

ANUARIO DE LETRAS MODERNAS

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

VOLUMEN 8 MÉXICO 1997

ANUARIO DE
LETRAS MODERNAS

VOLUMEN 8 MÉXICO 1997

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

ANUARIO DE LETRAS MODERNAS

Consejo de Redacción:

Dra. Nair María Anaya Ferreira

Mtra. Marina Fe Pastor

Dra. Renata von Hanffstengel

Dra. Laura López Morales

Mtro. Federico Patán

Dra. Marlene Rall

Dra. Claudia Ruiz

Directora:

Dra. Nair María Anaya Ferreira

Secretaria:

Mtra. Marina Fe Pastor

Cuidado de la edición: Raúl Gutiérrez Moreno

Diseño: Mauricio López Valdés

DR© 1998, Facultad de Filosofía y Letras

Universidad Nacional Autónoma de México

Ciudad Universitaria, 04510, México, D. F.

Impreso y hecho en México

ISSN 0186-0526

Juan Carlos H. Vera

CONTENIDO

PRESENTACIÓN 7

ARTÍCULOS

Jorge ALCÁZAR, «El relativismo histórico de los géneros literarios» 11

Ursula THIEMER-SACHSE, «Huitzilopochtli-Vitzeputzte:
cómo se convirtió el dios guerrero mexica en una imagen
diabólica en el uso del idioma alemán» 23

Gabriel WEISZ, «Fractal Games in “The Garden of Forking Paths”
by Jorge Luis Borges» 43

Federico PATÁN, «Tres veranos de calor intenso» 49

Claudia RUIZ GARCÍA, «La cuestión religiosa en *España Peregrina*» 59

Laura LÓPEZ MORALES, «Fronteras hacia adentro
y hacia afuera (el caso de Quebec)» 67

María Teresa ZUBIAURRE-WAGNER, «Feminismo y posmodernidad» 79

Charlotte BROAD, «Pious Peter has to pick a peck
of pickled pepper: Notes towards British Studies» 95

TRADUCCIÓN

María Enriqueta GONZÁLEZ PADILLA, «Los estilos de *El rey Lear*.
Consideraciones de una traductora» 113

Nair María ANAYA FERREIRA, «Celebrando el poder de la voz ibo:
la traducción de *Things Fall Apart* al español» 127

RESEÑAS

- William SHAKESPEARE, *La tempestad y Sueño de una noche de verano*.
Trad. de María Enriqueta González Padilla (M. MURGIA ELIZALDE) 137
- Pierre BRUNEL e Yves CHEVREL, *Compendio de literatura comparada*.
Trad. de Isabel Vericat Núñez. Rev. de Françoise Perus (F. PATÁN) 140
- Didier ANZIEU, *El cuerpo de la obra. Ensayos psicoanalíticos sobre el trabajo creador*. Trad. de Antonio Marquet (Flora BOTTON BURLÁ) 142
- Claire JOYSMITH, *Las formas de nuestras voces: chicana and mexicana writers in Mexico* (Marina FE) 149
- Elena PONIATOWSKA, *Luz y luna, las hunitas* (Eva CRUZ YÁÑEZ) 153
- Federico PATÁN, *La ceremonia perfecta* (Nair María ANAYA FERREIRA) 156
- Margarita MANCILLA, *Karenina Express* (Marina FE) 161
- Nicole BROSSARD, *El desierto malva*.
Trad. de Mónica Mansour (Laura LÓPEZ MORALES) 164

PRESENTACIÓN

La variedad de intereses de los académicos que conforman el Colegio de Letras queda de manifiesto en este número del *Anuario de Letras Modernas* correspondiente a 1997, en el que predominan temas teóricos analizados desde perspectivas muy diferentes. Damos inicio con “El relativismo histórico de los géneros literarios”, ensayo en el que Jorge Alcázar explora la enorme dificultad de la clasificación de los géneros y la forma en que ésta ha variado a través de los siglos. Dentro del ámbito de la historia, continuamos con un interesante estudio de Ursula Thiemer-Sachse acerca de una imagen de México dentro de la cultura alemana: “Huitzilopochtli-Vitzeputze: cómo se convirtió el dios guerrero mexica en una imagen diabólica en el uso del idioma alemán”.

Pasamos a temas relacionados con la literatura comparada. Aquí Gabriel Weisz propone un novedoso enfoque interdisciplinario para analizar un cuento de Jorge Luis Borges en “Fractal Games in ‘The Garden of Forking Paths’”, artículo en el que explora las características geométricas del gran escritor argentino. En “Tres veranos de calor intenso”, Federico Patán encuentra paralelos en los cuentos de Gabriel García Márquez, Inés Arredondo y Joyce Carol Oates, tres autores en apariencia disímiles pero cuyas asfixiantes atmósferas sociales les permite resaltar la pequeñez moral de algunos individuos.

Continuamos con la ineludible relación entre literatura, historia y sociedad. Aquí, en “La cuestión religiosa en *España Peregrina*”, Claudia Ruiz indaga sobre el destino de *España Peregrina*, una de las revistas literarias del exilio español, y la forma en que la postura ideológica de sus participantes constituyó una crítica abierta a la iglesia católica española. En el siguiente artículo, “Fronteras hacia adentro y hacia afuera (el caso de Quebec)”, Laura López Morales examina la relación entre la cuestión lingüística y la identidad en la controvertida región canadiense.

Los siguientes dos artículos tratan temas de teoría crítica. María Teresa Zubiaurre-Wagner estudia, como lo indica el título de su ensayo, cuestiones

relacionadas con el feminismo y la posmodernidad, mientras que en “Pious Peter has to pick a peck of pickled pepper: Notes towards British Studies”, Charlotte Broad explora el estado actual del área denominada estudios culturales británicos y cuestiona sus limitaciones en virtud del vertiginoso proceso de globalización.

María Enriqueta González Padilla y Nair María Anaya se concentran en diversos aspectos de la traducción. La primera, directora del ambicioso Proyecto Shakespeare en nuestra Facultad, reflexiona en “Los estilos de *El rey Lear*” sobre la dificultad de traducir al español los diferentes niveles y registros de la lengua inglesa encontrados en una de las obras primordiales del gran dramaturgo. Dando un salto en el tiempo y en el espacio, en “Celebrando el poder de la voz ibo: la traducción de *Things Fall Apart* al español”, la segunda se ocupa de los retos de traducir a un autor africano contemporáneo, Chinua Achebe, cuyo empleo del inglés para crear una nueva identidad nacional le agrega nuevas dimensiones de significado.

Para terminar, tenemos la sección de reseñas, en donde se comentan libros relacionados con nuestra actividad académica.

ARTÍCULOS

El relativismo histórico de los géneros literarios

Jorge ALCÁZAR
Universidad Nacional Autónoma de México

Si nos guiáramos por las etiquetas actuales, uno pensaría que la manera en que concebimos los géneros literarios se ha reducido. En comparación con las fatigosas clasificaciones del pasado, pareciera que el horizonte conceptual, del cual les damos nombre, se hubiese encogido. Sólo basta con asomarse a algún periódico o revista de habla inglesa, o con la lista más reciente de *best-sellers*, para toparnos con la disyuntiva nominal *fiction/nonfiction*. Si pudiéramos poner pie, por medio de alguna máquina del tiempo salida de un relato de ciencia ficción, en una librería del Reino Unido de la década de los sesentas, veríamos su contraparte referencial: unos estantes con libros de pasta suave color anaranjado, sumamente ordenados; enfrente otra hilera de anaqueles con volúmenes de cubiertas de un tono indefinido, entre azul, verde y turquesa. Éstos son los colores emblemáticos con los que el sello editorial Penguin solía distinguir de manera ostensible entre narrativa y *nonfiction*.

Éste es un caso extremo de reduccionismo clasificatorio. Al otro lado estarían las divisiones ultraelaboradas propias del Renacimiento, de las que tenemos un ejemplo cómico en *Hamlet*, cuando Polonio, con su proclividad lenguaraz, nos informa: "The best actors in the world, either for tragedy, comedy, history, pastoral, pastoral-comical, historical-pastoral, tragical-historical, tragical-comical-historical-pastoral, scene undividable, or poem unlimited"¹.

Nuestras categorías genéricas no serían necesariamente ni más abundantes ni más precisas. Contamos con la triada tradicional de narrativa, poesía y teatro, remedo grosero de la división aristotélica en épica, lírica y drama. Empero, preguntémosnos en qué momento tomó carta de naturalidad esta ordenación tripartita. Según indica Michal Glowinski, fue Goethe quien canonizó esta división como si se tratara de formas naturales de la creación literaria que poco

¹ William SHAKESPEARE, *Hamlet*, II, ii, pp. 395-399.

a poco adquirieron una suerte de realidad transhistórica.² Sin embargo, podríamos apelar a otro criterio de clasificación que no echó raíces en la tradición occidental, pero que forma parte —como indica Curtius— de la historia de la teoría literaria en la antigüedad. Me refiero a la división propuesta por Diomedes, que —a diferencia de la de Aristóteles— se basa en criterios de tipo externo. Como es bien sabido, el estagirita sustenta sus categorías genéricas de acuerdo con las propiedades internas observables en una obra. El concepto clave de su modelo descriptivo es el de imitación y sus subsecuentes subdivisiones de acuerdo con los medios utilizados, los objetos representados y el modo de recrearlos. Así, la elegía difiere de la poesía ditirámica en los medios que emplean; la comedia de la tragedia en los protagonistas objeto de la acción, y la épica de la tragedia en el modo de imitar. Diomedes, por el contrario, elabora sus categorías dependiendo de quién habla en la obra. Establece tres tipos:

- 1) *Genus actiuum uel imitatuuum* (cuando el poema no contiene intervenciones del poeta y sólo hablan los personajes dramáticos).
- 2) *Genus enarratiuum* (cuando el poeta es el único que habla).
- 3) *Genus commune* (cuando hablan tanto el poeta como los personajes).³

Esta división en géneros de acuerdo con la persona que habla se remonta, como apunta Curtius, a Platón. Como se recordará, en la *República*⁴ se establece una distinción entre *mimesis* y *diegesis*. Aristóteles alude a este modo en los capítulos iniciales de su tratado; pero, puesto que está interesado en proporcionar una definición de la esencia de la tragedia, pasa a tratar sus partes. Tal vez no sea sino hasta el siglo XX que la pareja de conceptos de diégesis y mimesis vuelvan a cobrar cierta notoriedad y vigencia teórica con el enfoque narratológico de Gérard Genette.⁵

Con el caso anterior se puede ver que difícilmente se puede hablar de categorías universales, válidas para todo periodo o época. ¿Con las triadas aristotélica y diomédica podríamos dar cuenta de géneros caros a nuestro siglo como la autobiografía, la crónica o el ensayo? O retomando la pareja inicial, ¿de qué manera la noción de *nonfiction* puede explicar el género autobiográfico

² Michal GLOWINSKI, "Los géneros literarios", en Marc ANGENOT *et al.*, *Teoría literaria*. México, Siglo XXI, 1993, p. 93.

³ Ernst Robert CURTIUS, *Literatura europea y Edad Media latina*. México, FCE, 1955, p. 624.

⁴ PLATÓN, *República*, pp. 392-394.

⁵ Cf. *Narrative Discourse*. Oxford, Blackwell, 1980, pp. 162-170.

que debe tanto a las estrategias narrativas propias de la novela?, o ¿de qué modo sería pertinente cuando se ha llegado a producir novelas catalogadas como *fact-fiction*? Estas preguntas desbordan la aplicabilidad de estos términos y la cuestión se complica —como veremos en los apartados siguientes— cuando nos encontramos con denominaciones que combinan dos categorías.

El extraño caso de la alegoría, la comedia y la tragedia medievales

La obra de Franz Kafka ha sido objeto de todo tipo de interpretaciones, desde psicoanalíticas hasta religiosas. Asimismo, ha servido a críticos como George Steiner para postular su noción de extraterritorialidad, y a alguien como Borges para introducir la idea de que el escritor crea sus propios precursores. En más de una ocasión se ha calificado de alegórica a su obra narrativa. George Lukács, por ejemplo, vio en Kafka el prototipo de la ideología vanguardista, a la vez decadente y solipsista, como una negación de la realidad circundante y totalizante. Siguiendo a Benjamin, Lukács intuyó que la obra de Kafka era un modo de intentar acercarse a una divinidad fantasmagórica —un *deus absconditus*— que insinúa su presencia, pero que, a final de cuentas, no es más que una ausencia, una vacuidad, como la que oculta una máscara del teatro barroco alemán.⁶ Antes de que se escribiera esto, ya Edmund Wilson se había quejado de este tipo de interpretaciones, y le molestaba que a un relato como “Investigations of a Dog” se le quisiera leer como “an allegory of the relation of man to God” y se minimizaran sus elementos realistas.⁷ Mas, ¿podría establecerse una semejanza entre este tipo de lectura alegórica y la estructura “polisémica” que Dante le atribuye a su *Divina comedia*?

Recordemos que en la carta a Can Grande, Dante establece, con base en el modelo de interpretación bíblica desarrollado en el medievo, cuatro niveles de sentido: uno literal y tres alegóricos (alegórico, moral y anagógico).⁸ Algo semejante encontraríamos en “A Letter of the Authors” que precede a *The Faery Queen*, donde Spenser sugiere que su ambiciosa obra es “a continued Allegory, or darke conceit”. Notemos que ambas concepciones de alegoría están emparentadas con un repertorio de géneros discursivos cuya vigencia puede ser fechable. Esto se puede ilustrar con un dístico nemotécnico de amplia

⁶ Véase *The Meaning of Contemporary Realism*. Londres, Merlin, 1963.

⁷ Edmund WILSON, *Classics and Commercialism*. Nueva York, Vintage, pp. 389-390.

⁸ Dante ALIGHIERI, “Letter to Can Grande della Scala”, en Lionel TRILLING, ed., *Literary Criticism: An Introductory Reader*. Nueva York, Holt, Rinehart and Wiston, 1970, p. 80.

circulación durante la Edad Media, y que se ha atribuido, entre otros, a san Agustín:

littera gesta docet, quid credas allegoria,
moralis quid agas, quo tendas anagogia.

Estos versos han sido glosados por Robert M. Grant de la siguiente manera:

The letter shows us what God and our fathers did;
The allegory shows where our faith is hid;
The moral meaning gives us rules of daily life;
The anagogy shows us where we end our strife.⁹

La carta de Dante nos remite a toda una formación cultural que está acostumbrada a interpretar el mundo de manera alegórica, y que ve en el mismísimo libro de la naturaleza la impronta divina. Esto dio lugar a todo tipo de excesos exegéticos que a veces rayaban en lo fabuloso, como se puede observar en los bestiarios, donde a Jesús se le asocia con el pelicano, el león o la pantera (encontramos un eco lejano de esto último en *Ulysses* de Joyce); lapidarios y libros de alquimia que convierten a la piedra filosofal en símbolo de Cristo; o textos que dan razón de las propiedades secretas de las plantas y las maravillas del mundo. No es de extrañar que la postura de santo Tomás de Aquino —quien privilegia el nivel literal o historial por encima de los sentidos alegóricos— se pueda ver como un saludable correctivo ante esta actitud, a veces desmedida, de entablar paralelos, prefiguraciones y analogías por todas partes.

En un interesante y útil artículo, Umberto Eco ha ubicado el lugar que ocupa el texto de Dante dentro de la tradición alegórica. Uno de sus planteamientos es que en la conceptualización medieval, a diferencia de las tendencias del romanticismo en adelante, no hay diferencia entre simbolismo y alegorismo. Eco sitúa la posición del poeta florentino en relación con la interpretación figural y el paso de los tres sentidos postulados por Orígenes —literal, moral (psíquico) y místico (pneumático)— a la tétada posterior; la críptica simbolización de la divinidad que designa Dionisio Aeropagita como “tiniebla luminosísima”; el papel esclarecedor de san Agustín como protosemiólogo, y la función casi policiaca del Aquinate que acabamos de indicar.¹⁰

⁹ Robert M. GRANT, *A Short History of the Interpretation of the Bible*. Nueva York, Macmillan, 1963, p. 119.

¹⁰ Umberto ECO, “La Epístola XIII, el alegorismo medieval, el simbolismo moderno”, en *Acta Poética*, núm. 6, otoño de 1986, pp. 7-39.

La epístola de Dante, sin embargo, parece cumplir otra función aparte de la metatextual, como ha demostrado Curtius. A diferencia de aquellos críticos que ven entre la obra de Dante y el pensamiento escolástico una especie de empatía intelectual, el filólogo alemán señala que el autor de la *Divina comedia* toma distancia de ciertos presupuestos tomistas, como aquel que asigna un lugar secundario a las obras poéticas en comparación con las disquisiciones filosóficas. Para santo Tomás de Aquino el escaso valor de la poesía se debe, no sólo —como postula la tradición—, a que miente, sino también a que ocupa el escaño más bajo de las ciencias, lugar común de la época que buscaba neutralizar las pretensiones de los *auctores* a poseer inspiración divina o de tener acceso, por medio de giros metafóricos, al conocimiento verdadero. Curtius prueba cómo Dante se inserta en este tipo de debate y cómo —añadiríamos nosotros— dialoga con estas cuestiones. Curtius ve en la misma estructura de la carta, dividida en partes análogas a los comentarios de un Donato o un Boecio, y en el listado de *modus tractandi*, indicios de la intención del poeta. Dante enumera diez modos, divididos simétricamente en dos partes. Los primeros cinco (*poeticus, fictivus, descriptivus, digressivus* y *transumptivus*) caben en el rubro de las artes retóricas, mientras que los cinco restantes (*diffinitivus, diuisivus, probativus, improbativus, et exemplorum positivus*) forman parte del método escolástico. ¿Qué pretende Dante con esta lista curiosa? En primer lugar, parece insinuar que el lenguaje poético está al mismo nivel que el discurso filosófico. Por lo que la epístola podría verse como un alegato en favor de la dignidad de la poesía. Además, sería una forma velada de refutar las objeciones tomistas antes mencionadas. Como dice Curtius: “Dante reivindica para su poema la función científica que la escolástica negaba a la poesía en general”.¹¹ Y resulta un gesto simbólico y revelador que, de una gran cantidad de “modos” conocidos como indica Curtius, sólo escoja diez. Este número perfecto parece la contraparte análoga de la arquitectura simétrica de la *Divina comedia*, dividida en tres partes y compuesta de cien cantos.

La cuestión genérica se torna más complicada una vez que nos damos cuenta de que nos encontramos ante una obra que pretende ser leída a varios niveles y que, además, se presenta como “comedia”. Para distinguirla de la tragedia, Dante afirma que: “comedy introduces some harsh complication, but brings its matter to a prosperous end”,¹² lo cual indicaría la trayectoria general de la obra, el ascenso hacia el paraíso, a diferencia de la tragedia que representa la caída del protagonista. Esto nos remite al concepto de tragedia vigente durante la

¹¹ E. R. CURTIUS, *op. cit.*, pp. 305-320.

¹² D. ALIGHIERI, “Letter to Can Grande della Scala”, en L. TRILLING, ed., *op. cit.*, p. 81.

Edad Media. Chaucer, por ejemplo, al final de *Troilus and Cryseide* llama a su poema: “litel myn tragedye”; y pide a Dios: “So sende myght to make som comedye”. Esta noción de tragedia se presenta de manera más explícita al inicio de “The Monk’s Tale”, donde encontramos esta suerte de definición:

I wol biwaille, in manere of tragedie,
 The harm of hem that stoode in heigh degree
 And fillen so that ther nas no remedie
 To brynge hem out of hir adversitee
 For certein, whan that Fortune list to thee,
 Ther may no man to cours of hire withholde.
 Let no man truste on blynd prosperitee;
 Be war by thise ensamples trewe and olde.
 (VII, pp. 1991-1996)

Esto nos indica que el concepto medieval de tragedia —en tanto obra narrativa, no-dramática— funciona con coordenadas muy diferentes a las de la tragedia griega, donde nociones como *harmatia*, *peripeteia*, *anagnorisis* y *katharsis* se refieren no sólo a otras categorías literarias, sino a un horizonte conceptual diverso, en el que el héroe, de dimensiones humanas, busca equipararse con los dioses y se responsabiliza de su destino. Mientras que en la tragedia medieval la caída parece depender más de los caprichos de la diosa Fortuna (comparada con la cambiante luna en *Carmina Burana*) que de los errores de juicio de los personajes. El relato de Chaucer presenta el siguiente subtítulo: “Heere bigynneth the Monkes Tale De Casibus Virorum Illustrium”. Estas palabras aluden a una obra de Boccaccio, de la cual Chaucer toma varios de sus ejemplos, y que encuadran con claridad con el concepto de tragedia del que venimos hablando. Alan S. Downer ha acuñado el término “*de casibus* tragedy” para obras dramáticas que tratan de la caída de príncipes y figuras eminentes —como Tamburlaine o Fausto— y le sirve para contrastarlo, dentro del entorno del teatro isabelino, con la tragedia de venganza y la tragedia doméstica.¹³

Y, como indica Atkins, todavía podríamos encontrar otro sentido de comedia en la Edad Media: “*Comoedia* came to be regarded as a narrative in elegiac verse, written in familiar style and with a happy ending; and this conception resulted in the appearance of a new literary genre in the twelfth century, namely, the medieval comedy which was none other than a versified tale”.¹⁴

¹³ Alan S. DOWNER, *The British Drama*. Nueva York, Appleton-Century-Crofts, 1950, pp. 125-134.

¹⁴ J. W. H. ATKINS, *English Literary Criticism: The Medieval Phase*. Londres, Methuen, 1952, p. 32.

Como se puede ver en la cita anterior, el término conlleva un cierto valor estilístico, y esto es algo que Dante también deja entrever en su carta: "And hence it is evident that the title of the present work is *"the Comedy"*. For if we have respect to its content, at the beginning it is horrible and fetid, for it is hell; and in the end it is prosperous, desirable, and gracious, for it is *Paradise*. If we have respect to the method of speech, the method is lax and humble, for it is the vernacular speech in which very women communicate".¹⁵

Por lo tanto, se puede asumir que la oposición tragedia/comedia funciona en varios niveles, ya sea en relación con el tema o contenido, con el estilo en que la obra esté escrita, o con el tipo de personajes que participan en ella. Respecto del estilo, Dante, en el *Tratado de la lengua vulgar* (II, iv), habla de tres tipos: *illustris*, *mediocris* y *humilis*, estilos propios para la tragedia, la comedia y la elegía, respectivamente. ¿Cuál sería el estilo de la *Divina comedia*? La obra no estaría supeditada a un solo estilo, como apunta Dante, ya que combinaría, además del estilo vernáculo propio de la "comedia", la canción bucólica, la elegía y la sátira. Dejemos la última palabra de esta sección a Alastair Fowler, un especialista de los géneros literarios:

We may be inclined to think of medieval literature as a generic wasteland or labyrinth. There are signposts, but these only confuse matters further by their baffling ambiguities. They may be classical, or classical misunderstood, or classical reinterpreted, or vernacular equivalent, or vernacular oblivious, or vernacular artful and innovative. However, as the existence of fairly sophisticated epistolary rhetoric shows, all this is not to be put down to mere incapacity —still less to disregard for genre.¹⁶

Relativismo histórico y constantes genéricas

Si de algo pudiera servir este largo ejemplo sería, en primer lugar, para hacer patente que un género literario no se puede definir sin tomar en cuenta las coordenadas y los puntos de referencia activos en un periodo literario específico. No es lo mismo hablar de tragedia griega como la define Aristóteles, que de tragedia isabelina como la practica Shakespeare. Tampoco se pueden hacer equiparables la novela de detectives, tipo enigma como las de Agatha Christie,

¹⁵ D. ALIGHIERI, "Letter to Can Grande della Scala", en L. TRILLING, ed., *op. cit.*, pp. 81-82.

¹⁶ Alastair FOWLER, *Kinds of Literature*. Oxford, Oxford University Press, 1982, p. 146.

con la novela negra estadounidense, como las escritas por Raymond Chandler. Mas, ¿cómo podríamos identificar esas coordenadas y puntos de referencia? Uno de los criterios que hemos seguido es recurrir a metatextos —los cuales pueden encontrarse en cartas, ensayos, manifiestos o incluso en las mismas obras de creación— que nos ayuden a definir un concepto particular de literatura. Tal es el papel que han tenido la “Epístola XIII” y los versos iniciales de “The Monk’s Tale” en el apartado precedente. Para decirlo con Jurij Lotman: “At the highest grade of organization literature marks out a group of texts which are of a level more abstract than that of the entire remaining mass of texts, *i.e.*, which are *metatexts*. These are norms, rules, theoretical tracts and critical articles, which turn literature back on itself but in an organized, structured and evaluated form”.¹⁷ A la epístola de Dante se le ha llamado “autoexégesis”, pero sería mejor verla como un documento —y aquí pasan a segundo plano las dudas sobre su autoría— que nos ayuda a reconstruir cómo se conceptualizaban los géneros en la Edad Media. De esta manera se puede recuperar la noción de intención, desterrada del vocabulario teórico tanto por los representantes del *new criticism* como por los estructuralistas y postestructuralistas, reciclándola y asignándole un valor heurístico.

Lotman menciona dos funciones inmediatas del metatexto: una excluyente y otra jerarquizante. Por un lado, sirve para desplazar o neutralizar las obras que no siguen la poética a la que se adhiere el autor o el crítico; por el otro, establece una tabla de valores. Cada época recurre a ciertos criterios de legitimación que deslindan las líneas divisorias de lo que se acepta como literario, valioso o útil. Así, si nos movemos hacia el siglo XVIII inglés podríamos comprobar que la norma literaria de los escritores conocidos como *Augustans* no es la misma que la de un autor como Daniel Defoe. En las plumas de Pope, Swift o Gay encontramos una tendencia marcada hacia la alusión, la reescritura y el juego intertextual que no existe en *Robinson Crusoe* o *Moll Flanders*. Esta vena paródica que ironiza y juega con las convenciones de las formas clásicas —y que de modo equívoco se ha dado en llamar neoclásico¹⁸— difiere en mucho del incipiente “realismo formal” que un crítico como Ian Watt percibe en la narrativa de Defoe.¹⁹ Consecuentemente, se puede decir que resultó vana e ilusoria la búsqueda estructuralista —imitación del gesto fundacional saussureano— por establecer un sistema abstracto de lo literario. Con el tiem-

¹⁷ Jurij LOTMAN, “The Content and Structure of the Concept of ‘Literature’”, en *PTL*, núm. 1, 1976, p. 344.

¹⁸ Donald GREENE, *The Age of Exuberance: Backgrounds to Eighteenth-Century English Literature*. Nueva York, Random House, 1970, pp. 159-162.

¹⁹ Ian WATT, *The Rise of the Novel*. Harmondsworth, Penguin, 1972, pp. 9-37.

po nos hemos percatado de que en un momento dado conviven varios “conceptos” de literatura que pugnan por sobresalir o trascender.

Lo anterior, empero, no invalida los intentos por identificar ciertas constantes o elementos recurrentes en un género. Ésta es una empresa válida que ha formado parte de la crítica y el quehacer teórico, desde los esquemas analíticos de Aristóteles en adelante. Este tipo de tentativa globalizante aparece periódicamente en el ámbito de la crítica literaria, y tal vez a eso se deba la insatisfacción que deja un libro tan ambicioso y tan bien documentado como *Anatomy of Criticism* (1957). Uno se queda con la sensación de que la empresa de Frye no termina de cuajar, ya que sigue dos proyectos paralelos. Por una parte, quiere establecer una documentación histórica rigurosa y erudita, y, además, aventura una hipótesis de los arquetipos de la literatura universalista y totalizante. Consideremos una de las categorías que maneja: la de *romance*, que funciona dentro de su esquema bajo tres rubros, como “modo” (“A conventional power of action assumed about the chief characters in fictional literature”), como “mythos” (“narrative pregeneric elements” o “generic plots”) y como género en prosa. Respecto al modo, el héroe del *romance* tiene una superioridad de grado sobre sus congéneres humanos y su entorno, y es capaz de realizar prodigios; es el héroe típico de leyendas y cuentos de hadas. En cuanto “mythos” del verano, el *romance* es la trama arquetípica de la aventura y la búsqueda trascendente o empresa (“quest”), con sus pruebas respectivas. Y en lo que concierne al género, el *romance* se opone a la novela. No creo que sea necesario indicar las incongruencias del esquema de Frye (por ejemplo, en el ensayo de 1951, “The Archetypes of Literature”, el *romance* se asocia con la primavera y no con el verano), ya Todorov ha discutido su inconsistencia metodológica,²⁰ por lo que está de más abundar en ello. Aun a pesar de estas limitantes, es menester reconocer los constantes destellos y comentarios iluminadores que Frye nos ofrece a lo largo de su libro, mismos que han hecho de *Anatomy of Criticism* un clásico de la crítica moderna.

Mas tratemos de reformular el problema de otro modo: ¿tendrían algo en común las diferentes formas del *romance*? Hagamos un listado de sus principales apariciones en la literatura inglesa:

- a) Chivalric romance.
- b) Pastoral romance.
- c) Shakespearean romance.
- d) Gothic romance.

²⁰ Tzvetan TODOROV, *Introducción a la literatura fantástica*. México, Premiá, 1980, pp. 11-19.

- e) Historical romance.
- f) Scientific romance.
- g) Women's romance.

Si regresamos a las categorías de Frye veríamos que su noción de modo es aplicable solamente a a) y f). El punto de vista del "mythos" requeriría un análisis más detallado, que no podemos llevar a cabo aquí. Sin embargo, se puede apuntar que los *romances* shakespearianos se empalmarían, como señala el propio Frye, en algunos casos con el "mythos" de la comedia, y el "mythos" del verano difícilmente podría dar cuenta de los "women's romances". Por último, el ritmo de la prosa no es aplicable, o sólo parcialmente, a los primeros tres tipos de las formas mencionadas arriba.

Busquemos una forma menos ambiciosa y más económica de atacar el problema. De la lista se pueden hacer varias generalizaciones empíricas. En primer lugar, la preponderancia, salvo el caso c), de obras narrativas. En segundo término, la transición de formas en verso a formas en prosa, con el paso intermedio de b), en que se combinan ambas. La mayor parte de las obras que abarca esta lista comparten un aura de magia y misterio, la incidencia de eventos maravillosos, la idealización de los personajes y, en algunos casos, cierta dosis de escapismo. Se podría hablar de algunos elementos recurrentes, pero a final de cuentas tendríamos que contrastarlos con otras formas sincrónicas de prestigio literario. Así, a) se opondría a la épica o al cantar de gesta; d) y e) a la novela con elementos realistas, y g) se encasillaría al lado de otros géneros narrativos de mucha popularidad y poco renombre literario en este siglo, como la novela policiaca y el género de la ciencia ficción. Cada forma requeriría de un tratamiento especial para ubicarla dentro de las normas y los códigos literarios de sus coetáneos, y no los comentarios apresurados que hemos expresado.²¹

Si tratáramos de contextualizar el teatro isabelino de acuerdo con estos parámetros, nos podríamos dar cuenta de que lo que a primera vista parece como la más ridícula de las categorías que nos endilga Polonio, reproducida al inicio de este artículo, no carece —dentro de la dramaturgia shakespeariana— por completo de sentido. De este modo veríamos que, dentro de la producción

²¹ Al respecto, André Lefevere, citando a Jauss, hace el siguiente señalamiento: "A historical/relativistic study of genre will therefore start from the premise that 'literary genres should not be understood as *genera* (classes) in the logical sense, but as *groups* or *historical families*. As such they cannot be derived or defined, but only described, delimited and identified from a historical point of view'" ("Systems in Evolution: Historical Relativism and the Study of Genre", en *Poetics Today*, vol. 6, núm. 4, 1985, p. 670).

última de Shakespeare —es decir, las obras conocidas como *romances*— algo catalogado como “trágical-comical-historical-pastoral” no sería una descripción inexacta de una obra como *Cymbeline*. Recordemos que en el folio de 1623, Heminges y Condell la colocaron como la última de las tragedias, decisión que desconcertó a más de un crítico. Ahora reconocemos que la acción sigue una trayectoria trágico-cómica, que la hermanan con *The Winter's Tale* o con *Pericles*. Las fuentes, como es casi siempre el caso con Shakespeare, combinan material literario e histórico de procedencia diversa: parte de la historia de Posthumus e Imogen se origina en un relato de Boccaccio; la figura de Cimbeline, monarca británico coetáneo de Julio César, proviene de las crónicas de Holinshed; la pérdida de sus hijos Guiderius y Arviragus es una transformación significativa del bardo inglés. Esta laxitud temporal alarmó sobremedida el sentido del decoro poético de un crítico neoclásico como Samuel Johnson.²² El cuarto elemento, el bucólico, está anticipado por Imogen cuando, al ser expulsado de la corte su flamante marido por el airado suegro, exclama:

Heaven restore me! Would I were
 A neatherds's daughter, and my Leonatus
 Our neighbor shepherd's son.
 (I, i, pp. 149-150)

Aquí la ironía dramática anticipa tanto su adopción por parte de Belarius como el escenario campestre que domina los actos III y IV. Por otra parte, no debemos perder de vista que la separación de amantes y seres queridos, el exceso de peripecias, la preservación de la virtud bajo todo tipo de amenazas, los rescates de último momento, y la reunión y reconciliación final acercan a *Cymbeline* con la novela bizantina. Todo esto, así como una aura de asombro mágico, forman parte de los *romances* shakespearianos. En conjunto suman una serie de rasgos estilísticos y estructurales que han vuelto inconfundibles las últimas obras dramáticas del bardo inglés. O como diría M. M. Bajtín, quien desarrolló un modelo dialógico-discursivo de los géneros: “Donde existe un estilo, existe un género”.²³

²² En su edición de 1765 dice lo siguiente: “To remark the folly of the fiction, the absurdity of the conduct, the confusion of the names and manners of different times, and the impossibility of the events in any system of life, were to waste criticism upon unresisting imbecility, upon faults so evident for detection and too gross for aggravation”, citado por Richard Hosley en la edición Signet de *Cymbeline*, p. xxxiv.

²³ M. M. BAJTÍN, “El problema de los géneros discursivos”, en *Estética de la creación verbal*. México, Siglo XXI, 1982, p. 254.

Huitzilopochtli-Vitzeputze: cómo se convirtió el dios guerrero mexica en una imagen diabólica en el uso del idioma alemán*

Ursula THIEMER-SACHSE
Freie Universität Berlin

Hoy más que nunca el recuerdo del quinto centenario de la Conquista y explotación de los indígenas del continente americano nos motiva a tratar la influencia recíproca entre el viejo y el nuevo mundos. El descubrimiento de lo nuevo y la apertura de nuevas fuentes de recursos estuvieron acompañados por una brutalidad desmedida en contra de la población autóctona. Los conquistadores se apropiaron de las riquezas del mundo al otro lado del océano atlántico, y los indígenas que las habían creado, junto con el ambiente en que se encontraban, fueron sometidos por los invasores. La gente fue esclavizada o forzada al trabajo mediante medios de explotación inhumanos. Las culturas nativas sufrieron un choque brutal y, por lo general, fueron destruidas o deformadas en la medida que dificultaban el sometimiento a los representantes del poder colonial.

Esto no excluyó que junto con la apropiación de muchos tesoros, como joyas de oro y piedras preciosas, llegaran a Europa, en gran escala, expresiones culturales totalmente diferentes cuyo origen no fue considerado como amerindio. Se puede nombrar una serie considerable de plantas cultivadas por los indígenas americanos que cambiaron la manera de vivir y las costumbres de los habitantes del viejo continente, entre ellas la papa, el maíz, el jitomate, el chile, el tabaco, el girasol y el índigo.

Además de la explotación y la violencia se ejerció una enorme influencia espiritual en los indígenas, especialmente mediante las actividades de los misioneros. La introducción del catolicismo implicó el atropello de diversos conceptos culturales. La comprensión de la visión del mundo de los otros —conquistadores y conquistados— fue muy reducida por ambas partes. De ello resultó una interpretación muy distinta de su manera original de pensar.

Testimonio elocuente de ello es el proceso de conciliación de las creencias religiosas. Se puede registrar una mezcla de visiones e ideas de origen diverso no solamente entre los indígenas sino también entre la población mestiza en

* Versión en español revisada por Israel Rubén Garcíadiego Ramos.

proceso de formación. El pensamiento amerindio también influyó indirectamente en la visión del mundo de los europeos, la cual se transformó en el tiempo de los grandes descubrimientos. Esto se refleja, entre otras cosas, en varias denominaciones y conceptos amerindios que fueron utilizados más frecuentemente que los relatos mismos de la Conquista española difundidos en Europa. Un ejemplo muy interesante, en este sentido, lo representa el caso del nombre del dios principal mexica: Huitzilopochtli.

En el proceso de la Conquista de México, durante 1519 a 1521, los conquistadores españoles se vieron confrontados con culturas de sociedades muy desarrolladas, de carácter totalmente diferente en comparación con las que habían encontrado entre los indígenas de las Antillas, un cuarto de siglo antes. Provocaron batallas sangrientas en las cuales vencieron a los ejércitos de los indígenas mexicanos, especialmente a los de los pueblos nahua-hablantes del México central, y los subyugaron.

Los guerreros indígenas, bien armados en comparación con los de otros países del continente, resistieron en lucha desesperada los intentos de los españoles de oprimirlos; sin embargo, no pudieron ser los vencedores. No obstante, tuvieron éxitos temporales que combinaron con ceremonias que deberían garantizarles fortuna en la guerra. En ese sentido, los indígenas trataron a los prisioneros de guerra españoles siguiendo sus costumbres. Los españoles cautivos durante las batallas desempeñaron un papel importante para los mexicas. Por eso fueron sacrificados a los dioses. En las luchas por la conquista definitiva de la capital mexica, la magnífica ciudad insular de México-Tenochtitlan, los conquistadores fueron testigos a distancia de tales ceremonias, en las que algunos de sus combatientes dejaron la vida sobre la piedra de los sacrificios.¹

Los fanáticos religiosos entre los conquistadores y misioneros españoles interpretaron como fantasmagorías del diablo el sacrificio humano, así como muchas de las otras ceremonias que practicaban los indígenas.

El hecho de que el sacrificio los empezara a afectar directamente, después de la muerte de algunos de sus compañeros de armas, reforzó la imaginación del papel de diablo que habían otorgado sobre todo al dios principal de los mexicas, al dios guerrero Huitzilopochtli, que había tenido su origen en el héroe tribal.

Los indígenas de México sacrificaban a hombres en honor de la mayoría de los dioses de su panteón. Tales sacrificados fueron considerados como encar-

¹ Véase Bernal DÍAZ DEL CASTILLO, *Wahrhaftige Geschichte der Entdeckung und Eroberung von Mexiko*. Fráncfort del Main, 1982, p. 412; Alejandro de HUMBOLDT, *Vues des cordillères, et monuments des peuples indigènes de l'Amérique*. Paris, 1810, p. 95. 2 tt.

naciones de los dioses, y simbolizaban el rejuvenecimiento y robustecimiento del respectivo numen. Sin embargo, para los conquistadores españoles, los cronistas y todos los que relataron y escribieron acerca del modo de vivir y de la cultura de los antiguos mexicanos, el dios Huitzilopochtli se transformó en el prototipo de la violencia terrible que solicitaba víctimas humanas y que como contraparte del dios cristiano había engañado a los pueblos.

Finalmente, esta caracterización diabólica del dios guerrero mexica provocó que utilizaran su nombre aisladamente de los contextos sociales para denominar lo inexplicablemente cruel.

Este nombre, “Huitzilopochtli”, se convirtió en el diablo en persona que pierde a los hombres, solamente por el papel especial del numen dentro del panteón mexica, ignorando la semántica de los componentes del nombre indígena: colibrí (huitzilín) del lado izquierdo (opochtli), es decir, del sur.

Para los indígenas, el diablo, como la personificación de lo malo, era algo nuevo. Modificado por los misioneros cristianos, el dios perdió su carácter ambivalente. Los monjes también vieron en Huitzilopochtli solamente al diablo en persona. Como tal, esta figura entró en el concepto de los europeos.

Su nombre, ya estropeado, fue degradado y se convirtió en un “coco” para los niños, mientras que la idea de que Huitzilopochtli era el diablo en persona perdía color o iba desapareciendo totalmente. Con lo descrito en las líneas que preceden se puede observar el cambio de significado, así como la transformación del contenido y la forma de designación del dios guerrero mexica.

Observemos unos ejemplos interesantes de la transformación mencionada:

En la pieza para títeres de los años 1881 y 1882 *Doctor Fausto* (denominada *Schwiegerlingsches Puppenspiel* por su autor), Vitzliputzli pertenece a las furias. Mediante un libro de magia negra, el doctor Fausto conjura a los fantasmas. Entre ellos aparece uno de los espíritus y, al preguntársele por su nombre, declara: “Vitzliputzli, der Niedliche” (“Soy Vitzliputzli, el gracioso”). Con base en esto se desarrolla el diálogo siguiente: Fausto: “Nun, das letztere könnte allenfalls wegbleiben, denn etwas niedlicheres habe ich noch nie gesehen” (“Pues bien, lo último, de todos modos, se podría dejar aparte, pues algo más gracioso no he visto nunca”). Vitzliputzli: “Du irrst, Faust, alle Höllenschönheiten sind auf mich versessen” (“Te equivocas, Fausto, todas las bellezas del infierno están locas por mí”). A este combate de ironía sigue la confirmación de Fausto que declara que no puede aceptar a Vitzliputzli como sirviente, pues el último ha explicado: “Ich bin so geschwind wie die Schnecke am Zaun” (“Soy tan rápido como el caracol en el seto”).²

² A. BIELSCHOWSKY, *Das Schwiegerlingsche Puppenspiel vom Doktor Faust*. Separatum in der Berliner Stadtbibliothek, 1881-1882 (?), p. 16.

En esta pieza de títeres, al antiguo dios principal mexica ha sido convertido en algo estrafalario, pues en este episodio también se le han asignado habilidades especiales, incluso cuando se ha aludido a su aparición desagradable.

Las piezas de títeres o de guiñol que nos interesan en relación con la apariencia de Vitzliputzli se pueden encontrar en el siglo XIX en muchas regiones de las zonas germanohablantes. En una de esas interpretaciones se ha podido constatar que desde comienzos del siglo pasado, entre los fantasmas o espíritus que el doctor Fausto cita, aparece Vitzliputzli como uno de los diablos, denominado de diferentes maneras, por ejemplo: Vizlibuzli, Virzlipurzli, Fitzliputzli. En una de las variantes que se presentaron al público en la ciudad de Leipzig, Vitzliputzli aparece junto a otro espíritu que se llama "Mexiko". La cualidad deseada siempre es la rapidez del espíritu sirviente, la cual es comparada con la rapidez de un caracol, de una flecha, de un pájaro, de una bala de fusil, así como de un barco en el mar.³ El doctor Fausto se declara descontento con el esfuerzo ofrecido en su apoyo y lo ahuyenta al infierno.⁴ Es importante hacer notar que en la variante de Leipzig se hace una mención de México, aunque aparentemente sin vínculo alguno entre ambos espíritus.⁵

Se puede comprender la importancia de esta figura en las piezas de títeres, observando que en los diccionarios se encuentra la palabra "Vitzliputzli", explicada como sigue: "Teufelsgestalt im Puppenspiel; entstellt aus aztekisch Huitzilopochtli oder Uitzilopochtli" (Figura del diablo en el teatro de títeres; alterado del náhuatl Huitzilopochtli o Uitzilopochtli).⁶ Por eso es aún más comprensible que Johann Wolfgang von Goethe no haga aparecer a la figura del Vitzeputze en ninguna parte de su *Fausto*. Las fuentes en las cuales se inspiró aparentemente no lo estimularon en ese sentido; no se encuentra ninguna huella ni en los fragmentos ni en el "Urfaust" (Fausto original). Sin embargo, es esencial lo que Goethe expresa, en 1829, en una carta a su amigo Karl Friedrich Zelter acerca de la fábula y el nombre del diablo.

Explica que no sabe contestar la pregunta respecto del origen del nombre de Mephistopheles (Mefistófeles). Piensa que la leyenda del doctor Fausto tuvo su origen en el siglo XVI y se desarrolló durante el siglo XVII. Lo esencial era que los conjuradores protestantes no tenían que temer directamente a la exco-munión eclesíastica.⁷

³ *Ibid.*, pp. 35, 45-47.

⁴ *Ibid.*, p. 29.

⁵ *Before Cortés. Sculpture of Middle America. A centennial exhibition at the Metropolitan Museum of Art.* Nueva York, 1970. (Nr.305)

⁶ *Meyer's Neues Lexikon*, t. 14. Leipzig, 1976.

⁷ Johann Wolfgang von Goethe, *Faust*. Leipzig, Gesamtausgabe, 1958, pp. 600-601.

El espíritu fáustico del renacimiento, que lucha contra el transcurso del tiempo con sus conceptos del ser humano y del mundo, se podría conciliar verdaderamente con otra visión de Huitzilopochtli, el dios guerrero mexicana. En este punto es importante destacar que se podía mezclar el término del “butz”, como se explica en el diccionario alemán de los hermanos Jacobo y Guillermo Grimm: “Popanz” (“espantajo”), “Vogelscheuche” (“diablo disfrazado, enmascarado”). Allí también se habla de “butzen gehen oder laufen zur fastnachtszeit” (“andar o correr como espantajo en el tiempo de cuaresma”).

Como los hermanos Grimm pudieron constatar, esa palabra “butz, putz” estaba estrechamente relacionada con el verbo “putzen” (“ataviarse, vestirse, componerse, disfrazarse”). En este contexto subrayaron que faltaba el respectivo verbo en el alemán medieval (Alt- und Mittelhochdeutsch: alto alemán antiguo y alto alemán medio), pero que la utilización del sustantivo “butze” en el alto alemán medio para “larva, diabolus” (“la larva, el diablo”) garantizaba el uso de un verbo correspondiente.

“Butz” estaba relacionado con “butzemann” (hombre butz),⁸ demostrado muy tempranamente por la observación de Martín Lutero dentro de sus famosos discursos de mesa: “das rechte recht ist zum schemen und putzemann worden”⁹ (“el derecho justo / o verdadero derecho / se ha convertido en un fantasma y un ‘putzemann’”).

De la misma manera se puede interpretar al “butzemann” que baila alrededor de la casa, como el legado a la posteridad por la colección de poemas y cantos populares del libro *Des Knaben Wunderhorn* (*El clarín milagroso del muchacho*), escrito durante el siglo XIX.¹⁰ En el mencionado diccionario alemán también se resalta que tener un “butzen im leib” (“‘butz’ en el cuerpo”) era comprendido como un mal escondido, y que el “butzelmann” o “butzenmann” además podía tener el sentido de “pene”.¹¹

En los diccionarios del folclor alemán también se encuentran interpretaciones semejantes que establecen, sobre todo, las relaciones de ese término con la pequeñez del ser, su apariencia como duendecillo, como espantajo especial para niños.¹² En el diccionario de los hermanos Grimm se considera Vizlipuzli,

⁸ Jakob y Wilhelm GRIMM, *Deutsches Wörterbuch*, t. II. Leipzig, 1860, tomo II, pp. 589, 592 y 594.

⁹ *Ibid.*, p. 595.

¹⁰ Kinderreime y Kinderlieder aus, *Des Knaben Wunderhorn*. Berlín, 1980, p. 52.

¹¹ J. y W. GRIMM, *op. cit.*, pp. 590-591.

¹² Véase *Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens*, E. HOFFMANN-KRAYER y H. BÄCHTOLD-STÄUBLI, eds. Berlín, Leipzig, 1927; 1935-1936, t. I: Butz, Butze(n)mann, Butte, Bd. III: Puppe.-Trübners *Deutsches Wörterbuch*. Berlín, 1939: Butze.-Heinz

nombre deformado del dios mexicano utilizado para el diablo, como denominación para el ser antes mencionado (“entstellter mexikanischer Gottname, für Teufel”).¹³

Pero sabemos poco de cuándo y cómo esta denominación encontró aceptación como término especial dentro del uso general del idioma alemán. A mediados del siglo XVIII, sea como fuere, se habló extensamente de “Vitzilopuchtli, Vitzliputzli, Vizlipuzli” como el “dios malo” (“bösen Gott”) de México. Se puede encontrar una explicación en el voluminoso *Gran diccionario universal de todas las ciencias y artes*, que se orienta con la descripción publicada por Olfert Dapper y donde entran, además, detalles de la leyenda de peregrinación de los mexicas, la cual se considera como una leyenda ordenada por ese ídolo (“abgott”) o diablo (“teufel”).¹⁴

Todavía a fines del siglo XIX las imágenes de la fisonomía de este dios mexica eran en gran parte grabados, los cuales se basaban en los dibujos publicados en los compendios de las primeras etapas de la época moderna. La siguiente información, dada en un diccionario de conversación de 1897, lo demuestra: “Vitzliputzli (Huitzilopochtli), der mit Menschenopfern verehrte Kriegsgott der alten Mexikaner (Azteken), den man in Kolossalgestalt, mit Goldmaske u. den Leib mit goldener Schlange umwunden, darstellte” (“V., dios guerrero de los antiguos mexicanos [aztecas] venerado mediante sacrificios humanos, a quien representaban en una imagen colosal con una máscara de oro y un cuerpo envuelto por una víbora dorada”).¹⁵

También se conoce un naípe de tarot del primer cuarto del siglo XIX, que presenta una figura del dios enfrente de una pirámide egipcia acompañada por el texto “Vitzliputzli”.¹⁶

No se deben pasar por alto las relaciones entre el uso de este nombre y su simbolismo dentro del conjunto de relatos sobre la Conquista de México y sus

Küpper: *Wörterbuch der deutschen Umgangssprache*. Hamburgo, 1966, tomo IV: Berufsschelten und Verwandtes: Butz, Butzemann.-Wossidlo-Teuchert: *Mecklenburgisches Wörterbuch*. Berlín/Neumünster, 1957, t. 2: butz, Butz, Butzebaba, butzen, Butzer, butzig, Butzkopp.-Johann Carl Dähnert: *Platt-Deutsches Wörter-Buch nach der alten und neuen Pommerschen und Rügischen Mundart*. Stralsund, 1781 (1822): Butz, Butzen.

¹³ J. y W. GRIMM, *op. cit.*, t. XII, pp. 386-387.

¹⁴ Véase *Großes Universal-Lexikon Aller Wissenschaften und Künste, welche bishero durch menschlichen Verstand und Witz erfunden wurden*, t. III. Leipzig y Halle, 1746, p. 402.

¹⁵ *Meyers Konversations-Lexikon*, t. XVII. Leipzig-Viena, 1897.

¹⁶ Detlef HOFFMANN, *Don Quijote Pelikan Vitzliputzli. Tarocke mit französischen Farben*. Bielefeld, 1968, pp. 26-29. (Deutsches Spielkarten Museum in Bielefeld e. V.)

representaciones gráficas. Aparentemente, el grabado en cobre denominado “Vitzliputzli idolum Mexicanorum”, publicado en la obra de Arnoldo Montanus, jugó un papel decisivo en favor de eso; primeramente fue publicado en 1671 en Amsterdam, en idioma holandés, y traducido al alemán por Olfert Dapper en 1763, se publicó dentro de un voluminoso libro titulado *Die unbekannte Neue Welt oder Beschreibung des Weltteils Amerika* (El nuevo mundo desconocido o descripción del continente América).¹⁷ Sin embargo, el dios ya se encontraba dibujado de la misma manera en la obra de Teodoro de Bry, la cual se titula *Zwölfter Theil der Newen Welt* (Duodécima parte del Nuevo Mundo), publicada en 1623, que es una descripción basada en las obras de los cronistas españoles Antonio de Herrera y Tordesillas y José Acosta. En la obra de Bry, el dios aparece como monstruo antropozoomorfo “Hoitzili pochтли summus Mexicanorum Deus”.¹⁸

Al parecer, estos grabados en cobre se difundieron ampliamente y los textos acompañantes se hicieron populares, pues como relatos históricos atrajeron la atención hacia un mundo extraño y exótico, representándolo por primera vez para el público alemán. Ésas parecen ser las fuentes primordiales para la difusión del término “Vitzeputze” como diabólico.

Además, se puede constatar que la imaginación general acerca de los misteriosos cultos entre los pueblos indígenas era una parodia de las ceremonias cristianas y los interpretaban como provocaciones del diablo comparándolos con acciones de simios reflejadas en las actividades humanas, esto implicaba la combinación de diferentes símbolos. Llamaban “Fitzliputzli” a una pequeña figura de metal que representaba a un mono, fabricada por artesanos mexicanos a principios de la época colonial, cuya apariencia recuerda tradiciones indígenas precortesianas. Su reproducción gráfica más temprana pertenece al siglo XVII.¹⁹ En el México antiguo, el mono representa la deificación de la alegría de la vida, del gusto y de los bailes, y fue equiparado así con el dios guerrero.

Tal visión mística de Vitzliputzli como figura simbólica de la antigua vida mexicana se encuentra también, aunque artísticamente distanciada, en una de las escenografías que proyectó el pintor y escultor alemán Karl Friedrich Schinkel para la representación de la ópera *Fernand Cortez oder: die Eroberung*

¹⁷ Dapper, “Die unbekannte Neue Welt”, cuadro 248.

¹⁸ De Bry, *Amerika oder die Neue Welt*, pp. 2 y 129; en la edición moderna: Leipzig, Weimar, segunda parte; la figura 22 está en la p. 17, así como el cuadro 56. Este dibujo aparentemente era el modelo para el naipe de tarot mencionado arriba.

¹⁹ Véanse *Before Cortés...*; Johann Georg KEYBLER, *Fortsetzung neuester Reisen durch Teutschland. Böhmen, Ungarn, Hannover*, 1747, p. 1192.

*rung Mexiko's (Hernán Cortés o la Conquista de México).*²⁰ Esta ópera de Gaspare Spontini tuvo un significado especial para la Prusia de después de las guerras de liberación de la ocupación napoleónica. Schinkel no se basó en ilustraciones con una reflexión científica y fiel a los hechos como la famosa obra de Alexander von Humboldt *Vues pittoresques des cordillères (Vistas pintorescas de las cordilleras).*²¹

Vitzliputzli había hecho su entrada en la literatura barroca, y como configuración del diablo perteneció a los mitos más notables acerca del Nuevo Mundo.²²

Heinrich Heine trató el asunto de una nueva manera, se dice que criticó su época de manera frívola con la retrospectiva de acontecimientos bastante ajenos como la Conquista de México.²³ En 1851 publicó "Vitzliputzli" como el último poema de su libro *Romancero*, y con ello posibilitó una visión crítica de la historia de los acontecimientos y conceptos, dando, a su vez, el ímpetu para un tratamiento posterior de la materia. Heine demostró qué influencia puede ejercer una interpretación tendenciosa de la historia en la enseñanza y en la educación —sobre todo en la popular— declarando:

Nur ein Räuberhauptmann war er,
Der ins Buch des Ruhms einschrieb
Mit der eignen frechen Faust,
Seinen frechen Namen: Cortez.
Unter des Kolumbus Namen
Schrieb er ihn, ja dicht darunter,
Und der Schulbub' auf der Schulbank
lernt auswendig beide Namen -
[...]
Heldenschicksals letzte Tücke
Unser Name wird verkoppelt
Mit dem Namen eines Schächers
In der Menschen Angedenken.²⁴

²⁰ Ulf BANKMANN, "Der Haupttempel von Mexiko-Tenochtitlan im Bühnenbild Karl Friedrich Schinkels", en *Mexicon*, núm. 4. Berlín (1982) 3, pp. 38-42.

²¹ Véase Alexander von HUMBOLDT, *Vues des cordillères*.

²² Friedrich W. SIXEL, "Christoph Kolumbus war kein Freund von mir", en *Mythen der Neuen Welt. Zur Entdeckungsgeschichte Lateinamerikas*, hrsg. von Karl-Heinz Kohl. Berlín, 1982, pp. 225-226; figura 216.

²³ *Heinrich Heine's Sämtliche Werke. Neue Ausgabe in 12 Bänden*. Hamburgo, 1887, t. III: *Romancero-letzte Gedichte*, pp. 48 y ss.; véase Gordon BROTHERSTON, "Huitzilopochtli and what was made of him", en *Mesoamerican Archaeology*, ed. de N. HAMMOND. Duckworth, 1974, p. 163.

²⁴ *Heinrich Heine's Sämtliche Werke...*, pp. 48-49.

(Solamente era un capitán de bandoleros
 que inscribió en el libro de la gloria
 con el propio puño atrevido
 su nombre petulante: Cortés.
 Bajo el nombre de Colón
 Lo escribió, sí, justo debajo,
 y el alumno en su banco de escuela
 aprende de memoria ambos nombres -
 [...])

Última perfidia de la aventura del héroe:
 Nuestro nombre es enganchado
 al nombre de un mal ladrón
 en la memoria de los hombres.)

Heine definió el viaje de Cristóbal Colón al occidente como un esfuerzo heroico, una ampliación del mundo que la humanidad, cansada de Europa, le agradeció; después se dedicó a los acontecimientos de la Conquista, tema que trató aparte. También realizó una evaluación determinada por una visión discrepante del mundo indígena centromexicano en tiempos de la Conquista. Lleno de ironía, no le hizo justicia al último tlatoani mexica: Moctezuma, quien no adivinó las intenciones de Cortés. Sin embargo, con base en las ideas generales contemporáneas, no pudo procurarse una visión sin prejuicios de las creencias mexicas y de su manifestación en las ceremonias y las representaciones de sus dioses.

Heine declara:

Dieser unzivilisierte
 Abergläubisch blinde Heide
 Glaubte noch an Treu' und Ehre
 Und an Heiligkeit des Gastrechts.

(Este pagano salvaje
 supersticiosamente ciego
 todavía creía en la lealtad y el pundonor
 y en lo sagrado de la hospitalidad.)

E irónicamente agrega:

Wie das Festspiel war betitelt,
 weiß ich nicht. Es hieß vielleicht:
 "Span'sche Treue!" doch der Autor
 Nannt sich Don Fernando Cortez.²⁵

²⁵ *Ibid.*, p. 50.

(Cómo se tituló la comedia,
no lo sé. Tal vez se llamaba
“lealtad española”, pero el autor
se llamó don Fernando Cortés.)

No queda claro qué relatos historiográficos sirvieron de base a Heine en su descripción de los acontecimientos de la noche llamada por los españoles “triste”, es decir, su derrota en México-Tenochtitlan que fue reconquistada por los guerreros mexicas en la noche del 30 de junio de 1520. Sin embargo, se puede constatar que Heine se distancia claramente del comportamiento de los conquistadores españoles y reacciona con declaraciones severas en contra de una glorificación de sus crímenes, por ejemplo:

Viele Spanier waren gleichfalls
Schwer bepackt mit jenem Golde,
Das sie jüngst erpresst, erbeutet
Ach, die gelbe Sündenlast
Lähmte, hemmte sie im Kampfe,
Und das teuflische Metall
Ward nicht bloß der armen Seele,
Sondern auch dem Leib verderblich.²⁶

(Muchos de los españoles iban cargados
con el peso de oro
que ellos habían arrebatado y robado
al enemigo antes
¡ay! la carga amarilla del pecado
los paralizó, los estorbó en la lucha,
y el metal diabólico
fue nocivo no solamente para la pobre alma
sino también para el cuerpo.)

Heine, sin embargo, solamente tuvo una visión imprecisa del dios principal mexica, de su tiempo y de sus actividades. Se basó en las descripciones ya mencionadas y lo vio reflejado, como dice, en los colosales edificios-monstruo de carácter egipcio, babilónico y asirio.²⁷ Refiriéndose a escaleras con rampas que conducían arriba, en zigzag, hacia la plataforma, Heine sigue la descripción europea a la que le faltó una base de fuentes reales, por ejemplo, los testimonios de códices con pictografía que en su tiempo eran de fácil acceso.

²⁶ *Ibid.*, pp. 52 y ss.

²⁷ *Ibid.*, p. 54.

No era del interés de Heine reflejar fielmente los hechos en el México antiguo. Por eso sigue la descripción del dios principal mexicana que, sin embargo, le parece ridícula:

Dort auf seinem Thron-Altar
Sitzt der große Vitzliputzli,
México's blutrünstiger Kriegsgott,
Ist ein böses Ungethüm.
Doch sein Äußres ist so putzig,
So verschnörkelt und so kindisch,
Dass er trotz des innern Grausens
Dennoch unsre Lachlust kitzelt -
Und bei seinem Anblick denken
Wir zu gleicher Zeit etwa
An den blassen Tod von Basel
Und an Brüssel's Mannken-Piss.²⁸

(Allí en su trono-altar
está sentado el gran Vitzliputzli,
dios guerrero de México sediento de sangre,
es un monstruo feroz.
Pero su apariencia es tan graciosa,
tan recargada de adornos y tan pueril
que a pesar del espanto interior
nos impulsa a reír -
Y al verlo pensamos
al mismo tiempo de cierta manera
en la pálida muerte de Basilea
y en el hombrecillo meante en Bruselas.)

En este contexto, Heine habla de los sacrificios humanos que los mexicas celebraron con los prisioneros españoles. Para él lo esencial es la comparación de la comunión con lo divino, transformada totalmente en el rito cristiano de la Santa Cena. Heine ve irónicamente la forma en que los españoles se quedaron atónitos ante tal ceremonia:

Diesmal aber, bei den Wilden,
War der Spaß sehr roh und ernsthaft
Aufgefasst: Man speiste Fleisch,
Und das Blut war Menschenblut.

²⁸ *Ibid.*, p. 55.

Diesmal war es gar das Vollblut
 Von Altchristen, das sich nie,
 Nie vermischt hat mit dem Blute
 Der Moeresken und der Juden.
 Freu dich, Vitzliputzli, freu dich,
 Heute gibt es Spanierblut...²⁹

(Esta vez, sin embargo, entre los salvajes
 la broma era muy cruda y considerada
 importante:
 comieron carne,
 y la sangre era sangre humana.)

(Esta vez era incluso la sangre pura
 de cristianos renombrados la que nunca
 jamás se había mezclado con la sangre
 de los moriscos y los judíos.
 ¡Alégrate, Vitzliputzli, alégrate!
 Hoy se ofrece sangre española...)

Heine da una visión de los acontecimientos caracterizada por una ironía
 distanciada; y no llega a dar una descripción realista cuando ilustra la relación
 entre la deidad indígena y su supremo sacerdote:

Süßlich grinsend, grimmig schäkernd,
 Spricht der Priester zu dem Gotte:
 "Vitzliputzli, Putzlivitzli,
 Liebstes Göttchen Vitzliputzli!
 Hast dich heute amüsiert,
 Hast gerochen Wohlgerüche!
 'Heute gab es Spanierblut -...' "³⁰

(Empalagosamente mostrando los dientes,
 rabiosamente chacoteando
 el sacerdote dice al dios:
 "¡Vitzliputzli, Putzlivitzli,
 muy querido diosito Vitzliputzli!
 Hoy te has divertido,
 ¡has respirado perfumes!
 'Hoy ha habido sangre española -...' ")

²⁹ *Ibid.*, p. 56.

³⁰ *Ibid.*, p. 58.

Sin embargo, reflexionando de modo poco usual, Heine logra poner las cuestiones decisivas en discusión, cuestiones que ya existían con relación a la Conquista y que eran esfuerzos para comprenderla. En ese contexto parece ser esencial que Heine ponga en duda, impasiblemente, las razones del acontecimiento histórico de la Conquista en contra de todo eurocentrismo:

Lass uns siegen, liebes Göttchen,
Putzlivitzli, Vitzliputzli!

“O, verderbe unsere Feinde,
Diese Fremden, die aus fernen
und noch unentdeckten Ländern
Zu uns kamen übers Weltmeer -
”Warum ließen sie die Heimat?
Trieb sie Hunger oder Blutschuld?

[...]

”Was ist ihr Begehrt? Sie stecken
Unser Gold in ihre Taschen,
Und sie wollen, dass wir droben
Einst im Himmel glücklich werden!...

”Menschen sind sie und nicht schöner,
Als wir Andre, Manche drunter
Sind sie hässlich wie die Affen;
Wie bei diesen, sind behaart
”Die Gesichter, und es heißt,
Manche trügen in den Hosen
Auch verborgne Affenschwänze -
Wer kein Aff”, braucht keine Hosen”.³¹

(“¡Háznos vencer, querido diosito
Putzlivitzli, Vitzliputzli!

“¡Oh, destruye a nuestros enemigos!
a estos forasteros que vinieron acá
por el océano de países lejanos y todavía
no descubiertos -

”¿Porqué dejaron su patria?
¿Los movió el hambre o el homicidio?

[...]

”Hombres son y no más bellos
que nosotros, algunos de ellos

³¹ *Ibid.*, pp. 58-59.

son feos como los monos,
 como ellos son peludos
 "los rostros, y se dice
 que algunos llevan rabos de monos
 escondidos en sus pantalones -
 Quien no es mono, no necesita pantalones".)

En la interpretación de Heine, la alternancia de los términos "mono-diablo-Vitzliputzli" es utilizada de manera muy interesante como medio estilístico para poner en duda la visión europea de los amerindios, hace uso del punto de vista indígena hacia los europeos.

Heine se expresa más claramente aún:

"Auch moralisch hässlich sind sie,
 Wissen Nichts von Pietät.
 Und es heißt, daß sie sogar
 Ihre eignen Götter fräßen!
 "O, vertilge diese ruchlos
 Böse Brut, die Götterfresser -
 Vitzliputzli, Putzlivitzli,
 Lass uns siegen, Vitzliputzli!"³²

("También son feos moralmente,
 no saben nada de piedad,
 ¡y se dice que incluso
 tragan a sus propios dioses!
 "Oh, ¡extirpa a esa mala ralea
 desalmada, a los comelones de dioses! -
 Vitzliputzli, Putzlivitzli,
 ¡Háznos vencer, Vitzliputzli!")

Aquí Heine muestra la visión del "buen salvaje" determinada por el romanticismo, desarrollada durante la Época de las Luces y legada a la posteridad, como contrapuesta a la censura del hombre europeo. Pero no está totalmente de acuerdo con una glorificación de lo exótico, sino que se apodera de la mitología, de la sabiduría de los proverbios alemanes y de las representaciones amerindias para mezclarlas y combinarlas con su opinión respecto de cómo se tiene que interpretar el proceso histórico y cómo se relacionan las antiguas profecías y la realidad experimentada y sufrida:

³² *Ibid.*, p. 59.

"In Erfüllung geht die böse,
 Uralt böse Prophezeiung
 "Von des Reiches Untergang
 Durch die furchtbar bärtigen Männer,
 Die auf hölzernem Gevögel
 Hergeflogen aus dem Osten.
 "Auch ein altes Sprichwort gibt es:
 Weiberwille, Gotteswille,
 Doppelt ist der Gotteswille,
 Wenn das Weib die Mutter Gottes.
 "Diese ist es, die mir zürnet,
 Sie, die stolze Himmelsfürstin,
 Eine Jungfrau sonder Makel,
 Zauberkundig, wunderthätig.
 "Sie beschützt das Spaniervolk,
 Und wir müssen untergehen.
 Ich, der ärmste aller Götter,
 und mein armes Mexiko".³³

("Se cumple la mala,
 la muy vieja mala profecía
 "de la derrota del reino
 por los hombres terriblemente barbudos
 que volaron acá del oriente
 sobre pájaros de madera.
 "También hay un proverbio antiguo:
 Voluntad de mujer-voluntad de Dios.
 Doble es la voluntad de Dios
 si la mujer es Madre de Dios.
 "Ésta es la que se enoja conmigo,
 ella, la princesa orgullosa del cielo,
 una virgen intachable,
 hechicera, milagrosa.
 "Ella protege al pueblo español.
 Y nosotros tenemos que perecer.
 Yo, el más pobre de todos los dioses,
 y mi pobre México".)

Aquí no se debe investigar la cuestión de qué conflictos religiosos impulsaron al mismo Heine a tratar exactamente esta materia poniendo a la Madre de Dios muy venerada entre los cristianos de la confesión católica contra el dios

³³ *Ibid.*, p. 60.

llamado pagano. Aquí solamente interesa cómo es que Heine refleja la visión general de la transformación que se operó con este dios mexica en Europa. Heine utiliza la forma del romance para atribuir al dios mismo la idea de transformarse en el diablo:

“Nach der Heimat meiner Feinde,
Die Europa ist geheißt,
Will ich flüchten, dort beginn' ich
Eine neue Karriere.
”Ich verteufle mich, der Gott
Wird jetzund ein Gottseibeius:
Als der Feinde böser Feind
Kann ich dorten wirken, schaffen.
”Quälen will ich dort die Feinde,
Mit Phantomen sie erschrecken -
Vorgeschmack der Hölle, Schwefel
Sollen sie beständig riechen.
”Ihre Weisen, ihre Narren
Will ich ködern und verlocken...
”Mein geliebtes Mexiko,
Nimmermehr kann ich es retten,
Aber rächen will ich furchtbar
Mein geliebtes Mexiko”.³⁴

(“A la patria de mis enemigos
que se llama Europa
quiero huir,
allí empezaré una nueva carrera.
”Me endiablaré, el dios
en este instante se convierte en el
espíritu maligno.
Como el enemigo de los enemigos
puedo allá obrar, luchar.
”Allá quiero maltratar a los enemigos,
asustarlos con quimeras -
presentimientos del infierno,
siempre deben oler azufre.
”A sus sabios, a sus locos
los quiero engatusar y seducir...
”Mi muy querido México,
nunca más puedo salvarlo,

³⁴ *Ibid.*, p. 61.

pero quiero vengar pavorosamente
a mi muy querido México".)

De esta manera Heine cambia la realidad de la recepción del dios principal mexicana como apariencia diabólica "Vitzliputzli" en un acto de autoelaboración espontánea y venganza del ser sobrenatural de procedencia amerindia, en contra de los cristianos que impusieron el catolicismo con una brutalidad inexorable al mundo mexicano y subyugaron todo lo que les repugnaba en nombre de la Virgen María.

El rechazo de la ignorancia e irreverencia hacia los pueblos extranjeros, sus formas de vida y creencias, transfiriéndolo al pensamiento y obras divinas, es para Heine un intento esencial de precisar su propia posición. Sin embargo, refleja, sobre todo, el desarrollo que tal comportamiento tuvo al comienzo de la época colonial, generalizándose en la Europa central.

Es interesante cómo se utiliza, en adelante, esta figura del diablo en la literatura, fuera de las piezas de títeres y basándose en parte en las antiguas descripciones de viajes y, asimismo, en el papel que Heine adscribe a Vitzliputzli. Además del intento de Heine para apoderarse así del tema, es importante la manera cómo Richard y Paula Dehmel quisieron introducir al Fitzeputze en la literatura para niños, basándose en una obra de Karl Glocke, publicada en 1839 con el título: *Fitzliputzli und sein Freund Kockelmock (Fitzliputzli y su amigo K.)*.³⁵

El título de un tomo de poemas para niños que publicaron los autores Dehmel en 1900 es: *Fitzeputze. Allerhand Schnickschnack für Kinder (Fitzeputze. Diversas sandeces para niños)*.³⁶

El libro se basa en una pieza teatral escrita para sus propios hijos, que en 1899 ofreciera escenas de transformaciones, danzas, cantos, milagros y aventuras bajo el título *Fitzeputze*, con base en cuentos populares. En el frontispicio del mencionado libro encontramos al dios principal mexicana, también escrito como Vitzliputzli y Witzlilopochtli. Se tiene que considerar que generalmente se caracteriza la lírica de Richard Dehmel como semi-comprensible.³⁷ En este contexto describe como sigue al "héroe titular", reduciendo su capacidad de pronunciar al nivel de un párvulo:

³⁵ Véase *Fitzliputzli und sein Freund Kockelmock. Lidia. Der Zigeunerknabe. Drei neue Märchen von Karl Glocke*. Berlín, 1839.

³⁶ Paula y Richard DEHMEL, *Fitzeputze. Allerhand Schnickschnack für Kinder. Mit Bildern von Ernst Kreidolf. Historische Kinderbücher 11*. Leipzig, 1968.

³⁷ Eduard ENGEL, *Geschichte der deutschen Literatur von den Anfängen bis in die Gegenwart*, t. II. Leipzig/Viena, 1907, pp. 1046 y 1048.

Pst, sagt Hater, Fitzebott
 war einmal ein lieber Dott,
 der auf einem Tuhle saß
 und gebratne Menschen aß;
 huh!

(¡Silencio! dice el padre, Fitzebott
 fue una vez un dios amable
 que estaba sentado en una silla
 y comía hombres asados; ¡uh!)³⁸

La manera en que la antropofagia es articulada como único criterio demuestra claramente hasta qué punto la utilización de la imagen y caracterización del dios principal mexica como espectro de niños es verdaderamente peligrosa y de ningún modo ridícula. Hay riesgo si se quiere llevar esa visión diabólica del dios mexica hacia su degradación total.

Utilizar su nombre y dibujar su apariencia en diferentes contextos demuestra que el Vitzeputze tuvo ulterior importancia dentro del uso del idioma alemán —y no solamente en las piezas de títeres. Como muestra se ha escogido lo que Arno Holz expresa en 1890 acerca de un dibujo infantil, ejemplificando con eso la razón de ser y las leyes del arte:

Dieser "Süldat" ist das, was ich suchte. Nämlich eine jener einfachen künstlerischen Tatsachen, deren Bedingungen ich kontrollieren kann. Mein Wissen sagt mir, zwischen ihm und der "Sixtinischen Madonna" in Dresden besteht kein Art-, sondern nur ein Gradunterschied. ...ist genau dasselbe Gesetz tätig gewesen, nach dem die "Sixtinische Madonna" eben die "Sixtinische Madonna" geworden ist und nicht etwa ein Wesen, das zum Beispiel sieben Nasen und vierzehn Ohren hat. Dinge die ja sicher auch nicht außer aller Welt gelegen hätten! Man braucht nur an die verzwickten mexikanischen Vitzliputzlis und die wunderlichen Ölgötzen Altindiens zu denken.³⁹

(Este "soldado" es lo que he buscado. Es decir, uno de esos simples hechos artísticos cuyos alcances puedo controlar. Mis conocimientos me dicen que entre esto y la "madona sixtina" en Dresde no existe ninguna diferencia de carácter sino solamente una de grado...

³⁸ P. y R. DEHMEL, *op. cit.*, p. 5.

³⁹ ARNO HOLZ, "Die Kunst. Ihr Wesen und ihre Gesetze", en *Über die Schönheit häßlicher Bilder. Dichter und Schriftsteller über Maler und Malerei (1880-1933)*. Berlín, Hrsg. v. W. Tenzler, 1982, pp. 12 y ss.

Exactamente por la misma norma la “madona sixtina” se ha convertido precisamente en la “madona sixtina”, y no en un ser que, por ejemplo, tiene siete narices y catorce orejas. ¡Cosas que seguramente tampoco estarían afuera de todo el mundo! Solamente se necesita pensar en los curiosos Vitzliputzlis mexicanos y los ídolos caprichosos de la antigua India.)

Se demuestra que el nombre del dios mexica en este conjunto se ha convertido en nombre genérico. Se tiene que agregar que la recepción del arte de la América prehispánica, así como la atención especial de los artistas y los comentaristas de arte europeos, solamente han empezado a formarse en los decenios más recientes.

En la tirantez de las relaciones entre el realismo y la monstruosidad en esas sociedades mexicanas del tiempo de la Conquista, socialmente muy diferenciadas, Huitzilopochtli aparece en una posición, por lo general, poco tomada en cuenta. La mayoría de las culturas centromexicanas prestaron poca atención a ese “colibrí del sur” mexica. Por eso es claro que se cambia el resultado si se orienta más y más a una observación científicamente determinada de Huitzilopochtli. Entonces, esa figura simbólica del Vitzeputze se aleja más que nunca y pierde su significado como símbolo diabólico de conceptos de mundos ajenos y de diferentes maneras de representaciones artísticas.

Separada de su sentido original, la denominación puede tener mayor importancia en el uso del idioma alemán. En parte, refleja la historia espiritual de los siglos que siguieron al descubrimiento del continente americano por los europeos y sigue siendo una de las manifestaciones curiosas del ingenio humano al apropiarse de lo extraño, de lo exótico, y al explicarse lo que parece ser inexplicable.

Fractal Games in “The Garden of Forking Paths” by Jorge Luis Borges

Gabriel WEISZ

Universidad Nacional Autónoma de México

The strange behavior of mazes and labyrinths opens a whole set of topological problems. Among these an interesting problem is featured by the fractal maze. The most salient attribute of fractals —considered as intricate geometrical shapes— is the ability to keep their structural information, regardless of how much the borders of the object are magnified.¹

Once certain topological facts on these particular mazes are established, the next step will be to consider certain structural properties of fractal mazes and turn them into epistemological devices. Such devices are used in the literary text: to magnify different narrative regions and to observe how connected regions in the narrative reveal their structural complexity. We can also imagine mazes and labyrinths as visual structures that define ‘textual space’.

There is a sort of holographic² quality to fractal objects. These entities appear self-similar, this term means that the magnified edge of a fractal object is similar to the whole object. If a holographic film, containing the image of an object, is cut in two or divided into several pieces and then is illuminated by a laser, each half or piece will contain the entire image of the object.

‘Fractal’ is a neologism invented by the mathematician, Benoit Mandelbrot. The word derives from the Latin adjective *fractus*. And as Mandelbrot puts it

¹ Cf. Clifford A. PICKOVER, “Mazes for the Mind”, in *Mazes for the Mind: Computers and the Unexpected*. New York, St. Martin’s Press, 1992.

² A hologram is an image produced by the bouncing, splitting and collision of a laser beam against an object, a beam splitter a mirror and a holographic plate. These events produce an interference pattern recorded on a piece of film.

"The corresponding Latin verb *frangere* means 'to break' to create irregular fragments".³ Fractal is a concept that combines the ideas of 'fragmentation' and 'irregularity'. Mandelbrot reveals that if a piece of a fractal object is magnified to the size of the object, it looks like the whole. This explains why we mentioned self-similarity and holography.

Mazes have a double nature, on the one hand an archaic use of the word means to bewilder, to confound; but the word also signifies an intricate network of winding pathways. Both meanings unite a state of mind —bewilderment— with a spatial quality of winding pathways. Mazes constructed from fractals are peculiar objects that require magnification. Within a fractal maze one can establish a starting and finishing point, except that when the player moves through a definite path, he or she never arrive to the end because as the maze becomes magnified the player finds a new region to explore. A fractal maze expert who expects to find his or her way has to magnify different regions of the maze. Our expert will find it useful to understand certain facts about fractals. When a fractal object is subjected to magnification it shows infinite detail and infinite length. Another characteristic is that these shapes reveal self-similarity at descending scales. A spatial phenomena ensues where points fold and refold creating infinite complexity. One can visualize a labyrinth packed into a small volume. The morphology of a tree is an adequate model to understand self-similarity: "branches have smaller branches with details being repeated down to the dimension of tiny twigs".⁴ Mandelbot defined 'self-similarity' as the iteration of detail at descending scales.

Other definitions of labyrinths are to be included in this analytical introduction. According to Umberto Eco, there are three types of labyrinths. The first was linear. He refers to the one built by Dedalus at Cnossus, that housed the ferocious Minotaur. When Theseus entered the labyrinth he could only reach the center. In the maze, *Imgärten* or *Irrweg* in German, we have to choose between branching paths, but if we take the wrong path it may lead to a dead end. The third type of labyrinth is a net, each point is connected to another point. This type of labyrinth is similar to a fractal maze since the 'visitor' has to sacrifice global vision in favor of local vision.

Eco compares the universe of semiosis or human culture to a labyrinth of the third type because it is manifested as *a network of interpretants*. He

³ Benoit B. MANDELBROT, "Introduction", in *The Fractal Geometry of Nature*. New York, W. H. Freeman, 1983, p. 4.

⁴ John BRIGGS and F. David PEAT, "On Both Sides", in *Turbulent Mirror: An Illustrated Guide to Chaos theory and the Science of Wholeness*. New York, Harper and Row, 1990, p. 105.

adds “that it is virtually *infinite* because it takes into account multiple interpretations realized by different cultures...”⁵ This correlation between culture and semiosis structured over the metaphor of labyrinths, evokes the presence of visual and mental constructs. The first type of labyrinth portrays linear thinking; the second adds choice and the third represents fractal thinking.

Our next step is to implement all these analytical strategies in Borges story “The Garden of Forking Paths”.⁶ As the title shows we could define “The Garden...” as a maze, considering its branching structure.

During the First World War, Yu Tsun a Chinese spy, is pursued by Richard Madden, an Irishman under the orders of the English. He manages to escape Madden by hiding in a train bound to Ashgrove. The narrator’s destiny is a house belonging to a certain Stephen Albert. As Yu Tsun inquires for the whereabouts of the house, a group of children forward the following indications: “You will not loose your way if you take this road to the left and at each branching of the road you turn left”. The residence is already placed in a labyrinthical metaphor. Yu Tsun has to choose between branching paths, so he is actually negotiating through a linear maze like structure. Yu Tsun remembers that to keep to his left was also the standard procedure to discover the central patio of certain labyrinths. Later on he recalls Ts’ui Pên, one of his ancestors, who abandoned everything in life to write a novel and build a labyrinth. “Under English trees I meditated about the lost labyrinth: I imagined it inviolate and perfect at the top of the secret mountain, I imagined it erased by rice fields or under water, I imagined its infinitude...”

“I pictured a labyrinth of labyrinths, an increasingly sinuous labyrinth that would incorporate the past and the future and somehow implicate heavenly bodies”. Such a labyrinth pulls time and space into the all encompassing structure of mind. If we are to deal with this labyrinth some kind of net system must be used. The secret mountain labyrinth would fork out to the hidden one in the rice fields and the under water labyrinth, folding into its structure the past and the present. Lost in this fractal universe, Yu Tsun, forgets time, space and his own tribulations to become what Borges calls an “abstract perceiver of the world”. We could speculate that fractal thinking acts like a highly sophisticated instrument of meditation, able to dilute the present into the complexity of life. Yu Tsun remembers Ts’ui Pên’s dream of building a labyrinth “The Garden of Forking Paths”. This topic introduces self-similarity or a *mise*

⁵ Umberto ECO, “Dictionary vs. Encyclopedia”, in *Semiotics and the Philosophy of Language*. Bloomington, Indiana University Press, 1986, p. 83.

⁶ Jorge Luis BORGES, “El jardín de senderos que se bifurcan”, in *Nueva antología personal*. 18a. ed. México, Siglo XXI, 1990, pp. 100-111.

en abîme, since we perceive an enclave that iterates structural similitudes and properties. From the variety of labyrinths imagined by Yu Tsun he returns to the labyrinth of labyrinths or "The Garden of Forking Paths". Two different worlds come together in Ts'ui Pên's project. His intention was to retire from the world to write a book and build a labyrinth. Both enterprises are united, as Labyrinth and novel intertwine, the visual structure of the first assimilates the texture of the second, establishing a textual space for labyrinths. It would not be idle to ask, how does textual space translate into the figure of the labyrinth? Yu Tsun explains to Stephen Albert that he once tried reading Ts'ui Pên's novel. "In the third chapter" he complains, "The hero dies, in the fourth he is alive". To which Stephen replies that the seeming confusion of the novel gave him the idea of a labyrinthine narrative. The labyrinth is a visual construct embedded into a textual media; a labyrinth packed into a novel.

In 1890 the mathematician Giuseppe Peano discovered a "space-filling curve". Peano devised a topological object that consisted in a packaged curve that filled the sheet of paper it was drawn on. A sort of string that was twisted along the surface and produced self-contacting complexity. Self-contacting complexity is another way of understanding packing procedures. The fractal maze is characterized by self-contacting complexity.

Stephen Albert describes the strategy employed to solve Ts'ui Pên's narrative labyrinth. Ts'ui Pên had suggested an infinite labyrinth and also left a letter indicating that "I leave to most future times (not all) my garden of forking paths". Stephen's first attempts to solve the enigma are based on the conventional narrative maze system or the second type described by Eco. In other words a task in which the reader can choose between different linear branching paths. And I quote: "A volume where the last page would be identical to the first, thus enabling an indefinite lengthening".

He goes on to describe another linear branching narrative device: "I also imagined a Platonic hereditary text, transmitted from father to son, in which each individual adds a chapter or corrects with pious care the page of his elders".

Stephen Albert admits that such solutions were to no avail, till he got the letter and focused on the phrase: "to most future times (not all)..." A clue that suggests a bifurcation of time, not space. Albert remarks that "In all fiction, each time a man confronts diverse alternatives, [he] selects one and discards others". This reading behavior underlines the selective system of the conventional narrative maze. However, when the bifurcation of time is added, Albert is forced to abandon the linear branching system. Only then is he able to realize that Ts'ui Pên did not select one alternative and eliminated the rest, instead he took all alternatives simultaneously, consequently creating numerous future times and diverse temporalities that proliferated and branched off.

During our own reading, it becomes clear that we are being subjected to a labyrinthine journey through Albert's reading strategies in the linear narrative maze system. This system is similar to Yu Tsun's own intricate journey to Stephen's house. Albert's reading strategies have to conform to a fractal dimension. This means that self-similarity must be included. Let us go back to the image of the tree whose "branches [had] smaller branches with details being repeated down to the dimension of tiny twigs". Iteration of details breaks linear solutions and introduces the 'self-similar' strategy of fractal mazes. In this manner all alternatives can be taken simultaneously.

Returning to Ts'ui Pên's novel we find a character called Fang. Albert explains that "Fang could have a secret; a stranger knocks at the door; Fang decides to kill him: Naturally there are several conclusions: Fang could kill the intruder, the intruder could kill Fang, both could be spared, both could die, etcetera. In Ts'ui Pên's text, all endings occur; each one is the starting point to further bifurcations".

An important feature of fractal mazes is that the player can establish the starting and finishing points, however he or she are confronted to the same complexity as the reader in Fang's story where Eco's network of *interpretants take over*. Albert plays on the bifurcation theme in Fang's story. Along this train of thought the reader participates in a nonlinear bifurcation as Albert addresses Yu Tsun: "We do not exist in the majority of times; in some you exist and not I; in others, me, and not you; in yet another, we both do".

Yu Tsun murders Albert and is taken prisoner by Richard Madden. The reason to kill Albert is to signal Berlin that an important artillery deposit is found in 'Albert' city and should be bombed. Yu Tsun is aware that the murder will appear as a news item.

To end this paper and avoid further bifurcations, we discover that spy stories share a double nature: one that equates their narrative behavior to the intricate network of winding pathways of labyrinths and fractal mazes, and another where the reader follows a conventional story.

Tres veranos de calor intenso

Federico PATÁN
Universidad Nacional Autónoma de México

Hay, desde luego, muchas razones para leer narrativa. La única de apariencia inocente es aquella escudada en el hecho sencillo de ayudarse a pasar bien unas horas. El vicio impune llamó a tal experiencia W. H. Auden, si la memoria no nos engaña mediante una equivocación. O pudiéramos definir a la lectura como satisfactora de un deseo encubierto, lo cual nos pondría en deuda con quienes promovieron tal idea: Normand Holland y David Bleich.¹ En todo caso, se trata de ir al libro motivo de nuestros intereses con un prurito de divertirnos algunos momentos, dejando fuera todo propósito ulterior. Así leímos por vez primera “La siesta del martes”, cuento que Gabriel García Márquez (Aracataca, Colombia, 1928) publicó en 1962; e incluso “La Sunamita”, de Inés Arredondo (Culiacán, Sinaloa, 1928-1988), perteneciente al libro inicial de esta narradora: *La señal*, 1965.

Esas lecturas se cumplieron poco después de publicarse los textos y las hizo un hombre joven dispuesto a gozar la escritura de dos autores que le parecían dignos de atención. Años después, ya no tan joven, ese hombre volvió a los cuentos y entabló con ellos relaciones de otra índole, ya tocadas (¿será teñidas mejor palabra?) por una necesidad de esas que llamamos académicas. Porque ambos textos fueron parte de un programa sobre cuento contemporáneo, impartido en la Universidad Brigham Young, de Utah, en 1993. Uno tercero se les unió, también como parte de aquel programa: “Heat” (1992), de Joyce Carol Oates (Lockport, Buffalo, 1938). Varios más fueron examinados entonces, desde luego. Pero los tres aquí mencionados trazaron poco a poco, en nuestra memoria, puentes de unión entre sí que no parecían darse con las demás lecturas, y que no fueron, al principio, obvios a nuestra conciencia de lectores.

Sin embargo, el trabajo ocurrido en la oscuridad del cerebro de pronto nos hizo alertarnos a ciertas coincidencias, a ciertos asomos de igualdad, que por

¹ J. A. CUDDON, *Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*, p. 771.

contraste, y en paradoja, daban un nuevo aspecto a las desigualdades. Y sin nosotros saberlo, esa alerta fue el inicio del ensayo que hoy escribimos. Ensayo donde igualdades y diferencias procurarán hablar del sentido que en esos cuentos hemos encontrado. Vayamos a ellas.

Como hemos señalado, dos de los cuentos pertenecen a los sesentas y el tercero apareció en los noventas. Sin duda esto debiera establecer algún cambio en la propuesta fundamental de los textos pero, ¿no se habrá adivinado ya?, la realidad es otra: en lo más hondo de lo que se está analizando mediante la escritura hay una similitud inamovible: la naturaleza humana. O precisándolo más, el hecho de que esa naturaleza humana aspire a lo luminoso pero se empan-tane en lo oscuro. Arredondo, García Márquez y Oates parecen preguntarse indirectamente por qué habrá de ser así. Y entonces, obediencia inevitable de los lectores al texto, terminamos preguntándonos lo mismo.

Partamos de una primera zona de coincidencia: el ámbito donde se cumplen las narraciones. Los tres autores han elegido un pueblecillo de provincia. La razón es fácil de suponer: se da en estos lugares un estrechamiento (y una cosificación) de la actitud moral. Es decir, el control sobre la conducta humana es más incisivo porque hay menos espacio que vigilar. Por otro lado, estos pueblos sencillos y alejados de la urbe defienden con mano severa sus costumbres antiguas, pues en ellas tienen la mejor vía para perpetuarse. Así, la moral pueblerina camina la ruta de los mandamientos inamovibles. Al ser lo geográfico escaso en dimensiones, todos viven ante la mirada de todos y la intimidad es más un anhelo que una situación real. Si acaso, puertas adentro, se da un resquicio para la libertad personal. Pero no deja de ser sintomático que la imaginación popular atribuya a esas interioridades barruntos de pecado.

En tal sentido, los tres cuentos oponen a esa conducta general y dogmática una desaprobación que no surge en ningún párrafo airado, sino en el sucederse trágico de los hechos. En otras palabras, los autores entretejen su posición a la trama y dejan que ésta hable por sí sola. De esa manera, las presiones sociales (y en los tres casos pueblerinas) llevan a la Sunamita a un matrimonio desaconsejable, hurgan con ojos demasiado curiosos e inmisericordes en la visita de una madre hundida en el dolor (García Márquez) y consideran que hubo un asomo de justicia en la muerte de unas gemelas y en la muerte posterior de su asesino (Oates). Y un íntimo regocijo parece asentarse en el espíritu de los lugareños cuando así de fácilmente pueden explicarse la maldad humana, sin comprender el grado de culpa que les cabe en haberla provocado mediante su inmisericorde y parcial vara de medir.

¿Recordaremos el inicio de *Al filo del agua* (1947)? “Pueblo de mujeres enlutadas”. Bastan esas cuatro palabras para que Agustín Yáñez deje clara la intención de su novela: examinar la presencia hipócrita y beata de la Iglesia.

Juan Carlos H. Vera

Pueblos son aquellos de los cuentos que examinamos, y en ellos la Iglesia cumple ese mismo papel de inquisidora que se ha disfrazado de madre bondadosa. Allí, en esos pueblos, ninguna dificultad le impide tirar de las riendas porque se vive una endogamia social excesiva: la mirada general penetra sin recato en las intimidades, a la busca de pecadillos y de pecados aprovechables para ejercer en los otros un acto de castigo en ocasiones muy cuestionable.

Si abordamos los tres cuentos desde tal perspectiva, es necesario comenzar por el de García Márquez. La razón es sencilla: en él, la Iglesia tiene un papel meramente burocrático y no hay presencia obsesiva del mal. Veamos por qué. Una extraña llega a un pueblo “más grande pero más triste que los anteriores”.² Un agobio de calor ausenta de las calles a los habitantes. Acompañada de su hija, la mujer busca al cura. Un asomo de curiosidad se inicia en la población, pero aún sin más intención que la curiosidad misma. El sacerdote, dedicado a una siesta reparadora, no quiere, de primera intención, recibir a la desconocida. Ésta insiste hasta vencer la resistencia del ensotariado. Cuando éste aparece, su comportamiento es lo que cabe describir como de hastío: cumple el hombre sus funciones con un desgano excesivo, proveniente de la rutina, que se romperá, desde luego, al saber quién es la mujer y el motivo de su visita.

No hay, en el cuento de García Márquez, sino la exposición de un hecho siempre verificable: ni siquiera la Iglesia escapa de los cosificadores mecanismos de la rutina. Es tal la crítica hecha. La Iglesia no se interesa en comprender las razones de la conducta humana, sino en clasificarla y, de ser el caso, aplicarle un castigo mediante una cartilla moral inamovible. En cuanto al mal, presentado en el texto, radica en una curiosidad malsana ante la presencia de un ser en desgracia. Con ritmo lento pero de efecto acumulativo, la población va ejerciendo la agresividad de su presencia, y en el hecho de ese crecimiento enfermizo se da una intimación de amenaza para la mujer y su hija. Calladamente, la trama insinúa el peligro y, entonces sí, el cura despierta a la obligación de su oficio y procura escudar a la visitante. Pero lo hace queriendo hurtarla a la curiosidad mediante una huida por la puerta trasera. Ese sacerdote no es capaz de salir por la frontal acompañando a la protagonista del cuento. Ésta, con dignidad que la eleva por encima del amontonado conjunto de lugareños, elige salir por el frente y con el simple hecho de avanzar por esas calles da un bofetón a los curiosos. Si la Sunamita elige conformarse con la imagen pública que de ella se tiene, esta madre elige satisfacer la curiosidad pública. Pero en ambos casos las protagonistas utilizan el mecanismo de insulto que se les dirige para mostrar su desprecio por el medio circundante.

² Gabriel GARCÍA MÁRQUEZ, “La siesta del martes”, en *Todos los cuentos*, p. 120.

Sin duda, en el cuento comentado no hay mayores disquisiciones en torno de la Iglesia. Éstas crecen en el territorito cubierto por Inés Arredondo. Cuando a la protagonista se le aconseja matrimoniarse con un pariente anciano y en tránsito a la muerte, la impulsan a la aceptación hablándole de caridad cristiana y de conveniencia monetaria. Ella acepta, pero poco a poco sabremos que el anciano resistirá la enfermedad primero, y la vencerá después, para exigir, enseguida, sus derechos de amo y señor de la Sunamita. Ella, entrampada en una situación denigrante, acude con el sacerdote en busca de consejo. Se le da. En caso de no volver a casa, la joven provocará la muerte del esposo, pues “si no vas será un asesinato. Procura no dar ocasión, encomiéndate a la Virgen, y piensa que tus deberes...”³ Y viene el asesinato espiritual de la muchacha, al que nadie da importancia. Aquí, el sacerdote recurre a las fórmulas que su oficio le ha momificado a lo largo de los años. No hay en él la capacidad de mirar cada situación como única. Habiendo vuelto su ideología una cama de Procusto, en la cual acomoda la vida de sus feligreses, no importa que haya que desvirtuarla para que el acomodo se cumpla.

Oates enfoca el problema desde otro ángulo. Desde luego, a pueblo pequeño corresponde sacerdote pequeño. Tan pequeño que es casi invisible. Es decir, aquí lo importante y subrayado es que la religión misma provoca ciertas conductas indebidas. En el cuento se lleva a cabo un asesinato. Si en “La Sunamita” fue de orden espiritual, doble filo tiene el caso que nos ocupa: la muerte física de dos adolescentes y la espiritual de una familia. La segunda es causa de la primera. En tal unión se basa la lectura que podemos hacer de la trama. Por tanto, en Oates dejamos la burocracia eclesiástica fuera de los hechos y nos adentramos en las complejas ramificaciones de la religión en sí. Roger Whipple, el asesino, es un chico que asiste a la escuela dominical, colecciona estampas bíblicas y su padre lo disciplina “the way you might discipline a big dog or a horse”.⁴ Familia metodista, la de Roger cumple celosamente todos los mandatos religiosos. Según entendemos, los cumple de manera excesiva y provoca el mal que intenta esquivar. La paradoja es clara: cuando una ideología se vuelve dogma, aniquila en el hombre su capacidad de bondad y de discernimiento.

El punto unificador de los tres cuentos es justo esa paradoja. Los une, asimismo, el que la inocencia termine siendo la víctima. En los tres casos, uno o varios personajes pagan la carga de equivocaciones surgida del entorno social que los envuelve. García Márquez, lo dijimos ya, otorga a su protagonista una

³ Inés ARREDONDO, “La Sunamita”, en *Obras completas*, p. 96.

⁴ Joyce Carol OATES, “Heat”, en J. C. OATES, comp., *The Oxford Book of American Short Stories*, p. 610.

dignidad que la pone por encima de la malsana curiosidad pueblerina. Esa dignidad es el comentario más acerbo a la pequeñez humana. En "La Sunamita" un ser inicialmente limpio termina preso de lo que el pueblo llama "pecado"; en otras palabras, cuando la narradora homodiegética se ve obligada a cumplir los preceptos religiosos, éstos la aniquilan por dentro, le secan el alma y la orillan a un comportamiento cuestionable, que ella asume con un cinismo atribuible a la traición sufrida por la mujer. En Oates ocurre lo mismo, las situaciones son las siguientes: se lleva a cabo el asesinato de dos adolescentes traviesas pero, finalmente, ingenuas, y existe la incomprensión del asesino (un débil mental) respecto de su acción criminal y el desquiciamiento espiritual de quien narra, una mujer testigo de los hechos cuando era adolescente, y cuya vida se desmorona a partir de allí. Tres víctimas, pues, en "Heat", el cuento de Oates. Diríamos, entonces, que la inocencia no tiene defensa cuando sufre el ataque de las supuestas buenas intenciones del dogmatismo o de la ceguera ideológica. Lo más grave de todo es que ese dogmatismo, esa ceguera, atribuye la culpa de los sucesos a la inocencia. Escudado en su propia índole, hace de la víctima excusa para quedar libre de cualquier acusación. Y, paradoja de tal paradoja surgida, termina siendo, de alguna manera, víctima de su propia condición: la ceguera que padece nos hace verlo como deficiente en su proceso moral. Pero esa comprensión se da en nosotros, los lectores. Si el dogmatismo comprendiera su naturaleza dogmática, allí mismo comenzaría una modificación en su esencia.

Pero los tres cuentos manejan con distinta profundidad la cuestión que venimos examinando. "La siesta del martes" no se asoma a ninguna consideración metafísica, y toda la base del cuento es de índole social, pues elige una anécdota directamente relacionada con la situación económica de los personajes. A nadie le preocupa el más allá, ni siquiera al sacerdote, tan simbólicamente dedicado a una siesta cuando se le necesita. En "La Sunamita", desde la entrada, el subtexto establece las condiciones del juego: "Tensa, concentrada en el desafío que precede a la combustión, la ciudad ardía en una sola llama reseca y deslumbrante".⁵ No hace falta mucha malicia de lector para comprender que la imagería utilizada nos lleva a pensar en el infierno. Muchos otros datos adicionales remachan tal intuición. Así, el calor físico de un verano oprimente significa el calor espiritual de una situación exacerbada y exacerbante que la protagonista vive. Dicho con sencillez, su infierno es de este mundo: la vida de casada y la vida posterior, cuando muere el esposo y como venganza contra todo y contra todos la mujer decide entregarse a los placeres del cuerpo.

⁵ I. ARREDONDO, "La Sunamita", en *op. cit.*, p. 88.

Debemos incluir en este recuento el que se le haya quitado la posibilidad de alcanzar la felicidad en la sencillez de una existencia sin complicaciones.

En "Heat", la hondura de estas consideraciones es definitivamente mayor. Partamos de una cita, si bien recordando que el discurso es homodiegético: "Because death was coming for them, it had to happen one way or another [...] If you believe in God you believe that. And if you don't believe in God it is obvious".⁶ Véase que la narradora abre la opción de dos explicaciones, dejando al lector la oportunidad de elegir. Pero si elige a Dios como razón de los sucesos, enseguida viene la segunda etapa: ¿por qué se da un mundo así? En la obra de Joyce Carol Oates un algo difícil de precisar tiene una importancia definitiva: ¿por qué existe el mal y de dónde viene? Hay en esto una profunda inquietud protestante, pero tamizada ya por el descreimiento en las respuestas de orden eclesiástico o, incluso, religioso. En este sentido, el padre del asesino es la pieza central, ya que siendo metodista y creyente firme, tras el acto violento que el hijo comete sigue apoyándose en sus creencias "but none of it helped in his life".⁷

Sin embargo, pudiéramos decir que en ninguno de los cuentos hay culpables verdaderos. Los autores examinados no son proclives a las explicaciones en blanco y negro, que pertenecen a literaturas de naturaleza mucho más superficial y sencilla. El ser humano es complejo y compleja deberá ser la maquinaria escritural que pretenda examinarlo. Entendemos que el hombre no pueda escapar de su parte oscura y entendemos que esa parte oscura le viene de algún motor externo llamado aquí sociedad y allá Dios. Pero también entendemos que se da la posibilidad de elegir, y en tal elección se asienta la responsabilidad que nos corresponde en nuestras acciones. Por tanto, la Sunamita dice a su mundo ¿me quieres corrupta?, pues corrupta me tienes, y lo acepta con un cinismo profundamente injertado de amargura. En "La siesta del martes" la actitud de la gente proviene, en mucho, de cierta tesitura tropical, de cierta curiosidad morbosa que no pasa de hostigar a las visitantes con la insistencia de las miradas. En "Heat" la experiencia tenida de adolescente por la protagonista le causa un desgarrón en el interior que ya nunca se cura. Esa herida viene de que la narradora no alcanza a explicarse por qué habrán de suceder las cosas sin ninguna lógica visible, que fuera fácil de entender por quienes presenciaron los resultados del crimen. Y si bien la ausencia de explicaciones razonables es parte de los textos, en el de Oates tal ausencia cala mucho más hondo.

En el cuento de Oates no hay señales visibles de origen intertextual. Arre-

⁶ J. C. OATES, "Heat", en J. C. OATES, comp., *op. cit.*, p. 613.

⁷ *Ibid.*, p. 618.

dondo hace claras las suyas al remitirnos a la historia bíblica de la Sunamita en Reyes: I, 3-4, donde se cuenta cómo Abishag (y, curiosamente, el nombre de la chica significa “padre de la levedad o del error”) fue elegida por ciertos emisarios del rey David, en aquel entonces de setenta años, para que durante la noche le diera calor a ese cuerpo debilitado. El texto religioso tiene cuidado en asentar “mas el rey nunca la conoció” o, en versión inglesa, “the king himself had no intercourse with her”. Esto es de subrayarse porque constituye el punto de separación entre el cuento y la historia que le da origen. Según *Aid to Bible Understanding*, a la muerte de David la Sunamita pasó a ser una más de las incontables mujeres de Salomón y se le perdió el rastro.⁸ Arredondo cambia el tono de la historia, pues introduce como elemento modificador el que el tío de la protagonista sane gracias al calor de la muchacha y, en vías de plena recuperación, exija sus derechos de cama. Ahí, en la Biblia, donde Abishag no tiene voz ni voto, en “La Sunamita” la protagonista lo es todo en el texto de Arredondo, y justo la rabia ante una injusticia patente da su amargura al discurso, aunque no podemos olvidar el pecado atribuido a la heroína: aceptar un matrimonio en artículo de muerte para quedarse con la herencia del anciano. Pero es sintomático que, como lectores, justipreciemos la situación de la narradora homodiegética. Así pues, el texto citado en el epígrafe sirve como punto de separación entre la suave atmósfera bíblica y la terrible circunstancia del cuento.

García Márquez acepta sin tapujos el origen de su cuento. En plática con Plinio Apuleyo Mendoza, cuando éste le asegura: “[h]ay un cuento tuyo, ‘La siesta del martes’ (el mejor que has escrito, dices tú), que le debe mucho a ‘Un canario como regalo’, de Hemingway”,⁹ el narrador contesta: “Graham Greene y Hemingway me aportaron enseñanzas de carácter puramente técnico”.¹⁰ Precisemos la información: el cuento de Hemingway mencionado, en su versión al español, es “A Canary for One”, del libro *Men Without Women* (1928). Narra la conversación habida entre una anciana y un matrimonio en un vagón. Ella piensa que la pareja se lleva muy bien. La línea final la desmiente: “We were returning to Paris to set up separate residences”.¹¹

El cuento arranca diciendo “The train passed very quickly a long, red stone house with a garden and four thick palm trees with tables under them in the shade”.¹² He aquí a García Márquez: “El tren salió del trepidante corredor de

⁸ *Aid to Bible Understanding*, p. 20.

⁹ Plinio Apuleyo MENDOZA, *El olor de la guayaba. Conversaciones con Gabriel García Márquez*, p. 51.

¹⁰ *Idem*.

¹¹ Ernest HEMINGWAY, “A Canary of One”, en *Men Without Women*, p. 129.

¹² *Ibid.*, p. 124.

rocas bermejas, penetró en las plantaciones de banano, simétricas e interminables, y el aire se hizo húmedo y no se volvió a sentir la brisa del mar”.¹³ Desde luego, la coincidencia es circunstancial. La imagen del tren en Hemingway puso en marcha la imagen del tren en el colombiano, pero de ahí no pasa. Por tanto, la relación entre los dos cuentos es meramente de orden físico, no espiritual, si se nos permite tal descripción. La trama y las intenciones temáticas los separan definitivamente a partir de esa imagen inicial compartida.

Por tanto, la intertextualidad es de peso decisivo en “La Sunamita”; de índole superficial en García Márquez, y no parece existir en Oates. Por otro lado, los tres autores necesitaron un ámbito pequeño y muy circunscrito, donde el peso de la vigilancia mutua fuera uno de los elementos de incomodidad para los personajes y, desde luego, para el lector. A los tres pueblos se les da una atmósfera de calor agobiante, que muy claramente sirve como exacerbadora de los estados de ánimo y como símbolo del infierno que se vivirá o se está viviendo. En los tres cuentos hay una presencia femenina sobre la que se reflejan los hechos y, en dos de los casos, narradora de los mismos. Parece natural, porque en esos ámbitos la situación de la mujer está perfectamente constreñida a ciertas labores subordinadas y, en realidad, a la de ser objeto. En los tres casos el texto opta por la defensa indirecta de esos personajes femeninos y se transforma, sin olvidar sus perentorias funciones estéticas, en vía de crítica. A ello se aboca una prosa cuya eficacia radica en la capacidad de denotar, de revelar lo oculto, de trabajar con los matices y las sugerencias.

De esta manera, tres cuentos nos permiten comprobar que en la literatura las coincidencias no son sino eso, coincidencias, y que cada autor levanta su mundo literario con base en mirar esas coincidencias con perspectiva propia.

Bibliografía

Aid to Bible Understanding. Nueva York, Watch Tower Bible and Tract Society of Pennsylvania, 1971.

ARREDONDO, Inés, “La Sunamita”, en *Obras completas*. México, Siglo XXI, 1988, pp. 88-96. (Serie Los once ríos)

CUDDON, J. A., *Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*. Londres, Penguin Books, 1992.

¹³ *Ibid.*, p. 119.

GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel, "La siesta del martes", en *Todos los cuentos*. México, Seix-Barral, 1984, pp. 119-125. (Serie Obras maestras del siglo XX)

HEMINGWAY, Ernest, "A Canary of One", en *Men Without Women*. Harmondsworth, Penguin Books, 1955, pp. 124-129.

MENDOZA, Plinio Apuleyo, *El olor de la guayaba. Conversaciones con Gabriel García Márquez*. México, La Oveja Negra/Diana, 1982.

OATES, Joyce Carol, "Heat", en J. C. Oates, comp., *The Oxford Book of American Short Stories*. Nueva York, Oxford University Press, 1994, pp. 607-619.

La cuestión religiosa en *España Peregrina*

Claudia RUIZ GARCÍA

Universidad Nacional Autónoma de México

En 1939, una vez consumada la Guerra civil española, se fundó la Junta de Cultura Española “por iniciativa de la Junta de Relaciones Culturales, adscrita a la Embajada de España en París”.¹ Se sabe que en ese mismo año un grupo de intelectuales españoles, todos ellos republicanos, presididos por Marcel Bataillon, decidieron crear esta institución que se encargaría de darle continuidad a la vida cultural española truncada por la guerra. Así, en dicha junta se llevaron a cabo conferencias y exposiciones y se editó la revista *España Peregrina*. De todas las revistas literarias del exilio español ésta es una de las más interesantes por ser el primer órgano de expresión cultural que aparece al finalizar la guerra. El primer número de la revista no se publicó en París sino en México. La causa de esta circunstancia fue motivada por los acontecimientos de la Segunda Guerra Mundial, que marcó el momento en el que la Junta tuvo que desplazarse a territorio mexicano. Ya en México, con dinero español, la revista se publicó mensualmente. Fagen, en su obra *Transterrados y ciudadanos*, señala que “Negrín había entregado al presidente Cárdenas la cantidad de cincuenta mil pesos, aproximadamente, destinados a los representantes de la Junta. Este dinero sería empleado para crear una biblioteca, un centro intelectual y la publicación literaria de *España Peregrina*”.²

Es preciso hacer notar que si bien la revista quiso, desde sus inicios, proseguir un trabajo cultural interrumpido, este primer objetivo quedó relegado, sirviendo la publicación más bien como un órgano de denuncia y de compromiso. De compromiso frente a la voluntad española “encarnada en su régimen republicano”,³ el cual tendría que mantenerse firme y vigoroso, y de denuncia,

¹ Manuel ANDÚJAR, “Las revistas culturales y literarias del exilio en Hispanoamérica”, en *El exilio español de 1939*, p. 30.

² Patricia FAGEN, *Transterrados y ciudadanos. Los republicanos españoles en México*, p. 85.

³ *España Peregrina*, núm. 1, p. 4.

porque a lo largo de toda la trayectoria de la revista se delataron, ante el mundo, las vejaciones sufridas por el pueblo español durante y después de la guerra.

Pregonamos nuestra incapacidad de vivir en un mundo en que reine la injusticia o que no aspire resueltamente a suprimirla en todos sus aspectos [...] Pretendemos [...] que nuestra alma sea la voz de la sangre de nuestro pueblo, que por nosotros se condene y que por nuestras palabras y por nuestros actos se vivifique cuanto la transcendente fecundidad de esa sangre vivifica”.⁴

Este espíritu combativo y denunciador de la revista es el aspecto que interesa en este acercamiento a *España Peregrina*. En varios artículos de sus colaboradores se puede constatar la denuncia manifiesta contra los enemigos de la República y, por ende, de toda España. En algunas ocasiones se acusó a las democracias europeas por haber favorecido a la causa de la oligarquía; en otros, al ejército; a veces, al carácter separatista del español, las más de las veces se atacó a la Iglesia. Esta última denuncia es la que más interesa por ser uno de los temas recurrentes a lo largo de la revista.

Para abordar este aspecto se debe tener muy presente que el alto clero español siempre se declaró en contra de la República, acusándola de atentar contra el catolicismo, al que consideraba esencia del pueblo español. Se dice que en 1937 se publicó una carta colectiva firmada por vicarios, obispos y arzobispos, justificando su posición ante la guerra, considerándola justa y necesaria por ser la política republicana contraria a la naturaleza del espíritu nacional. Sin embargo, era otro interés el que movía a la Iglesia a atacar tan ferozmente a la República. Todos sus bienes materiales estaban en peligro. Pierre Broué y Emile Temime, en su obra *La revolución y la guerra de España*, apuntan que “sin duda no era [la Iglesia] la más grande propietaria de bienes raíces del país, pero no distaba mucho de serlo. La encuesta del Ministerio de Justicia, efectuada al día siguiente de la proclamación de la República, le atribuyó once mil propiedades, estimadas en cerca de ciento treinta millones de pesetas”.⁵ Además, en dicha obra se asegura que la Iglesia controlaba varios negocios, así como empresas tan importantes como el Banco Urquijo, las minas de cobre del Rif, los ferrocarriles del norte, los tranvías de Madrid y la Compañía Transmediterránea. Todo esto explica la razón por la cual la Iglesia se empeñó en negarse a sostener un gobierno que desde sus primeros momentos dictó una serie de disposiciones en contra de los enormes privilegios de los que gozaba el alto clero español.

⁴ *Ibid.*, p. 5.

⁵ Pierre BROUÉ y E. TEMIME, *La revolución y la guerra de España*, p. 31.

Cabe señalar que durante la República apareció la revista *Cruz y Raya*, cuyos colaboradores habían asumido una actitud renovadora frente al catolicismo, en contra de la Iglesia medieval española. En su manifiesto del primer número, los articulistas afirmaban:

Esta revista de colaboración abierta, libre, independiente, se propone activar todos los valores del espíritu, sin mediatización que los desvirtúe. Precisamente, la razón más pura de ser de esta revista, lo que inspira y nos impulsa quizás consista en esto: en nuestra viva voluntad de católicos para esclarecer bien las cosas; para darles, a cada una, el lugar que les corresponda, en la vida como en el pensamiento.⁶

Esta actitud revisionista de varios aspectos del catolicismo abordó asuntos de diversa índole y, al mismo tiempo, tocó aspectos muy delicados concernientes al dogma y a la ortodoxia cristianos. En uno de sus primeros números publicó, con el título *La espada y la pared*, unos fragmentos de la encíclica *Dilectissima Nobis* de Pío XI, en donde se acusaba a los dirigentes españoles de haber tomado ciertas disposiciones referentes a cuestiones religiosas, ofendiendo no sólo a la religión y a la Iglesia, sino otros principios como sería el de la libertad individual, e incitando, en forma poco encubierta, al pueblo a defender el catolicismo:

[...] ante la amenaza de daños tan enormes, recomendamos de nuevo y vivamente a todos los católicos de España que dejando a un lado lamentos y recriminaciones, y subordinando al bien común de la Patria y de la religión todo otro ideal, se unan todos disciplinados para la defensa de la fe y para alejar los peligros que amenazan a la misma sociedad civil.⁷

Indignados, algunos colaboradores —entre éstos José Bergamín— levantaron la voz en contra de todo discurso que, amparándose en algo que podría ser “tan sagrado” como lo es la religión para el pueblo español, encubriera intereses de otra índole. El mismo Bergamín, en *Hora de España*, publicó una carta abierta a madame Malaterre-Sellier, en donde expuso su indignación como católico fervoroso frente a la participación política de los altos prelados de la Iglesia española, cómplices de los sublevados y causantes de la situación dramática de España. Para Bergamín, los principios religiosos que profesaban es-

⁶ *Cruz y Raya*, abril-junio, 1933, pp. 8-9.

⁷ *Ibid.*, p. 490.

tos últimos no tenían nada en común con la religión universal de Cristo. En este texto acusó al obispo de Barcelona, quien, abusando de su autoridad, “predicó la cruzada contra el Frente Popular, identificando el votar a las derechas con el votar a Cristo”.⁸ Pero lo que más decepcionó a Bergamín fue saber que en ese momento la Iglesia española era un arma de dos filos que, si bien, por un lado predicaba la obediencia, por el otro, entregaba dinero para comprar armas, bendiciéndolas junto con máquinas de guerra y aviones que exterminarían más tarde a una gran parte de la población española.

Esta enorme contradicción entre los principios enunciados por Cristo en sus evangelios y la posición real de la Iglesia española fue uno de los aspectos a los que constantemente se hizo referencia en *España Peregrina*; no en vano, entre los artículos de los tres primeros números se encuentra el poema de García Lorca, titulado *Grito hacia Roma; La mentira de la civilización cristiana*, de Gallegos Rocafull; una *Carta abierta a Georges Bernanos*, de José Bergamín; un fragmento de *La agonía del cristianismo*, de Unamuno, y una serie de noticias de la situación de la Iglesia española bajo el nuevo gobierno.

Si se toma en consideración el poema de García Lorca, es necesario hacer notar que se trata de un texto que, al aparecer en el primer número de *España Peregrina*, reviste una doble intención: por una parte, recordar su muerte y acusar a los incitadores de dicho crimen: “jóvenes pertenecientes a ‘Acción Popular’, o sea las llamadas juventudes católicas, instigadas a su vez por sus autoridades eclesiásticas”,⁹ y, por otra parte, hacer patente el carácter visionario o profético del mismo, ya que se trata de un poema escrito entre 1929 y 1930, en el que ya se anuncia la situación desastrosa que vivirá más tarde Europa, señalando también a Roma, ciudad que tendría que ser la sede de virtudes espirituales, y que ahora se muestra ajena e indiferente a todo mal que pese sobre la humanidad:

El hombre que desprecia la paloma debía hablar
 debía gritar desnudo entre las columnas
 y ponerse una inyección para adquirir la lepra
 y llorar un llanto tan terrible
 que disolviera sus anillos y sus teléfonos de diamante.
 Pero el hombre vestido de blanco
 ignora el misterio de la espiga,
 ignora el gemido de la parturienta,
 ignora que Cristo puede dar agua todavía

⁸ *Hora de España*, núm. 1, p. 26.

⁹ *España Peregrina*, núm. 1, p. 6.

ignora que la moneda quema el peso del prodigio y da la sangre del cordero al pico idiota del faisán.¹⁰

Se acusa así al papa, quien muy pronto traicionaría los principios evangélicos y con ello a Cristo.

De las colaboraciones de Gallegos Rocafull sólo se mencionará el texto al que ya se hizo referencia, por ser éste el más ilustrativo del tema en cuestión. En este documento, Gallegos Rocafull hace un análisis de lo que torpemente algunos se han obstinado en denominar “civilización cristiana”. Para ello, parte de planteamientos que podrían parecer evidentes pero que no lo son. Por ejemplo, el aceptar, sin reparos, que los principios que sustenta la civilización europea sean cristianos. Para Gallegos Rocafull estos principios, ya desde la Edad Media, se reducen a una mera aspiración. ¡Qué decir de la presente situación! Momento en el que se ve más claramente la enorme separación que hay entre el espíritu cristiano y la actual civilización europea, es decir, aquella que necesita sustentarse en el dinero y en la policía así como en “Dios y en las cosas santas” para no desmoronarse o caer por su propio peso. Una vez más, como en muchos otros textos, se acusará a las instituciones religiosas por estar cimentadas en principios tan opuestos a los dictados por el evangelio, como son el amor y la caridad. Por ello, Gallegos afirma:

A los pies del mundo, pisoteados por él, los cristianos han presenciado impotentes o resignados, cómo se iban vaciando de su verdadero contenido espiritual instituciones, normas y costumbres, que o fueron de origen cristiano o podían fácilmente ser imbuidas de espíritu cristiano. Huecas por dentro, ya no son más que bambalinas de la gran farsa.¹¹

Resentido ante el panorama del momento, Gallegos prefiere ya no llamar cristiana a una civilización que dista mucho de serlo. Este mismo tono de resentimiento, incluso de indignación, ya se encontraba en varios pasajes de la obra de Miguel de Unamuno *De la agonía del cristianismo*; por ello, no es gratuita la aparición de un fragmento de este texto en *España Peregrina*. En primer lugar, porque se trata de una obra escrita durante su exilio. La figura de Unamuno en calidad de exiliado pesa tanto como la de Lorca, ambos víctimas de la ceguera militarista. En este fragmento, una vez más, se cuestiona a la llamada civilización cristiana y allí mismo Unamuno se lamenta por su España

¹⁰ *Ibid.*, p. 7.

¹¹ *Ibid.*, p. 11.

que “agoniza a la vez que agoniza en ella el cristianismo. Quiso propagar el catolicismo a espada; proclamó la cruzada, y a espada va a morir”.¹²

Bastaría, para agotar el tema, únicamente señalar la carta abierta escrita a Georges Bernanos por José Bergamín, y algunas noticias extraídas de una sección de la revista denominada *Memorias de Ultratumba*. Del primer texto se podría hacer notar el carácter plañidero del documento. En esta carta Bergamín recuerda a Bernanos el presentimiento que ambos tuvieron respecto a la posición que tomaría la Iglesia en un trance como el que España ha vivido. A Bernanos, en calidad de católico desgarrado entre el misticismo y la rebelión, le recuerda ahora abiertamente lo que ya antes habían conversado en la intimidad: “Pensamos juntos el terrible destino trágico —y Providencia Santa— que puso a la Iglesia de Cristo, en la que comulgamos, en el trance de verse expresada por aquellos mismos que la traicionan, la mienten, la ensangrientan; sus sacrílegos impostores”.¹³

Para Bergamín, como a los otros que ya se han mencionado, esa mala costumbre de denominar cristiana a la civilización occidental le suena como una mentira. Por ello, a aquellos que la nombran así no vacila en llamarlos “sacrílegos impostores”.

Finalmente, en la última sección de la revista aparecen noticias de España y varias de ellas revelan la situación de la Iglesia española respecto de las nuevas disposiciones tomadas por el gobierno de Franco. En el primer número apareció la noticia del dinero de los Fondos Nacionales a la Iglesia que Franco entregó en pago por los daños sufridos durante la Guerra civil, reconociendo “los sacrificios del clero que colaboró tan eficazmente en la cruzada nacionalista”.¹⁴ En el segundo número se hizo una breve reseña acerca de una visita de la comisión de católicos belgas a Franco, para regalarle una espada. Allí mismo se señala con cifras precisas el número de mujeres que durante el gobierno de Franco han ingresado a las universidades, indicando que de la cifra total hay por lo menos unas doscientas religiosas que realizan estudios en ciencias y en letras. Se debe entender que, o bien hay una burla manifiesta por parte de *España Peregrina* al presentar dichos datos, o se trata de hacer recalcar esa indignación de la que ya se ha hablado. Sería como señalar la falta de pudor que tiene la Iglesia al hacer gala de sus triunfos sobre una España vencida. Es muy probable que se trate de esta segunda hipótesis.

En resumen, para no caer en reiteraciones, únicamente quedaría indicar que todos los otros temas que trata *España Peregrina* tienen ese mismo tono

¹² *España Peregrina*, núm. 3, p. 102.

¹³ *Ibid.*, p. 130.

¹⁴ *España Peregrina*, núm. 1, p. 45.

exaltado que se encuentra en estos pasajes de la revista. De ello se puede concluir que la publicación sirvió, más bien, como un órgano de denuncia del que ya se ha hablado. Debe entenderse que el fin de la guerra aún estaba reciente y que los colaboradores de *España Peregrina*, en calidad de vencidos, tenían necesidad de expresar su frustración, incluso de insultar y de acusar a sus enemigos, y qué mejor manera para hacerlo sino a través de una revista que tuviera, en su momento, mayor resonancia como lo fue *España Peregrina*, por ser la primera publicación del exilio. Sin embargo, su alcance, que si desde sus inicios fue muy reducido por la precaria situación financiera de la revista, fue haciéndose cada vez menor. Las causas fueron múltiples: discrepancias entre los colaboradores, problemas económicos, otros intereses entre el público lector e incluso entre sus articulistas, etcétera. El caso es que *España Peregrina*, al ser una revista cuyos colaboradores eran españoles, únicamente abordó temas concernientes a España y a sus problemas. A medida que el tiempo transcurría, estos temas se desgastaron. Inclusive en los últimos números se tocaron temas americanos, lo cual indicaba que el aspecto que en un momento fue la esencia de la revista —la guerra española y sus secuelas— se agotaba y con esto se anunciaba ya el fin de la publicación.

Bibliografía

- ANDÚJAR, Manuel, “Las revistas culturales y literarias del exilio español en hispanoamérica”, en *El exilio español de 1939*, t. 3. Madrid, Taurus, 1976.
- BROUÉ, Pierre y E. TEMIME, *La revolución y la guerra de España*, tt. I y II. México, FCE, 1975.
- FAGEN, Patricia, *Transterrados y ciudadanos. Los republicanos españoles en México*. México, FCE, 1975.
- VARIOS, *El exilio español en México*. México, FCE/Salvat, 1983.

Hemerografía

- Cruz y Raya*. Revista de afirmación y de negación, abril-junio, 1933. *Biblioteca del 36*. Revistas literarias de la Segunda República Española. Reimpresión anastática de la edición de Madrid, 1933.

España Peregrina, núms. 1-6, ed. de José Bergamín y Eugenio Ímaz. México, Junta de Cultura Española, 1940.

Hora de España. Revista mensual al servicio de la causa popular, núm. 1. Valencia, enero, 1937.

Fronteras hacia adentro y hacia afuera (el caso de Quebec)

Laura LÓPEZ MORALES
Universidad Nacional Autónoma de México

De un total de veintisiete millones doscientos noventa y seis mil ochocientos sesenta habitantes, la población que en Canadá reconoce al francés como su lengua materna representa el 24.9%, es decir seis millones setecientos noventa y ocho mil quinientos sesenta ciudadanos, cinco millones setecientos cuarenta y seis mil seiscientos treinta de los cuales se concentran en la provincia de Quebec donde, a su vez, constituyen el 83% que comparte el territorio con una comunidad quebequense angloparlante y varias minorías étnicas de inmigración más reciente. Por lo que toca al poco más de un millón de canadienses que componen las restantes minorías francoparlantes, dispersas en toda la federación, la mayoría se concentra en Ontario y en Nuevo Brunswick y las demás residen en algunas de las provincias del oeste, como Manitoba, Alberta y Columbia Británica.

Detrás de estas cuantas cifras se esconde una realidad identitaria sumamente compleja, ya que el perfil actual de estos pueblos es el resultado de episodios históricos remotos o más recientes, en virtud de los cuales estas comunidades son lo que son ahora, no sólo en términos numéricos sino de reivindicaciones de identidad. El análisis de su situación actual debe, por lo demás, tomar en cuenta no sólo los factores que internamente han definido tal trayectoria, sino que también es preciso verla a la luz de la dinámica generada desde el exterior: presencia o ausencia de otros interlocutores inmediatos que precipiten o contrarresten ciertos procesos. En el caso del pueblo quebequense, pensamos concretamente, por una parte, en el peso del vecindaje con Estados Unidos, que refuerza y acentúa la influencia del modelo anglosajón sobre la comunidad francoparlante, que tanto ha pugnado por defender su identidad cultural, y, por la otra, en la posibilidad que para ésta puede representar crear un puente de afinidades culturales con el bloque latinoamericano.

En este orden de ideas, nos parece importante recordar que uno de los sentidos que, en primera instancia, debiera saltar a la vista al referirnos a la noción de "frontera" es justamente el que entraña su etimología, derivada de

“frente”: *frons, frontis*, en latín. El “frente” es la parte anterior del rostro o la superficie que se presenta para el contacto con alguien o algo. No obstante, a menudo el término suele evocar más un límite, una demarcación, el confin y en ocasiones la barrera que nos separa del otro, de los otros. Es más, buena parte de nuestra vida nos movemos entre y dentro de fronteras físicas y geográficas muchas veces equivalentes a otras tantas barreras mentales y culturales que, según los casos, tratamos de preservar, por instinto de conservación, y en otros nos esforzamos por franquear en nuestro afán y necesidad de comunicación, de encuentro y de comunión.

Algunos individuos, al igual que algunos pueblos, han debido hacer gala de coraje y entereza para defenderse de los embates que atentan contra su integridad. Otros han tenido que encontrar soluciones de conciliación en el inevitable e imperativo contacto con otros grupos, dentro de un mismo espacio o en espacios limítrofes. La autarquía es imposible a nivel individual y colectivo. La vivencia de la identidad no puede entenderse sin la experiencia de la alteridad; nos percibimos como miembros de una comunidad por las afinidades e intereses que compartimos, pero también en la medida en que esos puntos comunes nos hacen diferentes de los demás. La diferencia que la alteridad pone de manifiesto, afirma al mismo tiempo la identidad del grupo. Jean Lafontant nos dice que

[...] la identidad es la definición que un sujeto da de sí mismo, enunciando lo que lo caracteriza y constituye su unidad. Esta definición, en continuo cambio, es el resultado de una relación compleja, hecha de mimetismo y de oposición, con el entorno social, especialmente la relación con los *otros significativos*, con los diversos centros de poder y con los recursos.¹

Pero antes de esto, cosa especialmente pertinente en nuestro acercamiento a las interacciones entre grupos que colectivamente creen encarnar identidades diferentes, Lafontant nos precisa que

[...] la identidad individual es mucho más compleja que la identidad colectiva. A nivel individual, la identidad se construye a partir de múltiples fidelidades, en ocasiones muy diferentes, casi contradictorias: se proyecta libremente hacia el futuro casi tanto como puede referirse al pasado. Las identidades colectivas son, en este sentido,

¹ Jean LANFONTANT, “Interrogations d’un métèque sur la sybilline et dangereuse notion d’identité collective”, en *Sociologie et Sociétés*, núm. 1, vol. XXVI. Montreal, Les Presses de l’Université de Montréal, primavera de 1994, p. 53.

menos complejas y más rígidas. Éstas se construyen a partir de un número limitado de atributos tradicionales o inducidos por el entorno social. Apelan a la unidad del Nosotros y definen las condiciones de acceso a ella. Contrariamente a un individuo, un organismo que representa a un grupo difícilmente puede reivindicar una identidad plural.²

Esta afirmación requeriría, por lo demás, hacer algunos matices que no podemos formular en este espacio.

Planteado lo anterior, como nuestros comentarios pretenden centrarse en el caso de Quebec, la vivencia de la existencia de fronteras administrativas, culturales o mentales, nos fuerza, pues, a tomar en consideración la existencia del otro. En este caso se trata de un “otro” múltiple, pues, en primer término, dentro de las propias fronteras de la provincia hay que contar con la comunidad quebequense angloparlante y con las diversas minorías étnicas; luego, allende los límites provinciales, existe la otra alteridad, encarnada por el resto de la federación, en cuyo marco se localizan, por cierto, las demás minorías francófonas. A este respecto cabe precisar que estos grupos reivindican su identidad lingüística y cultural, pero, de un tiempo a la fecha, desearían poder hacerlo sin la referencia a Quebec. Empero, la sobrevivencia de la lengua que declaran como materna y a la que hasta ahora se le reconoce el *status* de lengua nacional, sería difícilmente concebible si se hiciera una abstracción de la provincia francófona que, en opinión de los especialistas, “en tanto que ‘sociedad de lengua y de espíritu franceses’ desempeña un ‘verdadero papel de líder de la francofonía canadiense en el respeto de todos sus componentes’”.³ Dispersas a lo largo y ancho del territorio canadiense, pero sobre todo rodeadas por una mayoría aplastante de paisanos anglófonos, estas comunidades francófonas resultan cada vez más “invisibles” debido al proceso de integración que han vivido a lo largo del tiempo, así como a la reciente incorporación de otras minorías étnicas. Lo que cabe subrayar en términos de percepción del otro, que podría o debería ser sentido como “semejante”, es decir el quebequense francófono, es que estas minorías que se reconocen como francoparlantes han vivido un proceso de deterioro en sus relaciones con Quebec desde que la provincia dejó de reivindicar su pertenencia a un “Canadá francés”. Este distanciamiento se volvió, incluso, tensión debido a la política practicada por Quebec en cuanto a la no injerencia en las reivindicaciones locales de cada minoría y

² *Ibid.*, p. 51.

³ Françoise BOUDREAU y Greg MARC NIELSEN, “Francophonies minoritaires. Identités, stratégies et altérité”, en *Sociologie et Sociétés*, núm. 1, vol. XXVI. Montreal, Les Presses de l’Université de Montréal, primavera de 1994, p. 4.

al reconocimiento explícito del derecho de las provincias anglófonas al unilingüismo. En pocas palabras, los intereses políticos de los quebequeses ya no coinciden con los de las otras minorías francoparlantes de Canadá y, por ende, las estrategias de defensa de la identidad también serán diferentes: para Quebec es la autonomía y para los francocanadienses es la conquista de un bilingüismo real en toda la federación.

A lo largo de la historia vivida por los colonos franceses en América, y hasta un cierto momento que apenas rebasa la efervescencia de la Revolución tranquila, la construcción de la identidad se asentaba consensualmente en el ámbito de la cultura, en tanto que ésta era percibida como algo homogéneo y compartido por la mayoría de los francoparlantes de Canadá. En este sentido, tanto la literatura como el discurso ideológico contribuyeron desde tiempo atrás, pero sobre todo en las últimas décadas, a interiorizar y a defender esa representación identitaria, ese sentimiento de pertenencia como reflejo defensivo frente a un entorno amenazador. Pero la realidad actual ha cambiado; dentro y fuera, el discurso de la heterogeneidad ha ido imponiéndose no sólo con la aparición de nuevos actores en el tablero social, como son los inmigrantes, sino porque la irrupción intempestiva de los medios masivos se ha traducido en la desaparición de las fronteras entre pueblos de culturas diferentes. En opinión de Marc Augé, “la cultura define una singularidad colectiva. Colectiva, corresponde a lo que un cierto número de individuos comparten; singular, a lo que los distingue de los demás hombres”.⁴ En tales condiciones resulta cada vez más difícil erigir un centro del que emane un modelo cultural, asociable a la identidad del grupo y que permita que éste se defina frente a los otros grupos. Sherry Simon plantea la situación en los siguientes términos:

Mientras que el poscolonialismo da lugar a desplazamientos y a mezclas sin precedentes de diversas poblaciones, las ciencias humanas se abren a una importante interrogación de los conceptos de identidad (individual y colectiva) y de las grandes unidades fundadoras de la cultura (nación, clase, lengua, identidad sexual).⁵

De este modo, el espacio cultural es teatro de una dinámica en la que la heterogeneidad, la pluralidad de los actores, impone una movilidad permanente en las relaciones de alteridad; las reglas de inclusión y exclusión son igualmente ajustables, y las fronteras entre la identidad y la alteridad se vuelven movedizas.

⁴ Marc AUGÉ, *Le sens des autres*. Paris, Fayard, 1994, p. 90.

⁵ Sherry SIMON, “Présentation”, en *Fictions de l'identitaire au Québec*. Montreal, XYZ, 1991, p. 9.

Este debate no es, desde luego, privativo de Quebec o de Canadá; de hecho, las profundas mutaciones sociodemográficas, los desplazamientos masivos de individuos que por razones políticas, económicas o religiosas, escogen un nuevo espacio de arraigo, y la globalización de ciertos modelos culturales a través de los medios masivos de comunicación, han contribuido de manera determinante a la revisión de las representaciones identitarias tanto de los grupos que emigran como de los que acogen en su seno a esos exiliados, con los consiguientes efectos de la interacción que se genera entre ambos. Resulta cada vez más difícil seguir funcionando a partir de concepciones monolíticas de la cultura.

Como se trata de un asunto ampliamente analizado, no abundaremos en la difícil relación entre colonos franceses e ingleses, sobre todo desde el siglo XVIII, época en que los primeros, después de haber sido amos y señores de un vasto territorio, son reducidos a la condición de dominados frente a los segundos. Mucho se ha escrito acerca de las tensiones entre las dos comunidades y de la lucha denodada de los franceses por preservar su identidad cultural mediante la defensa de los valores refugio esenciales: religión, lengua y arraigo a la tierra, para resistir la asimilación y aculturación propugnadas por el grupo dominante. También son múltiples los testimonios respecto de los fallidos intentos de emancipación, unos saldados con sangre, otros con la frustración que, empero, no acalla las reivindicaciones independentistas. De Papineau a Parizeau, pasando por una interminable lista de intelectuales, artistas, políticos o ciudadanos a secas, se ha denunciado el “sistema de exclusión y de distinción nacional”,⁶ que algunos llaman ahora de “asimetría”, practicado por el gobierno federal de Canadá en detrimento de los francoparlantes. Nos vienen a la memoria, ya no tanto los testimonios de los propios quebequenses quejándose por su *status* de colonizados e inferiores, sino el famoso *Informe Durham*, que argumenta con lujo de detalle los porqué de ese trato diferencial. Vivir como alguien “excluido”, inferiorizado por el “otro”, reforzó en el pasado la necesidad de pertrecharse en lo propio, pero la inevitable convivencia con ese “otro” acarreó, paulatinamente, el desdibujamiento de ciertos rasgos que en las pequeñas experiencias cotidianas produjeron un efecto corrosivo o simplemente siguieron un proceso natural de transformación, observable en toda sociedad en evolución. En la trayectoria seguida por la lengua francesa a lo largo de cuatro siglos, tenemos uno de los ejemplos más elocuentes al respecto: algunas de las características que definen la variante quebequense del francés, inherentes a toda situación de diglosia, tienen que ver precisamente con ese

⁶ Neil BISSOONDAT, *Le Marché aux illusions. La méprise du multiculturalisme*. Montreal, Boreal Liber, 1995, p. 57.

proceso de contaminación lingüística cuando las fronteras culturales entre dos comunidades acaban por ser inoperantes en virtud del *status* de superioridad del que goza una de las dos. El poeta Gaston Miron, muerto recientemente, y Michèle Lalonde, también poetisa, han escrito penetrantes y agudos ensayos acerca de la importancia de la defensa de su lengua en la preservación de su identidad cultural. En éste, como en otros aspectos, el pueblo quebequense ha luchado por defender su integridad cultural, sobre cuya base no ha renunciado a querer construir su soberanía.

Quiérase o no, los efectos de la interacción están allí; casi cuatro siglos de convivencia han dejado huellas que no pueden borrarse por decreto. De ahí que, en ambos lados de la frontera, si bien por razones diferentes, persista la dificultad de algunos para consumir la separación. En un paisaje identitario tan complejo, el problema no puede ser abordado tomando en cuenta sólo lo que podría considerarse como los actores principales: el pueblo quebequense francófono y el resto de la federación angloparlante. No, existen otros protagonistas cuyo papel resultó decisivo en el reciente referéndum. A grandes rasgos, tenemos, como ya se dijo, por un lado a la población quebequense de origen inglés, asentada desde hace siglos en la provincia, y, por el otro, a los diversos grupos de inmigrantes de más reciente instalación, no sólo en Québec sino en todo Canadá, pero que en este caso hicieron que la balanza se inclinara en el sentido de la permanencia de la provincia dentro de la federación.

Si ahora intentamos colocarnos en la perspectiva de los anglófonos que se oponen a la independencia de Québec, parecen dibujarse, entre otros, al menos dos temores: el más inmediato, nos parece, se refiere al precedente que esto sentaría en cuanto a reivindicaciones similares que pudieran surgir en otras partes de la federación. El otro temor, que tiene que ver más con el imaginario de los canadienses de origen inglés, es el de ver desaparecer al pueblo quebequense como “alteridad”, gracias a la cual perciben su propia identidad canadiense anglófona, de americanos del norte. Quienes han estudiado y analizado con ojos autocríticos los problemas de construcción de la identidad de esta comunidad anglófona, han debido reconocer, por un lado, la dificultad que entraña sustraerse a la influencia del modelo estadounidense y, por el otro, que la lucha del pueblo quebequense en defensa de su identidad ha sido en sí una lección decisiva para la toma de conciencia de los canadienses anglófonos. Éste es también un ángulo desde el cual pueden abordarse las interacciones entre las comunidades cuya frontera cultural y cuyas resistencias, en el plano de lo imaginario, se traducen en comportamientos defensivos, reivindicativos.

Antes de abandonar el espacio interior, dentro del cual se dibujan, como ya se dijo, varias alteridades, varios “otros” con los que el pueblo quebequense debe interactuar, se impone comentar más detenidamente la cuestión de las

minorías étnicas. Precisamos, de paso, que no nos sentimos competentes para abordar la relación con los grupos amerindios, ángulo que también debería formar parte de este análisis.

La política migratoria practicada por Canadá desde fines del siglo pasado, a lo largo del XX y sobre todo durante las últimas décadas, ha propiciado una nueva dinámica social. Para algunos, las medidas aplicadas por el aparato federal resultan criticables desde diversos puntos de vista. Los visos problemáticos que esta situación ha cobrado en los últimos años pueden explicarse, en parte, por una cierta mentalidad que los propios canadienses reconocen como característica de su identidad. Robert Schwartzwald lo formula como sigue: “La gran mayoría de los canadienses [...] vivimos en un margen, en la estrecha lengüeta de nuestro inmenso territorio, a unas cuantas horas del puesto fronterizo estadounidense más cercano”;⁷ pero si en estas líneas el margen aludido es en relación con la gran potencia del sur, con el “imperio americano”, cuya “decadencia” Denis Arcand nos pintó en su película,⁸ en otro tiempo la marginalidad era vivida frente al imperio británico, alteridad lejana que también dejó su impronta en la identidad de los canadienses, pues de alguna manera esa posición marginal ha acabado por ser vivida como una forma de identidad, lo que según algunos analistas encaja bien en una visión posmoderna.

Por un curioso reflejo, durante algún tiempo, el pueblo anglocanadiense recurrió a los componentes minoritarios de su población —quebequenses y amerindios— para fincar su “diferencia” identitaria ante el mundo. Entre su propia vivencia de la “marginalidad” y la adopción de las alteridades marginales que contribuían a su propia identidad como país, Canadá estaba convencido de haber alcanzado un acomodo entre las diferencias, de haberse convertido en un modelo de estabilidad y tolerancia. Sin embargo, independientemente de los temores por la eventual separación de Quebec, recrudescidos por el reciente referéndum, el propio referéndum federal puso de manifiesto una serie de fisuras que tienen que ver, en parte, con la política multiculturalista practicada de unos años a la fecha. Fincada en el postulado del reconocimiento y el respeto a la diferencia, esta política se traduce, en opinión de algunos estudiosos con mirada autocrítica, en una situación de “marginalidad benevolente y condescendiente” que, en realidad, equivale a un “al reconocerme como diferente, te excluyo”, atribuible a esa dificultad, casi imposibilidad, de los colonos anglosajones y ahora de sus descendientes para “conocer, reconocer y aceptar el encuentro, la fusión con el o los otros”.

⁷ Robert SHWARTZWALD, “Présentation”, en *Revue Internationale d'études Canadiennes*. Ottawa, otoño de 1994, p. 5.

⁸ *La decadencia del imperio americano*, 1986.

Desde ambos lados de las fronteras lingüísticas, pero sobre todo en la parte angloparlante, se denuncia cada vez más el multiculturalismo convertido en una “linda fachada”⁹ que más bien oculta una enmarañada red de relaciones sociales. Esta denuncia queda de manifiesto en los resultados de encuestas recientes, que arrojan un 80% de la población opuesta a dicha política. En efecto, el novelista y ensayista Neil Bissoondath subraya los riesgos, trampas y equívocos que entraña la actual política multiculturalista de Canadá.

A lo largo de más de veinte años de residencia en Toronto, el escritor nacido en Trinidad y Tobago ha podido vivir en carne propia, familiarizarse y profundizar en la problemática de la integración de los grupos de inmigrantes y su evolución en la sociedad de asilo. La experiencia acumulada en ese contexto de reivindicaciones identitarias lo condujo a escribir *Le marché aux illusions*, en torno al cual se ha levantado una acalorada polémica, ya que en sus planteamientos ataca frontalmente la “institucionalización de la diferencia” que, al fomentar en los inmigrantes lo que los distingue como minoría, refuerza su condición de extranjeros e impide su integración progresiva y armoniosa dentro de la sociedad de adopción. El fundamento de esta política es, como estipula el artículo 3, párrafo a), de la Ley sobre el Multiculturalismo Canadiense:

[...] la política del gobierno federal [...] consiste en reconocer que el multiculturalismo refleja la diversidad cultural y racial de la sociedad canadiense y reconoce la libertad de todos sus miembros de mantener, favorecer y compartir su patrimonio cultural, así como sensibilizar a la población con este fin.¹⁰

Pero para Bissoondath estas medidas no hacen sino “incitar a los inmigrantes a preservar su carácter exótico y a limitarse a los estereotipos aceptados en relación con su cultura de origen”,¹¹ con lo cual se entorpece y bloquea la eclosión del sentimiento de arraigo, de solidaridad y lealtad que es deseable desarrollar en el inmigrante frente a la sociedad que lo acoge.

Por otra parte, el respeto a la diferencia se torna en una falacia, pues esas minorías acaban por vivir confinadas en especies de *ghettos* carentes de un centro de gravedad que articule a la sociedad en su conjunto. Lo anterior, según Bissoondath, es válido sobre todo para el Canadá anglófono, ya que considera que, por su trayectoria combativa en términos de integridad cultural, la sociedad francófona de Quebec ha conseguido preservar una estructura

⁹ R. SCHWARZTWALD, *op. cit.*, p. 13.

¹⁰ *Guía dirigida a los canadienses*, citado por Hélène MORIN, *Quebec International*, núm. 2, vol. 13. Ottawa, otoño de 1995, p. 25.

¹¹ *Ibid.*, p. 24.

identitaria más congruente, así como dotarse, en lo económico y en lo político, de instancias provinciales más aptas y flexibles a la integración de los grupos étnicos. Que los hijos de los inmigrantes deban asistir a las escuelas de habla francesa es una exigencia que Bissoondath justifica y ve como benéfica para los inmigrantes en el sentido de que favorece su inserción en la sociedad quebequense y no su marginación en nombre de una supuesta libertad. La sociedad debe tener presente que este proceso no es ni instantáneo ni automático, sino que “el inmigrante no puede adoptar un nacionalismo que ha sido elaborado en el pasado y que se le impone. Lo que él busca es una idea de pertenencia a una sociedad que evoluciona y que él contribuye a definir”.¹² Según James Clifford, la reactualización del debate sobre la identidad ha traído aparejada la noción de diferencia, ambas vinculadas con el concepto de cultura que, para ser más exactos, debería ser evocada en plural. El riesgo que se presenta es que “la diferencia cultural ya no [sea] una alteridad exótica y estable; [sino que] las relaciones de alteridad [sean] más bien cuestión de poder y de retórica que de esencia”,¹³ porque el tema de la diferencia puede ser objeto de un manejo ambivalente por las elites en el poder.

Hace un momento apuntábamos que, dentro de su propia provincia, el pueblo quebequense debía interactuar tanto con la comunidad angloparlante, arraigada en ese territorio casi al mismo tiempo que los franceses, como con los diversos grupos de inmigrantes, que han ido cobrando peso en el espacio interno e inevitablemente imprimen su huella en el paisaje cultural e identitario de la población quebequense. Pero, a decir verdad, históricamente la primera alteridad fue la madre patria, la metrópoli allende el océano, con la cual se estableció una relación ambivalente de admiración-rechazo, de idealización-resentimiento debido al brusco estado de orfandad al que Francia redujo, a mediados del siglo XVIII, a sus súbditos de la colonias americanas. Entre el orgullo de ser herederos de la cultura francesa y el abandono en que se encontraron frente a los embates del colonizador inglés, los colonos franceses incorporaron de manera diferente la alteridad de la antigua metrópoli hasta llegar, en nuestro siglo, a sentirla ya sólo como la hermana mayor o la prima europea, con el orgullo de su propia historia y sin el resentimiento de dos siglos atrás, cuando el “otro” frente al que había que afirmarse era el inglés, convertido en dueño de las riendas de sus destinos.

Más allá de Canadá, en lo que llamaríamos las fronteras hacia afuera, los mecanismos de interacción en que participa Quebec se juegan con el insoslayable vecino que compartimos canadienses y mexicanos. Éste es un capítulo rico

¹² *Ibid.*, p. 25.

¹³ Citado por S. SIMON, “Présentation”, en *op. cit.*, p. 21.

y complejo, ya que, en virtud de procesos históricos que rebasan la dinámica interna, la dimensión “americana” de la identidad quebequense emana y corresponde casi exclusivamente a lo que Estados Unidos encarna en el imaginario de los canadienses, en general. Empero, como nosotros también tenemos algo que decir en cuanto a la vivencia de la americanidad, más adelante nos permitiremos matizar este aspecto, tomando en cuenta que el pueblo quebequense ha empezado a integrar en su imaginario la experiencia que puede emparentarlo con el resto de América, al sur del río Bravo, es decir la famosa herencia de “latinidad”¹⁴ que Napoleón III enarbó el siglo pasado para oponerse al expansionismo anglosajón de la joven potencia. La vasta comunidad latinoamericana, con todos sus matices y diferencias, representa una nueva alteridad para los quebequenses, como atestiguan los múltiples proyectos compartidos desde hace al menos dos décadas en los ámbitos intelectuales, artísticos, académicos, por no mencionar los niveles de la política, la economía y la tecnología. En tales condiciones podría, pues, hablarse de fronteras internas y externas, de una identidad cultural que se define por sus interacciones hacia adentro y hacia afuera, en función de las diversas alteridades a las que se ve confrontada. Desde el punto de vista político, Quebec está viviendo las dos caras de la moneda: el estado federal aplica a la provincia estrategias que la ubican en un *status* de minoría, y, a su vez, el gobierno provincial tiene que hacer otro tanto en relación con las minorías arraigadas en su seno, o sea, que lo que entra en juego son estrategias de una mayoría frente a sus propias minorías.

Al ensanchar espacialmente los linderos que colocan a los quebequenses frente a otra alteridad, aparece, como dijimos, nuestro vecino común. En el caso de Quebec éste se confunde, en buena medida, con el primer “otro” inglés, su compatriota, en una suerte de continuidad cultural seriamente amenazante, para los unos, o imagen de la tierra prometida, para los otros, como fue el caso de los dos grandes flujos migratorios de francocanadienses hacia Estados Unidos: el primero que se produjo hacia el último cuarto del siglo pasado, después de la Guerra de Secesión y el segundo durante la entre-guerra.¹⁵

¹⁴ Manuel LUCENA SALMORAL, “La latinidad y su sentido en América Latina”, en *La latinidad y su sentido en América Latina*. México, UNAM, Centro Coordinador y Difusor de Estudios Latinoamericanos, 1986, p. 17.

¹⁵ Existen otros núcleos de descendientes de los primeros colonos franceses, asentados en diversos puntos de Estados Unidos. Estas comunidades establecidas en Luisiana (un millón sesenta y nueve mil quinientos cincuenta y ocho), en Massachusetts (novecientos cuarenta y seis mil seiscientos treinta), en Michigan (ochocientos veintiséis mil quinientos cincuenta y siete), en New Hampshire (trescientos veinticuatro mil quinientos sesenta y nueve) y en Florida (seiscientos treinta mil quinientos cuarenta), dicen haber tenido el francés como lengua materna, aunque a menudo sean incapaces

La “americanidad” invocada con frecuencia por los quebequenses remite, las más de las veces, según se apuntó, al referente Estados Unidos y se confunde —como lo reconocen ellos mismos, en ocasiones con complacencia, otras con resistencia— con lo que en su imaginario encarna ese país. La literatura aporta numerosos testimonios al respecto. Jean Morency publicó recientemente un estudio acerca de lo que él llama *El mito americano*, apoyándose esencialmente en la narrativa estadounidense y quebequense. Para el autor, el vínculo que une a esas dos tradiciones literarias tiene que ver con ese mito que comparten, pero que se reduce exclusivamente a la elaboración simbólica de los europeos instalados en el norte del continente, con su modo muy peculiar de colonización, y que poco tiene que ver con la “americanidad” de un Bolívar, de un Martí o de un Vasconcelos. En efecto, revisando un poco la historia podemos constatar que los estilos de colonización variaron según la identidad de las potencias que se repartieron el nuevo continente, y esas modalidades forjaron, consecuentemente, diferentes tipos de sociedad y, por ende, distintos perfiles identitarios.

Varios ensayos publicados en el número 10 de la *Revue Internationale d'Etudes Canadiennes* (Otoño, 1994), se centran en el análisis de la incapacidad mostrada por los colonos ingleses para abrirse al entendimiento del “otro”. Uno de los episodios más tristes e inolvidables a este respecto fue el de la expulsión de los acadianos, en 1775, que tuvieron que emigrar al territorio de Luisiana. A principios del siglo pasado, se escribió otra página memorable: la fracasada expedición al Ártico, encabezada por el británico John Franklin, quien, reduciendo a los aborígenes a la condición de sirvientes, hizo caso omiso de los consejos de sus guías y el contingente de colonos franceses que lo acompañaba quedó diezmado. En la misma publicación se alude a la dificultad de integración de grupos de irlandeses en Ontario. En fin, el ya citado *Informe Durham* abunda, con lujo de detalle, en la imposibilidad de entendimiento entre ingleses y franceses en virtud de la diferencia de temperamento y de mentalidad entre ambos, pero sobre todo por la inferioridad de los segundos.

Principales diferencias entre las dos razas [ingleses y franceses] y superioridad indiscutible de los “British Canadians...” En ninguna parte ha sido una virtud de la raza inglesa tolerar cualquier tipo de modales, de costumbres o leyes que le parecen ajenas. Conscientes, por lo común, de su propia superioridad, los ingleses no se toman el

de expresarse en dicho idioma (F. BOUDREAU y G. MARC NIELSEN, “Francophonies minoritaires. Identités, stratégies et altérité”, en *op. cit.*, pp. 5-6). No incluimos en estas categorías a los acadianos que fueron víctimas de un exilio forzado.

trabajo de ocultar a los demás su desprecio y la aversión que sienten por sus modos de ser.¹⁶

Bástenos estas cuantas líneas para imaginar que, con esta actitud como base de la interacción entre las dos comunidades, resultaba difícil aspirar a la concordia en términos de equidad.

Apenas con algunos matices diferentes, los colonos, también ingleses, que ocuparon el territorio que se convertiría en Estados Unidos, mostraron la misma ineptitud, el mismo desprecio para comunicarse con el "otro". El reparto territorial entre poblaciones blancas y reservas indias marca claramente el divorcio entre ambos grupos humanos y, por ende, la imposibilidad de ver surgir una sociedad mezclada, mestiza, con los aportes de unos y otros. En este sentido, la diferencia es palpable respecto a las formas de interacción practicadas por los colonizadores iberos en el resto del continente. Es por ello que a nosotros nos parecería importante ampliar la reflexión hacia la alteridad que representa el vasto conglomerado de países latinoamericanos, con los que el pueblo quebequense, que se reconoce como latino, podría, más que defenderse, dialogar, interactuar sin recelos.

Para concluir, una deuda con la honestidad nos impone reconocer que, de manera cada vez más visible, hasta Estados Unidos participa del acervo de la latinidad si tomamos en cuenta la creciente población hispanohablante de origen latinoamericano, conocida como hispana, que se ha asentado en ese país como resultado, entre otros motivos, del irrefrenable éxodo provocado por las crisis económicas. La interacción ya no sólo se genera en las franjas fronterizas sino en el interior, debido a los importantes núcleos de inmigrantes que, integrados o no, plasman irreversiblemente su huella cultural en el tejido social, a más de jugar un papel capital en la economía estadounidense.

La interacción con propios y extraños es cada vez más una dimensión ineludible de nuestra realidad, impuesta por la forzosa e inevitable interdependencia del mundo actual. Lejos de verla como un mal necesario, habría que velar porque los términos que la definen y los efectos que produce se mantengan en la equidad y el respeto que merecen unos y otros.

¹⁶ *Le Rapport Durham*. Montreal, Les Editions Sainte-Marie, 1969, pp. 11-16. (Trad. al francés de Denis Bertrand y André Lavallée.)

Feminismo y posmodernidad

María Teresa ZUBIAURRE-WAGNER
Instituto Tecnológico Autónomo de México
Universidad Nacional Autónoma de México

En primer lugar, hemos de atrevernos con las grandes preguntas, aunque las respuestas vayan a ser necesariamente resumidas: ¿qué es el posmodernismo, o la posmodernidad,¹ y qué es el feminismo?

La posmodernidad es el ahora, nuestro mundo y cultura contemporáneos, desencantados del progreso, desconfiados con la historia, sin fe en el futuro. Con la posmodernidad se derrumban los grandes mitos que tan laboriosamente construyó la razón ilustrada. Primero muere Dios a manos de Nietzsche, luego, el autor, como hace varias décadas lo anunciaron Barthes y Foucault ya postestructuralistas, y más tarde —así lo quieren los filósofos de esta segunda y desilusionada mitad de siglo— el propio sujeto.

Los grandes dogmas, las grandes verdades universales, los metarrelatos lyotardianos se convierten en el hazmerreír de los posmodernos. Se proclama el “fin de la historia” y a esa “Historia” con mayúsculas se le oponen las pequeñas historias, los anales no escritos de los vencidos.² La cotidianidad, es decir, la vida privada de una época, se recoge en grandes volúmenes.³ Importan, de pronto, los “márgenes”; importan las otras razas, las otras clases socia-

¹ Los conceptos “posmodernidad” y “posmodernismo” (y de las versiones inglesas “Posmodernity” y “Posmodernism”) se utilizan con frecuencia de forma indistinta. Nosotros preferimos el uso de “posmodernidad” porque, en líneas generales, es término con el que suele designarse (y decimos “suele”, porque no hay consenso) al periodo posmoderno en su totalidad, no sólo como manifestación artística-cultural y filosófica (eso sería el “posmodernismo”) sino también como fenómeno sociológico y político.

Los textos de Hutcheon y de Rodríguez Magda citados en la bibliografía contienen mayor información sobre la vigente polémica terminológica.

² Para una reflexión más profunda sobre el concepto posmoderno de “historia” remitimos a los ensayos de Francis Fukuyama y Gianni Vattimo citados en la bibliografía.

³ Sirva de ejemplo de ese nuevo interés por la cotidianidad la magna obra de Philippe Ariès y George Duby citada en la bibliografía.

les; importa el otro sexo. Importa, por primerísima vez, el otro en general, la así llamada “otredad”.

La filosofía posmoderna abandona, decidida, las mayúsculas, y con letra pequeña eleva en su escritura el sentimiento sobre la razón, la opinión sobre la idea, la artesanía sobre el arte, lo particular sobre lo universal, lo privado y personal sobre lo público y social, las minorías sobre las mayorías, el contexto local sobre los contextos globales, lo débil sobre lo fuerte, lo efímero sobre lo estable y duradero. El propio pensamiento filosófico, cansado de las viejas rigideces y de los obsoletos códigos de honor, se hace ecléctico, coquetea con otros estilos (se vuelve, con frecuencia, literario y poético), se lanza, valiente, a la exploración de nuevos temas. “Ese nivel altamente especulativo e interdisciplinar de la discusión más reciente tiene como ejes geográficos de pensamiento el postestructuralismo francés, la teoría crítica alemana y la literatura artística norteamericana”.⁴ ¿Quiénes son, pues, los representantes más señalados de tales escuelas?

De entre los estadounidenses, destacan Susan Sontag, Leslie Fiedler e Ihab Hassan, pioneros de la posmodernidad que allá por los años sesentas creen observar en las artes visuales y literarias un nuevo impulso renovador, y el inicio —por decirlo con palabras de Herbert Marcuse— de “una nueva sensibilidad”.

De entre los alemanes es de obligada referencia Jürgen Habermas, filósofo de la Escuela de Frankfurt que en la década de los ochentas, con motivo de la rápida expansión del pensamiento posmoderno, entró en una agitada polémica con Jean-Francois Lyotard. Pero también los filósofos de la primera generación de la Escuela de Frankfurt (sobre todo Herbert Marcuse, Theodor Adorno y Max Horkheimer), aunque nunca se llamaran a sí mismos “posmodernos”, son vistos como primos hermanos (o quizás, abuelos) de los posmodernos de ahora. *La dialéctica de la Ilustración*, obra seminal y conjunta de Adorno y de Horkheimer, es considerada la biblia de la filosofía posmoderna, puesto que en ella se emprende por primera vez una desconstrucción metódica y profundamente razonada del espíritu ilustrado.

Entre los franceses, la posmodernidad se ha vuelto epidemia contagiosa. Son considerados postestructuralistas y, por ende, posmodernos, Michel Foucault, el gran epistemólogo del poder; Gilles Deleuze y Félix Guattari, “defensores entusiastas de una micropolítica del deseo”⁵ como única estrategia liberadora en la presente época postindustrial; Jacques Derrida, padre de la

⁴ *Modernidad y posmodernidad*, ed. de Josep PICÓ, p. 13.

⁵ Todd BEST y Douglas KELLNER, *Postmodern Theory. Critical Interrogations*, p. 76.

deconstrucción y voz airada que denuncia, pertinaz, la “metafísica de la presencia”; Jean Baudrillard, filósofo ciertamente monotemático, cuyas reflexiones giran obsesivamente alrededor de la sociedad de los medios de comunicación, de la hiperrealidad y del simulacro, y, finalmente, Jean-Francois Lyotard, insistente detractor de los “metarrelatos” y las narrativas legitimadoras.

Fuera ya del ámbito galo, falta citar al italiano Gianni Vattimo, fundador del llamado “pensiero debole”, así como a los “neomarxistas” (entre los que destacan Frederic Jameson y Ernesto Laclau), y a los neoconservadores o apocalípticos, a la manera de Daniel Bell o de Gilles Lipovetsky.

Todas estas tendencias filosóficas, a pesar de sus divergencias y sus enredos, brotan del mismo malestar —el malestar ante los desmanes de la weberiana razón instrumental— y se alimentan de la misma realidad. La sociedad que intentan comprender es precisamente la nuestra, la postindustrial, la era de la telemática, del consumo, de la muerte del comunismo y del violento brote del sida. Pero la realidad contra la que reacciona el pensamiento contemporáneo no es tanto la posmoderna, sino la moderna. El chivo expiatorio será siempre ese monstruo de dos cabezas (una es la razón ilustrada, la otra es la modernidad) que se miran incesantemente a los ojos.

Aunque el feminismo no nace con la sociedad postindustrial, sino que debe su origen a los primeros movimientos sufragistas en la era de la rápida industrialización moderna, lo cierto es que con la posmodernidad el pensamiento feminista se enriquece, se afianza a la vez que se diversifica y llega, probablemente, a su definitiva madurez. Ello no es óbice para que frente a la modernidad, frente a las consecuencias de la razón ilustrada, las feministas reaccionen con mucha menos virulencia y mucha más ambigüedad que los posmodernos.

Los diferentes matices de la reacción feminista ante la herencia ideológica del Siglo de las Luces constituyen asunto de capital importancia para la correcta interpretación del malavenido matrimonio del feminismo con la posmodernidad. Pero antes se hace obligado ofrecer a las lectoras una breve explicación de lo que es el movimiento feminista. Baste, por el momento, la definición más simple, ese primer cimiento sobre el que la crítica feminista (en su doble vertiente moderna y posmoderna) ha ido acumulando ideas cada vez más complejas. Por lo pronto, el feminismo sigue siendo, y lo será por siempre, esa lucha por la liberación de la mujer y su igualdad (social, política y sexual) con el hombre que desde el siglo XIX vienen librando unas pocas (aunque cada vez somos más), con resultados muchas veces espectaculares, pero aún insatisfactorios. ¿Quiénes piensan en clave feminista y hacen escuela? Fundamentalmente las francesas, más teóricas, más sesudas, y las norteamericanas, siempre pragmáticas y poco inclinadas a las elucubraciones filosóficas.

En 1988, Janet Todd iniciaba su *Historia de la crítica literaria feminista* con la siguiente afirmación: “Se ha puesto de moda criticar, y aún burlarse de la crítica feminista estadounidense, cuyos planteamientos, de carácter eminentemente sociohistórico, son tildados de ingenuos y de simplistas, frente a la mayor sofisticación teórica del feminismo francés”.⁶ Pero la ya tradicional distinción (que injustamente favorece a una práctica feminista sobre otra) entre un feminismo histórico-empírico (atribuido a las estadounidenses) y un feminismo ahistórico-teórico (identificado con las francesas) que bebe de las fuentes de la deconstrucción y del psicoanálisis, se sostiene con dificultad. En primer lugar, se hace necesario, hoy más que nunca, romper una lanza en favor de ese feminismo histórico, social y socialista de los primeros tiempos: la sutileza y la complejidad del actual (y posmoderno) pensamiento feminista debe su existencia al valiente (y moderno) pragmatismo de las primeras sufragistas inglesas y a la no menos resoluta y laboriosa revisión de la historia iniciada por las existencialistas francesas. Y, en segundo lugar, hay que decir que estos dos feminismos de los que tanto se ha hablado, y que en realidad no aparecen como simultáneos sino como consecutivos en el transcurso de la historia (al enfoque pragmático le sigue la perspectiva teórica), constituyen en realidad dos modernas generaciones cada vez más empalidecidas, a las que una tercera y posmoderna generación saluda sin nostalgia:

Una nueva, una tercera generación está, ahora, constituyéndose. El uso que doy al concepto de generación no evoca tanto una cronología como un *espacio significante o espacio* mental que es a la vez cuerpo y deseo. La tercera generación, al ser antes que nada una nueva “actitud”, puede por ello mismo muy fácilmente convivir, y hasta es deseable que lo haga, con las dos generaciones previas, incluso puede darse el caso, por qué no, de que aparezcan las tres entrelazadas. En esa tercera actitud, que defiende con calor —¿con la que sueño?—, la dicotomía hombre/mujer entendida como lucha entre dos fuerzas rivales puede considerarse obsoleta y perteneciente al ámbito de la *metafísica*. ¿Qué significado puede realmente encerrar el concepto de “identidad”, incluso de “identidad sexual”, en un nuevo terreno científico y teórico en el que la propia noción de identidad se pone en entredicho?⁷

La pensadora francesa supo ser profética: pronosticó lo que efectivamente ha ocurrido y se ha consolidado en el umbral del siglo XXI. La identidad es

⁶ Janet TODD, *Feminist Literary Theory*, p. 1.

⁷ Julia KRISTEVA, “Women’s Time”, en *Feminisms. An Anthology of Literary Theory and Criticism*, ed. de R. WARHOL y D. PRICE HERNDL, p. 458.

concepto, efectivamente, cada vez más precario, que se resuelve en ese plural tan socorrido y tanpreciado a la posmodernidad: frente a la identidad (blanca, masculina, occidental), las identidades; frente a la diferencia (separadora de los dos sexos), la libre y variopinta combinación de las diferencias escritas con minúscula.

Veamos cómo esas minúsculas y esos plurales invaden igualmente el feminismo posmoderno. Linda Hutcheon, en un capítulo de *The Politics of Postmodernism* dedicado a “la posmodernidad y los feminismos”, explica de la siguiente manera ese plural tan poco ortodoxo:

Es [un plural] tan disonante como acertado: además de haber tantos feminismos como feministas hay sobre la faz de la tierra, prevalece en la actualidad esa punzante sensación de que efectivamente no se ha llegado a un consenso cultural en lo que a la representación de la figura femenina se refiere. Como observa Catherine Stimpson, son varias las perspectivas que convergen en la historia del pensamiento feminista: por un lado, se dice de las convencionales representaciones de lo femenino que son inexactas y que están adulteradas; otra perspectiva ensaya la generación y producción de representaciones adecuadas de la mujer; por fin, hay enfoques que insisten en la necesidad de representar las diferencias que separan a las mujeres, diferencias que son de orientación sexual, edad, raza, clase social, etnia, y nacionalidad. El concepto de “feminismos”, como signo verbal que señala esa diferencia y sugiere la idea de pluralidad, es, seguramente, el más adecuado para designar, no tanto un consenso, como una multiplicidad de puntos de vista aglutinados alrededor de un denominador común.⁸

Reconocer, aceptar y aun buscar la diferencia significa, efectivamente, comportarse a la manera posmoderna. El feminismo, que en sus orígenes sólo toleraba una diferencia, aquella que separaba al sexo masculino del femenino, y que se complacía en una unidad femenina a todas luces ficticia,⁹ ahora, no obstante, reconoce gustoso su propia heterogeneidad. Es más, el pensamiento feminista de las últimas décadas ha sabido nutrirse de ese reconocimiento de

⁸ Linda HUTCHEON, *The Politics of Postmodernism*, p. 141.

⁹ “Gender [...] is so thoroughly fragmented by race, class, historical particularity, and individual difference, as to self-destruct as an analytical category. The ‘bonds of womanhood’ [...] is a feminist fantasy, born out of ethnocentrism of white, middle-class academics” (Susan BORDO, “Feminism, Postmodernism and Gender-Scepticism”, en *Feminism/Postmodernism*, ed. de Linda J. NICHOLSON, p. 133).

su multiplicad y diversidad para establecer nuevas alianzas: la trinidad —tan afin al pensamiento moderno— a la que inevitablemente se adscribe la teoría feminista es la de raza, clase y género (“race, class and gender”).

Por estas razones, y por otras que indicaremos más adelante, feminismo y posmodernidad están emparentados. Son considerados por muchos “dos de las corrientes político-culturales más importantes de la última década”.¹⁰ También para Waugh, hablar de feminismo y de posmodernidades es hablar de dos prácticas filosóficas, de dos pensamientos que ya en los años setentas supieron “alterar radicalmente la forma en que se entiende y percibe la cultura moderna”.¹¹

Esta coincidencia en el tiempo viene acompañada de otras coincidencias, de otros rasgos compartidos. Así, tanto el feminismo como la posmodernidad (en su doble aspecto filosófico-teórico y de acción política) atacan con energía los postulados nacidos de una “experiencia-patrón”, es decir, de esa experiencia que es inevitablemente masculina, blanca, occidental y de clase media. (La ironía está en que los filósofos posmodernos son —casi sin excepción— hombres, blancos, occidentales y de clase media: pero eso ya es harina de otro costal.)

Tanto el feminismo como la posmodernidad se afanan en despojar a lo estético de su aura,¹² de ese prurito de autonomía que el arte heredó del romanticismo y del simbolismo; toda manifestación estética, pues, contiene —según las feministas y los posmodernos— ese germen delator que exige una revisión crítica y una cuidadosa deconstrucción del texto.

Barbara Creed cita el conocido trabajo de Owens y ofrece de manera resumida el jubiloso recuento que éste hace de las cualidades compartidas por ambos pensamientos: según el crítico, hay muchas áreas en las que el feminismo no solamente es compatible con el pensamiento posmoderno sino que puede decirse que forma parte de él: así, las dos corrientes respaldan la hipótesis lyotardiana según la cual, en nuestros tiempos, se inicia una manifiesta crisis de la función legitimizadora de los metarrelatos, esas grandes narrativas con las que se construye la identidad de Occidente; tanto unos (los posmodernos) como las otras (las feministas) ensayan una “crítica de la representación”, de ese sistema de poder que autoriza ciertas representaciones a la par que “bloquea”

¹⁰ Nancy FRASER y Linda NICHOLSON, “Crítica social sin filosofía: un encuentro entre el feminismo y el posmodernismo”, en *Feminismo y postmodernismo*, ed. de Linda J. NICHOLSON, p. 7.

¹¹ Patricia WAUGH, *Practising Postmodernism. Reading Modernism*, p. 125.

¹² El concepto de arte aurático se consagra y explica en el ensayo de Benjamin citado en la bibliografía.

o invalida otras; coinciden los dos en que “los sistemas occidentales sólo admiten, a la hora de representar la realidad, una sola visión, la del sujeto masculino”; en ambas tendencias se observa, por fin, un obstinado rechazo del pensamiento “binario”, esa forma de interpretación del mundo que funciona con oposiciones.¹³

Derrida llama a este modo filosófico-hermenéutico “la metafísica de lo binario” y observa muy acertada y “feministamente” que la descomposición de un todo en dos elementos enfrentados nunca es ingenua, sino profundamente ideológica, amén de discriminatoria: el valor no se reparte entre los dos componentes de manera equitativa, ya que uno de ellos aparecerá siempre subordinado al otro. No hace falta señalar cuál de los polos de los siguientes binomios (civilización/naturaleza; sujeto/objeto; hombre/mujer) sale claramente favorecido en la cultura de occidente.¹⁴

Pero volvamos a esas posturas compartidas por feministas y posmodernos: Creed añade que “ambos ponen énfasis en la ‘diferencia’, antes que en la igualdad”. Los dos —concluyen ella y Owens— buscan borrar los límites que separan la teoría de la práctica, a la vez que proponen un método de estudio y de acercamiento a la realidad de carácter interdisciplinario, destinado a resolverse en “una actividad simultánea llevada a cabo desde múltiples frentes”.¹⁵

A partir de estas coincidencias y de estos intereses y preocupaciones compartidos, surgen, sin embargo, las dificultades. El pensamiento feminista, que tiene en su haber una ya sólida tradición histórica, ha sufrido una serie de transformaciones y de crisis internas. Así, a una primera fase “celebratoria”, durante la que, efectivamente, se aplauden esos primeros rasgos comunes que, en muchos sentidos, se han mostrado como liberadores para ambas corrientes, le sigue una reacción de cauteloso escepticismo por parte de las feministas: y es que el pensamiento de la posmodernidad continúa aferrándose a la fea y moderna costumbre de apropiarse, para sus propios fines, de lo que se ha dado en llamar “lo femenino”. Si quisiéramos adoptar la jerga del momento, diríamos que el sujeto masculino prosigue, implacable, con la voraz colonización del territorio femenino. La posmodernidad, al invocar al “otro” (y ya sabemos que es una de sus invocaciones más oídas) invoca también al género femenino. Con el término de “lo femenino” se designan aquellas “virtudes”

¹³ Barbara CREED, “From Here to Modernity: Feminism and Postmodernism”, en *A Postmodern Reader*, ed. de J. NATOLI y L. HUTCHEON, p. 399.

¹⁴ Aunque el concepto de “binarismo”, dentro del contexto de la posmodernidad, inevitablemente remita a Derrida, lo cierto es que las feministas han explorado y denunciado aún con mayor fervor esa metafísica de las oposiciones. Remitimos sobre todo al trabajo de Hélène CIXOUS citado en la bibliografía.

¹⁵ B. CREED, “From Here to Modernity...”, en *op. cit.*, p. 399.

que, según los posmodernos, fueron ignoradas e injustamente arrinconadas por la modernidad, a saber: la intuición (frente a la razón), lo local (frente a lo universal), lo privado y doméstico (frente a lo público), etcétera. Hélène Cixous añade a esta lista una poética colección de binomios suplementarios. A la pregunta: “¿Dónde está ella?”, responde con las siguientes oposiciones: actividad/pasividad; sol/luna; cultura/naturaleza; día/noche; padre/madre; cabeza/corazón; inteligible/sensible; logos/pathos.¹⁶

Pero es precisamente esta apropiación, ese gesto de presunta solidaridad, el que irrita más profundamente a las feministas, Cixous incluida. La proclamación de lo femenino como un nuevo precepto cultural acarrea consigo la funesta consecuencia de un nuevo encasillamiento de la mujer en regiones etéreas, habitadas exclusivamente por el idealismo masculino: “El engañoso concepto de lo femenino siempre ha sido empleado para negar la existencia de las mujeres ‘de verdad’, hechas no de aire y de sueños, sino de carne y hueso”.¹⁷

La optimista versión de Craig Owens, para quien el feminismo es fenómeno característicamente posmoderno, se sostiene muy precariamente. Si bien es cierto que las feministas, olvidadas ya de la antigua melodía de la igualdad, le cantan ahora a la diferencia, como asegura el estudioso, no es menos verdadero que esa diferencia gusta mucho menos cuando se localiza en los márgenes. Hoy en día, el feminismo, olvidado de las quijotadas de antaño, huye, con gran sentido pragmático, de lo marginal; en cuanto puede, se traslada al centro, para desde allí hacerse oír.

En la era postindustrial, el lema ya no es la solidaridad femenina, ni el abierto antagonismo con el hombre, sino el justo acceso al poder, y la colonización, no de los márgenes, sino del centro. El margen (al igual que el fragmento) ha sido y todavía es para las mujeres una imposición, y nunca una elección voluntaria. Para el posmoderno (blanco, hombre, occidental), en cambio, los márgenes vuelven a ser terreno virgen, y la filosofía que los defiende, un nuevo desafío, una nueva pirueta con que ejercitar el intelecto, un nuevo continente que vuelve a llamar a la conquista.

Observamos cómo, según Owens, el feminismo reniega de toda narrativa totalizante y critica con acritud los famosos “metarrelatos” lyotardianos. Si así fuese realmente, el movimiento feminista estaría sin duda tirando piedras contra su propio tejado. Porque ¿qué es el concepto de “género” (y todo ese rosario de reflexiones, estudios críticos, libros y congresos con que se adorna) sino otro fulgurante “metarrelato”?

¹⁶ Hélène CIXOUS, “Sorties”, en *New French Feminism*, ed. de E. MARKS e I. de COURTIVRON, p. 93.

¹⁷ P. WAUGH, *op. cit.* p. 127.

Las objeciones hechas por el feminismo a la posmodernidad son numerosas y se hacen cada vez más patentes. Y es que, a pesar de ese presunto paralelismo cronológico ya aludido, ambas manifestaciones son fundamentalmente asincrónicas e históricamente descompensadas:

La identidad masculina, a la que tradicionalmente se le ha atribuido una ejemplar solidez y coherencia, ahora de pronto se descompone, se fragmenta y aún se solaza posmodernamente en esa fragmentación. Instalada cómodamente en el centro, resulta que de una década a esta parte añora los márgenes y hace de ellos una ruidosa propaganda.

La identidad femenina, por contra, siempre fue descentrada, hecha con retazos, y siempre estuvo acostumbrada a que la definieran otros. Fue posmoderna antes que moderna. Su sueño, ahora más vívido que nunca, no es destructivo o posmoderno, sino hondamente existencialista y, por tanto, moderno. En la década de los setentas, cuando los posmodernos se afanaban precisamente en proclamar la muerte del autor, el fin del humanismo y un largo y ya tedioso etcétera de finiquitos y fallecimientos, las feministas iniciaban la lenta pero firme reconstrucción de una subjetividad que no querían fragmentada, sino entera.

El decenio en el que se consagra la experimentación y fragmentación de la narrativa entre los escritores masculinos, con el Nouveau Roman a la cabeza, es a su vez el decenio en que abunda, entre las escritoras, la ficción confesional y la autobiografía. Con esa preocupación por la afirmación de la identidad a través de la biografía y sobre todo a través del testimonio autobiográfico, el feminismo, paradójicamente, hace una de sus más relevantes contribuciones al pensamiento posmoderno. Linda Hutcheon sostiene que al conceder ese nuevo y enfático valor a la noción y concepto de "experiencia" (experiencia vital, se entiende), los feminismos han destapado un asunto de capital importancia en lo que a la representación posmoderna se refiere: ¿qué es, hay que preguntarse a partir de ahora, una narrativa histórica, y en dónde reside su validez? ¿Quién decide, por otra parte, si ese relato histórico es o no legítimo? Estas interrogantes han contribuido a que los documentos narradores de vidas se sometan a una nueva revisión, y especialmente de esa parte de la existencia humana que se consideraba tradicionalmente como ajena al curso principal de la historia: diarios, cartas, confesiones, biografías, autobiografías, autorretratos. Si lo personal es lo político, como reza el famoso lema que debemos a las feministas, entonces la tradicional escisión entre historia pública y privada exige ser reformulada. En ese esfuerzo de reformulación, precisamente, posmodernidad y feminismo vuelven a juntarse.¹⁸

¹⁸ L. HUTCHEON, *op. cit.*, p. 160.

La lenta construcción de una identidad femenina topa, en la era posmoderna, con otro escollo, con otro presunto final: el fin de la historia, anunciado por Fukuyama y por Vattimo. La tan extendida desconfianza en el progreso, profusamente analizada por Adorno y Horkheimer en *La dialéctica de la Ilustración*, le hace un flaco servicio al feminismo, que todavía se halla en pleno estado evolutivo y muy lejos, afortunadamente, del desencanto. Para el feminismo, la historia todavía tiene profundidad, y todavía brinda soluciones y esperanza. A la historia “profunda” dominada por la cronología se le opone esa “historia-escaparate” de la posmodernidad tan insolidaria con las feministas, en la que se exhiben caprichosos objetos sacados de todo contexto temporal.

Según Jameson, la posmodernidad es efectivamente la era de la abolición del tiempo y de la organización de la realidad alrededor de coordenadas espaciales. El feminismo, una vez más, ha de iniciar un nuevo rumbo que lo aleje, por un lado, de ciertos preceptos posmodernos poco beneficiosos y, por otro, de esos obstáculos sitos en la dinámica de su propio pensamiento. Es sabido que el feminismo moderno y ortodoxo miraba con llamativa frecuencia hacia atrás y, ante el monótono espectáculo de una historia invariablemente misógina, caía con facilidad en el lamento: *El segundo sexo* de Simone de Beauvoir y el modelo de crítica literaria llamado “Imágenes de la mujer” son ejemplos paradigmáticos. Sobre el segundo ejemplo, Toril Moi comenta que “nos damos cuenta en seguida de que estudiar las imágenes de la mujer en la novela equivale a estudiar las falsas imágenes de la mujer en la novela”.¹⁹ El feminismo actual, el feminismo posmoderno, ha de mirar hacia delante, que es otra manera de hacer uso de la historia y de afianzarla. Con esa nueva forma de hacer la historia (en vez de padecerla), las imágenes se tornarán de falsas en verdaderas.

Sea como fuere, lo cierto es que ambas direcciones de la mirada se apoyan firmemente en la cronología. Quitarle a la mujer el tiempo y devolverla al espacio (como pretende hacer de nuevo la posmodernidad) es impedir —otra vez— que avance; es llevarla no a un nuevo terreno inexplorado sino a su terruño de siempre: recuérdese que la figura femenina, fuera y dentro de la literatura y del arte, siempre ha representado el espacio (casi siempre doméstico), la quietud, la “intrahistoria” unamuniana; recuérdese también que siempre ha sido el objeto privilegiado de los pasajes descriptivos, mientras que el hombre —el verdadero sujeto de la acción— es, todavía, el habitante por excelencia del tiempo y de la historia.

Intentemos, no obstante, una nueva vía de reconciliación entre feminismo y posmodernidad: según Fraser y Nicholson, tanto el feminismo como la pos-

¹⁹ Toril Moi, *Teoría literaria feminista*, p. 56.

modernidad han tratado de desarrollar nuevos paradigmas de crítica social que no se basen en fundamentos filosóficos tradicionales. Han criticado las epistemologías fundacionalistas y las teorías políticas y morales para dejar claro el carácter parcial, contingente, históricamente condicionado de lo que siempre se ha hecho pasar por verdades necesarias, universales, ahistóricas frente a los ojos de la corriente principal del pensamiento. Han puesto en duda el proyecto filosófico dominante de buscar objetividad bajo el disfraz de la “visión de un ojo de Dios” que trasciende cualquier situación o perspectiva”.²⁰

¿Por qué, a pesar de todas estas similitudes de pensamiento y de intención, posmodernidad y feminismo parecen, en el fondo, irreconciliables? Creemos que Fraser y Nicholson, efectivamente, tienen razón cuando aseguran que la esencial diferencia y origen de la disputa radica en el hecho de que “a diferencia de la postmodernidad, que ha llegado a esa visión del mundo a través de un interés por el *status* de la filosofía, el feminismo llegó a ella a partir de los requerimientos y necesidades de la práctica política. Ese interés práctico ha salvado a la teoría feminista de muchos de los errores de la postmodernidad”.²¹

Digamos a modo de conclusión y de advertencia, que los valores de la posmodernidad amenazan con ser, nuevamente, valores esencialmente masculinos. Reconozcamos valientemente y en contra de la opinión de moda que la historia, la cronología, “los metarrelatos” son, todavía, necesarios para la construcción y afianzamiento de la identidad femenina.

Por esa razón, Fraser y Nicholson aseguran que la crítica feminista posmoderna necesita de una teoría que sea “explícitamente histórica, a tono con la especificidad cultural de distintas sociedades y periodos y con la de distintos grupos dentro de las sociedades y los periodos”. Se trata, eso sí, de una posmoderna historia con minúsculas (frente al ampuloso concepto moderno de “la” historia), adaptada a culturas e instantes concretos: “la teoría feminista posmoderna sería no-universalista. Cuando su objeto de estudio atravesara fronteras culturales y temporales, su modo de atención debería ser comparativo en lugar de universalizador”.²²

Sabina Lovibond responde al tan posmoderno purrito no-universalista defendido en la cita anterior con una recomendación a caballo entre la posmodernidad y la modernidad: “Los esfuerzos de las feministas no deberían centrarse exclusivamente en los diversos programas políticos de índole local. Se hace necesario instituir un programa global destinado a la abolición de un sistema de clases todavía sexista y los diferentes formas de vida interiorizada

²⁰ N. FRASER y L. NICHOLSON, “Crítica social sin filosofía...”, en *op. cit.*, p. 16.

²¹ *Idem.*

²² *Ibid.*, p. 26.

que de él se derivan. Este programa ha de considerarse global no solamente porque encuentra modo de aplicación en cualquier lugar del orbe, sino porque, a la postre, sus metas y propósitos vienen a coincidir con los de los demás movimientos igualitarios o liberacionistas”.²³

Finalmente, Fraser y Nicholson insisten en que “la teoría feminista postmoderna sería pragmática y falibilística. Prepararía sus métodos y categorías para la tarea específica que tuviera enfrente, utilizando categorías múltiples cuando fuera apropiado y dejando de lado la comodidad metafísica de un sólo método feminista o una sola epistemología feminista”.²⁴

“El reconocimiento de la diversidad de las necesidades y experiencias de las mujeres” constituye, sin duda y tal como aseguran Fraser y Nicholson, uno de los grandes hallazgos posmodernos de la crítica feminista. Ciertamente, el feminismo conserva íntegro todo su vigor, no solamente porque es un movimiento relativamente nuevo y suficientemente flexible y abierto a nuevos enfoques (como es el posmoderno multiculturalismo), sino porque su principio de acción, su “agenda”, como sostiene Lovibond, sabe combinar con destreza una serie de ingredientes extraídos tanto de la modernidad como de la posmodernidad.

No obstante, la fuerza y talento verdaderos del feminismo no radica en sus habilidades combinatorias sino en su admirable capacidad para la “resistencia”. Ello nos permite nuevamente sacar útiles enseñanzas del pensamiento posmoderno y buscar otra vez la necesaria inspiración en la Escuela de Frankfurt: la resistencia —lema de los frankfurtianos, sobre todo de los pensadores de la primera generación— y motor generado de las ideas contenidas en *La dialéctica de la Ilustración*, ha de ser igualmente la fuerza motriz de los feminismos posmodernos: resistencia ante ciertos axiomas de modernidad, pero resistencia también, y si cabe aún más violenta y pertinaz, ante las peligrosas falacias de la posmodernidad.

Bibliografía

ADORNO, Theodor y Max HORKHEIMER, *Dialéctica de la Ilustración*. Madrid, Trotta, 1994.

²³ El ensayo de Sabina Lovibond que citamos (“Feminism and Postmodernism”, 1990) apareció publicado, en versión al español, en *Debate Feminista*, núm. 5. 1993, p. 408.

²⁴ N. FRASER y L. NICHOLSON, “Crítica social sin filosofía...”, en *op. cit.*, p. 16.

- BARTHES, Roland, "The Death of the Author", en *Image, Music, Text*. París, Editions du Seuil/Collins, 1968.
- BAUDRILLARD, Jean, *In the Shadows of Silent Majorities*. Nueva York, Semiotext(e), 1983.
- BAUDRILLARD, Jean, *Simulacres et simulation*. París, Galilée, 1981.
- BAUDRILLARD, Jean, "The Extasy of Communication". Nueva York, Semiotext(e), 1988.
- BEAUVOIR, Simone de, *Le deuxième sexe*. París, Gallimard, 1949.
- BELL, Daniel, *The Coming of Post-industrial Society*. Nueva York, Basic, 1973.
- BELL, Daniel, *The Cultural Contradictions of Capitalism*. Nueva York, Basic, 1976.
- BENJAMIN, Walter, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Francfort del Main, Suhrkamp, 1973.
- BEST, Todd y Douglas KELLNER, *Postmodern Theory. Critical Interrogations*. Nueva York, The Guilford Press, 1991.
- BORDO, Susan, "Feminism, Postmodernism and Gender-Scepticism", en *Feminism/Postmodernism*. Ed. de Linda J. Nicholson. Nueva York/Londres, Routledge, 1990.
- CIXOUS, Hélène, "Sorties", en *New French Feminisms*. Ed. de E. Marks e I. de Courtivron. Brighton, Harvester Press, 1981.
- CREED, Barbara, "From Here to Modernity: Feminism and Postmodernism", en *A Postmodern Reader*. Ed. de J. Natoli y L. Hutcheon. Albany, State University of New York Press, 1993.
- DELEUZE, Gilles y Félix GUATTARI, *Anti-Oedipus*. Minneapolis, University of Minnesota Press, 1983.

DELEUZE, Guilles y Félix GUATTARI, *A Thousand Plateaus*. Minneapolis, University of Minnesota Press, 1987.

DERRIDA, Jacques, *Margins of Philosophy*. Chicago, University of Chicago Press, 1981.

DERRIDA, Jacques, *Of Grammatology*. Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1976.

DERRIDA, Jacques, *Speech and Phenomena, and Other Essays on Husserl's Theory of Signs*. Evanston, Northwestern University Press, 1973.

FIEDLER, Leslie, "Cross the Border-Close the Gap", en *The Collected Essays of Leslie Fiedler*. Nueva York, Stein and Day, 1971.

FOUCAULT, Michel, *Discipline and Punish*. Nueva York, Vintage Books, 1979.

FOUCAULT, Michel, *El imperio de lo efímero. La moda y su destino en las sociedades modernas*. Barcelona, Anagrama, 1993.

FOUCAULT, Michel, *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*. Barcelona, Anagrama, 1993.

FOUCAULT, Michel, *La postmodernidad (explicada a los niños)*. Barcelona, Gedisa, 1994.

FOUCAULT, Michel, *Madness and Civilization*. Nueva York, Vintage Books, 1972.

FOUCAULT, Michel, *Power/Knowledge*. Nueva York, Pantheon Books, 1980.

FOUCAULT, Michel, "Qué era la modernidad", en *El debate modernidad/postmodernidad*. Ed. de N. Casullo. Buenos Aires, Imago Mundi, 1993.

FOUCAULT, Michel, *The Archeology of Knowledge*. Nueva York, Pantheon Books, 1972.

- FOUCAULT, Michel, *The Dismemberment of Orpheus: Toward a Post-modern Literature*. Madison, University of Wisconsin Press, 1971.
- FOUCAULT, Michel, *The History of Sexuality*. Nueva York, Vintage Books, 1980.
- FOUCAULT, Michel, *The Postmodern Condition*. Minneapolis, University of Minnesota Press, 1984.
- FOUCAULT, Michel, *The Postmodern Turn: Essays on Postmodern Theory and Culture*. Columbus, 1987.
- FOUCAULT, Michel, "What is an Author?", en *Language, Counter-Memory, Practice*. Selected Essays and Interviews. Ed. de Donald Bouchard. Ithaca, Cornell University Press, 1977.
- FRASER, Nancy y Linda NICHOLSON, "Crítica social sin filosofía: un encuentro entre el feminismo y el posmodernismo", en *Feminismo y postmodernismo*. Ed. de Linda J. Nicholson. Buenos Aires, Feminaria, 1992.
- FUKUYAMA, Francis, "The End of History?", en *The National Interest*, núm. 16. 1989, pp. 3-18.
- HABERMAS, Jürgen, "Modernidad versus postmodernidad", en *Modernidad y postmodernidad*. Ed. de Josep Picó. Madrid, Alianza, 1992.
- Histoire de la vie privée*, Philippe Ariès y George Duby, eds. Paris, Éditions du Seuil, 1987.
- HUTCHEON, Linda, *The Politics of Postmodernism*. Londres/Nueva York, Routledge, 1993.
- JAMESON, Frederic, *Ensayos sobre el postmodernismo*. Buenos Aires, Imago Mundi, 1991.
- KRISTEVA, Julia, "Women's Time", en *Feminisms. An Anthology of Literary Theory and Criticism*. Ed. de R. Warhol y D. Price Herndl. New Brunswick, Rutgers University Press, 1993.

LACLAU, Ernesto, "Politics and the Limits of Modernity", en *Postmodernism. A Reader*. Ed. de Th. Docherty. Nueva York, Columbia University Press, 1993.

MARCUSE, Herbert, *An Essay on Liberation*. 1968.

MARCUSE, Herbert, *One-Dimensional Man*. Boston, Beacon Press, 1964.

Modernidad y postmodernidad. Ed. de J. PICÓ. Madrid, Alianza, 1992.

MOI, Toril, *Teoría literaria feminista*. Madrid, Cátedra, 1988.

OWENS, Craig, "El discurso de los otros: las feministas y el posmodernismo", en *La postmodernidad*. Ed. de H. Foster. Barcelona, Kairós, 1983.

RODRÍGUEZ MAGDA, Rosa María, *La sonrisa de Saturno. Hacia una teoría transmoderna*. Barcelona, Anthropos, 1989.

SONTAG, Susan, *Against Interpretation*. Nueva York, Deli, 1966.

TODD, Janet, *Feminist Literary Theory*. Nueva York, Routledge, 1988.

VATTIMO, Gianni, *The End of Modernity*. Oxford/Baltimore, Polity and Johns Hopkins University Press, 1985.

WAUGH, Patricia, *Practising Postmodernism. Reading Modernism*. Londres/Nueva York, Edward Arnold, 1992.

Pious Peter has to pick a peck of pickled pepper: Notes towards British Studies*

Charlotte BROAD
Universidad Nacional Autónoma de México

Certainly England for the English goes without saying:
it is the simple law of nature.

G. B. Shaw, *Saint Joan*

These words were spoken by the Chaplain in G.B. Shaw's *Saint Joan*, first produced in New York in 1923 and in London in 1924. Although Shaw abandoned the land of his birth, he was an Irishman who lived to witness one of the most powerful acts of resistance put on by his fellow countrymen in their attempt to break ties with England. A point Shaw seems to be implying here, but certainly not the Chaplain, is that if England for the English goes without saying, so Ireland for the Irish should go without saying (or, to put it in the context of the play, so France for the French should go without saying). But whether this is, from an English perspective, a simple law of nature in the case of Ireland and France is quite another matter. Amidst talk of Protestantism and Nationalism, which the Chaplain claims not to understand, he goes on: 'But this woman denies to England her legitimate conquests, given her by God because of her peculiar fitness to rule over less civilized races for their own good'. Issues such as these, among many others, are addressed by British Studies, or British Cultural Studies, which is, according to Alan Mountford, 'the study of contemporary British cultures, highlighting the pluralism of class,

* Versions of this paper were first delivered in February and March of 1996 during a Language and Literature Workshop organised by the University of Jalapa, The University of Oaxaca, the National Autonomous University of Mexico and the British Council. I was asked to write a report on the First Latin American British Studies Conference that took place in Caracas, Venezuela, in November 1995, organised by the British Council and the English Department of the Central University of Venezuela.

race, place, gender and generation; the evolving institutions of government and society, and the arts and media, and their production and interpretation'.¹

As my title suggests, I propose to give a brief introduction, hopefully not a tongue twister, to this area of study, by concentrating on some interpretations of its focus and direction gleaned from my reading and my experience, so kindly given me by the British Council, at the First Latin American Conference on British Studies in Caracas which revolved around the theme of 'Culture through Language and Literature: Britain Revisited'. I admit I arrived there with what Virginia Woolf would have called preconceptions and prejudices, which were assuaged, if not dismissed, as the Conference and my reading progressed. However, my aim is not to dwell upon the doubts, but solely to give a general and informative survey with some particular examples, thereby leaving subsequent discussion and the ironing out of the many wrinkles to you. That is the beauty of British Studies, 'by definition a project at the intersection of culture and society'.² Among other things, this rejuvenated area of study places greater emphasis on subjectivity and experience, and on the importance of learning language, literature and accompanying disciplines within a living cultural frame of reference. Raymond Williams's *Culture and Society* is one of the key background texts; culture is generally understood as 'a whole way of life, material, intellectual, and spiritual',³ which develops in response to the changes in the social, economic and political fabric of our lives. In this sense, Alan Mountford sustains: 'Efforts to define, delimit, to "enscope" as it were, such a diverse and far-ranging field will inevitably defy resolution'.⁴ Everyone has something to contribute and therefore other teaching/learning methods are encouraged from the start.

This does not mean to say that it defies definition. British Studies is not new (the North American Conference on British Studies was founded in New York over forty years ago) and, particularly if we command the language and

¹ Alan MOUNTFORD, 'Britain Revisited: The First 10 Years of British Study', in *LABSA Journal*, vol. 1, No. 1, edited by Maria Elisa CEVASCO and Patrick EARLY, The British Council, Latin American Region, October, 1996, p. 12.

² M. E. CEVASCO, 'British Studies at the University of Sao Paulo', in *LABSA Journal*, p. 17.

³ Cf. Raymond WILLIAMS, *Culture and Society 1780-1950*. Harmondsworth, Penguin Books, 1963, p. 16. Other key figures are E. P. Thompson, Stuart Hall and Richard Hoggart.

⁴ A. MOUNTFORD, 'Forward' to *British Studies Now: Anthology*, Issues 1-5, edited by Nick Wadham-Smith, London, British Council, 1995, p. 3. In his 'Preface', Nick Wadham-Smith states: 'This anthology has the principal aim of collecting the longer thematic articles from the first five issues [1992-1995] which deserve to be circulated more widely than dwindling backnumbers will allow'.

specialise in history, literature, the arts, the social sciences or linguistics we are bound to engage it: British Studies 'can exploit the resources of many disciplines'.⁵ With a little knowledge of the background, all of us can think of a working definition, which will generally depend, at least initially, on our area of specialisation and/or interest, but may well develop and even completely change direction as our understanding grows. To steal a line Patrick Early quoted from Derek Mahon's poem on the Irish Civil War: 'Even now a thought might grow'.⁶

What is new is the approach and the focus. 'British Studies has entered', as Wadham-Smith says, 'a new phase of increased activity [which] marks a transition from traditional cognitive modes of study to those which encourage a more active involvement of the learner'⁷ —and of the teacher, I might add. Susan Bassnett and Alan Mountford explain the problems arising from these 'traditional cognitive modes of study' and how they are being resolved:

The study of British Culture in universities outside Britain has traditionally meant learning about British life and institutions and/or civilization, mainly through factual information presented in lecture format and re-produced in examinations. Teaching in this area has been chiefly as 'background study' for undergraduates in literature departments [...] and designed to give students some information concerning the social, political and economic background to literary master-pieces so that they might understand the authors' purposes more clearly. However, there is often a problem relating historical information to the distinctive features of contemporary British culture and society.⁸

For these and many other reasons, the teaching of this kind of course has undergone, as Mountford says, 'rapid and radical development', principally, it

⁵ Nick WADHAM-SMITH, 'The end of "civilization": British Studies around the world', *British Studies in Brazil*, No. 1, Brazil, British Council, July, 1994, p. 2.

⁶ My thanks to Patrick Early, a British Council director in Brazil, not only for this quotation (which I wrote down at the time and have not been able to trace later), but also for his enthusiasm and critical approach. He and his team from different educational centres in Brazil were very stimulating as they 'took the bull by the horns' and had no hesitation in addressing the doubts and fears many Latin Americans might entertain when confronted with what many might consider yet another form of British (post-imperialism).

⁷ N. WADHAM-SMITH, *op. cit.*, p. 1.

⁸ Susan BASSNETT and Alan MOUNTFORD, *British Studies. Designing and developing programmes outside Britain*. London, British Council, 1993 (no page numbers given).

appears, on account of changes in approach to literary studies. These changes include shifts in the focus of literary study generally; for example, the move in Europe, Asia and Latin America 'towards seeing English literature as a component of a series of British literatures' and the 'growing awareness of other literatures in English', such as African, Caribbean, Asian, Australian and Canadian. Under this rubric, we might also place the growing trend towards locating English/British literatures in a European context. Another major change is the impact of new approaches to the study of literature 'arising from new critical theories' and new modes of study, such as gender studies, post-colonial studies and cultural studies, which contest 'the idea of an unchanging literary canon'; that is, a canon should be understood as 'a cultural product, [which] belongs to a time and a place', does not remain constant and 'is ideologically determined'.⁹ The study of 'background' thus becomes, when seen through the lens of cultural studies, part of a 'collective production': an obvious example would be a film.¹⁰ Students' 'creative awareness of youth and popular culture' has finally stimulated new student-centred teaching methods in literary study, which express an 'increased interest in the contemporary'; this should encourage changes in the teaching of the English language at university level. The final change Mountford mentions is the move 'towards combined studies and interdisciplinary approaches' in English departments.¹¹

The focus proposed by students of the English language and its literatures is now on difference in and between cultures and communities. Studies of eating

⁹ S. BASSNETT, 'Mythical Islanders, Mythical Heroes', 1995, p. 6. In this draft of the keynote lecture she delivered at the Caracas Conference, she argues that the 'history of English literature as a subject' is 'another fascinating area that properly belongs to British Studies'. Her lecture was published as 'Britannia's Heroes: Myths of Britain and British Studies', in *LABSA Journal*, pp. 32-39.

¹⁰ Cf. Antony EASTHOPE, *Literary into Cultural Studies*. London/New York, Routledge, 1991, particularly Part III 'Towards a new paradigm'.

¹¹ Cf. Alan Mountford's cited 'Britain Revisited: the First 10 Years of British Study' for a more detailed discussion of these changes. In his experience, the call for interdisciplinary approaches is perceived as 'a threat to the autonomy of departments and subject specialists' outside Britain. He proposes 'British style Cultural Studies' as a model of how to cross boundaries. In her discussion of the attempts of a group of six professors to introduce a British Studies component into the MA programme run by the English Department at the University of Sao Paulo, Maria Elisa Cevasco states: 'We do not think we have to be specialists in every topic that may arise in the discussions in the modules. [In this age of computer technology] we consider that the most fundamental aspect in our courses is not *what gets taught*, but *how it gets taught*'. M. E. CEVASCO, *op. cit.*, p. 16.

habits, for example, can no longer rely on the staple national dietary stereotypes of fish and chips or tacos and beans, however delicious they may be: it locates them within a specific context as it questions and displaces them. It would be fun—and British Cultural Studies is supposed to be fun—to compare *Jane Eyre* (Charlotte Brontë), *Como agua para chocolate* (Laura Esquivel), the film *Babette's Feast* (based on a story by Isak Dinesen/Karen Blixen) and *Midnight's Children* (Salman Rushdie) from this perspective, which would lead to many other things. In this way, culture becomes a 'network of signifying systems'¹² that, Wadham-Smith argues, engages 'dynamic cultural processes as its object of study' rather than attempting 'to distill the cultural essence'.¹³ Of course, we should not forget that stereotypes, whether of countries, peoples or their customs, habits and eccentricities, are socio-cultural constructs, which have a history and are intimately linked to literature. Susan Bassnett cited, as one example, the opening of the 1982 Nobel Prize address by García Márquez in which he shows how the first Europeans travelling to the New World described what they saw, or thought they saw: 'cerdos con el ombligo en el lomo y unos pájaros sin patas [...] un engendro animal con cabeza y orejas de mula, cuerpo de camello, patas de ciervo y relincho de caballo'. As the travellers struggled 'to extend the frontiers of language to describe things they could not comprehend', so the myth of Latin America 'as a strange, distant, fantastical place developed and versions of that myth are still alive today'.¹⁴

Bearing all the above in mind, specialists in British Cultural Studies emphasise the interdependence between language, literature, culture and community. This includes the increasing interest in the study of contemporaneity—in all its aspects—which, blending the old and the new, focuses on student

¹² S. BASSNETT, 'Britannia's Heroes: Myths of Britain and British Studies', *op. cit.*, p. 33.

¹³ Nick Wadham-Smith mentions a number of social and economic changes that have made the 'United Kingdom' a 'more complex and therefore richer object of study: [...] the acknowledgement of multiculturalism and new patterns of ethnic and regional diversity, cultural integration with Europe; the succession of heavy "metal-bashing" industries by a new hi-tech service sector and the impact of this change on the class system; the examination of Britain's post-colonial identity and the decreasing likelihood of Scotland, Northern Ireland and Wales allowing themselves to be defined in terms of a purely English national identity'. N. WADHAM-SMITH, *op. cit.*, pp. 1-2.

¹⁴ Susan Bassnett goes on to explain how García Márquez challenges the stereotype, in part by reminding us that "Europa venerable" as he ironically puts it, has no special claims to greater civilization than anywhere else. Even at the height of the European Renaissance, "los pacíficos Suizos de hoy, que nos deleitan con sus quesos mansos y sus relojes impávidos, ensangrentaron a Europa como soldados de fortunas". S. BASSNETT, 'Mythical Islanders, Mythical Heroes', pp. 9-10.

interests. Cultural studies, Easthope stresses, 'must take the contemporary as its point of departure [...] in studying an object which is always changing'. He just cannot believe 'that the poetry of Pound and Eliot, poetry of seventy years ago, is still widely taught by literary study as though it *were* contemporary'. This does not mean that one cannot study texts of the past, but, Easthope insists, they must be read, as cultural materialists would, 'as contemporary as well as being historicised'.¹⁵ The Great Shakespeare Debate raging at the moment is a case in point. I summarise. Bassnett claims when talking about a subheading to an extended article in *The Observer* newspaper on the role of Shakespeare in the British educational system, that he is seen 'as essential reading for all British teenagers', as 'a reactionary' or as 'a difficult writer', whose use of language outwits teenagers.¹⁶ If Bassnett were giving a paper on Shakespeare or teaching him on a literature course, her priorities would be other. In the framework of a seminar on British Studies, however, the 'emphasis should not be on the thematic structure of the plays, nor on the characterization nor on the history of performance, but rather on what Shakespeare signifies in British culture today and how the Great Shakespeare Debate came into being in the first place'.¹⁷

The 'shift in focus' from the civilisation-type course to this new development has chiefly been instigated, so I understand, by those viewing the United Kingdom of England, Wales, Scotland and Northern Ireland (four nations, not one nation, even the terminology gets difficult here) from the outside. The definitions of Britain and Britishness must come from that external critical eye. Where they have come from inside, they stem, as Patrick Early explains, from leftwing thinkers who were —and are— interested in casting a critical

¹⁵ A. EASTHOPE, *op. cit.*, p. 168.

¹⁶ The headline read: *The Battle of the Bard* and the sub-paragraph ran as follows: 'Is William Shakespeare at the centre of a conspiracy between John Major's government and the House of Windsor to inculcate our children with right-wing values? Or does our William speak for all men, in all places and at all times?' *The Observer*, August 23, 1993 as cited by Susan Bassnett in her essay 'Britannia's Heroes: Myths of Britain and British Studies', *op. cit.*, p. 33.

¹⁷ Among the questions Bassnett suggests we need to ask are: Why did Shakespeare become 'so important to educationalists in the 1980s, the decade of Thatcherism, and why in the same period [did] the Shakespeare industry, the marketing of Shakespeare for tourists, [become] such big business?' Why have 'so many public figures, including the Prime Minister (who left school at 16) and Prince Charles made public statements about the need for working class boys on inner city housing estates to study Shakespeare?' Why are 'some intellectuals of the left [...] so violently opposed to this view and want to see Shakespeare removed from the schools curriculum altogether?' *Ibid.*, p. 34.

eye at their own country. For example, in light of 'the role that politicians in the nineteenth century compelled [Shakespeare] to play as both an icon of Englishness and an example of the supremacy of European cultures', post-colonial (Indian) scholars, as Bassnett argues, simply cannot 'see him as an "innocent" portrayer of great human emotions'. 'On one side of the political divide in contemporary Britain', she goes on to say, 'that role has never been questioned and is still taken for granted, but on the other side it is being very seriously questioned and Shakespeare has become problematic as a result'.¹⁸ Thus, Bassnett shows how fruitful and interesting these different readings may prove to be.

Many other changes, such as the break-up of the former Soviet Union, the re-mapping of Eastern Europe, the growth in influence of the European Union and international trading groups, have, as Alan Mountford continually stresses, added to this renewed interest in British Studies. A recent number of *The Economist* published several letters concerning the future of the nation-state. In one entitled 'Things Fall Apart', J. Roger Morton anticipates that those 'that are not inherently part of the global superpowers will evolve towards national units where language, ethnicity and cultural values provide the base for a nation's administration'.¹⁹ This reflects the prevailing concern for language, ethnicity and cultural values echoed by Bassnett and Mountford, when addressing needs and audiences:

As links with European social and economic institutions have assumed new importance, the role and importance of English can only grow. So too will the need for a closer understanding of Britain—its social and political fabric, its evolving institutions, the arts, particularly writing, and the media—in the context of politics and commercial opportunity on the one hand and teacher education on the other.²⁰

We must not forget what Marylyn Robertson calls both 'Ugly Sister and Cinderella—language'.²¹ A common interest in the teaching and learning of English as a second language is one of the cornerstones of British Studies:

¹⁸ *Ibid.*, p. 35.

¹⁹ J. Roger MORTON, 'Things Fall Apart', in *The Economist*. London, January 20-26, 1996, p. 8.

²⁰ S. BASSNETT and A. MOUNTFORD, *op. cit.*

²¹ Marylyn ROBERTSON, 'The Naughty In-Between', or 'work on language and literature, and where they meet', *British Studies Now*, Issue 4, edited by Nick Wadham-Smith, London, The British Council, August, 1994, p. 8. This article discusses the

'language itself, together with dialect and accent, is so fundamental to the construction of individual and social identity', Bassnett and Mountford argue, 'that it should be central to the concerns of a British (Cultural) Studies programme'.²² And, in our context, language 'plays a crucial role not only in the construction of culture, but in the emergence of cultural change'.²³ To those who might have doubts, Salman Rushdie writes in his essay 'Commonwealth Literature Does Not Exist': 'I don't think it is always necessary to take up the anti-colonial —or is it post-colonial?— cudgels against English. What seems to me to be happening is that those peoples who were once colonized by the language are now rapidly remaking it, domesticating it, becoming more and more relaxed about the way they use it [and] are carving out large territories for themselves within its frontiers'.²⁴ We must remember, as Rushdie concludes: 'The English language ceased to be the sole possession of the English some time ago. Perhaps "Commonwealth literature" was invented to delay the day when we rough beasts actually slouch into Bethlehem. In which case, it's time to admit that the centre cannot hold'.²⁵ Why is it that W.B. Yeats so often springs to mind?

British Studies, intent on deconstructing this centre and its stereotypes, takes two directions. The first of these is an interdisciplinary analysis of British life and culture and the second is a comparative approach. When speaking of the former, Helio Augusto Monteiro Filho from Brazil considers it provincial: 'Experience has shown that the definition of British Studies only in terms of Great Britain is ethnocentric and myopic'. Insisting on the 'questionable providence' of Great Britain as a 'kind of "promised land" to others 'has long seemed to be a fruitless practice'.²⁶ Take, for instance, the case of Media Studies. This is stimulating and exciting, but general discussion at the Conference revealed that both teachers and students found it very hard work, especially when working with limited resources —as well as having to listen to 'living language' in its regional variations on radio or screen. Another

writer's experiences of 'establishing a democracy of disciplines' in workshops in Columbia and Cuba. The feature of this issue is Latin America and it contains several interesting articles on the pros and cons of British Studies in Latin America.

²² S. BASSNETT and A. MOUNTFORD, *op. cit.*

²³ Carol KRAMSCH, 'The Cultural Component of Language Teaching', in *British Studies Now*, Issue 8. London, British Council, January, 1997, p. 4.

²⁴ Salman RUSHDIE, 'Commonwealth Literature Does Not Exist', in *Imaginary Homelands: Essays and Criticism 1981-1991*. London, Granta Books, 1992, p. 65.

²⁵ *Ibid.*, p. 70.

²⁶ Helio Augusto MONTEIRO FILHO, 'British Studies: The State of Play', in *British Studies Now*, Issue 4, p. 8.

drawback is that despite the initial enthusiasm in interdisciplinary study, 'in times of stress' as Tony Dunn puts it, 'you fall back on early training', and he has observed 'a retrenchment into traditional disciplines within Studies degrees'.²⁷ But if one begins at secondary school level with this concept of interdisciplinarity, this presumably will be the 'early training' one will fall back on. (British Studies courses are recommended for secondary and tertiary education and there are some postgraduate degrees in Eastern Europe). Monteiro Filho espouses the latter —the comparative approach— as being the most appropriate in a Latin American context. Studies of such topics as race relations, immigration and the role of women in society should, in his opinion, 'emphasise, to the extent possible, that a British-Brazilian cultural relationship can be characterised by cultural cross-fertilisation rather than by cultural absorption'.²⁸ He suggests that British Council officers should take advantage of the relations between Latin American countries and Great Britain despite institutional resistance. An outcome of this initiative was the motion that we vote for the foundation of a Latin American British Studies Association (LABSA) at the Conference in Caracas. The motion was carried, though not unanimously. The first number of its journal, published in October 1996 and edited by Patrick Early and Maria Elisa Cevasco, 'draws heavily, but not exclusively, on the proceedings' of this conference.²⁹

Martin Montgomery from the University of Strathclyde sees the directions taken in British Studies in a different light. In his much-cited article 'Institutions and Discourse', he poses the problem of the link between these two approaches. He opens by stating:

Approaches within British Studies may be viewed as occupying positions on a continuum between two poles. At one end, Britain is considered in terms of its key institutions of law, education, government, religion and so on, these being apprehended in terms of fact, statistic, history and function [i.e. the traditions of German 'landeskunde' and the French 'civilisation']. At the other end ... are a number of approaches inspired by anthropology and cultural analysis which aim to investigate less tangible areas of social life

²⁷ Tony DUNN, 'The "British" in British Studies', in *British Studies Now*, Issue 4, p. 11.

²⁸ H. A. MONTEIRO FILHO, *op. cit.*, p. 7.

²⁹ The next number will map some of the issues concerning TV, film and new media and will also be published by the Brazilian team. Contributions should be sent through the British Council internal mail via the local British Council office and a style sheet is available upon request.

such as youth culture or Scottishness. [...] I do not wish to push this dichotomy too hard, but there is a sense in which the latter ('culturalist') approach more exactly coincides with the practice of researching contemporary British culture 'within' Britain (or an anglophone context), whereas the former approach —the 'institutionalist' approach— is the one more likely to be adopted abroad in a non-anglophone context.³⁰

One can see that this might well be the case, but my experience in Caracas, when I attended a language class and chatted to the head of the English Department at the Central University and to a professor from the Pedagogical University, gave me a very different impression. As teachers of language, translation and literature, they are all aware of the need to combine both approaches and develop what Alan Pulverness has termed 'an agenda for intercultural learning'.³¹ Towards the end of his article, Montgomery writes:

[...] we lack at present a principled way of rationalising the links between the two approaches especially in a way appropriate to the situation of the learner in the non-anglophone context. [...] The key, here, is language itself, seen particularly from a sociolinguistic perspective [...]³²

One is tempted to ask, as Adrienne Rich does throughout her 'Notes Toward a Politics of Location': who are we?³³ The Latin Americans, so far as I heard and witnessed, seem to be finding a way of 'rationalising the links between the two approaches'. Talks given by participants from Venezuela and Brazil made this point particularly well. Montgomery confronts the issues of language because it often provides the curriculum context for British Studies outside Britain —*i.e.* in a non-anglophone environment it provides the institutional rationalisation for engaging in British Studies— and, if 'understood as a sociolinguistic or sociocultural phenomenon, [it] can also bridge the gap between the study of institutions [...], and the culturalist study of social differences and identities'.³⁴ In 'British Studies: Bienvenidas', Nila Mendoza

³⁰ Martin MONTGOMERY, 'Institutions and Discourse', in *British Studies Now: Anthology*, Issues 1-5, p. 25.

³¹ Alan PULVERNESS, 'English as a Foreign Culture: ELT and British Cultural Studies', in *British Studies Now*, Issue 6. London, British Council, July, 1995, p. 14.

³² M. MONTGOMERY, *op. cit.*, p. 26.

³³ A. RICH, 'Notes Toward a Politics of Location', in *Blood, Bread and Poetry. Selected Prose. 1979-1985*. London, Virago Press, 1987 (1986: W. W. Norton & Co. Inc.), pp. 210-231.

³⁴ M. MONTGOMERY, *op. cit.*, p. 26.

de Hopkins discusses what English means for the Venezuelan applied linguists and language teachers — ‘much more than a means of communication’ — and hails Montgomery’s article, which, in her opinion, ‘gives all of us hope not only for a forum which reduces the distance between “institutional” and “culturalist” approaches to British Studies [...] but also for an instrument by means of which we enrich our personal lives as well as expand our profession’.³⁵ One way language teachers are probably achieving this is, as Claire Kramsch suggests, by elaborating a ‘critical foreign language pedagogy focused on the process of enunciation’. In her opinion, this has ‘the potential both of revealing the codes under which speakers in cross-cultural encounters operate, and of constructing something different and hybrid from these cross-cultural encounters’. A ‘third space’, as Bhabha calls it, inhabited by teachers and learners alike: instead of seeking to bridge differences, it seeks to create ‘a dialogic context in which the vital necessity to continue the dialogue ensures a mutual base to explore the sometimes irreducible differences between people’s values and attitudes’.³⁶ It is clear that British (Cultural) Studies can give us all kinds of new ideas for teaching and learning, so long as we succeed in moving from ‘the clean air of meaning and textuality and theory [as practised in and for the academic institution] to the something nasty down below’³⁷ and recognise that ‘studying cultures of the past must necessarily be a plurivocal experience, and history must be much more than one (usually white, usually male, usually middle class) voice telling us things he thinks we ought to know’.³⁸

John Drew, who works in Hungary, gives us a word of warning: ‘It is one thing to show that the materials of British [Cultural] Studies are multi-cultural

³⁵ Nila Mendoza de HOPKINS, ‘British Studies: Bienvenidas’, in *British Studies Now*, Issue 4, p. 6.

³⁶ C. KRAMSCH, *op. cit.*, p. 6. She cites H.K. Bhabha’s ‘Post-colonial authority and post-modern guilt’ from L. Grossberg, Nelson, and P. Treichler, eds., *Cultural Studies*. Routledge, London, 1992, p. 58.

³⁷ Stuart HALL, ‘Cultural Studies and its Theoretical Legacies’ (in *Cultural Studies*, edited by Lawrence Grossberg *et al.*, London, Routledge, 1992, p. 278) and cited by Sérgio Luiz Prado Bellei in his fascinating article on ‘British Cultural Studies at USFC: A Personal Report’, in *LBSA Journal*, p. 20. He sustains that for Hall the ‘clean air of theory’ means theory deprived ‘of its worldly function and aimed at the development of theoretical *fluency* marked by elegance rather than the power of intervention in the world. Theory in cultural studies, in its shift to “the something nasty down below”, should thus be always a form [...] of knowledge (rather than fluency) to be both appropriated and criticized in terms of its worldly vocation and its power to lead to social change’.

³⁸ S. BASSNETT, ‘Britannia’s Heroes: Myths of Britain and British Studies’, *op. cit.*, p. 34.

and multi-disciplinary; but it is equally important to demonstrate that, to be truly realised, diverse perspectives demand not only special materials but a special methodology: namely, a seminar, or similar gathering in which a plurality of views can best be aired and shared'.³⁹ Of course, it will prove difficult to decide upon the most appropriate methodology for each teaching/learning context and to find the most suitable materials. However, Prado Bellei is very concerned about the concept of methodology *per se*. Living, as he says, well, almost says, in an academic 'paradise of methodological approaches' where '[m]ethodology seems to be a magic, sacred word', he fears what will happen when an anti-methodological area reaches 'the land of methodology'. He warns that 'it may well become methodological in a very narrow way, again dispensing with criticism'.⁴⁰ When designing a syllabus, Bassnett and Mountford suggest that we bear in mind the need for a *balanced* position between:

[...] the presentation of Britain as a museum society, with thatched cottages, heritage poets and a view of the world still rooted in the nineteenth century, a stereotype still all too prevalent outside Britain [and] an overly critical approach that presents an image of Britain as a post-imperial society in decline.⁴¹

One methodological approach favoured by British Studies teachers is the thematic workshop, using materials from different literary genres and other sources. Bassnett, among others, shows how fundamental poetry is to the study of any culture because, for example, of the 'short length of poems' and their 'use of language, especially ambiguity that takes us straight to the heart of things'.⁴² We can all think of themes for workshops, but when doing so we should remember that all cultural products are equally important: literature is only one means of observing how a society/culture/community constructs meaning.

I have been talking indiscriminately about cultural studies, British Cultural Studies and British Studies. Although this is neither the time nor the place to discuss this issue in any depth, I cannot ignore it completely. It appears from both the literature and my interpretation of it that the new approach to British Studies has emerged from the development of cultural studies —no longer

³⁹ John DREW, 'The Invention of British Studies: Multiple Perspectives', in *British Studies Now: Anthology*, Issues 1-5, p. 16.

⁴⁰ Sérgio Luiz PRADO BELLEI, *op. cit.*, p. 23.

⁴¹ S. BASSNETT and A. MOUNTFORD, *op. cit.*

⁴² S. BASSNETT, 'Mythical Islanders, Mythical Heroes', p. 14.

capitalised as it was in the past. Richard Johnson defines cultural studies as: '[...] about the historical forms of consciousness or subjectivity, or the subjective forms by which we live or the subjective side of social relations'.⁴³

This field of study arose out of a need to make sense of the changing face of England in the aftermath of the Second World War and 'sees culture as plurivocal and as process, as a shifting mass of signs rather than a single entity that can be easily categorized and examined'.⁴⁴ It tends to defy labels and resists answers, preferring instead to ask questions. The starting point, as Bassnett goes on to say, 'was a challenge to "culture" perceived as "high Culture"' and the initial focus was on class, 'on reconstituting the concept of culture to include working class, oral culture and to revise assumptions about history'. Later on came the study of ethnicity, race and gender, 'but always from within a British (primarily English) context'. British Studies is 'another stage in that development' and 'is linked to three distinctive developments', which are, in a nutshell:

1. The changing nature of British society, which has led to an increased fragmentation of the idea of "Britishness";
2. The expansion of the English language world-wide, and the recognition that different varieties of English reflect completely different cultures.
3. Cultural Studies and British imperialism shared one thing in common: 'both started and ended with Englishness as a priority. But today, in this post-colonial period, as Salman Rushdie puts it, the Empire has started to write back to the centre and cultural studies has started to address the question of globalization and the inter-relatedness' of cultures simultaneously with their individual specificities'.

Easthope agrees with other specialists in the field when he states that after the publication of Williams's *Culture and Society* 'the study of popular culture developed rapidly, first at the Birmingham Centre for Contemporary Cultural Studies (founded in 1964)'.⁴⁵ Cultural studies 'emerged in Britain by laying stress on the other side of the kind of opposition set out by F.R. Leavis in

⁴³ *Ibid.*, p. 14. Bassnett quotes from Richard Johnson's, 'The story so far: and further transformations?', in David Punter, ed., *Introduction to Contemporary Cultural Studies*. Longman, 1986. It is interesting to note that the field of cultural studies is generally not capitalised, whereas that of British Cultural Studies is.

⁴⁴ S. BASSNETT, 'Britannia's Heroes: Myths of Britain and British Studies', *op. cit.*, p. 36.

⁴⁵ A. EASTHOPE, *op. cit.*, p. 69.

Mass Civilisation and Minority Culture'.⁴⁶ It took off by 'foregrounding social and historical determination and basing analysis [of popular texts] on a sociological or Marxist model'.⁴⁷ Since then, however, the opposition between the "subjective" domain of literature and this "objective" analysis has slowly been breached, so that 'cultural studies has advanced into the supposedly subjective realm of literary studies and reclaimed analysis of the text for itself'.⁴⁸ The new paradigm he proposes permits the common analysis of so-called canonical and popular texts. Common analysis indeed, we might imagine F.R. Leavis saying, upon hearing that (British) Cultural Studies draws its material, in part, from the mass media ('the horror'), which aroused 'the cheapest emotional responses' in his opinion: 'Films, newspapers, publicity in all forms, commercially-catered fiction —all offer satisfaction at the lowest level'.⁴⁹

When attempting to organise my notes for this report, I happened to be re-reading *Saint Joan* and England was playing France in the Five Nations Rugby Championship. The referee was Irish (this is not a rhetorical trick: it is the plain and simple truth). Clad in his green referee shirt, G.B.S., as he was known, wrote a witty and intelligent historical and political play that not only questions the values of men and women and the lengths to which they will go to uphold their beliefs, but also, among many other things, the power of religious conflict and nationalist sentiment to divide even before the introduction of Protestantism and Nationalism as such. As Shaw says in his Preface:

The Reformation, which Joan had unconsciously anticipated, kept the questions which rose in her case burning up to our own day (you can see plenty of the burnt houses still in Ireland), with the result that Joan has remained the subject of anti-Clerical lies, of specifically Protestant lies, and of Roman Catholic evasions of her unconscious Protestantism. The truth sticks in our throats with all the sauces it is served with: it will never go down until we take it without any sauce at all.⁵⁰

⁴⁶ *Ibid.*, p. 71.

⁴⁷ *Idem.*

⁴⁸ *Ibid.*, pp. 71-72.

⁴⁹ Quoted by John Carey in his *The Intellectuals and the Masses. Pride and Prejudice among the Literary Intelligentsia 1880-1939*. London/Boston, Faber and Faber, 1992, p. 7. He reminds us that when T. S. Eliot was surveying the cultural scene in 1938, he maintained that the effect of daily or Sunday newspapers on their readers was to 'affirm them as a complacent, prejudiced and unthinking mass' (*Criterion*, xvii, p. 688).

⁵⁰ G. B. SHAW, 'Preface', to *op. cit.*, p. 40.

Through an exploration of the literary and historical distortions surrounding the story of Joan of Arc, he examines mad dogs, fools and Englishmen⁵¹ and the English language as a social, historical, political and literary phenomenon during a period of particular turmoil in Anglo-Irish relations—all in the very particular circumstances of his writing, convictions and times, of course. The words spoken by Brother Martin Ladvenu upon Joan's canonisation seem to echo Shaw's concern: 'a great lie is silenced for ever; and a great wrong is set right before all men'.⁵² At a time when the configurations of gender were changing dramatically, Shaw draws attention to the systems determining patriarchal mentality. To return to our "museum piece", the misguided Chaplain, who condemns Joan so wholeheartedly:

But I know as a matter of plain commonsense that the woman is a rebel; and that is enough for me. She rebels against Nature by wearing man's clothes, and fighting. She rebels against The Church by usurping the divine authority of the Pope. She rebels against God by her damnable league with Satan and his evil spirits against our army. And all these rebellions are only excuses for her great rebellion against England. That is not to be endured.⁵³

Not least of these is, as we can see, the nature/culture debate. The Inquisitor asks—almost pleads—Joan: 'for the last time, will you put off that impudent attire and dress as becomes your sex?'⁵⁴ Joan refuses and gives her reason: 'Why, yes: what can be plainer commonsense? I was a soldier living among soldiers. I am a prisoner guarded by soldiers. If I were to dress as a woman they would think of me as a woman; and then what would become of me?'⁵⁵

'Commonsense' versus 'commonsense': it seems that 'Pious Peter will', as the Page says earlier, 'have to pick a peck of pickled pepper'.⁵⁶ There is no doubt that this play provides a fascinating backdrop for a British Studies course that could entertain a plurality of perspectives. If nothing else, it is a fruitful

⁵¹ Cf. G. B. SHAW, *op. cit.*, Scene VI, p. 141. Here the Chaplain, a foil for many of Shaw's most caustic comments, speaks of the soldier who gave Joan a cross: 'Thank God he was an Englishman! I might have done it; but I did not: I am a coward, a mad dog, a fool. But he was an Englishman too'.

⁵² *Ibid.*, Epilogue, p. 145.

⁵³ *Ibid.*, Scene IV, p. 100.

⁵⁴ *Ibid.*, Scene VI, p. 131.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 132.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 114.

source for an exploration of images and constructs of masculinity, which, 'is a useful way forward in British Studies, for questions of gender and nation and the symbolic representation of the state are intimately linked'.⁵⁷ Above all, we should remember what Patrick Early begs us to: 'Literary study remains more necessary than ever to the understanding of those British cultures [and Latin American cultures, I would add] which are our subject. Literary study means study of original texts'.⁵⁸

Incidentally, France won that Rugby match. And, since writing this talk (January 1996), we all know how the Anglo-Irish time-bomb has quite literally exploded once more, leaving, this time, 'burnt houses' in Docklands, the Aldwych and elsewhere.

The acknowledgement of multiculturalism made explicit in this study of the contemporary is questioned by Henry Louis Gates Jr. who perceives it as having 'certain imperial tendencies': 'We are told it is concerned with the representation of difference—but whose differences? which differences?'⁵⁹ Of course, his fear is that behind this term lies another, which it frequently takes the place of: multiracialism. The only points I wish to make here are that Professor Gates's questions make us aware that we must take each person's politics of location into account and should—fortunately—never expect to reach agreement on terms and emphasis in this area of study.

⁵⁷ S. BASSNETT, 'Mythical Islanders, Mythical Heroes', p. 11.

⁵⁸ Patrick EARLY, 'British Studies and literature', in *British Studies in Brazil*, No. 1, p. 2. This collection of edited papers were originally presented at a colloquium entitled 'British Studies: the Way Forward' hosted by the Cultura Inglesa, Sao Paulo in May 1994.

⁵⁹ 'Beyond the Culture Wars: Identities in Dialogue', in *Profession 93*. The Modern Language Association of America, United States of America.

TRADUCCIÓN

Los estilos de *El rey Lear*. Consideraciones de una traductora

María Enriqueta GONZÁLEZ PADILLA
Universidad Nacional Autónoma de México

“En ninguna parte —dice Ifor Evans— fueron las intenciones de Shakespeare por lo que respecta a la lengua más complejas, ni su éxito más completo que en *El rey Lear*”.¹ En efecto, esta obra, quizá la más trascendental del autor, sobresaie en toda su producción por la habilidad con que la poesía está al servicio del designio dramático. “Poesía” implica, en este caso, el manejo de una variedad asombrosa de recursos, de una gama muy variada de estilos, los cuales deben quedar reproducidos en una traducción que aspire a ser poética y se precie de ser fiel. Quiero dar algunos ejemplos sobre lo que ha sido mi experiencia en este sentido, por lo que toca a la traducción de *El rey Lear* para la colección Nuestros clásicos, de la UNAM.

Comenzaré por citar aquel pasaje del acto III, escena ii, en que Lear, frenético en medio de la tempestad, desfoga en la naturaleza su indignación por la ingratitud de sus hijas. Nótese cómo el apóstrofe a los elementos desencadenados presta a este parlamento una memorable dimensión épica:

LEAR: Blow, winds, and crack your cheeks! rage! blow!
You cataracts and hurricanes, spout
Till you have drench'd our steeples, drown'd the cocks!
You sulph'rous and thought-executing fires,
Vaunt-couriers of oak-cleaving thunderbolts,
Singe my white head! And thou, all-shaking thunder,
Strike flat the thick rotundity o'th'world!
Crack Nature's moulds, all germens spill at once
That makes ingrateful man!

(¡Bufad, vientos, y haced que estallen vuestras mejillas!
¡Enfurecéos! ¡Bufad! Vosotros cataratas y huracanes,

¹ Ifor EVANS, *The Language of Shakespeare's Plays*. Londres, Methuen, 1964, p. 171.

diluviad hasta que hayáis inundado
 nuestros campanarios y sumergido sus veletas.
 ¡Vosotros, fuegos sulfúricos que transcurris
 raudos como pensamientos y sois precursores
 de las centellas que hienden los robles,
 achicharrad mi cabeza blanca! ¡Y tú, trueno,
 que todo haces temblar, de un golpe arrasa
 la gruesa redondez del mundo, rompe los moldes
 de la Naturaleza,
 y haz que de una vez se derramen todos los gérmenes
 que producen al hombre ingrato!)²

La fuerza de este monólogo reside, en buena medida, en el empleo de los verbos, que son uno de los elementos más eficaces de la poesía shakespeariana. Repasémoslos rápidamente en el pasaje y veremos que la mayoría indican acciones vigorosas y violentas: *blow, crack, rage, spout, drench'd, drown'd, singe, strike*, y los verboides compuestos: *Thought-executing, oak-cleaving, all shaking*, que con su función adjetiva describen a *fires, thunderbolts y thunder*, respectivamente.

A tono con esta conmoción, en la misma escena el proscrito Lear recuerda sus funciones reales de juez y hace una majestuosa denuncia de los crímenes en nombre de los dioses:

Let the great gods,
 That keep this dreadful pudder o'er our heads,
 Find out their enemies now. Tremble thou wretch,
 That has within thee undivulged crimes,
 Unwhipp'd of Justice; hide thee, thou bloody hand,
 Thou perjur'd, and thou simular man of virtue
 That are incestuous; caitiff, to pieces shake,
 That under covert and convenient seeming
 Has practis'd on man's life; close pent-up guilts
 Rive your concealing continents, and cry
 These dreadful summoners' grace. I am a man
 more sinn'd against than sinning.

(Dejad a las deidades poderosas
 que hacen estallar este pavoroso tumulto
 sobre nuestras cabezas)

² William SHAKESPEARE, *El rey Lear*. Trad. de María Enriqueta González Padilla. México, UNAM, 1994 (Col. Nuestros clásicos, 73).

atrapar ahora a sus enemigos.
 Tiembla tú, miserable,
 que ocultas dentro de ti crímenes ignorados
 que no alcanzó a castigar la Justicia.
 Escóndete ya, mano ensangrentada;
 tú, perjuero, y tú, simulador de virtudes
 que eres incestuoso. Estremécete infeliz,
 hasta hacerte pedazos,
 que bajo capa de honrada apariencia,
 atentaste contra la vida humana.
 Los crímenes reprimidos desgarran
 vuestros escondidos continentes
 y demandan la gracia
 de estos tremendos requeridores. Soy un hombre
 más ofendido que ofensor.)³

Qué distintas la coherencia y la solemnidad de estos versos de aquel pasaje en el acto IV, escena vi, en que presa de la locura, el rey discurre en prosa de modo extravagante, sin más apoyo que el hilo conductor de su corriente de conciencia:

LEAR: [...] There's your press money. That fellow handles his bow like a crow-keeper: draw me a clothier's yard. Look, look! a mouse. Peace, peace! this piece of toasted cheese will do't. There's my gauntlet; I'll prove it on a giant. Bring up the brown bills. O! well flown bird; i'th' clout, i'th' clout: hewgh! Give the word.

(LEAR: [...] Ahí está tu paga de enlistamiento. Ese tipo maneja su arco como un espanta-cuervos. Tírame una saeta de las de yarda de pañero. ¡Mira, mira! un ratón. ¡Calma, calma! Ese pedazo de queso asado lo agarra. Ahí está mi manopla; la arrojaré contra un gigante. Traigan las alabardas oscuras. ¡Bravo por tu vuelo, halcón! ¡Diste en el blanco, en el blanco! ¡Ujuu! Dad el santo y seña.)⁴

La idea central de este monólogo es la del candidato a recluta con quien Lear confunde a Edgardo. El rey probablemente pronuncie este parlamento con alguna moneda en la mano que ostente su propia efigie, y que se le ocurre usar como *press money* para enlistar en el ejército al hijo de Gloucester. El *press money* era dinero que se entregaba al que se quería obligar a darse de

³ *Idem.*

⁴ *Ibid.*, acto IV, escena vi.

alta en el ejército. De ahí se desliza el pensamiento de Lear a la idea de los reclutas que practicaban el tiro de arco, y así surge en su mente el *crow-keeper*, un chico campesino o el espantajo con el arco bajo el brazo, que se ponía en los sembradíos para defenderlos de las aves, lo que le hace pensar al rey en *a clothier's yard*, una yarda de pañero o vendedor de telas, que era el tamaño normal de la flecha inglesa. El resto del párrafo se explica igualmente por asociaciones mentales,⁵ pero el traductor tiene que conocer una serie de referencias para poder comprender y anotar el pasaje.

Pasando a otra cosa, uno de los aspectos más originales de *El rey Lear* lo constituyen los incisivos comentarios del bufón (incluidas sus canciones) sobre la situación desventajosa del rey respecto de sus hijas. Como comentarista “amargo”, que pone claramente ante el monarca la desgracia de los errores cometidos, los discursos del bufón están llenos de dobles sentidos, de juegos de palabras, de imágenes, de alusiones a fábulas y baladas, de refranes y de sentencias, por ejemplo cuando aconseja:

FOOL: Mark it, Nuncle:
 Have more than thou showest,
 Speak less than thou knowest,
 Lend less than thou owest,
 Ride more than thou goest,
 Learn more than thou trowest,
 Set less than thou throwest;
 Leave thy drink and thy whore,
 And keep in-a-door,
 And thou shalt have more
 Than two tens to a score.

(BUFÓN: Fíjate, tío:
 Ten más de lo que aparentas,
 di menos de lo que sabes,
 no prestes cuando no tienes,
 cabalga más que camina,
 cree menos de lo que oyes,
 apuesta para que ganes,
 deja el vino y la putana
 y estáte metido en casa,
 y tendrás una veintena
 en vez de media docena.)⁶

⁵ Remito a los lectores a las notas de mi traducción de *El rey Lear* en la edición citada.

⁶ W. SHAKESPEARE, *op. cit.*, acto I, escena iv.

O su alusión a lo empobrecido que ha quedado Lear:

He that keeps nor crust nor crumb
Weary of all, shall want some.
That's a sheal'd peascod.

(El que no guarda corteza
ni morona ninguna,
aburrido de todo
necesitará alguna.
Esa es una vaina de chícharo desgranada.)⁷

Huelga decir lo útil que es, al traducir estos pasajes, conservar el metro y la rima hasta donde sea posible; de lo contrario, se estropea la gracia y se pierde el énfasis.

¡Qué diferentes son estos trozos incisivos del bufón de otros de tipo reflexivo en los que un personaje medita acerca de su situación y la generaliza en un lenguaje más adecuado al ensayo que a la urgencia dramática! Así, Edgardo, cuando se queda solo después de que Gloucester y el bufón se han llevado al rey y el espectáculo de la miseria del monarca parece aligerarle a él su propia pesadumbre, dice:

When we our betters see bearing our woes,
We scarcely think our miseries our foes.
Who alone suffers, suffers most i' the mind,
Leaving free things and happy shows behind;
But then the mind much sufferance doth o'erskip,
When grief hath mates, and bearing fellowship.

(Cuando padecer vemos nuestros males
a los que están arriba de nosotros,
apenas si acertamos a mirar
como enemigas a nuestras desgracias.
Quien sufre solo, sufre con la mente
dejando atrás lo ligero y dichoso;
mas la mente se ahorra mucha pena
si tiene en el sufrir quien la acompañe
y alguno que soporte su desgracia.)⁸

⁷ *Idem.*

⁸ *Ibid.*, acto III, escena vi.

Por otra parte, y siguiendo con mi comentario referente a los estilos de la obra, cabe hacer notar que los escasos datos que se tienen de la biografía de Shakespeare parecen dar a entender que en la época de su vida que precedió inmediatamente a su traslado a Londres, y al inicio formal de lo que pudiéramos llamar su carrera dramática en esa capital, tuvo ocasión de rozarse con abogados o de trabajar para ellos,⁹ lo que explica el conocimiento que tiene de la jerga legalista, de la cual más de una vez hace alarde en sus obras. El caso más notable que me viene a la mente es el juicio de Shylock en *El mercader de Venecia*, en el que Porcia hace brillante ostentación de sopesar y aplicar las minucias de las leyes en contra de la fatal demanda de la libra de carne. En *El rey Lear* también hay pasajes de corte legalista. Recordemos el preámbulo de la sentencia de Lear a Kent en el acto I, escena i:

Hear me recreate!
 On thine allégiance, hear me!
 That thou hast sought to make us break our vow,
 Which we durst never yet, and with strain'd pride
 To come betwixt our sentence and our power,
 Which nor our nature nor our place can bear,
 Our potency made good, take thy reward.

(¡Escúchame perjuro!
 ¡Por tu juramento de vasallaje,
 escúchame! Puesto que has intentado
 hacernos romper nuestro voto, cosa que nos
 jamás habríamos hecho,
 y te atreves
 con obstinado orgullo a interponerte
 entre nuestro juicio y nuestro poder,
 lo cual es intolerable
 tanto para nuestra naturaleza
 como para nuestro rango, haremos valer
 nuestra autoridad: recibe tu castigo.)¹⁰

Nótese especialmente la acumulación de cargos y la fuerza legal de la fórmula: *Our potency made good*, que es el pivote en que gira todo el argumento y la sentencia que vendrá después.

Por su parte, la ensorbecida Goneril, al argüir con su padre en contra del mantenimiento de los cien caballeros, recita también con gran elocuencia un discurso legaloide lleno de retruécanos:

⁹ Cf. Anthony BURGESS, *Shakespeare*. Harmondsworth, Penguin Books, 1972.

¹⁰ W. SHAKESPEARE, *op. cit.*, acto I, escena i.

Sir,

I had thought, by making this well know to you
 To have found a safe redress, but now grow fearful,
 By what yourself too late have spoke and done,
 That you protect this course, and put it on
 By your allowance; which, if you should, the fault
Would not 'scape censure, nor the redresses sleep,
 Which, in the tender of a wholesome weal,
 Might in their working do you that offence,
 Which else were shame, that then necessity
 Will call discreet proceeding.

(Señor,

pensé que con bien haceros saber esto
 encontraríamos un remedio permanente,
 mas mucho me temo ahora, por lo que vos mismo
 de un tiempo para acá decís y hacéis,
 que solapáis este comportamiento
 y lo instigáis con vuestra aprobación,
 lo cual, de ser así, sería una falta
 que no podría escapar a la censura,
 ni dejarse dormir su corrección,
 que en interés del bienestar común
 podría aplicarse, y daros motivo de agravio,
 lo cual, de otra manera, sería una vergüenza,
 si no fuera que la necesidad
 lo estima como medida prudente.)¹¹

En el extremo opuesto de este pasaje prosaico puede citarse la descripción idealizada del llanto de Cordelia que evoca los *conceits* o imágenes desarrolladas de los sonetos. Esto ocurre en el acto IV, escena iii, en que a la pregunta de Kent sobre si las cartas que le anunciaban la desgracia de su padre y la ingratitud de sus hermanas habían alterado a Cordelia, el caballero contesta con gran rebuscamiento:

Not to rage; patience and sorrow strove
 Who should express her goodliest. You have seen
 Sunshine and rain at once; her smiles and tears
 Were like, a better way; those happy smilets
 That play'd on her ripe lip seem'd not to know

¹¹ *Ibid.*, acto I, escena iv.

What guests were in her eyes, which parted thence
 As pearls from diamonds dropp'd, in brief,
 Sorrow would be a rarity most belov'd
 If all could so become it.

(Mas no con furia.

El dominio de sí y la aflicción
 al par rivalizaban en mostrar su hermosura.
 Sin duda habéis visto la luz del sol
 y la lluvia a un tiempo; pues así eran,
 aunque de mejor modo, sus sonrisas
 y sus lágrimas.
 Esas discretas sonrisas tan afortunadas
 que jugaban en sus labios maduros
 no parecían caer en la cuenta
 de qué huéspedes
 estaban en sus ojos,
 los cuales salían de ahí cual perlas
 que de diamantes se desprenden. Para abreviar,
 sería la aflicción una rareza preciadísima
 si a todas las sentara tan bien.)

Los símiles de este pasaje están tomados de la literatura pastoril del Renacimiento, entonces de moda entre los cortesanos, por ejemplo la *Arcadia* de Sir Philip Sidney. Nótese cómo la emoción contenida de Cordelia halla expresión en la oposición de contrarios: luz del sol y lluvia, sonrisas y lágrimas, ojos luminosos por el llanto que parecen diamantes que llueven perlas en contraste con las discretas sonrisas felices (*smilets*) que juegan en los labios maduros.

El traductor debe estar consciente del espesor poético de una obra en la que el lenguaje se forja en el yunque mismo del dramatismo trágico, al grado de que en muchos pasajes los niveles literal y metafórico se funden.¹² No hay, por ejemplo, nada de decorativo en el lamento de Lear ante Cordelia en la escena vii del acto IV. Las imágenes no describen la experiencia, no la analizan, sino que con gran economía e intensidad se funden con ella:

LEAR: You do me wrong to take me out o'th'grave;
 Thou art a soul in bliss; but I am bound

¹² Cf. Inga-Stina EWBANK, "Shakespeare's Poetry", en Kenneth MUIR y S. SCHOENBAUM, eds., *A New Companion to Shakespeare Studies*. Cambridge, Cambridge University Press, 1979.

Upon a wheel of fire, that mine own tears
Scald like lead.

(LEAR: Hacéis mal en sacarme del sepulcro.
Tú eres un alma bienaventurada,
pero yo estoy atado a una rueda de fuego,
que mis propias lágrimas escaldan como plomo
derretido.)

Dada su importancia, Cordelia habla relativamente poco en la obra. Desde el principio, su respuesta a la demanda de Lear de que le manifieste cuánto lo quiere carece de ese arte *glib and oily*, fluido y untuoso, que es el biombo detrás del cual las hermanas mayores esconden su hipocresía. ¡Cuán directo y sencillo suena todo lo que ella dice tras los *large speeches*, los discursos ampulosos de ellas!

CORDELIA: Good my lord,
You have begot me, bred me, lov'd me: I
Return those duties back as are right fit,
Obey you, love you, and most honour you...

(CORDELIA: Bondadoso señor,
no sólo el ser me disteis, sino que me habéis querido
y alimentado. Yo os vuelvo mi gratitud
cual se debe: os obedezco, amo y venero...)¹³

Es un estilo sin hipérboles, sin imágenes, sin adornos de ninguna especie, la mejor prueba de que el autor, llegado en esta obra al pleno dominio de su arte, usaba la lengua con gran discriminación. Había aprendido a servir el propósito dramático por encima de cualquier otra sollicitación, y no vacilaba, cuando aquél lo requería, en dar jaque mate a la verborrea.

También es pertinente mencionar, en lo que se refiere al estilo, el uso de *you* y de *thou* en *El rey Lear*, lo cual reviste una gran cantidad de matices sutiles y complejos.

En efecto, se dice a menudo que en 1600 *you* era la fórmula de cortesía, y *thou* era coloquial o insultante. Esto es cierto en muchos casos, por ejemplo en la reprimenda de Lear a Kent en el acto I, escena I, que cité más arriba:

LEAR: Hear me recreant!
On *thine* allegiance, hear me!

¹³ W. SHAKESPEARE, *op. cit.*, acto I, escena I.

(Lear: ¡Escúchame perjuro!
¡Por tu juramento de vasallaje,
escúchame!)

Y en la respuesta de Kent a Lear:

KENT: Fare thee well, King; sith thus *thou* wilt appear,
Freedom lives hence, and banishment is here.

(KENT: Adiós, oh rey;
pues que quieres mostrarte así,
fuera reina la libertad
y el destierro está aquí.)

Pero el tuteo prevalece en las palabras de Kent a Cordelia:

KENT: The Gods to their dear shelter take *thee* maid
That justly *think'st* and *hast* most rightly said!

(KENT: Los dioses te protejan, oh doncella,
porque el buen juicio tus palabras sella.)¹⁴

Y es que *thou* y sus derivados y concordancias verbales también tienen el sentido de afecto o confianza. Con todo, es difícil establecer reglas generales a este respecto, porque hay muchísimos casos en que *you* y *thou* operan de acuerdo con el concepto lingüístico de contraste activo que sirve para oponer lo excepcional o sobresaliente a lo usual. Así, por ejemplo, Lear tutea habitualmente a sus hijas, sin embargo, su manera de mostrar su resentimiento con Goneril por la fría acogida de que ha sido objeto en su casa, es emplear *you* en vez del *thou* afectuoso que había usado en la primera escena del acto I:

LEAR: Are *you* our daughter?

(LEAR: ¿Sois vos nuestra hija?)¹⁵

LEAR: Your name, fair gentlewoman?

(LEAR: ¿Vuestro nombre, bella señora?)¹⁶

¹⁴ *Idem.*

¹⁵ *Ibid.*, acto I, escena iv.

¹⁶ *Idem.*

En cambio en el acto II, escena iv, vuelve al tuteo, al refugiarse tiernamente en Regan por las ofensas de Goneril:

LEAR: Beloved Regan,
*Thy sister's naught. O Regan! she had tied
 Sharp-tooth'd unkindness, like a vulture, here.
 (Points to his heart.)
 I can scarce speak to thee; thou'lt not believe
 With how deprav'd quality. O Regan!*

(LEAR: ¡Amada Regan, tu hermana es infame!
 ¡Ay Regan, ha encajado
 la crueldad de agudo diente como buitre aquí!
 (Apunta a su corazón)
 Apenas puedo hablarte.
 No puedes creer con qué perversidad... ¡Oh Regan!)

Al estudiar los estilos de un autor tan pródigo como Shakespeare, observa G. L. Brook,¹⁷ es necesario tener en cuenta qué variedades de la lengua se usaban corrientemente en su época. Entre ellos figuran, según este autor: a) el buen inglés, que es el que domina en sus obras, y que era el que prevalecía en la corte del rey y en las ciudades y villas respetables, y que es el único que aceptan los buenos lingüistas y que califican de “natural, puro y más aceptable en el país”; b) el lenguaje de las regiones fronterizas muy apartadas de la capital o muy visitadas por extranjeros; c) el lenguaje que usaban los letrados que pecaban muchas veces de afectación y culteranismo, y d) el que usa la gente sin educación y los rústicos. De este último hallamos en *El rey Lear* un ejemplo notable en labios de Edgardo (acto IV, escena vi):

Good gentleman, go your gait, and let poor
 volk pass. And 'chud ha' bin zwagger'd out of
 my life, 't would not ha 'bin zo long as 'tis
 by a vortnight. Nay, come not near th'old man;
 keep out, che vor'ye or ise try whither your
 costard or my ballow be the harder. Chill be
 plain with you.

Se trata, comenta Kenneth Muir,¹⁸ de un dialecto convencional que se usa-

¹⁷ G. L. BROOK en su introducción a *The Language of Shakespeare*. Londres, André Deutsch, 1976.

¹⁸ Notas a *The Arden Shakespeare King Lear*. Londres, Methuen, 1985, p. 173.

ba en el teatro y que “se aproximaba al de Somersetshire”, aunque también se utilizaba para otros condados. Y añade que es idéntico al dialecto de Devonshire que se usa en *The London Prodigal* (1605), puesta en escena por la compañía de Shakespeare.

Mi traducción de este pasaje reza así:

Buen caballero, andi asté su camino y deje su mercé
vivir a los probes. Si pa' que perdiera yo la vida sir-
vieran las bravatas, ya estuviera yo tendido haci dos
semanas. No si arrime asté al anciano; apártisi bien;
si no, veremos si es más dura su mollera de asté que
esti garrote mío. Se lo digo de plano a asté.

Lo cual corresponde al habla regional de algunas personas, conocidas como gente de campo en nuestro país. Nótese cómo, so capa de cortesía, “buen caballero”, “su mercé”, Edgardo advierte con gran contundencia al intruso que deje tranquilo a Gloucester, so pena de perder la vida. Nótese también en el original inglés el empleo de *costard*, literalmente un tipo de manzana usado humorísticamente para significar la cabeza, y el de *ballow*, que es un regionalismo para significar *cudgel*, garrote.

La parodia, observa Brook, se usa frecuentemente en Shakespeare con propósitos de crítica o burla. En el acto II, escena ii, de nuestra obra, cuando Kent es amonestado severamente por su rudeza de trato con Osvaldo, replica dirigiéndose a Cornwall con la parodia de los formulismos que usaría un cortesano adulator:

KENT: Sir, in good faith, in sincere verity,
Under th'allowance of your great aspect,
Whose influence like the wreath of radiant fire
On flicking Phoebus front...

CORNWALL: What mean'st by this

KENT: To go out of my dialect which you discommend
so much.

(KENT: Señor, de buena fe,
con toda sincera verdad, con la aprobación
de aqueste vuestro imponente aspecto, cuya influencia,
cual guirnalda de radiante fuego flameante
sobre la frente de Febo...

CORNWALL: ¿Qué intentas con esto?

KENT: Salirme de mi estilo que vos criticáis tanto.)

Para concluir, quiero citar algo que dice Ifor Evans y que me parece pertinente, en el sentido de que, como dramaturgo, Shakespeare “estaba siempre en una especie de peligro espléndido, porque la lengua lo deleitaba tanto, que tenía gusto en las palabras por sí mismas, y era como si ellas conocieran su debilidad y estuvieran siempre dispuestas a dominarlo. Corría el riesgo, pues, de quedar abrumado por la exuberancia de su propio genio verbal. En algunas obras podía dar salida libremente a todas sus energías lingüísticas como lo hizo en *Trabajos de amor perdido*. A veces era analítico y tendía a criticarse a sí mismo en el uso de la lengua, y los resultados de ello pueden apreciarse en *Romeo y Julieta* y en *Hamlet*... Pero a veces parece haber unidad entre los elementos críticos y los creativos, y esto conduce al triunfo lingüístico de *El rey Lear*”.¹⁹

¹⁹ I. EVANS, “Introducción”, en *op. cit.*, pp. ix-x.

Celebrando el poder de la voz ibo: la traducción de *Things Fall Apart* al español*

Nair María ANAYA FERREIRA
Universidad Nacional Autónoma de México

Cuando en 1958 se publicó *Things Fall Apart* —la primera novela del escritor nigeriano Chinua Achebe— fue aclamada por los críticos ingleses, entre otras cosas, porque mostraba el dominio que el autor tenía de la lengua y de la tradición literaria inglesas. Sin embargo, muy pronto se cuestionó esta actitud paternalista y consignadora, pues los logros literarios de Achebe rebasaban con mucho el uso simplemente “correcto” o “convencional” del idioma inglés. Sólo unos años antes se había desechado al antecesor de Achebe, el también nigeriano Amos Tutuola, debido a que el ingenio con el que manejaba la lengua colonial fue considerado —a pesar del entusiasmo manifestado por Dylan Thomas— como un inglés incorrecto.

La cuestión de la lengua —que es un asunto polémico entre los escritores africanos— se manifiesta claramente en las actitudes de los críticos hacia Achebe y Tutuola. Si consideramos el uso de las lenguas europeas en los países colonizados, una de las grandes ironías de las situaciones coloniales y poscoloniales es que los criterios sobre la corrección, sobre usos estándares o sobre competencia se tornan forzosamente más flexibles y abiertos que en sus entornos metropolitanos originales. Las lenguas coloniales sufren transformaciones dramáticas que parecen revertir el proceso colonial mismo. Como ha argumentado Braj B. Kachru, en cualquier región del imperio británico el idioma inglés tomó parte de dos complejos procesos de cambio: el primero dio como resultado la “desculturación” del inglés mismo, mientras que el segundo lo condujo a su “aculturación” al nuevo contexto.¹ Así, la transformación del modo de expresión del colonizador reflejó los cambios culturales y sociales de los pueblos colonizados.

* La traducción de la novela *Things Fall Apart*, del escritor nigeriano Chinua Achebe, se realizó gracias al apoyo del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes.

¹ Véase Braj B. KACHRU, “Meaning in Deviation: Toward Understanding Non-Native English Texts”, en B. KACHRU, ed., *The Other Tongue: English Across Cultures*. Urbana, University of Illinois Press, 1982.

Éste es un aspecto fundamental en toda discusión sobre las literaturas poscoloniales y nos ofrece una nueva perspectiva en torno a las repercusiones ideológicas del empleo de la lengua del colonizador con fines artísticos. Si dejamos de lado, por cuestiones de espacio, el controvertido rechazo del inglés como vehículo de expresión literaria, ejemplificado por el escritor keniano Ngũgĩ wa Thiong'o, quiero concentrarme aquí en la noción ya aceptada de que la lengua del *otro* no sólo puede emplearse como un medio de desafío de toda forma de dominación, sino que su uso para describir nuevos temas, personajes y situaciones es una especie de redefinición del potencial semántico y semiótico de esa lengua, pues la obliga a significar algo que no forma parte intrínseca de su poder tradicional de significación. Es decir, en el caso de la literatura africana de expresión inglesa, se usa el inglés para crear una nueva identidad africana y, por lo tanto, para agregar nuevas dimensiones de significado.

En todo esto queda implícito un sentido de dualidad que puede manifestarse de varias formas: ya sea como una "visión doble" que no siempre está disponible a escritores de países no colonizados,² o bien como una "doble lectura" que obliga a los mismos habitantes de las islas británicas a decodificar una realidad que les es ajena, lo que revierte su conciencia de una competencia lingüística y los obliga a buscar palabras en glosarios o diccionarios especializados,³ ya sea como un "bilingüismo" supuesto, que puede convertirse en un cuadrilátero para confrontar al *otro* y resistirlo, aunque al mismo tiempo puede volverse un medio para la autoliberación,⁴ o bien, finalmente, como un "biculturalismo"⁵ que acerca a las culturas y opone dos cosmovisiones diferentes pero que, sobre todo, explota y confunde mundos simbólicos diferentes y sistemas de significación independientes para crear una interdependencia y una intersignificación mutuas.⁶

Las obras literarias poscoloniales ofrecen desafíos muy interesantes para los traductores, desafíos que incluyen tanto aspectos léxicos y lingüísticos como problemas relacionados con la fama, la canonización de ciertos textos e incluso la aceptación institucional. En lo que se refiere a la relación entre la expe-

² Véase Bill ASHCROFT *et al.*, *The Empire Writes Back*. Londres, Routledge, 1989.

³ Véase C. NELSON, "My Language, Your Culture: Whose Communicative Competence?", en B. KACHRU, *op. cit.*

⁴ Véase S. MEHREZ, "Translation and the Postcolonial Experience: The Francophone North African Text", en Laurence VENUTI, *Rethinking Translation*. Londres, Routledge, 1992.

⁵ Véase E. THUMBOO, "The Literary Dimension of the Spread of English", en B. KACHRU, *op. cit.*

⁶ S. MEHREZ, "Translation and the Postcolonial Experience...", en L. VENUTI, *op. cit.*, p. 122.

riencia poscolonial y la traducción, el tema de las literaturas anglófonas y francófonas se ha estudiado mucho. Sin embargo, existe un área que casi no se ha tratado en lo absoluto: la traducción de esas obras poscoloniales a “terceras” lenguas, especialmente cuando esa tercera lengua es también una lengua colonial, aunque por razones históricas ha perdido la sensación de ser “extranjera” para la mayoría de la población.

Me refiero, por supuesto, a la traducción de literaturas “periféricas” de expresión inglesa al español de México. Aquí, lo primero que podemos observar es que las casas editoriales y el mercado editorial dejan de lado, casi por completo, a la literatura poscolonial y siguen dando la preferencia a la traducción, publicación y venta de obras estadounidenses y europeas o, con algunas excepciones, obras que ya han sido canonizadas como pertenecientes a una tradición más “universal” y “cultura”. Pienso aquí en la obra de Mishima, de Nadine Gordimer, de Doris Lessing, de Salman Rushdie, de Mahlounf y, mientras dura la fama de haber obtenido el Premio Nobel, de Kenzaburo Oe, de Wole Soyinka o de Derek Walcott.

Por lo tanto, creo que es fundamental tratar de acercarnos a esas tradiciones literarias que nos resultan, hasta cierto punto, tan lejanas y “exóticas”. En lo que se refiere a la traducción de *Things Fall Apart*, de Chinua Achebe, creo que los lectores mexicanos deben estar muy conscientes de que el propósito de esta novela es el de subvertir el discurso tiránico y fosilizado de los textos coloniales y, por tanto, debe leerse como una creación que le da voz a una historia que había sido silenciada por el discurso del imperialismo, que llena el vacío causado por la negación del carácter y la cultura africanos. Así, Achebe cumple con su objetivo de romper con los estereotipos, entre otros, de la novela colonial, que incluye a autores como Rider Haggard, Rudyard Kipling o Joseph Conrad, y de llenar los vacíos culturales e ideológicos que estos autores dejan en su representación de África como el continente “negro” y “salvaje”.

Achebe ocupa una posición primordial en la literatura africana de expresión inglesa, pues fue el primero en reconocer que la novela tenía la posibilidad de ofrecer realidades alternativas a las establecidas por el mundo del colonialismo. Sin embargo, este rescate no se efectúa de forma inocente, directa o sin mancha, puesto que Achebe es ya un producto de la situación colonial.

Albert Chinualumogu Achebe nació en 1930 en Ogidi, al este de Nigeria. Sus padres eran evangelizadores cristianos y su abuelo fue, precisamente, uno de los miembros del clan que recibió a los misioneros ingleses hacia fines del siglo XIX. Su infancia se vio marcada, entonces, por el rechazo consciente de las tradiciones locales, que eran vistas por los nuevos conversos como algo denigrante, producto del paganismo y la idolatría. Achebe estudió en las es-

cuelas de los misioneros y, finalmente, en la primera universidad inglesa establecida en Nigeria, University College, en Ibadan, donde se graduó en 1953.

Afortunadamente, esa formación inglesa se vio contrapunteada por el creciente movimiento nacionalista que desembocó en la independencia de Nigeria en 1960. El joven Achebe empezó a escribir cuando el nacionalismo estaba en su punto más alto. La separación cultural y emocional de las tradiciones ancestrales fue lo que provocó que se convirtiera en escritor y buscara, así, llenar los huecos producidos por el colonialismo.

Con su ironía característica, Achebe hace referencia, en una entrevista, al momento en que se percató de su condición de ente colonizado. En su infancia, comenta, leyó libros de aventuras acerca del buen hombre blanco que se enfrenta a los peligros de la selva, entre los que se incluyen, por supuesto, los malévolos salvajes que lo persiguen. Y dice Achebe:

[...] yo me ponía, instintivamente, del lado del hombre blanco. Ya ves lo que puede hacer la literatura, te puede poner del lado equivocado si no has evolucionado lo suficiente. Ya en la universidad me percaté de que esos libros se tenían que leer con ojos diferentes. Al leer, por ejemplo, *Corazón de tinieblas* [de Joseph Conrad], que era un libro muy, muy elogiado, y que continúa siéndolo, me di cuenta de que yo era uno de los salvajes que brincaban una y otra vez en la playa. Una vez que tienes este tipo de Revelación, te das cuenta de que alguien tiene que escribir una historia diferente. Y puesto que, de todas formas, yo tenía esa inclinación, ¿por qué no hacerlo yo?⁷

El propósito de Achebe fue individualizar, darle vida a cada uno de esos “salvajes” para romper así con la primera premisa del discurso africanista (y colonialista) de los europeos: la negación de la existencia de un sujeto africano, una negación que va desde la generalización sobre el “carácter” de pueblos enteros hasta la idea de que éstos son “pueblos sin historia” y, por tanto, pueden ser usados impunemente por los europeos para confrontar sus propios miedos, satisfacer sus propios criterios de identidad y, en última instancia, justificar el proyecto imperialista.

La estrategia textual de Achebe rescata el sentido de dualidad que caracteriza a la tradición ibo a la que pertenece, y que, entre otras cosas, subraya que lo que importa es el proceso y no el producto final. En la novela, esto se manifiesta sobre todo en la interacción de forma y contenido, que rescata el pasado

⁷ Bill MOYERS, entrevista a Chinua Achebe, citado en Simon GIKANDI, *Reading Chinua Achebe, Language and Ideology in Fiction*. Londres, James Currey, 1991, p. 6.

de la tribu ibo casi en términos antropológicos y arqueológicos, a la vez que transmite el ineludible sentimiento de encontrarse en lo que Achebe llama el “cruce de culturas”, es decir, el punto en el que la tradición ibo hace intersección con las estructuras institucionales del colonizador.⁸

La narración de la trágica vida de Okonkwo, el protagonista, está inscrita dentro de un retrato más amplio de las costumbres y tradiciones de una tribu ibo a mediados del siglo XIX, antes de la llegada de los misioneros ingleses. Así, tenemos situaciones que podemos considerar como elementos de interés antropológico: los actos rituales, como quebrar la nuez de cola cuando se está con los amigos; el uso de los objetos cotidianos y su descripción; los festejos, tanto de la sociedad en general (por ejemplo, el Festival del Nuevo Ñame) como de los individuos (bodas, ceremonias para nombrar a los recién nacidos o rituales para expulsar a los niños *ogbanje*, niños que mueren de forma recurrente y que regresan a sus madres para renacer); las actividades cíclicas que rigen la vida en común; la introducción de proverbios para comentar sobre la lógica de la cultura y el discurso de ésta, etcétera. En un sentido global, el lector se forma una idea clara de la vida cotidiana de la aldea de Umuofia, de su sentido de la historia, de su forma de ver y enfrentar la realidad, con lo que se deja de lado toda sugerencia de exotismo.

Pero además de estas situaciones descriptivas, tenemos la individualización de Okonkwo y su familia, cuya vida conforma el hilo conductor de la trama. Sin sentimentalismos ni falsas acusaciones, la narración de la vida de Okonkwo —un hombre que lucha por tener una posición prominente dentro de su sociedad tribal— y de su caída y suicidio subsecuentes —un asesinato involuntario lo obliga a vivir exiliado durante siete años, periodo durante el cual su tribu sufre una transformación radical por la llegada de los misioneros y administradores coloniales— se convierte también en la historia de la destrucción del pueblo de Umuofia, símbolo del África misma. Pero si la trama es notable en sí, la estrategia narrativa lo es todavía más, pues el uso del inglés por parte de Achebe rescata el registro, el tono y el uso idiomático de la retórica ibo.⁹

Mi reto como traductora fue, entonces, reconstituir la novela de Achebe y apropiarme del sentido de alteridad que la sostiene, tratando de sacar a la superficie, en español, la resistencia de Achebe ante la lengua y la cultura “impuestas”. Desde el primer párrafo se introduce a los lectores a un contexto ibo y, por tanto, se les obliga a darse cuenta de que la narración es, en cierto sentido, una traducción. Hay una especie de doble juego. Por un lado, el uso del

⁸ S. GIKANDI, *op. cit.*, p. 15.

⁹ CHINWEIZU *et al.*, *Toward the Decolonization of African Literature*. Washington, Howard University Press, 1983.

inglés sobresale por su carácter ordinario y porque, aparentemente, es muy objetivo. A pesar de que el protagonista tiene una estatura heroica, la narración excluye las técnicas poéticas de la epopeya occidental; su oralidad se acerca más a la oralidad del cuentero o *griot* que a la del poeta épico. Por otro lado, la voz narrativa constantemente nos recuerda que nos está ayudando a “comprender” a la cultura ibo y sus rasgos distintivos, entre los que se incluyen, precisamente, los de la oralidad y la retórica: “Entre los ibo el arte de la conversación se tiene en muy alta estima y los proverbios son como el aceite de palma con que se comen las palabras”.¹⁰

Para atrapar la esencia de la voz ibo, la traducción tenía que revelar la dualidad que constituye la forma del texto original. Así, transcribí al español, sin buscar necesariamente un referente “mexicano”, los nombres de los objetos y las tradiciones de los ibo que a menudo aparecen transcritos en la versión original con objeto de mantener la sensación de alteridad y diferencia cultural, que queda de manifiesto en sustantivos que pertenecen a un contexto africano, como *yam* (ñame), *kola nut* (nuez de cola) o *harmattan* (harmatán). En el caso de sustantivos comunes como *twins* o *bush*, evité el empleo de regionalismos como “jimaguas” o “manigua” (que aparecen en una traducción cubana de la novela), precisamente con el propósito de no traer el referente a un contexto mexicano definido y para mantener el sentido de atemporalidad de la novela.

Aquí llegamos al segundo recurso narrativo que sustenta a la novela y que contribuye a su complejidad textual: la manipulación abierta, pero a la vez furtiva, del idioma inglés por parte de Achebe. Como lo mencioné con anterioridad, la estructura global de la trama está dada por una voz narrativa que funciona como depositario de la historia tribal, es decir, el *griot*, el portavoz de los valores y las tradiciones de la comunidad. Por lo tanto, casi por necesidad, la voz narrativa debe transmitir la impresión de oralidad. Sin embargo, dicha oralidad es muy ambigua: detrás del uso de oraciones cortas, de un vocabulario aparentemente sencillo, de adverbios o expresiones adverbiales que dan un ritmo de oralidad, hay también una fuerte dosis de formalidad, expresada por complejas concordancias verbales, deícticos adverbiales temporales y situacionales, arcaísmos, personificaciones de objetos comunes, y el empleo predominante de estructuras sintácticas impersonales y pasivas que parecerían cuestionar la participación interiorizada del *griot* dentro de esa realidad comunitaria.

¹⁰ Chinua ACHEBE, *Things Fall Apart*. Oxford, Heinemann, 1986, p. 5. “Among the Ibo the art of conversation is regarded very highly, and proverbs are the palm-oil with which words are eaten”.

Por medio de estos recursos, Achebe logra crear desviaciones de modelos estándares del inglés que sirven para desterritorializar, descifrar y descentralizar expectativas culturales y de lectura occidentales convencionales. Al mismo tiempo, reemplaza y sobrepone los valores tradicionales y culturales de los ibo mediante la reterritorialización y recodificación de lo que es su *propia* lengua, para hacer así que el “acto de narrar fuera una celebración del poder de la voz ibo”. Un desafío en la traducción fue mantener la oralidad de la novela y, al mismo tiempo, la transformación gradual de la voz narrativa de los comentarios y descripciones distanciados de una voz colectiva que forma parte de la comunidad, a su penetración en la mente de Okonkwo y su lucha interior a, finalmente, su anulación por medio de la palabra escrita del Comisionado de Distrito. La simplicidad narrativa es sólo aparente, pues una vez que se la analiza, o se intenta traducirla, uno mismo se da cuenta de que es increíblemente elaborada. En oraciones cortas y directas encarna en forma magistral las inmanentes características ontológicas de la sociedad ibo, así como la relación orgánica e inextricable entre el ser, la lengua y la naturaleza de su tradición cultural.

Procuré transmitir el sentido de fragmentación y disolución que subyace en *Todo se derrumba*, resistiendo conscientemente ciertas formaciones estructurales del español para intentar desplegar el sentido de una “nueva” lengua. Para ello, puse especial atención en la etimología de ciertas palabras y expresiones, para restaurar y reterritorializar su significado, e intenté, también, mantener la red de significaciones subyacentes que hacen de esta novela una formación bicultural. También traté de neutralizar ciertas palabras que tienen una fuerte carga cultural y política (como, por ejemplo, *medicine-man* o *medicine*) y que tienen connotaciones occidentales. En este caso particular, me decidí por el primer equivalente directo (es decir, “médico” y “medicina”) para evitar expresiones que pueden considerarse paternalistas o peyorativas (como “médico brujo”, “curandero” o “brujería”).

Me concentré en los campos semánticos que sugieren un descenso y un colapso tanto a nivel personal como comunitario —dentro del contexto más amplio de un choque entre culturas—, mientras que al mismo tiempo subrayé el sentido de vitalidad que le da forma a la novela y que se transmite, sobre todo, mediante la personificación de los objetos “The drums rose to a frenzy”/ “Los tambores se alzaron en frenesí”; la relación intrínseca entre las personas y la naturaleza, que se da mediante símiles sorprendentes: “the priestess’s voice cracking like the angry bark of thunder in the dry season”/ “la voz de la sacerdotisa crujió como el furioso estampido del trueno en la época de sequía”, o mediante la caracterización “naturalista” de figuras como Okonkwo, quien “ruge”, “trueno” o “retumba como el trueno en tiempo de aguas”; el uso

de expresiones idiomáticas con una imagen central relacionada con el cuerpo humano o con los sentidos (y cuyo significado puede perderse en español si se transfiere a un contexto hispanoparlante), y la recurrencia de expresiones verbales de movimiento que a menudo resaltan la unidad orgánica entre el hombre y la naturaleza.

Para resumir, el uso del lenguaje metafórico figurativo sitúa en primer plano los intereses literarios del propio Achebe: defender y validar la cultura y la conciencia africanas, a la vez que reconocer la ineludible realidad histórica de la colonización británica. Mediante la traducción al español, también intenté que los lectores mexicanos se desfamiliaricen de la imagen cultural popular de África como un continente salvaje y primitivo, tratando de desplazar y perturbar sus nociones y prejuicios al respecto, y trayendo a un primer plano la perspectiva amplia de una sociedad orgánica que padeció un proceso colonizador que fue muy similar al nuestro en cuanto a la devastación cultural. Espero que mediante la recuperación de la resonancia silenciosa de la tradición ibo, nuestro propio sentido de alteridad salga también a la superficie y haga fructificar un sistema completo de significación.

RESEÑAS

William SHAKESPEARE, *La tempestad y Sueño de una noche de verano*. Trad. de María Enriqueta González Padilla. México, UNAM, 1997. (Col. Nuestros clásicos, 76 y 80)

—*What do you read, my lord?*
—*Words, words, words.*
(Hamlet, II, ii)

En casi todos los ámbitos de la cultura y el arte, la atemporalidad de Shakespeare parece ponerse de manifiesto una vez más; prueba de ello son las nuevas adaptaciones (muy fieles a los textos originales, por cierto) de cine y teatro, principalmente. No es que este perenne interés haya estado en duda alguna vez, es sólo que a veces la obra shakespeariana parece alejarse de nuestro alcance, debido al grave y, dirían algunos, monumental título de clásico que ostenta. ¿Qué hacer entonces para que se cumpla felizmente aquella atemporalidad de nuestro buen bardo? La respuesta sería, quizá, sólo una: habrá que traducirlo. Tanto de lengua a lengua como de vivencia a vivencia.

El Proyecto Shakespeare del Posgrado en Literatura Comparada de la Facultad de Filosofía y Letras ofrece panoramas viables y, sobre todo, accesibles para la disyuntiva en que se encuentra el joven lector mexicano al tropezarse con aquel clásico de la lengua inglesa: leer o no leer, he ahí la cuestión. Dirigido atinadamente por la doctora María Enriqueta González Padilla, el Proyecto Shakespeare pretende, mediante la serie Nuestros clásicos, actualizar y difundir la obra del dramaturgo en nuestro país. Los números más recientes corresponden a las traducciones de *La tempestad* (76) y de *Sueño de una noche de verano* (80), notables no sólo por su celebridad a través de los siglos, sino por los niveles de dificultad que presenta cada una de ellas.

Comencemos entonces por internarnos en el mundo fantástico del *Sueño*. Como comedia, el *Sueño* resulta una delicia: la magia de los elfos y de las hadas se entreteje con el amor y los enredos provocados por los diversos personajes que construyen la historia. Aquí, la doctora González salva uno de los principales obstáculos de la obra y conserva el sentido humorístico de los malapropismos de personajes como el lúdico Bottom, aun con las limitaciones obvias del *traslado* de ideas de una lengua a otra. Es cierto, algunos juegos son

intraducibles; resultarían forzados en nuestro español, pero las notas de la doctora González sacan de apuros al lector, ya que ofrecen los vocablos originales y la manera en que deben disponerse para ocasionar el correspondiente acceso de hilaridad. Asimismo, la traductora observa especial cuidado en la métrica de los versos que, aun cuando no están dispuestos en dísticos como la mayoría de ellos en el original (¡imagínese la titánica labor!), sí conservan la eufonía necesaria para provocar los efectos esperados en el lector. Tenemos así las rítmicas palabras de Oberón para Titania:

Entonces, oh reina mía,
tristes y silenciosos,
vayamos bailando en pos
de la sombra nocturnal.
Más aprisa que la luna
que va errante por el cielo,
podemos darle la vuelta
a este globo terrenal.

O los invitantes versos finales del buen Puck:

Os doy pues las buenas noches.
Vosotros dadme las manos,
si es que quedamos amigos,
y en recompensa, yo Robin,
todo dejaré arreglado.

Una vez más, y después de incontables lecturas, interpretaciones y traducciones, estas palabras hacen que la interacción entre los personajes y el público lector se convierta en alegre obligación. También es indispensable ojear el trabajo de Gabriel Linares González, quien hace una importante contribución a la traducción del *Sueño* con una introducción ágil y, al mismo tiempo, grandemente informativa. Linares González pretende, como él mismo apunta, que su introducción sea una guía para el lector a través de “la danza del amor, el matrimonio y la imaginación” que representa la obra. El resultado es notable, sin duda, y constituye un ensayo joven para los jóvenes lectores de Shakespeare. La información acerca de los temas, estructura y desenvolvimiento de la obra está salpicada de anécdotas que resultan a la vez curiosas e informativas, y que aportan valiosos datos para la ubicación temporal, espacial y artística del *Sueño* como trabajo literario y, por supuesto, teatral.

La colaboración entre la doctora González y Gabriel Linares no se limita, sin embargo, a la traducción de una y el prólogo del otro; en la edición de *La*

tempestad tenemos la pertinente colaboración de ambos como traductores. A pesar de lidiar con la magia, las hadas y los encantamientos, *La tempestad* presenta un panorama totalmente diferente al del *Sueño*. Esta obra resulta ser una de las cuatro *ballads* shakespearianas y es célebre porque, para muchos críticos, es una especie de “obra de retiro” del dramaturgo. Debido a esto, la solemnidad se hace presente en algunos puntos, aunque de ninguna manera inunda completamente el espíritu de la obra o de la traducción. Una vez más, el trabajo de la doctora Enriqueta González es más que satisfactorio. La traducción cuenta con el apoyo de Gabriel Linares en las escenas ii del acto II y ii del acto III. La comicidad de estas escenas es bien respetada en su versión al español. Tenemos, por ejemplo, la burla de Stephano para con el primitivo Calibán:

Cuatro patas y dos voces. ¡Qué preciosidad de monstruo! La voz delantera la usa para hablar bien de su amigo; la trasera para decir frases ofensivas e insultar. Si todo el vino de la botella la ayuda, he de aliviar su fiebre. Vamos... ¡Amén!
Echaré un poco más a tu otra boca.

Voces de ebrios, algunas veces casi incomprensibles de no ser, claro está, por el auxilio de las notas de los traductores. Sin embargo, podría decirse que el aire solemne, del que hablé antes, contamina; las anotaciones, de vez en cuando; algunos llamados ofrecen, quizá, más datos de los necesarios, sobre todo cuando ciertos descubrimientos en el texto podría llevarlos a cabo el lector, con la atención necesaria. Es, tal vez, la tentación del anotador de arrojar luz sobre los puntos que, para algunos, podrían resultar oscuros.

En el caso de *La tempestad*, la doctora González se da el gusto de elaborar la introducción. Extensa y puntillosa, la labor introductoria resulta de gran importancia si al lector le interesa complementar el texto con datos que permitan ahondar en los temas de la obra y en el complejo desarrollo de los personajes, manipulados sutil y magistralmente por Próspero, el omnipresente mago neoplatónico.

Escribir acerca del cuidado prestado a la disposición y a la melodía de los versos y la prosa en la versión al español de *La tempestad*, sería casi ocioso; resta decir que la traducción de esta obra, al igual que la del *Sueño*, provocan una nueva revisión a la tan comentada y socorrida obra de Shakespeare. Sin duda cumplen su propósito de hacer del bardo un poeta cercano, alejado del dramaturgo con cuatrocientos años de gravedad sobre sus hombros. Después de todo, el problema con los clásicos ha sido siempre el mismo: la traducción. Corresponde, pues, al traductor —literario, cinematográfico o de cualquier otro

tipo— hacerlos verdaderamente nuestros; hacer que la lengua cumpla con su cometido y procurar que Shakespeare, entre otros, deje de ser sólo palabras, palabras, palabras...

Mario MURGIA ELIZALDE

Pierre BRUNEL e Yves CHEVREL, *Compendio de literatura comparada*. Trad. de Isabel Vericat Núñez. Rev. de Françoise Perus. México, Siglo XXI, 1994. 416 pp. (Serie de Lingüística y teoría literaria)

Leer resulta una actividad mucho más sencilla que comentar lo leído. Llega uno a la cuarta de forros y, si así lo aconseja el deseo, allí queda el libro. Pero cuando una reseña aguarda al otro lado de la lectura, el proceso mismo de leer se ve sujeto, en cada página examinada, a esa preocupación latente: opinar por escrito. Llega uno a la cuarta de forros y, así lo aconseja la práctica, iniciamos la toma de notas, el pensar por dónde abordar la crítica, el decidir qué incluir y qué callar. Cuando lo leído se llama *Compendio de literatura comparada* el problema crece. Es decir, crece porque el reseñista tiene ante sí un material demasiado rico. Claro, existe una solución sencilla y quizás hasta simple: limitar la nota a decir “léase obligatoriamente y sin saltarse capítulo alguno”.

Tal es, en realidad, nuestra reseña. Pero expliquemos por qué es obligatoria la lectura y por qué es obligatorio no saltarse capítulos. En el Prólogo de este libro, a cargo de los compiladores, se asegura que, al surgir la idea inicial de darle vida, ninguna intención hubo de convertirlo en una *summa*. Meramente se buscaba reunir un material, producto de especialistas muy variados, que sirviera como herramienta de consulta y de guía en el laberíntico reino de la literatura comparada. Así, y por mencionar unos cuantos aspectos, hay capítulos que se refieren al hecho comparatista mismo, al sentido de la otredad como base de la actividad comparatista, a la relación de la literatura con el cine, al sentido en el cual la traducción es literatura comparada, al manejo de literaturas extranjeras desde el enfoque de la cultura propia (con cierto hincapié en la producción africana), al sentido y las intenciones de la literatura para niños, y muchos, muchos otros ángulos de enfoque. Aunque varios de los capítulos traen su bibliografía particular, hay una general al final de volumen. Es amplísima y viene separada por temas. Echarle un vistazo es convencerse (¿haría falta?) de que la literatura comparada es algo más que el capricho académico de ciertos eruditos pedantes o tal vez despistados. Se presenta como una útil herramienta para ahondar nuestra percepción de la literatura y para comprender mejor lo que nos une como seres humanos.

Así, diríamos que esta compilación es una serie de provocaciones para el lector atento y no digamos para el astuto. Casi cualquier dato erudito de los muchos que se incluyen y sin duda todas las ideas son vías para continuar por cuenta propia el examen de la literatura. Desde luego, todo libro debe cumplir con ese requisito. Extraigamos un ejemplo de esta obra que nos ocupa. Se cita de Montaigne lo siguiente: es indispensable “pulir los sesos al contacto con los del otro”. Allí se resume en qué consiste, finalmente, la cultura. Pero una vez que comenzamos a dialogar con la cita, es necesario precisarla, pues si el otro es uno de los muchos ineptos que trabajan en, digamos, la televisión, mal resultado dará el pulido recomendado. Entonces, a partir de la cita, el lector puede lanzarse a una serie de meditaciones, sin duda, provechosas. Habrá, por no salirnos de la idea expresada, pulido su intelecto con el de otros. Partamos ahora de lo siguiente: Daniel Madelénat asegura que “las obras comunes reflejan, como espejos quebrados, algunos fragmentos de la superficie social” y, desde luego, las obras maestras incluyen porciones enormes de esa superficie, pero además reflejadas en profundidad. Ya tenemos otro punto de partida desde el cual arrancar en elucubraciones propias, porque de inmediato unimos lo anterior con una idea que tomamos de Helena Beristáin: toda obra literaria es un conjunto de elementos culturales y, entonces, cuanto más rica en elementos la obra, mayor reto en la lectura para el individuo bien preparado. O citemos a nuestra colega Flora Botton en su inteligente ensayo sobre la traducción: “toda obra traducida tiene dos autores, y el traductor es, *cronológicamente*, el segundo de ellos”. Si partimos de que en literatura comparada siempre presuponemos antecedentes de algún tipo para toda obra, ya tenemos a la traducción inserta en el catálogo que le corresponde, pues el autor vertido a la segunda lengua será el antecedente de lo creado por quien a llevar literatura de una lengua a otra se dedica.

No habría fin a la cantidad de citas similares que podríamos hacer. Ni fin tendrían nuestras elucubraciones a partir de ellas. Pero no es abusar en demasía de un juego al que tienen pleno derecho quienes de esta reseña parten a leer el libro comentado. Resumamos diciendo que el volumen motivo de esta nota funciona, a la vez, desde enfoques diversos, todos complementarios. Uno, el de las secciones mayores, donde se atiende a una parte de la teoría comparatista. Allí, digamos, se explica que la busca de ecos o influencias en una obra es la parte mínima de la tarea de comparación. Se examina el ya antiguo problema de las literaturas nacional, universal y comparada; se investiga el sentido de lo diacrónico y de lo sincrónico en los estudios comparatistas; se analizan las dificultades que crean los diversos sistemas poéticos existentes; hay una indagación muy sesuda de Daniel-Henri Pageaux acerca de la imaginaria cultural y el imaginario, que permite entender muy bien —entre

varios aspectos más— el papel de los estereotipos, primero en la sociedad y enseguida en la literatura; desde luego, no tiene pierde el estudio de Yves Chevrel relativo a “los problemas de una historiografía literaria comparatista”. Y un capítulo que en lo personal —los reseñistas pueden y acaso deben permitir la intrusión de los gustos personales— me atrajo mucho es el que se refiere a la relación de la literatura con el cine.

Jeanne-Marie Clerc es la autora de este ensayo y, desde luego, prueba cabalmente que conoce a fondo su tema. Lo fácil es decir que cine y literatura constituyen dos sistemas de narración distintos. Lo sabemos todos. Aunque no todos deducimos con seguridad por qué son dos sistemas distintos y en qué grado pueden serlo. Pero aún menos gente tiene conciencia de cuándo se dieron las primeras aproximaciones entre dichos sistemas, en qué consistieron y por qué la literatura fue el superior en razón de su prestigio y antigüedad. Vean ese “fue” cuidadosamente elegido: Clerc nos hace ver, con buenas razones, que hoy día no está sucediendo lo mismo y el desarrollo de su artículo explora, al menos en parte, la preponderancia del cine en nuestra modernidad. Y luego, terreno un tanto más resbaladizo, cuáles han sido las aportaciones del cine a la escritura literaria, cuándo empezaron a darse de un modo ya asible y en qué consistieron. Quizás sea en este capítulo donde mejor se capten las aportaciones que la literatura comparada puede hacer.

De esta manera, cuando se termina la lectura del compendio que estamos reseñando, se tiene una idea muy completa de qué es aquello propio de la literatura comparada que ninguna otra actividad crítica cumple. Por tanto, el volumen satisface su propósito de un modo entretenido, con diversidad de enfoques en cuanto al tema y con abundancia de información. En cuanto a la traducción, digamos que por momentos olvidamos su existencia, índice, para nosotros, de una labor llevada a cabo con dignidad.

Federico PATÁN

Didier ANZIEU, *El cuerpo de la obra. Ensayos psicoanalíticos sobre el trabajo creador*. Trad. de Antonio Marquet. México, Siglo XXI, 1993. 408 pp.

El primer acercamiento a un libro suele ser por su título. Y éste resulta, de entrada, muy atractivo. *El cuerpo de la obra* sugiere ideas interesantísimas, e invita a leer el libro. Donde las cosas empiezan a ser algo problemáticas es con el subtítulo: *Ensayos psicoanalíticos sobre el trabajo creador*. El trabajo creador evidentemente me interesa, me ha interesado siempre, como a cualquiera que se ocupe profesionalmente de la literatura, o que simplemente

sea un lector aficionado y apasionado. Pero ¿ensayos psicoanalíticos? ¿Qué sé yo de psicoanálisis, para poder hablar, y mucho menos opinar, sobre unos ensayos psicoanalíticos? Claro que la relación entre psicoanálisis y literatura no tiene nada de nuevo, hay docenas de trabajos que examinan la literatura (sobre todo a los autores) desde el punto de vista psicoanalítico. Sin embargo, mi acercamiento personal a ellos ha sido siempre desde afuera, con la precaución de quien intenta explorar un terreno bastante desconocido, y siempre he mantenido, respecto a esos estudios, una distancia prudente y cuidadosa; incluso he llegado a preguntarme, en más de una ocasión, si verdaderamente se pueden psicoanalizar las obras literarias, si vale aplicar el psicoanálisis de esa manera. De duda en duda, se impuso una conclusión: para bien o para mal, todos nos acercamos a este terreno tan peligroso con, por lo menos, un pie en el aire: la mayoría de los psicoanalistas manejan la literatura en segunda instancia, y lo mismo puede decirse de la mayoría de los literatos en cuanto se refiere al psicoanálisis. Por lo demás, son dos terrenos que desde siempre (es decir, ya desde Freud) han querido interpenetrarse y explicarse mutuamente. Sirva esto como una disculpa anticipada por lo que mis reflexiones acerca del libro de Didier Anzieu puedan tener de ingenuidad, y también de ignorancia.

En el Prefacio, el autor expresa el deseo y la esperanza de que el suyo sea un libro de múltiples entradas que, según los intereses del lector, se pueda abordar de distintas maneras. Así, el lector puede ver primero los motivos que tuvo Anzieu para escribir esta obra, en cuyo caso empezará por la primera parte: “El autor trabajado por la creación”; o bien querrá examinar la teoría que sustenta el trabajo, y entonces se dirigirá a la segunda parte: “Las cinco fases del trabajo creador”; también puede interesarle conocer los resultados del proceso, y se dedicará a la tercera parte de la obra, que consta de estudios monográficos acerca de cuatro escritores (Henry James, Robbe-Grillet, Jorge Luis Borges y Pascal) y un pintor (Francis Bacon), y de un trabajo relativo al chiste. Hay, además, en la segunda parte, un ensayo importante sobre *El cementerio marino*, de Valéry.

No abundan los autores que tengan la generosidad de permitirle tanta libertad a su posible lector. Es una actitud que harlo se agradece, y que aprovecharé para no referirme detalladamente a todo el libro —lo cual sería excesivamente largo— sino tan sólo a una parte, el ensayo titulado “El cuerpo y el código en los cuentos de Jorge Luis Borges”.

Antes de entrar al tema, son necesarias algunas precisiones en cuanto a las premisas en las que se basa Anzieu. En la primera parte hace una distinción de interés evidente, que consiste en deslindar *creatividad* y *creación*: la primera, dice, es “un conjunto de predisposiciones del carácter y del espíritu que pueden cultivarse” (p. 23) y que, aunque no se encuentran en todas las perso-

nas, sí aparecen en muchas; la creación, por su parte, “consiste en inventar y componer una obra, artística o científica, que responda a dos criterios: aportar algo nuevo [...] y [...] ver reconocido su valor por un público” (p. 24).

Desde el punto de vista psicoanalítico, la creación, como el sueño y el duelo, implica un “trabajo psíquico”. Sueño, duelo y creación son fases de crisis para el aparato psíquico. El trabajo de creación, como el del duelo, tiene que enfrentarse con “la falta, la pérdida, el exilio, el dolor” (p. 26); “realiza la identificación con el objeto amado y desaparecido al que revive, por ejemplo —dice Didier Anzieu—, bajo la forma de personajes de novela” (p. 26). Pero, incluso si una obra de arte es resultado de la elaboración de un sueño o de un duelo, “redistribuye de manera diferente la interacción de los procesos psíquicos primarios y secundarios”. Esta manera diferente es lo que quiere estudiar el autor.

En cuanto a la creación misma, Anzieu afirma que el autor no sólo trabaja, sino que es *trabajado por* la creación. Crear, además de trabajar, es “dejarse trabajar en el pensamiento consciente, preconsciente, inconsciente, y también en el cuerpo, o por lo menos en el Yo corporal...” (p. 53).

Para explicarse los caminos que llevan a lo que él llama el “despegue creador” (p. 58), Anzieu alude a las tres grandes crisis que se presentan en la vida de los seres humanos: crisis de la senectud, crisis de la madurez, crisis de la juventud. Sin detenerme a examinar cada una de ellas, sólo quiero subrayar algo que se dice de las creaciones de la madurez: “La sombra de muerte que se cierne sobre el hombre maduro lo confronta con la depresión” (p. 62). Todo lo pone en duda, pone en la balanza todo lo que ha hecho con todo cuanto ha dejado de hacer o de vivir.

Si quiere renovarse, le es preciso retirar sus afectos, abandonar, sufrir, [...] Tiene que separarse de una parte de sí mismo, que aceptar la pérdida de los seres, de los objetos aliados de esta pérdida que además han sido buenos con él. [...] En estas circunstancias, [...] crear es reparar el objeto amado, destruido y perdido, restaurarlo como objeto simbólico, simbolizante y simbolizado... (pp. 62-63).

[...]

Las literaturas de madurez —dice un poco más adelante— describen el esfuerzo del ser humano para hacer frente a la amenaza de su propia muerte, [...] y para dominar la congoja interior subsecuente (p. 67).

Siguiendo esta línea, Anzieu estudia en Borges el periodo que corresponde a su crisis creadora de la madurez, es decir, los cuentos escritos entre 1935 y 1953.

Empieza con "El acercamiento a Almotásim" (1935), cuento con el que Borges inicia su larguísima serie de notas biográficas y bibliográficas falsas. El despliegue de erudición que hay en este cuento, como en tantos otros, hace afirmar a Anzieu (siguiendo a Gérard Genette), que "la erudición en Borges se convierte en la forma moderna de lo fantástico" (p. 316). Para Anzieu, por medio de esta vena erudita en su obra, "Borges intenta parecerse a su padre —y superarlo". El parteaguas de la vida de Borges es la muerte de su padre, seguida por el accidente de la Navidad de 1938, a consecuencia del cual sufre una larga enfermedad, que casi lo lleva a la muerte. Después de esto es cuando Borges escribe los treinta y tres cuentos que Anzieu analiza, dividiéndolos en cuatro periodos de producción: el primero, de 1939 a 1942; el segundo, de 1942 a 1945; el tercero, de 1946 a 1949, y el último, de 1950 a 1953, que termina con el cuento titulado (simbólicamente, según Anzieu) "El fin".

Entre los cuentos del primer periodo se menciona, entre otros, "Pierre Menard, autor del Quijote"; aquí, dice Anzieu, se expresa claramente y empieza a realizarse "la identificación heroica de Borges con uno de los más grandes escritores españoles y el deseo de hacer, como él, una obra original a partir de modelos antiguos" (p. 317). Los diferentes aspectos de Menard, escritor de segunda línea en lo tocante a su obra conocida y autor de un proyecto genial para su obra realmente importante, la invisible, la que permanece inédita, apuntan, según Anzieu, a una interrogación subyacente en el cuento: "¿cuál es el verdadero rostro del accidentado, del enfermo, del ciego en que se ha convertido?" (p. 318).

La enorme complicación de "La biblioteca de Babel", en la que los libros "realizan todas las combinaciones posibles de los veinticinco signos fundamentales" (p. 319), representa, más allá de la biblioteca paterna, en la que Borges niño pasaba mucho de su tiempo, "una regresión, más arcaica y más creativa, a la infinita riqueza y a las reglas estructurantes del juego de intercambios verbales con la madre" (p. 319).

En esta primera serie de cuentos, que incluye también "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius", "Las ruinas circulares", "La lotería en Babilonia" y "Examen de la obra de Herbert Quain", entre otros, aparece el tema de la muerte, eco del accidente de la Navidad de 1938, pero en forma discreta. Donde el tema se vuelve esencial es en la segunda serie, que se inicia con "El jardín de senderos que se bifurcan" (1941). Aquí aparecen en primer plano el tema del jardín encantado de la infancia y el tema del laberinto, que se repite infinitas veces, con variaciones infinitas, en los cuentos de Borges. El laberinto también es un elemento primordial en "La muerte y la brújula". En "Funes el memorioso", Anzieu encuentra varias alusiones al accidente de 1938: la oscuridad total en la que permanece Funes alude a la ceguera, o semiceguera, de Borges; la inva-

lidez de Funes refleja la de su autor: “imagen del inválido, imagen de lactante impotente para el cual la adquisición de un código —cualquiera— constituye la única contrapartida, la única reparación posible contra la carencia y el desamparo” (p. 321).

En “La forma de la espada”, la cicatriz del narrador recuerda la que tiene el propio Borges como resultado del famoso accidente, y la inversión de personajes que hace el narrador (se hace pasar por el héroe de la historia, en vez del cobarde delator) también tiene su correspondencia: “el escritor, que ha elegido sobrevivir produciendo relatos, es un cobarde comparado con el hombre de acción, que arriesga su vida con heroísmo” (p. 322). La vivencia traumática del accidente y la cicatriz que le quedó de él

[...] fueron soportables para Borges sólo movilizándolo un proceso de identificación con la víctima. [...] Este cuento reanuda un hilo interrumpido por el accidente, enlazando la prueba enfrentada al inicio de la madurez con el tema favorito del inicio de la juventud: convertirse en hombre es explicarse en un duelo con navaja, es exponerse a quedar marcado; pero quizá son los héroes los que prefieren la muerte a la vergüenza de vivir marcados. Quizás el escritor tiene la audacia de decir públicamente lo que cada ser humano guarda en secreto: el secreto de su propia cicatriz... (p. 322).

El tema de la identificación con la víctima vuelve en “El milagro secreto”, junto con el tema del tiempo detenido o, como lo llama Anzieu, “un tiempo desprovisto de duración” (p. 322). En este cuento, la obra que está escribiendo el personaje, que “de hecho es la historia de un hombre que delira” (p. 323), es vista por el autor del estudio como una alusión a la enfermedad de Borges después del accidente. Independientemente de esta relación un tanto cuanto forzada, Anzieu llega a una conclusión que no deja de ser interesante: “uno se salva de la muerte por medio de la creación; la vida real sólo es una repetición de la vida imaginaria” (p. 323).

Todo lo que sucede ocurre para repetir otra escena. El tiempo en los cuentos de Borges, dice Didier Anzieu, “evidentemente no podría ser el tiempo postedípico, lineal e irreversible; es el de la repetición inconsciente, y también el del nexo circular con la imagen materna” (p. 323).

Con “Biografía de Tadeo Isidoro Cruz” termina la segunda serie de cuentos, inscrita “bajo el signo de la muerte violenta, concebida como la simétrica inversa de las ambiciones, de los ideales, de las posibilidades creadoras de un ser humano” (p. 324).

La tercera serie de cuentos comienza con “El Aleph” (1945), que inicia el tema de la búsqueda mística. Le siguen “*Deutsches Requiem*”, “Los dos re-

yes y los dos laberintos”, “El muerto” y “El inmortal”, en los cuales se reafirman tres procesos: la búsqueda de lo divino, la simetría y la repetición; aquí aparece algo que Anzieu también llama “proceso” (y que yo me atrevería a llamar tema): “toda persona es un sistema de permutación de personas. [...] Un hombre que se cree un ser único sólo es la repetición de otro hombre” (p. 326).

“La secta del Fénix”, que forma parte del último grupo de cuentos, es interpretada por Anzieu como “un retrato irrisorio del acto sexual, que nunca es mencionado, y del vergonzoso secreto que lo rodea” (p. 328). En “El sur” se vuelve al delirio de Borges cuando es víctima de la septicemia, delirio que tiene dos contenidos, revelados en el cuento: el deseo de regresar a su casa, en el “sur”, y “la expectativa de morir de una cuchillada...” (p. 328). “El segundo contenido expresa, a través del temor a la muerte, [...] el fantasma, suscitado por el traumatismo de la Navidad de 1938, de un castigo físico por sus deseos sexuales y edípicos” (p. 329). Entre las variantes del duelo a cuchillo que aparecen en los cuentos de Borges,

[...] la de “El sur” expresa la culpabilidad edípica, la espera, casi podría decirse la esperanza del castigo por haberse atrevido a enfrentarse con el padre, desear eliminarlo y esperar reemplazarlo por la madre. [...] El accidente de 1938 coime a tal grado la espera de castigo que debió obedecer a los mecanismos inconscientes característicos de los actos fallidos” (p. 333).

En suma, dice Anzieu, después del accidente a Borges “sólo le queda morir” o producir algo diferente de lo que ha escrito hasta entonces. “No le queda más que renunciar a esa forma de competencia edípica y jugar su obra en otro nivel. [...] Cuando se dé cuenta de que lo logró, el accidente, la culpabilidad edípica, el horror al matrimonio y a la paternidad habrán perdido para él su importancia” (p. 334).

Anzieu también estudia la doble simetría especular en los cuentos de Borges. En su opinión, “La biblioteca de Babel” quizá sea el cuento “más original de toda la obra de Borges” (p. 341). Para él, la originalidad del escritor argentino radica en que “Borges construye sus cuentos [...] sobre lógicas derivadas de formas arcaicas de la imagen del cuerpo” (p. 349). Renueva el género fantástico

[...] imaginando una fonología fantástica, una estilística fantástica, una toponimia fantástica, una lexicología fantástica, una epigrafía fantástica y una paleografía fantástica —en una palabra, una lingüística fantástica, y hasta incluso un estructuralismo fantástico, antes de que este último se hubiera afirmado y dado a conocer (p. 349).

Desde el punto de vista psicoanalítico, el interés que presenta la obra de Borges, estriba en que deja entrever

[...] los procesos psíquicos inconscientes que operan en un hombre inválido, en una persona particularmente tímida, en un niño educado en una campana de cristal por mujeres abusivas, que permaneció toda su vida bajo la protección y la dependencia de su madre, sin buscar otras mujeres más que para breves encuentros; procesos inconscientes que hicieron posible que creara una obra genial en el plano cultural y dar [sic] solución a sus problemas por medio de una sublimación restauradora en el plano personal (p. 349).

A pesar de lo fragmentario de estas notas, espero haber mostrado que los análisis que en este libro se realizan resultan, para quien no es profesional del psicoanálisis, en ocasiones muy iluminadores, y en otros casos excesivamente misteriosos. De todos modos, dan lugar a una multitud de interrogantes, cuya investigación seguramente resultará enriquecedora para el estudio de la literatura.

Antes de terminar, quiero referirme a un detalle de esta obra que me ha llamado poderosamente la atención: el libro parece estar escrito casi exclusivamente en masculino. No sólo (como si no fuera suficiente) porque los creadores analizados son, todos, hombres. Anzieu afirma en el Prefacio que “se ha observado, hasta ahora, cuánto más numerosos son los hombres que las mujeres entre los creadores” (p. 24). Así nada más, sin comentarios, sin una sola interrogación sobre *por qué* eso es así (en caso de que sea efectivamente así); también —y eso se hace evidente con una revisión somera del índice de autores y de obras— porque de la enorme cantidad de referencias a otros autores, además de los que se analizan directamente, la parte que corresponde a nombres femeninos es verdaderamente pobre: se menciona dos veces a Selma Lagerlöf, a Marguerite Yourcenar y a Agatha Christie, y una vez a Colette. Por ningún lado encontramos a Marguerite Duras, a Nathalie Sarraute o a Simone de Beauvoir, por no hablar más que de las contemporáneas entre las francesas.

Tal parece que tanto *la* creación como *la* obra (ambas palabras femeninas tanto en francés como en español) palidecen y pasan a un segundo plano frente al *cuerpo* (masculino) de esa misma obra y a la persona de *el* autor, *el* escritor, *el* creador o *el* artista, a quien vemos pasar por la etapas de la vida y las crisis del *hombre*. ¿Y la mujer, en todo esto? ¿Será posible que, como dice Anzieu que sucede en la obra de Borges, sólo esté presente “como objeto sexual atribuido en recompensa al vencedor” (p. 345), y no interese para nada su participación en el proceso creador?

Como no tengo la pretensión de intentar un psicoanálisis del propio Didier Anzieu, me detengo simplemente en la pregunta, a modo de punto final de estas notas.

Flora BOTTON BURLÁ

Claire JOYSMITH, *Las formas de nuestras voces: chicana and mexicana writers in Mexico*. México, UNAM, 1995.

Estoy convencida de que éste es un libro importante. Importante porque es más que una memoria, ya que además de reunir aquellos textos que fueron leídos en el Coloquio Literatura Escrita por Mujeres Chicanas, aparecen aquí otros que nunca se escucharon en esa ocasión, como son, en primer lugar, el texto introductorio de su editora, Claire Joysmith, el cual es importante no sólo para el mismo libro sino para todos aquellos y aquellas que quizá por vez primera entran en contacto con estas escritoras todavía (y aunque usted no lo crea) muy poco conocidas en nuestro país. También aparece una serie de entrevistas “poscoloquio”, un comentario final escrito por Norma Alarcón, una extraordinaria bibliografía e incluso una última sección con los perfiles biobibliográficos de las autoras. Pero eso no es todo, es más que una memoria porque ya no se llama “Literatura escrita por mujeres chicanas”, sino *Las formas de nuestras voces*, lo que hace que se trate de un libro donde efectivamente se mezclan las voces nuestras, las de acá y las de allá, en inglés y en español (o en ambas lenguas simultáneamente), todas de una y otra manera mexicanas, las de “ellas”, incluso, quizá más intensamente que las de “nosotras”, debido a la distancia geográfica y anímica que las separa de este México lindo y querido y que las ayuda a revalorar lo mejor de la mexicanidad y a criticar lo peor.

En el texto inicial, después de la introducción de Claire Joysmith, Elena Poniatowska nos dice:

Las escritoras chicanas, las pintoras, se han adueñado del escándalo. Cuando Ester Hernández o Yolanda M. López se pintan a sí mismas como la virgen de Guadalupe, una karateca de zapatos tenis que sale del manto de estrellas, o una costurera que recarga su incendiario halo de oro sobre el dorso de la silla para sentarse a remendar el manto estrellado mientras el angelito de alas tricolores asoma bajo la Singer, Ester y Yolanda se vuelven, además de transgresoras, poseedoras del símbolo. Y todo poseedor de símbolos, metáforas y mitos es un creador (p. 47).

Poniatowska critica a las escritoras mexicanas (creo que con razón) por ser más conservadoras que las chicanas, por ser más elitistas (ella dice “estéticas”) y por rechazar nuestros propios mitos. Pero hay de mitos a mitos: una cosa, por ejemplo, es fascinarse con la imagen de la Guadalupeana o de la Llorona, apropiárselas a partir de esa “toma de distancia”, y otra muy distinta es vivir en los mitos sin darse cuenta siquiera de que existen y que nos definen cotidianamente. Con esto quiero decir que mexicanas y chicanas somos y no somos lo mismo. Que las segundas son, quizás, más interesantes y más propositivas que las primeras, porque ellas son las dos cosas al mismo tiempo. Por eso este libro me parece tan importante y hasta necesario, ya que abre la frontera de regreso a nuestras compatriotas para que nosotras aprendamos a escuchar sus voces que también son las nuestras. En este sentido, se trata de un libro-puente que logra que, a pesar de que los cuerpos sigan sufriendo la violencia de “la migra” y la impotencia de nuestros gobernantes, las palabras vuelen a través de este tipo de puentes imaginarios y dejen de ser reprimidas, silenciadas, para decir lo que acá, de este lado, a lo mejor ni sabíamos ni habíamos pensado.

El Coloquio tuvo lugar aquí, en la UNAM, en esta Facultad, y el libro es importante porque “re-presenta” ese encuentro que reúne voces creativas y voces críticas que, aunque ya no nos hablan en vivo, siguen hablando en presente y diciéndonos muchas cosas. Un encuentro entre nosotras, pero sobre todo de nosotras con ellas, nuestras parientes lejanas pero al mismo tiempo tan cercanas. En este sentido estoy de acuerdo con Claire Joysmith, cuando en su introducción subraya que el libro pretende “crear un espacio textualizado en donde las formas que adquirieron las voces en ese evento se vayan desdoblado, transmutando, a fin de que esta variada gama de voces testimoniales cobren otras formas—incluso inesperadas en algunas ocasiones” (p. 16). Así, además de ser libro, este objeto que tenemos hoy entre nosotros, es también un pasaje de ida y vuelta, un viaje que reúne a unas y a otras, a unas y a *otras*. Otros, sí, porque a pesar de que el encuentro haya sido prácticamente un encuentro de mujeres, el libro busca a los otros lectores, se abre a todos para que las voces femeninas sean también escuchadas por ellos, aunque muchos quieran resistirse.

Un puente, un encuentro, un viaje... Quiero detenerme en una sección que a propósito no mencioné antes y que es, de alguna manera, central, medular. Se llama “Encuentro entre escritoras chicanas y mexicanas” y da cuenta del momento en que todas las participantes en el Coloquio se sentaron juntas a dar la cara, a mirarse, a encontrarse. Se trata de la transcripción de lo que, de forma más improvisada, se dijo en esa ocasión en torno a los siguientes temas:

1. La conciencia de la experiencia personal: enunciando el ser mujer.
2. Encuentros y desencuentros culturales y literarios: legado, realidades, fronteras, puentes.
3. Estrategias narrativas: la subversión como supervivencia literaria.

En relación con estos temas descubrimos comentarios muy sugerentes, muy apetitosos, de cada escritora. Por ejemplo, cuando Norma Cantú se refiere al afán subversivo de su obra *Canícula: Snapshots of a Girlhood en la Frontera*, “tratando de una manera posmoderna la historia, la experiencia autobiográfica y la ficticia en un compendio de varias fotografías” (p. 212); o cuando Ana Castillo explica: “En mi obra, en mis novelas, la subversión se encuentra en la estructura, en el lenguaje, en la técnica; también adopto la postura como escritora, como poeta, que lo que se debe escribir no es lo que se permite, sino lo que no se ha permitido” (p. 213). Y de este otro lado, por ejemplo, Ethel Krauze señala:

Imagínense que hubiera un coloquio de literatura masculina, donde vinieran escritores como Carlos Fuentes, Octavio Paz y Jaime Sabines y los escritores de Estados Unidos, que vinieran a contar de su familia, de cómo nacieron, de si colgaban a la muñeca, y que vengan a contar estas cosas íntimas. Ellos no se preguntan estas cuestiones. Nosotras sí tenemos esa necesidad. Eso nos hace diferentes y legítimamente diferentes. Así que creo profundamente en que no hay una literatura neutra, hay una literatura masculina, hay una femenina; la suma de ambas es la universal (p. 228).

Y Margo Glantz:

[...] y yo quería tener el pelo como Greta Garbo, los ojos como Anne Sheridan, los pies como ustedes quieran, y el cuerpo como Rita Hayworth. Pero el cuerpo no podía yo tenerlo así porque tenía un cuerpo un tanto encorvado por la herencia judía que me traía escoliosis, y tenía el pelo que me crecía a lo ancho, no a lo largo, y parecía yo faraón egipcio... Por lo tanto, decidí reconstruir mi cuerpo en la escritura. Entonces, mi escritura no es como la de Proust, una escritura en busca del tiempo perdido, sino una escritura en busca del cuerpo perdido (p. 231).

Rebeldía, desobediencia, intimidades autobiográficas, experimentación, reconocimiento de nuestras diferencias, cuerpo y escritura... éstas son sólo algunas de las características de muchas obras literarias escritas por mujeres y

que en esta sección aprendemos no de parte de la crítica literaria feminista sino de las escritoras mismas. Así, en la medida en que se resiste a ser como otros libros, como las memorias de... o como las antologías de..., este libro es igualmente rebelde, desobediente, íntimo, experimental, diferente, en fin, un libro subversivo donde se habla de lo que *no* se dijo en el Coloquio, como aclara Norma Cantú en la sección de “Entrevistas poscoloquio”:

Desarrollando eso de qué fue lo que no se dijo, yo no sentí que las escritoras, incluso algunas de nosotras (las chicanas), nos desnudáramos como escritoras. Creo que es falta de confianza, que no se sentía el ambiente *safe*, *it wasn't a safe space to really open up and say "this is how I feel about my writing, this is why I write"*. Había niveles, *and we were willing* varias de nosotras, *myself included, to talk about my class position, and* como quitar unas capas de los velos que nos cubren... pero no totalmente (p. 242).

O Ethel Krauze:

No hubo oportunidad para entablar verdadera relación entre las escritoras chicanas y las mexicanas. Fue, un poco, un conjunto de monólogos y no un diálogo total, aunque, de cualquier manera, los frutos muy positivos del Coloquio son: un primer acercamiento; la conciencia para ambas partes de que existimos; conocernos aunque fuera de nombre, físicamente, y algunos títulos de nuestras obras (p. 237).

Me parece que el libro logra, hasta cierto punto, superar esas “deficiencias” del Coloquio en la medida en que, en lugar de un conjunto de monólogos, se convierte, de alguna manera, en una especie de diálogo abierto y porque es, además, uno de los resultados más “fructíferos” de esa reunión. Porque este libro-puente también es un tapiz que entreteje diferentes presencias, diferentes voces e incluso diferentes actitudes frente a la tradición, ya que las escritoras chicanas, como dice Ana Castillo: “choosing to be conscious transmitters of literary expressions [...] have become excavators of our culture, mining for our own metaphors, legends, folklore and myths” (p. 89).

Me gustaría que también para las escritoras mexicanas, para las intelectuales, para las académicas, para todas aquellas que estén dispuestas a “excavar en nuestra cultura” esta búsqueda de “nuestras propias metáforas” fuera una tarea prioritaria y compartida.

Marina FE

Elena PONIATOWSKA, *Luz y luna, las lunitas*. México, ERA, 1994.

Luz y luna, las lunitas es un libro de ensayos y de crónicas, de memorias y de vivencias, de interpretación de realidades y de recreación de mitos. No parece pertenecer a ningún género específico, y aunque a primera vista los textos que lo componen no parecen tener relación alguna entre sí, en realidad tienen un hilo conductor que es la sensibilidad de la autora, su simpatía y compasión por los desposeídos de esta tierra, su genuina admiración por el ingenio y habilidad artística de los artesanos mexicanos y la reciedumbre de sus mujeres. La recopilación de estos textos forma un libro de nostalgia, de añoranza, de arrobamiento ante una realidad que no podemos atrapar o a la que no podemos pertenecer.

La escritura de Elena Poniatowska se distingue aquí por ser una yuxtaposición de fragmentos, una práctica fragmentada de la escritura, que yo diría femenina, y que produce la sensación de espontaneidad, de frescura, de no ser un texto literario, incluyendo el más conscientemente literario de todos: "Las señoritas de Huamantla". Y digo que es el más literario de todos porque ahí se juega con el mito de la Malinche y su amalgamamiento a otros, como el de Xochiquetzalli y la virgen de la Caridad.

Cada texto está construido a partir de escenas revividas de algún libro o recreadas a partir de la experiencia propia, pero son escenas que parecen agolparse al mismo tiempo en la mente de la autora y necesitan esperar su turno necesariamente secuencial en la escritura. Una idea sucede a la otra, una imagen, una reflexión, un recuerdo, se va encadenando a otro sin solución de continuidad.

Así sucede en el primer ensayo, que nos da cuenta de los oficios de la ciudad de México, y que abarcan desde los que Elena no vio pero sí recupera de otros testigos, hasta los que perduran en nuestros días. Los oficios, los pregones, los ruidos, los objetos de la vendimia, las herramientas, desde el mecapal, la afiladora y los palitos hasta el simple y puro lomo que servía para cargar roperos y personas. En "Juchitán de las mujeres" nos topamos con el erotismo a flor de piel de las mujeres, sus costumbres, sus ritos de iniciación o matrimonio, su vida en el mercado o en la casa y su lúdica y gozosa relación con los hombres. "Se necesita muchacha" va y viene de México a Perú o a otros lugares de nuestro continente, haciéndonos sentir cabalmente el dolor de la opresión física y espiritual que sufren los campesinos, pero sobre todo las campesinas que vienen a la ciudad a "prestar sus servicios" como muchachas, sirvientas, criadas, gatas, cholas, *kikapú*, etcétera. Quizá el único texto que parece un relato más hilvanado sea precisamente el retrato de Jesusa Palancares, que sin embargo está dividido en dos partes escritas con diferencia de nueve años. Y

aún así pasa de la descripción de su cuarto en una vecindad a su conversación, a su actitud hostil hacia Elena, a su cigarrito que fumaba mientras escuchaba la radio, a las fotos que Jesusa rompió porque no eran de “estudio”, a su religión espiritualista y así hasta el día de su muerte.

Luz y luna, las lunitas nos habla de los campesinos y campesinas que vienen a la ciudad de México a ofrecerse para trabajar en cualquier oficio o para entrar al “servicio”; del orgullo y la sensualidad de las juchitecas, de la bravura y reciedumbre de Jesusa Palancares, de la lucha de las sirvientas por la dignidad, así como de la labor minuciosa que realizan las manos mágicas de las bordadoras de Huamantla, los hacedores de alfombras de flores o las recolectoras de hongos, bajo la sombra amenazante de la Malinche y la mirada dulce de la virgen de la Caridad. Todo esto con el asombro de una niña que ve por primera vez lo que la rodea. Veamos lo que dice de las juchitecas:

Hay que verlas llegar como torres que caminan, su ventana abierta, su corazón ventana, su anchura de noche que visita la luna. Hay que verlas llegar, ellas que ya son gobierno, ellas, el pueblo, guardianas de los hombres, repartidoras de los víveres, sus hijos a horcajadas sobre la cadera o recostados en las hamacas de sus pechos, el viento en sus enaguas, floridas embarcaciones, su sexo panal de miel derramando hombres, allí vienen meneando el vientre, jaloneando a los machos que a diferencia suya visten pantalón claro y camisa, guaraches y sombrero de palma que levantan en lo alto para gritar: “Viva mujer juchiteca”.

En esta vívida y sensual descripción hay arrobamiento, pero también añoranza por una vida no vivida, asumida, compartida. Éste es un libro escrito desde el otro lado, desde la extranjería y la extrañeza, y no porque Elena no sea mexicana, pues lo es según su propia afirmación, sino porque todo esto que con profundo asombro nos presenta está visto desde fuera, por su condición de mujer urbana, “catrina”, escritora: su condición de clase en un país terriblemente clasista.

Elena nos cuenta de otros países, otros mundos que nosotros, como ella, conocemos de oídas, de vistas, pero que no hemos vivido. Los visitamos como ella los miércoles a Jesusa Palancares y nos olvidamos de ellos para seguir viviendo en el nuestro. Por algo Jesusa Palancares le dice a Elena: “¿En qué país vive usted?” Elena, consciente de este dilema, hace una sincera y franca declaración respecto a Jesusa Palancares/Josefina Bórquez, personaje que dio vida a su novela *Hasta no verte, Jesús mío*:

Ni el doctor en antropología Oscar Lewis ni yo asumimos la vida ajena. Ricardo Pozas jamás dejó a los indígenas... Fueron su vida,

no sólo una investigación académica. Para Oscar Lewis, los Sánchez se convirtieron en espléndidos protagonistas de la llamada antropología de la pobreza. Para mí Jesusa fue un personaje. El mejor de todos. Jesusa tenía razón. Yo a ella le saqué raja como Lewis se la sacó a los Sánchez... La vida de los Sánchez no cambió para nada; no les fue mejor ni peor. Lewis y yo ganamos dinero con nuestros libros sobre los mexicanos que viven en vecindades. Lewis siguió llevando su aséptica vida de antropólogo norteamericano... y ni mi vida actual ni la pasada tienen que ver con la de Jesusa. Seguí siendo ante todo una mujer frente a una máquina de escribir.

Al mismo tiempo, Elena reconoce que Jesusa hizo algo por ella. Al identificarse con Jesusa, Elena sintió que crecía, se sintió mexicana y por fin pudo decir “yo sí pertenezco”, dejando atrás el “I don’t belong” de su aristócrata familia europea. Lo que resulta dolorosamente irónico es que sea precisamente Jesusa la que se sienta extranjera en su propia tierra:

Al fin de cuentas yo no tengo patria. Soy como los húngaros, de ninguna parte. No me siento mexicana ni reconozco a los mexicanos. Aquí no existe más que pura conveniencia y puro interés. Si yo tuviera dinero y bienes sería mexicana, pero como soy peor que la basura pues no soy nada.

Y el libro, por estar escrito desde fuera, está también escrito desde la culpa. Elena es, en palabras de Jesusa, “una catrina que no sirve para nada”. Una mujer que, como muchas de nosotras, necesita muchacha para hacer lo que hacemos y ser lo que somos: escritoras o académicas o profesionales. Cuando Elena reflexiona sobre esto, uno no puede evitar sentirse tan culpable como ella, y dolerse del dilema que enfrentamos a diario:

La patrona tiene otro destino, ha cultivado el cerebro, lo ha alimentado, es más, lo ha costado el Estado. Está muy bien que otro ser humano, sin destino, ni oficio ni beneficio, la criada pues, haga lo que a ella le quitaría un tiempo infinito y valiosísimo [...] Mientras yo escribo, María, en la cocina, calienta la leche para darles de desayunar a mis hijos. De mí dirán después que qué buen libro (o qué malo), que qué inteligente o qué bestia peluda, pero de un modo o de otro estaré en el candelero dizque cultural. María probablemente se encuentre de nuevo frente a la estufa, abriendo el gas, no para meter su cabeza dentro del horno como Silvia Plath (lo cual ya es un privilegio de la clase dominante), sino vigilando la olla de la leche que hierve, para darles a los niños el desayuno número 17159374628430000.

Cita por demás elocuente, cuyo sentimiento de culpa comparto plenamente. Margo Glantz, en su ensayo "Las hijas de la Malinche", dice de Elena Poniatowska:

[...] el mismo sentimiento de culpa presente en Elena Garro y en Rosario Castellanos la inclina a abrazar "la causa" de los desvalidos, de quienes, como sus criadas, hablan el idioma inferior, el doméstico, y pertenecen a esa vasta capa social que conforma lo que ella llama "la espesura del reproche".

Me inclino a subrayar esta afirmación, y quisiera agregar que no es, quizá, sólo la culpa lo que lleva a Elena a proteger, a ser la voz de los desvalidos, también se percibe en ella una cierta inseguridad ("la debilidad de mi carácter"), curiosa para mujer tan valiente, que la induce a admirar lo que ella considera su opuesto, a las mujeres fuertes, bravas, recias, como Jesusa Palancares, que no necesita de nada ni de nadie: "¡Qué padre vieja, Dios mío! No tiene a nadie en la vida, la única persona que la visita soy yo, y es capaz de mandarme al carajo". O a las mujeres que no son dejadas, como las juchitecas:

Tienen las juchitecas un carácter y un temperamento muy recios, y a diferencia de otras regiones en que las mujeres se hacen chiquitas y lloran, en Jalisco, en el Bajío, en el D. F., no, ellas no, nada de abnegadas madrecitas mexicanas, anegadas en llanto, en el Istmo se imponen con los olanes blancos de su tocado, el tintinear de sus alhajas, el relámpago de oro en su sonrisa.

Luz y luna, las lunitas se centra en personajes, lugares, costumbres y mitos de distintas regiones de nuestro país, que nos son en parte ajenos. Pero nos dice mucho de la autora porque está salpicado de comentarios francos y espontáneos sobre sí misma y sus reacciones ante lo que observa. Y al toparnos con éstos y reflexionar sobre ellos, el libro también nos dice mucho de nosotros, lectoras y lectores.

Eva CRUZ YÁÑEZ

Federico PATÁN, *La ceremonia perfecta*. México, UNAM, Difusión Cultural, 1994.

Hace mucho, mucho tiempo, en un reino junto al mar, vivía una bellísima princesita, de piel blanca y cabello negro. Esta princesita vi-

vía esperando al príncipe que el destino le tenía prometido. Y aunque muchos venían a pedir su mano, ella los rechazaba, ya que el príncipe prometido tenía un bellissimo cabello rubio, unos bellisimos ojos claros y unas manos mágicas, con las cuales del aire creaba imágenes prodigiosas. Y un día la princesita se escapó de su castillo y corrió por el campo, pues tenía muchas ganas de libertad. Claro, luego iba a volver para que su padre, el rey, no se asustara. Y estando en el campo, vio a lo lejos a un caballero sentado a la sombra de un árbol, con el caballo muy cerquita de allí. Como la princesita era muy curiosa, se acercó al caballero, porque el caballero algo hacía con las manos. Cuando ya estaba muy cerquita vio que el caballero movía las manos en el aire, y que el espacio entre las dos manos se llenaba de figuras. Justo en aquel momento el caballero había creado un paisaje maravilloso y, en medio de aquel paisaje, ¿qué crees que había?, pues el retrato de la princesita. ¡Aquellas manos eran mágicas! La princesita se acercó todavía más y dijo: ¡Hola! Y entonces el príncipe levantó la cabeza, sonrió y dijo: ¡Hola!, y ¿qué crees?, tenía los ojos claros. ¿No querías quitarnos el morrión?, pidió la princesita. Ah, pues morrión es el casco que usan los caballeros. Entonces, el caballero se quitó el morrión y ¡el cabello era rubio! Feliz, la princesita invitó al caballero al castillo, y volvieron juntos, platicando de mil cosas. El rey y la reina no podían creer en tanta buena suerte. Al fin iban a poder tener nietos. Así, prepararon la boda más fastuosa que pudiera concebirse, y la princesa y el príncipe se casaron y creyeron que podían ser felices para siempre jamás.

¿Creyeron que podían ser felices? Entonces, ¿no lo fueron? ¿Qué no todos los cuentos de hadas terminan con: “Y vivieron felices para siempre”, como debería suceder después de la ceremonia perfecta del matrimonio? Ya desde su primera novela, *Último exilio* (1986), de donde tomo esta cita, Federico Patán nos introduce al mundo, a menudo asfixiante de las relaciones de pareja, que muy pocas veces logran alcanzar las expectativas propuestas por el mundo imaginario de la literatura.

En su novela más reciente, *La ceremonia perfecta*, el autor nos presenta, no sin malicia, las delicias de los primeros años de casados de una joven pareja urbana sin muchos sueños ni ilusiones. Ella, Viviana, perfecta amita de casa, dispuesta a servir cual debe al marido, Javier, vendedor que había deseado allá por su infancia ser médico. Como ya nos tiene acostumbrados, Federico Patán explora con profundidad asombrosa los sutiles matices que van marcando los cambios en una relación que, precisamente por ser mediana, se torna representativa de la posible tragedia de todo ser humano: la tragedia de llevar una vida vacía, sin chispa, sin ilusión o, peor aún, sin respeto propio y sin respeto mutuo.

Así, dentro de una trama que no parece tener mucha acción, pues sigue el ritmo agobiante de la rutina, la novela nos deja entrever las grandes preguntas que, en teoría, mueven a la humanidad: ¿qué es la felicidad?, ¿cómo se alcanza?, ¿dónde está el amor? Y tenemos entonces que estos temas se convierten en los parámetros invisibles que guían la vida en común de Javier y Viviana. Por desgracia, estos términos van adquiriendo un significado diferente para cada quien, un significado que varía según la capacidad individual de búsqueda y cuestionamiento, y que finalmente transforma un punto de encuentro en una vida de desencuentros.

Los diferentes niveles narrativos de *La ceremonia perfecta* hacen de ésta una novela que invita a la reflexión. Por un lado, tenemos la presentación de la rutina de la vida diaria, de los resortes que la impulsan y las columnas que la sostienen. Como en el resto de su narrativa, Federico Patán nos vuelve conscientes de la fragilidad de la rutina, pero, sobre todo, de los peligros que dicha rutina conlleva. Necesitamos la rutina, sí, pero también vivimos bajo la amenaza de que ésta nos informe y nos conforme al grado de convertirnos en seres grises y opacos. De aquí la imperiosa necesidad tanto de buscar y encontrar recursos interiores que la complementen como de ritualizar y mitificar los actos que conducen nuestra existencia.

En la segunda novela de Federico Patán, *Puertas antiguas*, Tomás Amado convierte intencionalmente las actividades cotidianas, como desayunar o tomar café, o las que hacemos por la fuerza de la costumbre, como comer cocos en la carretera a Acapulco, en ritos que le permiten revalorizar su pasado, al tiempo que le ayudan a enfrentar el futuro, de tal forma que el presente se torna digno de ser vivido. En *Último exilio*, en cambio, Eugenio se mitifica casi compulsivamente: su vida de pequeños y grandes fracasos encuentra entonces una trascendencia significativa, aun cuando el mundo que lo rodea no siempre lo comprenda.

En *La ceremonia perfecta*, los procesos de ritualización y mitificación se manifiestan en menor grado o de manera diferente y son reflejo, precisamente, del rumbo que toma el matrimonio de Viviana y Javier. La ritualización de Tomás Amado (así como su actividad literaria profesional) y la mitificación de Eugenio (resultado de su gusto por la lectura) son, creo yo, producto de un tiempo y un espacio que dan lugar a la reflexión y al conocimiento interior. En *La ceremonia perfecta*, la joven pareja ya pertenece a una generación sobre la cual los avances de la modernidad han, desgraciadamente, impuesto límites intelectuales y, quizás, morales. (Todo aquí, de paso y entre paréntesis, es un tema que subyace toda la obra literaria de Federico Patán: la nostalgia por un mundo perdido, por el México de los mercados y las matinés opuesto al México del súper y la tele, y en el que se ha perdido el contacto personal.)

La ceremonia perfecta empieza donde terminan los cuentos de hadas. Pero el autor les niega —como lo hace la vida misma— la fácil alternativa de vivir, simplemente, felices por siempre jamás. De hecho, ni siquiera gozan, de entrada, del elemento que une al príncipe y a la princesa del cuento narrado en *Último exilio*: el gusto de platicar de mil cosas. Tienen afinidades, pero éstas son superficiales y el tiempo y el trato diario las van haciendo desaparecer. Ése es, creo yo, uno de los logros de Federico Patán en esta novela: obligarnos a reflexionar sobre el engranaje interno de cada individuo, el engranaje que rige su relación y los engranajes que marcan su contacto con el mundo exterior.

Así, mientras que Viviana se rehúsa, quizás inconscientemente, a ser una mujercita gris (como la llamaría Tomás Amado), Javier carece, en general, de la más mínima tendencia a la introspección, que se refleja, de paso, en su incapacidad de percibir las sutilezas sociales y emocionales de su entorno. Si Viviana tiene como modelos de identificación —a pesar de su ambivalencia— a sus padres y a su amiga Brígida, Javier se mueve en un ambiente vacío y sin forma, cuyas ambiguas fronteras son los programas televisivos de suspenso, las películas de vaqueros y una que otra revista *Playboy*, cuya posesión, obviamente, él niega. Luego entonces, los engranajes que deberían ayudar a la funcionalidad de esta pareja comienzan a girar fuera de tiempo y en diferentes direcciones.

El detonante que desencadena lo que constituye, en sí, la trama de la novela, es la mudanza, después de tres años de casados, a un departamentito —cuyo único defecto es que tiene vista a la tubería de desagüe— que representa para ellos un pequeño ascenso social. Bueno, quizás el departamentito, situado en un barrio más elegante que el anterior, tenga otro pequeño defecto: trae incluido un portero milusos —personaje kafkiano de los que tanto gustan al autor— que será el catalizador de la tragedia.

A pesar de su aspecto desagradable y de su actitud casi repulsiva, Fulgencio, que así se llama el cuidador, tiene un efecto inmediato en la pareja que, desprevenida, no alcanza a dilucidar las redes que se tejen a su alrededor. Desde el momento en que lo conocen, con su voz rispida pero empalagosa, Fulgencio saca lo mejor y lo peor de los jóvenes y da inicio a una serie de pequeños episodios que marcan el fin de la relación y en los que reaccúa, con la sutileza narrativa típica de Federico Patán, el escenario profético y simbólico del programa de televisión, en las primeras páginas de la novela, durante el cual Viviana y Javier experimentan su primera separación espiritual. Al igual que en el programa, el ama de casa, siempre eficiente, se verá amenazada por un asesino silencioso que la ronda constantemente, pero a diferencia de la ficción, el marido no estará ahí para salvarla. Bien lo presagia Viviana: “Sólo en

estos programas todo sale bien finalmente”, a lo que Javier responde: “y yo no podría liarme a golpes con un asesino”.

A raíz de la mudanza, se hacen más evidentes las actitudes inherentes de los personajes, actitudes que siempre han estado presentes pero que en la ceguera de los primeros años de casados Viviana y Javier no habían alcanzado a percibir. En el caso de Javier, tras la aparente cortesía que se ganó al padre de Viviana, don Elías, se encuentra el machismo de muchos mexicanos que se manifiesta en una sexualidad ambigua y en una necesidad de aplastar gradualmente a la mujer que lo acompaña. Así, a pesar de la vulgaridad con que trata de exhibir en Acapulco, durante la luna de miel, la supuesta “liberalización” de su mujer (es decir, la playera con el letrero “son de verdad”), se rehúsa violentamente a aceptar la sexualidad de ésta. Y a partir de ahí encontramos los detalles tan sencillos con los que “fabricamos la felicidad o sus aproximaciones” (como dice el narrador), o con los que los destruimos (como nos muestra, sarcásticamente, la novela en su totalidad): los golpecitos en la sábana a manera de invitación; el cambio del sillón recién comprado y que Viviana había colocado en el estudio para leer; la orden de apagar la lámpara, precisamente para no dejarla leer; las críticas a Brígida y a los libros que ésta le da a Viviana, por ser potencialmente subversivos; la negativa de que Brígida asista a la fiestecita; y, ah sí, no podían faltar, los cacahuatitos, así como la miope amistad con Fulgencio mismo.

A todo esto Viviana responde con un análisis interior que, si no siempre está bien dirigido y en ocasiones establece parámetros (como lo hace con Brígida) que no corresponden a su muy personal realidad, sí le permite percibir la fragilidad de su situación. Tenemos entonces que la necesidad de mitificación como forma de escape por parte de Eugenio en *Último exilio*, se transforma en *La ceremonia perfecta* en un proceso de redefinición para Viviana. Y este proceso toma dos direcciones. Por un lado, la necesidad de inventar una realidad interna, escapista, que sigue los estándares de Brígida, la mujer de mundo, bien vestida, fuerte, muy atractiva y que lleva, al parecer, una vida sin preocupaciones, pero que, como nos lo deja saber, es también producto del sufrimiento, la frustración y el rechazo. No es gratuita, creo yo, la semejanza entre la vida de la prostituta Corinte, en *Último exilio*, y la de Brígida, aunque los finales difieran (aunque, ¿difieren, verdaderamente?).

Por otro lado, más cercana a la realidad cotidiana, la toma de conciencia de los ritos de los padres, don Elías y doña Soledad, quienes han logrado darle significado a los pequeños actos cotidianos, de tal forma que se convierten en el ejemplo vivo de una frasesita de Tomás Amado en *Puertas antiguas*: “Es en la relación constante donde surgen los lazos permanentes”. Así, a pesar de que don Elías y doña Soledad nos recuerdan constantemente a la relación del

autoritario don Pedro y la sumisa doña Olvidos en el cuento "El paseo", nos muestran también que son un modelo a seguir, dentro de ciertos límites establecidos por una sociedad bastante tradicional y, estamos conscientes, por una generación más antigua. Casi como revelaciones joycianas, los recuerdos de la vida familiar anterior a su matrimonio hacen que Viviana comprenda que su matrimonio se ha convertido en una ceremonia vacía. A la figura dominante y seca del padre, se contraponen un hombre capaz de mostrar ternura y consideración; a la figura sumisa de la madre, la de una mujer con vida propia que hace de sus actividades cotidianas ritos que la vuelven trascendental, poseedora de una sensibilidad intuitiva de las que ya escasean en el mundo moderno (como, simplemente, "su modo de acariciar la fruta, de entender los secretos de las verduras, de adivinarle la buena disposición a la carne"). Y de esta relación, marcada por jerarquías en apariencia disparejas, surge, ¡qué ironía!, el símbolo del matrimonio ¿perfecto?, que se complementa, en donde uno llena los huecos del otro y que, finalmente, es capaz de invertir los papeles tradicionales para mostrar solidaridad con la hija en crisis: un grito de guerra: "Pelea", dicho en susurro, por parte de la madre; un acto de ternura, muestra de su complicidad y entendimiento, por parte del padre.

La ceremonia perfecta, entonces, explora de manera magistral los resortes ocultos que conducen la vida cotidiana del individuo común y corriente. Con un realismo casi minimalista, que le sirve de urdimbre con hilos en apariencia monocromáticos, entreteje una intriga multicolor en la que la cotidianidad se torna pesadilla y los sueños penetran la realidad, al grado de que ésta pierde toda posibilidad de interpretación, no sólo para el lector, sino para los personajes mismos, que pierden, a su vez, la capacidad de dirigir sus propias vidas y caen en un universo kafkiano del que no pueden escapar. Un solo hecho rompe con el realismo minimalista, una acción ¿soñada, inventada, vivida? produce la ambigüedad que trastoca toda la narración y subvierte no sólo nuestra percepción de los personajes y nuestras expectativas narrativas sino que transforma al texto mismo, que pierde también sus límites genéricos y se transmuta en una quimera alucinante.

Nair María ANAYA FERREIRA

Margarita MANCILLA, *Karenina Express*. México, UNAM, Dirección de Literatura, 1995.

¿El libro es circular o laberinto? ¿Es uno solo, o bien, todos los libros? Y el autor ¿tiene voz propia o algo habla a través de ella (ella, en este caso, la escritora, o quizá la escritura)?

Me pregunto por qué la novela de Margarita Mancilla no se parece tanto a una novela como a las novelas. Como si ella, como si su escritura, fuera un punto del *aleph* donde por momentos empezaran a coincidir todos los otros puntos de la escritura sólo para, enseguida, fugarse en graciosa huida (digo graciosa porque ella y su escritura tienen gracia y también sentido del humor).

Volviendo al libro, el capítulo 13, “Biographia literaria” (que no está exactamente a la mitad del libro), refiere un diálogo entre mujeres, un yo (¿la “primera persona”?) y un tú, Ana ¿Karenina?, el personaje de ya sabemos quién, que en este libro se ha convertido en personaje de este libro. Éstas empiezan hablando del miedo a la muerte y alguien termina señalando: “Hay siempre un punto en el relato, aquel que en el origen del silencio inició el recuento, al que la ficción vuelve y revuelve siempre. La historia no es más que la reflexión de los textos sobre sí mismos alrededor de este punto. La historia es lo que duele de ese punto, la ficción, lo que que canta” (p. 81). En la página 82 aparece un óvalo formado por ceros o letras oes y puntos entre cada cifra, y en el extremo inferior derecho, junto al óvalo, un gran punto negro. En la página siguiente, la 83, empieza otro capítulo 13, “Biographia literaria”: ¿acaso el óvalo es la figura de un espejo, el contorno de un rostro, un collar de cuentas? Este nuevo capítulo 13 (¿o es el mismo, reflejado?) narra (alguien narra): “De niñas tenían la costumbre de guardar sus muñecas de recortar entre las páginas de sus libros favoritos, o castigarlas haciéndolas dormir entre los libros de texto u otras abominaciones de ese estilo...”, para continuar en el párrafo siguiente: “De niñas jugábamos a reconocer los libros por su aroma, por su peso” (p. 83).

Me detengo aquí para volver a las preguntas. ¿Quién narra? ¿Quiénes son personajes? ¿Cuál es la historia? ¿De qué se trata? No pretendo aclarar todo esto aquí, procuro solamente acercarme un poco al texto, tratar de responder sólo a la última pregunta: ¿de qué se trata?, y entrar en su juego (¿de espejos?). He hablado primero de los capítulos 13 y del supuesto espejo porque, me parece, es el punto (que no el centro) que parecería darle coherencia al libro, un libro que se parece más a un viaje en tren donde una, sentada con un expés, se asoma por la ventana como despidiéndose de todo y sin saber hacia dónde va. Para empezar, ahora sí por el primer capítulo (“Objets trouvés”), me encuentro con que Amalia está despedida y encuentra el libro (o el libro la encuentra):

Cómo escribir novelas de amor. Aprenda a escribir con éxito garantizado punto El patetismo del famoso entre comillas éxito garantizado se cierran comillas fue lo que la decidió punto Tal vez ahí estuviera su destino coma mismo que veía brillar en marquesina de colores punto [...] (p. 13).

(Me empieza a preocupar esto del número 13). Entonces, me digo, todo (el libro) tiene que ver con el amor, o bien con las novelas de amor: “Soy el fruto de un amor que no conocí; este cuerpo lleva el registro de las historias de sus amores”. Pero también: “El amor sólo lo conozco por la traducción de una historia libresca, lo que me contaron del amor que me engendró y las historias que yo conté de los amores que le sucedieron a mi cuerpo” (p. 15), y tiene que ver, también, con algunos consejos prácticos, ciertas recetas, para escribir este tipo de novelas, para sacarles el pellejo “sin quitarles nada de la carne de la fruta” (p. 25). Sin embargo, de pronto, lo importante no parecen ser las novelas mismas sino la misma novela, la que Margarita Mancilla escribe, la que yo leo, esta novela y su peculiar estilo.

(Es conveniente hacer un alto y explicar qué es el estilo. El estilo tiene sus estaciones y sus vías. Hay estaciones que son de rigor, otras que son de moda, otras son sólo de paso y otras hay que han quedado en desuso. Es algo así como el tipo de fuerza de tracción de las palabras de un relato. El eco que se elige tal día y a tal hora determina el lugar de arribo. Luego están los transbordos, que son el lugar del cruce de un eco y otro, es decir, de dos o más medios de locución distintos. En el mundo real los estilos tienen su historia y su tiempo, en el mundo de la ficción los estilos se empalman, sobreviven y mueren a destiempo, exactamente igual que las personas...) (p. 36).

En *Karenina Express* encuentro, como en un espejo que sólo me devuelve lo que yo quiero ver, reflejos de otras novelas, de otras historias (de mi propia historia, incluso) pero, volviendo al estilo, no con un mero afán de ir con la moda de la intertextualidad, por ejemplo, sino más bien como en un permanente diálogo con otros textos, con otros personajes, particularmente con las protagonistas que estaban condenadas a su historia, a la de su autor. Sólo que aquí no hay condena, no hay “sujeción” (*there is no subject?*) y Ana, “la heroína de esta novela” (ver el índice analítico, p. 165) hace con ella, con su propia novela, lo que le da la gana.

Descubro más que reflexiones sobre la novela, reflejos deformados de las novelas en este texto subversivo que “nació de la loca ambición de mostrarle a alguien cómo la ficción transita hacia la realidad y viceversa” (p. 178). Subversivo o loco porque al desconstruir el discurso narrativo tradicional mediante una escritura que se fragmenta en diferentes voces (femeninas), que se da el lujo de hablar en otras lenguas —en inglés, en poesía, en cartas, en fichas, en recetas de todo tipo—, que no pretende siquiera construir una “historia” ni llegar a un clímax o a una Epifanía, se convierte en un espacio crítico que

problematiza, a su manera, los mecanismos de representación de las mujeres como personajes, como narradoras y como escritoras. Así, no es tanto del amor de lo que se trata este libro, ni tanto de las novelas de amor, sino de la escritura, de las palabras mismas:

—Las cataplasmas de ciertas palabras molidas con granos de malta curan los males de amores. Voy a prepararte una, a ver si es cierto que mejoras, porque así como las palabras abren heridas, también secan los recuerdos. Algo se me escapa de lo que has venido contando hasta aquí, pero así como las palabras se nos escapan de la boca y de la memoria, tal vez también tengan que escaparse de las historias para ir a fundar otras historias. En cuanto a las recetas, no me gustan, ¿desde cuándo se ha aprendido algo de un recetario? (p. 50).

Insisto: se trata de la escritura, pero no de toda escritura sino de la propia, que en este caso pertenece al orden (¿desorden?) femenino. Palabras, voces de mujeres: “Tal vez sea también un libro sobre el origen y fin de la novela y sus mitos, es decir, sobre el siglo XIX, porque en sus arenas todavía encallan las ideas de hoy...”, dice (¿quién?) al final del libro, en el Prólogo. Y continúa: “Es pues un cuento sobre el género y los avatares de su banalización”. Repito: “Es pues un cuento sobre el género (las cursivas son mías) y los avatares de su banalización” (p. 178).

Vuelvo a las preguntas: ¿Se trata entonces de una novela o de un cuento? ¿A qué género pertenece el libro? Y la escritura, ¿tiene género? Y esbozo una respuesta: se trata de una novela que se resiste a ser novela (en el sentido tradicional de una narración coherente, más o menos lineal, con un principio y un final); que rechaza la autoría, la autoridad: un espejo de papel que en realidad no refleja nada. El libro de Margarita Mancilla es una subversión, una su versión de la novela, escrito por una mujer que dice que otra mujer quiso escribir una novela de amor... a su manera.

Marina FE

Nicole BROSSARD, *El desierto malva*. Trad. de Mónica Mansour. México, Joaquín Mortiz, 1996.

El 3 de febrero de 1983, Nicole Brossard escribió en su *Journal intime* (Montreal, Les Herbes Rouges, 1984):

Me pasé el día entero leyendo la traducción al inglés de *L'Amèr*, que Barbara Godard acaba de enviarme en su versión definitiva. La lec-

tura de la traducción de uno de nuestros propios textos es un trabajo agotador. Agotador porque a las operaciones mentales que uno realiza al redactar el texto, se añade un proceso que llamaría de develamiento. Pues nos vemos obligados a develar lo que habíamos decidido ocultar en ese texto. Allí donde la crítica, por ejemplo, no puede sino suponer, soñar o imaginar un sentido en lo que está leyendo, la traducción trata de certificarlo. Es en esta confirmación donde me veo obligada a confrontar aquello que tan escrupulosa y conscientemente había ocultado. Ser traducida es ser interrogada no sólo en cuanto a lo que una cree ser sino en la forma misma como una se piensa en una lengua, al igual que en la manera como se piensa en nosotras mediante una lengua. Es tener que interrogarse acerca de esa otra yo que podría ser si pensara en inglés, en italiano o en cualquier otra lengua. ¿Qué ley, qué moral, qué paisaje, qué lienzo vienen a mi mente en ese momento? ¿Y, qué sería yo en cada una de esas lenguas? ¿Qué me habría deparado la femineidad en italiano? ¿Qué relación habría establecido con mi cuerpo de haber tenido que pensarlo en inglés? [...] El problema que se plantea en la traducción así como en la escritura es el de la elección. ¿Qué significante privilegiar, elegir, para animar en la superficie los múltiples significados que se agitan invisibles y eficaces en el volumen de la conciencia? Es en la forma donde tengo que compensar para que la energía que alimenta mi pensamiento no se vuelva contra mí, para que la lengua misma no se vuelva contra la mujer que soy (pp. 22-23).

La cita es extensa pero, como se verá, la “confidencia” de Nicole Brossard pone en primer plano el reto medular de toda traducción y, por lo mismo, no sólo la de esta novela sino uno de los ejes centrales de la misma. Catorce años después, la novelista declara no haber cambiado de opinión. Por otra parte, releer su diario resulta de suma utilidad porque la materia misma del texto nos ofrece especies de matrices de reflexiones, sentimientos, vivencias, dudas, interrogantes y aspiraciones más amplia y diversamente desarrollados en el resto de su obra.

La memoria y las palabras, el lenguaje de los cuerpos y de los lugares, la escritura y el vacío, los encuentros y desencuentros, la sociedad patriarcal y el universo de las mujeres. La lista podría alargarse con toda suerte de variaciones sobre estos temas primarios. Sin embargo, habrá que centrarnos en *El desierto malva* y en la traducción de Mónica Mansour al español de México.

La célebre técnica gidiana, conocida como “construcción en abismo” y consistente en una historia que cuenta otra que repite la primera, toma cuerpo, a manera de tríptico, en *El desierto malva*, la primera de cuyas partes es una novela corta, firmada por la escritora (ficticia) Laure Angstelle, y que lleva el

título de la novela de la propia Nicole Brossard. Pese a la íntima relación entre los tres planos narrativos, la voluntad de marcar su unicidad mediante su propia paginación no impide una paginación tradicional del conjunto firmado por Nicole Brossard. “Traducir un libro” es la parte central y más extensa del tríptico, corresponde al proceso racional y emotivo vivido por Maude Laures en su traducción de la historia de Laure Angstelle. Como un prisma, el segundo plano proyecta, desmenuza, matiza, dramatiza, enriquece, tamiza, los trozos del primer relato. Casi a la mitad de esta parte se injerta un “expediente” fotográfico que nos muestra al *Hombre largo*, único personaje sin nombre, pero presente en la vida de todos los demás. Finalmente, el tercer plano corresponde a la traducción de Maude Laures, cuyo resultado es la transformación de la percepción de la escritura original en función de otra visión, la de la traductora, ya que el “desmontaje” y el análisis que ésta hace de los diversos elementos del texto original la conducen a una reconstrucción en la que las imágenes se combinan de manera diferente, reforzando y diversificando los efectos del primer texto en un nuevo juego entre la escritura y la realidad de las cosas.

El ejemplo más obvio de esta nueva percepción de la realidad que se formula con las palabras de la traductora es el de los títulos: de *El desierto malva* se pasa a *Malva, el horizonte*, deslizamiento que ya evocamos al principio, al sugerir el vínculo espacial y simbólico entre el “desierto” y el “horizonte”, por un lado, y entre el “horizonte” y el “alba” por el otro. Pero, además, conviene señalar la asociación entre “malva”-“alba”. Y nos preguntamos: ¿cómo pasar por alto este abanico de percepciones que juegan con los referentes y con los sonidos?

La primera frase de la novela: “El desierto es indescriptible” plantea, de entrada, la dificultad de la relación, por un lado, entre la realidad tangible, el ser y estar en el mundo y, por el otro, las palabras. Todavía más, el “desierto” no es sólo ese espacio infinito, vacío, que ejerce más que una fascinación sobre Mélanie, sino que simbólicamente es el espacio en el que se desplaza su deseo como necesidad de alcanzar el horizonte. También puede ser el espacio de la memoria o el de la página en blanco, a los que hay que llenar de recuerdos y palabras. Pero el horizonte, en tanto que referencia espacial, opera, a su vez, como referencia temporal al verse asociado al alba. Hémos aquí en pleno juego de relaciones entre realidad y escritura, relaciones que se tejen de manera privilegiada, particularmente entre algunas palabras. Las homfonías y polisemias se convierten en el entramado de esta novela construida, ya se dijo, “en abismo” o como un juego de espejos. Esta red de homfonías y polisemias es uno de los mayores desafíos a enfrentar por el traductor, escollos que la propia Nicole Brossard reconoce en su *Diario*.

Tomemos, por ejemplo, la serie clave de redes que se tejen fonéticamente entre: Maude, mauve, aube, Laure, Laures, Lorna, or, horizon..., en la que a manera de bajo continuo dominan los fonemas [mo], [ov, ob], [or, lor]. Y ya vimos que el vínculo no es sólo sonoro, sino que la autora los emparenta en el plano simbólico.

Para fortuna nuestra, y de Nicole Brossard, el trabajo de Mónica Mansour debía apoyarse en dos lenguas más cercanas que distantes. Apenas me atrevo a imaginar las soluciones propuestas por un traductor ruso, japonés o sueco ante este tipo de problemas que ponen en juego no sólo el sentido profundo de un texto sino, con sus propias reglas, la dimensión sensual y emotiva de la escritura brossardiana. Mónica Mansour demuestra, una vez más, su probado oficio en la versión destinada a los lectores hispanohablantes.

En todo caso, Nicole Brossard obliga al lector y, por supuesto, al traductor a desempeñar un papel activo, a que ejerza su propia libertad creativa y, sin traicionarlo, a que participe con ella en el proceso de engendramiento de nuevos efectos de sentido. El lector construye su propia versión a partir de lo que la novelista sugirió, ocultó o formuló; pero en el caso de la intermediación que constituye toda traducción, Nicole Brossard se siente confrontada a los riesgos de verse “reformulada” con base en un marco de referencia cultural y lingüístico ajeno y en una otra subjetividad.

El lector llega a descubrir un eje unificador gracias a la recurrencia de ciertos sonidos y vocablos, a menudo ligados a los mismos fantasmas y obsesiones, recurrencia que refuerza la red polisémica dentro de cada texto y en el conjunto de la obra. Narraciones imaginarias o poesía, para Nicole Brossard “toda escritura de ficción es una estrategia para enfrentar lo real, para transformar la realidad, para inventar otra realidad diferente” (*Mouvements*, citado por Servin, p. 56). En todo caso, en virtud de la diversidad de elementos y de recursos, debido al carácter híbrido del discurso tejido a lo largo del tríptico, *El desierto malva* es una obra casi imposible de clasificar de acuerdo con los criterios cada vez más movедizos de las categorías literarias consagradas.

En efecto, la novela corta firmada por Laure Angstelle corresponde a la primera parte del tríptico. Este relato pone en escena a una narradora en primera persona: Mélanie; no hay diálogo que haga intervenir a otras voces, así que lo que domina es únicamente el punto de vista de Mélanie sobre los seres y hechos narrados. El trabajo de análisis e interpretación de los hechos y dichos y su posterior reformulación, tras la consiguiente reflexión sobre lo que las palabras ponen en juego, viene a ocupar la parte central narrada en tercera persona. El margen en el que se desplaza Maude Laures, la traductora, entre la historia que ella capta en el primer texto y lo que adivina o supone entre líneas, explica sus frecuentes: “Es imposible decir con precisión... Es posible

imaginar que... También podemos pensar que... Asimismo, cabe creer que... Pero todo lo que podía ser fantasía no invalida que...”

Las deducciones o especulaciones que hace Maude Laures en torno a los diferentes personajes dan pie y van seguidas por la “dramatización” de ciertas escenas clave de la historia. La traductora hace dialogar a esos seres que vimos deambular a través de la mirada de Mélanie. Todavía más, Maude Laures acaba por dejarse atrapar en el dédalo de vivencias de esos personajes ficticios, por convertirse en uno de ellos y a la vez en una especie de portavoz que toma conciencia de que el *tête-à-tête*, al que se reduce su situación, es entre ella misma y las palabras:

Trayectoria, pensaba Maude Laures, trayectoria. Y se hacía cada vez más a la idea de convertirse en una voz distinta y semejante en el universo derivado de Laura Angstelle. Los personajes pronto se enfilaban uno tras otro, se convertirían en pequeñas transparencias a lo lejos, se cristalizarían. Estaría sola en su lengua. Entonces, habría sustitución (p. 166).

Y más adelante:

Era primavera. La luz estaba brillante y otra vez se podría pretender que las palabras, desde el libro *inocente* hasta el libro traducido, cumplirían su función, llevando a Maude Laures en la marejada de las presiones, de las excepciones y de los principios. Tendría que jugar estrechamente ahora dentro de lo no dicho.

Donde había habido personajes, objetos, miedo y deseo, Maude Laures no veía más que palabras. Las palabras tomaban el relevo, listas para la captura de los sentidos (p. 168).

Dados los múltiples juegos de palabras, de analogías, de homofonías y polisemias —por sólo citar algunos de los recursos discursivos empleados en la obra *brossardiana*— y cuya dominante es la dimensión sensual de las palabras, Nicole Brossard no puede menos que interrogarse acerca del efecto de su propia percepción sobre el traductor y sobre el que éste produce sobre el lector de la traducción. Tratando de simplificar, con esto pretendo decir que la *mise en mots* de la percepción y visión de la autora produce un efecto en el lector-traductor que, a su vez, reconstruye y reformula, a partir de su visión personal, un texto destinado a un lector, diríamos, en segundo plano, que ya no se enfrenta directamente con la escritura original de la novelista.

De traductora, Maude Laures se convierte en personaje y en recreadora, en el sentido más pleno del término; sigue y repite, a su modo, el proceso de

creación, el vértigo experimentado por Nicole Brossard. Su vida se funda, se funde y se confunde con las palabras. En el *Diario...* de la novelista leemos:

El movimiento perpetuo es entre vivir y escribir. A decir verdad, quizá sea entre escribir y escribir. Vida privada, vida de escritura.

“Vivía de palabras”, dirán un día. ¿Para qué más puede servir un diario íntimo? [...] ¿Una vida de autor es una vida privada? ¿Dónde y cuándo se termina la biografía? ¿Quizá la biografía no es sino lo que rodea al sujeto escribiente? (p. 37).

Para concluir, podríamos decir que Nicole Brossard, Maude Laures y Mónica Mansour vivieron, cada una, y a su manera, la experiencia de la fusión con la escritura y, a nosotros, lectores, nos tocará el turno de descubrirnos en ese triple proceso.

Laura LÓPEZ MORALES

Anuario de Letras Modernas, volumen 8, editado por la Secretaría de Extensión Académica de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, se terminó de imprimir el mes de noviembre de 1998 en los talleres de Docu Xystem, S. A. de C. V., Tajín 357, colonia Narvarte, México D. F. El tiraje consta de doscientos cincuenta ejemplares. La tipografía estuvo a cargo de Elizabeth Díaz Salaberría.

Juan Carlos H. Vera

ISSN 0186-0526