el periplo de partida y llegada a tal o cual lugar del relato. El texto que se metaforiza como objeto en la narrativa de Robbe-Grillet casi está desprovisto de peso, para aprovechar una velocidad menos dependiente de los significados y más involucrada en las estelas espectrales que éstos han dejado. El Phantômas capaz de atravesar la materia puede ser metáfora de esos residuos espectrales del texto; un texto en el que se funden los oficios de Magritte y Robbe-Grillet. La falta de gravedad mantiene un paralelo con los personajes. Con el carácter volátil de las permutaciones—el caso de Phantômas, o bien de Vanesa, que adquiere la forma de un maniquí y que con igual celeridad es convertida en sirena o en el icono de las Vanadis—estas composiciones postulan una pedagogía que nos instruye sobre la alta inestabilidad textual en que habitan los personajes y sus identidades. No cabe duda que el texto devora sus propios significados. Para constatarlo, revisemos el momento en que el doctor-narrador recibe la inyección narcótica de su víctima. Es correcto estimar que el narrador sufre el destino de los personajes que narra, de manera tal que genera un efecto exotópico. El encierro de personajes convencionales en sus propias formas contraviene una otredad que pertenece a un relato que debe ser narrado por el otro. La exotopía encierra los motivos principales de la otredad. El texto que identifica al narrador es engullido por la imagen narrada; así queda anclada la exotopía de la otredad, nudo de circunstancias que dejan vislumbrar un proceso político de la permutación, en la que se confunde el hombre y la mujer textual.

---

**Notas**

<sup>i</sup> Esta y otras versiones al español de los ensayos críticos y de la novela *La Belle Captive*, son mías.

**Obras citadas**

- Barthes, Roland. 1985. *L'aventure sémiologique*. Paris: Éditions du Seuil.
- Duchamp, Marcel. 1975. *Duchamp du signe: Ecrits*. Antología reunida por Michel Sanouillet. Paris: Flammarion.
- Etiene, Luc. 1973 "Poèmes à métamorphoses pour rubans de Moebius." *Oulipo: La littérature potentielle*. Saint-Armand: Éditions Gallimard.
- Groupe  $\mu$ . 1992. *Traité du signe visuel : Pour une rhétorique de l'image*. Paris: Éditions du Seuil.
- Mitchell, William.J.T. 1994. *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago and London: The University of Chicago.
- Robbe-Grillet, Alain y René Magritte. 1996. *La Belle Captive: A novel*. Trad. Ben Stoltzfus. Berkeley, Los Angeles, London: University of California.
- \_\_\_\_\_. 1996. Robbe-Grillet's Note on the French Edition. *La Belle Captive*.
- Stoltzfus, Ben. 1996. "The Elusive Heroine: An Interarts Essay." en Robbe-Grillet y René Magritte.

**Listado de figuras que aparece en *la Belle Captive* .**

- Figura 1: *La filosofía en el budoir*, 1947. Private collection. Photo Jacqueline Hyde, Paris.
- Figura 2: *Objetos familiares*, 1928. Private collection, Brussels. Photo Bijtebier, Brussels.
- Figura 3: *Clima amenazador*, 1929. Private collection.
- Figura 4: *Escalera de fuego*, 1934. Klaus Groenke, Berlin. Photo Sotheby, London.
- Figura 5: *Acción defensiva*, 1943. Emile Langui Collection, Brussels. Photo Bijtebier, Brussels.
- Figura 6: *Placer*, 1927. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf. Photo I.M.P.F., Ghent.



Ingrid Galster. *Aguirre oder die Willkür der Nachwelt. Die Rebellion des baskischen Konquistadors Lope de Aguirre in Historiographie und Geschichtsfiktion (1561-1992)*. Frankfurt am Main: Vervuert Verlag, 1996. IX, 927 pp.

"Aguirre o la arbitrariedad de la posteridad." Bajo este título se publicó en 1996, en Alemania, una obra monumental sobre la historia de la recepción de la figura histórica y ficcional del conquistador vasco Lope de Aguirre. La autora de la investigación es la romanista y latinoamericanista Ingrid Galster, quien obtuvo con esta tesis de "habilitación," o segundo doctorado, la "venia legendi" o permiso de docencia, por la Universidad Católica de Eichstätt, Baviera.

La expedición amazónica, organizada a partir de 1559 por Pedro de Ursúa, la rebelión de los militares, entre ellos Lope de Aguirre, el 1º de enero de 1561, y la muerte del caudillo tres meses después, fueron acontecimientos ampliamente tratados desde el año mismo en que ocurrieron. Cronistas e historiógrafos presentaron los sucesos durante toda la época colonial; a partir del siglo XIX ocuparon un lugar importante en la historiografía de las nuevas naciones (especialmente las de Colombia, Perú y Venezuela) y en la producción literaria, tanto en Sudamérica como en la Península Ibérica. En el siglo XX se internacionalizó el "mito" del rebelde Lope de Aguirre, gracias tanto a las películas de Werner Herzog y Carlos Saura, como a una cantidad considerable de obras literarias y nuevas ediciones de las crónicas.

En los más de 400 años de la historia de su recepción, la figura del conquistador ha sido objeto de todo tipo de reinterpretaciones. Entre muchas otras, Ingrid Galster menciona las de loco, demonio, libertador, caudillo, dictador, comunero, rojo, bolchevique, anarquista, utopista, que van cambiando según la época (3).

Ante estas interpretaciones contradictorias, la autora Ingrid Galster trata de evitar una acumulación de datos de recepción aparentemente arbitrarios, a lo largo de la historia; la única solución que encuentra es presentar las diferentes interpretaciones de la persona de Lope de Aguirre y de su rebelión, e insertarlos en su contexto histórico y comunicativo. Se necesitan análisis histórico-hermenéuticos para cada interpretación y la autora postula la integración del texto, en lo posible, en su contexto comunicativo original (9). Para satisfacer las exigencias de la teoría de la recepción, también intenta reconstruir las condiciones de producción de cada texto. En el caso de los textos literarios, es necesario conocer las normas de la escritura y de los géneros de cada época (11). Otras tareas son la clasificación de los textos del amplio corpus así como la crítica de las ideologías inherentes a cada uno de los textos. La autora hace suyos los principios de la hermenéutica que postula y, siguiendo a Hans-Georg Gadamer (*Verdad y método*, 1960), hace un análisis de la posición ideológica e histórica del crítico, desde la cual se lleva a cabo el acto de comprensión. En el proceso de este acto de comprensión se puede realizar, idealmente, la fusión de los horizontes del pasado y del presente, de lo ajeno y de lo propio. Con base en estas premisas, Ingrid Galster emprende su investigación.

Después de la introducción (A), los capítulos del libro están dedicados a las siguientes temáticas:

B. Lope de Aguirre y su rebelión. Intento de un acercamiento histórico (se presentan las fuentes, se reconstruyen los hechos y se procede a formular interpretaciones e hipótesis de los acontecimientos.)

C. La historia de la recepción: Descripción, análisis y crítica (el capítulo está subdividido en I. La época colonial; II. El siglo XIX; III. El siglo XX).

#### D. Conclusión

En los anexos se presentan documentos históricos (las cartas de Lope de Aguirre y la declaración de independencia), un glosario de términos y nombres, principalmente de la época colonial, la bibliografía de 1024 títulos, el índice de ilustraciones y el registro de las personas citadas.

La parte más extensa del libro (84-824) es el capítulo C., en el cual se presenta y analiza la historia de la recepción de la figura de Lope de Aguirre y de su rebelión. Empieza con los testimonios contemporáneos del siglo XVI (compañeros de la expedición) y otros cronistas, hasta finales del siglo XVIII. En el siglo XIX, la autora empieza con "el caso Bolívar," quien podría haber sido el primero y único historiador en Venezuela que podría haber visto en Lope de Aguirre, un precursor del movimiento independentista. Sin embargo, no existen documentos suficientes para comprobarlo. Aparte de Venezuela, la autora presenta la recepción de Aguirre en Colombia, Perú, Europa y los Estados Unidos de América. En ese siglo siguió dominando en la recepción de Aguirre la imagen del monstruo (343). Las interpretaciones de la figura y las acciones de Aguirre se transmiten dentro de las tradiciones nacionales y sólo hacia el final del siglo empieza la internacionalización de la discusión.

La reinterpretación y rehabilitación de Lope de Aguirre en el siglo XX se inicia en España, con obras de Unamuno y de los vascos Pío Baroja y Segundo de Ispizúa, el autor de "Los vascos en América" (1918). En Latinoamérica gira la intensa discusión alrededor de la pregunta ¿Loco o Libertador? (Galster 385 ss.), desde los puntos de vista historiográfico, psiquiátrico y literario. La autora aporta, comenta y analiza muchas fuentes, sobre todo de autores argentinos, peruanos, colombianos y venezolanos. Básicamente se dieron dos posiciones: en pro de Aguirre y por España, y, en pro de Aguirre contra España. Había que contextualizar la discusión en el trasfondo de los movimientos independentistas, desde el siglo antepasado, y de los movimientos sociales de la primera mitad del siglo XX. Incluso se llegó a hablar de una "gran moda historiográfica de Lope de Aguirre" y de un "Aguirre-Boom" (529), que a su vez tuvieron repercusión en la España franquista. Nuevamente, hay que tomar en cuenta la perspectiva desde la cual se interpretaba el personaje de Aguirre, desde la falangista y militar (por ejemplo, Gonzalo Torrente Ballester) o la republicana—básicamente psicológica, existencialista (Ramón J. Sender) o buscando la explicación en el carácter español y específicamente vasco del rebelde histórico (Salvador de Madariaga).

Lope de Aguirre se convierte definitivamente en un tema universal a partir de la película "Aguirre, la ira de Dios," de Werner Herzog (1972). Según Herzog, Lope de Aguirre fue "más colonialista e imperialista" que Cortés y Pizarro juntos (642), y el director de cine se tomó todas las libertades en su interpretación de la historia. Pero el impacto de la obra fue enorme y el "boom" alrededor del tema de Aguirre, en los años setenta y ochenta, se debe en gran parte al impacto que dejó la película de Herzog. Ante este trasfondo, la autora analiza las novelas y obras teatrales publicadas, principalmente en América Latina (por ejemplo, de Miguel Otero Silva y Abel Posse), y subraya la importancia de los escritores latinoamericanos para las interpretaciones y fijaciones históricas de un personaje como Lope de Aguirre. También pasa revista a la película de Carlos Saura "El Dorado" (1988) y los espectáculos y las manifestaciones organizados en España, antes y después de los "500 años."

La tesis de doctorado de Ingrid Galster ofrece documentos e informaciones valiosísimos para la historia de la recepción de la figura histórica y literaria de Lope de Aguirre. Enriquecerá y sorprenderá a cada lector—sea historiador o crítico literario—por la cantidad de detalles bibliográficos y reflexiones profundas sobre las condiciones de producción y recepción de cada texto. Es de desearse que la obra sea traducida al español, su ambiente lingüístico y cultural históricamente más "natural," y que historiadores y críticos literarios tomen el ejemplo de esta tesis para abocarse a la investigación de otros temas fascinantes de la historia y las literaturas de las Américas.

**DIETRICH RALL**

*Universidad Nacional Autónoma de México*

Gabriel Weisz. *Dioses de la peste. Un estudio sobre literatura y representación*. México: Siglo XXI, 1998, 202 pp.

No es común en nuestro ámbito cultural la inclinación por el quehacer teórico en el campo de la literatura. Podemos traer a colación algún intento de Alfonso Reyes, Paz o Pascual Buxó y alguien más; pero de seguro no serán numerosos, ni se acercarán remotamente a la cantidad de poemarios, primeras novelas o algún tipo híbrido de creación con que se abarrotan las mesas de novedades.

Allá por el siglo XVIII, Alexander Pope, hombre de cuerpo corcovado y versos de simétrica lucidez, hablaba o ponía a circular de nuevo ese lugar común que convierte al crítico en una suerte de autor malogrado. Y lo que le llamaba la atención era precisamente su hibridez genealógica: entes a medio formar que como las mulas de carga no son ni caballos ni asnos. Y un caro amigo de Pope nos legó una utopía de varia invención, cuyo final nos muestra al ingenuo protagonista—que hace honor a su nombre y quien ha sucumbido ante los ideales del racionalismo equino—preferir el olor del establo al del lecho conyugal. Traigo a colación a figuras como Pope y Swift, porque a ellos les tocó vivir un periodo de por sí ambivalente: por un lado, tenemos la meta de los ilustrados que buscaban erradicar la superstición e implantar el paradigma de la razón y el progreso. No olvidemos cuántas veces el ya desaparecido Octavio Paz nos recordó que los países hispanoamericanos no tuvimos siglo XVIII, ese siglo de las luces que un científico-humanista—como Jacob Bronowski—denominó “la edad del disentimiento razonado,” misma que marcó un hito en la tradición intelectual de occidente. Pero también es la época de los excesos: no sólo los sadeanos, los enciclopédicos y de la menipea escatológica swiftiana, la pornografía a la Fanny Hill y los experimentos antinovelescos de Sterne y Diderot, sino de la convergencia del terror gótico y el posrevolucionario, así como la irrupción del irracionalismo político y el psicologizante. O como aforizó Goya: “El sueño de la razón produce monstruos.”

Este largo preámbulo nos acerca hacia las coordenadas entre las que se mueve el libro de Gabriel Weisz. El cuerpo, ya sea como entidad biológica o depósito simbólico del deseo, y su contraparte imaginativa, no tanto el cuerpo de la literatura sino la actividad corporal activada por el proceso de la lectura. Empero a esta actividad, a través de un cruce retórico, se le ve como un movimiento de doble sentido: “Cuando tomamos las premisas de un cuerpo como texto y un texto como cuerpo entramos en la problemática corporal del lector, la forma en que él afecta el texto y cómo el texto influye sobre el cuerpo del lector” (17).

Si la emergencia de la teoría de la recepción implicó en algún momento la posibilidad, hasta ahora apenas realizada, de reescribir la historia de la literatura desde el punto de vista de los consumidores de las obras, aquí se considera un efecto de ida y vuelta entre el cuerpo del lector y la obra. ¿Estamos ante un contra/sentido o ante un procedimiento retórico, que por extensión deviene en quiasmo conceptual? Cabe preguntar de qué tipo de cuerpo estamos hablando, ¿algo natural o un constructo cultural?

Las lecturas que realiza el Dr. Weisz valiéndose de disciplinas tan diversas, como la

etología o la desconstrucción, pasando por el psicoanálisis y la teoría feminista, ¿se pueden hacer extensivas a lectores menos sofisticados? Estas interrogantes saltan a la vista en el proceso mismo de lectura. Pero tal vez nuestro ojo está entrenado, o si se prefiere ha sido condicionado, para hacer resaltar o privilegiar otras cosas. Como el ojo del pornógrafo que, como se demuestra en el capítulo dedicado a la novela de Bataille, *Histoire de l'oeil*, está acostumbrado a percibir a la mujer en términos de masculinidad logocéntrica. Como nos ha reiterado la filosofía de la ciencia, es el punto de vista, a final de cuentas, quien construye al objeto.

No es casual que Siglo XXI Editores sitúe la obra en la serie Lingüística y Teoría Literaria. En su acervo dedicado a la teoría han desfilado clásicos modernos como los *Escritos* de Lacan, *S/Z* o *De la gramatología*. Y es de esta tradición francesa de reflexión de donde provienen la mayor parte de los conceptos de los que se vale el autor: la indeterminación semántica del *pharmakon* platónico a la luz de Derrida; el *kora* kristeviano que nos remite a un espacio primario generativo, a una suerte de masa amorfa previa a la simbolización sónica, o la fase del espejo lacaniano; pero también hay lugar para el *unheimlich* freudiano y la pareja *anima/animus* de Jung que le sirve para acercarse al problema de la androginia.

El enfoque biosemiótico que el libro intenta articular “abarca un espacio donde se articulan el discurso biológico, el lingüístico y el psicológico” (39). Por un lado se trata de rebasar los límites impuestos por el *logos* patriarcal, pero a la vez parece inevitable acercarse a los fenómenos que se examinan como si fueran lenguajes, como hace Lacan con el inconsciente, o circuitos de comunicación. En el capítulo inicial “El cuerpo oculto” se nos presentan diferentes procesos biológicos como si fueran *objetos comunicativos*, como si se tratara de “sistemas de comunicación” (28). Así los síntomas de enfermedad o los ritmos circadianos serían instancias del lenguaje somático.

En estas primeras páginas presenciamos una argumentación que procede a través de saltos conceptuales, de efectos retóricos como la metonimia, que al colocar una cosa al lado de otra produce una sensación de semejanza o afinidad. De esta manera en el capítulo titulado “La sustancia del relato,” uno de los sentidos interiores aristotélicos, la *phantasia*, da paso a una consideración de la narrativa fantástica como la teoriza Todorov, o después de tratar el aspecto de pertenencia implícito en la noción *heimlich* se desemboca hacia la cuestión de territorialidad en alguna especie animal, como la de los primates. Este es uno de los escollos que cualquier intento de conceptualización debe salvar. Recordemos un caso notorio de transposición analógica, que se ha convertido en parte familiar del vocabulario crítico. La pareja de términos *histoire/discours*, acuñada por Benveniste, que en su acepción original recubre el espectro de posibilidades entre la ausencia o presencia de marcas de subjetividad enunciativa, y que con el correr del tiempo se ha convertido en la dicotomía narratológica *historia* y *discurso*. El avance del conocimiento procede a través de estos saltos conceptuales. Tal vez valga la pena recordar que una figura revolucionaria en el desarrollo de la ciencia, como Copérnico, al formular un modelo heliocéntrico del cosmos estuvo influido por el lugar central que ocupa la imagen del sol en los escritos de Ficino.

Tal vez los capítulos que dejan el mejor sabor de boca son los que siguen una estructura expositiva de tipo narrativo, como son los dedicados al esquema mental del cuerpo entre los surrealistas y los dadaístas y a la música del andrógino. Aquí Gabriel Weisz se mueve como pez en el agua, conduciéndonos a una apreciación cabal de los temas tratados. Cada detalle parece estar en el lugar justo, habiendo lugar hasta para una anécdota familiar.

¿Estamos asistiendo a una nueva forma de acercarnos al texto literario, que sirva tanto para enriquecer la vivencia de la lectura y, de manera recíproca, nuestra conciencia del cuerpo? ¿El enfoque biosemiótico aquí esbozado cobrará carta de naturalización en los círculos académicos del próximo siglo o terminará por ser domesticado por el *logos* todopoderoso (herencia del siglo XVIII) con el que el autor parece dialogar y poner en entredicho a lo largo de este texto que a todas luces resulta sumamente interesante? La respuesta tal vez se encuentre en algún relato de ciencia ficción, como con el que concluye *Dioses de la peste*. El futuro nos dirá si la teoría somática que plantea este libro realmente funciona “como un aparato epistémico que dispone del cuerpo como mediador de lecturas críticas” (184), o—una vez disipado el entusiasmo del primer contacto—veamos allí en el cuerpo del texto la impronta inequívoca del nuevo racionalismo teórico francés, que ha dominado los discursos críticos de las últimas décadas.

**JORGE ALCÁZAR**

*Universidad Nacional Autónoma de México*

Mario J. Valdés. *The Hermeneutics of Poetic Sense: Critical Studies of Literature, Cinema, and Cultural History*. Toronto: University of Toronto Press, 1998, xi + 169 pp.

Readers already acquainted with earlier publications by Mario Valdés, especially his *Shadows in the Cave* (Toronto, 1983) and *Phenomenological Hermeneutics and the Study of Literature* (Toronto, 1987), will find themselves on familiar terrain when they broach the most recent product of an endeavour he has been pursuing for at least the last two decades. At the heart of this undertaking is an enquiry into how meaning is generated by the literary text and how the practices engaged by communities of scholars and readers in their search for interpretations contribute to a shared understanding of the world. As in previous volumes, with respect to both the cultures addressed and the texts chosen for commentary, Valdés maintains his focus on Spain and Latin America, but he also continues to locate his discussion in a comparative context and to draw on the traditions of phenomenology as the philosophical underpinning of his work.

*The Hermeneutics of Poetic Sense* contains four sections, each of which includes two or three essays. The five essays combined in the two central sections are all grounded in textual commentary and all deal with issues in the forefront of current critical attention. The section titled “Text and Self: Memory, the Other, the Community” addresses the text as a semi-autonomous phenomenon. In his discussion of memory, Valdés takes positions elaborated by Wittgenstein and Ricoeur as his points of departure in order to consider the historical context of recollection through life writings, such as Anne Frank’s diary and Rigoberta Menchú’s testimony, as a prelude to discussion of memory in fiction, which takes him from Proust to García Márquez’s *Cien años de soledad* and the character of the latter as an expression of collective memory. Discussion of the Other moves us from prose writing to cinema and a close reading of the forms of character creation in the Hollywood classic *Casablanca* (1942) and in the Paul Leduc’s *Frida* (1984). From here, Valdés turns to verse, to Octavio Paz’s *Piedra de sol*, a text he had already discussed in 1987 in *Phenomenological Hermeneutics and the Study of Literature* (91-103), although here he takes up a different fragment of the poem and offers a reading intended to document the interpretation of literature as an expression of cultural identity. There is, then, an implied connection between poetic representations of the community and the expression of memory, with which this section of the book begins, given that both are concerned with literature as the representation of a collective identity.

In the two essays included in “Text and Co-Text: Parody and the Game of Fiction,” Valdés’s enquiry takes a different, but parallel tack, as he turns his attention to texts which derive their meaning in part from relationships established with other texts. His commentary in the first essay is broadly focused, but leads to a more extended discussion of Unamuno’s *Amor y pedagogía* and Updike’s *S*, both in terms of a comparison of the textual practices they engage and in light of the co-texts against which they are read. In the second essay, however, Valdés’s perspective is widened appreciably as he takes on the issue of “world-making” and the fundamental textual relationship underlying every work of literature, namely the relation between fact and fiction. Beginning with Husserl, Dilthey and Heidegger he develops an argument that leads to Ricoeur and culminates in a re-visit to Unamuno’s *Niebla* and the conflict presented in the novel between the author and his character, Augusto Pérez. Both here and in other parts of his book, where he refers to “as if” conditions or situations posited by the literary text, Valdés ventures into territory also mapped by theories of possible worlds. It would undoubtedly be fruitful to confront the two approaches and to bring into the picture discussions of the concept of fictionality undertaken in writings such as Ruth Ronen’s *Possible Worlds in Literary Theory* (Cambridge, 1994), which have also sought to chart a course for theory in a deconstructed, post-structuralist world.

In effect, a preoccupation with this new world indirectly frames the discussions in *The Hermeneutics of Poetic Sense* already referred to, given that the first and the last sections of the book explicitly invoke the Postmodern in essays which both identify and come to terms with the epistemological shifts that have come to characterize the late twentieth century. Beginning with an analysis of the relation between semiotics and hermeneutics, through a brief review of the history of the problem of meaning, exemplified through detailed commentary on a text by Paz, the first section, "Hermeneutics in a Postmodern Context," then takes up the questions of indeterminacy and serendipity, borrowing these terms from science in order to focus on the concepts of randomness and discovery in the generation of literary meaning. The two essays centred on these terms are welcome excursions into questions of theory which have largely been displaced in the rush to theorize and apply a sociology of meaning as an antidote to the reductive hierarchies of a universe ordered in accordance with a rationalist narrative. The connection with science therefore serves as a reminder of the breadth of the axis across which the shift in epistemology has occurred, at the same time as it illustrates that the flight from scientific certainty is itself a product of science. It also re-emphasizes the concept of continuity in the advancement of knowledge: that new theories and practices do not always entirely supplant those they replace, but build upon them, in the sense that new theories are often made possible by testing the limits of those which precede them. By placing scientific and poetic understanding under the same lens, Valdés effectively participates in a discussion intent on describing recent transitions in criticism without sacrificing the traditions on which they are based, at the same time as he contributes to what must undoubtedly become the last chapter in the history of the understanding of meaning in the twentieth century, a chapter which still largely remains to be written, however, if only because the most recent changes have yet to run their course and become more fully contextualized.

The problem of context is especially relevant to the last section of *The Hermeneutics of Poetic Sense* titled "Postmodernity and the Literary Historical Process." In the first of its two essays, Valdés locates Postmodernism historically and then situates the work of several Hispanic writers and a filmmaker within this trajectory and its aesthetics: novels by Unamuno, Fuentes (*La muerte de Artemio Cruz*), and Roa Bastos (*Yo el Supremo*), among others, a poem by José Emilio Pacheco, and Carlos Saura's *Carmen*. His argument is that in these works may be seen the germs of what would eventually become the postmodernist aesthetic of the end of the century. He makes a compelling case, but one that will likely be resisted by some, who may nonetheless prefer to read Unamuno within the contexts of his time and the Spanish American novel of twenty-five years and more ago within the contexts of the aesthetics of its day and the societies that produced it, rather than seeing them, with the benefit of hindsight, as precursors of the postmodern. His essay is simply too short to admit a counter argument, yet in the pages that follow it, the final essay of the book, titled "The Literary Historical Process," the problem it poses for literary history is fully recognized. For here, what Valdés proposes is nothing less than a "hermeneutic re-writing of history" (140), which would take such variables, and many others, into account through a positioning of literary history so that it would not just narrate the past, but narrate it with a postmodern awareness of what the past means in and to the present. This, too, however, is a task on which Mario Valdés has been engaged for some time. Not only has he speculated about it before and put his theory into practice in his current project to produce a comprehensive comparative literary history of Latin America, but it is the goal towards which his earlier publications seem to have inexorably led.

**RICHARD A. YOUNG**  
*University of Alberta*



Luz Aurora Pimentel. *El relato en perspectiva*. México: Siglo XXI Editores/UNAM, 1998, 192 pp.

*El relato en perspectiva*, de Luz Aurora Pimentel, surge de un ámbito de trabajo eminentemente académico y, sin duda, a dicho ámbito se encamina en busca de diálogo. Para cierta modalidad de lectores esa palabra, académico, sin más, quiere decir aburrimiento. Significa para ellos especialistas de mirada docta y gesto severo, día con día frente a la computadora lucubrando ideas de muy difícil seguimiento. De difícil seguimiento y por lo común inútiles en cuanto a los procedimientos de lectura se refiere. ¿Qué es leer sino abrir un libro, seguir el mandato de las líneas y disfrutar?

En efecto, afirma el libro de Luz Aurora, leer es abrir un libro, seguir el mandato de las líneas y disfrutar. Sin embargo, agrega, hay diversas maneras de cumplir el proceso de lectura y cuanto más compliquemos nuestro abordaje de la obra mejores placeres extraeremos del texto por el cual transitamos. *El relato en perspectiva* es una invitación al enriquecimiento de algo aparentemente tan sencillo como leer un relato, entendiéndose por relato "la construcción progresiva, por la mediación de un narrador, de un mundo de acción e interacción humanas, cuyo referente puede ser real o ficcional." Nos ofrece la autora la oportunidad de examinar junto con ella los distintos elementos que participan en la elaboración de un texto narrativo, con lo cual se ilumina por un lado el proceso de creación y, paralelamente, el de recreación mediante la lectura.

Siendo de teoría literaria, el libro de Luz Aurora no peca de farragoso. Si bien los términos especializados aparecen con toda puntualidad, puesto que permiten una descripción afinada del elemento sujeto a estudio, el uso que de ellos se hace los explica sin complicaciones, y pronto se encuentra el lector cómodo en el seguimiento de las ideas expresadas. La autora ha combinado bien la necesidad de rigor intelectual con mucha fluidez en la expresión de tal rigor. Por otro lado, apoya sus explicaciones en el análisis de ciertos pasajes extraídos de obras famosas, análisis que permite ver la puesta en funcionamiento de todo el instrumental crítico estudiado, de modo que el libro combina la teoría con la práctica o al menos con el ejemplo. Por otro lado, las obras pertenecen a narradores de mucho y merecido prestigio, que en razón de su escritura se constituyen en testimonio irrefutable de que la literatura es un ente complejo. Dar la lista de autores examinados resultaría fatigante e innecesario; sirvan a título de muestra los siguientes nombres: Honoré de Balzac, de quien se citan extractos de *La cousine Bette* y de *Le père Goriot*; Miguel de Cervantes y su Quijote; James Joyce y el *Ulysses*; Marcel Proust y su novela *En el río*, Rulfo, Vargas Llosa, Zola... Agreguemos que las citas aparecen en el idioma original y, de no ser éste el español, con traducción a cargo de la propia Luz Aurora. Ganancia adicional, el medir a la autora del libro en esa otra expresión de la literatura comparada.

Los capítulos del libro abordan los diversos aspectos que componen el relato. De esta manera, el volumen inicia su camino examinando el papel que corresponde al espacio en tal composición. El manejo de ideas es aquí sutil, y se parte de un algo pocas veces atendido por los lectores: un autor expresa lo simultáneo y lo sensorial sobre todo por medios temporales. Esto desemboca en el problema del aspecto temporal de todo relato, analizado con minucia en el texto. Porque se trata de comprender que hay un tiempo externo, durante el cual el lector inicia y concluye su lectura, haciéndolo con el seguimiento espacial de las líneas que componen cada hoja. Pero también hay un tiempo interno al relato, que funciona en complejo ayuntamiento de sus diversas

posibilidades: pasado, presente y futuro. ¿Qué sucede en una historia constituida por una frecuencia abrumadora de analepsis (retrospección) o de prolepsis (escenas posteriores al presente)? ¿En qué medida y cómo adquiere significado la pausa descriptiva? ¿Qué de un montaje narrativo donde se insista en las elipsis? ¿Qué diferencia estableceremos entre una “narración repetitiva” y otra “iterativa”?

Los personajes de un relato ¿qué significan? Abrimos cualquier narración y si no enseguida sí muy pronto aparece el protagonista. El libro de Luz Aurora nos alerta a las complejidades que los personajes bien contruidos tienen y nos lleva a realizar de ellos una lectura mejor, que incluye el ponderarlos en sus dimensiones de ser y de hacer, en los variados tipos de discurso con que se les da voz. Hay un iluminador examen del papel que tienen los nombres dados a los personajes, siendo el de Godot ejemplo por demás significativo.

El siguiente enlace es con el problema de la perspectiva, pues Luz Aurora nos hace ver la necesidad de examinar aquella del narrador y aquella de cada personaje, pero también las pertenecientes a la trama y al lector. No entraremos en los detalles de lo que quiere decirse con “focalización cero,” “focalización interna” y “focalización externa,” pero sí comentar que la autora tiene perfectamente dominados a sus teóricos y en este caso nos introduce en el universo de Gérard Genette, pero complementándolo con el de otros. Una de las riquezas del libro es que Luz Aurora no se limita a la guía de un especialista en lo particular, sino que ha tenido la malicia (y la paciencia) de leerlos con detenimiento y de combinarlos para mejor provecho de los lectores. Es quizás esto el aspecto de mayor importancia del libro: que extrae de cada teórico su aportación más señalada y la entreteteje con otras para dar un panorama muy completo del proceso de creación literaria por un lado, y del de lectura por el otro. En ocasiones la autora muestra su desacuerdo con algunas ideas de esos teóricos, lo cual es ganancia adicional, pues alerta a la necesidad de examinar a los críticos con espíritu crítico.

Luz Aurora no descuida un aspecto del relato no siempre fácil de entender: aquel del narratorio. Es decir, quien recibe la narración dentro del relato. El estudio que se hace de esto es minucioso, pues incluye lo que se llaman “programas de lectura,” que son los medios por los cuales el autor va dirigiendo la intención de lectura hacia un punto determinado, si bien Umberto Eco, en cita incluida por Luz Aurora, nos recuerda que el texto “vive de la plusvalía de sentido que el destinatario introduce en él.” De esta manera, hacia el final del libro se analizan a dos de los receptores del texto, uno de origen literario y el otro existente en la realidad.

*El relato en perspectiva* no es un mero compendio de teorías. Aparecen éstas como elementos de construcción para que la autora proponga un modo de abordaje literario complejo, que le permitirá al lector sacar mayor provecho de sus lecturas y al especialista aprovechar un entretetejado de propuestas que termina yendo más allá de sus partes componentes. Escrito con sobriedad, el libro atiende a la necesidad de ser claro en su exposición sin perder hondura. La bibliografía, abundante, viene dividida en tres apartados: textos teóricos, hemerografía y textos narrativos. Si “un estudio narratológico implica la exploración de los diversos aspectos que conforman la realidad narrativa, independientemente de la forma genérica que pueda asumir,” este libro nos explica la naturaleza de ese estudio narratológico, su utilidad y el modo de aplicarlo. Y lo hace con inteligencia y conocimiento de causa.

**FEDERICO PATÁN**

*Universidad Nacional Autónoma de México*