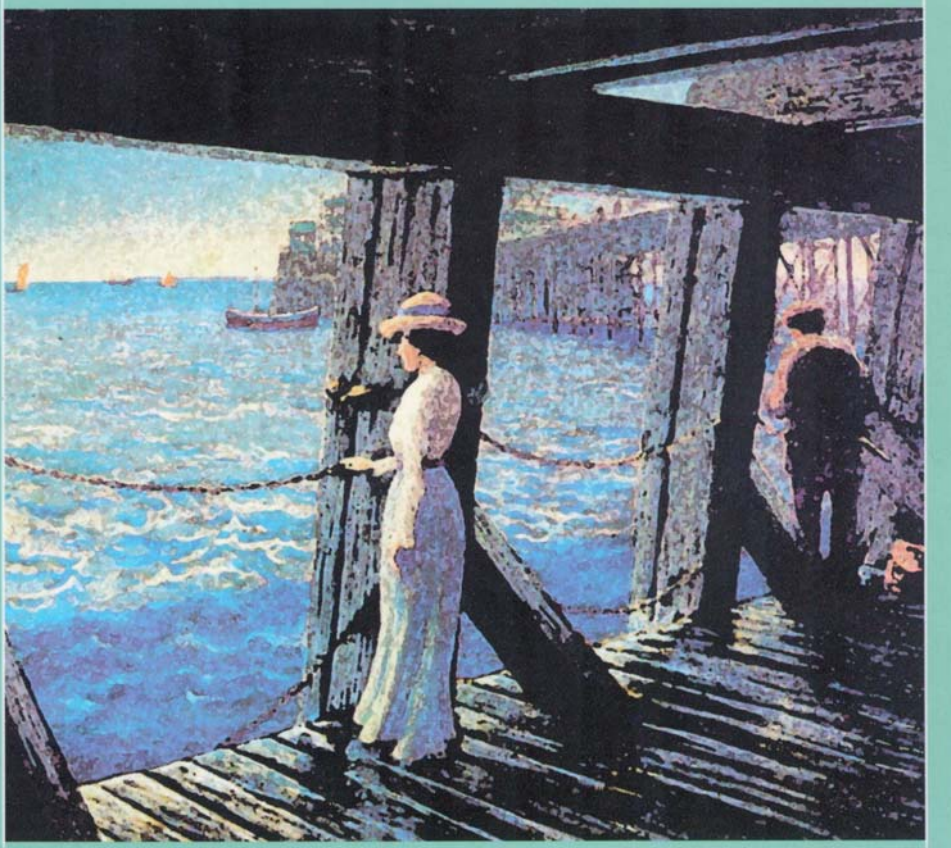
ISSN 0186-0526

ANUARIO DE LETRAS MODERNAS



FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

VOLUMEN 11 / MÉXICO / 2002-2003

ANUARIO DE
LETRAS MODERNAS

VOLUMEN 11 MÉXICO 2002-2003

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. Renata von Hanffstengel

Secretaria:
Dra. Nair María Anaya Ferreira

Cuidado de la edición: Raúl Gutiérrez Moreno
Diseño de la cubierta: Gabriela Carrillo
Imagen de la cubierta: Autor desconocido, *Southend*, 1912

DR © 2003, Facultad de Filosofía y Letras
Universidad Nacional Autónoma de México
Ciudad Universitaria, 04510, México, D. F.
Impreso y hecho en México
ISSN 0186-0526

CONTENIDO

PRESENTACIÓN 9

ARTÍCULOS

Rosalba LENDO FUENTES, "La evolución de la novela artúrica francesa" 13

Aurora PIÑEIRO, "Lo solemne y lo festivo: contrastes y paralelismos en el primer ciclo de historias de *Los cuentos de Canterbury*" 23

Claudia LUCOTTI, "El tema del matrimonio en *The Canterbury Tales* de Geoffrey Chaucer" 35

Adrián MUÑOZ G., "A Little Chat on Chaucer's 'The Miller's Tale'" 47

Rosario FARAUDO, "Chaucer como poeta de amor cortés y su contraste con Shakespeare en *Troilus and Criseyde*" 53

Claudia RUIZ GARCÍA, "Erasmo, Rabelais y Brantôme, dos rostros del libertinismo y el libertinaje del siglo XVI" 61

Ana Elena GONZÁLEZ TREVIÑO, "Armonías de papel: la tradición clásica de la música de las esferas en el Renacimiento" 81

María Enriqueta GONZÁLEZ PADILLA, "Shakespeare: el punto de vista ético" 105

José Ricardo CHAVES, "Incestuosa Madame Frankenstein" 117

Marina FE, "Los monstruos de *Frankenstein*" 121

Ernesto PRIEGO, "Las huellas del monstruo:
las miradas de *Frankestein*" 129

Nair María ANAYA FERREIRA, "El sentido del humor
en las tres primeras novelas de V. S. Naipaul" 149

Haydée SILVA OCHOA, "Surréalisme *vs.* Oulipisme:
deux poétiques du jeu incompatibles?" 163

Emmanuelle TREMBLAY, "Del indígena real
al indígena imaginario. Crónica de un deseo mestizo" 173

Emilia RÉBORA TOGNO, "Mensaje e interacción
en el ensayo de crítica literaria en lengua inglesa.
Análisis del título y de la introducción" 189

Greta RIVARA KAMAJI, "Sobre filosofía y poesía" 219

Carolina PONCE HERNÁNDEZ, "Catulo y Cicerón" 227

María Josefina PACHECO VÁZQUEZ, "La propagación
del eco. *Las vigilias de Bonaventura* y algunas poéticas
de la traducción en la literatura alemana" 249

Mario MURGIA ELIZALDE, "Edward Young
y William Collins: angustia, diálogo e imaginación" 259

TRADUCCIÓN
Michèle ROBERTS, "Balada de la boda en Marseilles" 275

RESEÑAS
Poligrafías. Revista de literatura comparada, núm. 3
(José Ricardo CHAVES) 283

María STOOPEN, *Los autores, el texto, los lectores
en el* Quijote *de 1605* (Helena BERISTÁIN) 286

Claudio MAGRIS, *El mito habsbúrgico en la literatura austriaca moderna* (Marlene RALL y Christine HÜTTINGER) 292

Jorge FUENTES MORÚA, *José Revueltas, una biografía intelectual* (Renata von HANFFSTENGEL) 300

Ana Rosa DOMENELLA, coord., *Territorio de Leonas. Cartografía de narradoras mexicanas de los noventa* (Laura LÓPEZ MORALES) 306

Nair María ANAYA FERREIRA, *La otredad del mestizaje: América Latina en la literatura inglesa* (Federico PATÁN)..... 311

Ottmar ETTE, *Literatura de viaje, de Humboldt a Baudrillard* (Dietrich RALL) 315

Un encuentro con Doris Lessing (Argentina RODRÍGUEZ) 321

Eva CRUZ, coord., *La forma del asombro* (Raquel SERUR) 324

Dietrich KRUSCHE, *Zeigen im Text. Anschauliche Orientierung in literarischen Modellen von Welt* (Marlene RALL)..... 328

Luz Aurora PIMENTEL, *El espacio en la ficción* (María STOOPEN)..... 332

PRESENTACIÓN

Este número del *Anuario de Letras Modernas* inicia felizmente un nuevo decenio en cuanto a sus números editados, no así en cuanto al número de años de su existencia que es mayor. Celebramos esta nueva etapa con una portada a colores alusiva a la autora de *Frankenstein*, Mary Shelley.

Entre los textos que ofrecemos en este volumen prevalecen los que se relacionan con las letras inglesas, y entre éstos destacan varios que giran alrededor del tema de Frankenstein. Ya que la carrera de Letras Inglesas es la que reúne el mayor número de profesores y alumnos dentro de Letras Modernas, no sorprende el predominio de los temas de aquella especialidad, pero tal vez sí la amplia presencia de Frankenstein. No sólo se debe a que estos textos sean resultado de un coloquio-homenaje a Mary Shelley (1797-1851), que se llevó a cabo en esta Facultad en agosto de 2001, sino que indudablemente se debe también a la perenne fascinación que hasta hoy sigue ejerciendo la novela de esta autora. Tal vez los textos que incluimos en este número ayuden a elucidar y ampliar más el significado que este monstruo creado por una joven autora pueda tener para cada quien: si es sólo una versión más del Golem, si refleja lo monstruoso que se alberga en un lugar recóndito de nuestro ser, como sostiene José Ricardo Chaves en su ensayo, o si simplemente muestra el resultado del intento de usurpar el acto de la creación divina por parte del hombre y, en especial, por un varón, o si esta obra de Mary Shelley significa una suma de transgresiones como señala Marina Fe en su ensayo "Los monstruos de Frankenstein". No hay límites en las interpretaciones, el tema es inagotable, como también lo muestra, dicho sea de paso, la presentación reciente en los escenarios de la ciudad de México, de dos obras de teatro inspiradas en el mismo.

Cuatro ensayos giran alrededor de los *Cuentos de Canterbury* de Geoffrey Chaucer. También son resultado de un coloquio organizado en esta Facultad. A través de sus respectivos análisis, Aurora Piñeiro, Claudia Lucotti, Adrián Muñoz y Rosario Faraudo nos hacen ver lo sempiterno de las preocupaciones humanas: los temas y valores que mueven a los personajes de Chaucer nos siguen preocupando aún hoy. Y, dentro de este concierto

de voces sobre la literatura inglesa, no puede faltar una sobre el gran clásico, William Shakespeare, presentada por María Enriqueta González Padilla.

De todo lo dicho se desprende que este *Anuario* no está dirigido únicamente a los integrantes de Letras Inglesas, sino a todo lector interesado en las letras de varias culturas y lenguas, las cuales guardan una estrecha relación entre sí. Esto se manifiesta, por ejemplo, de manera paradigmática en el estudio de Rosalba Lendo "La evolución de la novela artúrica francesa". La autora hace resaltar el parentesco que existe entre las tempranas obras de la literatura europea y las vastas ramificaciones posteriores, que incluso se extienden hacia otros géneros del arte, por ejemplo a la música, donde Richard Wagner retoma el motivo de Parzifal.

Dos ensayos, el de Claudia Ruiz García, "Erasmo, Rabelais y Brantôme, dos rostros del libertinismo y el libertinaje del siglo XVI", y el de Ana Elena González Treviño, "Armonías de papel: la tradición clásica de la música de las esferas en el Renacimiento", nos ofrecen miradas de muy diversos ángulos al mundo inagotable y siempre retador del Renacimiento.

Si estos ensayos nos permiten abrevar en las fuentes de las literaturas europeas, otros nos muestran su evolución en otras culturas como un resultado de procesos de colonización, mestizajes y diversos intentos de aculturación. El estudio de Nair Anaya sobre la evolución de las maneras de mirar y redactar del Premio Nobel oriundo de Trinidad y Tobago, V. S. Naipaul, muestra la complejidad de la existencia humana en los ámbitos del poscolonialismo. Esta temática también está presente en el poema de Michèle Roberts en la traducción de Eva Cruz "Balada de la boda en Marseilles". Y las secuelas del "Encuentro de dos culturas" se convierten en el norte de nuestro continente en las de un "Encuentro de tres culturas", con todas las complejidades que esto implica. La quebequense Emmanuelle Tremblay abre ante nuestros ojos un panorama de cómo se presentan éstas en una serie de narraciones de autores canadienses.

La teoría literaria, por supuesto, también ocupa un lugar importante en este número del *Anuario*. Remitimos al lector a los ensayos de Emilia Rébora, Greta Rivara Kamaji, Haydée Silva Ochoa y Mario Murgia Elizalde.

Si nuestros lectores buscan aún más, lo encontrarán. Hay más temas y más autores, como revelará una mirada al índice de este nutrido número. *Last not least*, las reseñas dan a conocer nuevas lecturas en varios campos del quehacer literario. ¿Hemos descuidado algún tema, algún autor o problemáticas esenciales? Esta publicación está abierta a que los estudiosos en estas especialidades envíen sus ensayos a los integrantes del Consejo de Redacción. Los esperamos. Y que mientras tanto, disfruten el presente volumen.

El Consejo de Redacción

ARTÍCULOS

La evolución de la novela artúrica francesa

Rosalba LENDO FUENTES
Universidad Nacional Autónoma de México

La palabra "roman", que en francés moderno se traduce como novela, significaba en francés antiguo lengua vulgar o románica. Durante la segunda mitad del siglo XII, la expresión "mettre en roman" (traducir a la lengua románica, es decir, al francés), comienza a figurar en los textos que adaptan libremente obras escritas en latín. "Mettre en roman" remite pues a la práctica de la traducción. Pero poco a poco el "roman" dejó de ser una simple traducción y se convirtió en la novela, que se planteaba como un nuevo tipo de expresión, distinto de la épica no sólo en su forma, sino también en su contenido e intención, y dirigido a la nobleza, estamento que había ido evolucionando en sus estructuras y costumbres, que se verán reflejadas en esta manifestación literaria. Sin embargo, los primeros "romans" franceses, escritos a mediados del siglo XII en octosílabos pareados y destinados ya no al canto, como la épica, sino a la lectura, son adaptaciones de obras de la Antigüedad clásica. Se trata de los "romans antiques": *Roman d'Alexandre*, del que se conocen tres versiones redactadas entre 1130 y 1190 (dos de ellas realizadas por Albéric de Pisançon y Alexandre de Paris), *Roman de Thèbes* (*ca.* 1150), *Roman d'Enéas* (*ca.* 1160) y *Roman de Troie* (*ca.* 1165), de Benoît de Sainte-Maure.

Así, en sus inicios, la novela se limitó a la traducción o adaptación y su principal ambición era contar una "verdad histórica" en la que se hablara del origen legendario de la corte a la que pertenecían sus autores. En efecto, todos ellos retomaron en sus obras una antigua leyenda según la cual, tras la caída de su ciudad, los troyanos huyeron a Italia, Francia, España e Inglaterra, donde fundaron las principales dinastías europeas. Sin embargo, los "romans antiques" no dejan de ser traducciones muy libres en las que observamos importantes innovaciones con relación a los modelos utilizados. Dichos relatos fueron adaptados de manera anacrónica a la sociedad del siglo XII: se redujo considerablemente el aspecto mitológico y se introdujeron elementos maravillosos ajenos a la Antigüedad. Pero sobre todo, se le dio

un lugar importante al tema del amor, anunciando así el advenimiento de la novela artúrica, donde el amor cortés, bajo la influencia de la poesía lírica, alcanzará su pleno desarrollo, definiendo al género como una ficción de aventuras y amor.

La expresión "mettre en roman" fue poco a poco sustituida por "faire/ entreprendre un roman", que figura en el prólogo del *Chevalier de la Charrette* de Chrétien de Troyes,[1] y en la que se hace énfasis ya no en la traducción, sino en la actividad creadora de un autor, poniéndose así de manifiesto la importante transformación del "roman" en novela. Fue con Chrétien de Troyes, cuya actividad literaria se sitúa entre los años 1164-1190, cuando el "roman" incursionó definitivamente en el ámbito de la ficción. La leyenda artúrica se convirtió entonces en la materia de la creación novelesca, constituyendo un elemento fundamental no sólo en el nacimiento sino también en la evolución de la novela medieval francesa. Originaria de Inglaterra, la leyenda del rey Arturo se vio ampliamente desarrollada en la obra de Chrétien de Troyes, cuya influencia fue determinante en los escritores del siglo XIII. El objeto del presente estudio es definir brevemente las bases que permitieron el florecimiento de la novela artúrica francesa durante los siglos XII y XIII.

La leyenda artúrica penetró en la literatura francesa a través de la "materia de Bretaña", es decir, de los antiguos relatos celtas (galeses e irlandeses), que constituyeron una fuente inagotable de inspiración para los novelistas franceses. Fuente que les proporcionó no sólo el marco ideal para sus historias, la Gran Bretaña legendaria, sino también los héroes y un gran número de aventuras, motivos y elementos maravillosos de la mitología celta, que fueron adaptados a la ideología cortés y caballeresca exaltada en la novela artúrica. Pero la principal fuente de los escritores fue sin duda alguna la *Historia Regum Britanniae*, crónica redactada hacia 1138 por el clérigo galés Geoffrey de Monmouth, que abarca un periodo bastante largo, desde el reinado de Bruto, bisnieto de Eneas (siglo XII a. C.) hasta el de Cadvaladro (siglo VII d. C.). Geoffrey dedica una parte importante de su historia al relato de las aventuras y proezas de Arturo, guerrero del que hablaban las narraciones de tradición oral y que el autor convierte en un gran rey. Su crónica fue recibida con entusiasmo por Enrique II de Plantagenêt y Leonor de Aquitania, dueños del trono inglés y de parte del territorio francés, quienes

[1] Des que ma dame de Chanpaigne
Vialt que romans a feire anpraigne
Je l'anprendrai mout volentiers
(*Le Chevalier de la Charrette*, ed. A. Foulet 1989: vv. 1-3.)

vieron en el personaje de Arturo a un digno representante de la dinastía Plantagenêt. La *Historia Regum Britanniae* fue conocida en Francia gracias a la traducción realizada por Robert Wace en 1155, el *Roman de Brut*. A partir de ella, los escritores de la época, apoyados por Leonor y Enrique II, se encargaron de dar forma al mito artúrico.

Con Chrétien de Troyes, quien trabajó al servicio de María de Champaña, hija de Leonor de Aquitania, la "materia de Bretaña" sustituyó definitivamente a la materia antigua y se impuso en el gusto de la nobleza. En su obra cristalizaron, a través del mito artúrico, los valores de un nuevo ideal de sociedad elaborado en la corte de los Plantagenêt, la cortesía, síntesis, como lo señala Reto R. Bezzola, "de la chevalerie guerrière du Nord, de l'amour courtois du Midi et de la tradition cléricale du prince et du gentilhomme cultivé" (1963). En estos valores se verán reflejadas las más altas aspiraciones de la nobleza. Chrétien conoció posiblemente algunos relatos bretones de transmisión oral que le proporcionaron ciertos temas y motivos narrativos. Pero se inspiró fundamentalmente en el *Roman de Brut* de Wace, y específicamente en la parte dedicada al reinado de Arturo, de donde retomó a los héroes que figurarían en sus novelas: Arturo, Ginebra, su esposa, y los caballeros del rey, miembros de la Mesa Redonda. A partir de esta materia, el autor planteó una nueva forma de estructurar el espacio y el tiempo del relato, distinta de la de los "romans antiques" y el *Roman de Brut*, concebidos como crónicas.

A diferencia del *Roman de Brut*, donde Arturo es presentado como un gran conquistador, las novelas de Chrétien muestran la figura estática de un rey cuya función primordial es presidir su corte, velar por la unidad de los caballeros de la Mesa Redonda y por el respeto de las costumbres[2] que permiten al héroe, al caballero, salir del espacio cerrado de la corte en busca de aventuras. En un pasaje de *Erec et Enide*, Arturo declara que, como

[2] Mientras que la misión de los caballeros de la Mesa Redonda es garantizar el poder y la supremacía del reino, la de Arturo es retener en su corte a esta elite y asegurar así su cohesión. Aunque el rey no es el héroe de ninguna novela, no deja de ser una figura central, pues es el garante de los valores corteses y caballerescos de esta sociedad; es el encargado de velar por el respeto de sus usos y costumbres, de la ley, la justicia y la paz. En otras palabras, la virtud monárquica por excelencia, encarnada en el personaje de Arturo, es la aceptación de un tradicionalismo feudal, de un orden establecido e inamovible. El poder del reino reposa en esta relación armónica que el rey establece con sus caballeros, en esta repartición ideal de funciones, que Dominique Boutet resume así: "au roi la fonction de justice et l'obligation de largesse, aux vassaux la fidélité et la tâche de maintenir, voire d'étendre l'ordre arthurien, la paix arthurienne, dont le roi n'est que le garant moral (1979: 94).

rey, debe vigilar que se respeten las costumbres establecidas por sus ancestros. Y una de ellas, la más importante, es dejar que la aventura penetre en la corte, perturbando el orden, y permitir que el caballero elegido parta en su búsqueda, la lleve a buen fin y restablezca así el orden perdido. De esta forma, las novelas de Chrétien reproducen el mismo esquema inicial: reunión en la corte un día de fiesta, irrupción de una aventura y salida del caballero elegido. La realización de la aventura permitirá el regreso de la armonía en la corte, donde la irrupción de una nueva aventura desencadenará continuamente la acción.

Así, la aventura se impone como modelo de estructura narrativa de la novela artúrica y con ello se define un nuevo tipo de héroe, el caballero andante. Ya no se trata aquí del héroe épico de las epopeyas, encarnación de un linaje o un pueblo, sino de un caballero solitario en busca de aventuras que le permitirán probar sus capacidades y lo cubrirán de gloria. En un pasaje de otra novela de Chrétien de Troyes, el *Chevalier au Lion*, Calogrenant, respondiendo a la pregunta de un pastor, da una definición precisa del caballero andante:

> Je sui, çou vois bien, uns chevaliers
> Qui quier [...]
> Aventures, pour esprouver
> Ma proeche et mon hardement
> (ed. D. F. Hult: 722-723)
> [Soy, como lo puedes ver, un caballero
> y busco [...]
> aventuras para poner a prueba
> mi valor y mi coraje]

A partir de Chrétien de Troyes el término *chevalier errant* designará a este tipo de héroe. Entre bosques y castillos, el caballero se topa constantemente con la aventura, que consiste en luchar contra todo tipo de hostilidad que impide la armonía y la paz: caballeros desafiantes, malas costumbres impuestas en algún castillo o seres maravillosos. La aventura, a través de la cual el héroe se consagra al ser reconocido por la comunidad como un gran libertador, es ante todo signo de elección, pues sólo la encuentra el que es digno de ella. Esta idea alcanzará sus verdaderas dimensiones en la búsqueda del Grial.

Las grandes hazañas del héroe le darán un lugar privilegiado dentro de la sociedad caballeresca, permitiéndole así conquistar a la dama de la que está enamorado. Sus proezas son siempre motivadas por este amor: el de Lanzarote por la reina Ginebra, en *Le Chevalier de la Charrette*, el de Yvain

por Laudine, en *Le Chevalier au Lion*, o el de Erec por Enide, en *Erec et Enide*. La estrecha relación entre proeza y amor constituye la base esencial de la novela. Se trata de una relación recíproca: el caballero realiza asombrosas hazañas motivado por el amor y es a su vez amado por sus grandes proezas. El amor se convierte, en un personaje como Lanzarote, en principio de virtud caballeresca. Son las proezas que va acumulando en nombre de su dama lo que lo convertirán en el mejor caballero del mundo y lo harán finalmente digno de ser amado. Así, desde las primeras obras de Chrétien de Troyes, el amor, en su estrecha relación con la proeza, será un elemento fundamental de este género literario.

Chrétien de Troyes marca de manera decisiva la historia de la novela medieval. Gran parte de la producción posterior atestigua la influencia de este escritor que dejó establecidos los elementos constitutivos del género tanto a nivel formal como temático. Elementos que permitirían la creación de los grandes ciclos artúricos en prosa realizados durante el siglo XIII. Los autores posteriores retomaron de Chrétien el marco espacio-temporal artúrico en el que se desarrolla la ficción, los personajes pertenecientes a este universo, así como el modelo de estructura narrativa basado en la aventura. Este tipo de estructura, que implicaba el regreso periódico al mismo espacio y tiempo (la corte del rey Arturo, un día de fiesta), abría las posibilidades narrativas al infinito, pero también dejaba la historia artúrica inconclusa, suspendida en un momento preciso, que Chrétien había tratado de dilatar al máximo multiplicando las aventuras. Los novelistas vieron entonces la necesidad de inventar el pasado y el futuro de este universo, de relatar el origen y destino de sus héroes. La idea cíclica fue adoptada y los escritores del siglo XIII se encargaron de reescribir, desarrollar y completar los temas y motivos legados por Chrétien de Troyes. De esta manera, mediante el proceso de reescritura, se fue configurando la historia completa del universo artúrico.

La adopción de la forma cíclica permitió importantes transformaciones en el género. Transformaciones que estuvieron estrechamente vinculadas al desarrollo de un tema específico, el del Grial, objeto maravilloso introducido por primera vez en el universo artúrico en el *Conte du Graal* de Chrétien de Troyes. El misterio de dicho objeto había quedado sin resolver en esta novela inconclusa, dejando abiertas las posibilidades a los autores de las cuatro *Continuaciones* del *Conte du Graal*, realizadas durante las primeras décadas del siglo XIII.

Sin embargo, no fueron estas obras, sino la trilogía atribuida a Robert de Boron y redactada a principios del siglo XIII, la que trazó por primera vez la historia completa del Grial, ligándola a la del rey Arturo y los caballeros de la Mesa Redonda. Esta primera recopilación cíclica, formada por la *Estoire*

del Saint Graal, el *Merlin* y el *Perceval*, relata el origen del Grial en la época bíblica (el objeto es identificado como el Cáliz de la Última Cena y en el que José de Arimatea recogió la sangre de Cristo después de su crucifixión), su búsqueda en los tiempos de Arturo y la desaparición del universo artúrico. A partir de Robert de Boron, la búsqueda de la Santa Reliquia y el descubrimiento de los misterios divinos encerrados en ella se convertirán en la suprema aventura para la cual fue instituida la orden de los caballeros de la Mesa Redonda. Pero ya no se trata aquí de una aventura mundana, sino de una aventura espiritual.

Al identificar el Grial como el Cáliz de la Última Cena y en el que José de Arimatea recogió la sangre de Cristo, la pretensión de los autores era ligar la historia artúrica a la Historia Santa y darle así cierta dimensión de "verdad". Ésta fue quizás una de las razones que los empujó a adoptar la prosa, utilizada ya en el siglo XIII en la escritura de la historia. Por otra parte, gracias a la prosa, menos limitante que el verso, se pudieron desarrollar nuevas técnicas narrativas, necesarias para la redacción de ciclos. Técnicas que permitieron crear, dentro de la ficción, la ilusión de un tiempo real que transcurre y se dirige hacia un final.

La trilogía de Robert de Boron, cuyo marcado tono religioso la distingue de las novelas de Chrétien de Troyes, en las que el amor cortés ocupa un lugar preponderante, marca la primera etapa en la evolución de los ciclos artúricos en prosa. Sin embargo, no fue en esta obra sino el *Lancelot-Graal* o ciclo de la *Vulgate* (1215-1230), donde quedó definitivamente configurada la historia del Grial. Este vasto conjunto anónimo consta de cinco partes: la *Estoire del Saint Graal*, el *Merlin* (obras de Robert de Boron), una continuación del *Merlin* denominada *Suite-Vulgate*, el *Lancelot en prose*, la *Queste del Saint Graal* y la *Mort le Roi Artu*. En este gran ciclo se incluyó y se completó toda la materia artúrica existente. Así, por ejemplo, en el *Lancelot en prose*, novela en la que se manifiesta claramente el espíritu cortés, se retomó de Chrétien de Troyes el tema del amor adúltero entre Lanzarote y Ginebra; en la *Queste del Saint Graal*, obra profundamente religiosa, se retomó el tema de la búsqueda del Grial planteado por Chrétien y Robert de Boron; la última parte del conjunto, la *Mort le roi Artu*, relata la muerte de Arturo a manos de Mordred, inspirándose en Robert de Boron y en la crónica de Wace.

El *Lancelot-Graal* fue concebido bajo un doble espíritu: cortés y religioso. El amor cortés, tan exaltado en el *Lancelot en prose* a través de la figura de Lanzarote, el *fin'amant* por excelencia, se convierte en un terrible pecado de lujuria en la *Queste del Saint Graal*, donde se condenan todos los valores profanos de la ideología caballeresca. Valores que se vuelven un

verdadero impedimento para todo aquel que quiera participar en la búsqueda del Grial, pues ya no se trata aquí de una aventura mundana como todas las demás, sino espiritual, destinada ya no a un caballero valiente y cortés, como Lanzarote, sino casto y puro como Galaad. Así, en la *Queste*, la historia artúrica adquiere un marcado tono religioso y asistimos al nacimiento de un nuevo tipo de héroe, el caballero al servicio de Dios, creado a imagen de los Templarios. Los nuevos valores de esta caballería celestial, como la llama el autor de la *Queste*, son la castidad, la humildad, la penitencia y la renuncia a toda gloria mundana. Desde el inicio de la novela, la búsqueda del Grial se define como la suprema aventura destinada al elegido divino, Galaad, quien gracias a su pureza de cuerpo y alma logrará acceder a la mística contemplación de la Santa Reliquia.

La dimensión religiosa de la *Queste* es indiscutible. Su autor condena los defectos de la caballería terrenal, y el adulterio de Lanzarote y Ginebra es aquí la causa del fracaso de este héroe en la búsqueda del Grial. Sin embargo, el mismo autor no pudo concebir el nacimiento de la nueva caballería celestial más que en el seno de la caballería profana que, dominada por el espíritu cortés, alcanza la excelencia en Lanzarote, padre de Galaad.

La manifestación de este doble espíritu, cortés y religioso, constituye pues la base del ciclo *Lancelot-Graal*. Y fue sin duda alguna en la literatura del Grial donde se reflejaron los más altos ideales de la clase feudal, encarnados en la figura de Galaad.

Como ya lo señalamos, en los ciclos se relató el origen, la trayectoria y el destino de los principales personajes del universo artúrico. Así, por ejemplo, en el *Merlin* de Robert de Boron se narra el nacimiento de Arturo y el texto concluye con su coronación, mientras que el origen de otros personajes como Gauvain, Yvain, Mordred, Lanzarote, etcétera, es relatado en el ciclo *Lancelot-Graal*. En cuanto al destino de dichos héroes, tras su amplia trayectoria trazada a lo largo del ciclo, el fin de la última aventura, la del Grial, marca también el fin de esta caballería artúrica, cuya razón de existir era justamente la aventura. Condenados a la inacción y dirigidos por un rey que poco a poco empieza a perder su poder y a mostrar sus deficiencias, la caballería de la Mesa Redonda entra en una fase de decadencia en la que, tras su gloriosa consagración en la aventura del Grial, manifiesta la imposibilidad de mantener viva la utopía del amor cortés.

En efecto, el descubrimiento, en la *Mort Artu,* del adulterio entre Lanzarote y Ginebra es el detonador de la crisis que debilitará al reino, que será finalmente destruido por Mordred. A través de esta tragedia se refleja, como lo señala Jean Frappier en su estudio de la *Mort Artu*, el fracaso del ideal cortés frente a un viejo orden feudal dominado por un exagerado sentido del

honor que provocará conflictos entre los diferentes clanes de la Mesa Redonda. Traiciones, venganzas, desmesura y violencia serán los principales factores de desequilibrio de una caballería que finalmente muestra la insuficiencia de los valores en los que estaba sustentada.

Después del *Lancelot-Graal*, la historia artúrica continuó desarrollándose. Los escritores la vincularon a la historia de Tristán, inspirándose en las novelas del siglo XII de Béroul y Thomas, y redactaron el ciclo del *Tristan en prose*, del que se conocen cuatro versiones principales, elaboradas entre el siglo XIII y principios del XIV (Baumgartner 1975). En este conjunto se observa también una fuerte influencia del *Lancelot-Graal* así como del ciclo denominado *Post-Vulgate.* Los autores del *Tristan en prose* retomaron de estas obras un gran número de aventuras ajenas a la leyenda tristaniana. Así, la historia de Tristán, quien se convertirá aquí en caballero de la Mesa Redonda y en uno de los buscadores del Grial, será totalmente integrada al universo artúrico. El héroe se vuelve una especie de doble de Lanzarote, y su relación con la reina Iseo es equiparable a la de Lanzarote y Ginebra.

Entre las aportaciones importantes de este nuevo ciclo cabe señalar la introducción de poemas líricos, los *lais arthuriens,* redactados por los mismos personajes, que cantan las dichas y sufrimientos del amor. Muchos de ellos son compuestos por el mismo Tristán, quien no sólo es un caballero ejemplar, sino también un hombre cultivado, poeta y músico. La otra gran innovación que se observa en este ciclo es la modificación que sufre la imagen del caballero a través de la figura de Dinadan, en la que se cuestionarán los más altos valores de la caballería artúrica. Adversario y crítico de esta ideología, el personaje declara abiertamente que prefiere renunciar a todo honor y toda gloria si esto implica poner en peligro su vida. Tampoco está dispuesto a sufrir por un amor ni a realizar proezas en nombre de su dama, pues nada justifica sacrificar la tranquilidad, la buena vida y la seguridad. En otras palabras, Dinadan no le encuentra ningún sentido al exagerado honor y al valor del caballero, ni tampoco a las exigencias del amor cortés. A una pregunta similar a la que el pastor le hace a Calogrenant en *Le Chevalier au Lion,* Dinadan responde lo siguiente: "je suis un chevalier errans qui chascun jor voiz aventures querant et le sens du monde: mais point n'en puis trouver" ["soy un caballero andante que cada día va en busca de aventuras que le den sentido a este mundo: pero no lo puedo encontrar"]. Así, la aventura, como posibilidad de dar un sentido a la existencia del caballero, se convierte en un esfuerzo inútil en el personaje de Dinadan.

El proceso de reescritura de la historia artúrica dio también lugar a la redacción de otro conjunto más que ya hemos mencionado, el ciclo *Post-Vulgate*, realizado hacia 1240 y del que únicamente se conserva la novela

conocida como *Suite du Merlin*, que es una continuación del *Merlin* de Robert de Boron distinta de la perteneciente al *Lancelot-Graal*. Se cree que el ciclo estaba formado originalmente por la *Estoire del Saint Graal*, el *Merlin*, la *Suite du Merlin* y una *Queste-Mort Artu*, versión *Post-Vulgate*. De estas dos últimas novelas, la *Queste* y la *Mort Artu*, que son una refundición de las del *Lancelot-Graal*, sólo se conservan algunos fragmentos franceses y dos adaptaciones extranjeras, una española, *La Demanda del Sancto Grial*, y otra portuguesa, *La Demanda do Santo Graal*.[3]

Retomar, completar, reinterpretar, contar nuevamente y de otra manera la historia artúrica fue el objetivo de los autores de este nuevo ciclo, quienes desarrollaron ampliamente los temas tratados por sus predecesores, llenando las lagunas, relatando lo que aún no se había dicho, con el fin de ofrecer una historia más completa. Inspirándose en el *Lancelot-Graal* y en la primera redacción del *Tristan en prose*, novelas con las que se establecieron sólidos vínculos, el autor o los autores del ciclo *Post-Vulgate* trataron de dar una explicación definitiva de los principales acontecimientos artúricos (el desencadenamiento de las aventuras maravillosas del Grial, la devastación de la tierra y la destrucción del reino de Logres). Como los escritores anteriores, los responsables de este nuevo ciclo no inventaron nuevos temas, sólo desarrollaron ampliamente el legado de la tradición artúrica y le dieron un nuevo sentido. Así, en el ciclo *Post-Vulgate* se observa un tono fatalista muy marcado y una orientación moral que ya no tiene nada que ver con el espíritu cortés del *Lancelot en prose*, ni tampoco con el misticismo de la *Queste*. El espíritu pesimista característico de este nuevo ciclo se observa claramente en la *Suite du Merlin* a través de dos temas fundamentales, el pecado y la *mescheance* (mala fortuna), que marcarán todos los trágicos acontecimientos de la historia artúrica y en los que se refleja una desmitificación de los valores de la imagen ideal de la caballería.

A manera de conclusión podemos decir que fue precisamente en la época que marca el advenimiento de una literatura escrita en francés cuando asistimos al nacimiento de la novela, que se irá definiendo poco a poco como un gran género. Si en sus inicios el "roman" se presenta como una adaptación de textos de la Antigüedad, en muy poco tiempo los autores inventarán sus propios relatos de ficción. Desde Chrétien de Troyes hasta el ciclo *Post-Vulgate* el género se fue configurando y enriqueciendo a través del proceso continuo de reescritura. A lo largo de su desarrollo, sufrió importantes transformaciones, ligadas a los nuevos valores e ideales que se

[3] *Cf.* la edición de la *Version Post-Vulgate de la "Queste del Saint Graal" y de la "Mort Artu"*, realizada por Fanni Bogdanow: 1991, t. I., introd.

fueron planteando. La gran madurez que alcanzó la novela artúrica se refleja, sin duda alguna, en la enorme reputación que adquirió en toda Europa. No hay que olvidar que, en ciertos países europeos, las primeras novelas escritas en lengua vulgar fueron adaptaciones de modelos franceses. A través del legendario universo artúrico, los novelistas franceses inventaron una forma de heroísmo y de expresión literaria que se impuso en Europa durante varios siglos.

Obras citadas

Baumgartner, Emmanuèle. 1975. *Le "Tristan en prose". Essai d'interprétation d'un roman médiéval.* Ginebra: Droz.

Bezzola, Reto R. 1963. *Les origines et la formation de la littérature courtoise en Occident.* París: Champion.

Boutet, Dominique y Armand Strubel. 1979. *Littérature, politique et société dans la France du Moyen Age.* París: Presses Universitaires de France.

Chrétien de Troyes. 1989. *Le Chevalier de la Charrette,* ed. de Alfred Foulet y Karl D. Uitti. París: Bordas.

_____. 1994. *Le Chevalier au Lion*, ed. de David F. Hult, en *Chrétien de Troyes. Romans.* París: Le Livre de Poche.

Frappier, Jean. 1936. *Etude sur la "Mort le Roi Artu", roman du XIII^e^ siècle.* 3a. ed. Ginebra: Groz, 1972.

Version Post-Vulgate de la "Queste del Saint Graal" et de la "Mort Artu", ed. de Fanni Bogdanow. 1991. París: Société des Anciens Textes Français. 3 vols.

Lo solemne y lo festivo: contrastes y paralelismos en el primer ciclo de historias de *Los cuentos de Canterbury*

Aurora PIÑEIRO
Universidad Nacional Autónoma de México

> We are so made that we can derive
> intense enjoyment only from a contrast
> and very little from a state of things.
>
> Sigmund Freud

Los cuentos de Canterbury son la última e inconclusa obra del afamado escritor inglés Geoffrey Chaucer (1340-1400). El libro es, en términos de una carrera literaria, el producto de la madurez intelectual y la prueba de que su autor había alcanzado una libertad de expresión que en obras anteriores tal vez sólo quedaba insinuada. *Los cuentos de Canterbury* son considerados, por muchos críticos, no sólo lo más deslumbrante de la producción de Chaucer, sino el libro más representativo de la literatura inglesa medieval. Se trata de una colección de relatos hilvanada por otro tipo de textos, que parte de la historia de un peregrinaje a Canterbury, como pretexto literario. Así, coinciden en una posada en Southwark treinta y tres peregrinos que aceptan el reto de viajar juntos hasta el conocido santuario y competir por una cena gratis narrando dos historias en el camino a Canterbury, y dos más durante el recorrido de vuelta. Aunque Chaucer sólo alcanzó a elaborar las descripciones de veintiséis de los peregrinos y veinticuatro cuentos, la obra nos brinda acabadísimos ejemplos de textos literarios que no necesitan más "revisiones" que las múltiples lecturas que de ellos hacemos los adictos al autor.

La gran mayoría de las ediciones de *Los cuentos de Canterbury* parten del manuscrito de *Ellesmere* que agrupa a los textos en diez secciones. La primera de ellas es la compuesta por el "Prólogo general", "El cuento del caballero", el "Diálogo entre el anfitrión y el molinero", "El cuento del molinero", el "Prólogo al cuento del administrador", el "Cuento del administrador", el "Prólogo al cuento del cocinero" y el incompleto "Cuento del coci-

nero". De estos textos que constituyen el primer ciclo de la colección seleccioné los dos primeros cuentos, el del caballero y el del molinero, para ejemplificar la manera en que Chaucer utiliza recursos como los paralelismos y los contrastes para jugar con propuestas literarias y filosóficas polarizadas.

Empecemos por el caballero y su historia, inspirada en la *Teseida* de Boccaccio. Ya en el "Prólogo general" se nos había dicho que

> A knight ther was, and that a worthy man,
> That fro the tyme that he first bigan
> To ryden out, he loved chivalrye,
> Trouthe and honour, freedom and curteisye. (Chaucer 1977: 2)
>
> (There was a knight, a most distinguished man,
> Who from the day on which he first began
> To ride abroad had followed chivalry,
> Truth, honor, generousness and courtesy.) (Chaucer 1977: 20)

Se nos informa que el caballero —de quien no sabemos su nombre porque es un personaje "tipo"— ha participado en importantes campañas militares, y que su atuendo aún guarda las huellas de la última batalla: tanta era su piedad y su prisa por unirse a la peregrinación que aún llevaba la ropa manchada por el hollín de su armadura. Dada la descripción del personaje, no podíamos esperar del mismo una historia que no fuera un romance cortés. Pero el caballero hace que su romance se desarrolle en la antigua Grecia, en Atenas, cuando dicha ciudad era gobernada por el duque Teseo (Theseus). En otras palabras, el gran guerrero de la cristiandad elige un contexto no cristiano para una historia que, sin embargo, nos da una versión medievalizada del clasicismo helénico. El caballero no puede disimular la admiración que le inspira la figura de Teseo, sus hazañas heroicas e incluso su conquista de Hipólita, la reina de las amazonas. De hecho, la historia comienza con la vuelta a Atenas del victorioso héroe, su esposa y Emilia, la hermana más joven de la misma. Pero antes de llegar al palacio, la comitiva se encuentra con un grupo de viudas que le suplican a Teseo vengar la muerte de sus esposos. Así, el duque tiene que partir a una batalla más, de la cual saldrá victorioso y volverá a casa con dos prisioneros de guerra: dos jóvenes tebanos, de origen noble, encontrados malheridos entre los cadáveres que cubrían el campo de batalla. Los prisioneros, Palamon y Arcite, son encarcelados en una torre y lamentan no haber logrado, mejor, una muerte digna en la batalla. Pero el ánimo melancólico de los guerreros es sustituido por una pasión violenta cuando, una mañana del mes de mayo, Palamon

descubre a una hermosa doncella cortando flores en un jardín ubicado junto a la torre que los mantiene prisioneros. Palamon sufre el flechazo amoroso y deja escapar un grito que su compañero Arcite interpreta como un signo de desesperación. Y a estas alturas de la historia, Chaucer ya ha introducido uno de los temas que están presentes a lo largo de toda su obra: el tema de la fortuna, ante el cual el autor suele mantener una postura ambigua.

La dificultad que los estudiosos medievales encontraron para conciliar conceptos como "destino", "castigo divino" o "infierno", entre otros, con la idea cristiana de "libre albedrío", los llevó a la formulación de términos como el de "providencia": la idea, tampoco muy satisfactoria, de un dios que sabe y provee, pero no determina. Sin embargo, Chaucer utiliza en muchas de sus historias el término "fortuna" y, en la mayor parte de las ocasiones, no queda claro si se refiere a una fuerza externa al control humano, pero gobernada por el dios monoteísta, o a una potencia autónoma. Éste no es, sin embargo, el caso del cuento del caballero. En esta narración, la fortuna sí es una fuerza identificada con la idea clásica de destino, y controla la existencia humana de una forma arbitraria y cruel, de ahí la necesidad de ubicar el relato en un contexto pagano. Cuando Arcite interpreta el grito de Palamon como una muestra de desesperación ante la adversidad, lo llama a la cordura con las siguientes palabras:

> For Goddes love, tak al in pacience
> Our prisoun, for it may non other be;
> Fortune hath yeven us this adversitee.
> Som wikke aspect or disposicioun
> Of Saturne, by sum constellacioun,
> Hath yeven us this, al-though we hadde it sworn;
> So stood the heven whan that we were born;
> We moste endure it: this is the short and pleyn.' (Chaucer 1977: 32)

> (For God's love, take things patiently, have sense,
> Think! We are prisoners and shall always be.
> Fortune has given us this adversity,
> Some wicked planetary dispensation,
> Some Saturn's trick or evil constellation
> Has gives us this, and Heaven, though we had sworn
> The contrary, so stood when we were born.) (Chaucer 1977: 48)

Las líneas anteriores se afilian a la concepción fatalista característica de la cosmovisión clásica, aunque se incluya una frase como "por amor de Dios", que prueba la medievalización del discurso. Es una ironía trágica, además,

el que haga referencia a "algún truco de Saturno", dios que, en complicidad con Venus, causará su desgracia al final de la historia.

Sin embargo, unos versos después de la cita anterior, descubre al objeto de la agitación de su compañero y es flechado también por la visión de la doncella, quien no es otra que la inocente Emelye, transformada en el ideal femenino del romance cortés. Así se inicia una disputa entre los caballeros por el amor de una dama inalcanzable, una de las convenciones del género citado. Pero los ahora rivales representan facetas distintas del amor. Cuando Palamon descubre a la damisela, su primer impulso es adorarla, creyendo que se trata de la diosa Venus (nótese que se utiliza la terminología latina para nombrar a los dioses, como era propio del discurso medieval); mientras que Arcite se enamora de ella como mujer, así que el propio Arcite explica: "Thyn is affeccioun of holinesse, / And myn is love, as to a creature" (Chaucer 1977: 48) ("Yours is a mystical, a holy love, / And mine is love as to a human being".) (Chaucer 1977: 50) A primera vista, podría interpretarse esta diferencia como una típica confrontación de los conceptos de amor sagrado *versus* amor profano, aunque en realidad se trata de dos caras del mismo amor cortés que, contrario a lo que muchas veces se piensa, sí podía incluir la consumación del mismo en el encuentro carnal de los amantes, sin dejar de ser una forma de amor que ennoblecía a los involucrados: la clave estaba en que la relación se diera entre iguales (entiéndase dos personas de origen noble) y en que se respetaran ciertos procedimientos en el ámbito público y en el privado. Lo anterior nos habla de una idea aristocrática del amor en conflicto con virtudes cristianas como la castidad o la fidelidad.

De esta manera, tanto Palamon como Arcite, nobles caballeros, están cortésmente enamorados de una Emelye que ya no es descrita como amazona, sino como una casta dama medieval, idea que se refuerza con su aparición en el jardín asociada a los lirios y las primeras rosas de mayo. No deja de ser irónica la violencia del enamoramiento a primera vista que ha tornado en enemigos a dos jóvenes cuya situación como prisioneros se convierte, también, en símbolo de la condición humana y su constante anhelo de lo inalcanzable.

Por un giro de la Fortuna, Arcite es liberado bajo condición de no volver jamás a la ciudad de Atenas, so pena de muerte. El caballero que antes soñaba con la libertad, languidece ahora por estar privado de la vista de su amada y envidia la condición del prisionero que tiene el consuelo de verla cortar flores desde la única ventana de su celda. Así, el personaje decide renunciar a su libertad y hacerse pasar por esclavo al servicio de la casa de Teseo, para poder contemplar, de lejos, al objeto de su amor. Años después, Palamon es misteriosamente ayudado a escapar y, en su refugio, en las afueras de la

ciudad, escucha los lamentos de un Arcite avergonzado de vivir negando su identidad, engañando a sus amos y, a final de cuentas, privado del amor de Emelye. Los rivales se enfrentan y, por obra de Dios, el destino y la providencia, todos puestos a trabajar en una misma estrofa, Teseo decide salir de cacería en esa ocasión y se encuentra con los ex prisioneros librando una sangrienta batalla. Veamos primero la estrofa aludida:

> The destinee, ministre general,
> That executeth in the world over-al
> The purveyaunce, that God hath seyn biforn,
> So strong it is, that, though the world had sworn
> The contrarie of a thing, by ye or nay,
> Yet somtyme it shal fallen on a day
> That falleth nat eft with-inne a thousand yere.
> For certeinly, our appetytes here,
> Be it of werre, or pees, or hate, or love,
> All is this reuled by the sighte above. (Chaucer 1977: 48)

> (Now Destiny, that Minister-General
> Who executes on earth and over all
> What God, from everlasting, has foreseen,
> Is of such strength, that though the world had been
> Sure of the contrary, by Yea and Nay,
> That thing will happen on a certain day,
> Though never again within a thousand years.
> And certainly our appetites and fears,
> Whether in war or peace, in hate or love,
> Are governed by a providence above.) (Chaucer 1987: 64)

La estrofa anterior intenta reconciliar al Destino con la idea de Dios, subordinando el primero al segundo, pero nos sigue causando problemas el uso de un término como *foreseen* y, por supuesto, la "explicación" de que lo dispuesto por Dios sucederá aunque el mundo entero esté convencido de lo contrario.

Los términos en los que está descrito el combate entre aquellos que en el pasado habían sido amigos y compañeros de armas denotan una animalización de los personajes:

> Thou mightest wene that this Palamoun
> In his fighting were a wood leoun,
> And as a cruel tygre was:
> As wilde bores gone they to smyte,
> That frothen whyte as foom for ire wood. (Chaucer 1977: 48)

(You would have thought, seeing Palamon engage,
He was a lion fighting-mad with rage,
a cruel tiger, as they beat
And smote each other, or as boars that meet
And froth as white as foam upon the flood.) (Chaucer 1977: 63-64)

Aquí ya no estamos en el terreno del amor cortés que ennoblece, sino en el territorio de la influencia de Boecio, en particular de su obra *El consuelo de la filosofía*; en la literatura de Chaucer: la violencia de la pasión degrada al hombre, lo reduce a la condición animal.

Teseo descubre a los combatientes y ordena que la pelea se lleve a cabo en condiciones civilizadas, es decir, en una arena, con público y jueces, y sin ser una batalla a muerte. El hecho de que la pelea esté regulada los honra, como caballeros, y los devuelve al contexto de lo heroico, pero no los exime, como humanos, del arbitrio de la Fortuna.

Antes del combate, Palamon visita el templo de Venus, diosa a la que se refirió al contemplar a Emelye por vez primera. Arcite acude al templo de Marte, y Emelye ofrece sacrificios a Diana. Ésta es la primera ocasión en que tenemos acceso a la mente del personaje femenino y descubrimos que le pide a la diosa que conserve su castidad y la libre del enlace con cualquiera de los pretendientes, ya que la amada en disputa no está interesada en ninguno de los dos. El culto a Diana relaciona al personaje con sus orígenes como amazona, pero la diosa pagana puede ser también un símbolo de la virtud cristiana de la castidad. El acento trágico está en el hecho de que Emilia, al igual que los pretendientes, está sometida a por lo menos dos formas irrefutables de autoridad: la terrenal, representada en Teseo, su cuñado y gobernador, y la sobrenatural, encarnada en la Fortuna.

Arcite, que se había encomendado a Marte, gana la batalla; pero Saturno, influido por Venus, desata un temblor de tierra y provoca la muerte del triunfador, recibiendo Palamon el derecho a desposar a Emilia. El final del cuento del caballero demuestra que la existencia humana está sujeta al capricho de los dioses y que, en términos del amor cortés, la admiración que el narrador expresa en diversas ocasiones por el personaje de Palamon, junto con el final de la historia, revela una preferencia por la faceta del amor cortés que tiene que ver con lo sagrado o místico. Lo terrenal queda desvalorizado, incluso los deseos de victoria, en términos bélicos, de Arcite.

No obstante el pesimismo filosófico que permea al cuento del caballero, la historia es recibida con agrado por el resto de los peregrinos, pero el hecho mismo de que el caballero resulte, después de un juego de azar, el elegido para narrar la primera historia es un reflejo al exterior del relato de la

falta de control que sobre la existencia tienen no sólo los personajes del cuento, sino los personajes de Chaucer en el libro y, por un juego especular, los lectores. Aunque, claro, muchos críticos están de acuerdo en que es una inteligente estrategia literaria el colocar el cuento del caballero al inicio de la colección, respetando las jerarquías sociales de la época. Para ser coherente con esas jerarquías, el anfitrión pide al monje que narre una historia y, así, coloca a la clase guerrera y al clero como cabezas del peregrinaje a Canterbury y, en términos alegóricos, como guías de la humanidad en su peregrinar hacia la salvación.

Sólo que el anfitrión no contaba con la necedad del molinero, quien, con una buena dosis de alcohol en la venas, decide que va a contar una historia tan deleitosa como la del caballero. Aquí tenemos ya un primer elemento transgresor que consiste en la alteración de las jerarquías: un personaje de un estrato social inferior y de dudosa calidad moral[1] relatará la historia que será la contraparte del romance del caballero. Se trata nada menos que de una *fabliau*, una historia cómica, generalmente narrada en verso, cuyos personajes más recurrentes son el marido cornudo, la esposa infiel y al menos un joven seductor que gana los favores amorosos de la anterior. "El cuento del molinero", como toda *fabliau*, es sexualmente explícito y no le ahorra al lector o a la audiencia detalles obscenos tanto en el nivel del lenguaje, como en el de las acciones. La anécdota tiene que ver con un viejo carpintero que se casa con una joven de dieciocho años. El carpintero renta una habitación a un estudiante que, para conseguir una noche de placer con la encantadora Alison, desarrolla una estrategia que mantendrá entretenido al esposo hasta el amanecer. La treta consiste en hacerle creer a John, el carpintero, que Dios enviará un segundo diluvio a la tierra y que lo ha elegido a él como el nuevo Noé. El ingenuo personaje nunca se cuestiona por qué, de entre todos los seres de la tierra, ha sido privilegiado con esa oportuna información: su amor por Alison sólo le permite pensar en qué hará para salvarla de la destrucción general. Siguiendo paso a paso los consejos de Nicholas, el estudiante, John cuelga tres barriles del techo del segundo piso de su casa para que, cuando el desastre inicie, los tres habitantes de la misma puedan "navegar" sobre las aguas que destruirán a la humanidad. Llegada la noche fatal, cada personaje se introduce en su barril respectivo y, según instrucciones del "visionario" Nicholas, empiezan a rezar para que la catástrofe los alcan-

[1] La cuestionable calidad moral del molinero está insinuada en el "Prólogo general", entre otros rasgos, por su sospechosa barba roja. La tradición medieval atribuía a Judas, el traidor, una barba roja, por lo tanto, todos los pelirrojos eran sujetos en los que no se podía confiar.

ce en estado de oración. Al ritmo arrullador de los rezos, John empieza a roncar y los jóvenes aprovechan la ocasión para pasar una noche de placer en el lecho marital. Todo marcha de maravilla hasta que se presenta a la ventana de Alison otro pretendiente, Absolon, que le lleva serenata.

Hasta este momento, podemos notar que hay ya varios paralelismos entre la historia del caballero y la del molinero, sólo que con una constante inversión de los términos. El elemento más obvio es el del triángulo amoroso. Tenemos a dos jóvenes gallardos compitiendo por el amor de una misma mujer, pero se trata, en la segunda historia, de un estudiante mentiroso y un sacristán exhibicionista. Y en el caso del personaje femenino, tenemos a una esposa desleal, en lugar de una casta dama. Los personajes típicos del romance cortés han sido sustituidos por los de una clase media urbana de aspiraciones mundanas. El tono contrastante de los cuentos es identificable desde sus primeros versos. La historia del caballero inicia con las siguientes líneas:

Whylom, as olde stories tellen us,
Ther was a duk that highte Theseus;
Of Athenes he was lord and governour,
And in his tyme swich a conquerour,
That gretter was ther noon under the sonne. (Chaucer 1977: 26)

(Stories of old have made it known to us
That there was once a Duke called Theseus,
Ruler of Athens, Lord and Governor,
And in his time so great a conqueror
There was none mightier beneath the sun.) (Chaucer 1977: 42)

Frente a los versos iniciales del cuento del molinero:

Whylom ther was dwellinge at Oxenford
A riche gnof, that gestes heeld to bord,
And of his craft he was a Carpenter.
With him ther was dwellinge a povre scoler,
Had lerned art, but al his fantasye
Was turned for to lerne astrologye,
And coude a certeyn of conclusiouns
To demen by interrogaciouns,
If that men axed him in certein houres,
Whan that men sholde have droghte or elles shoures,
Or if men axed him what sholde bifalle
Of every thing, I may nat rekene hem alle. (Chaucer 1977: 92)

(Some time ago there was a rich old codger
Who lived in Oxford and who took a lodger.
The fellow was a carpenter by trade,
His lodger a poor student who had made
Some studies in the arts, but all his fancy
Turned to astrology and geomancy,
And he could deal with certain propositions
And make a forecast under some conditions
About the likelihood of drought or showers
For those who asked at favorable hours,
Or put a question how their luck would fall
In this or that, I can't describe them all.) (Chaucer 1977: 105)

El tono exaltado de la épica contrasta con el desenfadado de la comedia; los méritos de Teseo, con las artes deshonestas de Nicholas. Pero esta inversión de valores no sólo se debe a las diferencias entre los géneros literarios. En un sentido más profundo, tiene que ver con la capacidad carnavalesca de la *fabliau* para poner al mundo de cabeza.

Las teorías de Bakhtin sobre lo carnavalesco, especialmente en su estudio sobre la obra de Rabelais, sostienen que "the men of the Middle Ages participated in two lives: the official and the carnival life. Two aspects of the world, the serious and the laughing aspect, coexisted in their conciousness" (Ellis 1996: 43). También nos explica Bakhtin que las imágenes y actividades carnavalescas a menudo adoptaban la forma de parodias de las enseñanzas de lo sagrado y serio o eran una inversión grotesca de lo mismo. Ésta es la lógica rectora en el cuento del molinero. En un primer nivel, hay una atrevida parodia de la historia sagrada en la figura de John como el nuevo Noé, y de Alison y Nicholas como el resto del pueblo elegido. En un segundo nivel, nos encontramos con una inversión grotesca de los valores del mundo de la caballería y la literatura que los recrea. Ya mencionamos el contraste entre, por ejemplo, los dos personajes femeninos, que se logra con una detallada asociación de los mismos con elementos de mundos opuestos: mientras Emelye aparece en un jardín, símbolo de la naturaleza domesticada, y recoge flores blancas que representan su inocencia, es decir, es una figura alienada de lo natural por códigos culturales; Alison es descrita con analogías de lo animal, convirtiéndose en símbolo de lo instintivo, lo natural o el poder de lo terreno que, como en todo carnaval, reta al orden establecido. Cito sólo una parte de la descripción del personaje:

Fair was this yonge wyf, and ther-with-al
As any wesele hir body gent and smal.

[...] She was ful more blissful on to see
Than is the newe pere-ionette tree. (Chaucer 1977: 93)

(She was a fair young wife, her body as slender
As any weasel's, and as soft and tender;
[...] And a more truly blissful sight to see
She was than blossom on a cherry-tree.) (Chaucer 1977: 106)

El poder de los contrastes no se agota en la representación de los binomios cultura/naturaleza o amor sagrado/amor profano. El crítico Steve Ellis comenta que uno de los motivos favoritos de las *fabliaux*, la historia del viejo esposo engañado por la mujer joven, es un "despojamiento o destronamiento simbólico de un viejo orden por uno nuevo, particularmente en un sentido estacional" (Ellis 1996: 45. La traducción es mía) *Los cuentos de Canterbury* inician con un famoso himno a la primavera, como la estación en la que se renueva la vida, una celebración del fin del estatismo del invierno frente a la movilidad de la nueva estación que permite, por ejemplo, realizar un peregrinaje. En el cuento del caballero, Palamon y Arcite observan a Emily por primera vez en el mes de mayo, y vuelven a encontrarse, años después, en las afueras de la ciudad, en el mes de mayo. En la historia del mercader, perteneciente a otra sección de *Los cuentos de Canterbury*, nos encontramos con otra *fabliau* en la que el nombre del esposo engañado es Enero y el de la joven esposa es Mayo. También en el cuento del molinero, según este sistema carnavalesco de imágenes, John representa al viejo año siendo sustituido por la fuerza renovadora de la naturaleza, por la llegada de la nueva estación, encarnada en los ímpetus sexuales de Alison. Esto explica la crueldad del final de la historia. Tras una serie de peripecias, el carpintero despierta creyendo que el diluvio ha llegado y corta las cuerdas que sostienen su barril, sólo para caer sobre el tálamo en el que retozaban Alison y Nicholas. Ante el alboroto generalizado, los vecinos del pueblo despiertan y se acercan para investigar qué sucede. Se encuentran con un viejo confundido que tiene un brazo roto y dice que el segundo diluvio ha llegado y que él es el nuevo Noé. Esto provoca la burla de los testigos y libra a los amantes transgresores de cualquier acusación. La aparente injusticia del final es una representación del triunfo, como en todo carnaval, de lo temporal frente a lo eterno, de lo mundano frente a lo espiritual, y de un orden nuevo sobre un orden antiguo. Al menos por un tiempo, la *fabliau* y su tono socarrón han triunfado sobre el romance y su preocupación por lo trascendente. Esta inversión de las referencias también podría estar simbolizada, en otro episodio de la historia, en el beso que Absolon deposita en

las posaderas de Alison, creyendo que se trata de su mejilla, es decir, el abajo es el arriba y viceversa.

Podríamos concluir la comparación diciendo que los dos primeros cuentos de esta obra, el del caballero y el del molinero, establecen una lógica de los contrarios que prevalecerá a lo largo de *The Canterbury Tales*, pero esto sería falso. Entre los dos extremos representados en estos primeros cuentos quedan encerrados un sinnúmero de posibilidades y juegos combinatorios que Chaucer explotará en textos tan complejos como el prólogo y el cuento de la comadre de Bath o la mencionada *fabliau* del mercader. Los dos relatos iniciales son una puerta de entrada que anuncia que todo lo establecido puede ser desconstruido y que la interpretación es, en sí misma, un tema central de la obra.

Una muestra de dichas variantes podría estar constituida por las otras dos historias que completan la primera sección. Los cuentos del administrador y del cocinero, aunque pertenecen también al género de las *fabliaux*, están caracterizados por una visión mucho más brutal de la sexualidad humana y el tono dominante es, por ejemplo, en el caso del relato del administrador, el de una venganza amarga, en lugar de una celebración de la vida.

De esta manera, es muy difícil precisar la posición del autor frente a los hechos narrados. Se nos enfrenta a situaciones tan diversas y se defienden o condenan visiones del mundo tan distintas y a veces contradictorias que, todo esto, unido a la multiplicación de filtros narrativos que implica la presencia de personajes inmersos en historias contadas por otros personajes que son parte de un peregrinaje narrado por un tal Chaucer que "no sabe de retórica" y que es una voz que no tiene nada que ver con un tal Geoffrey que murió en 1400, todo esto nos deja tan confundidos como a John, el carpintero, frente a la erudición e imaginación prolífica de este maestro medieval de la poesía en lengua inglesa.

El último cuento de esta *compilatio* es un sermón sobre los siete pecados capitales, que mueve al arrepentimiento al grupo de peregrinos y los prepara para la llegada al santuario. El propio narrador, invadido por el ánimo de contrición, cierra la obra con unas retractaciones en las que pide perdón por todo aquello pecaminoso que haya incluido en su colección, lo cual constituye una convención de las obras medievales a la que haré honor avisando que aquí termina mi texto y que sus defectos son sólo atribuibles a la autora y jamás al genio que nos regaló un libro como *The Canterbury Tales*. Amén.

Bibliografía

Chaucer, Geoffrey. 1924. *The Complete Works of Geoffrey Chaucer. The Canterbury Tales: Text*. Londres: Oxford University Press.

_____. 1977. *The Canterbury Tales*. Londres: Penguin.

Coote, Stephen. 1988. *English Literature of the Middle Ages*. Londres: Penguin.

Ellis, Steve. 1996. *Geoffrey Chaucer*. El Reino Unido: Northcote House.

El tema del matrimonio en *The Canterbury Tales* de Geoffrey Chaucer

Claudia LUCOTTI
Universidad Nacional Autónoma de México

Siempre existen múltiples temáticas para acercarse a los textos de un autor de la talla de Geoffrey Chaucer. Este trabajo se concentrará en un tema que a mi entender, con cada lectura que se hace de su obra, adquiere mayor relevancia: el de la pareja, sobre todo en relación con el matrimonio. Una gran cantidad de sus creaciones literarias tratan estas cuestiones o aspectos relacionados con ellas, para ya en *The Canterbury Tales* trabajar el asunto de manera notablemente más compleja y directa.

Chaucer dedica gran parte de su obra a explorar las relaciones de pareja. Como dice Derek Brewer (1998: 57), este autor escribió sobre los sentimientos amorosos que surgen entre un hombre y una mujer con mayor profundidad que cualquiera de sus antecesores ingleses, y siempre prestando particular atención a las reacciones femeninas. Y no olvidemos que C. S. Lewis (1958: 197) ya había dicho que Chaucer fue de los poetas que contribuyeron a profundizar y refinar el concepto del amor, de modo significativo, dentro de la tradición literaria de Occidente. Si bien comparto la opinión de Brewer, creo importante subrayar que según mi lectura, *The Canterbury Tales,* debido a su estructura, nos presenta un panorama tan variado y tan complejo del amor y del matrimonio que nos invita a repensar en detalle el sentir de esa época con respecto al asunto, además de que nos obliga a adentrarnos en la ideología de la baja edad media relacionada con el tema para comprender de manera más completa la riqueza de sus planteamientos.

Ya desde sus obras más tempranas, e incluyendo su traducción al inglés de los primeros dos mil versos de la célebre alegoría medieval sobre el amor, *Le Roman de la Rose*, Chaucer demuestra un interés notable por toda esta cuestión. Sus primeros poemas se ligan de modo innegable con los diversos modos en que se relacionan hombres y mujeres. Prueba de ello son *The Book of the Duchess* (*ca.* 1369), escrito a raíz de la muerte de la duquesa Blanche, esposa del poderoso John of Gaunt, *The House of Fame* (*ca.* 1370), donde el narrador describe un largo viaje onírico que realiza para aprender

más sobre el amor, y *The Parliament of Fowls* (*ca.* 1380), que trata del amor en relación con cuestiones de índole social. Pero sin duda son los dos poemas siguientes, el famoso romance *Troilus and Criseyde* (*ca.* 1350) y *The Legend of Good Women* (*ca.* 1386), en donde Chaucer, un poeta más maduro, trabaja de manera profunda estos asuntos.

En *Troilus and Criseyde* explora la historia de estos infelices amantes a partir de la obligada tradición de amor cortés que su época había impuesto al tratamiento literario del tema. Sin embargo, resulta de interés apuntar aquí cómo este autor busca trazar el proceso de enamoramiento en dos tipos de personalidades radicalmente distintas. Para todo ello se interna, de maneras más trabajadas que sus antecesores, en las psicologías particulares de los dos enamorados y cómo éstos interactúan con sus contextos sociales, con consecuencias poco felices.

The Legend of Good Women, escrito en parte para compensar la visión tan problemática que presenta de Criseyde, nos muestra a un autor interesado cada vez más en el tema específico que aquí nos concierne: el de la mujer con relación al matrimonio. Habla de varias heroínas clásicas que padecieron —a pesar de su bondad y constancia— múltiples sufrimientos y abandonos a causa de sus maridos. Sin embargo, este poema, al concentrarse en una única perspectiva, resulta demasiado homogéneo y por ende poco estimulante para el lector.

Mucho de esto cambia en *The Canterbury Tales* (*ca.* 1387), en donde Chaucer explora el tema del amor y de la institución del matrimonio, sobre todo en lo que atañe a la mujer, desde una serie de perspectivas muy diversas, lo cual brinda un panorama más complejo del tema.

Para numerosos críticos, la presencia de un auténtico debate medieval sobre el matrimonio en *The Canterbury Tales* es un hecho, si bien no parece haber un acuerdo acerca de qué textos conforman dicho debate. Sin embargo, opino que el mayor interés que encierran estos trabajos críticos radica no tanto en el material que consideran conforma el debate sino en las relaciones que establecen entre los distintos cuentos. Para Kittredge (1960: 130-159), por ejemplo, hay una clara progresión en cuanto a las distintas maneras en las que se puede vivir una relación matrimonial, y "The Franklin's Tale" sería para él el ejemplo más perfecto y acabado que encuentra Chaucer.

Este trabajo también intenta explorar las relaciones que se establecen entre los distintos cuentos que tratan el tema de la mujer y el matrimonio, pero centrándome más bien en dos aspectos que él no considera prioritarios: en primer lugar, la multiplicidad de voces y perspectivas tan característica de este autor, y en segundo lugar, el peso que tiene el contexto social e ideológico.

El primer aspecto se relaciona con el hecho de que considero que los planteamientos de Kittredge, en lugar de hacer una lectura más completa del tema del matrimonio en *The Canterbury Tales,* se limitan a una única perspectiva que privilegia un determinado modelo por encima de los demás, con lo cual se pasa por alto toda la riqueza de contrastes, así como la falta explícita de conclusiones claras, todo ello tan típico de las estrategias textuales de Chaucer según la crítica más reciente.

La presencia de esta nueva vertiente de escritos influye en cómo nos acercamos a Chaucer en la actualidad. Por lo general, encontramos que su diversidad de puntos de vista —producto de un estilo muy particular— ligados a las múltiples maneras en que distintos sujetos viven o registran una experiencia, queda plasmada, de modos muy actuales, en *The Canterbury Tales.*

Como ejemplo de este tipo de lectura crítica podemos citar a Derek Pearsall (1979: xiv), quien analiza este rasgo de la obra de Chaucer de modo claro y convincente, para concluir que:

> The encouragement that Chaucer gives to new kinds of imaginative and intellectual activity, the shock to habituated perceptions, is something that he is helped to achieve through the freedom granted to individual tales, and the constant shifting of points of view. The awareness that he stimulates, of ourselves and of the way in which we manipulate our experience of reality, is central to his concerns as a poet, and the character of individual tales and the organization of the tales as a whole are constant in their determination not to press for or permit a systematic kind of moral or ideological interpretation that will obscure or gloss over the complex realities of reading, evaluation and self-evaluation.

Esta diversidad de maneras en las que se tratan los temas, es decir la polifonía —para usar un término bajtiniano muy usado por la crítica chauceriana— de voces que emerge de la obra, es, también, un rasgo central de lo que se ha llegado a definir como la presencia de lo gótico en Chaucer, es decir, de su capacidad para crear mediante una suma de elementos disímiles.

Aquí, por cierto, quiero agregar que en relación con esta polifonía de voces, la obra de Chaucer trabaja de modo muy particular y efectivo, ya que es una característica inherente de su forma de escribir el crear textos que, por funcionar de modo más bien dramático que narrativo, permiten que cada personaje o situación mantenga una identidad propia que nosotros como lectores debemos desentrañar, en lugar de presentarlos rígidamente instalados dentro de un esquema único. Y en íntima relación con lo anterior, quiero subrayar también el peso y el efecto que tiene esta característica del esti-

lo, incluso de la poética de Chaucer, por considerar que es justamente esta diversidad de voces que interactúan de manera permanente entre sí, pero sin perder una cierta autonomía e independencia, lo que nos impide muchas veces llegar a conclusiones fáciles o rápidas acerca de un tema, situación o personaje, lo cual a su vez le imprime un sello dialógico a su obra y la protege de caer en una simple suma de casos aislados, como sucede con muchos otros textos medievales (Benson 1986: 93).

Según mi lectura, lo que tenemos aquí es una red de personajes y situaciones que se relacionan y dialogan entre sí de forma muy abierta a lo largo de toda la obra, dentro de y entre prólogos y cuentos, para finalmente desembocar en un abigarrado tapiz, tejido con esmero, en el que figura todo, o casi todo lo que una inquieta e incluyente sensibilidad medieval podía llegar a pensar e imaginar en torno al matrimonio.

Insisto aquí en el hecho de que Chaucer es un escritor medieval, un hombre que vive en la Inglaterra del siglo XIV, y que su obra sin duda está marcada por las ideas de su tiempo. Hablar de que Chaucer es moderno, de que es nuestro contemporáneo, restándole importancia al peso de su propio contexto en su labor creativa, no conduce a nada. Sin embargo, esto no se contrapone al hecho de que su obra, como ya mencioné, posee ciertas características, que si bien en su momento eran poco comunes, actualmente se hallan próximas a mucho de lo que privilegia la literatura y la crítica.

Entonces, el que gran parte de su obra gire en torno al amor y al matrimonio —prestando siempre particular atención al papel que le tocaba desempeñar a las mujeres—, no ha de extrañarnos debido a que en su tiempo las discusiones acerca del tema de la pareja se hallaban en un momento climático.

A lo largo de toda la Edad Media, los criterios básicos en relación con el matrimonio sufren una serie de cambios notables, en la medida en que la descendencia vertical y las normas sobre la exogamia impuestas por la Iglesia eran cada vez más aceptadas por la sociedad. Esto a su vez resultó en que la figura de la mujer como esposa comenzara a cobrar una importancia creciente (Otis-Cour 2000: 171).

Sin embargo, no hay que olvidar el hecho de que estos criterios pasan por una serie de etapas distintas —lo cual no significa de modo alguno una evolución clara y positiva—, ya que muchas veces resultan conflictivos y contradictorios, e incluyen marcados retrocesos en cuanto a cómo concebían estos temas muchas de las mentes más ilustradas y escuchadas de la época.

Los escritos de los padres de la Iglesia habían dado origen a una larga y muy influyente corriente teológica que asocia a la mujer con el cuerpo, el pecado y la muerte, y busca más bien controlarla mediante una vida de en-

cierro, silencio y castidad. Sin duda, es una visión de este tipo la que alimenta, al menos en parte, la reforma gregoriana de los siglos XI y XII, la cual busca un retorno a la pureza evangélica, a través de una cruzada que pone un énfasis muy especial en el celibato de los sacerdotes seculares, y también cuando fuera posible en el de los laicos. Para ello, esta idea de la mujer marcada por una carnalidad desbocada y, por ende, la verdadera responsable de toda falta cometida por los varones resultaba muy conveniente.

De modo paralelo, y en parte como resultado de esta creciente sensibilidad moral, sumado a toda otra serie de cuestiones de índole política y social, se profundiza el debate sobre el matrimonio, al cual se ve como la mejor solución para aquellos que no logran ejercer la continencia. Como resultado de todo esto, la relativa autonomía del matrimonio en relación con el poder de la Iglesia pronto sufrió cambios, al buscar y lograr esta institución convertirse en la autoridad dominante y utilizar su peso para reglamentar todos los aspectos relacionados con el tema. Para comienzos del siglo XII la Iglesia define al matrimonio como un sacramento indisoluble en donde lo que cuenta cada vez más es la relación íntima, basada en el consentimiento mutuo, que une a dos personas. A continuación, discute y promueve una moral y un modelo de conyugalidad ideal, que sin embargo se encontrarán escindidos debido a los varios modos en que se aborda la cuestión, sobre todo en lo que atañe al ejercicio de la sexualidad. Por un lado están las necesidades sexuales y las cuestiones hereditarias de una población civil mermada por la peste, sumado esto a una tradición clásica así como a la influencia de los preceptos principales del amor cortés que veían al sexo y la sensualidad como fuentes de placer importantes para el ser humano; por el otro, la visión negativa de la mujer y del ejercicio de la sexualidad por parte de diversos sectores de la Iglesia, aunque no de todos.

Para la Iglesia de esa época, el tema del acto sexual y el placer que encierra es de enorme trascendencia. En principio, la realización de dicho acto dentro del matrimonio sólo era aceptable si tenía fines reproductivos, aunque también se lo consideraba como una solución al problema de la lujuria y la fornicación. Sin embargo, a pesar de que es evidente que la Iglesia misma esperaba que el matrimonio se consumara, esto no resolvía el problema de la realización del acto en sí y del potencial placer que de allí podría derivarse.

Sin embargo, los pronunciamientos que hace la Iglesia por lo general se preocupan más por la conducta de los varones, y relegan a un segundo plano a la mujer. Aquí resulta de gran interés ver cómo a pesar de que en principio es sin duda el cuerpo femenino el elemento que rompe la relación armoniosa entre el hombre y Dios, no parece existir ningún planteo concre-

to y propositivo para las mujeres en cuanto a cómo relacionarse con su cuerpo. Todo queda a nivel de represión implícita o explícita. Son muy escasos los autores que tratan el tema desde una perspectiva más concreta. No obstante ello, existen unas pocas personalidades de la época que se involucran de manera seria con el tema del placer de las mujeres, como por ejemplo Hildegarda de Bingen (1179) y Alberto Magno (1280), lo cual si bien resulta alentador, también apunta hacia lo problemático de la cuestión que no acaba por definirse en ninguna dirección concreta. En torno a esto mismo, Claude Thomasset (1992: 84) se pregunta acerca del peso que tienen en su época estas voces que toman en cuenta a la mujer para concluir que, gradualmente y con muchos tropiezos, surge una conciencia de la sexualidad femenina.

Las conclusiones optimistas a las que llega Claude Thomasset han sido cuestionadas. Sin embargo, lo que resulta indudable es la creciente importancia, si bien plena de interrogantes, que va cobrando la mujer casada a partir de su cuerpo, pero ya no sólo limitada a él, en las discusiones que se dan en torno a la familia y a los papeles que desempeñarán ahí dentro las mujeres como esposas o madres, en los últimos siglos de la Edad Media, siglos en los que éstas adquieren una creciente importancia en muchos ámbitos distintos. Un ejemplo de esto es la prolífica literatura dirigida a la mujer casada o a la joven casadera sobre el tema, en la cual se subraya la existencia de esposas ejemplares siempre sometidas a sus esposos. Asimismo, se escriben múltiples manuales y libros llenos de consejos prácticos para instruir a la mujer en el arte de gobernar una casa.

Resulta indiscutible que muchos de estos textos refuerzan y transmiten de modo creciente un modelo de pareja más y más alejado del eros carnal e incluso del eros platónico característico del amor cortés, para funcionar a partir de un sentimiento más equitativo, el *affectio maritalis*, en donde está presente una serie de elementos tomados del viejo concepto clásico de amistad —santo Tomás de Aquino habla del matrimonio como la amistad más grande— lo cual convierte a la pareja en una especie de sociedad conyugal. Un buen número de cartas, diarios y textos autobiográficos de fines de la Edad Media nos muestran a todo tipo de esposos y esposas funcionando juntos de manera armoniosa.

Sin embargo, esta armonía no es siempre del todo clara ya que por lo general el marido sigue ocupando una posición central, estableciéndose así una relación desigual. Pero también es cierto que toda esta literatura, y la ideología que la sustenta, al darles a las mujeres mayor presencia y responsabilidad y al prepararlas para ello, también las visualiza y las posiciona de manera nueva, lo cual tuvo consecuencias de peso, sobre todo dentro de la

burguesía, donde debido a la creciente importancia económica de las mujeres se exacerban, por cuestiones económicas y legales, los conflictos entre los sexos. De hecho, según críticos como Wade (1986: 35), en esta época, debido al resurgimiento de una misoginia feroz, comienza la "guerra de los pantalones", la cual va acompañada de toda una literatura acorde con este sentimiento.

Se piensa que la presencia de mujeres en movimientos heréticos o semiheréticos como los cátaros o las beguinas, se debe en gran medida a querer escapar de esta creciente misoginia, pero que la reacción más importante en contra de esto se da en una nueva literatura a favor de las mujeres, muchas veces escrita incluso por ellas. Pensemos aquí, a modo de ejemplo, en la *Querelle des Femmes,* el famoso debate que tiene lugar en la Francia de comienzos del siglo XV a raíz de la visión tan negativa de la mujer que presenta la segunda parte de *Le Roman de la Rose.* La *Querelle* resulta de gran interés sobre todo porque en este debate ya no sólo participan voces masculinas en la defensa de la mujer, sino porque también, casi por vez primera, cobra presencia la mujer que narra sus propias experiencias con su propia voz (Power 1975: 30). Sin embargo, no debemos olvidar el contexto más amplio en el cual se inserta la *Querelle*, un contexto en el que las actitudes misóginas se han vuelto a exacerbar, las actitudes respecto al cuerpo y la sexualidad femenina siguen siendo muy ambivalentes, y las ideas en torno al papel que le toca desempeñar a la mujer, sobre todo dentro del matrimonio, están en plena transformación.

Existen pruebas de que Chaucer estaba muy al tanto de la existencia y del peso de muchas de estas cuestiones, con sus respectivos interrogantes y debates.[1] Sin duda la prueba más contundente de esto es *The Canterbury Tales.* En esta obra están presentes todas, o casi todas, las modalidades en las que se podían presentar dichas cuestiones, según la mentalidad de la baja edad media, y éstas siempre vistas de múltiples modos que se retroalimentan de las más variadas maneras, lo cual sí resulta un experimento muy novedoso para su tiempo.

Dentro de este espectro podemos mencionar, en primer lugar —aunque sin olvidar el hecho de estar comentando una obra que no funciona sólo de manera lineal, sino que es un tejido en donde las hebras se juntan en más de una instancia—, a toda una vertiente de cuentos como "The Miller's Tale", "The Merchant's Tale" y "The Reeve's Tale", que no sólo giran en torno a,

[1] Esto se ve de manera clara en "The Parson's Tale", donde Chaucer hace referencia al *Postquam*, un texto medieval clave, donde se recoge gran parte de los debates de la época en torno a las relaciones sexuales.

sino que problematizan, el tema del deseo físico en su versión más descarnada, es decir, el famoso eros material que tanto preocupaba a la Iglesia medieval en contraposición a las relaciones basadas en el *dilectio,* es decir, un afecto más racional y manejable. En síntesis, una serie de historias que contienen la típica materia de la cual están hechos los *fabliaux.*

Pero, a pesar de todo ello, "The Millers Tale" tampoco se limita exclusivamente al sentir de los *fabliaux* tradicionales con su visión tan desagradable de las mujeres, pues aquí nos encontramos con el deseo y el placer físico vistos, en gran medida, a partir de Alison, la adúltera esposa del carpintero, la cual una y otra vez es descrita de manera gozosa mediante una serie de términos que remiten al reino animal, donde los instintos eran considerados perfectamente aceptables. Considero que este aspecto del cuento, que por cierto ocupa el segundo lugar en la colección, introduce un elemento central que influirá en toda nuestra lectura de la obras, pues nos invita —al menos en parte— a ver el ejercicio de la sexualidad, aun cuando no siga las reglas del amor cortés, como algo gozoso y placentero, sobre todo si se ve desde una perspectiva desligada de la moral cristiana.

Sin embargo, todo este goce, y hasta cierto punto inocencia, desaparece si giramos la lente para retomar estos puntos desde otras perspectivas, lo cual enriquece el diálogo que se establece entre los textos. Ejemplo de esto es "The Reeve's Tale", en donde se exploran los aspectos más crudos y desagradables que también se pueden dar en las relaciones humanas, cuando la mujer no pasa de ser tratada como una vagina.

Otra historia que gira en torno al deseo físico y al adulterio es "The Merchant's Tale", donde al clásico tema del marido viejo, es decir, el proverbial *senex amans,* que escoge casarse para no arder, se suma el del marido excesivamente prendado de su mujer, una característica que se manifiesta de manera tan evidente en el personaje de January que llega a bordear en la obsesión malsana. Esto a su vez permite, si bien sólo a destellos, repensar el tema del deseo físico dentro del matrimonio, y entender de modos crecientemente más complejos lo difícil de llegar a conclusiones tajantes al respecto, pues el goce y la repulsión a nivel físico no siempre se experimentan ahí donde lo indica la ley.

Esta multiplicidad de maneras de vivir, incluso de representar, una relación entre un hombre y una mujer en su aspecto más elemental, es decir, aquel relacionado con el deseo físico, no sólo se mantiene sino que se potencia cuando pasamos al trato que recibe todo ello en los romances. "The Knight's Tale" —un ejemplo perfecto del eros de corte platónico que marca el amor que sienten los muy nobles guerreros Palamon y Arcite por la bellísima y pasiva Emilia, la dama ideal, y las arduas aventuras que deben em-

prender para poder conquistarla— nos muestra al amor cortés en su forma más pura. Sin embargo, también es cierto que el hecho de que muchas de las principales características de este cuento se repitan en "The Miller's Tale", al cual antecede, establece todo tipo de resonancias que circulan en ambas direcciones —algunas bastante hilarantes— y obliga a pensar en qué medida, por debajo de muchas diferencias formales, las relaciones entre hombres y mujeres se establecen siempre a partir de ciertos elementos comunes básicos.

A pesar de estas particularidades, éste es el romance que menos se aparta de lo tradicional y conviene más bien buscar en cuentos como "The Franklin's Tale" elementos que rompan de modo más atrevido con lo esperado, y que ejemplifiquen de manera clara esta característica de Chaucer que Brewer (1998: 85) ha definido como "a touch of extremism, of forcing things to the limit", para así volver cada vez más plural y complejo el tratamiento del tema que nos ocupa. En esta historia, que se desarrolla en el idílico mundo artúrico de los romances medievales, el tradicional triángulo amoroso dama-marido-caballero aparece incluso aún más borrado ya que, si bien se mantiene en principio, una lectura más cuidadosa permite ver que todos los aspectos y las funciones tradicionales han sido desfigurados. La historia inicia donde termina la del caballero, es decir, inicia con la vida casada de la pareja, una pareja en donde muchas de las características del amor cortés se combinan ya con las de la relación matrimonial. Pero aquí lo más novedoso es la forma en la que los estereotipados papeles femeninos y masculinos, dentro de este extraño mundo de características oníricas que indican claramente que no debemos realizar una lectura por completo literal, están alterados ya que la que debe pasar por la gran prueba es la esposa. Es decir, se introduce una versión de pareja en la que, al menos parcialmente, la mujer —ya no puro cuerpo— desempeña un papel de creciente responsabilidad ligado a una compleja problemática ética. Por otra parte, el cuento incluye también un retrato interesante, más allá de lo aparentemente problemático que puede resultar, de Arveragus, al cual le toca cumplir, a medida que la historia avanza, con el papel que buscaba asignarle la Iglesia y la sociedad a un buen esposo, es decir, el de un guía racional que aconseja y educa a una esposa inexperta.

Dentro del concierto de voces polifónicas que hallamos en *The Canterbury Tales*, nos encontramos con otra serie de esposas que complejizan el tema, ya que en este caso son cuentos que giran en torno a mujeres y matrimonios aún más problemáticos. Tenemos, por ejemplo, a Constance en "The Man of Law's Tale", una historia que incorpora de modo claro la opinión muy difundida a finales de la Edad Media de que el amor y la sexualidad implican sufrimiento, y a la infeliz y plebeya Griselda, ese vacío humano, en

"The Clerk's Tale", cuya abnegación y obediencia rayan incluso en lo enfermizo e invitan de modo enfático a pensar en lo que implicaría para una mujer cumplir de modo total con las exigencias de la época en cuanto a silencio, sumisión y pasividad. El mismo estudiante, así como el narrador, manifiestan de modo explícito la necesidad de repensar todo el asunto.

Sin embargo, dentro del grupo de las mujeres casadas, la voz de más peso y con mayores implicaciones para las discusiones de la época en torno a la pareja y el matrimonio, es la de Alison, la comadre de Bath. Ésta no sólo irrumpe en el texto con el poder y el caudal de una ensordecedora catarata, sino que relativiza lo negativo del monstruoso silencio que envuelve a Griselda.

Debido a la cantidad y diversidad de aspectos que toca Alison en su larguísimo prólogo, sumado a cómo se relaciona éste con su polémico cuento, el personaje no resulta fácil de resumir o clasificar, salvo en lo que concierne al derecho que se autoconcede de hablar en público, con voz y perspectiva propias, acerca de su experiencia concreta de la vida a partir del hecho de ser mujer, lo cual a su vez está íntimamente ligado con su cuerpo; todo ello desemboca en una visión nueva de la pareja, la sexualidad y el matrimonio, muy distinta de la que emerge de los discursos masculinos.

Esto se cristaliza de modo más que claro en su prólogo, en donde explora la cuestión de la posicionalidad en relación con la experiencia amorosa de manera memorable cuando dramatiza para los demás peregrinos sus conversaciones, o mejor dicho discusiones, con sus cinco difuntos maridos, y en donde se retoma el tema del deseo, la fidelidad, la obediencia y la búsqueda de igualdad. Y si bien gracias a esta dramatización le da cabida, al menos parcialmente, a las palabras y a los puntos de vista de las dos partes en conflicto, también es cierto que saca a relucir, de modo más que efectivo, la exacerbada misoginia que subyace la mayoría de los planteamientos de la época en torno a la mujer, y todo ello dentro del marco del más reciente universo del matrimonio burgués. Asimismo, el tema del ejercicio de la sexualidad por parte de la mujer dentro de distintos matrimonios y con distintos fines, que van desde el cumplir con la deuda conyugal a cambio del bienestar económico, a usar el cuerpo para gozar intensamente a nivel físico, sin jamás pensar en la obligación de procrear, le otorgan a este texto un interés permanente, además de que todo esto vuelve a ligarse con el tema inicial de la mujer y la sexualidad que encontramos en "The Miller's Tale".

Para concluir este trabajo quiero citar a Anthony Low, quien en su libro *The Reinvention of Love* (1993: 3-7) —donde explora cómo los cambios culturales por los que atraviesa una sociedad influyen y modifican sus modos de amar y las formas sociales y literarias específicas que adquieren es-

tos modos— dice en su introducción acerca de sir Philip Sidney que "With regard to love, Sidney was not only a last brilliant exemplar of the older, aristocratic Petrarchan tradition, but an important precursor of a century-long process of change and reinvention". Concluye esta sección —en la que hace un breve recuento de todos aquellos autores que contribuyeron a este cambio— mencionando que Spencer, Shakespeare y Jonson "played a critical role in turning love away from courtly origins toward a new ideal of mutual love and courtship leading to marriage".

Sin embargo, si bien coincido con Low en lo general, considero importante volver a hacer énfasis en que ya Chaucer —con su estilo tan particular— doscientos años antes había explorado insistentemente el tema de muy variados modos y con una complejidad creciente. Es más, el que mucha de su obra gire, de hecho, en torno a las mujeres y el matrimonio, no ha de extrañarnos en absoluto debido al interés que había cobrado el tema en su época. Por otra parte, resulta fundamental tomar todo esto en cuenta para poder apreciar de modo más completo comentarios como los de Brewer y Lewis acerca del papel protagónico que tiene Chaucer como poeta del amor.

Bibliografía

Benson, C. David. 1986. "*The Canterbury Tales:* Personal drama or experiments in poetic variety?" *The Cambridge Chaucer Companion.* Ed. de Piero Boitani y Jill Mann. Cambridge: Cambridge University Press.

Brewer, Derek. 1998. *A New Introduction to Chaucer.* Londres: Longman.

Kittredge, G. L. 1960. "Chaucer's Discussion of Marriage". *Chaucer Criticism. The Canterbury Tales.* Ed. de Richard Schoeck y Jerome Taylor. Notre Dame/Londres: University of Notre Dame Press.

Lewis, C. S. 1977. *The Allegory of Love. A Study in Medieval Tradition.* 2a. ed. Oxford: Oxford University Press.

Low, Anthony. 1993. *The Reinvention of Love. Poetry, Politics and Culture From Sidney to Milton.* Cambridge: Cambridge University Press.

Otis-Cour, Leah. 2000. *Historia de la pareja en la Edad Media. Placer y amor.* Madrid: Siglo XXI.

Pearsall, Derek. 1979. *The Canterbury Tales*. Londres: Unwin Hyman.

Power, Eileen. 1975. *Medieval Women.* Cambridge: Cambridge University Press.

Thomasset, Claude. 1992. "La naturaleza de la mujer". *Historia de las mujeres. La Edad Media.* Vol. 2. Ed. de Georges Duby y Michelle Perrot. Madrid: Taurus.

Wade Labarge, Margaret. 1986. *A Small Sound of the Trumpet.* Boston: Beacon Press.

A Little Chat on Chaucer's "The Miller's Tale"

Adrián MUÑOZ G.
El Colegio de México

The greatness of English Literature is due mostly to writers such as John Milton, William Wordsworth, Charles Dickens, William Shakespeare, Virgina Woolf, and T. S. Eliot. Their texts comprehend from the serious to the comical, from nature to human nature. But how different would English literature be if, way back into the fourteenth century, the major figure of Geoffrey Chaucer had not existed? The medieval world is extremely important in the minds of the Englishmen, and Chaucer depicted it sarcastically, vividly, yet just as it really was—with all of its vices and morals. No other written work is as significant as *The Canterbury Tales*. Nowhere can we find so well displayed and mocked Medieval England.

One of the tales I find among the most enjoyable is "The Miller's Tale" —comical, sardonical, exquisitely weaved... delightfully framed. For the time being we have an immense opportunity to gain a deeper insight of this work. After many a day trying to get hold of him, I finally ran into him inside a bookstore (he was glancing most interested through some Browning's illustrated edition of *Childe Roland to the Dark Tower Came*). I denied to let him out, unless he might yield to an interview. Who am I talking about, you may ask? Chaucer himself, indeed.

—Good evening, Mr –

—*Sir, please.*

—Um, Good evening, *Sir* Chaucer.

—*Good ev'nen.*

—People around the world have been amused by your fascinating *The Canterbury Tales,* and many an essay has been written on them, concerning a number of topics. On this very occasion I'd be very glad if we could talk about a special favorite of mine, "The Miller's Tale", if you agree.

—I accorden.

—So then —several critics have linked this tale, as well as some others, with an old French type of writing, the fabliaux. How do you feel about this?

—Well, certes. I know some of these fabliaux, but mine tales have eek to doon with twelfth-century Latin comedyes, yet the tales I y-wrote are different. "Tis common that the fabliaux, and these Latin comedyes claimed only to entertain the public, whereas mine storyes are much more instructive. There is no *ars gratia artis* in'em" (Olson 1986: 72). Not ev'rything is fun. Maybe thou coldst say that "The Milleres Tale" belong in the European form of folktale known as *Schwank*. The *Schwanke* are concern'd with the basic human excesses of drinking, eating and sexing; they display the common social conflicts sich as landlord versus peasant, husband versus wife, trade versus trade, etcetera. But the *Schwanke* doon not only handle humour, they can als be didactic (Lindhal 1987: 125).

—And what exactly is it that your comedies, say, teach?

—Oo teaching only would not do. In this very tale, for example, what is important is the relation between deeds and effects, and als between the tale itself and th'others.

—So would you say that "The Miller's Tale" is about the distribution of justice?

—Certes, there is some kinde of justice, but dost thou think that this justice is "just"?

—Well, it is clear that "jealousy has been punished, pretensions have been uncovered, the trickster has been caught in his own trick, punishment has been made precisely to fit the crime, and the joyous cavorting of the village at the end of the tale signifies the restoration of disorder to order" (Storm 1964: 114).

—But remember that "sweet Alisoun" suffered no punishment at al.

—Well, that's true. So then, is justice a fictional one, or what?

—Justice is ne'er fair. Neither wold it be correct to say that there is dyvyne justice, or of whate'er kinde. In this tale, justice is provided by humans, and as sich, justice is neither fair nor perfect. T'onderstand better the complexitee thou must needs bear in mind that "The Milleres Tale" cometh right after the Knyghttes.

—O, yes. By the way, this a figure that you so much loved throughout the whole *Canterbury Tales*, didn't you?

—Ay, in some way. He is the wright that tendeth to restort whate'er disturbance, struggle or any kinde of trouble mighte arise amongst the compaignye. And yet, the Miller mocketh the Knyghttes worlde in his tale.

—How is that?

—At almost ev'ry point, both the world of the Miller and of the Knyght are thilke. A common topic in both tales, love, is in "The Knyghttes Tale" sumething of the sprite, whereas in the Miller's 'tis mainly likerous (Storm 1964: 110).

—O, I see. Maybe we could consider this as a game of counterparts, like in Blake's *Songs of Innocence and of Experience*.

—Perchance in a certain sense. But in *The Canterbury Tales* this "game of counterparts" —as thou put it— helpeth to weave the coherence of al the work, so that it wold not be a merely *compilatio* of storyes. Besides, the playing of opposite views is not as recurrent as the conflict between characters. Thou canst notice that everychon character has a real life, that they doon not just exist as storye-tellers; they react againste th'offenses of other characters; they mighte appear bifor or afterwards telling thir own storye, which ever has an effect upon other characters, oo way or th'other. The *Schwank* folktale is like that –it beareth a double context, an *Internal social context* within the tales ech teller telleth, and an *allusive context* (Lindhal 1987: 129). In Blakkes Songes, on th'other hand, there are no narratours, just a poetical voix.

—And what was the point of framing the book within a cluster of pilgrims?

—Pilgrimage was most fit for bringing together a group of characters the most different amongst thimselves.

—This reminds me of Boccaccio's *Decameron*. To what extent is your work influenced by his?

—Nay! Mine work is not in the least influenced by this Italian writer. I doon noot a few of his works, but noot not this oo thou mentionest. No, the idea of bringing up together so many and so diverse personages is utterly mine.

—The reason, I assume, was to criticise all social classes.

—Al social classes of Engelond besides beliefs, issues of love, and the way in which fortune worketh. In "The Milleres Tale" superstitious peple are criticised in the figure of credulous John the carpenter; Chirch itself is ridiculed by him and by coquetous Alisoun going a-flirting to Chirch after she has had an encounter with "hende Nicholas". Forsooth, that the clerk is a most likerous man is not par accident.

—I wonder why did you choose to make of Old John a carpenter.

—In regard to the supposed second coming of the Flood that mischievous Nicholay had predicted; wood-working is directly related to Noah's ark; so that whan Old John is waiting inside the tub, a comic inversion taketh place (Coote 1988: 190).

—Did you criticise thoughtfully?

—Nay, not so. Ich y-criticised not at al; it al was mine characteres deeds. I just y-noted down al I herd from hem. 'Tis the Miller, not me, that does al the criticism, as well as if there is any hars language, 'tis due to the characters nature. That is why ich y-apologised in mine 'Retractioun' for whate'er nastye worddes may harm th'auditours ears (Craik 1964: 2).

—Hey, you're becoming like the Miller, who blames his drunkenness on the Host's ale.

—Who, me?

—Yes indeed!

—Ho, ho! Not even so!

—Well, anyhow... Some minutes before you said something about certain teachings that your tale conveys; yet I am not very sure if there really is a moral lesson, I feel that the "carpenter is ridiculed, not as carpenter, but a doting and jealous husband and as a credulous and superstitious man" (Craik 1964: 6).

—That is right. But remember that I toldee that justice is not perfect, and that his being a carpenter helpeth construe the satire. Moreover, thou canst not sympathise with any character whatsoever. Had thou sympathis'd with John, the comic denoument wold lose al its strength. And it is als because thou not completely despise Alisoun that the plot worketh out well.

—Now that you mention it, why is it that Alison does not at all receive a punishment?

—Well, she just acts according to her "wylde and yong" nature. Hir husbande is most oldd, and it was expected that so a nice, yong wyf wold cuckcold him. Ev'ryun else payeth for thir sinne, so to speake: Old John is y-cuckolded because he trespassed the barrier of marryed love based upon so distante ages and due to his naivetee; the hende clerk is brutally punished because of his highte pride; and Absolon, "amorous Absolon", who at the thilke time ridicules romances, receiveth punishment in the very object of his vanity: his mouth.

—How exactly does this tale parody the Knight's?

—As alreadye ich saide: in "The Knyghttes Tale" love is regarded a most sacred thing; in "The Milleres Tale" it is vulgarised and trivialised. Therefore, the Knyghttes vies of courtly love seem "in retrospect less incredibly idealized, less impossible sentimentalized" (Storm 1964: 108).

—How did you manage to develop the plot? How does the climax work?

—Firste of al, there is tha fact of John being a carpenter and the saide relation between him and Noah. On th'other handde, whan Nicholas receiveth the "hote cultour" he screameth "Water! *Water*! Help, for Goddes herte!" The cryings awake the carpenter who is awaiting for the Flood and so cutteth the cord that holdeth his tub, breaking the floor whan falling down onto th'other personages. Moreover, when al three —Alisoun, Nicholas, and John— are inside the tubs, the "sely" John falleth asleep because of "weary bysinesse"; some time afterwards, the cuple of lovers are "In bysinesse of myrthe and of solas". Remembering some po'plar Spanish phrase used to descrie things

perform'd clandestinely, Alisoun and Nicholas are loving ech other "por debajo del agua", which "sely" John wol supposedely sail on.

—At the same time you do make allusions to everyday-use objects, such as oven-wafers, so that characters may appear convincing (Craik 1964: 14).

—Ay. In mingling realistic details with impossibilityes sikerly absurd, these impossibilityes turn to be just as believable as real events.

—What impossibilityes or absurdities, for example?

—Dos thou not think that it is absurd that Absolon is ony playing the fool outside the window, a-singing and romancing, whilst Nicholay and Alisoun are coupling?

—Yes, indeed.

—'Tis just as absurd as ich talking to thee.

—Why! Is it?

—There are like five hundred years between us twain. 'Tis impossible that we be having this chat! And yet we are, and 'tis als very likely that some readers may find this believable. I'd rather part now, for it is getting late and I ne'er go to sleep without writing something first.

—Any words for our audience before you leave?

—So long, and God save al the roote!

Bibliography

Chaucer, Geoffrey. 1996. "The Miller's Tale". *The Canterbury Tales. A Selection*. London: Penguin Classics, 105-126. [This edition comes with a brief glossary.]

_____.1999 (1958). *The Canterbury Tales*. Ed. A. C. Cowley. Great Britain: Everyman. [This edition includes an appendix on pronuntation, grammar and versification.]

Coote, Stephen. 1988. *English Literature of the Middle Ages*. London: Penguin Books, 179-213.

Craik, T. W. 1964. "The Miller's Tale". *The Comic Tales of Chaucer*. London: Methuen, 1-29.

Lindhal, Carl. 1987. "License to Lie". *Earnest Games. Folkloric Patterns in The Canterbury Tales*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 124-155.

Olson, Paul A. 1986. "The Order of the Passion and Internal Order". *The Canterbury Tales and the Society*. New Jersey: Princeton University Press, 49-84.

Storm Corsa, Helen. 1964. "Modes of Comedy in the First Fragment". *Chaucer. Poet of Mirth and Morality*. [USA]: University of Notre Dame Press, 108-115.

Chaucer como poeta de amor cortés y su contraste con Shakespeare en *Troilus and Criseyde*

Rosario FARAUDO
Universidad Nacional Autónoma de México

Al analizar el legado de Chaucer, Harold Bloom lo reconoce como el primero de los escritores en lengua inglesa, exceptuando a Shakespeare (1994: 99). *Los cuentos de Canterbury*, con su maravillosa variedad de personajes y su profunda visión de la naturaleza humana, han constituido un acervo para la creación literaria a través de los últimos seiscientos años. Sin embargo, en su época, *Troilus and Criseyde*, una obra poco leída en la actualidad, fue considerada por el mismo Chaucer como su mayor logro. Sin subestimar los *Cuentos*, se puede decir que la calidad poética de esta obra justifica este concepto, por lo menos en opinión de C. S. Lewis (1958: 176).

No se pretende en este espacio llevar a cabo un análisis profundo de la obra y sus personajes como hizo, de manera magistral, C. S. Lewis en *The Allegory of Love*, publicado en 1936. Se trata únicamente de presentar algunos detalles que llaman la atención del lector del año 2003 y observar el contraste existente con el trato que le da Shakespeare al mismo tema, con la esperanza de despertar interés por la lectura de estas dos grandes obras literarias.

Las fuentes de esta historia se remontan a la "materia de Troya" y en especial al francés Benoît de St. Maure y su *Roman de Troye* que apareció en el siglo XII. Guido delle Colonne, un juez siciliano, la tradujo al italiano bajo el título de *Historia Trojana*, en la que se inspiró Boccaccio para su novella-poema *Il Filostrato*.

El poema de Chaucer se asemeja a "The Knight's Tale" de *Los cuentos de Canterbury* en que ambos tienen sus fuentes inmediatas en Boccaccio y tratan material de los antiguos ciclos del romance. Aunque aparecen en el Troilo algunos personajes importantes de *La Ilíada*, Homero casi no menciona a nuestros protagonistas —Troilo, Criseyda y Pándaro— y aun a Troilo, hijo de Príamo, le da muy poca importancia. St. Maure inicia su relato con la separación de los amantes, al partir Criseyda de Troya, y constituye solamente un episodio en medio de un poema larguísimo. Boccaccio lo convier-

te en una "novella" renacentista, que Chaucer posteriormente transforma en un poema de amor cortés. Con el correr de los años, Shakespeare retomaría este tema para producir un drama lleno de amargura, que forma parte de los llamados "problem plays". Esta obra se comentará más adelante.

En la obra de Boccaccio el autor se identifica con Troilo, como el amante rechazado, y a través del relato expresa su propia pasión por Maria d'Aquino. Chaucer, en cambio, se distancia de la historia interponiendo un narrador. Al invocar a Tisifone, una de las Furias, prepara el ambiente para una historia trágica de amor y traición, dicho en sus propias palabras, "Thise woful vers, that wepen as I write" (1.7). También se encomienda a Dios, a la manera cristiana, para poder llevar a cabo su labor. Aunque la invocación de las musas es propia de la poesía de todas las épocas, en esta obra parece haber una fusión de cristianismo y helenismo. Desde luego, abundan las referencias a los dioses griegos, especialmente Venus y todos aquellos relacionados con el amor y con la guerra, pero por otro lado, el discurso de los personajes con frecuencia se dirige a Dios en singular y a la manera cristiana, como se hubiera hecho en la época de Chaucer. Un ejemplo lo encontramos cuando Troilo se encomienda a Venus al disponerse a entrar en la alcoba donde duerme Criseyda, y al sorprenderla Pándaro, éste le suplica: "No word, for love of God, I yow biseche!" (3.755).

Chaucer elimina algunas de las frivolidades renacentistas de la obra de Boccaccio y medievaliza a los personajes de la literatura clásica, otorgándoles un comportamiento propio de caballeros y damas medievales. Persisten, no obstante, algunos elementos de influencia italiana, tales como un soneto de Petrarca (núm. 88), traducido en la canción de Troilo.

Un elemento que inclusive va más allá del Renacimiento y nos transporta a la poesía de John Donne, es la irreverencia con que los amantes se dirigen al nuevo día que los sorprende después de su primera noche de amor: "Envyous day, what list the so to spien? / What hastow lost, why sekestow this place (3.1454) [...] What profrestow thi light here for to selle? / Go selle it hem that smale selys grave; / We wol the nought, us nedeth no day have" (3.1461). "And ek the sonne, Titan, gan he chide, / And seyde, 'O fool, wel may men the dispise, / That hast the dawnyng al nyght by thi syde, / And suffrest hire so soone up fro the rise,..." (3.1466). Hasta los amantes de la poesía de Donne debemos reconocer en este antecedente una relación estrecha con el tono del poema del último, "The Sun Rising" (1633):

Busy old fool, unruly sun,
Why dost thou thus,
Through windows and through

curtains call on us?
Must to thy motions lovers' seasons run?...

Por otro lado, como es frecuente en la lírica medieval, no falta el canto a la belleza natural, propicia al amor: "In May, that moder is of monthes glade / That fresshe floures, blew and white and rede / Ben quike agayn, that wynter dede made / And ful of bawme is fletyng every mede / Whan Phebus doth his bryghte bemes sprede..." (2.50).

De acuerdo con la tradición del "amor cortés", Troilo es un caballero valiente y arrojado en la batalla, pero su vida depende de que la dama, Criseyda, lo acepte como su servidor. En su primera entrevista, organizada por Pándaro, Troilo le ofrece a Criseyda estar siempre a su servicio, cosa que más adelante hará el griego Diomedes, como es propio de la tradición. Al aceptar Criseyda a Troilo como su caballero, pone por condición la protección de su honor, y le advierte, también siguiendo lo que dicta el amor cortés, que ella mantendrá la soberanía en el amor aunque él sea hijo de un rey. A diferencia de Shakespeare, Chaucer nos ofrece una imagen muy positiva de Criseyda, como una viuda virtuosa, respetable y de gran belleza: "Nas nevere yet seyn thyng to ben presed derre / Nor under cloude blak so bright a sterre / As was Criseyde, as folk seyde everichone / that hir behelden in her blake wede" (1.175).

La consumación del amor no era indispensable dentro del amor cortés, aunque era frecuente y tolerado, por lo menos en la literatura. En una sociedad donde había que buscar el amor fuera del matrimonio, el secreto era un elemento indispensable, cosa que estos amantes cuidan rigurosamente. Troilo logra convertirse en amante de la dama con ayuda de Pándaro, tío de Criseyda, pero no sin antes tener que vencer cierta resistencia. Lo anterior eliminaría algunas objeciones de tipo moral, puesto que en este caso lo que había que proteger era el honor y no la virginidad. C. S. Lewis opina que Chaucer sanciona el amor entre Troilo y Criseyda como si se tratara de un matrimonio y que, por lo tanto, la falta de Criseyda está en traicionar a Troilo con Diomedes, no en haber aceptado al primero como amante (1958: 189-197). Chaucer parece relatar la traición de Criseyda muy a su pesar, como obligado por el autor original del cuento, y se disculpa con las damas por tener que hacerlo: "Bysechyng every lady bright of hewe, / and every gentil womman, what she be, / That al be that Criseyda was untrewe, / That for that gilt she be nat wroth with me" (5.1772).

El Libro III contiene poesía erótica de insuperable valor. El narrador nos cuenta cómo Troilo acaricia a Criseyda, se besan, se abrazan, cómo van cayendo el uno en brazos del otro y lo mucho que lo disfrutan. En opinión

de C. S. Lewis, esta poesía constituye una lección sobre, "how Chaucer can so triumphantly celebrate the flesh without becoming either delirious like Rossetti or pornographic like Ovid" (197).

El narrador interviene en determinados momentos intercalando opiniones o comentarios, ya sea para anticipar cualquier posible crítica a su heroína por enamorarse de Troilo demasiado aprisa, como sucede en el Libro II, o como hace en el Libro III para reflexionar sobre el problema del escritor que debe seleccionar los incidentes para que su relato no sea tedioso. De nuevo Chaucer se distancia de la narración mencionando el hecho de que su fuente, "myn autour", no ha incluido todos los detalles, por lo tanto, él tampoco podría hacerlo aunque quisiera: "For sothe, I have naught herd it don er this / In story non, neno man here, I wene; / And though I wolde, I koude nought, ywys;..." (3.498). En mi opinión, sin duda la intervención más interesante del narrador es la que se refiere a los cambios del lenguaje. En la introducción al Libro II, después de invocar a la musa, Chaucer se excusa por no escribir en latín sino en su propia lengua, y refrenda su distancia de la narración al observar que él solamente cuenta lo que dice su autor, haciendo hincapié en las transformaciones que sufren las lenguas a través de los años: "Ye knowe ek that in forme of speeche is chaunge / Withinne a thousand yeer, and wordes tho / That hadden pris, now wonder nyce and straunge / Us thinketh hem, and yet thei spake hem so, / And spedde as wel in love as men now do..." (2-22). A seiscientos años de distancia y dada la dificultad que enfrentamos los lectores actuales al empezar a leer el inglés de Chaucer, se corrobora la validez y la trascendencia de esta preocupación.

Existe un gran contraste entre este poema y la versión que más tarde nos ofrecería Shakespeare del mismo asunto. Chaucer escribe un poema de amor, apegado a los cánones del amor cortés, mientras que en su *Troilus and Cressida*, Shakespeare presenta el lado oscuro de la humanidad, en un drama donde la problemática de los enamorados viene siendo secundaria. Se ha dicho que esta obra tiene cierta afinidad con algunos de los sonetos, sobre todo los que se relacionan con la "dama morena". En este drama no encontramos héroes ni heroínas. Podría decirse que Shakespeare utiliza toda la exuberancia de su lenguaje y su imaginación para analizar a políticos, reyes, damas y caballeros de su tiempo, y como acostumbra suceder con este autor, de todos los tiempos.

En la obra de Shakespeare los conflictos al interior de Troya y especialmente dentro del campamento griego tienen un papel preponderante y el autor les adjudica escenas muy importantes. Al no estar limitado por la ética cristiana —puesto que sus personajes son paganos—, Shakespeare explora el comportamiento político con entera libertad. Es una obra donde nadie se

hace ilusiones respecto a la causa que están defendiendo. Ambos lados comprenden que la guerra en la que están peleando no está justificada y lo expresan con frecuencia. Entre los troyanos se considera la devolución de Elena y tanto unos como otros se refieren a ella como una prostituta y a Menelao como un cornudo. Hablando de su comandante Menelao, Ulises le dice a Patroclo: "we lose our heads to gild his horns" (IV, v).

Ulises aparece más como villano que como héroe, personificando al político manipulador. Para favorecer sus propósitos habla del principio jerárquico que gobierna al mundo, invocando toda la cosmogonía medieval, que en la tierra tiene su paralelo en las clases y los rangos. No hay que olvidar que el que habla es el autor, que en este discurso refleja el pensamiento de su época. Héctor es un personaje anacrónico. Aparece como un caballero medieval, un tanto caprichoso, que con toda su nobleza sucumbe ante la cobardía de Aquiles que lo asesina cuando lo encuentra desarmado. Su muerte, por lo tanto, no es heroica.

En general, tanto griegos como troyanos están caracterizados con un tinte muy negativo. En la obra de Chaucer, los griegos, con excepción de Diomedes, casi no aparecen y aun los troyanos participan de manera limitada, podría decirse que se encuentran solamente en el trasfondo. El lenguaje que utiliza Shakespeare es directo desde el Prólogo, "Menelaus' queen, with wanton Paris sleeps", y con frecuencia es obsceno. Abundan las imágenes sexuales y los juegos de palabras con implicaciones eróticas.

La personalidad de las dos protagonistas, Cryseida y Cressida, tiene pocas características comunes, excepto el hecho de encontrarse ambas en una posición delicada en una ciudad sitiada. En opinión de Harold Bloom, tanto Chaucer como Shakespeare sienten "admiración afectuosa" por sus heroínas, si bien en el caso de Shakespeare se trata de una admiración más bien lujuriosa (1998: 334). Aunque a simple vista podría pensarse que Shakespeare no favorecía mucho a su Cressida, si tomamos en cuenta que se trata de una mujer del Renacimiento, aunque su autor la coloque en Troya, ya no parece tan extraña la opinión de Bloom. Pensemos por un momento en la angelical Desdémona, que también es una mujer atrevida y dotada de un diálogo muy ingenioso. Si Chaucer hace que sus griegos y troyanos se comporten como damas y caballeros medievales, es lógico suponer que Shakespeare también adapte sus personajes a su propia época. La Cressida de Shakespeare es una mujer hábil y mundana que acepta a Troilo como amante sin mucha resistencia, de manera voluntaria y consciente. Las intrigas de Pándaro no la engañan como a Criseyda, puesto que conoce bien a su tío y se da perfecta cuenta de lo que éste persigue: "By the same token, you are a bawd" (I, iii, 813). Su discurso dista mucho de ser recatado y tierno como el de la heroína de Chaucer.

En Shakespeare, el diálogo entre los futuros amantes implica más deseo que amor. Cuando Troilo le dice "This is the monstuosity in love, lady —that the will is infinite and the execution confined; that the desire is boundless and the act a slave to limit", la respuesta de ella está en el mismo plano: "They say all lovers swear more performance than they are able, and yet reserve an ability that they never perform: vowing more than the perfection of ten and discharging less than the tenth part of one. They that have the voice of lions and the act of hares, are they not monsters?" (III, ii, 825).

Esta Cressida ha visto mucho, desconfía hasta de sí misma y ve a los hombres con escepticismo.

Así como Chaucer describe la relación de los amantes con una serie de detalles eróticos que ya se comentaron, el contexto en el que se desenvuelve la relación de Troilo y Cressida es un tanto sórdido. Al finalizar una primera entrevista en que ambos se declaran su amor, Pándaro literalmente los lleva a la cama sin más: "Whereupon I will show you a chamber and a bed; which bed, because it shall not speak of your pretty encounters, press it to death: away!" (III, iii, 826). Pándaro ha procurado a Cressida como una mercancía, y como tal acaba siendo tratada por los troyanos.

Troilo resulta un personaje poco caballeroso, que más parece estar enamorado del amor y desear a Cressida como objeto sexual. Cuando su "amada" se ve obligada a abandonar la ciudad, este Troilo no piensa ni por un momento en salvarla. Nos inspira piedad en la escena donde espía —con ayuda de Ulises— la cita de Cressida con Diomedes y confirma sus sospechas acerca de la traición de su dama. A pesar de esto, su discurso se niega a aceptar la realidad: "This is she?— No, this is Diomede's Cressida / If beauty have a soul, this is not she..." (V, ii, 840).

La figura de Pándaro ha sido con frecuencia comparada con la Celestina, pero hay que tomar en cuenta que el primero no recibe dinero por sus servicios. En el caso de Chaucer, se trata del hombre práctico, que disfruta organizando y manipulando a los demás; es el hombre que hace que los proyectos se cumplan. Es un buen amigo, ingenioso, dispuesto a ayudar a Troilo de buena fe ya que no considera que la relación con él perjudique en nada a su sobrina. En algunos momentos resulta cómico y hasta ridículo, pero de manera simpática. Por su comportamiento en sociedad parece ser un hombre ameno que deleita a sus amigos. C. S. Lewis lo considera, además de un puente entre Troilo y Criseyda, un puente entre el romance y la comedia (1958: 197). El Pándaro de Shakespeare, aunque comparte algunas características con el de Chaucer, es un personaje mucho menos afortunado: si bien su discurso es muy ingenioso, como se aprecia en sus diálogos con Elena y con Cressida, es mucho más cínico que el de Chaucer, es sifilítico y

acaba siendo rechazado por Troilo al terminar la obra. Pándaro es el encargado de despedirse del público. No existe evidencia de que esta obra haya sido representada en época de Shakespeare, y es muy dudoso que semejante insulto hubiera sido aceptado por el público, por muy sofisticado que éste fuera: "As many as be here of Pandar's hall, / Your eyes, half out, weep at Pandar's fall, / Or if you cannot weep, yet give some groans, / Though not for me, yet for your aching bones... Till then I'll sweat and seek about for eases, / And at the same time bequeath you my diseases" (V, xi, 845).

Lo que sí comparten estos tres personajes, tanto en un autor como en otro, es su conciencia de ser personajes de la historia literaria. En ambas obras hay un momento en que los amantes se juran amor eterno y proclaman que en caso de fallar, pasarán a la historia como emblemas de constancia uno y de traición la otra. De la misma manera los intermediarios serán siempre considerados como "pandars".

Shakespeare se abstiene de moralizar mientras que Chaucer disculpa las faltas de sus protagonistas. El poema de Chaucer, a pesar del final trágico, termina con una nota optimista, con la imagen de Troilo, después de su muerte, minimizando las angustias de la tierra, y al mismo tiempo, con la voz del narrador, recomendando la sublimación del amor a lo divino y condenando al paganismo. Una vez más el autor se coloca dentro de su propia época. Por otra parte, Shakespeare sostiene el mismo tono negativo hasta el final de la obra: Troilo expresa una gran amargura y todo el odio acumulado contra los griegos, así como su deseo de vengar la muerte de Héctor. Como ya se ha mencionado, las palabras finales corren a cargo de Pándaro, que acaba de ser rechazado por su amigo.

Ambas obras, sin embargo, tienen una gran afinidad que va más allá de la historia básica, el género literario y el tono: sus autores utilizaron de manera brillante los recursos de su lengua para lograr dos obras de arte que han sobrevivido a través de los años, y cada una en su estilo tiene validez permanente.

Bibliografía

Bloom, Harold. 1994. *The Western Canon*. Nueva York: Riverhead Books.

_____. 1998. *Shakespeare, the Invention of the Human*. Nueva York: Riverhead Books,

Chaucer, Geoffrey. 1957. *Troilus and Criseyde*, en *The Complete Works of G. Chaucer*. Ed. de F. N. Robinson. Oxford: Oxford University Press.

Donne, John. 1973. "The Sun Rising", en *The Literature of Renaissance England.* Ed. de John Hollander y Krank Kermode. Londres: Oxford UP. Vol. 2 de *The Oxford Anthology of English Literature.* 4 vols.

Kott, Jan. 1966. *Shakespeare, our Contemporary.* Nueva York: W. W. Norton.

Lewis, C. S. 1958. *The Allegory of Love.* Oxford: Oxford UP.

Shakespeare, William. 1986. *Troilus and Cressida,* en *William Shapespeare, The Complete Works.* Ed. de Stanley Wells y Gary Taylor. Oxford: Clarendon Press.

Erasmo, Rabelais y Brantôme, dos rostros del libertinismo y el libertinaje del siglo XVI

Claudia RUIZ GARCÍA
Universidad Nacional Autónoma de México

Asociar en estas líneas a François Rabelais y a Pierre de Bourdeille, mejor conocido como el abad de Brantôme, o simple y llanamente como Brantôme, autor de los *Sermens et juremens espaignoles*, las *Rodomontades espaignoles* y *Les Vies des Dames Galantes*, entre otros títulos, resulta una tarea que conlleva por lo menos dos riesgos.

El primero de ellos consiste en definir el binomio de términos —libertinismo y libertinaje— que justificaría reunirlos aquí, y el segundo reside en que para aproximarse a Brantôme a veces es mucho más atractivo hacerlo no tanto como teólogo o filósofo, que no lo es, sino más bien como una especie de sociólogo, muy particular, concentrado en hablar de las prácticas sexuales de las mujeres de cierto rango social.

Si nos detuviéramos un momento en el primer riesgo mencionado habría que reconocer que existe una vasta bibliografía (véase Jean Claude Margolin, 1974) interesada en ceñir los diferentes matices semánticos que estos términos poseen durante el siglo XVI. Baste, para nuestro propósito, recordar que estas palabras están vinculadas con una más —*libertin*— que se incorpora a la lengua francesa por primera vez en un tratado redactado por Calvino, a mediados de ese siglo, intitulado *Brieve Instruction pour armer tous bons fideles contre les erreurs de la secte commune des Anabaptistes*. Este estudio semántico permite desentrañar un problema mucho más amplio asociado a cuestiones que tienen que ver con el estudio de la mentalidad de la época, su sicología social, sus costumbres, al igual que la historia de la filosofía y sobre todo la historia de las prácticas religiosas del momento. Así, se asignará la voz libertino a todo aquel que por su manera de ser, juzgar o sentir será percibido como un adversario de una postura religiosa de la gran mayoría. Dentro de esta categoría cabe muy bien revisar los puntos de vista de los autores referidos porque, de alguna forma, su manera de decir las cosas resultará un tanto incómoda y agresiva para ciertos sectores de la sociedad de la época.

Empecemos por Rabelais, considerado por algunos de sus contemporáneos como un simple monje *défroqué*, que llegó más tarde a ser un médico mediocre o como lo ha visto uno de los más importantes estudiosos de su obra, Michael Screech, quien en su libro *Rabelais* lo sitúa como un hombre enrolado en uno de los juegos más serios, pues el análisis que hace de su época no lo realiza por ataques brutales contra los prejuicios del momento, sino más bien mediante críticas jocosas que buscan restablecer la armonía y la razón de su entorno. Sólo nos limitaremos a repasar una de sus obras —*Gargantua*— pues de ella se desprende una serie de reflexiones ligadas a las preocupaciones que nos interesa hacer resaltar aquí, para poder entender la razón por la cual se le puede clasificar como un partidario del libertinismo del Renacimiento francés.

En primer lugar hay que reconocer que Rabelais está inscrito dentro de una tradición humanista cuyo primer propósito consiste en sacudir las conciencias dormidas de su época. Uno de sus principales guías es Luciano de Samosata, autor de la *Historia verdadera*, y reconocido por Calvino como el maestro de todos los ateos de su tiempo. Esta opinión tendría que usarse con mucha cautela, pues el término "ateo" a lo largo del siglo XVI no logra todavía precisarse. Calvino, en la *Institution de la Religion Chrétienne*, critica al papado señalando:

> Dieu sait quels vicaires du Christ nous trouverons, et tout le monde le cognoit... Nous savons qu'ils n'ont jamais rien tenu de Jésus-Christ, sinon ce qu'ils en avaient appris en l'escole de Lucien... Le premier article de leur théologie, laquelle ils ont entre eux, est qu'il n'y a point de Dieu. Le second, que tout ce qui est écrit et tout ce qu'on presche de Jésus-Christ n'est que mensonge et abus. Le troisième, que tout ce qui est contenu dans l'Écriture touchant à la vie éternelle et la résurrection de la chair n'est que fable (C. Lavergnat-Garnière 1978: 70-71).[1]

Con esta observación, aunada a la opinión que se tiene de Luciano como el escritor que supo hacer una caricatura de cosas serias, se ha podido reconocer que Rabelais retomó algunos motivos y sobre todo el tono de los es-

[1] Dios sabe qué vicarios de Cristo encontraremos y todo el mundo lo conoce... Sabemos que no tienen nada de Jesucristo, sino lo que habían aprendido en la escuela de Luciano... El primer artículo de su teología, la que manejan entre ellos, es que no hay Dios. El segundo, que todo lo que está escrito y todo lo que ha predicado Jesucristo no es más que una mentira y abuso. El tercero, que todo lo que contiene la Escritura referente a la vida eterna y la resurrección de la carne no es más que una fábula. (Todas las traducciones son mías con excepción de los textos citados por Rabelais.)

critos de Luciano, a quien descubrió cuando aprendió griego, traduciendo posteriormente una buena parte de sus textos. Sin embargo, Rabelais no es el primero en empaparse de la técnica utilizada por Luciano. Tomás Moro y, sobre todo, Erasmo de Rotterdam, quien también se ocupó de traducir la obra luciana, lo habían hecho anteriormente. Interesa detenerse en este último porque, aunque sus libros no se caractericen por la ambigüedad que sí encontramos en Rabelais, sus escritos filosóficos-teológicos fueron condenados por la Sorbona a partir de 1526, lo que no sucedió con los textos de Rabelais. Esta situación no deja de asombrar pues en la obra rabelesiana se recogen varios ecos de algunas voces que Erasmo había vertido en sus *Coloquios* y en el *Elogio de la locura*.

Conocida es la polémica vida del humanista holandés, figura precursora de la Reforma de la Iglesia, junto con otro de sus compatriotas como Tomás a Kempis. Se trata de un hombre convencido de que la verdadera piedad no debe limitarse a una serie de prácticas rutinarias como los ayunos, los rezos y los ritos que la Iglesia ordena realizar. Para él la auténtica devoción queda asentada en el feligrés cuando éste logra mantener una comunicación directa y un fuerte sentimiento de confianza y de amor hacia Jesucristo. Para Erasmo sólo de esta forma el cristiano logra salvarse de la desdicha, el castigo y la muerte. Esta postura es compartida a medias —sobre todo en lo que se refiere a la vacuidad de las prácticas de devoción— por Lutero. Sin embargo, Erasmo siempre mantuvo, con respecto a la visión reformista del monje alemán, un enorme recelo. Incluso, presionado por los papas Adrián IV y León X, así como por el rey Enrique VIII, tomó posición contra el monje agustino en relación con su tesis defendida acerca de la predestinación. Algunos reformistas criticaron esta situación, acusándolo de aceptar una clara sumisión a las autoridades de la Iglesia de Roma, solapando con ello una multiplicidad de costumbres viciosas en el seno de ella. Hay que recordar que no son únicamente los reformistas quienes ponen en tela de juicio sus actitudes y opiniones. También, del otro lado del frente, los católicos le reprocharon las críticas que Erasmo hizo de la *Vulgata*, que algunos consideraban como un texto inspirado, además de las acusaciones lanzadas contra la Iglesia por quemar a los herejes, pervirtiendo y violando ciertos puntos de las enseñanzas de Cristo. Por todo esto y más Erasmo reúne una parte del perfil de lo que ha dado por denominarse "libertino" en esa época, pues el término conlleva asumir una actitud crítica y sistemática de la tradición religiosa. Tal vez, podría imaginarse que uno de los propósitos de Erasmo hubiera sido reducir el cristianismo a una simple moral. Su libertinismo, que será también el de Rabelais, se orienta hacia varias direcciones. En primer lugar hacia la sátira del clero; después hacia la crítica de

la devoción tradicional. Finalmente, también podría observarse una fracción de libertinismo, que algunos percibieron como manifestaciones de franca herejía, cuando Erasmo interpreta o parafrasea las Escrituras con cierta óptica aguda que fue más bien entendida como insolente e irrespetuosa. Y es indiscutible que su irreverencia anuncia el tono burlón que encontraremos en algunos escritos libertinos de los siglos XVII y XVIII, pero que no mencionaremos aquí por escapar a nuestros propósitos. Lo que podemos señalar es que la crítica que hace de cada una de las orientaciones mencionadas revela una cierta libertad de opinión que, aunque más tarde le valga el repudio de grandes sectores, defensores de cualquier tipo de ortodoxia, resume una gran parte de las inquietudes de varios de sus contemporáneos por renovar la espiritualidad y asentar así lo que ha dado por llamarse la devoción moderna. Veamos algunos casos concretos.

A Erasmo se le reprochó el haber apuntalado una parte de sus críticas mordaces a la devoción de los santos. Sin embargo, en ninguno de sus escritos se encuentra la reprobación de este tipo de culto, sino más bien su denuncia de la superstición generalizada en los fieles, cuya forma de preservar los hábitos de oración permite reconocer en dichas prácticas religiosas algunas reminiscencias de paganismo. Erasmo considera inútil invocar en plegarias a una serie de intermediarios cuando la lógica pediría dirigirse directamente a Dios. Esta misma preocupación se hace patente en Rabelais. En *Gargantua* encontramos un ejemplo de ello en el capítulo XXVII, que cuenta la historia del saqueo del huerto de la abadía. Las víctimas de esta agresión, en su afán de sentir alguna protección, invocan hasta los santos menos conocidos o imaginarios. En este episodio observamos a las víctimas en medio de la desesperación:

> Les uns cryoient: Sainte Barbe!
> Les aultres: Sainct George!
> Les aultres: Saincte Nytouche!
> Les aultres: Nostre Dame de Cunault! de Laurette! de Bonnes Nouvelles! de la Lenou! de Rivière!
> Les ungs se vouoyent à sainct Jacques;
> les aultres au sainct suaire de Chambéry, mais il brusla troys moys après, si bien qu'on n'en peut saulver un seul brin;
> les aultres à Cadouyn;
> les aultres à sainct Jean d'Angéry;
> les aultres à sainct Eutrope de Xainctes, à sainct Mesmes de Chinon, à sainct Martin de Candes, à sainct Clouaud de Sinays, ès reliques de Javrezay et mille aultres bon petitz saincts.
> Les ungs mouroient sans parler, les aultres parloient sans mourir, les

> ungs mouroient en parlant, les aultres parloient en mourant. Les aultres crioient à haulte voix: "Confession¡ Confession¡ *Confetior*¡ *Miserere*¡ *In manus*¡ (ed. de Jacques Boulenger 1951: 108-109).[2]

Un episodio muy similar está presente en *Pantagruel*. En un pasaje que refiere la llegada de una tempestad, Panurge invoca a santos como Miguel de Aure o san Nicolás, además de implorar la confesión y la bendición. Pantagruel, por el contrario, se limita únicamente a formular una oración en la que asume la decisión de la voluntad divina. En ambos textos hemos visto que siempre aparece la preocupación por confesarse en un momento en que el peligro de muerte es inminente. Rabelais, burlándose de esta tendencia que con frecuencia se observa en la naturaleza humana, la vuelve a plantear en el capítulo XLII, en el que Gargantua encuentra a un monje colgado de un árbol por un accidente ocurrido en el momento en que cabalgaba hacia un saucedal. Este monje solicita auxilio diciendo:

> Aidez-moy, de par le diable! N'est-il pas bien le temps de jazer? Vous me semblez les prescheurs décretalistes, qui disent que quiconques voira son prochain en dangier de mort, il le doibt, sus peine d'excommunication trisulce, plustoust asmonnester de soy confesser et mettre en estat de grâce que de luy ayder. Quand doncques je les voiray tombéz en la rivière et prestz d'estre noyez, en lieu de les aller querir et bailler la main, je leur feray un beau et long sermon de *Contemptu mundi et fuga seculi*, et, lorsqu'ilz seront roides mors, je les iray pescher.
>
> —Ne bouge, dit Gymnasti, mon mignon, je te voys querir, car tu es gentil petit monachus:
> monachus in claustro
> non valet ova duo;
> sed, quando est extra,
> *Bene valet trigenta* (ed. de Jacques Boulenger 1951: 145-146).[3]

[2] Unos gritaban: ¡Santa Bárbara! Otros: ¡San Jorge! Otros: ¡Santa Nitouche! Otros: ¡Nuestra Señora de Cunault! ¡Nuestra Señora de Loreto! ¡Nuestra Señora de la Buena Nueva! ¡Nuestra Señora de Lenou! ¡Nuestra Señora de Rivière! Unos se encomendaban al apóstol Santiago; otros al Santo Sudario de Chambéry; que se quemó tres meses después, y no se pudo salvar nada de él, otros a Cadouin, otros a San Juan de Angely, otros a San Eutropio de Saintes a San Mesme de Chinon, a San Martín de Candes, a San Clouaud de Cinais, a las reliquias de Javarzay, y a otros mil santos más. Unos morían sin hablar, otros hablaban sin morir, unos morían hablando, otros hablaban muriendo. Otros gritaba: —¡Confesión! ¡Confesión! *Confetior, miserere, in manus*. Versión de Juan G. de Luaces. Pp. 98-99.

[3] ¡Socorredme, por todos los diablos! —gritó el monje—. ¿Es éste el momento de

Reconocemos en esta última observación una de las ideas más defendidas por Erasmo sobre la vida de los monasterios. Conocida es su frase *monachatus non est pietas* que cimbró de alguna forma a la Iglesia, pues cuestionó una de las prácticas comunes de muchas órdenes religiosas de la época: el encierro. Erasmo vivió en carne propia los horrores de la vida monástica y contra ella se rebeló, delatando la crueldad y la barbarie de ciertos métodos impuestos en esos lugares para comer, dormir, orar y aprender lecciones de teología y filosofía. Su dolorosa experiencia en el Collège de Montaigu ha sido recogida por la mayoría de sus biógrafos. Rabelais, por su parte, no desaprovecha ninguna oportunidad para hacer también un retrato feroz de la suciedad que imperaba en esta institución. Veamos lo que señala en el capítulo "De cómo Gargantúa, al peinarse, hacía caer de sus cabellos balas de artillería":

> Ce que voyant, Grandgousier, son père, pensoit que feussent pous et luy dist: "Dea, mon filzs, nous as-tu aporté jusques icy des espaniers de Montagu?
>
> Je entendois que là tu feisse résidence!
>
> Adonc Ponocrates respondit:
>
> "Seigneur, ne pensez que je l'aye mis au colliège de pouillerie qu'on nomme Montagu. Mieulx le eusse voulu mettre entre les guenaux de Sainct Innocent, pour l'énorme cruaulté et villennie que je y ay congneu. Car trop mieulx sont traictéz les forcéz entre les Maures et Tartares, les meurtrieus en la prison criminelle, voyre certes les chiens en vostre maison, que ne sont ces malantruz au dict colliège, et, si j'estois roy de Paris le diable m'emport si je ne metoys le feu dedans et faisois brusler et principal et régens qui endurent ceste inhumanité davant leurs yeulx estre exercée" (ed. de Jacques Boulenger 1951: 131-132).[4]

parlotear? Me parecéis predicadores decretalistas, que dicen que quienquiera que vea a su prójimo en peligro de muerte, debe, so pena de excomunión trifulca, exhortarle a confesarse y ponerse en estado de gracia antes de socorrerle. Como yo los viera caídos en el río y a punto de ahogarse, en vez de ir a buscarlos y tenderles la mano, les pronunciaría un bello y largo sermón sobre *El desprecio del mundo y la huida del siglo* y cuando estuvieran bien muertos, iría a pescarlos.

—No te muevas, querido —dijo Gimnasta—, que voy a descolgarte, porque eres un gentil frailecillo.

El fraile en el claustro
No vale dos huevos,
Pero cuando está fuera
Bien vale treinta. Pp. 137-138.

[4] Grandgousier, su padre, al verlo, creyendo que fueran piojos le dijo:

Uno de los problemas que más preocupan a Rabelais es el estado del sistema monástico que, en su opinión, no tiene nada que ver con la religión de Cristo. Esta postura fue compartida por una gran mayoría de humanistas, quienes detestaban este tipo de prácticas, pues las consideraban más bien como simples tradiciones humanas que algunos intentaban disfrazar para hacerlas pasar como la verdadera sustancia de la religión. Aquí habría forzosamente que mencionar el episodio de la abadía de Thélème, en el que Rabelais nos presenta un lugar, no de encierro, sino de encuentro y convivencia común, donde hombres y mujeres daban libre curso al uso de su voluntad. Michael Screech (1992: 251) advierte que un gran número de prácticas tradicionales de la Iglesia —en particular en la vida monástica— eran consideradas por algunos como trampas de un neojudaismo que conllevaban una pérdida de la libertad del hombre concedida por Cristo. Rabelais comparte esta opinión. Así, observamos en el pasaje de Thélème un trastocamiento de las tres virtudes monásticas. La pobreza es remplazada por la riqueza, pues se trata de un lugar que cuenta con fuentes, bibliotecas de lujo, jardines, etcétera. La castidad, entendida como el celibato obligatorio, queda prescrita. Por último, la obediencia se elimina como un hábito que debe observarse. Lo único que impera como regla de conducta es la famosa cláusula: *Faictz ce que vouldras* (haz lo que quieras). Entonces desaparece por completo una vida regida por leyes, estatutos, reglas y acciones que deben cumplirse cada vez que, por ejemplo, suena la campana que llama a rezar. Incluso poco importa, si ésta toca de madrugada. Cuenta Erasmo que aborrecía este sonido, pues padecía de insomnio, y, cuando estaba obligado a despertarse a media noche para realizar las oraciones nocturnas respectivas, después ya no lograba recuperar el sueño en toda la noche.

De esta forma, encontramos en los libros de Rabelais varios episodios en donde se denuncian o ridiculizan una serie de aspectos que Erasmo anteriormente planteó en el *Elogio de la locura*. Entre los puntos comunes identificados en ambos autores está la sátira del clero, monjes y teólogos, pero

—Verdaderamente, mi buen hijo, ¿nos has traído hasta aquí los gavilanes de Montaigu? Nunca creí que hubieras vivido allí.

Entonces Ponócrates respondió:

—Señor no penséis que yo le haya tenido en el colegio de piojería que llaman Montaigu. Más habría querido ponerle entre los pobres de san Inocencio que entre la enorme crueldad y villanía que allí he visto; pues mucho mejor trato reciben los forzados entre los moros y los tártaros, los criminales en la cárcel, y muchísimo mejor los perros en nuestra casa, que esos desgraciados de dicho colegio, y, si yo fuera rey de París, que me lleve el diablo si no le prendía fuego para que se quemaran el rector y los regentes que consienten que ante sus ojos se cometa tanta inhumanidad. P. 123.

también de gramáticos y profesores de filosofía. En los dos el tono jocoso siempre es el mismo y de esto están conscientes cada uno de ellos. Erasmo, por ejemplo, en la dedicatoria del *Elogio a la locura*, dirigida a Tomás Moro, reconoce que con este texto lo que ha hecho es mantener viva una larga tradición que viene desde Homero hasta Virgilio, Polícrates, Glauco, Sinesio, Plutarco, Apuleyo y Luciano —entre muchos otros— en la que se busca, por medio de un tono alegre, bromista y ligero hablar de algunas cosas que para otros pueden ser muy serias. En uno de los pasajes de esta dedicatoria Erasmo advierte:

> [...] N'étant pas dans des circonstances favorables pour composer un ouvrage sérieux, il me prit envie de m'égayer en faisant l'*Éloge de la Folie* [...] Je ne doute point qu'il ne se trouve des Zoïles mal intentionnés qui crieront que ces bagatelles sont indignes d'un théologue, que ses satires sont contraires à la modéstie chrétienne; ils me reprocheront peut-être de faire renaître la malignité de l'ancienne comédie, et de mordre tout le monde, comme Lucien [...] Mais pour répondre à ceux qui pourront m'accuser d'avoir été satirique, je soutiens qu'il a toujours été permis aux gens de lettres de plaisanter sur la vie humaine, pourvu que cette plaisanterie ne dégénerât point en rage et en fureur [...] Il y a même des gens dont les scrupules sont si déplacés, qu'ils aimeraient mieux entendre des blasphèmes contre Jésus-Christ, que la plus légère plaisanterie sur les papes ou sur les grands, quoique ces plaisanteries puissent tourner à leur avantage (1941a: 1-3).[5]

Con esta última opinión de Erasmo nos topamos con un problema de talla mucho mayor, porque encontraremos en el texto referido de Rabelais un episodio que, por su particular naturaleza, ha suscitado una serie de interpretaciones de diverso orden. Se trata del capítulo que narra el nacimien-

[5] Entonces al haber resuelto hacer algo y al no estar en circunstancias favorables para realizar una obra seria, me dieron ganas de divertirme, haciendo el *Elogio de la locura* [...] No dudo que haya críticos más intencionados que gritarán que esas bagatelas son indignas de un teólogo, que estas sátiras son contrarias a la modestia burguesa. Tal vez me reprocharán en retomar la maldad de la comedia antigua y de morder a todos como Luciano [...] Pero, para responder a aquellos que podrán acusarme de haber sido satírico, sostengo que a la gente de letras se le ha permitido burlarse de las cosas humanas, siempre y cuando no degenere en rabia y furor. Incluso hay gente cuyos escrúpulos son tan dislocados, que preferirían escuchar blasfemias contra Jesucristo, que la broma más ligera dirigida a un pontífice o a un monarca, sobre todo si hay algo en ella que les concierne.

to del protagonista principal del texto: Gargantúa. En este pasaje se explica su llegada al mundo de la manera más extraordinaria. El gigante sale de la oreja de su madre y de inmediato reclama gritando que quiere beber. Lo extraño de este alumbramiento podría pasar inadvertido si no viniera enseguida una reflexión que permitiera fácilmente leer este fragmento como una ofensa al dogma y como una manifestación de abierta herejía:

> Je ne doubte que ne croyez asseurément ceste estrange nativité. Si ne le croyez, je ne m'en soucie, mais un homme de bien, un homme de bon sens, croit toujours ce qu'on luy dict et qu'il trouve par escript. Est-ce contre nostre loy, nostre foy, contre raison, contre la Saincte Escripture? De ma part, je ne trouve rien escript ès Bibles sainctes qui soit contre cela. Mais, si le vouloir de Dieu tel eust esté, diriez-vous qu'il ne l'eust peu faire? Ha, pour grâce, ne emburelucocquez jamais vous espritz de ces vaines pensées, car je vous diz que à Dieu rien n'est impossible, et, s'il le voulait, les femmes auraient doresnavant ainsi leurs enfants par l'aureille.
>
> Bacchus ne fut-il engendré par la cuisse de Jupiter?
> Rocquetaillade nasquit-il pas du talon de sa mère?
> Crocquemouche de la pantofle de sa nourrice?
> Minerva nasquit-elle pas du cerveau par l'aureille de Jupiter?
> Adonis par l'escorce d'un arbre de mirrhe?
> Castor et Pollux de la crocque d'un œuf pont et esclous par Léda?
>
> (ed. de Jacques Boulenger 1951: 8).[6]

¿Qué debemos leer entre líneas en este fragmento? En primer lugar, es obvio reconocer en él una especie de desafío. Para Rabelais, cualquier relato mítico, incluyendo la Biblia, hace un llamado a la imaginación y en ellos

[6] Dudo que deis crédito a tan extraño parto. Y si, en efecto, no lo créeis, no me importa. Mas un hombre de bien, un hombre sensato, debe creer siempre lo que le dicen y lo que ve escrito. ¿Atenta esto contra nuestra ley, nuestra fe, nuestra razón o contra la Sagrada Escritura? Por mi parte, nada hallo en la Santa Biblia que vaya en contra de ello. Pero si ésa hubiera sido la voluntad de Dios, ¿dirías acaso que no estaba en su poder al hacerlo? Por merced, no turbéis nunca vuestro entendimiento con tan vanos pensamientos, porque yo os digo, que nada es imposible para Dios y, si Él así lo quisiera, en lo sucesivo todas las mujeres parirían sus hijos por la oreja.

¿No fue Baco engendrado en el muslo de Júpiter?

¿Rocquetaillade no nació del talón de su madre?

¿No salió Croquemouche de la pantufla de su nodriza?

¿No nació Minerva de la cabeza, y por la oreja de Júpiter, y Adonis por la corteza de un árbol de mirra?

¿No nacieron Cástor y Pólux de la cáscara de un huevo puesto y empollado por Leda? P. 36.

cabe cualquier tipo de argumento o situación que carezca de lógica y razón. Lo peligroso de este pasaje es que aquí quedan mezcladas varias cuestiones, pues se plantea en un mismo nivel el extraño nacimiento de Gargantua, los que ha recogido la mitología grecolatina, algunos inventados por Rabelais y por último el nacimiento de Jesucristo. Lo grave de todo esto es que allí mismo se señale, de manera un tanto burlona, que para Dios nada es imposible y que si él lo hubiera querido, las mujeres habrían dado a luz por la oreja. A esto se suma la idea de una leyenda popular, que recoge la creencia de que Jesucristo fue concebido por la oreja, postura condenada por la Iglesia. Lucien Febvre, en su texto *Le problème de l'incroyance au XVIe siècle*, advierte que la manera de imaginar el nacimiento de Cristo ha generado varias polémicas, incluso en el mismo seno de la Iglesia. Para algunos padres y doctores de la Iglesia como Irineo, Orígenes, Tertuliano, Jerónimo y Atanasio, Jesucristo nació después de nueve meses de gestación y de la manera fisiológica más normal. Muchos textos muestran su alumbramiento en medio de sangre y suciedad. Posteriormente, san Ambrosio y san Agustín se encargaron de divulgar la doctrina de un nacimiento y una crianza virginal. Dice Febvre que para éstos Cristo llegó al mundo, entrando por una puerta cerrada, sin romper ni violentar la cerradura (1968: 151).

Todas estas razones permiten reconocer que no hay ninguna intención inocente en Rabelais cuando decide plantear de esta forma el nacimiento del personaje principal del texto mencionado. Incluso más adelante, siguiendo un poco con este juego, se explica la manera en que se daba de comer al gigante recién nacido. Se señala que para satisfacer su hambre se dispusieron diecisiete mil novecientas trece vacas para atender a su crianza, advirtiendo que era imposible encontrar en todo el país alguna nodriza que pudiera alimentarlo. Rabelais aprovecha el momento y deja pasar una observación que tiñe el paisaje de herejía. Así afirma:

> Combien qu'aulcuns docteurs scotistes ayent affermé que sa mère l'alaicta et qu'elle pouvait traire de ses mammelles quatorze cens deux pipes neuf potées de laict pour chascune foys, ce que n'est vraysemblable, et a esté la proposition déclairée mammallement scandaleuse, des pitoyables aureilles offensive, et sentent de loing heresie (ed. de Jacques Boulenger 1951: 47).[7]

[7] Aunque algunos doctores, discípulos de Juan Escoto, hayan afirmado que su madre le dio el pecho y que ella podía extraer de sus tetas mil cuatrocientas dos pipas y nueve jarras de leche cada vez, cosa que no parece verosímil; tal proposición ha sido declarada por la Sorbona escandalosa, ofensiva para los oídos piadosos, ya que huele de lejos a herejía. P. 32.

Y es cierto que así como éste, hay otros episodios que huelen de lejos y de cerca a herejía, por lo que sorprende que el texto no haya sido incluido en la lista de libros prohibidos por los censores de la Iglesia, aunque figure en el catálogo de las obras revisadas por la Sorbona. Sus textos se encuentran al lado de varios autores pertenecientes a representantes o partidarios de la Reforma como Marot, Bucer y Melancton, así como Calvino y Erasmo. Sin embargo, Rabelais, al igual que el humanista holandés, mantuvo siempre, con respecto a la Reforma cismática, asociada a Lutero y Calvino, una gran distancia. Situación que no le impidió caricaturizar los errores supersticiosos de la Sorbona o de los papistas extremistas, por lo que más tarde sus enemigos reconocieron que la risa que producía era una risa sacrílega que llevaría a este autor a ser acusado más tarde de claro ejemplo de libertino.

Pasemos ahora a revisar algunos textos de Brantôme, autor que no cuenta con la fama y renombre que sí tiene Rabelais. No obstante, a lo largo de su obra, encontramos una serie de opiniones dispersas de lo que él ha visto o escuchado de otras personas que nos permiten conectarlo con cierta corriente libertina de su época. Su mirada aguda sobre algunos comportamientos de la gente de la que habla revela una ruptura con los hábitos y costumbres defendidas por la sociedad cristiana de su tiempo. Su libertinismo ya no está orientado tan directamente a la crítica del clero, a las prácticas de devoción y a cuestiones vinculadas con el dogma. Sus reflexiones están más bien centradas en problemas que tienen que ver, sí con la gente de la Iglesia, pero sobre todo con costumbres y hábitos de la sociedad en general y en particular de la clase militar y aristocrática. El retrato que hace de ésta tiene como primera intención el mostrar que un gran sector de este grupo ha desacralizado una parte de ciertas costumbres y con ello ha bañado de irrespeto algunos valores religiosos.

Uno de los estudiosos de su obra, Jean Marie Malochet (1974), prefiere hablar de libertinaje y no de libertinismo en Brantôme. La razón de la elección de este crítico está sustentada en que el libertinaje está más bien asociado al carácter licencioso en el terreno de las costumbres y hábitos, en particular los sexuales, mientras que el libertinismo se vincula por lo general a un problema de orden espiritual y el libertino por derivación será un falso creyente. Jean Claude Margolin, por su parte, advierte que el hombre que se ha liberado de la fidelidad a Dios y a la Iglesia ha traicionado con ello una causa sagrada (1974: 5). Y una vez que la moral religiosa ha sido quebrantada, por extensión, la moral familiar y social queda también dañada. Así observamos que los límites semánticos de cada uno de estos términos no logran muy bien definirse porque un libertino atenta contra la fe, pero también puede hacerlo contra la moral. El mismo Margolin reconoce

la poca fiabilidad de los catálogos y discursos de la época para ceñir el significado de estas palabras. Pese a esta dificultad, por cuestiones de orden práctico, utilizaremos la voz que prefiere emplear Malochet para distinguir dos terrenos, que aunque estén de alguna forma comunicados, pueden analizarse como entidades que cuentan con algunos rasgos particulares y otros comunes.

Brantôme se mueve en estas dos dimensiones en textos como *Les sermens et juremens espaignols* y en las *Rodomontades espaignoles*. Veamos un fragmento del primero que ilustra parte de una nueva moral que pone en tela de juicio a la Iglesia como auténtico órgano espiritual. Este autor recoge la opinión que tenía el rey Francisco I de la gente que pertenecía al clero. Así nos la revela:

> Gens inutiles, disoit-il, qui ne servoient de rien qu'à boire et manger, taverner, jouer ou faire des cordes d'arbalestes, des poches de furet à prendre des connils, de siffler des linottes. Voylà leurs exercices, et faire une desbauche que l'oisiveté leur raportait. Aussi disoit-on un proverbe commun alors: "Avare et paillard comme un preste ou un moyne" (citado en Malochet 1974: 180).[8]

Observamos en este fragmento una clara correspondencia con el punto de vista que Rabelais y Erasmo tenían al respecto. También, como estos partidarios y representantes del libertinismo, Brantôme plantea la costumbre en algunos de poner en duda ciertas prácticas de devoción: "Un paouvre demandant l'ausmone à un soldat pour l'honneur de Dieu, et qu'il prieroit Dieu pour luy, l'aultre mettant la main à la bource luy donna un réal: 'Tenez, dit-il, priez Dieu pour vouz, car je ne veux pas prester à usure'" (citado en Malochet 1974: 180).[9] Este juicio u opinión revela un deslizamiento hacia un sistema de valores mundanos, que se separa de la moral cristiana. Lo que es interesante aquí es que Brantôme utiliza una estrategia discursiva que nos impide conocer realmente sus opiniones personales sobre los problemas que plantea. En la gran mayoría de sus textos en ningún momento utili-

[8] Gente inútil, decía, que no sirve para nada sino para beber y comer, ir a la taberna, jugar o hacer cuerdas de ballesta, bolsillos con trampas para atrapar conejos, y embriagarse. Éstas son sus tareas, además de entregarse a la lujuria que le propicia el ocio. Es por ello que un dicho de la época señalaba: "Avaro y lascivo como un cura o un monje".

[9] Un pobre al pedir limosna a un soldado por el amor de Dios, le dijo que rogaría al Señor por él, el otro sacó de su bolsillo un real y le dijo: "Tenga, pida a Dios por usted, que yo no quiero ser cómplice de usura".

za, para exponer un juicio propio, un pronombre en primera persona, sino que se limita a escribir lo que ha escuchado o visto en los medios sociales que ha frecuentado. Su posición de testigo nos obliga a estudiarlo, no como un ejemplo de disidencia o heterodoxia, sino como un autor un tanto marginal, pero que nos resulta muy útil para reconstruir una parte de la historia de la mentalidad y de la vida cotidiana o privada de la época.

Su vocación de escritor y memorialista se debe a dos accidentes, el segundo más grave —una caída de caballo— que lo inmovilizó durante cerca de tres años, tiempo durante el cual dictó sus memorias. De ellas se desprenden cuatro textos: *La Vie des Dames Ilustres*, *La Vie des Dames Galantes*, *Les Vies des Hommes Ilustres et Grands Capitanes Français* y *Les Vies des Hommes Ilustres et Grands Capitaines Étrangers*. Si nos detuviéramos únicamente en su texto *La Vie des Dames Galantes* tenemos material suficiente para identificar una serie de hábitos y costumbres que exponen las particularidades de un clima social que busca deslindarse de la moral cristiana. Además, este texto ha sido valorado por la crítica (*Dictionnaire des œuvres érotiques* 1971) como una obra maestra de la literatura amorosa. Este texto comprende siete discursos y en cada uno de ellos Brantôme recoge una parte de la historia de la sexualidad femenina de su tiempo. Su mérito consiste en escudriñar un terreno olvidado por los historiadores oficiales del momento. Este libro permite conocer la mejor forma de hacer cornudo al marido, las ventajas y desventajas de hacer el amor con una mujer joven, una vieja o una viuda, la importancia del tacto, la vista o el habla en cualquier acercamiento erótico, etcétera. En suma, se trata de un documento que reúne una serie de anécdotas de carácter sexual en las que Brantôme ha sido testigo, confidente o bien tal vez ha participado de ellas. Además, él mismo reconoce que con su texto no ha querido ofender ni delatar a nadie. Así nos dice:

> Si je parle d'aucunes, je ne parle pas de toutes; et de ces aucunes, je n'en parle que par nom couvertz et point divulguez. Je les cache si bien qu'on ne s'en peut apercevoir, et l'escandalle n'en peut tumber sur elle que par doubte et soupçons, et non par vrayes aparances (ed. de Maurice Rat 1990: 434).[10]

[10] Solamente hablo de algunas, y no de todas; y de las que hablo, no lo hago sino por nombres falsos y sin divulgarlos. Los oculto de tal forma que no puedan imaginarlas para que sólo caiga el escándalo sobre ellas por medio de dudas y sospechas, y no por verdaderas apariencias.

También advertirá que de todas esas mujeres que menciona en su texto: "Je ne veux point parler des personnes viles, ny de champs, ny de villes, car telle n'a point esté mon intention d'en escrire, mais des grandes, pour lesquelles ma plume volle" (ed. de Maurice Rat 1990: 424).[11] Interesa detenerse en algunos pasajes, porque de sus reflexiones podemos deducir ciertas actitudes que nos hablan de algunas estrategias utilizadas para poder transgredir la moral de la época. Así nos reporta Brantôme lo que algunos opinan a propósito de las posiciones adecuadas e inadecuadas durante el acto sexual:

> [...] il y a aucunes femmes qui disent qu'elles conçoivent mieux par les postures monstrueuses et surnaturelles et estranges que naturelles et communes, d'autant qu'elles y prennent plaisir davantage, et [...] quand ils s'accommodent *more canino*, ce qui est odieux; toutefois les femmes grosses, au moins aucunes, en usent ainsi, de peur de se gaster par le devant.
>
> D'autres docteurs disent que quelque forme que ce soit est bonne, mais *que semen ejaculetur in matricem mulieris, et quomodocumque uxor cognoscatur, si vir ejaculatur semen in matricem, non est peccatum mortale* (Maurice Rat 1990: 38).[12]

Brantôme considera que existen muchas formas de interpretar lo que la Iglesia ordena en cuestiones de tipo sexual. Para ésta, la sexualidad sólo quedó autorizada dentro del matrimonio y con un solo fin, el de la procreación. Además condenaba cualquier acto sexual que se realizara fuera del matrimonio y detectaba como un acto pecaminoso que dentro de él hubiera expresiones de enorme pasión de la parte de la esposa así como también del marido. Sara F. Mattew Griego señala que:

[11] No quiero hablar de personas viles, ni del campo, ni de la ciudad, porque ésa no ha sido mi intención al escribir, sino de las grandes, para quienes mi pluma vuela.

[12] [...] Hay algunas mujeres que dicen que ellas conciben mejor por medio de posturas monstruosas, sobrenaturales y extrañas que por las naturales y comunes, además de que sienten mucho más placer y, [...] cuando se acomodan como "perritos", lo que es odioso. Sin embargo las mujeres embarazadas, al menos algunas, lo hacen así, por miedo de hacerse daño por delante.

Otros doctores dicen que cualquier forma es buena a condición que el *semen sea eyaculado en la matriz de la mujer —y de cualquier manera que conozca su esposa con tal que el marido eyacule su semen en la matriz— no hay pecado mortal en ello.*

> Même les positions du couple sont soumises à un strict contrôle. La position *retro* ou *more canino* (à ne pas confondre avec la "sodomie") est déclarée contre nature parce qu'elle est caractéristique de l'accouplement des animaux. *Mulier super virum* l'est également, puisqu'elle place la femme dans une situation active et supérieure, en contradiction avec son rôle social, passif et subordonné. Toute acrobatie érotique en dehors de la figure approuvée, la femme étendue sur les dos, l'homme la surmontant, est suspecte de privilégier le plaisir au détriment de la procréation. La seule position qui est censée favoriser l'implantation de la semence du mâle est celle associée symboliquement au geste fécondant du laboureur (1991: 81).[13]

Es interesante observar que tanto el discurso de los teólogos como el de los médicos —salvo notables excepciones (véase "Le discours de la médecine et de la science")— recomendó moderación en la expresión de la pasión así como el empleo de posturas "naturales". Sólo respetando estas normas se aseguraba una descendencia sin problemas. Los hijos que nacían con deficiencias mentales y algunas malformaciones físicas eran producto —según ellos— de excesos y manifestaciones de lujuria en el momento de la procreación. Por ello explica Brantôme la preferencia de algunos hombres de dar libre curso a su pasión con otras mujeres que no fueran sus esposas y, haciendo referencia a un personaje de la historia antigua, nos ilustra esta situación que incluso la Iglesia aceptó como lícita.

> [...] l'empereur Sejanus Commodus, dit autrement Anchus Verus, lorsqu'il dit à sa femme Domitia Calvilla, qui se plaignoit à luy de quoy il portoit à des putains et courtisannes et autres ce qu'à elles appartenoit en son lict, et luy ostoit ses menues et petites pratiques: "supportez, ma femme, luy dit-il, qu'avec les autres je saoule mes desirs, d'autant que le nom de femme et de consorte est un nom de dignité et d'honneur, et non de plaisir et paillardise". Je n'ay point

[13] Hasta las posiciones que adoptara la pareja estaban sujetas a controles estrictos. La posición denominada *retro* o *more canino* (que no debe confundirse con la "sodomía") se declaraba contraria a la naturaleza humana porque imitaba el acoplamiento de los animales. Igualmente "antinatural" era la posición *mulier super virum*, en la medida en que colocaba a la mujer en una posición activa y superior a la del hombre, contraria a su rol social pasivo y subordinado. Todas las acrobacias eróticas fuera de la fórmula aprobada —la mujer boca arriba y el hombre encima de ella— se consideraban sospechosas en tanto privilegiaban el placer a expensas de la procreación. La única postura que favorecía la plantación de la semilla masculina era la que se asociaba simbólicamente al acto por el cual el labrador araba la tierra.

> encore leu ny trouvé la response que luy fit là-dessus madame sa femme l'imperatrice; mais il ne faut douter que, ne se contentant de ceste sentence dorée, elle ne luy respondit de bon cœur, et par la voix de la pluspart, voire de toutes les femmes mariées: "Fy de cet honneur, et vive le plaisir¡ Nous vivons mieux de l'un que de l'autre" (Maurice Rat 1990: 39-40).[14]

Hay que recordar que la búsqueda de una satisfacción plena durante el acto sexual quedó por mucho tiempo restringido al terreno de los hombres. Todavía en algunos manuales de confesión del siglo XVIII se seguía cuestionando el derecho al orgasmo en las mujeres. Sin embargo, médicos como Ambroise Paré y Jacques Duval (Evelyne Berriot-Salvadore 1991: 382), que no se dejaron intimidar por las prohibiciones de la moral cristiana ni por la censura de la Facultad de Medicina, insistieron en la necesidad de aconsejar al hombre sobre los modos que éste debía observar para despertar la sensualidad de su mujer. Para Paré y Liébault una de las causas más frecuentes de la esterilidad provenía del poco placer que tenía la mujer durante el acto sexual. Este tipo de discurso científico inquietó a la Iglesia, que siempre había entendido que para establecer y mantener una ética de la vida privada, como garantía del orden social, era indispensable el acuerdo de opiniones entre el médico y el confesor. Henri Corneille Agrippa en su *Déclamation sur l'incertitude et vanité des sciences* (Berriot-Salvadore 1991: 384) concebía a la medicina como un arte sospechoso que se prestaba muy bien para el libertinaje. En los textos de Brantôme es común observar cómo algunas mujeres aplican una serie de técnicas de carácter seudocientífico para fingir virginidad después de haberla perdido, evitar embarazos no deseados o simplemente seguir disfrutando del placer sexual después de varios meses de embarazo. Uno de los consejos o remedios consistía en el recurso a la sodomía. Veamos lo que recoge Brantôme al respecto:

> Certes, de telle abomination [la sodomie] j'en ay ouy parler que plusieurs marys en sont este atteints bien au vif [...] Combien y a-il

[14] [...] El emperador Sejanus Commodus, mejor conocido como Anchus Verus, cuando su mujer Domitia Calvilla se quejó de que éste llevara a su lecho a putas y cortesanas, privándola de sus pequeñas y menudas prácticas, le respondió: "Mi mujer, soporte esto, que con las otras me embriago en deseos, ya que el nombre de mujer y de consorte es un nombre digno y de honor, y no para el placer y la lascivia". No he leído aún, ni encontrado la respuesta que al respecto le dio su mujer, la emperatriz. Pero no dudo, que al no contentarse con esta sentencia dorada le respondiera de todo corazón y en defensa de la mayoría, incluso de todas las mujeres casadas: "¡Nada de este honor y que viva el placer¡ Vivimos mejor con uno que con el otro".

> de femmes au monde que, si elles estoient visitées par des sages-femmes et medecins et chirurgiens experts, ne se trouveroyent non plus pucelles par le derriere que par le devant, et qui feroyent le procez à leurs marys à l'instant; lesquelles le dissimulent et ne l'osent descouvir, de peur d'escandaliser et elles et leurs marys, ou, possible, qu'elles y prennent quelque plaisir plus grand que nous ne pouvons penser [...] [la sodomie est permise] aux femmes grosses, et aussi à celles qui ont l'haleine forte et puante, tant de la bouche que du nez (ed. de Maurice Rat 1990: 112-113).[15]

Brantôme insiste en este tema y expone cómo la sodomía fue motivo de queja de varias mujeres que acusaban a sus maridos de esta predilección "perversa". Pero al mismo tiempo, también era un arma eficaz utilizada por éstas para cometer adulterio, protegiéndose de una posible queja del esposo si fueran descubiertas, pues podrían delatarlo ante las autoridades correspondientes de abusar de ellas con prácticas ilícitas como era la sodomía. Además, también señala que esta práctica "detestable y herética" (ed. de Maurice Rat 1990: 112) era común entre los judíos y los malos rabinos. Así nos relata la historia de dos mujeres que al asistir a una sinagoga para quejarse de haber tenido con sus maridos conocimiento de la sodomía, pues habían sido forzadas a ello, los rabinos les habían respondido que un marido era el dueño de su mujer y que podía hacer con ella lo que quisiera. Para convencerlas estos rabinos usaron una comparación, diciéndoles que cuando uno compra un pescado tiene todo el derecho de comerlo ya sea por delante como por detrás. Auxiliándose de una serie de anécdotas, Brantôme revisa cada una de las prácticas prohibidas por teólogos y algunos médicos por considerarlas pecaminosas o antinaturales. Entre éstas están los juegos sexuales entre mujeres —"la fricarelle"— y el uso de penes artificiales —"godémichés"—, la masturbación, el *coitus interruptus* y la bestialidad, entre otros, pues se trataba de pecados sexuales que quebrantaban la necesidad de reproducción en nombre de placeres llamados perversos.

Un último aspecto que podríamos mencionar aquí y que nos permitiría relacionar a Brantôme con Rabelais y por extensión con Erasmo es su posi-

[15] Es cierto, de tal abominación [la sodomía] he oído decir que algunos maridos son muy afectos a ella [...] De cuántas mujeres en el mundo, si fueran revisadas por comadronas, médicos y cirujanos expertos, no se encontraría ninguna virgen ni por delante ni por detrás, e inmediatamente iniciarían un proceso en contra de sus maridos; ellas lo disimulan y no se atreven a decirlo, por miedo a escandalizar a otros y también a sus maridos, pues tienen más placer de lo que podemos imaginar, [la sodomía está autorizada] a las mujeres embarazadas y a las que tienen un fuerte aliento apestoso ya sea de la boca como de la nariz.

ción frente al encierro. En el séptimo y último discurso del texto en el que nos hemos detenido —*La Vie des Dames Galantes*— este autor hace resaltar las limitaciones y crueldades de la vida de los conventos. En un pasaje de este discurso nos dice:

> Et, pour dire vray, il faut laisser et ordonner telles receptes austeres et froides aux paouvres relligieuses, lesquelles, encores qu'elles jusnent et macerent leurs corps, si sont-elles souvant assaillies, les paouvrettes, de tentations de la chair; et, si elles avoient liberté (au moins aucunes), se voudroient raffraischir comme les mondaines. [...] Quelle repentance! et, quand une fois, elles y ont esté proffesses, au moins les belles, je dis aucunes, je croy qu'elles vivent plus de repentance que de viandes corporelles ny spirituelles. [...] Laissons ces paouvres recluses, que, ma foy, quand elles sont là une fois renfermées, elles endurent assez de mal; ainsi dist une fois une dame s'Espaigne, voyant mettre en relligion une fort belle et honneste damoyselle: "O paouvre miserable, en quoy avez-vous tant peché, que si prestement vous venez à pénitence, et estes mise toute vive en sepulture!" (Maurice Rat 1990: 412-413).[16]

La gran mayoría de los escritores vinculados con cualquier tipo de libertinismo o libertinaje denunciarán la inutilidad del encierro, pues genera corrupción en las costumbres. Hemos visto que Rabelais lo apunta en las observaciones que hace sobre el Colegio de Montaigu y en el pasaje de la abadía de Thélème donde se dice que jamás se levantaría algún muro en dicha construcción, porque para Rabelais: "*où mur y a et davant et derrière, y a force murmur, envie et conspiration mutue*" (ed. de Jacques Boulenger 1951: 170).[17] Erasmo, por su parte, en sus coloquios "La virgen que odia el matrimonio" y "La virgen arrepentida" (1991b: 680-690) maldice a aque-

[16] A decir verdad, hay que dejar de ordenar tales recetas austeras y frías a las pobres religiosas, las cuales, además de ayunar y macerar sus cuerpos, a menudo son asaltadas las pobrecillas por tentaciones de la carne: pero, si gozaran de libertad (al menos algunas) desearían satisfacerse como lo hacen las mundanas. [...] Una vez que han hecho sus votos, al menos las hermosas —hablo de algunas— creo que viven más de arrepentimiento que de carne corporal y espiritual. [...] Dejemos a esas pobres reclusas, que palabra de honor, estando allí encerradas, soportan grandes males; así, una vez una dama española, al ver hacer sus votos a una hermosa y honesta señorita le dijo: "O pobre miserable, y en que pecastes, que tan presto cumples con tu penitencia y quedas sepultada en vida".

[17] Rabelais, *Gargantua*. Donde hay muros, hay, delante y detrás de ellos, mucha murmuración, envidia e intrigas mutuas. P. 163.

llos que atraen adolescentes y jovencitas a ingresar a monasterios y conventos, aprovechándose de su inocencia y buena fe. Así hace resaltar la cantidad de vicios y hábitos insanos que allí imperan, pero sobre todo se rebela contra la tendencia de hacer de éstos esclavos de sus cuerpos pero por encima de todo de su mente y espíritu.

En un momento dijimos que en los textos de Erasmo se encuentra la materia prima de muchas preocupaciones que denunciarán más tarde los partidarios del libertinismo. Tenemos aquí un claro ejemplo, el encierro, que no sólo aparece identificado como una práctica abominable en Rabelais y Brantôme. Basta rastrear algunos textos posteriores que lo hacen con un tono, tal vez, más amargo y mucho más sombrío, como es el caso de Diderot, quien en su obra *La Religieuse* él mismo afirma que nunca antes se había escrito una espantosa sátira de los conventos como él lo ha hecho. Veamos lo que al respecto nos dice:

> Voilà l'effet de la retraite. L'homme est né pour la société. Séparez-le, isolez-le, ses idées se désuniront, son caractère se tournera, mille affections ridicules s'élèveront dans son coeur, des pensées extravagantes germeront dans son esprit, comme les ronces dans une terre sauvage. Placez un homme dans une forêt, il y deviendra féroce; dans un cloître, où l'idée de nécessité se joint à celle de servitude, c'est pis encore, on sort d'une forêt, on est esclave dans un cloître. Il faut peut-être plus de force d'âme encore pour résister à la solitude qu'à la misère; la misère avilit, la retraite déprave (ed. de Robert Mauzi 1972: 198).[18]

Sin embargo, en esta obra hay un cambio radical en el tono, desaparece la burla jocosa e irónica que ha sido identificada como sacrílega y eminentemente herética. Es por todo esto que no debe negársele al pensador holandés el hecho de que haya sido él quien abrió el camino a todos aquellos a quienes se les ha impuesto el atributo de escritor "libertino", aspecto que hemos querido ilustrar en estas breves líneas.

[18] Éstos son los efectos del encierro. El hombre ha nacido para vivir en sociedad. Sepárelo, aíslelo y sus ideas se desintegrarán, su carácter se transtornará y mil dolencias ridículas aquejarán su corazón, opiniones descabelladas germinarán en su mente, como juncos en una tierra salvaje. Coloque al hombre en una selva y se volverá feroz; en un claustro, donde la idea de necesidad se suma a la de servidumbre, será todavía peor. Se puede escapar de una selva, pero en un claustro se es esclavo. Quizá hace falta más entereza para resistir a la soledad que a la miseria. La miseria envilece, el encierro deprava.

Obras citadas

Berriot-Salvadore, Evelyne. 1991. "Le discours de la médecine et de la science". *Histoire des femmes en Occident*, bajo la dirección de Georges Duby y Michelle Perrot. París: Plon.

Bourdeille, Pierre de (abad de Brantôme). 1990. *Les dames galantes*. Ed. de Maurice Rat. París: Librairie Génerale Française.

Dictionnaire des œuvres érotiques. 1971. Prefacio de Pascal Pía. París: Mercure de France.

Erasme. 1941a. *Éloge de la Folie*. París: Cluny.

_____. 1991b. *Œuvres choisies*. París: Librairie Générale Française.

Febvre, Lucien. 1968. *Le problème de l'incroyance au XVIe siècle. La religion de Rabelais*. París: Albin Michel.

Lauvergnat-Garnière, C. 1978. "Rabelais lecteur de Lucien de Samosate". *Cahiers de l'Association Internationale des Études françaises*, núm. 30. París.

Malochet, Jean-Marie. 1974. "Quelques aspects du libertinage au XVIe siècle d'après Brantôme". *Aspects du libertinisme au XVIe siècle*. París: Vrin.

Margolin, Jean-Claude. 1974. "Libertins, libertisme et libertinage au XVIe siècle". *Aspects du libertinisme au XVIe siècle*. París: Vrin.

Matthews Griego, Sara. 1991. "Corps, apparence et sexualité". *Histoire des femmes en Occident*, bajo la dirección de Georges Duby y Michelle Perrot. París: Plon.

Rabelais, François. 1951. *Gargantua*. Ed. de Jacques Boulenger. París: La Pléiade.

_____.1993. *Gargantúa*. Trad. de Juan G. de Luaces. Barcelona: Plaza & Janes.

Screech, Michael. 1992. *Rabelais*. París: Gallimard.

Armonías de papel: la tradición clásica de la música de las esferas en el Renacimiento*

Ana Elena GONZÁLEZ TREVIÑO
Universidad Nacional Autónoma de México

> Above this vaste and admirable Frame,
> This Temple visible, which *World* we name...
> There is a World, a World of perfect Blisse,
> Pure, immateriall, bright, more farre from this,
> Than that high Circle which the rest enspheares...
>
> W. Drummond, *Song ii*

Hacia 1670, el teólogo, filósofo y poeta inglés Thomas Traherne escribía en un tratado teológico de astronomía que las esferas celestes son el mecanismo que hace girar armoniosamente al universo. Pero en su manuscrito se observa que la palabra son está tachada, y que añade la siguiente aclaración: "Las observaciones de Tycho Brahe han demostrado que esto es lo que se creía en el pasado, pero es enteramente probable que las esferas celestes como tales ni siquiera existan" (Traherne, fol. 134r.). Cabe aclarar que las observaciones de este astrónomo danés se conocían desde un siglo antes. Las leyes de Kepler, su discípulo, se publicaron cincuenta y sesenta años antes del momento en que escribe Traherne. *La nueva astronomía* es de 1609, y *Las armonías del mundo* de 1619. Traherne, sin ser propiamente un científico, era teólogo universitario oxoniense, formado en una época en la que teología y ciencia aún formaban parte de un todo orgánico. Por esta razón tanto él como otros teólogos contemporáneos mezclaban con naturalidad estas áreas del saber: Traherne era fiel admirador de Robert Boyle y Isaac Barrow, el maestro de matemáticas de Newton; y tanto Boyle como Newton escribieron prolíficamente sobre teología. Barrow, a su vez, abandonó las matemáticas para dedicarse a cosas "verdaderamente serias" como

* Una versión resumida de este trabajo se presentó en la Escuela Nacional de Música el 7 de febrero de 2002 en el Primer Encuentro Interdisciplinario de Música y Poesía del Renacimiento y Barroco.

la teología. Traherne escribe principalmente sobre teología, pero en sus obras abundan referencias y especulaciones que en el presente se considerarían científicas; además se preciaba de estar muy actualizado. (La difusión científica en el siglo XVII iba a otro ritmo, claro está.) Sin embargo, aun cuando reconoce que hay serias dudas acerca de la existencia material de las esferas, se observa en toda su obra una gran reticencia a abandonar el lenguaje ptolemaico.

Y no es un caso aislado. Durante todo el siglo XVII, e incluso el XVIII, muchos poetas, teólogos y filósofos seguían aludiendo a las esferas celestes y a su música, sin importar que existieran o no. ¿A qué se debe esto? La razón es muy sencilla: la tranquilidad mental de creer que el hombre vivía en un universo ordenado, la sensación de control que transmitía la regularidad geométrica del sistema ptolemaico, su belleza hipnótica y fascinante (sin menospreciar el hecho de que estuvo vigente durante quince siglos por lo menos), resultaron muy prácticas para representar no sólo la supuesta forma del universo, sino que fungieron también como una *retórica* utilísima para describir toda clase de hechos naturales, morales, religiosos y artísticos. Y es precisamente como retórica que cobró vida propia y se propagó dentro de muchos tipos de discurso. De hecho, se infiltró a tal grado en la psique occidental, que el uso la enriqueció y la convirtió en un rico arsenal ideológico y poético de lugares comunes que, junto con la mitología y los temas bíblicos, fuera una de las grandes fuentes de imaginería del Renacimiento.

Los orígenes de la cosmovisión ptolemaica se encuentran en diversos textos de filosofía clásica entre los que destacan tres: el décimo y último libro de la *República* de Platón, el tratado *Sobre el cielo* de Aristóteles, y el llamado "Sueño de Escipión" que cierra el libro de la *República* de Cicerón. Este último relata cómo Escipión el Africano, conquistador de Cartago, tuvo un sueño en el que le fue concedida una visión del universo experimentada en un vertiginoso vuelo ascendente. Cruza una a una todas las esferas celestes y observa los mecanismos que las hacen girar. En un momento dado, le pregunta a su guía:

> ¿Qué sonido es ése... que tan poderoso y suave llega hasta mí? —Esa armonía —me contestó—, formada por intervalos desiguales, pero proporcionados con extraordinaria perfección, resulta del impulso y movimiento de las esferas, que *confundiendo los sonidos graves y agudos en acorde común, hace de esos tonos variados melodioso concierto*; esos grandes movimientos no pueden realizarse en silencio, y la naturaleza ha querido que en un extremo de la escala armónica resuenen los sonidos graves y en el otro los agudos. Así pues, las esferas más altas, las del firmamento estrellado, cuya carrera es

> más rápida, lanzan agudo y penetrante sonido; mientras del globo inferior de la luna solamente brota nota grave y opaca. En cuanto a la tierra, permanece inmóvil en medio del mundo, invariablemente fija en este profundo abismo (Cicerón 1981: 76).

Cabe destacar aquí que el texto latino dice *acuta cum gravibus temperans, varios aequalibiter concentus efficit* (Cicerón 1866: 276). Para puntualizar la traducción de Navarro y Calvo, pues el término *confundir* se presta a ambigüedades, obsérvese que lo agudo no es confundido, sino temperado o *templado* con lo grave, es decir, extremos discordantes conjugados en un melodioso equilibrio. El concepto de templanza posee una conveniente ambivalencia al designar tanto el fenómeno "físico" de la resonancia bien templada o "acordada" de las esferas, como una virtud en el campo de la ética; una virtud, por cierto, de las más exaltadas en el Renacimiento (Isacoff 2001: *passim*). La idea de que los extremos discordantes puedan llegar a producir algo bueno de su diferencia se expresa en el tópico renacentista de *discordia concors* y en la definición misma de la armonía como combinación acorde. Esto tiene profundas implicaciones teológicas y también políticas con respecto a la diversidad en la creación y en particular la de los seres humanos, pues proporciona un modelo de convivencia ideal que justifica las diferencias de estado y condición. Más aún, tenemos también la idea de que el espacio sublunar es donde se produce el sonido más grave y opaco; el hombre caído vive en el centro mismo de la corrupción, y esto dificulta enormemente la convivencia armoniosa (Tillyard 1984: 93).

El sueño de Escipión en sí fue muy popular en el Renacimiento. Es en buena medida, por ejemplo, la fuente inspiradora del vuelo imaginario que hacen Don Quijote y Sancho con los ojos vendados, montados en un caballo de madera por las distintas "regiones del aire" (Cervantes 1969: 484-493). Muchos otros autores, incluyendo a Traherne antes citado, se sintieron atraídos también por la fantasía del vuelo astral.

La versión aristotélica es la que influyó de manera más directa en Ptolomeo, y es la más científica de las tres. Según ciertos principios físicos y geométricos esbozados en *Sobre el cielo*, Aristóteles propone que debe haber cincuenta y cinco esferas que giran cada una sobre su propio eje. Sus ideas se complementan con las de Eudoxio de Cnido, condiscípulo suyo en la Academia platónica, que fue realmente el primero en proponer un modelo geométrico para describir los movimientos de los astros con respecto al Zodiaco, sólo que en el sistema de Eudoxio nada más hay veintisiete esferas.

Aristóteles clasificaba las sustancias según sus movimientos naturales. Todo lo ubicado en la esfera sublunar, es decir, la Tierra y su atmósfera,

consistía de una mezcla de tierra, agua, viento y fuego. Estos elementos, en este orden, iban del más pesado al más ligero, por lo que su movimiento natural era de caída hacia el centro de la Tierra o hacia arriba, hacia el cielo. Como los movimientos celestes eran circulares y no en línea recta, el cielo mismo debía estar compuesto de un quinto elemento, el éter, que debía ser eterno, perfecto e inmutable. La teoría de los cuatro elementos y la quintaesencia estaba ciertamente vigente todavía durante el Renacimiento y gozó de enorme popularidad entre los poetas.

Quizá Eudoxio no pensara en las esferas más que como una representación de los movimientos planetarios, sin que necesariamente hubiera unas esferas materiales girando alrededor de la Tierra, pero Aristóteles sí concebía las esferas como un sistema material verdadero. Por eso se ocupa de resolver los problemas mecánicos de cómo pueden anidarse tantas esferas concéntricas, todas girando a distintas velocidades. Así, deduce que entre una esfera planetaria y otra debe haber otras cuatro esferas que articulan sus movimientos. Detrás de estos razonamientos subyace el problema de las causas primeras del movimiento. Aristóteles propone que existen sustancias y principios inamovibles que se traducen posteriormente al concepto de *primum mobile*, el primer motor, ubicado en la última esfera, más allá incluso de la esfera de las estrellas fijas, el cielo de los cielos, que proporciona el ímpetu para todos los movimientos celestes. Estas ideas se representan de manera gráfica en la figura 1 de la *Cosmographia* de Pedro Apiano de 1539. Obsérvese que en el exterior del *Decimum Coelum* se ubica el Empíreo, señalando el lugar donde habita Dios mismo.

La asimilación de esta faceta del aristotelismo a la cristiandad renacentista adoptó formas insospechadas. En un curioso poema pastoril de Thomas Randolph, de 1638, titulado "Poetry and Philosophy", el poeta y músico es en realidad un filósofo cuyo arte le descubre los secretos del universo. Éste es un lugar común asociado típicamente con la búsqueda alquímica, pero aquí se conjuga con una rara imagen de Aristóteles, exaltado como pastor *cantante*, hipotéticamente ayudando a los ángeles a hacer girar las esferas (Grierson y Bullough 1951: 424). Este tipo de imagen, rayana en la ramplonería, se da cuando las nociones abstractas se llevan a un extremo material, especialmente todo lo relacionado con los ángeles; se asocia de manera directa con la estética barroca. Vale la pena citar el pasaje relevante. Habla el pastor filósofo, Damon:

> When I contented liv'd by Cam's fair streams,
> Without desire to see the prouder *Thames*,
> I had no flock to care for, but could sit

Under a willow covert, and repeat
Those deep and learned layes, on every part
Grounded on judgment, subtilty, and Art,
That the great Tutor to the greatest King,
The shepherd of *Stagira*, us'd to sing:
The shepherd of *Stagira*, that unfolds
All natures closet, shows what e'er it holds;
The matter, form, sense, motion, place, and measure
Of every thing contain'd in her vast treasure.
How Elements doe change; What is the cause
Of Generation; what the Rule, and Laws
The Orbs doe move by; Censures every starre,
Why this is fixt, and that irregular;
Knows all the Heavens, as if he had been there,
And help't each Angell turn about her spheare.
("Poetry and Philosophy", vv. 57-74)

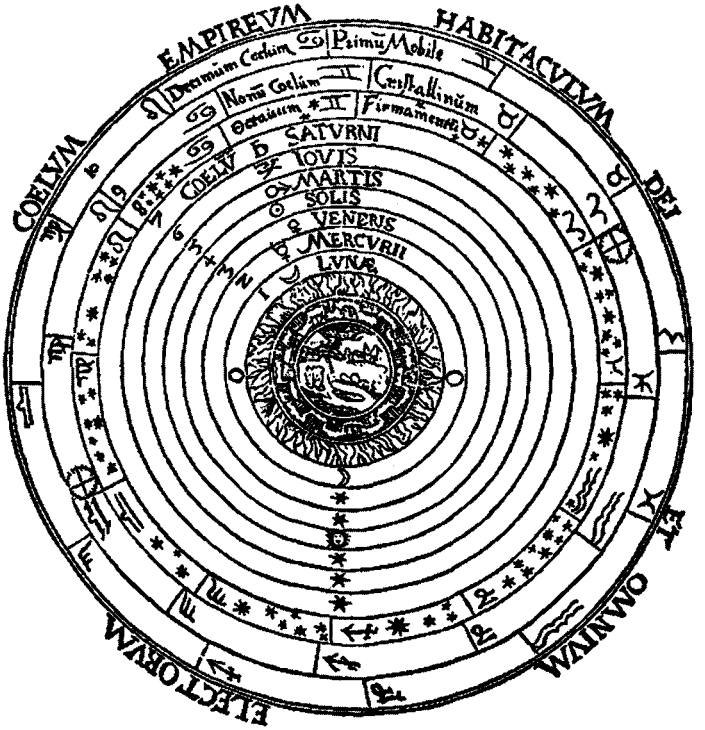


Fig. 1: Pedro Apiano, *Cosmographia* (1539).

Sin lugar a dudas, la fuente más influyente en lo que respecta a estas ideas en los siglos XVI y XVII es la que antecede a Cicerón y Aristóteles. La *República* de Platón termina con un discurso de Sócrates en el que cuenta la historia de la visión de Er. A diferencia de la vertiginosidad física del sueño de Escipión, la experiencia de Er es una visión más estática y de tipo religioso acerca de lo que acontece después de la muerte: el descenso de los malvados al infierno y el ascenso de los buenos al cielo, pasaje que fue muy del agrado de los teólogos cristianos, deseosos de apropiarse a Platón. El relato contiene también una minuciosa descripción física de ocho esferas concéntricas. Estas esferas están sujetas al cielo por cadenas y mecanismos de acero que estructuran el círculo del universo. La imagen de la figura 2, tomada de la *Harmonia macrocosma...* de Andreaus Cellarius, reproduce una concepción muy similar de ocho esferas concéntricas que circundan la tierra. Los engranes de la esfera zodiacal, que es la última, recuerdan también el tópico del universo como reloj y Dios como relojero. Una vez más, la evocación del orden y el control para apaciguar e inspirar a las almas inquietas y desordenadas de los hombres.

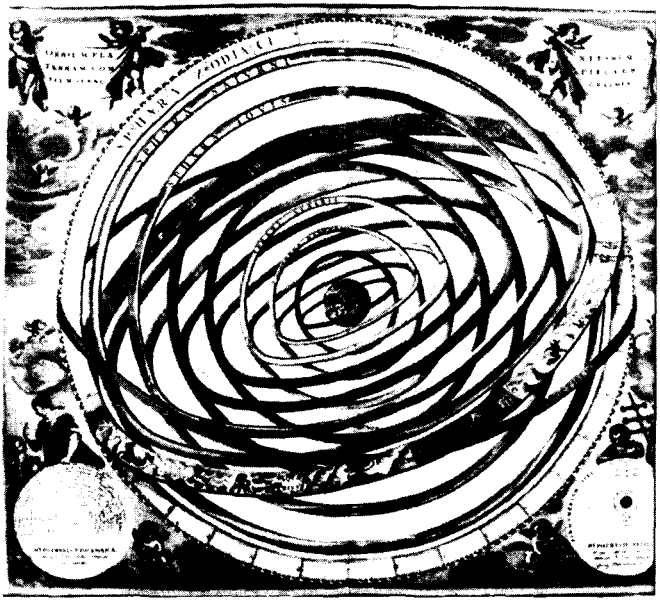


Fig. 2: Andreaus Cellarius, *Harmonia macrocosma seu atlas universalis et novum totius universi creati cosmographiam generalem et novam exhibens* (Ámsterdam, 1660).

En cada una de las esferas platónicas hay una sirena cantando en un tono distinto cada una; las ocho juntas producen una armonía. Pero existe un factor más: en un cerco exterior, a intervalos iguales, están las tres Parcas, que tejen el destino. Ellas acompañan con sus voces la armonía de las sirenas: Laquesis canta sobre el pasado, Cloto sobre el presente, y Atropos sobre el futuro. Mientras cantan, ayudan a impulsar los distintos círculos con las manos. Se trenzan entonces sonido, tiempo y movimiento.

Detrás de estas tres versiones subyace la figura importantísima de Pitágoras, clave incontestable de gran parte de la teoría artística renacentista. Cuenta la leyenda que Pitágoras descubre accidentalmente las leyes de la armonía al oír martillos de distintos tamaños golpeando sus yunques. Observó que a veces el sonido era agradable y a veces discordante dependiendo del tamaño y peso de los martillos. En la figura 3 aparece Jubal, el padre bíblico de la música (Gen. 4:20-22), en la escena de los martillos, y Pitágoras mismo experimentando

Fig. 3: Franchino Gaffurio, *Theoria musicae* (Milán, 1492).

con campanas, vasos de agua, cuerdas tensadas y flautas, corroborando cada vez las mismas proporciones armónicas. La figura 4 contiene en la parte superior un diagrama que resume las armonías pitagóricas a intervalos de 4, 5 y 8. El hecho de que aparezca un compás al centro del pentagrama nos recuerda la relación estrecha entre la música y la geometría: las materias del Quadrivium eran aritmética, música, geometría y astronomía.

Fig. 4: Pedro de Cannuzi, *Regule florum musices collecte ex visceribus multorum Doctorum* (Florencia, 1510).

Las proporciones armónicas eran tan constantes, que los pitagóricos pensaron que se podían aplicar también a la distancia entre los planetas. Proponen que están separados por intervalos armónicos numéricamente representables. Describen un sistema de diez esferas (para los pitagóricos el diez era el número de la perfección), cada una de las cuales produce un sonido distinto, y como están a intervalos perfectos, resultan en una música armoniosa. De hecho, llegan a concebir todos los cielos como una escala musical con equivalencias numéricas.

Ahora bien, ya desde la Edad Media había estado en boga la analogía entre el microcosmos humano y el macrocosmos universal. Se creía que las

proporciones musicales se reflejaban en la naturaleza humana, y filósofos pitagóricos tales como Boecio en el siglo VI describieron la llamada *musica humana*, la música incesante pero silenciosa producida por cada ser humano, especialmente por la resonancia entre el cuerpo y el alma. Esta *musica humana* era el reflejo especular de la *musica mundana*, que en este contexto equivaldría a la de las esferas. Esta idea se vio reforzada por el fenómeno de vibración simpática: cuando una cuerda de cualquier instrumento se pulsa, otras cuerdas afinadas a la misma nota vibrarán al mismo tiempo, aunque de manera casi silenciosa. Analógicamente, en este universo vibrante, las vibraciones de la naturaleza humana y la armonía de las esferas se reflejan entre sí, y los intervalos "perfectos" de 4 y 5 emulan los coros celestiales (Franklin 2001: *passim*).

La figura 5 es el frontispicio de la obra titulada *Del Sonare sopra'l basso con tutti li stromenti* de Agostino Agazzari (1607) sobre la teoría musical del bajo continuo. En la esquina inferior izquierda aparece un esquema de las esferas celestes con el lema *Ex motu armonia*, del movimiento, la armonía. El uso del bajo continuo, que floreció en el Renacimiento, hace por demás evidente la naturaleza contrastada de los conceptos detrás del arte.

Fig. 5: Agostino Agazzari, *Del sonare sopra'l basso con tutti li stromenti...* (Siena, 1607).

La presencia del bajo continuo hace que las notas altas adquieran un nuevo brillo: la noción misma del acompañamiento musical nace en relación con el contraste armónico, análogo al del universo (Della Corte y Pannain 1950: 526, 528). Otro ejemplo representativo se halla en *De harmonia musicorum* de Franchino Gaffurio (1518) (figura 6), que contiene un grabado de Gaffurio dando cátedra sobre las proporciones armónicas. Un estandarte nos revela sus palabras: *Harmonia est discordia concors*. Retomamos aquí el tópico de la *discordia concors* identificado ya plenamente con la armonía. En ese sentido, armonizar es reconciliar, y el término debe entenderse aquí en todas sus acepciones; es decir, no sólo en sentido práctico, musical, sino también en sentido abstracto, en particular en el campo de la teología. La noción se aplica por ejemplo a los afanes de los florentinos neoplatónicos (que mencionaré a continuación) por reconciliar a Platón y Aristóteles, o a la Antigüedad pagana con el cristianismo. Armonizar, luego entonces, es ligar o, mejor dicho, adquiere el significado profundo de *re-ligar* en el sentido de religión.

Para cristianizar esta versión pitagórico-platónica de la cosmografía, a lo largo del medievo se le fueron añadiendo al relato detalles y modificacio-

Fig. 6: Franchino Gaffurio, *De harmonia musicorum* (Milán, 1518).

nes. En lugar de sirenas, eran ángeles los que impulsaban las esferas para hacerlas girar, como ya se vio en el poema de Randolph. En ocasiones se llegó incluso a establecer la correspondencia analógica entre las esferas celestes y las nueve jerarquías angélicas descritas por san Dionisio el Areopagita. Asociar ángeles y música es algo muy antiguo; data por lo menos de tiempos bíblicos. El ejemplo arquetípico de la función musical de los ángeles en la tradición judeo-cristiana es el de las multitudes de ángeles que cantan eternamente el "santo, santo, santo" en la esfera más alta, la más próxima a Dios. La topografía de la *Divina comedia* refleja esta disposición simétrica de círculos concéntricos que culminan en el círculo más alto, que se le revela a Dante en forma de una gran rosa blanca formada por un enjambre de ángeles que entonan sin cesar las alabanzas del nombre divino, y que, libando como abejas, hacen de su amor por la divinidad el motor de todas las esferas (Paraíso 28, 29).

El factor Amor como motor del universo fue el que más difundieron los llamados neoplatónicos florentinos encabezados por Marsilio Ficino y Pico della Mirandola. Le añaden a su vez ingredientes tomados de distintas tradiciones místicas y esotéricas como el hermetismo y la cábala judía. Por ejemplo, uno de los aforismos herméticos más difundidos en esta época dice simplemente "Lo de arriba, abajo, y lo de abajo, arriba". Se asocia, entre otras cosas, con imágenes poéticas de escaleras, escalones y, claro, escalas. Hay incontables ejemplos de poesía con tema musical en donde la música humana asciende gradualmente hasta llegar a la esfera más alta para ahí recibir primero la música celestial y luego fundirse con ella.

Con el afán de describir un universo "perfecto" o al menos "perfectamente representable", la creación entera se acomodaba al sistema escalonado y jerárquico. En el peldaño más bajo, las piedras y los minerales; después el reino vegetal seguido del animal para culminar con el hombre. Pero el pensamiento analógico no para ahí. En su *Oración sobre la dignidad del hombre*, Pico della Mirandola explica por qué el ser humano ocupa un lugar tan privilegiado en la escala de la creación: los hombres tienen la facultad única de elegir en qué nivel ubicarse. Así, los que viven sin sentir serán como piedras; los que viven sin mover sus afectos serán como plantas; los que viven sólo de manera sensual serán como las bestias, y los que usan su razón para los más altos fines serán como los ángeles. Lógicamente, concluye Pico, el hombre que sabe usar la inteligencia tenderá siempre hacia el bien más alto. Así, entre más desarrollado esté, con más ahínco buscará ubicarse en la dimensión angélica. El solo hecho de vislumbrar esta posibilidad le produce una exaltación parecida a la de los ángeles cantores. Es interesante observar que el objeto de las alabanzas se ve aparentemente des-

plazado de Dios al hombre. Aunque se ha convertido en un lugar común decir que el humanismo conduce al homocentrismo, esto no es así en principio, y en el caso de Pico se demuestra fácilmente: la única grandeza del hombre es poder acercarse a Dios libremente. Dejar de hacerlo equivale a renunciar a esta grandeza (Pico 1972: 231-237).

Hay incontables ejemplos de poemas que describen un ascenso desde el punto más bajo hasta el punto más alto, o viceversa, recorriendo toda la escala o diapasón de la creación. Tal es el caso de un himno de Milton de 1645 en el que los ángeles bajan del cielo tocando instrumentos y cantando para celebrar el nacimiento de Cristo (Grierson y Bullough 1951: 460-461). (El tema de la Natividad, por supuesto, es uno de los que más explotan la idea de los ángeles músicos, tanto en poesía como en las artes visuales.) En este himno los pastores son los testigos privilegiados del portento. Miles de querubines y serafines bajan cantando con sus arpas, y producen una música que sólo se había oído una vez antes: en el Génesis, cuando Dios, según Milton, "colgó al mundo de sus bisagras" y puso a las constelaciones en su lugar:

At last surrounds their sight
A Globe of circular light,
    That with long beams the shame-fac'd night array'd,
The helmed Cherubim
And sworded Seraphim,
    Are seen in glittering ranks with wings displaid,
Harping in loud and solemn quire,
With unexpressive notes to Heav'ns new-born Heir.

Such Musick (as 'tis said)
Before was never made,
    But when of old the sons of morning sung,
While the Creator Great
His constellations set,
    And the well-ballanc't world on hinges hung,
And cast the dark foundations deep,
And bid the weltring waves their oozy channel keep.

Ring out ye Crystal sphears,
Once bless our human ears,
    (If ye have power to touch our senses so)
And let your silver chime
Move in melodious time;
    And let the Base of Heav'ns deep Organ blow.
And with your ninefold harmony

Make up full consort to th'Angelike symphony.
("Hymn", vv. 81-103)

Para Milton, el coro de ángeles es la música de las esferas, que para él son nueve, una por cada jerarquía, y juntas crean una armonía de nueve tonos. Así como el arco iris fue la señal de la alianza después del diluvio, para Milton y muchos más, la música es el nuevo arco que une cielo y tierra, la nueva cuerda que re-liga al hombre con Dios. La conmemoración de la Navidad a través de la música sacra promete que el tiempo correrá hacia atrás y la humanidad regresará a la edad de oro en la que no existía ni la vanidad ni el infierno.

For if such holy Song
Enwrap our fancy long,
Time will run back, and fetch the age of gold,
And speck'ld vanity
Will sicken soon and die,
And leprous sin will melt from earthly mould,
And Hell it self will pass away,
And leave her dolorous mansions to the peering day.
[...]
("Hymn", vv. 104-111)

Debido a una motivación que he dado en llamar "interés diapasónico" por ser un afán de recorrer el diapasón entero (recordemos que diapasón viene de *δια*, a través, y *πασων*, de todas las cuerdas o notas), el infierno tiende a ser muy popular también en estos poemas. En 1696 John Dryden escribió una oda en honor de Henry Purcell con ocasión de su fallecimiento, oda que fue musicalizada por John Blow, íntimo amigo de Purcell (Dryden 1933: 117). En ella Dryden compara a Purcell con Orfeo que baja a los infiernos para rescatar a Eurídice. Sin embargo, Dryden afirma, no sin sentido del humor, que Purcell no podrá entrar al infierno porque el mismísimo diablo le va a impedir el paso. ¿Por qué? Porque Purcell es la encarnación de la armonía, y como el infierno es el reino de la discordia, si lo dejaran pasar el infierno dejaría de existir.

We beg not Hell our Orpheus to restore;
Had he been there,
Their sovereign's fear
Had sent him back before.
The pow'r of harmony too well they knew;

He long e'er this had tun'd their jarring sphere,
And left no Hell below.
("An Ode on the Death of Mr. Purcell", vv. 15-21)

Afortunadamente para el diablo nada de esto es necesario. Como el coro celestial oyó la música de Purcell desde las alturas, los ángeles dejaron caer una escalera —o escala— para que por ahí pudiera subir al cielo.

The heavn'ly choir, who heard his notes from high,
Let down the scale of music from the sky:
They handed him along,
And all the way he taught, and all the way they sung.
Ye brethren of the lyre and tuneful voice,
Lament this lot: but at your own rejoice.
Now live secure, and linger out your days,
The Gods are pleas'd alone with Purcell's lays,
Nor know to mend their choice.
("An Ode...", vv. 22-30)

En la célebre "Oda a Salinas" de fray Luis de León, publicada por Quevedo en 1631, volvemos a encontrar la idea del viaje que hace el alma de la tierra al cielo con ayuda de la música, pero en esta ocasión no hay necesidad de bajar al inframundo. Aparecen además otros tópicos neoplatónicos como la memoria recobrada, el recorrido a través de las esferas y las armonías numéricas. La música que toca el organista ciego, Francisco Salinas, hace que el alma deje de estar sumida en el olvido y recuerde su origen divino para ascender hasta "la más alta esfera" (fray Luis 1970: 178-179)

El aire se serena
y viste de hermosura y luz no usada,
Salinas cuando suena
la música estremada
por vuestra sabia mano gobernada.
A cuyo son divino
el alma, que en olvido está sumida,
torna a cobrar el tino
y memoria perdida
de su origen primera esclarecida.
[...]
Traspasa el aire todo
hasta llegar a la más alta esfera

y oye allí otro modo
de no perecedera
música, que es la fuente y la primera.
Y como está compuesta
de números concordes, luego envía
consonante respuesta,
y entrambas a porfía
se mezcla una dulcísima armonía.
("Oda a Salinas", vv. 1-10, 16-20)

De los cuatro elementos aristotélicos, el elemento de la música es el aire por donde viaja, se propaga y se hace audible; de ahí su relación con el vuelo, los astros y los ángeles alados. Lo interesante aquí es que una vez que el alma está instalada en su ámbito verdadero, el éxtasis que experimenta evoca imágenes de agua. Curiosamente, el sentido del oído conduce a una culminación espiritual evocada por una imagen de gran sensualidad táctil.

Aquí la alma navega
por un mar de dulzura, y finalmente,
en él ansí se anega,
que ningún accidente
estraño y peregrino oye y siente.
("Oda...", vv. 30-34)

De aquí en adelante, la emoción va en ascenso y la voz poética se deshace en exclamaciones de exaltación y arrobamiento, para terminar con un melancólico suspiro, pues añora tener en todo momento el impulso etéreo de la música.

En la "Oda a Felipe Ruiz", también conocida como la "Oda cósmica", la misma añoranza se transfiere al momento de la muerte que promete desatar al alma de la prisión del cuerpo, otro tópico neoplatónico. Ofrece un interesante paralelismo con el poema de Randolph arriba citado, además de incluir un vuelo astral. Fray Luis fantasea sobre lo que verá cuando su alma liberada se eleve hasta lo más alto. El poema traza también una línea ascendente, pero es un recorrido menos vertiginoso que en la "Oda a Salinas". Con un ritmo más pausado, se detiene a contemplar cada elemento, desde la tierra, "pesadísima", pasando por el agua y el aire, hasta las centellas de los astros.

¿Cuándo será que pueda,
libre, de esta prisión, volar al cielo,
Felipe, y en la rueda

que huye más del suelo,
contemplar la verdad pura sin duelo?
("Oda a Felipe Ruiz", vv. 1-5)

La "rueda que huye más del suelo" es exactamente el mismo lugar de destino que en la "Oda a Salinas" se designa como "la más alta esfera". Pero la imagen de la rueda tiene de algún modo mayor materialidad; es un referente más mundano, más acorde con las imágenes subsiguientes que aluden al tópico de Dios como arquitecto del universo, plantando cimientos y midiendo con plomadas, separando la tierra del agua.

Entonces veré cómo
la soberana mano echó el cimiento
tan a nivel y plomo,
do estable y firme asiento
posee el pesadísimo elemento.
Veré las inmortales
colunas do la tierra está fundada,
las lindes y señales
con que a la mar hinchada
la Providencia tiene aprisionada;
Por qué tiembla la tierra,
por qué las hondas mares se embravecen;
dó sale a mover guerra
el Cierzo, y por qué crecen
las aguas del Océano y descrecen...
Y de allí levantado
veré los movimientos celestiales,
ansí el arrebatado
como los naturales,
las causas de los hados, las señales.
Quién rige las estrellas
veré y quién las enciende con hermosas
y eficaces centellas;
por qué están las dos Osas,
de bañarse en el mar siempre medrosas.
Veré este fuego eterno,
Fuente de vida y luz, dó se mantiene;
Y por qué en el hivierno
tan presuroso viene,
quién en las noches largas le detiene.
Veré sin movimiento
en la más alta esfera las moradas

del gozo y del contento,
de oro y luz labradas,
de espíritus dichosos habitadas.
("Oda a Felipe Ruiz", vv. 11-25; 51-70)

A continuación me referiré a un fragmento de la "Epístola a Arias Montano" de Francisco de Aldana, el Divino, de 1577. Habiendo decidido retirarse del mundo, explica que su comunicación con Dios será a través del sonido y la resonancia. El alma hallará su sitio verdadero afinándose "al dulce son de Dios", y esto lo hará reproduciéndolo como un eco.

Pienso torcer de la común carrera
que sigue el vulgo y caminar derecho
jornada de mi patria verdadera:
entrarme en el secreto de mi pecho
y platicar en él mi interior hombre,
dó va, dó está, si vive, o qué se ha hecho.
Y porque vano error más no me asombre,
en algún alto y solitario nido
pienso enterrar mi ser, mi vida y nombre.
Y, como si no hubiera acá nacido,
estarme allá, cual Eco, replicando
al dulce son de Dios, del alma oído.
Y ¿qué debiera ser, bien contemplando,
el alma, sino un eco resonante,
a la eterna beldad que está llamando,
Y, desde el cavernoso y vacilante
cuerpo, volver mis réplicas de amores
al sobrecelestial Narciso amante...?
("Epístola a Arias Montano", vv. 43-60)

Es importante observar que en Aldana la experiencia del retorno a "la patria verdadera" es más claramente que en ninguno de los otros ejemplos el fruto de la introspección. En lugar de proponer la música terrena como vehículo de ascenso, Aldana propone la misma música celestial como modelo a imitar con tanta fidelidad como la ninfa Eco, aprovechando espléndidamente la resonante cavernosidad del cuerpo. El gesto del Narciso que se inclina para mirar su imagen se re-elabora aquí de manera singular pues Eco se convierte en imagen y semejanza de Narciso, misma imagen, misma resonancia.

Los tópicos neoplatónicos abundan en este poema; veremos sólo algunas estrofas más que tratan acerca del vuelo psíquico a las alturas.

Es bien verdad que a tan sublime cumbre
suele impedir el venturoso vuelo
del cuerpo la terrena pesadumbre.
Pero, con todo, llega al bajo suelo
la escala de Jacob, por do podemos
al alcázar subir del alto cielo;
que, yendo allá, no dudo que encontremos
favor de más de un ángel diligente
con quien alegre tránsito llevemos.
Puede del sol pequeña fuerza ardiente
desde la tierra alzar graves vapores
a la región del aire allá eminente.
¿Y tantos celestiales protectores
para subir a Dios alma sencilla,
vernán a ejercitar fuerzas menores?
("Epístola...", vv. 106-120)

La pesadez del cuerpo terreno, una vez reconocida, es vencida y superada por la gracia divina en forma de la escala de Jacob, por la que el alma puede "escalar" para llegar "al alcázar... del alto cielo". Una vez ahí, un ángel seguramente hará las diligencias para llevarla al centro de centros. La figura angélica nuevamente está relacionada con el diálogo armonioso entre el alma y Dios, que sube y baja entre el cielo y la tierra.

Ahora comentaré muy brevemente otro poema de John Dryden. Es la "Canción para el Día de Santa Cecilia". En 1683 se formó en Londres una sociedad musical para representar anualmente una composición en honor de santa Cecilia, patrona de los músicos, cada 22 de noviembre. Dryden escribió los poemas para los festivales de 1687 y 1697. Este poema, que es el de 1687, fue musicalizado por varios compositores; la versión más conocida es la de Händel, de 1731. El tema central es la armonía. Dryden cuenta la historia del Génesis, a partir de la armonía celeste que puso orden a la discordancia atómica del caos original. La voz "entonada" de Dios ordena a los elementos que tomen su lugar en la danza cósmica, y así una a una, las partes de la creación ocupan sus peldaños en la escala, para cerrar el diapasón con el hombre, cumbre y gloria de todo lo creado.

From harmony, from heav'nly harmony
This universal frame began;
When Nature underneath a heap
Of jarring atoms lay,
And could not heave her head,

The tuneful voice was heard from high:
'Arise, ye more than dead.'
Then cold, and hot, and moist, and dry
In order to their stations leap,
And Music's power obey.
From harmony, from heav'nly harmony
This universal frame began:
From harmony to harmony
Thro' all the compass of the notes it ran,
The diapason closing full in Man.
("A Song for St. Cecilia's Day", vv. 1-15)

Alude también a Jubal, a quien se atribuye la invención de la flauta y la cítara. En la sección de Jubal se anuncia cómo la música es capaz de controlar las pasiones, para despertarlas o aplacarlas. Las estrofas siguientes son la demostración práctica de esto. En un alarde de virtuosismo técnico, Dryden hace resaltar la musicalidad inherente del lenguaje por sí solo. Desfilan uno a uno los distintos instrumentos para recorrer con onomatopeyas un repertorio equivalente de las distintas emociones. Trompetas y tambores hacen música marcial. Flautas y violines, música amorosa. Por encima de todos reina el órgano, dedicado a la música sagrada. Para Dryden, es el único instrumento capaz de subir al cielo, e incluso "enmendar" los coros celestes. Por eso santa Cecilia, a quien Dryden atribuye la invención del órgano, es superior a Orfeo.

Orpheus could lead the savage race,
And trees unrooted left their place,
Sequacious of the lyre;
But bright Cecilia rais'd the wonder high'r:
When to her organ vocal breath was giv'n,
An angel heard, and straight appear'd,
Mistaking earth for heav'n.
("A Song...", vv. 48-54)

Si bien Orfeo era capaz de amansar a las fieras y hacer moverse a los árboles, santa Cecilia fue capaz, según Dryden, de hacer aparecer a un ángel que al oír su música se confundió, y pensó que la tierra era el cielo. Esta imagen humorística aunque de gusto un tanto dudoso forma parte de la misma tradición estética que el Aristóteles cantante de Thomas Randolph.

En el gran coro final, dice que las esferas celestes son impulsadas por la música sacra que emiten en alabanza del Creador. Y cuando llegue el día del Juicio Final, será una trompeta la que anuncie el fin de la procesión cósmica.

As from the pow'r of sacred lays
The spheres began to move,
And sung the great Creator's praise
To all the blessed above;
So, when the last and dreadful hour
This crumbling pageant shall devour,
The trumpet shall be heard on high,
The dead shall live, the living die,
And Music shall untune the sky.
('A Song...', vv. 55-63)

A manera de colofón, quiero proponer una cuestión de lectura artística. En este trabajo he aludido a algunas formas evidentes que tuvo el Renacimiento de plasmar las ideas en torno a la música de las esferas en las áreas de la música y la poesía. Música y poesía comparten un elemento de notación gráfica que la estética renacentista no podía pasar por alto, pues ambas se transmiten a través de manuscritos y libros. El soneto, por ejemplo, tiene una forma gráfica reconocible a simple vista. Y los documentos musicales de canciones a menudo incluyen letras iniciales o capitulares iluminadas con gran opulencia.

Me he referido a escalas cósmicas, círculos concéntricos y danzas atómicas. Este movimiento armonioso, basado en una estética de la simetría y la proporción, se encuentra también en un arte gráfico que suele no tomarse con demasiada seriedad. Me refiero al arte caligráfico. Hay modalidades de caligrafía ornamental renacentista que reflejan esta visión musical del mundo y el cosmos, con trazos que son ires y venires, ascensos y descensos perfectamente ordenados, y que, sin pretender ser la representación gráfica de nada, son una verdadera danza de la pluma en el papel. Obsérvese por ejemplo el aspecto general de la figura 7. Más aún, el lenguaje que se usa para describir esta caligrafía es evidentemente musical, pues se habla por ejemplo de florilegios y arabescos. Hay además espirales de formas diversas que sugieren vibraciones y pulsaciones, que también se pueden describir poéticamente, como quien describiera una rúbrica anticuada llena de garambainas y volutas, puntos, tildes y espirales, diamantes y toda suerte de extravagantes garabatos.

Está también presente un factor de decoro gráfico que tiene que ver con la naturaleza de la página como unidad artística, que exige no dejar espacios vacíos que entorpezcan o "ensucien" el aspecto general de la página. Mucho antes de que se describiera la estética barroca como el miedo al vacío, hay entre los preceptores del arte caligráfico la consigna de no dejar ningún espacio hueco. Cito al calígrafo francés Jean de Beauchesne, representa-

do en la figura 8: "Así como en la naturaleza no existe el vacío, tampoco lo hay en las cosas espirituales. Todo recipiente está lleno, si no de líquido, al menos de aire..." (Beauchesne 1988: 53).

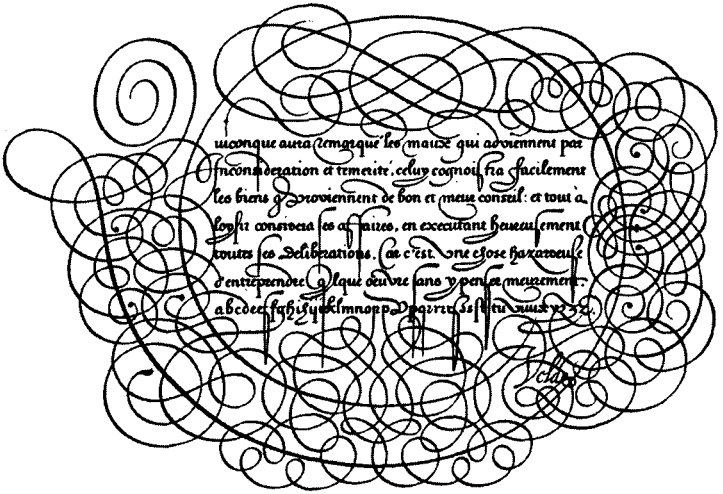


Fig. 7: Van den Velde, *Thresor Literaire* (Rótterdam, 1605).

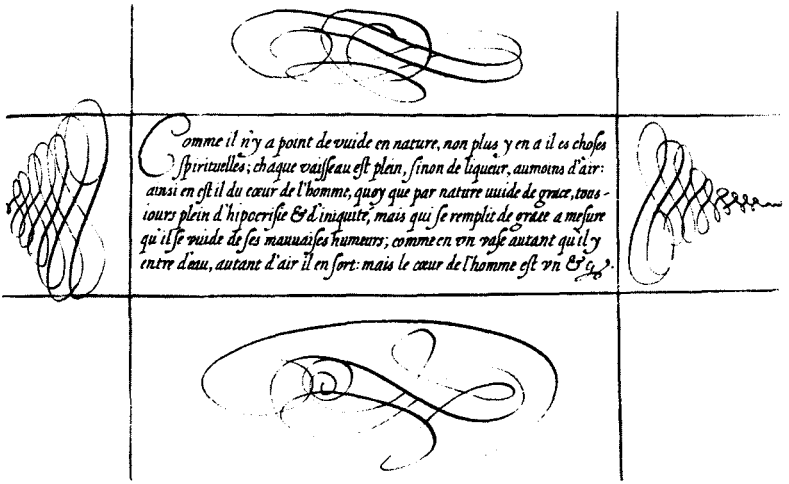


Fig. 8: Jean de Beauchesne, regalo para la princesa Isabel I, *ca.* 1610 (sin título).

Mi propuesta ahora es leer en esa consigna no un adorno superficial, sino un intento más de trazar los caminos del aire y de crear puentes, una estética del movimiento y la sonoridad interpretada gráficamente por la misma mano humana que tañe laúdes y escribe poemas, como en la figura 9. ¿El artista dibuja y escribe oyendo música? ¿Compone música dibujando? Tenemos ejemplos de poesía renacentista gráfica, poemas que dibujan con versos largos y cortos figuras de diamantes o relojes de arena, de cruces y de liras. De igual modo, las notas en los pentagramas dibujan figuras, crestas y valles, escaleras y puentes. Propongo así sumar el arte caligráfico a estos dos artes "superiores", como otro modo de trazar caminos, como un arte abstracto de laberintos o mandalas hipnóticos que revelan la creencia en un universo gozoso y trascendente, donde la quintaesencia aristotélica se vuelve visible, y donde la vibración es reina.

Fig. 9: Pisani, *Tratteggiato da penna* (Génova, 1640).

Bibliografía

Beauchesne, Jean de. 1988. Sin título, regalo para la princesa Isabel, en Kathryn A. Atkins, *Masters of the Italic Letter: Twenty-two Exemplars from the Sixteenth Century*. Boston: David R. Godine. [Reproducción del manuscrito en la Newberry Library de Chicago, Wing ZW ZIV 639 B382.]

Cervantes, Miguel de. 1969. *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Ed. y pról. de Américo Castro. México: Porrúa. [Segunda parte, caps. xxxix y xl.]

Cicerón. 1866. *De la république*. Trad. de J. V. LeClerc, avec le texte latin et des notes. París: Hachette.

Cicerón. 1981. *Tratado de la república...* Trad. de Francisco Navarro y Calvo y Juan Bautista Calvo. México: Porrúa.

Corte, A. della y G. Pannain. 1950. *Historia de la música*. Tomo primero: *De la Edad Media al siglo XVIII*. Barcelona: Labor.

Dryden, John. 1933. *The Best of Dryden*. Louis L. Bredvold, University of Michigan, ed., introd., notes. Nueva York: Ronald Press.

Franklin, Ruth. 2001. "Good Vibrations", reseña de Stuart Isacoff, *Temperament...*, en *The New Republic*, Dec. 10, 2001: www.thenewrepublic.com

Isacoff, Stuart. 2001. *Temperament: The Idea that Solved Music's Greatest Riddle*. Nueva York: Alfred A. Knopf.

Luis de León, fray. 1970. *La perfecta casada. Cantar de los cantares. Poesías originales*. Introd. y notas de Joaquín Antonio Peñalosa. México: Porrúa. (Col. Sepan cuantos..., 145)

Mirandola, Pico della. 1972. "Oración sobre la dignidad del hombre". Alejandro Herrera Ibáñez, *Antología del Renacimiento a la Ilustración*. México: UNAM. (Lecturas universitarias, 15. Textos de historia universal)

Randolph, Thomas. 1951. "Poetry and Philosophy". H. J. C. Grierson y G. Bullough, *The Oxford Book of Seventeenth-Century Verse*. Oxford: Clarendon.

Tillyard, E. M. W. 1984. *La cosmovisión isabelina*. Trad. de Juan José Utrilla. México, FCE.

Traherne, Thomas. *Commentaries of Heaven*. BL Add. MS 63054.

Shakespeare: el punto de vista ético

María Enriqueta GONZÁLEZ PADILLA
Universidad Nacional Autónoma de México

En el decurso de los tiempos, Shakespeare ha sido acusado de ateísmo o al menos de agnosticismo porque en apariencia su producción carece de un punto de vista ético claro y definido. Por lo tanto, se sacan a relucir lo profano y lo obsceno que con tanta frecuencia salpican sus obras, y en cuestiones de moral se le considera una especie de "dilettante" sin preocupaciones éticas y enamorado sólo de su profesión teatral.

Entre los severos mentores que delataron al dramaturgo se pueden señalar al doctor Samuel Johnson y a George Bernard Shaw. El primero se queja de cómo Shakespeare "sacrifica la virtud a la conveniencia" y se preocupa más "de agradar que de instruir" (Milward 1973). En cuanto a Shaw —que no es por cierto un autor que pudiéramos llamar edificante—, sus prefacios resuenan con frases que acusan al dramaturgo de falta de filosofía, de conciencia, de ideas constructivas, de contenido intelectual coherente.

Con todo, lo que califican críticos como Johnson y Shaw de defecto, es considerado por otros como cualidad, como señal de universalismo, como prueba de que la grandeza de Shakespeare radica en que pinta en sus muchos y variados personajes la naturaleza humana tal cual es, sin juzgarla, dicen, según normas pre-establecidas y rigoristas. Esta posición se ha visto influida por la tan traída y llevada doctrina del "arte por el arte", que es relativamente moderna.

Mi punto de vista al respecto es que la conciencia del bien y del mal es inherente al hombre y que el artista, aunque busque sólo deleitar y prescindir de lo ético, por esa misma opción "amoral", llamémosla así, incurre en una elección por lo que toca al problema y es responsable de ello. Los filósofos existencialistas nos han enseñado que el valor supremo del hombre es la libertad y que ésta se ejerce también cuando se decide "no decidirse", valga la redundancia. Pero fijémonos en algo muy revelador: ¿cuál era la opinión que prevalecía en la época de Shakespeare respecto a la moralidad o inmoralidad de la literatura? En todo caso debemos juzgar al dramaturgo

según los criterios de su época, porque no se puede negar que él es hijo de su tiempo. Y he aquí que existía en el periodo isabelino un énfasis exagerado casi en el propósito moral de las obras de arte. El caso más elocuente y nítido en este sentido es sir Philip Sydney en su *Defensa de la poesía.* Al abogar por ella, el autor alude a que "sus efectos son tan buenos que enseñan la bondad causando deleite a quienes la aprenden" (1973: 217) y que en este sentido, el poeta aventaja al historiador y al filósofo. Algo semejante comenta Thomas Nash en su *Pierce Penniless* en un pasaje en que parece referirse a los dramas históricos, los cuales, dice, analizan toda suerte de vicios sólo por demostrar "cuan justo es Dios siempre en castigar el crimen" (1973: 217).

Pero volviendo con Shakespeare, cabe preguntarse qué tan acorde estaba él con estas opiniones. Hay que notar de antemano que para que exista una moral consistente en el teatro de nuestro dramaturgo no hay necesidad de que se haya formulado en su mente una teoría original al respecto. Basta con que se sigan los lineamientos generales de la moral cristiana tradicional, la cual se refleja en la expresión y en la fuerza imaginativa que la inspira. Las convicciones no se debilitan porque sean tradicionales; al contrario, se fortalecen cuando se aceptan con esa fe arraigada que inspira y modela la imaginación.

En las obras de Shakespeare prevalece una tendencia conservadora que favorece la tradición, al mismo tiempo que lo lleva por doquier a manifestar su disgusto por la novelería y por las apariencias. Ejemplos notables de ello son Osric en *Hamlet* (V,2) y Osvaldo en *El rey Lear* (II,2). Más aún, personajes protagónicos de sus obras, que probablemente fueron representados por el dramaturgo, usan expresiones que no dejan duda al respecto. Por ejemplo, en *Como les plazca*, el duque desterrado prefiere "la vieja costumbre" a la "afeitada pompa" de "la envidiosa corte" (II,1) y en *Noche de Epifanía* otro duque hace notar sus preferencias por "la vieja y antigua canción que oímos anoche" en contraste con los "aires ligeros y términos rebuscados de estos presurosos y acelerados tiempos" (II,4). Asimismo, en *A buen fin no hay mal principio* Lafeu dice del frívolo Parolles: "No puede haber pepita en esta nuez vana; el alma de este hombre radica en sus vestidos" (II,5).*

Por otra parte, en los dramas históricos, sobre todo cuando se analizan las dos tetralogías, se percibe la congruencia del pensamiento político de Shakespeare. De su conjunto se puede derivar una lección de primera importancia para el Estado: la necesidad de hacer prevalecer el orden moral.

* Todas las traducciones son de la autora de este artículo.

Ejemplo claro de ello son los conflictos y disolución que traen consigo la ambición desmedida y la falta de escrúpulos de Ricardo III en contraste con el florecimiento que le brinda a Inglaterra el reinado de Enrique V.

Cuestión principal y recurrente de los dramas históricos es el dilema del individuo confrontado con un orden político que se sustenta en la injusticia y la usurpación. Tal es el problema de *Hamlet* en que llegan a su culminación muchos temas de los dramas históricos: si los que tienen autoridad violan el orden moral en asuntos que conciernen a su gobierno, ¿hasta qué punto deben sus súbditos obedecerlos? ¿Es legítimo rebelarse contra ellos? Y si lo es, ¿será también legítimo involucrar al país en revoluciones y derramamiento de sangre? Shakespeare encara estas cuestiones no de una manera frívola, ni simplemente para explotarlas desde el punto de vista de sus posibilidades dramáticas, sino con toda seriedad, mirando a lo que es recto y no meramente oportuno para conservar el orden público. De este modo investiga y penetra los resortes más íntimos de las acciones de sus personajes.

En cuanto al individualismo egoísta, el dramaturgo de plano lo aborrece y hace que se revistan de él los villanos y no los héroes de sus obras, v.gr., Ricardo de Gloucester, que dice: "[...] No tengo ni piedad ni amor ni miedo... Soy único" (*Enrique VI*, Parte III, V,6); Yago, que refiriéndose a Otelo comenta: "Al seguirlo únicamente me sigo a mí mismo" (I,1); o Edmundo que proclama: "Naturaleza tú eres mi diosa" (*El rey Lear*, I,2). Son hombres que se guían por la envidia, la ira o la ambición, aunque se expresen en términos poéticos, y su egoísmo queda reprobado dentro del desarrollo total de las obras. El ambicioso se aísla de sí mismo y de los demás, como Macbeth cuando confiesa después de matar a Duncan: "Al conocer lo que hice, sería mejor no conocerme a mí mismo" (III,2). Y al darse cuenta de que se siente constreñido, casi a pesar suyo, a continuar por el camino del crimen exclama: "Si no sigo vadeando, el regreso sería tan fastidioso como el seguir adelante" (III,4). En varias de sus tragedias Shakespeare muestra cómo el mal se multiplica hasta llenar el universo entero. Un ejemplo de ello es el reproche de Albany a Goneril por su falta de amor filial en *El rey Lear* (IV,2):

Si los cielos no envían pronto
sus poderes visibles
a reprimir estas viles ofensas,
sucederá que la humanidad por fuerza
se devore a sí misma
como los monstruos del abismo.

Por ello, no castigar el mal es desastroso. La cobardía recubre la úlcera, mientras "la corrupción, destruyendo sin ser vista, infecta todo", dice Hamlet (III,4).

La justicia exige el castigo del crimen lo mismo en los gobernantes que en los súbditos. El dramaturgo parece aprobar tanto la venganza de Hamlet como la severidad de Angelo en *Medida por medida*, pero pone en boca del duque en esta última obra palabras que exigen a quien deba castigar que sea "tan severo como santo" (III,2). El juez que condena a Claudio por fornicación, el implacable Angelo será convicto de un pecado aún mayor de concupiscencia contra la misma mujer que implora misericordia para su hermano. El pensamiento de Shakespeare en *Medida por medida* reverbera con los ecos del Sermón de la Montaña (Mateo VII, 1-2): "No juzguéis y no seréis juzgados... porque con la medida que midáis seréis medidos".

Además es un hecho que el arrepentimiento satisface las exigencias de la venganza y se hace acreedor al perdón del castigo, por lo cual el duque, una vez más en *Medida por medida*, se disfraza de fraile y visita a los culpables en la cárcel, enseñándole a Julieta a examinar su conciencia y a Claudio a afrontar la muerte con entereza.

La doctrina del perdón de las ofensas: "Yo os digo: amad a vuestros enemigos; haced el bien a los que os persiguen y calumnian, para que seáis hijos de vuestro Padre que está en el cielo (*ibid.*, V, 43-45) y las palabras del Padre Nuestro: "Perdona nuestras ofensas así como nosotros perdonamos a los que nos ofenden" (*ibid.*, VI, 12), son ilustradas dramáticamente obra tras obra, al grado de que la aceptación o el rechazo del perdón determina el desenlace, feliz o desdichado, como comedia o como tragedia. Así sucede en *Los dos caballeros de Verona* y en *Como les plazca*. En esta última el ofendido Orlando, tras de ser expulsado de casa por su hermano Oliverio, encuentra una oportunidad inesperada de tomar venganza de él en el bosque; pero en lugar de hacerlo, salva la vida de su hermano y queda herido de gravedad en el proceso. De ahí que Oliverio se convierta y la obra termine con el feliz casamiento de los dos hermanos.

El tema del perdón no es exclusivo de las comedias, sino que brilla de modo especial en las tragedias: después del duelo fatal, Hamlet intercambia el perdón con Laertes; las últimas palabras de Ofelia son una plegaria para que Dios se apiade de todas las almas cristianas; tras de ser estrangulada por Otelo, Desdémona emplea el último aliento de vida que le queda en un intento de encubrir el crimen de su esposo y en enviarle un recuerdo a su "bondadoso señor" (V,2), y en cuanto a Cordelia, ella se olvida de la injuria que sufrió de parte de su padre y rebosa piedad por sus padecimientos. Su disponibilidad a perdonar nos hace evocar al padre en la parábola del Hijo Pródigo:

¿Y te aviniste, padre mío?
a albergarte con puercos y vagabundos
sobre la paja rala y húmeda? (IV,7)

En paralelo a Cordelia se halla Edgardo, que tampoco abriga rencor contra su padre por las ofensas del pasado, sino que lo va guiando hasta salvarlo del suicido. Además, por su paciencia en la adversidad y en la persecución, ilustra la última bienaventuranza: "Benditos los que sufren persecución por la justicia" (Mateo V, 10).

Las virtudes de Cordelia y de Edgardo, su espíritu misericordioso, su paciencia y mansedumbre, su pureza, su sed de justicia, hallan eco en los personajes de los últimos dramas , como Hermonia en *El cuento de invierno* y Próspero en *La tempestad.*

La moral de Shakespeare, opina Milward (1973: 26), puede con toda propiedad resumirse en la palabra "amor", la que "los barbasgrises llaman divina" (como dice Ricardo de Gloucester en *Enrique VI*, Parte III, V,6) y ha hallado su mejor definición en *I Corintios* XIII, 4-8). Este amor no es el Eros pagano, sino el Ágape cristiano: "El amor es paciente, es servicial; la caridad no es envidiosa, no es jactanciosa; no se engríe; es decorosa; no busca su interés; no se irrita; no toma en cuenta el mal; no se alegra de la injusticia; se alegra con la verdad. Todo lo excusa. Todo lo cree. Todo lo espera. Todo lo soporta. La caridad no para nunca".

Pero ambos, Ágape y Eros, hallan su culminación y su expresión simbólica en el sacramento del matrimonio que cierra con broche de oro muchas obras. De ahí que *La comedia de las equivocaciones* y *La fierecilla domada* estén salpicadas con ecos de la enseñanza de San Pablo respecto al matrimonio en *Efesios* V.

Para Shakespeare, la relación del hombre y la mujer en el matrimonio no es un contrario casual que se pueda disolver a voluntad de cualquiera de las partes, sino "un lazo eterno de amor" (*Noche de Epifanía*, V,1), un sacramento de "fe y lealtad constante" (*Enrique V*, II,2). Es símbolo del lazo que mantiene unida a toda la creación, y sin el cual todas las cosas caerían en el caos original.

El hecho de que Shakespeare introduzca pasajes obscenos, personajes impúdicos o escenas de burdel como en las comedias de Falstaff o en *Medida por medida*, no significa que traicione su criterio moral. Falstaff, por ejemplo, es divertido e ingenioso a más no poder, pero sus desórdenes en los dos dramas de *Enrique IV* lo tornan gradualmente feo y repugnante, hasta que su comportamiento queda sancionado como punible por el Príncipe, que se refiere a él como "ese reverendo Vicio, esa Iniquidad gris, ese Padre

Rufián, esa Vanidad entrada en años" (Parte I, II,4). Y ese rechazo sin mezcla de sentimentalismo debe ser compartido por el público y por los críticos a quienes les conviene recordar lo que el Príncipe había dicho respecto de sus compañeros de parranda en el *Enrique IV*, I (I,2):

> Os conozco a todos y por corto rato
> apoyaré el humor desenfrenado
> de vuestra ociosidad.
> Con todo, imitaré en esto al sol,
> que permite que las bajas nubes contagiosas
> oculten al mundo su belleza,
> para que, cuando le plazca volver a ser él mismo,
> dándose a desear, sea más admirado,
> atravesando las sucias y repugnantes neblinas
> de los vapores que querían estrangularlo.

En cuanto a *Medida por medida*, el modo de vida que representan las escenas de burdel (II,1 y III,3) no se ofrece como placentera alternativa a la moralidad estricta del matrimonio cristiano, sino como contraste sórdido a la resplandeciente castidad de las heroínas Isabela y Mariana. La intransigencia de la primera respecto a la lujuria de Angelo, y a pesar de que la vida de su hermano está de por medio, es instrumento importante para la restauración del orden.

Aunque Shakespeare matiza muy a fondo las ambigüedades y flaquezas de sus personajes y no presenta las cosas simplemente en blanco y negro, su criterio es firme, al grado de desaprobar, como en *La tempestad* (IV,1), el intercambio sexual entre novios comprometidos. Su ideal del amor y del matrimonio se conforma con las enseñanzas de Cristo y en todo mira a lo que concierne al bien común.

En contraste con el ideal de las comedias, el tema común de las tragedias es el desgarramiento del individuo y de la sociedad por falta de amor, lo que acarrea nada menos que el caos, palabra de significado mucho más fuerte entre los isabelinos que el que le damos hoy en día. En el caso de Hamlet, el precipitado matrimonio de su madre con su tío, en el cual el Príncipe percibe lo deficiente del amor de su madre hacia su primer esposo, el padre de Hamlet, crea una crisis moral en el joven que lo lleva a desear la muerte. Sus sentimientos de disgusto hacia el mundo, hacia las mujeres, hacia la humanidad toda; sus dudas, demoras y vacilaciones, todo procede de la misma causa: su percepción de la flaqueza de su madre. Se siente solo y su único consuelo es la amistad de Horacio que en parte le

ayuda a sobrevivir hasta que alcanza un alto grado de reconciliación con su madre y con su destino.

Más grave aún es el desgarramiento de la personalidad de Otelo por la aparente infidelidad de su esposa Desdémona que lo conduce, instigado por Yago, a abjurar de su amor por ella. En el desenlace, cuando se da cuenta del engaño de que ha sido víctima, se instala en él el caos y el vacío moral:

¡Mi esposa! ¡mi esposa! ¿qué esposa? No tengo esposa.
¡Qué hora tan insoportable y llena de pesadumbre!
Creo que debería sobrevenir ahora un gran eclipse
de sol y de luna, y que espantado el globo
debería bostezar por la alteración. (V,2)

Peor es aún el caso de Macbeth, porque ha consentido totalmente en la tentación de asesinar a su rey y señor, cortando así el lazo que lo unía con su soberano, aislándose de la compañía de los hombres de bien y prefiriendo seguir las instigaciones de su esposa cuya personalidad se desintegrará en la locura. A partir de su crimen sacrílego, Macbeth siente que

No hay nada serio para los mortales,
todo son fruslerías;
el renombre y la gracia han perecido,
se agota el vino de la vida
y no quedan más que heces
con que esta tumba pueda fanfarronear. (II,3)

Macbeth se da cuenta de que ha entregado "la joya eterna" de su alma al "enemigo común del hombre" (III,1) y que el engaño del demonio consiste en exigir una entrega total a sus seguidores sin darles nada sustancioso a cambio (V,5). Para él, mas no para Shakespeare, la vida no es más que "una historia contada por un idiota, llena de ruido y furia que no significa nada" (V,5).

Las consecuencias morales del rechazo del amor se revelan, en términos cósmicos, en *El rey Lear* y en *Timón de Atenas*. En el primero de estos dramas, después de rechazar el cariño de su hija menor y de ser a su vez rechazado por sus otras hijas a quienes ha dado todo lo que poseía, el indignado monarca convoca a los elementos naturales a salir de quicio, para protestar por el rompimiento de los vínculos que unían al padre con las hijas:

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

diluviad hasta que hayáis inundado
nuestros campanarios y sumergido sus veletas!
¡Vosotros, fuegos sulfúricos que transcurrís
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! (III,2)

De modo semejante, Timón, abandonado por todos sus amigos, los conciudadanos de Atenas, quisiera envolver a toda la humanidad en el caos e invoca a la tierra diciendo:

¡Madre común, tú,
cuyo vientre inconmensurable
y pecho infinito
produce y alimenta todo...
seca tu fértil y fecundo vientre,
y no dejes que engendre ya al hombre ingrato!

En el caso de Lear, al revés de Timón, cesa la tempestad tanto externa como interna, y el orden moral se restaura gracias al perdón y al cariño de Cordelia. La reconciliación entre ambos es una de las más conmovedoras del teatro universal, cuando el rey le dice a su hija buena:

Cuando me pidas la bendición, me arrodillaré
e imploraré tu perdón. (V,3)

Así se cierra el círculo de las tragedias y el amor humano se restaura con la bendición divina.

Cordelia será en más de un sentido el modelo de las heroínas de los últimos dramas de Shakespeare, en que el dramaturgo se ocupa de la relación entre padre(s) e hija. Tal es el caso de Perdita, de Miranda, de Marina y de Imogena, que rezuman constancia, fidelidad, amor filial y gratitud. La pena de la separación en la mayoría de los casos halla un amplio contrapeso en el gozo del reencuentro y la reunión definitiva, lo cual es visto no como efecto de algún poder meramente natural, sino de la gracia divina que obra en la

naturaleza y es superior a ella. En *El rey Lear* Cordelia posee esta gracia al punto de que se la compara implícitamente con Cristo, que "redime la naturaleza de la maldición común" (IV,6). Las heroínas de las últimas obras también son instrumentos de esta gracia, por ejemplo, en *El cuento de invierno* tanto la virtuosa reina, Hermonia, como su hija Perdita son favorecidas por la acción de la Providencia que se deja sentir, primero, en la proclamación del oráculo de Apolo que declara la inocencia de Hermonia y en el castigo que el celoso Leones sufre al quedarse sin heredero, y luego, en la milagrosa restauración de Hermonia que es devuelta a Leontes tras de su larga penitencia de dieciséis años. Por último, en *La tempestad*, Fernando contempla a Miranda como una diosa cuya perfección lo deja maravillado. Mediante su proyectado matrimonio la gracia llueve del cielo no sólo sobre los dos novios, sino sobre todos los personajes de la obra, y todo vuelve a su lugar merced a la Providencia Divina y a la sabiduría de Próspero.

Entre las últimas obras de Shakespeare hay una que se rige aparentemente por criterios paganos. Tal es *Antonio y Cleopatra*, donde el protagonista traiciona los compromisos del honor y del deber público por satisfacer su pasión con una mujer que huelga con él como prostituta. El drama culmina con los suicidios del héroe y de la heroína, y el movimiento general de la obra como que tiende a glorificar este amor ilícito, Milward observa que precisamente por eso el héroe parece "reivindicar la moralidad del Superhombre nietzcheano, tal como ésta se esboza en el Hércules del drama renacentista" (1973: 235). Con todo, hay que tener en cuenta que dentro de la estructura de esta obra romana, Shakespeare está desarrollando la concepción del amor romántico hasta sus últimas consecuencias para poner de manifiesto hasta dónde puede llegar la autoafirmación de los amantes. El que los críticos se identifiquen con ellos como se han identificado con Ricardo III, Falstaff, Macbeth o Edmundo, no significa que el dramaturgo también lo haga, por más que el lenguaje figurado posea la vastedad y el esplendor meramente superficiales del mundo material.

El desenlace de *Antonio y Cleopatra* tiene antecedentes en la tragedia de *Romeo y Julieta*, cuya pasión ardiente es censurada por el sabio fraile, cuando le advierte a Romeo: "Estos deleites violentos tienen finales violentos" (III, 6).

Y en efecto, la impresión que muchos espectadores tienen del saldo de esta vorágine juvenil es la de un terrible desperdicio por tantas vidas cortadas en flor: Romeo, Julieta, Mercucio, Teobaldo, Paris.

En *Troilo y Crecida* el héroe menosprecia la razón, y anticipándose al amor de Crecida declara:

Una tal pasión rodea mi pecho
que late mi corazón más fuerte
que un pulso afiebrado, y todos mis poderes
pierden el dominio de sí mismos
como el vasallaje que desprevenido encuentra
el ojo de la majestad. (III,2)

En consecuencia, el resultado de su actitud es, como dice el Soneto 129, "el desgaste del espíritu en un páramo de vergüenza".

En *Coriolano* hallamos un acucioso estudio psicológico del protagonista, que es renombrado por su nobleza y el valor no menos que por su orgullo y fiero enojo. Su problema es que busca la grandeza descuidando los intereses de la comunidad. Terminará como "dragón solitario" (IV,1), víctima de los enemigos de su patria con quienes se había aliado y a quienes después traiciona.

En *Julio Cesar*, que es una obra de ambiente precristiano, Bruto y Casio terminan suicidándose. Con todo, ambos finales trágicos van acompañados de expresiones de desaprobación. La más contundente de ellas es el parlamento de Bruto que dice:

Hallo cobarde y vil
por temor a lo que pueda suceder
restringir el período de la vida;
armándome con paciencia
para esperar el designio
de algunos poderes superiores
que nos gobiernan aquí abajo. (V,1)

En *Hamlet*, el protagonista experimenta la tentación del suicidio, como consta en sus soliloquios; pero después de haber navegado por un mar de tribulaciones, en el desenlace confiesa: "Hay una divinidad que moldea nuestros destinos por más que con rudeza nos empeñamos en destruirlos" (V,2).

Y en *El rey Lear*, tras de intentar arrojarse al mar desde un acantilado, el desgraciado Gloucester, que ha sido salvado por Edgardo, resuelve "soportar" la aflicción hasta que ella misma exclame: "Basta, basta" (IV,6), y más tarde, hallando de nuevo a su padre asediado por malos pensamientos, Edgardo le dice:

Los hombres deben soportar
su partida de este mundo

igual que su llegada a él.
todo consiste en estar preparados. (V,2)

Para terminar diremos que de principio a fin prevalece en las obras de Shakespeare la insistencia en la búsqueda de la realidad detrás de las apariencias y de lo verdadero por encima de lo falso y ostentoso. Éste es su propósito, ya se trate de los dramas históricos y de las tragedias como de las comedias y las obras romanas. Este propósito, que se define de más en más en términos del conocimiento de uno mismo de acuerdo con la tradición homilética que procede de la Edad Media lo mismo que de los clásicos grecolatinos y de Montaigne, es en verdad el pivote de las grandes tragedias con su penetrante análisis de la psicología del pecador. El conocerse tal como se es en realidad conduce al arrepentimiento y al perdón. Tal es el caso de Lear que descubre su relación con todos los hombres, en particular con los pobres, miserables y desnudos que no viven protegidos por las comodidades y la pompa del mundo. Finalmente, en su reconciliación con lo mejor de sí mismo, Lear reencuentra a su hija, figura cristológica, y gracias a su bondad adquiere el espíritu de arrepentimiento que es la condición del perdón, porque como diría San Pablo: "Todos hemos pecado y necesitamos de la gracia de Dios" (*Romanos* III,23).

Bibliografía

Milward, Peter. 1973. *Shakespeare's Religious Background*. Chicago: Loyola University Press.

Shakespeare, William. 1957. *The Complete Works*. Ed. de W. J. Craig. Oxford University Press.

Ubieta, José Ángel y colaboradores. 1976. *Biblia de Jerusalén*. Bilbao: Desclée de Brouwer.

Incestuosa Madame Frankenstein

José Ricardo CHAVES
Universidad Nacional Autónoma de México

El cientocincuenta cumplemuerte de Mary Shelley (1797-1851) es una buena oportunidad para exponer, en una suerte de rápido ejercicio comparativo, algunas ideas sobre dos novelas suyas: *Frankenstein* (de 1818), que la volvería célebre, y *Mathilda*,* terminada poco después, aunque publicada póstumamente, de carácter autobiográfico apenas velado.

De entrada, hay un aparente contraste en su estatuto literario: una es de corte fantástico, gótico, precursora de la ciencia ficción; la otra es realista, cuando menos no hay en ella nada sobrenatural, todo lo que ocurre puede explicarse por el orden usual de las cosas, si bien todo influido por el ímpetu pasional del héroe romántico, en este caso, la heroína. Para narrativizar el desamparo de la hija por el padre, en *Mathilda* la narradora Shelley no tiene que cambiar de sexo, nada de travestimientos imaginarios, como hace en *Frankenstein*.

No obstante su distinto tipo ontológico-literario, ambas novelas, que llevan como título el nombre de sus principales personajes (un hombre y una mujer), son trágicas, sus personajes están sujetos a las fuerzas del destino, encarnan al héroe romántico (o a la heroína) sometido/a por sus pasiones, consciente de que el mejor modo para expresarlas es experimentándolas en la vida real. El parecido no es sólo dramático, sino estructural (psicoanalíticamente hablando); ambos textos problematizan y narrativizan la relación Padre-Hijo/Hija, y en ambos se dan situaciones tanto de abandono del hijo/hija por el padre, como la búsqueda de uno por otro después, resueltas con el desencuentro, la muerte y la soledad.

En *Frankenstein*, el padre abandona al hijo tras crearlo. Lo trae al mundo y no se responsabiliza por él ni le brinda compañía, tampoco la compañera pedida por el monstruo (bajo el argumento del deber a la especie humana, que supone no producir otra especie que pudiera exterminar a la primera).

* Mary Shelley, *Mathilda*. Trad. de Marie-Anne Lecouté. Pról. de Carmen Virgili. Barcelona, Montesinos, [s. f. p.]

El hijo decide vengarse. Asesina los amores del padre para lograr amarrarlo, ya no por el amor, sino por el odio. El padre persigue al hijo para destruirlo. El hijo goza de esta persecución y hasta ayuda a su perseguidor cuando desfallece: que restablezca sus fuerzas y se reinicie la cacería. Cuando el padre muere, agotado, el hijo decide suicidarse mediante el fuego.

En *Mathilda*, al tratarse de una hija y no de un hijo, se introduce un factor nuevo: la tensión erótica entre los sexos, que Shelley canaliza por el lado del incesto, lo que representa el mal en la novela. Con el despliegue sexual que significó el romanticismo en la literatura, uno de los tópicos eróticos a los que se recurrió fue el incesto, que sirvió para ilustrar las doctrinas platónicas sobre el amor, en cuanto a complementariedad de almas y cuerpos, a veces basadas en el ideal andrógino. En este sentido, el tipo de incesto utilizado fue sobre todo el de hermano y hermana, ubicados los dos al mismo nivel. Para ciertos escritores resultaba una feliz circunstancia poética y filosófica. Así había sido usado por Percy Shelley en algunas de sus creaciones, y por el escritor francés Chateaubriand, en *Atala*, y así seguiría usándose durante el resto del siglo, como en la inconclusa novela de Swinburne, *Lesbia Brandon*, o bien por los escritores decadentes y simbolistas, ya en el fin de siglo.

En vez del más generalizado y literario incesto entre hermanos, Mary Shelley acude al que se da entre padre e hija, con lo que se mete en un terreno más escabroso, no sólo en lo personal, en lo que a su autobiografía toca, sino también socialmente, pues resultaba muy revelador de su propia condición ante los demás. Quizá esto contribuyera a que su publicación fuera póstuma. En su trama, después de la muerte de la amada en el parto, el padre abandona a la hija por varios años y reaparece cuando ella es una joven de diecisiete años. Entonces se abre un periodo de suprema felicidad para ambos, que se acaba cuando el padre reconoce y confiesa su atracción física por la hija, réplica de la amada muerta. Ante su rechazo, el padre abandona a la hija. Después, temerosa de lo peor, ésta sale en su búsqueda, como Víctor Frankenstein tras el monstruo, pero no logra llegar a tiempo para impedir su suicidio, su muerte por agua al ahogarse en el mar tras saltar al abismo. Mathilda recoge el cadáver de su padre, igual que Mary Shelley recogería el de su marido Percy al poco tiempo de escritas aquellas líneas. No en balde, la propia Mary escribió en una carta a su amiga Mary Ginsborne que "*Mathilda* predice hasta los más pequeños detalles de lo que ocurrió más tarde; en conjunto, se trata de un documento conmemorativo de lo que estoy viviendo hoy" (Prólogo, s. f. p., 17-18).

En el caso de la novela *Mathilda*, la muy elaborada escena del reencuentro del padre con la hija adolescente va acompañada, de parte de su persona-

je femenino, de fantasías de cambio de sexo (la joven quiere buscar a su padre disfrazada de muchacho, igual que Mary disfrazada del monstruo masculino de Frankenstein). El día del ansiado encuentro, poco antes de que suceda, Mathilda se pierde "en el dédalo de los bosques mientras los árboles ocultaban todas las huellas que hubieran podido guiarla". O sea, la joven se pierde en el laberinto poco antes de encontrar al minotauro, es decir, a su padre.

Para regresar, la joven tiene que tomar una barca. El encuentro se produce con el padre en tierra y Mathilda que llega por agua, vestida de blanco, con el cabello flotando sobre sus hombros, más cercana a una aparición que a un ser humano (el retorno de la amada muerta). Se trata de una escena que es descrita por el padre como "sobrenatural", que está cargada de un gran poder mítico, arquetípico: la mujer en la barca, el Leteo, la muerte, Caronte... Es una escena de rasgo profético, que anuncia el carácter trágico y necrofílico de la historia. Tal complacencia ante la muerte no carece de voluptuosidad, tal como lo atestiguará Mathilda con sus "mejillas rojas de placer sólo de imaginar su muerte", y declarándose una "enamorada de la muerte", esto es, enamorada del padre.

Volviendo a las comparaciones, interesa resaltar que en *Frankenstein* el monstruo no tiene nombre en la historia y que en *Mathilda* quien no lo tiene es el padre. La gran pregunta que surge es ¿quién es el monstruo? El asunto no está claro ni siquiera en *Frankenstein*, como parecería en un primer momento, pues si bien la criatura es el monstruo físico e innominado, Víctor es el monstruo moral que no se hace responsable por sus actos y que evidencia el fracaso de la razón sin ética. Tampoco en *Mathilda* están claros los límites de monstruosidad, pues si en principio el padre es el monstruo, con su muerte, la hija hereda el estigma del padre, quien se siente "manchada de infamia y pecado". Poco antes de su muerte decide escribir su historia, mientras vive en el páramo, al borde de la civilización, en el exilio, la soledad y el silencio. Llama la atención cuánto se parecen las quejas de Mathilda y las del monstruo de Frankenstein, en términos de estar exiliados del mundo, tal como corresponde a la heroicidad romántica. Ambos padecerán la muerte del padre por agua (uno ahogado, el otro en un barco en el polo) y, tras esto, morirán ellos mismos: el hijo de Víctor se suicida quemándose en un medio de hielo y agua (una pira en el polo), en una verdadera unión de los contrarios. Mathilda, más discretamente, se deja morir en el páramo por enfermedad y melancolía, tras dejar sin seguimiento su intento de suicidarse con láudano.

En ambas novelas, el Oriente romántico juega un importante papel, al añadir exotismo y erudición a las tramas. En *Frankenstein*, Clerval, el amigo de Víctor que será asesinado por el monstruo, es un orientalista que estudia persa, árabe y sánscrito, no sólo por gusto personal sino para "contribuir

eficazmente al progreso de la colonización y el comercio europeos" (222). En *Mathilda*, el padre que regresa ha errado por Oriente, por Persia, Arabia y el norte de la India y, cual un Richard Burton antes de tiempo, "se había mezclado con los indígenas con una libertad de la que muy pocos europeos habían disfrutado" (43-44). Sus vagabundeos solitarios por "países salvajes, entre seres de costumbres simples o bárbaras", lo hicieron consciente de la relatividad de las costumbres y convenciones, por lo que "donde anteriormente se sometía, ya no admitía ahora ninguna prohibición que no le hubiese sido dictada por su propia ley. Había visto tantas costumbres y conocido tal variedad de creencias morales que se había visto obligado a forjar las suyas propias, independientemente de las del lugar" (45). Seguramente tal relatividad moral producto de sus andanzas orientales, más el parecido de la hija con la amada muerta, llevaron al padre sin nombre a proclamar su pasión prohibida.

Es notable también el carácter ilustrado tanto del monstruo como de Mathilda. El primero aprende a hablar y a leer francés (aunque la novela esté escrita en inglés) ¡y es vegetariano! ¡Qué lejana su dieta de la del vampiro o la del hombre lobo! Sus lecturas son Volney, Goethe, Milton, Plutarco y el diario de su padre. El monstruo no se limita a vivir una tragedia sino que también reflexiona sobre ella. Por su parte, Mathilda igualmente es una mujer ilustrada, rodeada de libros desde pequeña hasta su edad adulta, pues aún en su exilio Mathilda lee y, sobre todo, escribe sus memorias. El alto nivel educativo de los personajes les permite teorizar sobre su existencia trágica y sobre sus causas, accediendo así a un nivel de generalidad aplicable a todos los seres humanos. Se trata del héroe romántico como pedagogo, más fuerte en *Frankenstein* que en *Mathilda*.

Por último, a diferencia de *Frankenstein*, donde el rechazo del hijo por el padre es lo que desencadena el conflicto, en *Mathilda* es el repudio del padre por la hija lo que consuma la tragedia. El conflicto es con el padre y no con la madre, lo que explicaría en parte la ausencia de maternidad en las tramas. Lo interesante es ver este juego de espejos entre ambas novelas (tan cercanas en el tiempo), una escrita en clave fantástica mientras que la otra es más psicológica, apegada a un orden natural. El horror de *Mathilda* no reside en el cuerpo, como en *Frankenstein*, sino en la propia pasión incontrolable, en el destino. Ambas novelas se iluminan recíprocamente, y su confrontación arroja paralelismos sospechosos dignos de investigarse con más calma. Con su resplandor incestuoso, *Mathilda* aclara retrospectivamente la estructura secreta de *Frankenstein*, da nuevas claves de interpretación y enriquece sus posibilidades hermenéuticas en lecturas más allá de lo fantástico y de lo gótico.

Los monstruos de *Frankenstein*

Marina FE
Universidad Nacional Autónoma de México

Frankenstein es la historia de una transgresión. Mary Shelley subtituló su novela *The Modern Prometheus* haciendo referencia al dios que violó su compromiso con Zeus al otorgarle a los hombres el conocimiento del fuego y con éste la capacidad de raciocinio, sobre todo gracias a la adquisición del lenguaje articulado. Del mismo modo, el doctor Frankenstein, aparente protagonista de la novela, transgrede como Prometeo un orden que la generación romántica veneraba: el orden de la naturaleza (lo que de alguna manera implica también una transgresión en el orden del lenguaje o de la razón hegemónica contemporánea). Al darle vida a un ser vivo de manera artificial, Frankenstein invierte la ley natural de la procreación y al mismo tiempo va más allá de lo que la propia ciencia permite (como bien se lo sugiere su padre muy al principio de la novela). Así, como sujeto racional, está violentando las leyes no escritas de la razón y de la ciencia ya que el conocimiento al que recurre es un conocimiento ilícito, fuera de los límites.

Si bien la literatura romántica pone énfasis en la búsqueda del conocimiento de lo sublime, privilegiando la capacidad de la mente (por encima de la imaginación) para aprehender, por medio de la razón, los profundos misterios del orden natural, en su versión gótica esta búsqueda parece rebasar un límite al situarse más allá del orden mismo de la razón: "the horrifying knowledge here is that the sublime is like a black hole, it drags the subject into its abyss, into its pure negativity" (Mishra 1994: 81.) De esta manera, la visión gótica parecería abandonar todo orden para mostrar el lado oscuro de la razón, el otro lado de un universo ajeno, incomprensible y amenazante. En consecuencia, mientras la búsqueda sublime por excelencia es la de la belleza, la búsqueda gótica está del lado de lo horrible, lo obsceno y lo inefable (*unheimlich*): el mundo ya no parece susceptible de ser comprendido y controlado mediante la razón y por la "sublime" capacidad de abstracción de la mente, y se presenta como un mundo caótico, desarticulado. En este contexto, los individuos se descubren marginados e incapaces de en-

tender y dominar esas mismas fuerzas naturales, tanto exteriores como interiores, y esta experiencia puede convertirse en el origen del horror.

Desde esta perspectiva, la literatura gótica puede considerarse como la otra cara del romanticismo sublime, ya que en lugar de pretender convertirse en la expresión de lo bello busca más bien explorar la dimensión prohibida de lo grotesco. De acuerdo con Bajtin, en el romanticismo el grotesco adquiere un nuevo sentido:

> Sirve, entonces, para expresar una visión del mundo subjetivo e individual, muy alejada de la visión popular y carnavalesca de los siglos precedentes [...] A diferencia del grotesco de la Edad Media y del Renacimiento [...] el grotesco romántico es un grotesco de cámara, una especie de carnaval que el individuo representa en soledad, con la conciencia agudizada de su aislamiento. [...] El universo del grotesco romántico se presenta generalmente como terrible y ajeno al hombre. El mundo se transforma de pronto en mundo *exterior*. Y lo acostumbrado y tranquilizador revela su aspecto terrible (1974: 39-41).

En su importante libro *Literary Women*, Ellen Moers describe el gótico como aquel género de ficción que tiene que ver con el miedo, con la intención de asustar, de poner los pelos de punta, de provocar reacciones físicas de terror. Moers pone el acento en el aspecto fisiológico de estas sensaciones, en su efecto sobre el cuerpo, y esto no es casual en la medida en que la narrativa gótica, debido a su inmediata relación con lo grotesco, siempre tiene que ver con lo corporal, logrando incluso "hacer hablar al cuerpo". De aquí la importancia que se le ha dado en una novela como *Frankenstein*, así como en otras del llamado gótico femenino, a la problematización de la maternidad y del conflicto femenino frente al recién nacido ("the trauma of the afterbirth", lo llama Ellen Moers). El enfoque de Moers a *Frankenstein* se concentra "in the motif of revulsion against newborn life, and the drama of guilt, dread and flight surrounding birth and its consequences" (1985: 93), y resulta pertinente por tres razones: en primer lugar porque la propia Mary seguramente se consideraba culpable por el hecho de que su madre hubiera muerto a causa de su nacimiento; en segundo lugar porque, antes de escribir esta obra, ella misma acababa de perder a su propia hija que tenía apenas unos meses de nacida y, además, al momento de escribir estaba de nuevo embarazada; en tercer lugar, por ser mujer y tener un cuerpo de mujer condenado a la maternidad desde los dieciséis años.

Por otra parte, como el monstruo sin nombre, Mary Shelley muy bien podía considerarse a sí misma agente de destrucción al mismo tiempo que víctima del abandono de su progenitora y, como Victor Frankenstein, ella

también era creadora, primero de niños que se le morían y luego de creaturas aberrantes como su libro, creaciones contra-natura ("my hideous progeny", como ella misma llama al libro en su introducción de 1831), engendros de la imaginación que, como el monstruo de *Frankenstein*, ponen en crisis cierto orden. La novela se convierte en una prueba de fuego para Mary como creadora, esta vez no de niños sino de libros, un reto y también una suerte de transgresión. Mary podría identificarse aquí con Victor Frankenstein al crear esta "aberración" a partir de una inversión de roles: el hombre que se atreve a dar a luz a un ser vivo (prerrogativa femenina) y la mujer que se atreve a escribir (privilegio masculino), y ambos crean monstruos. Pero también podría identificarse a Mary con el monstruo, víctima y victimario, cuya mera existencia es un escándalo, ya que, como dice en la introducción, ella no se atreve a hablar de sí misma: "I did not make myself the heroine of my tales. Life seemed too commonplace an affair as regards myself" (1991: xvii), pero sí puede hacerlo a través de su personaje. Y es que en esta novela los personajes se confunden peligrosamente al enmarcarse y entretejerse diferentes historias: la de Walton y su relación con Victor Frankenstein, ambos compartiendo ambiciones desmesuradas; la de Frankenstein y su monstruo ilustrado, su doble maligno; la de Frankenstein y su propia autora, ambos creadores de engendros; la de Mary con su propio monstruo...

Un monstruo que no merece siquiera tener un nombre, está por definición fuera del orden, y ese orden es, "naturalmente", el orden patriarcal. Frankenstein crea un monstruo y al hacerlo se convierte a su vez en una suerte de monstruo, en un "overreacher" debido a su transgresión de las leyes naturales y de la ley del padre. Por su parte, Mary también es transgresora al pretender escapar por medio de la escritura a la condición femenina, a la sujeción al cuerpo y a las definiciones sociales de género para apropiarse, como lo hace el monstruo, del lenguaje. Sin embargo, producto del deseo del otro, en este caso del marido, *Frankenstein* le debe en parte a éste el derecho de nacer:

> Shelley urged me to develop the idea at greater length. I certainly did not owe the suggestion of one incident, not scarcely of one train of feeling, to my husband, and yet but for his incitement it would never have taken the form in which it was presented to the world. From this declaration I must except the preface. As far as I can recollect, it was entirely written by him (xxvi).

Así, en el prólogo a *Frankenstein*, Mary parecería querer rechazar su autoría, o en todo caso declararla como ilegítima: "Women frequently

prefaced their work with advertisements that proleptically disclaimed any literary merit, ambition or ability [...] writing was something for which the woman writer needed to apologize" (Freeman 1997: 76-77).

En esta novela, el texto narrativo tiene la estructura de las cajas chinas en la medida en que encontramos una narración dentro de otra y dentro de otra más. El texto de "superficie", el del explorador Walton que escribe a su hermana el progreso de su viaje de exploración al Polo Norte, se inscribe perfectamente del lado de lo sublime: se trata del relato de una búsqueda de conocimientos fascinantes y también muy útiles a la ciencia. La naturaleza a la que tendrá que enfrentarse es, al principio, deslumbrante y poco amenazante. Sin embargo, su encuentro con Frankenstein y la historia que éste habrá de narrarle, lo harán descubrir otra naturaleza, la naturaleza interior del ser humano, profundamente oscura e insondable. Si bien las cartas de Walton a su hermana son el marco de la historia que presenta al lector el aspecto más positivo de la búsqueda de lo sublime, el propio relato de Victor Frankenstein también tiene como origen una búsqueda de conocimientos semejante ya que, como científico, busca traer a la luz del entendimiento humano secretos fundamentales que habrían permanecido ocultos. No obstante, el proceso creativo que al principio aparece con signo positivo va transformándose en una empresa de orden negativo al pretender Frankenstein usurpar el papel natural de la mujer como dadora de vida: "The creation itself is [...] the moment of the sublime; in collapsing the two domains of the formation of the subject —sexual and social reproduction and production— through the 'artificial womb', Victor Frankenstein pushes the sublime to its very limits" (Mishra 1994: 216).

Así, la creación del científico, su creatura, será un producto monstruoso que no podrá pertenecer al orden de lo sublime sino que será catapultado al universo grotesco. Lo mismo podría decirse del texto mismo de Mary Shelley que pone en cuestión la definición social de las mujeres como madres, así como el papel tradicional de los hombres como padres.

La novela, estructurada a la manera de círculos concéntricos, lleva al lector de la superficie sublime al centro más oscuro y grotesco donde se encuentra el relato del monstruo, como si se tratara de un hoyo negro hacia el cual todos los acontecimientos se precipitan. Este ser sin nombre, la principal víctima en esta historia, queda condenado a la exclusión, a la exterioridad, al rechazo de todos, y su narración busca expresar la experiencia de la otredad: "In place of the sublime as the 'absolutely great', we now meet the sublime as the extremities of human experience, as the distorted reflection of one's own self, as the apocalyptic side of the living man" (Mishra 1994: 219). En su relato en primera persona, el monstruo narra su experiencia a

Frankenstein, su creador, con quien se encuentra por fin cara a cara y a quien reprocha haberlo creado para después aborrecerlo: "Remember that I am thy creature; I ought to be thy Adam, but I am rather the fallen angel, whom thou drivest from joy for no misdeed" (84). Lo más importante en esta historia terrible es sin duda el hecho de que el monstruo haya aprendido a hablar, elocuente y persuasivamente como lo hace con Victor, siendo el lenguaje lo que aparentemente le permite escapar a su naturaleza monstruosa pero que en realidad lo aprisiona. De acuerdo con Peter Brooks:

> A monster is that which cannot be placed in any of the taxonomic schemes devised by the human mind to understand and to order nature. It exceeds the very basis of classification, language itself: it is an excess of signification, a strange byproduct or leftover of the process of making meaning. It is an imaginary being who comes to life in language and, once having done so, cannot be eliminated from language (1993: 218).

Gracias al uso del lenguaje, el monstruo es capaz de entender su situación de exterioridad, de no-pertenencia, así como su propia monstruosidad, y de reprocharle a su creador el haberlo creado como un ser condenado a la soledad. No obstante, parecería que más que su paternidad ilegítima y antinatural, lo que en última instancia le reclama es no haber tenido una madre. Resulta interesante entonces descubrir en esta novela una notable ausencia de madres vivas: la madre de Frankenstein muere de fiebre escarlatina; Félix y Agata también son huérfanos de madre, lo mismo que Safie, y por supuesto el propio monstruo, y la maternidad, la capacidad de dar vida a otro ser, parece concentrarse exclusivamente en la figura del científico. Así, de acuerdo con Brooks, "the radically absent body of the mother more and more appears to be the 'problem' that cannot be solved in the novel" (1993: 210).

El tema de la maternidad resulta entonces central en *Frankenstein*, a pesar de ocultarse detrás de la historia del monstruo y de la paternidad. Y es que si Victor Frankenstein no puede ser otra cosa que una especie de padre para el monstruo, el acto mismo de la creación lo acerca al papel biológicamente asignado a las mujeres. No es casual que inmediatamente antes de enfrentar a su creatura, tenga un sueño donde su novia y su madre se confunden:

> I thought I saw Elizabeth, in the bloom of health, walking in the streets of Ingolstadt. Delighted and surprised, I embraced her, but as I imprinted the first kiss on her lips, they became livid with the hue of death; her features appeared to change, and I thought that I held the

> corpse of my dead mother in my arms; a shroud enveloped her form, and I saw the grave-worms crawling in the folds of the flannel (43).

Estas dos mujeres tan importantes en la vida afectiva de Victor se convierten en una sola en un sueño discretamente erótico y obviamente tanático que resulta además premonitorio, ya que, más adelante en la novela, la madre morirá a causa de una enfermedad que le contagiará la misma Elizabeth. Es como si a partir de su acto transgresor, el mismo Frankenstein hubiera propiciado la destrucción de las mujeres que lo rodeaban.

Al morir la madre de Victor, la única madre en la novela, queda sólo un objeto que la representa y que cumple en la narración una función clave: es el retrato que el monstruo encuentra colgando del cuello del hermano pequeño del doctor, a quien éste asesina y que, en un arranque de odio, deja en el bolsillo de Justine para inculparla así de su propio crimen: "the murder I have committed because I am forever robbed of all that she could give me, she shall atone. The crime had its source in her; be hers the punishment!" (128). Ésta es sin duda una declaración muy sospechosa ya que no queda claro si la que podría haberle dado afecto es la madre del retrato o la propia Justine, a quien el monstruo no había visto nunca y a la cual parece culpar como la responsable de su propia desgracia, soledad y desamparo.

> Other women in the novel hardly exist as characters and, in terms of the plot, appear mainly in order to get killed; their very presence warns of impending death. Murky and phantasmal, the mother is rather a presiding, haunting presence than an active participant in the drama, perceptible in the implicit issues with which the novel deals: giving birth in both a literal and a literary sense (Wolstenholme 1993: 55).

Como en otras novelas góticas, en *Frankenstein* las mujeres son víctimas de algún héroe-villano que en este caso parecería haberse desdoblado en los personajes del científico y su creatura. Sólo que en este caso, tanto el doctor como el monstruo resultan a su vez víctimas el uno del otro lo mismo que culpables de la muerte de tantos otros personajes, particularmente las mujeres. De acuerdo con Fred Botting, estos desdoblamientos sugieren: "a critique of the Gothic implications of the distinctly masculine Romantic imagination, of a humanism grown monstrous as a result of excessive and exclusive aspirations to power and ideal unity...", por lo que la novela "while presenting the destructive effects on family, gender and social relations, does not end with either an affirmation of domestic values or a moral reprimand. Monstrosity has left the novel open, its frames broken: all boundaries are

left in question, divided between the positions of Frankenstein and the monster" (1999: 105).

Mary Shelley transgrede así las convenciones del género como existían hasta entonces mediante un juego de espejos en donde no solamente los dos protagonistas masculinos son reflejo uno del otro sino donde ella misma, como creadora de semejante engendro, también se identifica con el propio doctor, como si adelantándose a Flaubert quisiera decirnos: "Frankenstein, c'est moi". Ella sería entonces ese moderno Prometeo, o Prometea, que ha osado apropiarse de la sublime herramienta del lenguaje para entregárnosla en su versión profana.

Obras citadas

Bajtin, Mijail. 1974. *La cultura popular en la Edad Media y Renacimiento.* Barcelona: Barral Editores.

Botting, Fred. 1999. *Gothic.* The New Critical Idiom. Londres: Routledge.

Brooks, Peter. 1993. *Body Work: Objects of Desire in Modern Narrative.* Cambridge: Harvard University Press.

Freeman, Barbara Claire. 1997. *The Feminine Sublime.* Berkeley: University of California Press.

Mishra, Vijay. 1994. *The Gothic Sublime.* Albany: State University of New York Press.

Moers, Ellen. 1985. *Literary Women.* Nueva York: Oxford University Press.

Shelley, Mary. 1991. *Frankenstein.* Nueva York: Bantam Books.

Wolstenholme, Susan. 1993. *Gothic (Re)Visions. Writing Women as Readers.* Nueva York: State University of New York Press.

Las huellas del monstruo: las miradas de *Frankenstein*

Ernesto PRIEGO
Universidad Nacional Autónoma de México

I turned to look at you
To read my thoughts upon your face
And gazed so deep into your eyes
So beautiful and strange
Until you spoke
And showed me understanding is a dream
"I hate these people staring
Make them go away from me!"

And this is why I hate you
And how I understand
That no-one ever knows or loves another

Robert Smith, *How Beautiful You Are*,
the Cure, 1987

Je tournais mes regards vers les vôtres, cher amour, pour y lire *ma* pensèe; je plongeais dans vos yeux si beaux et si bizarrement doux, dans vos yeux verts, habités par le Caprice et inspirés par la Lune, quand vous me dïtes: "Ces gens-là me son insupportables avec leurs yeux ouverts comme des portes cochères! Ne pourriez-vous pas prier le maître du café de les éloigner d'ici?"

Tant il est difficile de s'entendre, mon cher ange, et tant la pensée est incommunicable, même entre gens qui s'aiment!

Charles Baudelaire,
Les Yeux des Pauvres, 1857

Cuando ella abrió los ojos al mundo, su madre ya había muerto. Son las islas británicas y el año es 1797. Hija del filósofo William Godwin y de la educadora feminista Mary Wollstonecraft, Mary huía a los dieciséis años hacia el continente de la mano de un hombre casado: el poeta Percy Bysshe Shelley. Al enterarse del suicidio de su esposa, Percy contrae matrimonio con Mary en 1815. Tres años después, cuando Mary Wollstonecraft Shelley tiene tan sólo veintiún años de edad, el mundo occidental conoce su creación: *Frankenstein, Or, The Modern Prometheus*.

Frankenstein, como su consanguínea *Dracula*, es una novela epistolar. La narrativa completa de la obra está conformada por tres confesiones en forma de carta dirigidas a individuos con quienes el que habla tiene lazos muy estrechos. Primero, el joven explorador Robert Walton escribe a su hermana, que se encuentra en Inglaterra, mientras recorre el Ártico. Es en esos gélidos y desamparados parajes que Walton rescata a Frankenstein de un naufragio y escucha su historia. Esta historia, contada por el mismísimo doctor Víctor Frankenstein, de Génova, contiene un largo pasaje narrativo en primera persona: es la voz del monstruo, de la criatura sin nombre, que se dirige a su creador. En realidad no hay mucha diferencia en el estilo de estas tres narrativas, aunque el énfasis se encuentra en gran medida marcado por la relación del narrador con quien escucha el relato. Como lectores, leemos solitarios estas tres perspectivas complementarias que juntas conforman una sola: la de Mary W. Shelley. Su novela fue concebida en plena efervescencia romántica y como parte de un juego intelectual junto a dos de las imaginaciones poéticas más poderosas de su siglo, una competencia aparentemente inofensiva, un divertimento mental en pleno *boom* del desarrollo científico, filosófico y literario del siglo XIX. En pocas palabras, Mary W. Shelley tenía que escribir un cuento de fantasmas. Y acabó escribiendo una historia de amor.

Porque, ¿no sería acaso, una historia de amor, la poseedora del poder evocador del horror más absoluto? *Frankenstein* es un ejercicio ensayístico-novelesco sobre la imposibilidad de la amistad, sobre la inexistencia del amor, sobre el olvido y la incomprensión de la otredad, sobre el poder destructor del egoísmo. Los personajes de Shelley hablan todos de la carencia de amistad, de la soledad insoportable, de las distancias insalvables. Los parajes tormentosos donde Víctor es rescatado y donde él y su creación se enfrentan son el epítome de la desolación, el paisaje del hielo eterno, anticipación trágica del desenlace de las aventuras de Gordon Pym, una tierra "de niebla y nieve" tal y como Coleridge lo retrataba en su *Ancient Mariner*, pero a diferencia de esta última, la de Mary Shelley no es una tierra donde se hace escala antes de un viaje en pos de la redención. No. Los parajes

de *Frankenstein* son la tierra baldía, de desperdicio, fracaso, esterilidad y abandono, donde los hombres vacíos, solos, se enfrentan.

Los de Shelley, algunos, los otros, las mujeres y el monstruo, son personajes solitarios, sedientos de contacto humano, hambrientos de comunicación y de afecto. En cambio, Víctor Frankenstein se recluye en su laboratorio en busca de su propia quimera. Su "amada Elizabeth" se vuelve tan sólo la destinataria esporádica de sus cartas inflamadas de autorreflexión. Las cartas que Víctor Frankenstein le escribe son páginas de su propio diario, hojas de papel espejo que narran el camino profundo de su perdición. La perspectiva de Mary Shelley, entonces, no es la de la moral ortodoxa, la de la censura ante quien "quiso ser Dios". Aunque resulte irónico, Shelley castiga a Frankenstein por su egoísmo, por su *ceguera*, por su horrorosa ambición por convertirse no en Dios, sino "en madre". Víctor Frankenstein presupone que será capaz de crear vida sin contacto humano, sin relación carnal. Irónicos y mortales espirales de la vida: en un páramo helado, con los vientos del norte aullando y arrasando todo vestigio de morada, el monstruo le pedirá a su creador alguien como él para poder amar.

Resultado de un muy particular concurso literario entre Lord Byron, Shelley y ella misma durante su estancia en Suiza, el relato del surgimiento de una de las más famosas historias de horror gótico que conozca la modernidad es en sí mismo tan bello y aterrador como la obra terminada misma, relato revelado como la transcripción de un sueño, como el atormentado cabalgar de un caballo desbocado, negro y nocturno, como la inscripción en palabras de su pesadilla de esa noche:

> Night waned upon this talk, and even the witching hour had gone by, before we retired to rest. When I placed my head on my pillow, I did not sleep, nor could I be said to think. My imagination, unbidden, possessed and guided me gifting the successive images that arose in my mind with a vividness far beyond the usual bounds of reverie. I saw —with shut eyes, but acute mental vision, —I saw the pale student of unhallowed arts kneeling beside the thing he had put together. I saw the hideous phantasm of a man stretched out, and then, on the working of some powerful engine, show signs of life, and stir with an uneasy, half vital motion. Frightful must it be; for supremely frightful would be the effect of any human endeavour to mock the stupendous mechanism of the Creator of the World. His success would terrify the artist; he would rush away from his hideous handywork, horror-stricken. He would hope that, left to itself, the slight spark of life which he had communicated would fade; that this thing, which had received such imperfect animation, would subside into dead

> matter; and he would quench for ever the transient existence of the hideous corpse which he had looked upon as the cradle of life. He sleeps; but he is awakened; he opens his eyes; behold the horrid thing stands at his bedside, opening his curtains, and looking on him with yellow, watery, but speculative eyes (1990: 10).[1]

Queremos hablar en este ensayo no sólo sobre la imaginación de la autora del *Moderno Prometeo*, sino también del énfasis en los ojos y en la mirada, elemento generador clave de esta obra ya clásica de la literatura inglesa. Dice Mary Shelley en ese mismo prefacio del 15 de octubre de 1831 que aún después de haber abierto los ojos, aterrada, todavía *veía la horrible imagen de su fantasía*. Son los ojos, la mirada, la percepción visual, la relación entre mirada y cognición, características omnipresentes en la novela, factor determinante más allá de los campos semánticos recurrentes, que quizá permitiese tender puentes entre ciertas manifestaciones no estrictamente verbales con la obra y el personaje, *spin offs* visuales que encuentran su razón de ser, su origen, en claros aspectos léxico-semánticos relacionados con el acto de ver. La imaginación shelleyana, sin temor a la tautología, encuentra su fuente en las imágenes, oníricas y reales, que dotan a sus personajes y sus situaciones de una especificidad que llamaremos ocular que permitirá, al mismo tiempo, por un lado, una abstracción descriptiva deliberada que permitirá interpretaciones gráficas de todo tipo, y, por otro lado, una continua obsesión con los ojos, que serán descritos con mayor claridad que otros elementos.

[1] La noche menguó durante esta charla, e incluso había pasado la hora de las brujas, antes de que nos retirásemos a descansar. Cuando apoyé la cabeza sobre la almohada, no me dormí, aunque tampoco puedo decir que pensaba. Mi imaginación, espontáneamente, me poseía y me guiaba, dotando a las sucesivas imágenes que surgían en mi mente de una viveza muy superior a los habituales límites de la ensoñación. Vi —con los ojos cerrados, pero con la aguda visión mental—, vi al pálido estudiante de artes impías, de rodillas junto al ser que había ensamblado. Vi el horrendo fantasma de un hombre tendido; y luego, por obra de algún ingenio poderoso, manifestar signos de vida, y agitarse con movimiento torpe y semivital. Debía ser espantoso; pues supremamente espantoso sería el resultado de todo esfuerzo humano por imitar el prodigioso mecanismo del Creador del mundo. El éxito aterraría al propio artista; huiría horrorizado de su odiosa obra. Confiaría en que, abandonada a sí misma, se apagaría la leve chispa de la vida que había infundido; en que este ser que había recibido tan imperfecta animación se resolvería en materia inerte; y así pudo dormir, en la creencia de que el silencio de la tumba extinguiría para siempre la existencia efímera del horrendo cadáver al que había juzgado cuna de la vida. El estudiante está dormido, pero se despierta; abre los ojos; mira, y descubre al horrible ser junto a la cama; ha apartado las cortinas y le mira con sus ojos amarillentos, aguanosos, pero pensativos (Alianza Editorial, p. 14).

Resulta casi impensable leer *Frankenstein* sin tener en la mente una de las representaciones gráficas con que la cultura popular ha marcado al lector del siglo XX (y ahora del XXI). Específicamente, el rostro y el maquillaje de Boris Karloff, en la genial película homónima dirigida por James Whale en 1931, ha constituido, por así decirlo, "el rostro oficial" de una criatura que, por no tener nombre, parecería tampoco tener rostro. En su primera descripción de la criatura, Mary W. Shelley ofrece una serie de rasgos, una constelación indistinta de huellas que hubiera permitido a sus contemporáneos una visión mucho muy distinta que los paraísos artificiales hollywoodenses. En su quinto capítulo, Víctor Frankenstein describe su creación:

> How can I describe my emotions at this catastrophe, or how delineate the wretch whom with such infinite pains and care I had endeavoured to form? His limbs were in proportion, and I had selected his features as beautiful. Beautiful! –Great God! His yellow skin scarcely covered the work of muscles and arteries beneath; his hair was of a lustrous black and flowing; his teeth of a pearly whiteness; but these luxuriances only formed a more horrid contrast with his watery eyes, that seemed almost of the same colour as the dun white sockets in which they were set, his shrivelled complexion and straight black lips (1990: 45).[2]

Es importante notar cómo, a pesar de la aceptada lectura irónica del adjetivo "hermosos", sobre todo en la frase interjectiva, cabe pensar que hasta antes de la descripción de los ojos la criatura era para su creador verdaderamente hermosa. El cabello oscuro, la piel extremadamente pálida, la blancura de los dientes son todos elementos característicos de los ideales estéticos románticos y góticos, retomados hasta la actualidad por las modas populares de la Inglaterra tatcheriana, como los movimientos *Goth*, *Glam* y *New Romantic*, que todavía inspiran a las juventudes vigésimoprimeroseculares. Es, pues, hasta que se describen los ojos, que encontramos ese "contraste espantoso" con la posible hermosura de las características des-

[2] ¡Cómo expresar mis emociones ante aquella catástrofe, ni describir al desdichado que con tan infinitos trabajos y cuidados me había esforzado en formar! Sus miembros eran proporcionados; y había seleccionado unos rasgos hermosos para él. ¡Hermosos! ¡Dios mío! Su piel amarillenta apenas cubría la obra de músculos y arterias que quedaba debajo; el cabello era negro, suelto y abundante; los dientes tenían la blancura de la perla; pero estos detalles no hacían sino contrastar espantosamente con unos ojos aguanosos que parecían casi del mismo color blancuzco que las cuencas que los alojaban, una piel apergaminada, y unos labios estirados y negros (Alianza Editorial, p. 69).

critas previamente. Es imposible no leer este famoso pasaje del capítulo quinto en contraste con el relato de la gestación onírica de la novela que hemos citado hace unos momentos. Del mismo modo que la Shelley, el estudiante genovés se sume en un atribulado sueño profundo, pero, a diferencia de ella, que emprendió la escritura de su obra después de la pesadilla, Víctor Frankenstein sueña hasta después de dar vida a su creación. Como en el sueño que relata Shelley, al despertar, lo primero que *ve* Víctor Frankenstein, en lo primero que fija su atención, es en los ojos del monstruo: "y sus ojos, si es que se podían llamar ojos, estaban fijos en mí". El énfasis en la mirada, la percepción visual y en el órgano ocular adquieren posibilidades metafóricas un tanto obvias: no sólo la relación de la imaginación con las imágenes visuales, y en el pensamiento como proceso inherentemente visual, sino también en la creación por su campo semántico-poético de metáforas ópticas, como "visionario" y "ceguera". Víctor Frankenstein, visionario, está ciego: su ambición le impide darse cuenta de las consecuencias nefastas de sus actos. Creemos que este énfasis en la mirada, en la relación entre la imaginación onírica y el poder metafórico de la descripción literaria, es lo que ha hecho de la obra de la Shelley una fuente inagotable de adaptaciones a medios narrativos que hacen uso de la imagen gráfica como elemento fundamental de su lenguaje. ¿Cómo han sido vistos el estudiante genovés y su criatura? ¿En qué nivel han influido estas adaptaciones en la forma en que leemos esta novela? ¿En nuestros tiempos, cómo seguimos imaginando a estos personajes? ¿Con qué ojos les vemos, a través de qué cristal nos formamos nuestras imágenes del monstruo?

Basada en una obra escrita por Peggy Webling, el filme de James Whale, simplemente titulado *Frankenstein* (1931), es el primero en mostrar, a través de los geniales decorados de Herman Rosse, una auténtica novela gótica inglesa relatada en el lenguaje cinético-sonoro de un cine todavía muy cercano a la estética expresionista de filmes como *El gabinete del Dr. Caligari* de 1919. En esta adaptación, la novela de Shelley se reduce a un *morality play* en donde la línea más importante a juicio de los censores debe ser omitida: Víctor Frankenstein diciendo: "Now I know what it feels to be God". Sin embargo, ya en este filme no es Colin Clive, el joven estudiante de medicina genovés, el protagonista: los efectos especiales han llegado al cine y el monstruo ocupa el lugar primordial. A ésta siguieron *Bride of Frankenstein*, de 1935, también dirigida por Whale y estelarizada por los mismos Colin Clive y Boris Karloff, así como por Valerie Hobson en el papel de Mary W. Shelley y Elsa Lanchester como la "novia" del monstruo. La Lanchester se nos presenta en una serie de *close-ups* y primer planos que remiten inevitablemente a *Metropolis* de Fritz Lang (1925-1926). De he-

cho, Whale había considerado a Brigitte Helm, así como a Louise Brooks, para el papel de la compañera. Completamente filmada en estudio, *Bride of Frankenstein* termina de consolidar la influencia del cine silente alemán en la temprana cinematografía de horror y muestra ya lo que serían sus más grandes errores comunes. Una obvia carencia de continuidad y luminosos anacronismos también permitieron aciertos involuntarios: el imponente laboratorio con su énfasis en la altura construye sensaciones de vértigo y terror moderno reformulando el mito retomado por Shelley en una metáfora de los peligros de la ciencia fascista. Un nuevo periodo para el monstruo comienza con *Son of Frankenstein*, de 1939, donde Bela Lugosi comparte créditos con Karloff en el papel de Ygor, uniendo la estética del hombre lobo a la del ya prototípico maquillaje del monstruo. Angulosos juegos de iluminación y desfasamientos perspectivos marcaron la ambición por un elegante claroscuro que sacaría provecho del filme en blanco y negro para consolidar la estética de un cine, como el mismo médico genovés, obsesionado consigo mismo. Si bien esta trilogía todavía permite divisar algo del monstruo concebido por Shelley en su novela, para el momento del estreno de *The Ghost of Frankenstein*, de 1942, Lon Chaney, Jr. es incapaz de proyectar un monstruo triste y solitario como el original: su torpeza y su falta de gestualidad incluso debajo del magnífico maquillaje de Jack Otterson constituyen una sombra sobre el genial trabajo de efectos especiales (repitiendo la fórmula de las figuras miniatura dentro de botellas de *Bride*) característicos ya de la Universal. *The Ghost of Frankenstein* es, sin embargo, la última gran película sobre la obra de Shelley que consigue consolidar, ocho años antes del comienzo de la década de los cincuentas, una mitografía frankensteiniana que marcaría toda representación gráfica del monstruo por venir: *Frankenstein Meets the Wolfman*, *The House of Frankenstein*, *House of Dracula*, *Abbott and Costello Meet Frankenstein* (1948), *The Curse of Frankenstein* (1957), etcétera.

A partir de los cincuentas la figura de Frankenstein es abandonada por el cine de calidad y sólo se refugia en la televisión, para no volver al cine de manera novedosa hasta 1973 con la escandalosa *Blackenstein*, hermana de *Blackula y Dr. Jekyll and Mr. Black*. Durante esta década es otro medio narrativo visual, el cómic, quien acoge más amorosamente al monstruo solitario: las publicaciones de la Warren (*Famous Monsters from Filmland*, *Creepie*, *Eerie* y *Vampirella*) ofrecen un refugio que se asemeja demasiado a las representaciones karloffianas para considerarse algo más que una repercusión mercadotécnica. Llegamos así, con *The Swamp Thing*, y con sus creadores, Lein Wein y Bernie Wrighston, a la refundación del mito prometéico, pero también al resurgimiento de una nueva tradición frankens-

teiniana, una modernización respetuosa y creativa de esta historia de horror por retratar el egoísmo radical del hombre contemporáneo; parábola que enseña mediante el castigo al hombre ambicioso, al *overreacher* fáustico, doriangraynesco, atrapándole en un cuerpo donde no quiere estar, dejándole, tan sólo, su alma. Reformulación del *increíble Hulk*, *Swamp Thing* conjunta las técnicas de sombreado a tapetillo y el contorno en línea clara enseñadas por el *underground* con la narrativa exigente y de largo aliento de los seriales de la DC Comics. Nuevo Dr. Frankenstein, monstruo y creador al mismo tiempo, pero al fin y al cabo presa de su propia ceguera egoísta, el mucho más actual doctor Alec Holland es víctima de su propia quimera científica y sobrevive convertido en un monstruo vegetal que pierde, al principio, todo contacto humano (incluidas las relaciones sexuales), del mismo modo que el doctor Ronald Lithgow (de la serie *Concrete*) es atrapado en una infranqueable coraza alienígena de concreto; y que el doctor Bruce Banner es presa de su propia furia y descontrol fáustico para sufrir por siempre la imposibilidad de la amistad humana. Ironía terrible: hombres de ciencia, obsesionados con la postergación de la vida y la eliminación de la muerte, quedan atrapados en cuerpos asexuados, imposibilitados para siempre para la procreación.

Fascinado desde siempre por la alteridad radical de la muerte y sus manifestaciones, no sorprende, pues, que el Berni Wrighston de los setentas, creador del *Swamp Thing* que en sus mejores épocas fuera escrito por el genial Alan Moore y dibujado por el aplicado discípulo Steve Bissette, recurriera a su propia adaptación del nuevo mito prometéico de Mary W. Shelley. Wrighston, artista en todo el sentido del término, se enfrenta a la ambición shelleyana y se ve obligado no sólo a redefinir su labor artística mediante una reflexión que lo lleva a entender el trabajo de la ilustración como un trabajo de interpretación, de re-escritura, sino también a entender más profundamente las líneas de la verdadera progenitora del monstruo cuando entiende que "la invención no consiste en crear del vacío, sino del caos". Wrighston se enfrenta a cuatro décadas de cultura popular en torno al monstruo para re-entenderlo; busca las huellas impresas en el hielo y recompone su propio retrato, no sólo del monstruo, sino de la novela entera. Wrighston ve en el joven Dr. Frankenstein el representante de la empresa romántica, un ser solitario y melancólico como el Keats que retratara Joseph Severn en 1821.[3] Su monstruo se aleja del prototipo karloffiano para volverse una cria-

[3] Otros ejemplo riquísimo de crospolinización entre literatura, cine, cómic y pintura se encuentra en el motivo de la caída del brazo de la *damisel in distress*. Véase a Mae Clarke en *Frankenstein* (1931) y compárese con la pose femenina en *The Night-*

tura más humana, casi sin rostro, humanizada, en algunos casos, al punto del cadavérico maquillaje del legendario Christopher Lee.

Resulta fundamental reconocer que la textualidad literaria ya no podrá jamás volver a restringirse a unas cuantas manifestaciones culturales. La textualidad de la novela de Shelley en particular es un ejemplo de cómo otras manifestaciones artísticas, específicamente visuales, han parecido detectar su clara metaforicidad translingüística, ejerciendo una suerte de hermenéutica traducida en mensajes visuales, en múltiples traducciones/interpretaciones/reescrituras que encuentran en el texto shelleyano potenciales transsemióticos quizá más difíciles de encontrar, por menos obvias, en otras obras literarias. Tanto el cine como el cómic, como medios predominantemente gráficos, han visto en la mirada del monstruo la posibilidad de mostrar, de representar, la verdadera monstruosidad de nuestros prejuicios, casi siempre basados en la apariencia gráfica, o sea en la representación y en las convenciones irreflexivas que durante tanto tiempo han definido nuestras certezas culturales. El cómic y el cine se han inspirado en *Frankenstein or the Modern Prometheus* para dejarnos ver, o al menos invitarnos a pensar, quiénes son, en realidad, los monstruos. Con estas manifestaciones artísticas quizá podamos volver a leer la novela de Mary W. Shelley como la alegoría de la miseria humana que es: en el egoísmo, en la ceguera, nos alejamos de los otros, creando así el verdadero horror: el odio, la soledad y el desamor.

Bibliografía

Everson, William K. 1972. *Classics of the Horror Film.* Nueva York: Citadel Press.

Kermode, Frank y John Hollander, eds. 1973. *The Oxford Anthology of English Literature Volume II.* Nueva York/Londres/Toronto: Oxford University Press.

Kiely, Robert. 1972. "Frankenstein". *The Romantic Novel in England*, by Robert Kiely. Cambridge, Massachussets: Harvard University Press.

mare, de Henry Fuseli (1781), así como el prototipo romántico de *The Death of Chatterton* (1856), de Henry Wallis. Estas imágenes sin duda definieron la estética neorromántica de Steve Bissette y Berni Wrighston para *The Swamp Thing* (1972).

Shelley, Mary W. 1981. *Frankenstein, o el moderno prometeo*. Trad. de Francisco Torres Oliver. Madrid: Alianza Editorial.

_____.1990. *Frankenstein. Or, The Modern Prometheus*. Philadelphia, Pennsylvania: Courage Books.

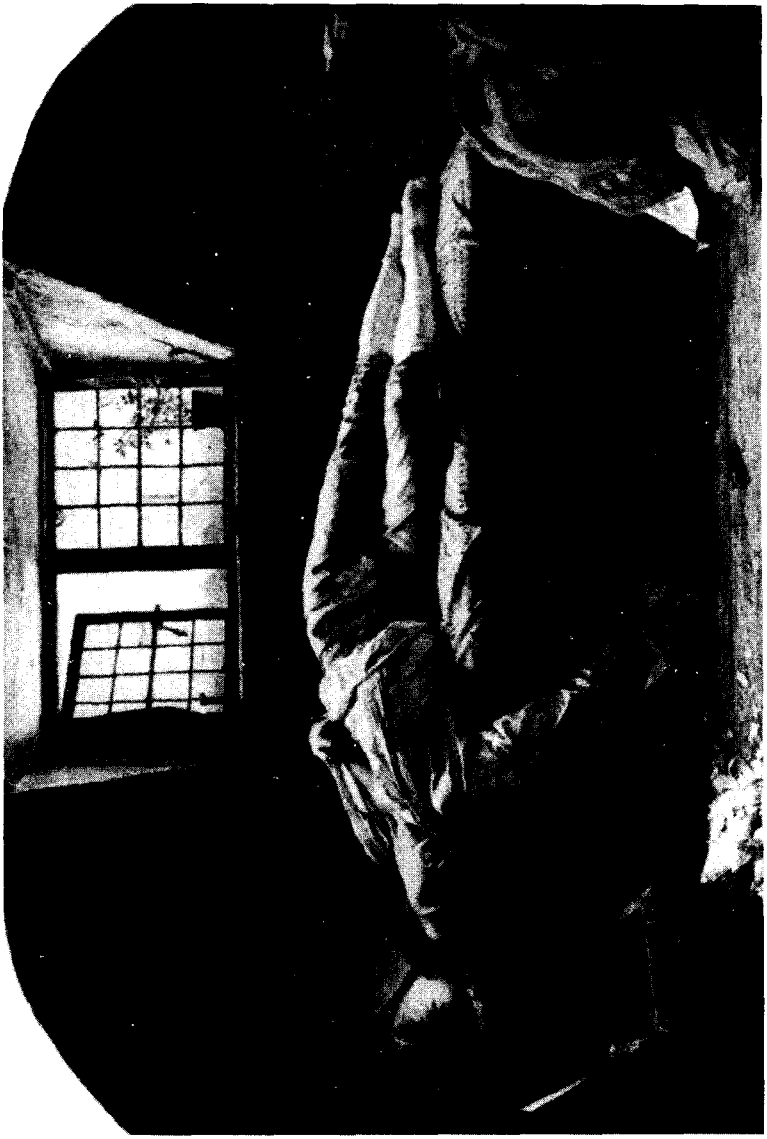
Zavisa, Christopher, ed. 1991. *Berni Wrighston: A Look Back*. Novato, California/Lancaster, Pennsylvania: Underwood Miller.

Lon Chaney, Jr., en *The Ghost of Frankestein* (1942).

Berni Wrightson, *The Swamp Thing* (1972).

Berni Wrightson, *El creador y la creatura* (1977).

Berni Wrightson, *El creador y la creatura* (1977).



Henry Wallis, *The Death of Chatterton* (1856).

Boris Karloff y Mae Clarke en *Frankestein* (1931).

Berni Wrightson, *Victor Frankenstein* (1977).

Joseph Seven, *John Keats* (1821).

Berni Wrightson, *Frankenstein* (1977).

Berni Wrightson, *Frankenstein* (1977).

El sentido del humor en las tres primeras novelas de V. S. Naipaul

Nair María ANAYA FERREIRA*
Universidad Nacional Autónoma de México

El mundo real se encuentra en algún otro lugar. Partiendo de esa base, ¿cómo es posible entonces tener una identidad genuina y buscar la felicidad? Ésa es, quizá, la pregunta que sustenta la mayor parte de la obra de V. S. Naipaul, escritor nacido en Trinidad y Tobago en 1932 y avecindado en Inglaterra desde 1950. La respuesta es compleja y conlleva no sólo una reflexión psicológica acerca de la identidad individual en el mundo contemporáneo sino también un profundo cuestionamiento sobre las consecuencias del fenómeno colonial. Para Naipaul, el enigma no radica en el ¿quién soy?, es decir, en la búsqueda interior para alcanzar algún tipo de completud. De entrada, este concepto le resulta ajeno pues, en el Caribe, el rompimiento del individuo con su entorno geográfico inmediato (resultado de las migraciones forzadas de África y Asia) y con su pasado histórico (como consecuencia de su educación colonial) genera sujetos vacíos, carentes de iniciativa que, en última instancia, están condenados al fracaso debido al vacío cultural que los rodea.

Éste es uno de los aspectos más pesimistas de la visión literaria de Naipaul, y la razón por la que su obra desata amargas controversias. Sin embargo, en sus primeras novelas —aquellas escritas durante las décadas de los cincuentas y sesentas—, el ganador del Premio Nobel de 2002 maneja estos temas con un grado de comicidad y afecto que los críticos extrañan en su obra posterior, la cual se caracteriza por una densidad narrativa que apenas esconde la desesperanza y el permanente exilio espiritual del hombre contemporáneo. El propósito de este ensayo será explorar la forma en que el manejo del sentido del humor define el distanciamiento afectivo e intelectual de Naipaul con respecto a su país de origen. Se puede afirmar que existe una relación directa entre los recursos narrativos empleados en las primeras obras y el gradual ensombrecimiento que caracteriza su visión literaria y política;

* La investigación para este artículo contó con el apoyo del proyecto PAPIIT número IN401599.

es decir, la comedia sentimental y la descripción irónica de las clases bajas de Trinidad en la primera mitad del siglo XX constituyen la estrategia narrativa e ideológica por medio de la cual Naipaul logró romper con los demonios de su pasado, una forma de vida de la que siempre quiso escapar, física, psicológica y espiritualmente. Dentro de las primeras obras —*The Mystic Masseur* (1957), *The Suffrage of Elvira* (1958), *Miguel Street* (1959) y *A House for Mr. Biswas* (1961)— existe un hilo conductor que concluye en la novela de 1967 *The Mimic Men*, la cual cierra el ciclo ficcional caribeño del autor y, por así decirlo, concluye también la etapa que podría definirse como más "sutil" o "liviana" (si es que estos adjetivos pueden ser alguna vez adecuados para definir a Naipaul).

La vida literaria de Naipaul ha estado marcada por su profunda conciencia de ser un individuo desarraigado en busca de un orden que sólo puede encontrar por medio de la representación, de ahí que su obra sea emblemática de algunos de los temas primordiales de la teoría y la literatura poscoloniales. Para él, una de las consecuencias más devastadoras del fenómeno imperial del siglo XIX y de la situación colonial que éste generó a lo largo y ancho del planeta fue el hecho de que a los pueblos no-europeos se les negó la posibilidad de vivir experiencias plenas y gratificantes, así como de alcanzar una dimensión trascendental de la existencia. Sin embargo, su visión no se limita a la enajenación sufrida por los individuos periféricos (en su caso los que viven en el Caribe), condenados a ser meros imitadores de las realidades europeas, sino que se extiende a la imposibilidad misma de dichas culturas para representarse a sí mismas. Desde su punto de vista, las culturas periféricas carecen de orden porque carecen de poder de representación, entre otras razones porque no tienen una tradición artística que les permita llegar a esa trascendencia espiritual tan necesaria para el ser humano. El escritor, al igual que los individuos de su sociedad, no puede escapar a su sino y, puesto que en su entorno no existen temas con la magnitud suficiente para ser tratados en obras literarias, está también sentenciado a simplemente parodiar y remedar las principales formas del viejo continente.

Casi como ejemplo sacado de un libro de texto, la vida y la obra de Naipaul pueden ser consideradas como paradigma del problema de la enajenación colonial del individuo, el cual fue inicialmente explorado por Frantz Fanon en *Peau Noire, Masques Blancs* (1952), en donde el psicoanalista martiniqués sugiere que el individuo colonizado padece un complejo de inferioridad consecuencia no sólo del dominio político y económico de la metrópolis sino de la interiorización individual y colectiva de dicha inferioridad debido a los procesos europeos de representación (Fanon 1952: 28). Aunque en su análisis Fanon se refería específicamente a los negros que habitaban en Fran-

cia en los años cuarentas y cincuentas, su planteamiento ha sido retomado por diversos críticos con respecto a la situación del individuo colonizado en general. Entre éstos, cabe destacar la obra de Homi Bhabha, quien, a partir de Fanon, interroga el concepto de identidad dentro del contexto teórico de la situación poscolonial y ofrece al lector puntos de reflexión sobre la controvertida postura de Naipaul.

Para Bhabha, la principal contribución de Fanon, más que en su búsqueda de una transformación total del hombre y la sociedad, radica en el hecho de que este intelectual se sitúa en los ambiguos intersticios del cambio histórico, es decir, que escribe desde "el área de ambivalencia entre la raza y la sexualidad; a partir de una contradicción no resuelta entre cultura y clase; desde lo profundo de la lucha entre representación psíquica y realidad social" (Bhabha 1994: 40). Su verdad es transgresora y de transición. Para Fanon, la posibilidad de que exista una identificación absoluta entre hombre y sociedad queda vedada para las sociedades colonizadas, pues en ellas los actos enajenantes del gobierno colonial —en su afán por civilizar o modernizar a las poblaciones autóctonas— convierten a las instituciones en caricaturas de otras que alguna vez fueron productivas, y a los individuos en seres paródicos inscritos en la grieta que surge entre la conciencia colonial y la sociedad que los rodea. Se crea así, dice Bhabha, un "delirio maniqueo" en el que prevalece la ambivalencia del ser; es decir, el Ser no se identifica a partir de su confrontación con el Otro, sino que se convierte en su propia imagen enajenada y se concibe a sí mismo como la otredad del Ser "inscrito en el perverso palimpsesto de la identidad colonial" (Bhabha 1994: 43-44).

Más allá de las críticas muchas veces superficiales que se le pueden hacer a Naipaul por su imagen de un Tercer Mundo condenado a la ignorancia, la violencia y la vulgaridad, se puede decir que la contribución literaria de su obra radica en la forma en la que, dentro de una misma línea narrativa, no sólo identifica, articula y describe las carencias económicas, sociales y vivenciales de dichas sociedades, sino que reflexiona también acerca de los procesos europeos de representación de esas comunidades y, dando un paso más adelante, incorpora y crea una visión muy personal tanto de las comunidades como de los procesos de representación. Y lo que surge de este palimpsesto no agrada a muchos, pues parece condenar inexorablemente a los pueblos subdesarrollados al delirio maniqueo planteado por Fanon. Es decir, niega a estos pueblos toda posibilidad de evolución política y de trascendencia histórica y cultural.

A raíz de la obtención del Premio Nobel y otros galardones, podría parecer que Naipaul es uno de los pocos escritores caribeños de expresión ingle-

sa —junto con Derek Walcott— que ha destacado a nivel internacional. Sin embargo, no es así. Antes de pasar a un análisis de sus tres primeras obras narrativas, creo conveniente ofrecer un breve panorama del contexto literario en el que surgió a la fama, el cual nos ayuda a comprender las razones que subyacen su elección de temas y a ver con mayor claridad la magnitud de su realización literaria.

El Caribe ha tenido, desde el siglo XIX, una prolífica producción literaria en inglés, la cual encuentra difusión en pequeñas editoriales e innumerables publicaciones periódicas. Sin embargo, a partir de 1950 tuvo lugar una explosión creativa que, paradójicamente, fue consecuencia del exilio voluntario o involuntario de una gran cantidad de caribeños que fueron a residir a Inglaterra, en especial a Londres. Al terminar la Segunda Guerra Mundial, hubo una enorme migración masiva de trabajadores provenientes de casi todos los rincones del imperio, los cuales eran reclutados como mano de obra en industrias y servicios en los que los mismos ingleses ya no querían participar. Además, dentro de la política de aculturación de los pueblos coloniales, los estudiantes destacados acudían a las principales universidades, sobre todo a Oxford y Cambridge, a concluir la educación inglesa que habían recibido en sus países de origen. En pocos años, Londres se transformó en la "capital literaria" del Caribe, el objetivo principal de quienes querían escapar del estancamiento cultural, político y social de las islas.

Paradójicamente, la diáspora y el exilio intensificaron el debate acerca de la naturaleza y los propósitos de la producción cultural caribeña, y los escritores se encontraron en una posición en la que los planteamientos expresados por Fanon adquirieron especial relevancia. Como ciudadanos y como creadores culturales tenían sentimientos ambivalentes hacia su país de origen pero también hacia el país que los acogió y, de una manera o de otra, todos tenían que afrontar la sensación de pertenecer a una periferia que, desde el exilio, acentuaba su doble desarraigo: la falta de identificación con las condiciones vigentes en el Caribe y la falta de identidad con una tradición inglesa que demoró en reconocerlos.

En este contexto, la decisión de escribir sobre temas y personajes isleños podía ser descartada por los críticos como una forma de exotismo superficial aunque, al mismo tiempo, constituía una búsqueda genuina de identidad para los escritores. En el caso de Naipaul, el dilema adquiría especial trascendencia, pues se cuestionaba el hecho de que la realidad caribeña pudiera encajar dentro de los géneros literarios europeos o, peor aún, ser siquiera un sujeto apropiado para los modelos literarios del Viejo Mundo. Sin embargo, el *establishment* británico, con su enorme capacidad de absorción, se encargó de ofrecer las salidas adecuadas para ese tipo de in-

quietudes en la forma de programas de radio transmitidos por la BBC, en los que los escritores de las colonias podían dar voz a su creatividad y encontrar la audiencia apropiada: el país de origen. En el caso del programa *Caribbean Voices*, Naipaul encontró no sólo una oportunidad laboral, sino también el foro donde discutir sus preocupaciones literarias con autores de la talla de Sam Selvon, George Lamming, Edgar Mittelhorzer y otros (Donnell 1996: 206-216).

Fue durante esta época, a mediados de la década de los cincuentas y principios de los sesentas, cuando Naipaul publicó los libros que le ganaron prestigio internacional y que muestran algunos de los rasgos que lo han distinguido a lo largo de seis décadas: un profundo interés por el individuo atrapado en una sociedad inestable, en la que el choque entre los valores metropolitanos y los locales impiden toda posibilidad de obtener logros personales y de alcanzar un desarrollo social genuino. Sin embargo, lo que da significancia a estas obras es la capacidad del autor para recrear, desde un punto de vista cómico, la vivacidad y el bullicio de una sociedad multicultural en constante proceso de transformación. La caracterización de personajes, en su mayoría de clase baja, constituye el medio por el que Naipaul buscó los caminos necesarios para llegar a lo que en su opinión era un género ajeno a la realidad caribeña: la novela. Estas novelas son, en cierto sentido, experimentales, pues transmiten la búsqueda del autor por una voz que pueda reflejar la vida del Caribe y al mismo tiempo formar parte de la tradición literaria inglesa que constituía su marco de referencia.

Naipaul es, entonces, un autor que encarna la problemática de sus propios personajes, pero con una diferencia: él sí logra trascender su limitado entorno gracias a la literatura. Esta dualidad paradójica es lo que convierte a sus novelas en críticas mordaces de la situación poscolonial. La trama de las cuatro novelas deja entrever un panorama de la historia de Trinidad de los años treintas a los cincuentas, un periodo de efervescencia política en el que la población luchaba por la autodeterminación de la isla y buscaba reacomodar fuerzas entre los grupos dominantes, en especial los de origen africano que trabajaban sobre todo en los campos petroleros, y los que provenían de la India, campesinos por contrato que formaban ya la clase media. Éste es el entorno en el que se mueven los personajes de las cuatro novelas. En *Miguel Street*, la sucesión de viñetas independientes muestra de modo fragmentado la vida de algunos individuos marginados, en su lucha por sobrevivir. Pobretones sin futuro, cubren apenas sus necesidades básicas, de tal forma que cualquier situación que sale de la rutina se convierte en un acontecimiento extraordinario a la vista de los demás. Muchas de las historias eran, de hecho, anécdotas comunes en Puerto España (Cudjoe 1988:

19), pero Naipaul les da un giro para hacer hincapié en el tema que lo obsesiona: el de la imitación y el mimetismo.

Los personajes de *Miguel Street*, cada uno protagonista de su propia anécdota, son individuos fracasados que intentan crearse una imagen pública que de sentido a su vida. Su lucha, por tanto, no es una lucha genuina por una identidad propia, sino una especie de adaptación constante a un entorno que se rige por valores contradictorios. Envuelto en un vacío cultural, cada personaje se construye una máscara que le permite ser alguien ante los demás, pero que también, en última instancia, los llevará a la destrucción: el tímido Bogart, por ejemplo, homónimo del actor estadounidense, abandona su sastrería para regresar años después convertido en un ser misterioso que provoca la admiración de todos sus amigos. Después de recorrer Guyana y zonas de Brasil en negocios ilícitos y tráfico de mujeres, es encarcelado cuando era el próspero gerente de un burdel. Después de dos desapariciones más retorna con acento estadounidense, es escandaloso y se dedica a comprar dulces y coca colas a los niños del lugar, sólo para ser detenido por bigamia. El final es un anticlímax, pero ése es justo el propósito de Naipaul. Los cuentos son narrados con ingenio y sentido del humor, lo cual se torna doblemente irónico cuando observamos que el narrador es un niño que se dedica a hacer letreros y carteles para los negocios de estos hombres fracasados. La narración está teñida por sentimientos ambivalentes de admiración, miedo y, a veces, compasión; no obstante, lo que resalta es la distancia narrativa que se establece entre el niño y los sujetos a los que describe, una distancia que esconde juicios de valor determinados, a final de cuentas, por una cultura hegemónica, ajena a la realidad de la calle Miguel (metonimia de las zonas marginadas de Puerto España).

El lector se ve envuelto en la engañosa dinámica narrativa de los cuentos. Siguiendo la inocente mirada del niño, quien conoce y estima a los personajes, el lector se entera de los intentos frustrados de Black Wordsworth por alcanzar la dimensión poética de su homónimo blanco; de Popo, el carpintero que busca originalidad pero no logra construir nada —ni siquiera "la cosa sin nombre" que tanto intrigaba al narrador (Naipaul 1959: 21)— y sólo logra cierta solvencia económica cuando vende muebles robados y es detenido por ello, con lo que adquiere fama entre sus vecinos; de Man-man, el predicador que cree que es el nuevo mesías; de Elias, que sueña con ser doctor pero reprueba todos los exámenes, etcétera. Sin embargo, a pesar de la fluidez de la narración y de la aparente objetividad con que se desenvuelven los cuentos, el lector va quedando atrapado en la sutil ironía de cada historia. La búsqueda de cada personaje por forjarse un nuevo rol constituye de hecho el parámetro de su fracaso, y aun cuando alguno de los persona-

jes pueda tener un éxito personal, éste se empequeñece porque aparece a los ojos del lector como un acto de rendición frente a un sistema de valores ajenos. Es decir, los personajes sólo tratan de adaptarse, de encajar, pero nunca buscan verdaderamente la superación personal.

Hacia el final del libro, la paradójica técnica narrativa por medio de la cual el lector se siente a la vez familiarizado y distanciado de la vida de estos personajes se cierra aún más en el último cuento de la colección, cuando la madre del narrador, asustada de que el chico lleva una vida desenfrenada y no hace más que beber y visitar burdeles, decide que debe sacarlo de Trinidad. Y aquí es donde el lector comprende, finalmente quizás, en qué radica el sentido del humor de la colección. No es que los personajes sean esencialmente cómicos, ni que tengan rasgos tan atractivos que los vuelvan inolvidables, como en el caso de Charles Dickens. La comicidad reside en el esfuerzo constante de los personajes por encajar en un sistema que les resulta incongruente: por un lado, están los valores de su entorno inmediato, un entorno que fomenta la deshonestidad, el dinero fácil y un hedonismo tan instintivo que pierde toda dimensión moral; por el otro, los valores hegemónicos no sólo de las instituciones inglesas que rigen la sociedad, sino de las propias culturas transplantadas —en especial la que proviene de la India— los cuales han perdido su significado real en el nuevo entorno. El último cuento permite al lector confrontar esta dualidad y comprender, al mismo tiempo, el funcionamiento humorístico de todo el libro. Después de una terrible y dolorosa borrachera, el muchacho tiene una especie de revelación y le dice a su madre: "No es mi culpa, en realidad. Es sólo Trinidad. ¿Qué otra cosa puede hacer alguien aquí excepto beber?" (Naipaul 1959: 167). Es decir, el entorno producido por el colonialismo niega toda posibilidad de desarrollo individual. Incluso las posibilidades de escape se ven determinadas por el mundo exterior, sin ninguna participación del libre albedrío del muchacho. El hombre influyente de la comunidad —Ganesh Pundit, quien será el protagonista de la siguiente novela *The Mystic Masseur*— le ofrece la única beca disponible para estudiar en Londres: no para estudiar ingeniería, ni derecho, sino "drogas". La ambigüedad produce su efecto cómico, pues significa algo diferente para cada quien: para el muchacho conjura la visión de un simple vendedor de lápices labiales, algo en lo que ciertamente no se quiere convertir, y para sus amigos la imagen de riqueza sin esfuerzo. En cualquier caso, es mejor que una beca para no estudiar pues, como explica Ganesh Pundit: "El gobierno todavía no regala ese tipo de becas. Sólo los ministros [secretarios de estado] pueden hacerlo". Párrafos más adelante, cuando el narrador resume los trámites realizados antes de viajar, comenta que: "Los estadounidenses me

dieron una visa después de hacerme jurar que no derrocaría a su gobierno a mano armada" (Naipaul 1959: 169). Comentarios de este tipo son los que caracterizan la voz narrativa de *Miguel Street* y transforman a la aparente sencillez y comicidad de los cuentos en una incisiva pero tendenciosa crítica a la realidad caribeña.

Las siguientes novelas, *The Mystic Masseur* y *The Suffrage of Elvira*, elaboran aún más las incongruencias manifestadas en la colección de cuentos. En *Miguel Street*, cada cuento ofrece un vislumbre de la vida de cada personaje y su interrelación con el medio pero, sobre todo, aunque de forma encubierta, del desarrollo personal y psicológico del niño-muchacho narrador. No obstante, la fragmentación deja ver también la búsqueda por parte del joven Naipaul, recién egresado de la Universidad de Oxford, de las estrategias narrativas y la voz apropiada para recrear la vida en el Caribe. Y el experimento funcionó. A partir de la colección de cuentos (la cual fue publicada después de las dos novelas), Naipaul tuvo ya capacidad de desarrollar narraciones más largas alrededor de un motivo subyacente: la transformación de ciertos individuos emprendedores dentro de un entorno político mucho más amplio.

La trama de las dos novelas está insertada en el complejo proceso de transformación política que sufrió Trinidad desde finales de la década de los veintes hasta principios de los sesentas. Al igual que en la colección de cuentos, la caracterización de los personajes se centra más en su modo de adaptarse a este escenario cambiante que en una construcción genuina de los rasgos que los individualizan. El hilo conductor es el sentido de enajenación que sufren los personajes principales ante la imposibilidad de vivir de acuerdo con los valores ancestrales de su país de origen, lo cual limita sus oportunidades de independizarse y de insertarse en una sociedad más amplia, fuera de la jurisdicción de su grupo étnico, el de los hindúes. Dos rasgos definen este proceso de enajenación: por un lado, los personajes no tienen una conciencia clara de la ruptura gradual con su pasado; por el otro, tratan de adquirir una identidad prestada y, cuando lo logran, se convierten en simples remedos tanto de sus orígenes como de la cultura que los absorbió, la inglesa. Es decir, carecen de una identidad.

Éste ha sido uno de los puntos más criticados en la obra de Naipaul, pues parece que el autor descarta de tajo toda posibilidad de integración racial y cultural. En su mayoría, los personajes se mueven dentro de sus propias comunidades y el mestizaje es una característica casi inexistente. Cuando llega a haberlo, como en el caso de Hok, el chico de origen chino, europeo y africano en *The Mimic Men*, los personajes se sienten completamente avergonzados de su genealogía. Las novelas se convierten, entonces, en reflexio-

nes sobre las consecuencias de la dislocación de comunidades cerradas y el subsecuente desarraigo de sus miembros. En *The Suffrage of Elvira*, el proceso electoral saca a la superficie la inoperancia de las estructuras coloniales —simples copias de modelos europeos—, así como el encasillamiento artificial de los diferentes grupos étnicos. Las elecciones son inútiles, pues se fundamentan en una ética carente de compromiso ideológico. Lo que predomina es el interés personal y los personajes están dispuestos a sacrificar sus lealtades culturales por una posición de poder. El problema es que su comportamiento y su éxito final se dan dentro de la rigidez de una estructura a la que de un modo u otro traicionan; es decir, no se propone ningún tipo de negociación o compromiso sino que se deja de lado las jerarquías establecidas por los dos grupos raciales (negros y de color) y las tres comunidades religiosas (la cristiana, la hindú y la musulmana).

Tanto *The Mystic Masseur* como *The Suffrage of Elvira* tratan acerca del ascenso al poder de personajes esencialmente mediocres pero que son capaces de ajustarse a los vacíos morales causados por el desarraigo cultural. Sin embargo, su caracterización va más allá de la simple descripción de su medianía: la densidad narrativa y la cantidad de alusiones intertextuales los convierten en símbolos de mimetismo poscolonial. La ambigüedad no puede ser más clara al tratar de describir la profesión de Ganesh en *The Mystic Masseur*. En su definición de diccionario masseur es simplemente un masajista, pero Naipaul parte de los ecos producidos por dicho término para resaltar los logros de dicho personaje. Más que masajista, es un médico improvisado (¿será el término curandero demasiado despectivo?) cuya reputación se funda en los mil quinientos libros que cubren las paredes de su habitación. Acomplejado en la escuela por su nombre hindú y sus orígenes rurales, se promete hacer de su vida algo trascendental. Y lo logra: además de ser profesor de primaria, su misticismo le gana el respeto de su comunidad, al grado de convertirlo en líder político que con el tiempo obtiene el honor de ser un MBE, Miembro de la Orden del Imperio Británico, otorgado por el rey. Deja de usar turbante, *dhoti* y *koortah*, para vestirse elegantemente con trajes europeos, y se mimetiza a tal grado con la cultura dominante que cambia su nombre Pundit Ganesh Ramsumair por el de "G. Ramsay Muir, MBE", después de imitar las actitudes de Gandhi y de iniciar sus discursos con una contundente frase tomada del escritor indio Narayan: "Amigos míos..." (Naipaul 1957). Una vez más, deja los rasgos esenciales de su personalidad y de su identidad india para convertirse en una especie de actor que desempeña los roles necesarios para superar el anonimato. Al igual que los vecinos de la calle Miguel, se construye una imagen pública que termina por eclipsar su verdadero ser.

Así como Pundit Ganesh se convierte en tema de un calipso, que narra irónicamente sus aventuras y socava así la vacua importancia de sus logros, de igual forma la paródica lucha electoral de *The Suffrage of Elvira* no es más que una guerra de lemas publicitarios carentes de sustancia, los cuales representan la falta de compromiso real de los candidatos con la sociedad. Este marco externo dificulta la de por sí ambigua lectura de la novela. Obviamente, no es que los personajes tengan una intención maquiavélica por destacar, sino que su situación social y su falta de conciencia histórica y política los llevan a intentar sacar el mayor provecho de las elecciones. El resultado de un enfoque de este tipo es que, de hecho, Naipaul simplifica y menosprecia la historia de Trinidad y del Caribe, de tal modo que, en lugar de explorar con mayor perspicacia las polaridades ideológicas de una sociedad multicultural que ha tenido que luchar contra un pasado de esclavitud y opresión, nos ofrece una sociedad estratificada y limitada por las instituciones europeas que, al ser transplantadas al nuevo mundo, han perdido su función y sus valores. Así, la trama de *The Suffrage of Elvira* reduce la mayor parte de los acontecimientos a las posturas supersticiosas e ignorantes de los personajes, las cuales llevan a situaciones cómicas, pero a la vez transmite la imposibilidad de cualquier tipo de desarrollo. Una vez más, la aparente comicidad esconde la visión pesimista de Naipaul. Por ejemplo, la descripción del perro abandonado, Tiger, que tiene ataques de hipo y aparece en los mítines, se torna casi una farsa cuando la población le atribuye al animal poderes sobrenaturales. Una vez que el lector comprende la estrategia narrativa de Naipaul, se cuestiona si este tipo de situaciones son verdaderamente humorísticas o si no son más que un mecanismo tendencioso con el que Naipaul manipula el contexto histórico y los movimientos sociales de su país de origen.

En este sentido, la densidad textual que caracteriza toda su obra se convierte en un arma de doble filo pues, en una primera lectura, el lector suele quedarse sólo con la capa más visible de la narración, la trama, y por tanto con una visión distorsionada del texto. En este nivel, las situaciones cómicas y los rasgos humorísticos parecen ser contundentes. Sin embargo, un análisis más minucioso revela una cantidad asombrosa de subtextos que van generando diferentes interpretaciones. Aquí es donde la excepcional maestría de Naipaul se torna incómoda y muchas veces dolorosa, pues la activación interpretativa de cada uno de los subtextos crea nuevos hilos conductores a la vez que libera y transforma sus significados. Cada episodio puede ser leído, entonces, desde una perspectiva diferente, según el subtexto o los subtextos que lo sustenten. La variedad de subtextos es notable, e incluye alusiones y referencias filosóficas, históricas, mi-

tológicas, literarias, culinarias, cinematográficas, antropológicas, etcétera, que se entrecruzan sin cesar.

La intertextualidad ofrece alternativas narrativas a una visión unilateral (europea) de la historia, pero también obliga al lector a cuestionar cada situación. Por ejemplo: la fotografía enmarcada del encuentro de Mahatma Gandhi con el rey Jorge V en la Conferencia de la Mesa Redonda preside la sala o el estudio de varios de los personajes. Dentro de un contexto histórico general, la fotografía produce ya dos connotaciones que repercuten en la interpretación de la novela: por un lado, Gandhi como la figura central del movimiento independentista de la India en un momento culminante de su proceso de negociación con el gobierno británico; por el otro, el choque de culturas evidente en la vestimenta que usa cada personaje: Gandhi en su atuendo característico y el rey vestido formalmente de frac. Considerando la actitud sonriente de los dos estadistas, uno supone que el motivo de la reunión fue todo un éxito, pero nada está más lejos de la verdad. La Conferencia de la Mesa Redonda consistió en una serie de reuniones convocada por el gobierno británico con el objeto de estudiar la creación de una constitución para la India. Las tres etapas se llevaron a cabo en Londres. La primera se realizó de noviembre de 1930 a enero de 1931, pero no contó con la presencia del Congreso Nacional de la India, el partido de Gandhi, el cual se encontraba en una campaña de desobediencia civil. Gandhi asistió a la segunda, que se efectuó de septiembre a diciembre de 1931 y fue, en realidad, un fracaso, pues no se llegó a ningún acuerdo, entre otras razones porque Gandhi dio un discurso beligerante en el que acusaba a los británicos (y al sistema capitalista que implementaron) de haber roto el equilibrio de las relaciones sociales de su país. La cordialidad expresada en la fotografía es, entonces, sólo una fachada, pero si recordamos que la India finalmente logró su independencia, de alguna manera representa la importancia de las negociaciones políticas que dan voz, después de todo, a las naciones colonizadas.

Este breve resumen histórico nos ayuda a comprender la complejidad de la prosa de Naipaul y la forma en que un recurso metonímico como el de esta fotografía le permite no sólo introducir de forma encubierta sus sagaces juicios morales, sino también incidir en el desarrollo de la acción, al dejar que la fotografía aparezca en momentos estratégicos de la narración. La fotografía (y lo que representa) sirve como contrapunto de las decisiones de los personajes, pero también es el centro de escenas verdaderamente chuscas, como cuando un fruto del árbol del pan de Ramlogan cae con tal fuerza sobre el techo de la casa de Chittaranjan que tira la fotografía y desencadena la furia de este último, quien maldice en hindi y considera el accidente como una verdadera afrenta de su vecino, lo que lo lleva a pensar en vengarse con

algún tipo de brujería. En el mundo diegético de la novela, Chittaranjan y Ramlogan encarnan a la vieja generación de indios en Trinidad, los que no pueden ni quieren ajustarse a los cambios de la sociedad. En este caso, la fotografía es sólo un pretexto para justificar la reacción del personaje y dejar ver las supersticiones que rigen su vida (Naipaul 1958: 95-96).

A pesar de la insistencia de los críticos en que la comicidad de las primeras obras de Naipaul deja ver un grado de afecto y empatía que el autor ha perdido con el tiempo, creo que cabe reflexionar sobre los recursos empleados para lograr dicha comicidad y sobre el motivo ulterior que la sustenta. En Naipaul, el humorismo es una técnica de distanciamiento que, en última instancia, ofrece una representación muy particular y limitada del contexto histórico, al grado que cabría preguntarse, como lo hace Suman Gupta, si la historia de Trinidad es verdaderamente pertinente para el mundo diegético del autor (Gupta 1999: 12). Dada la importancia que suele atribuírsele al contexto histórico-social en la obra de Naipaul, ésta es una reflexión válida, pero no hace más que generar más dudas en cuanto a la forma de leer a dicho autor. Uno admira su maestría narrativa, pero también cuestiona su visión final y la forma en que llega a ella. Como dijo una vez Derek Walcott, lo que ofende a los caribeños no es tanto el contenido sino el estilo de sus obras (Walcott 1962: 18-19). No es gratuito que Naipaul se haya distanciado cada vez más de su país de origen y que, al obtener el Nobel, lo haya borrado como fuente de creación artística, pues sólo reconoció lo que la India e Inglaterra le habían aportado. Pero Naipaul es, definitivamente, un escritor polémico y enigmático, que pone el dedo en la llaga en lo que se refiere a la situación del mundo poscolonial, a la inoperancia de sus instituciones y al desorden general de sus sociedades. Por eso hay que leerlo.

Bibliografía

Bhabha, Homi. 1994. *The Location of Culture*. Londres: Routledge.

Cudjoe, Selwyn R. 1988. *V. S. Naipaul. A Materialist Reading*. Amherst: The University of Massachusetts Press.

Donnell, Alison y Sarah Lawson Welsh. 1996. *The Routledge Reader in Caribbean Literature*. Londres: Routledge.

Fanon, Frantz. 1952. *Peau Noire, Masques Blancs*. París: Editions du Seuil, 1965.

Gupta, Suma. 1999. *V. S. Naipaul.* Plymouth: Northcote House/The British Council. (Serie Writers and their Work)

Naipaul, V. S. 1957. *The Mystic Masseur.* Londres: Picador, 2001.

_____. 1958. *The Suffrage of Elvira.* Londres: Penguin, 1969.

_____. 1959. *Miguel Street.* Londres: Penguin, 1971.

Walcott, Derek. 1962. "History and Picong... in the *Middle Passage*". *Critical Perspectives on Derek Walcott.* Ed. de Robert D. Hamner. Boulder/Londres: A Three Continents Book/Lynne Rienner Publishers, 1997.

Surréalisme *vs.* Oulipisme: deux poétiques du jeu incompatibles?

Haydée SILVA OCHOA
Universidad Nacional Autónoma de México

À travers la discussion de l'incompatibilité apparente entre auteurs surréalistes et oulipiens, c'est la question même de la notion de jeu en tant qu'outil de la théorie et la critique littéraires que je voudrais poser dans les pages qui suivent. Je commencerai par une brève définition du ou plutôt des objets abordés; ce faisant, il s'agit moins de suivre la plus ancienne orthodoxie méthodologique que de montrer précisément la difficulté qu'il y a à vouloir délimiter certains de ces objets. En effet, le titre ci-dessus contient trois termes à définir: qu'est-ce que le *surréalisme*? qu'est-ce que l'*oulipisme*? et qu'est-ce qu'une *poétique du jeu*?

J'aborderai dans la première partie de cet article les éléments de réponse que l'on peut apporter aux deux premières questions, en essayant de bâtir entre eux une opposition dynamique. Cependant, s'il importe de préciser le surréalisme et l'oulipisme, qui concernent les termes de la comparaison proposée, il me semble capital de consacrer un regard attentif à la troisième interrogation, qui renvoie finalement à ce que j'appellerais volontiers la "lunette d'approche" de cette comparaison, autrement dit, l'outil conceptuel qui la fonde. Je m'y attacherai dans la deuxième partie de cette réflexion, car c'est dans une possible contribution à une meilleure compréhension de la nature, la portée et les usages de cet outil que je place l'essentiel de mon propos. Pour terminer, je reprendrai l'opposition initiale, en tâchant de montrer comment la nouvelle optique proposée permet de la résoudre, du moins partiellement.

Qu'est-ce que le surréalisme? Qu'est-ce que l'oulipisme?

Définir le surréalisme et l'Oulipo (ou, plus largement, l'oulipisme) n'est pas une tâche aisée, surtout à une époque où l'on sait que les énumérations de noms, de dates et de titres sont nettement insuffisantes pour saisir la

complexité du fait littéraire. Dans ces premières définitions, je m'en tiendrai donc à une perspective relativement factuelle et donc consensuelle, dans ce qu'elle a de plus pratique comme de plus réductionniste.

Nous appellerons ici surréalisme le mouvement littéraire né au sortir de la Première guerre mondiale. Inspiré par Guillaume Apollinaire et Dada mais souhaitant les dépasser radicalement, il est fondé sur une théorie de l'inspiration et de la révélation et se donnait pour but —d'après le *Manifeste du surréalisme* signé par André Breton en 1924— d'exprimer par tous les moyens possibles le fonctionnement réel de la pensée, en l'absence de tout contrôle exercé par la raison et en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale. Parmi les principaux représentants littéraires du surréalisme français on peut citer, outre leur chef de file André Breton, Philippe Soupault, René Crevel, Robert Desnos, Paul Éluard, Louis Aragon et Benjamin Péret. Inscrits dans un mouvement qui se caractérise par une vie collective fortement ritualisée, les surréalistes ont pratiqué, repris ou inventé de très nombreux jeux littéraires, dont par exemple le jeu du "cadavre exquis", celui de "l'un dans l'autre" ou encore les divers jeux de notations ou de questions-réponses.

Quant à l'oulipisme, il renvoie à l'Ouvroir de Littérature Potentielle fondé en 1960 par François Le Lionnais et Raymond Queneau, entre autres. De nos jours, l'Oulipo est toujours constitué aussi bien par des écrivains que par des mathématiciens, et il se donne pour but d'explorer le rôle des contraintes en littérature. Il a par ailleurs inspiré d'autres "ouvroirs", dont l'Oupeinpo (Ouvroir de Peinture Potentielle), l'Oucuipo (Ouvroir de Cuisine Potentielle) ou encore l'Oulipopo (Ouvroir de Littérature Policière Potentielle).

Si j'ai retenu ici le terme "oulipisme" plutôt que celui d' "Oulipo", c'est que par principe les auteurs oulipiens n'ont jamais constitué un cercle tout à fait fermé: l'Oulipo n'est ni une école, ni un mouvement littéraire proprement dit, mais plutôt un lieu de recherche et d'expérimentation formelle. L'accent n'est pas mis sur l'oeuvre aboutie, mais plutôt sur la potentialité formelle de la contrainte. De ce fait, les remarques présentées ici valent tout aussi bien pour les auteurs proprement oulipiens que pour les oulipistes en tout genre, y compris les "plagiaires par anticipation" dont parlait François Le Lionnais dans son *Second manifeste*,[1] plagiaires dont les plus célèbres sont sans doute Lewis Carroll, Raymond Roussel et Alphonse Allais.

[1] "Il nous arrive parfois de découvrir qu'une structure que nous avions crue parfaitement inédite, avait déjà été découverte ou inventée dans le passé, parfois même dans un passé lointain. Nous nous faisons un devoir de reconnaître un tel état de choses en qualifiant les textes en cause de 'plagiats par anticipation'. Ainsi justice est rendue et chacun reçoit-il selon ses mérites" (Oulipo 1987: XI).

Par leurs recherches sur les potentialités littéraires, les auteurs oulipiens sont très souvent associés au jeu, et surtout au jeu formel. Pensons par exemple au lipogramme de *la Disparition* (1969) de Georges Perec ou encore aux arborescences narratives d'*Un conte à votre façon* (1973) de Raymond Queneau.

S'il est important d'évoquer ce qui sépare —mais aussi de ce qui rassemble— ces deux manifestations de la littérature française du XX^e^ siècle dite "ludique", c'est d'abord en raison de leur représentativité relative. Surréalisme et Oulipo sont très souvent associés au jeu par les critiques et les théoriciens littéraires; à défaut de données quantitatives fiables, nous pouvons prendre comme point de repère les résultats qualitatifs obtenus lors de la réalisation d'une série de quinze entretiens autour du jeu littéraire français au XX^e^ siècle (Silva, 1996; 1999): Surréalisme et Oulipo arrivaient en tête des références citées (voir tableau 1).[2]

Malgré leur éloquence, ce ne sont pas véritablement les chiffres qui ont guidé le choix des deux poétiques en question; de manière plus fondamentale, l'étude de l'antagonisme entre surréalisme et oulipisme permet d'aborder de façon privilégiée la question de la métaphore ludique et son rôle dans la modélisation des poétiques contemporaines.

En effet, on peut être tenté de voir, dans la querelle des surréalistes et des oulipiens dont la violence allait jusqu'à l'anathème, une énième version de la querelle de Anciens et des Modernes. Outre de virulentes attaques écrites, telles celles de Raymond Queneau contre le surréalisme dès le milieu des années trente,[3] il faut tenir compte des disqualifications réciproques apparues lors des entretiens effectués en 1996: plus d'un demi-siècle plus tard, l'animosité est toujours de mise. Cependant, s'il est vrai qu'une partie de

[2] On peut ici observer comment, pour les spécialistes du jeu interviewés —qui n'étaient pas forcément des spécialistes littéraires—, le groupe surréaliste arrivait en tête, suivi de près par l'Oulipo, tandis que le Nouveau roman, troisième ensemble d'auteurs en lice, était placé assez loin derrière. Le "second rôle" ainsi réservé à l'oulipisme est trompeur, puisque les quatre auteurs les plus cités sont oulipiens. Le premier surréaliste cité individuellement, A. Breton, n'a obtenu que trois occurrences. Ce décalage entre la première place obtenue par le *groupe* surréaliste et l'importante place accordée par les interviewés aux *auteurs* oulipiens mériterait sans doute une discussion qui n'a pas ici sa place.

[3] Par exemple, dans "L'Air et la chanson", article paru le 1^er^ mai 1935 dans *la Bête noire* n° 2, R. Queneau répondait ainsi aux diatribes surréalistes contre la littérature: "Ce mélange de science mal assimilée, et de poésie, de psychanalyse mal comprise et de jeux de société, de marxisme adapté à ses désirs et de dialectique illusionniste, n'est-ce pas aussi de la littérature, et précisément dans le plus mauvais sens du mot?" (1973: 64-65).

leurs différences peut probablement être expliquée à partir de cet affrontement générationnel, le problème est plus complexe que cela, car il n'est pas évident de déterminer sans l'ombre d'un doute qui représente ici les Modernes, qui les Anciens.

Tableau 1. Auteurs cités par quinze spécialistes du jeu en 1996

Nombre d'occurrences	*Surréalisme*	*Oulipisme*	*Littérature en général*	*Autres disciplines*
10	**Groupe surréaliste**			
9		**Oulipo**		
8		Perec		
7			Caillois	
6		Queneau		
5		Calvino Roubaud	Rabelais	
4			Carroll Flaubert Michaux Nouveau Roman	Bakhtine Winnicott
3	Breton	Mathews	Allais Balzac Chamoiseau Cortázar Dostoïevski Ionesco Jarry Joyce Rimbaud Roussel Shakespeare Tardieu	Derrida Freud Piaget

Des niveaux d'analyse pour les poétiques du jeu

Pour voir plus clair dans l'opposition entre les poétiques du jeu surréaliste et oulipienne, il convient de préciser leur point d'ancrage respectif.

Nous entendrons ici par "poétique du jeu" un discours qui recourt au réseau métaphorique du jeu, en privilégiant un ou plusieurs niveaux de références sémantiques, afin de modéliser de façon cohérente une certaine vision de la littérature.

Sans aborder dans les détails la réflexion autour de la métaphore ludique,[4] je partirai ici du postulat selon lequel les notions de jeu utilisées par la théorie et la critique littéraire —tout comme celles en usage dans d'autres domaines— sont de nature essentiellement métaphorique et s'inscrivent dans un réseau complexe dont le potentiel heuristique est susceptible d'être ravivé. Recourir au jeu —ou à d'autres réseaux métaphoriques— implique toujours une certaine interprétation du monde; cependant, cette interprétation peut être plus ou moins active, car les émetteurs et les récepteurs de la métaphore peuvent ne pas être conscients de son pouvoir heuristique. Or, le jeu comme outil potentiel de redescription du monde n'a d'intérêt méthodologique que lorsqu'il est utilisé en tant que tel. C'est pourquoi le pouvoir heuristique de la métaphore ludique a besoin d'être actualisé. C'est ce que nous tâcherons de faire dans les pages suivantes en explicitant les niveaux de référence sémantique mis en œuvre par les deux poétiques du jeu en question.

En effet, la portée de chaque métaphore ludique varie en fonction du ou des niveaux de référence sémantique privilégiés par celui qui l'énonce. Le réseau métaphorique du jeu renvoie à au moins quatre niveaux de référence: celui du matériel, celui des structures, celui du contexte et celui de l'attitude.

1. La métaphore ludique axée sur le matériel concerne essentiellement des objets ou des ensembles d'objets concrets dont on fait usage pour jouer : c'est ce avec quoi l'on joue. En littérature, ce niveau de référence sémantique serait celui qui privilégie entre autres les jeux phoniques ou graphiques. Il peut aussi être utile pour étudier les albums de jeunesse synesthésiques destinés aux tout-petits, ou pour aborder la question des livres-objets.

2. Les structures ludiques renvoient quant à elles à l'ensemble de systèmes organisés de dispositions ou de règles régissant l'activité dite de jeu. Elles permettent notamment de distinguer plusieurs types de règles de jeu: ainsi, il existe des règles métaludiques, constitutives, normatives et évolutives. Tandis que la plupart des auteurs se plient à des règles constitutives (celles de la

[4] Je me permets ici d'inviter le lecteur intéressé par ce sujet à consulter la thèse doctorale que j'y ai consacrée (Silva 1999).

langue, entre autres), normatives (celles des genres littéraires, par exemple) et évolutives (celles qu'ils appliquent concrètement au moment de l'écriture), certains d'entre eux s'intéressent aux règles métaludiques, c'est-à-dire à celles qui permettent d'inventer de nouveaux jeux: tel est le cas de l'Oulipo.

3. Le niveau de référence contextuel s'intéresse aux indices circonstanciels et extrinsèques au jeu, parmi lesquels on peut citer les *variables socioculturelles* (rapport à l'histoire et à l'idéologie, notamment à travers de stéréotypes culturels, par exemple); la *situation de réception*, du point de vue collectif et individuel (autrement dit, langue, valeurs, goûts et attentes de la société à une époque donnée dans un milieu donné, mais aussi langue, valeurs, goûts et attentes spécifiques d'un individu, voire même état psychique et affectif et conditions matérielles concrètes); *l'inscription d'un jeu au sein de l'ensemble des jeux*, que l'on pourrait appeler —par homologie avec l' "intertextualité" et en osant le néologisme— l' "interludicité". En littérature, cette métaphore du jeu particulière peut s'avérer productive pour l'analyse des jeux dans les salons du XVIII[e] siècle ou, plus près de nous, pour comprendre l'engouement envers les "livres dont vous êtes le héros".

4. L'attitude ludique concerne pour sa part une autre région du réseau métaphorique du jeu: celle la conviction intime et inexplorable, qui concerne la disposition d'esprit du joueur par rapport à son propre comportement. L'objet d'analyse n'est pas ici ce qui est mais ce qui *se comprend* et ce qui *s'imagine*, autrement dit ce que l'on croit être. Au sein d'une tendance générale à l'élargissement des intériorités personnelles et à la revendication du rôle des acteurs sociaux, ce niveau de la métaphore acquiert depuis plusieurs décennies une importance croissante. Dans le domaine littéraire, elle offre une perspective d'approche intéressante pour mieux comprendre entre autres le surréalisme.

Deux poétiques du jeu incompatibles?

Ce qui fait l'intérêt de ce modèle d'analyse de la métaphore ludique appliqué à la littérature, c'est qu'il permet de résoudre l'aporie à laquelle aboutit tout débat sur la légitimité de l'appellation ludique. Au lieu de chercher à déterminer qui, parmi les surréalistes et les oulipiens, pratique "vraiment" le jeu, il semble plus pertinent de chercher à comprendre sur quel niveau de référence sémantique est bâtie leur poétique du jeu respective. Dès lors, leur incompatibilité apparente —due à la volonté de les analyser sur un seul et même plan— se dissout, puisqu'il ne s'agit plus d'étudier un hypothétique phénomène commun.

Il est vrai que ces deux visions du jeu fort différentes peuvent parfois aboutir à des effets dont la ressemblance semble déconcertante, d'où la tentation d'y voir un même type de phénomène ludique. Il suffit pour s'en convaincre d'observer le travail surréaliste et oulipien sur une même matière première, celle de proverbes. J'inviterai donc le lecteur à se livrer à un petit test *in situ* qui, montrera, je l'espère, à quel point la confusion reste possible. Il s'agit d'une courte liste de sept proverbes, dont il faut deviner l'appartenance: dans quel(s) cas s'agit-il d'un proverbe surréaliste, forgé en 1925 par P. Éluard en collaboration avec B. Péret, dans leurs *Cent cinquante-deux proverbes mis au goût du jour* (Éluard 1968: 153-161);[5] dans quel(s) cas s'agit-il d'un proverbe oulipien, issu des "Poèmes à perverbes" écrits en H. Mathews et recueillis dans le premier volume de la *Bibliothèque oulipienne* (Oulipo 1981: 85-108)?

1. "Les amants coupent les amantes";
2. "Pierre qui roule, à la fin elle se casse";
3. "Araignée de midi, l'oiseau fait son nid";
4. "L'enfer des femmes, c'est le chat qui dort";
5. "Tuer n'est jamais voler";
6. "Il ne faut pas réveiller ses premières amours";
7. "On presse l'orange de tous les vices".[6]

Or, malgré ces productions très proches, la divergence persiste. À une poétique surréaliste fondée sur l'*analogie*, les oulipiens opposent une poétique fondée sur la mise en marche du processus combinatoire. En effet, ce qui est privilégié par les surréalistes dans ces manipulations des proverbes, c'est l'éclat de la révélation qui suit une image inédite.

Il faut ici rappeler que le jeu surréaliste puise dans une longue tradition de jeux littéraires, dont nous retrouvons par exemple des traces dans les salons du XVIII[e] siècle. On peut ainsi voir dans le jeu du cadavre exquis, rendu célèbre par les surréalistes, une reprise du *gioco de secreto*, pratiqué à la cour au Moyen Âge et décrit par Innocenzo Ringhieri dans *Cento giochi liberali e d'ingegno* (1551, cité par Goebel-Schilling 1988: 36). Cependant, le jeu surréaliste est porteur d'une volonté délibéré de rupture par rapport

[5] À propos de cette "remise au goût du jour", H. Mitterand explique: "Il s'agit de prouver de façon quasi expérimentale que l'énoncé, retourné, peut garder toute sa force d'autorité, même si le sens est mis à mal dans ces manipulations ludiques. [...] Un procédé dont Lautréamont avait déjà donné l'exemple et que poursuivra Éluard en collaboration cette fois avec André Breton dans *Notes sur la poésie*" (1995: 79).

[6] À lecteur cultivé, rien d'impossible. Les seuls proverbes surréalistes sont le n° 2 et le n° 5.

aux institutions littéraires conventionnelles, et le plus souvent les emprunts surréalistes à la tradition passent pour de véritables inventions. La conception du jeu surréaliste s'inscrit dans la lignée de la pensée romantique, mais elle est éclairée par les nouvelles découvertes freudiennes. Affichant leur mépris envers le roman (surtout le roman psychologique), les surréalistes accordent une place prioritaire à la poésie. Leur pratique ludique concernera donc en premier chef les formes brèves et non narratives.

Le jeu oulipien entretient quant à lui un rapport ambigu à la tradition. Il ne prétend ni la suivre ni la contrer, mais plutôt renouveler les principes formels de la création:

> Ni ancien ni moderne ou post-moderne, toutes notions qui lui sont étrangères puisqu'il entend faire feu de tout bois et se servir de la totalité des littératures depuis les temps les plus reculés; revigorer et améliorer formes, contraintes, structures et procédés déjà imaginés [...], en inventer d'autres qui ne les nient pas, l'Oulipo avance sur place. (Oulipo 1990: 9)

Cette position de principe est étroitement liée au développement des sciences du langage, tout comme à l'évolution de l'épistémologie contemporaine. Comme l'exprime avec justesse Jean-François Chassay, "l'Oulipo rejette un certain nombre de présupposés littéraires considérés comme abscons —inspiration, création, vision théologique de la littérature— et met la science au service de la littérature" (1992: 22); le jeu acquiert dès lors une "dimension épistémologique [...] dont l'importance dépasse largement le cadre du littéraire" (*idem*).

La recherche sur la potentialité de la littérature a conduit les auteurs de l'Oulipo à explorer tous les recoins du littéraire, depuis les plus courts des palindromes jusqu'aux poèmes virtuellement infinis.[7] Les oulipiens mettent l'accent sur la potentialité formelle du langage, sur le sens même du non-sens. Pour eux, la contrainte librement choisie et donc perçue comme ludique permet de "traduire le discontinu et le fragmenté en structure esthétique; en transformant le vécu et l'écriture, [le jeu] impose un ordre à ce qui se présente comme chaos" (Motte 1990: 52). Il ne s'agit pas de pratiquer un formalisme creux, mais de libérer tout à la fois la langue et son sujet. Par un jeu réglé et arbitraire, on échappe aux déterminations inconscientes et on évite les poncifs

[7] D'après les calculs de R. Queneau, il faudrait deux cents millions d'années à un seul lecteur pour épuiser toutes les combinaisons de *Cent mille milliards de poèmes,* et ce en lisant vingt-quatre heures par jour.

que risque de produire l'écriture automatique, car obéir aveuglément à toute impulsion est un bien redoutable esclavage. Ainsi, grâce à la règle,

> [...] l'écriture, au lieu d'être destinée à communiquer un sens ou une idée que l'auteur aurait en lui avant d'avoir écrit, consiste à laisser parler la langue elle-même [...], pour produire quelque chose d'inattendu et de nouveau. Laisser parler son cœur est une illusion: on se borne, sans s'en rendre compte, à répéter ce qui a été dit, senti et pensé auparavant. Se plier à des contraintes formelles, qui sont du reste choisies arbitrairement, permet au contraire de penser librement (Frontier 1992: 138).

Pour l'exprimer de façon très schématique, au mysticisme des surréalistes s'oppose l'axiomatique des oulipiens; au principe d'écriture automatique destiné à libérer l'expression, la priorité donnée à la recherche formelle destinée à élargir le champ des possibles; à l'ésotérisme du groupe soudé autour d'un leader, le volontarisme individuel de l'auteur-orfèvre; à l'éclat de la révélation soudaine, la potentialité formelle du langage patiemment explorée; aux hasards quasi magiques de l'analogie, l'aléatoire mathématique de la combinatoire; à un jeu axé sur le vécu, un jeu axé sur la contrainte structurée.

Bref, *l'homo ludens* des surréalistes est confronté à l'*artifex ludens* des oulipiens; à l'*attitude* ludique des premiers s'oppose l'intérêt porté aux *structures* métaludiques par les seconds. Les métaphores du jeu mises en œuvre pour se référer à la pratique littéraire des surréalistes et des oulipiens concernent des objets d'étude différents. Si incompatibilité il y a entre ces deux poétiques, elle ne se joue donc pas autour de la légitimité de la dénomination ludique, mais plutôt autour des postulats de principe qui étayent chacune d'entre elles, et qui contribuent à privilégier l'un des quatre (au moins) niveaux de référence sémantiques possibles lorsque l'on parle de jeu en littérature. Prendre conscience de ce fait est sans doute un premier pas indispensable pour rendre aux poétiques du jeu leur intérêt et leur efficacité.

Références citées

Chassay, Jean-François. 1992. *Le Jeu des coïncidences dans* La Vie mode d'emploi de Georges Perec. Ville La Salle (Canadá): Hurtubise HMH.

Éluard, Paul. 1968. *Œuvres complètes I.* París: NRF Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade, 200)

Frontier, Alain. 1992. *La Poésie.* París: Belin.

Goebel-Schilling, Gerhard. 1988. *La Littérature entre l'engagement et le jeu: pour une histoire de la notion de littérature.* Marburg: Hitzeroth.

Mitterand, Henri (dir.). 1995. *Dictionnaire des œuvres du XX^e siècle. Littérature française et francophone.* París: Le Robert.

Motte, Warren F. 1990. "Jeux mortels". *Études littéraires* 23. 1-2: 43-52.

Oulipo. 1981. *La Bibliothèque oulipienne.* Ginebra/París: Slatkine.

_____. 1987. *La Bibliothèque oulipienne* 2. París: Ramsay.

_____. 1990. *La Bibliothèque oulipienne* 3. Pref. de Noël Arnaud. París: Seghers.

Queneau, Raymond. 1973. *Le Voyage en Grèce.* París: NRF Gallimard.

Silva, Haydée. 1996. *Jeu et littérature. Les Niveaux et les paradigmes à l'œuvre.* Tesina de tercer ciclo en Ciencias del Juego, dir. por Gilles Brougère. París: Universidad de París 13.

_____. 1999. *Poétiques du jeu. La métaphore ludique dans la théorie et la critique littéraires françaises au xx^e siècle.* Tesis doctoral en Literatura y Civilización Francesas, dir. por Philippe Hamon. París: Universidad de París 3.

Del indígena real al indígena imaginario. Crónica de un deseo mestizo

Emmanuelle TREMBLAY
Universidad de Quebec en Montreal

El indígena es una figura importante de la literatura quebequense, cuyo examen permite interrogar la problemática transcultural. ¿De qué manera sus representaciones actuales nos ilustran sobre la relación de alteridad subyacente en la búsqueda identitaria de la colectividad quebequense? Es lo que se intentará poner de manifiesto, proponiendo un recorrido de lectura que busca desentrañar los componentes simbólicos de lo que aquí llamamos un "deseo mestizo".

Trabajos recientes tienden a revisar la historia social y literaria quebequense, descifrando los signos de una hibridación cultural que se compartiría con la situación continental (véase a Thérien 1992; Van Schendel 1994; Morisset y Waddell 2000). Por ejemplo, el historiador Gérard Bouchard ha propuesto considerar el mestizaje como condición de renovación de un imaginario cristalizado desde el siglo XIX por el mito de la supervivencia francesa en América (2000: 182). Una constante caracteriza al conjunto de estos marcos teóricos. El mestizaje aparece en ellos como un horizonte de cultura posible para pensar una diversidad identitaria que se vio además considerablemente enriquecida por la inmigración en Quebec.

El quebequense es un híbrido cultural ignorado como tal durante mucho tiempo por la historiografía. Heredero de la cultura francesa en América del Norte, se le ha conocido con el nombre de canadiense francés hasta la revolución cultural de los años sesentas. Desde la conquista británica, su identidad se ha consolidado esencialmente respecto al anglosajón, amenaza de asimilación constante. La sociedad canadiense francesa se organizó de este modo de acuerdo con una mitología de la supervivencia del caso francés en el nuevo continente, replegándose en valores de refugio, tales como la raza, la lengua y la religión. Aislado del resto de la realidad canadiense, pero confrontado así en su identidad cultural, el canadiense francés, al igual que el senegalés y el martiniqueño, toma finalmente conciencia de su condición de colonizado, al concebirse como "negro blanco de América" (Vallières

1974 [1967]). Se afirma entonces como quebequense y declara su aspiración a la independencia nacional.

La amplitud real de la mezcla cultural de la sociedad quebequense con las primeras naciones es difícil de cuantificar, aunque para algunos sea innegable. De Marcel Trudel a Gérard Bouchard, historiadores y sociólogos afirman que, probablemente, hubo un verdadero proceso de mestizaje durante la primera fase de colonización de la Nueva Francia.[1] De cualquier manera, y contrariamente al caso de América Latina, el mestizaje no ha sido reconocido hasta ahora en Quebec como criterio de definición de identidad. Se trata de un hecho sociológico que se ha convenido en atribuir parcialmente a dos factores: por un lado, al poder tradicional de la Iglesia, y por otro, a la idea de raza. De acuerdo con el primero, el indígena representa la parte del diablo que debe convertirse, así como un freno a la colonización; en cuanto al segundo factor, se apoya en la ideología heredera del conde de Gobineau, que prevaleció a partir de la segunda mitad del siglo XIX para ser transmitida a continuación por el nacionalismo de Lionel Groulx, y que es incompatible con el reconocimiento de un carácter positivo del mestizaje.[2] Según Fernand Dumont, el indígena "ha ocupado siempre un lugar importante en la simbología de la colectividad de habla francesa": "Los matrimo-

[1] Si bien Marcel Trudel insiste en la aportación amerindia en la composición de la población de la Nueva Francia, en función de la cual "seguramente hubo mestizaje" (1968: 147), Bruce G. Trigger revisó la historia canadiense, a fin de demostrar la parte activa de los amerindios en el comercio de pieles y su impacto en el desarrollo de la colonización del valle del San Lorenzo. En esta última perspectiva, Trigger pone en evidencia los valores culturales que rigieron la interacción entre blancos e indígenas, documentando asimismo sus relaciones sociales, políticas y económicas (1992 [1985]). Para Denys Delâge, dicha interacción se inscribe en el marco de alianzas que son la base de la economía de la Nueva Francia. Es en función de éstas que "los préstamos mutuos, el mestizaje, tienen por efecto difuminar las fronteras [...] sin borrarlas, por supuesto", ya que "el vaivén continuo entre la sociedad colonial francesa y las sociedades indígenas" depende antes que nada del paradigma de la conquista (1991: 23). Sobre las relaciones genealógicas de los canadienses francófonos y anglófonos con lo indígena, ver Smith (1996).

[2] De acuerdo con Bruce G. Trigger, la inferioridad biológica de los indios no entrañaba duda alguna para Groulx. En el contexto de principios del siglo XX, el mestizaje posee por consiguiente un valor negativo. También de acuerdo con Trigger, aun si algunos de los contemporáneos de Groulx criticaron el racismo en la base de su relación con el indígena, "numerosos historiadores prestigiosos, tanto anglófonos como francófonos, siguieron afirmando (y algunos de ellos hasta los años sesentas) que Canadá había tenido la buena fortuna de escapar a las complicaciones que las mezclas raciales entre inmigrantes europeos y pueblos indígenas habían supuestamente ocasionado en América Latina y en otros lugares" (1992, 54).

nios entre indias y colonos, la presencia de los indios al lado de los milicianos en las guerras coloniales, los recuerdos que los viajeros traen de las comarcas lejanas, dejaron legados difícilmente evaluables pero indiscutibles en la colonia" (1993: 68). Es, asimismo, lo que subraya Gérard Bouchard, quien reconoce que la aportación indígena tuvo en un primer momento la función de diferenciación identitaria con la metrópoli francesa, lo cual probablemente permitió a los primeros colonos afirmarse en su experiencia americana. Ahora bien, Bouchard insiste, sin embargo, en la "imagen-ahuyentadora del amerindio torturador y caníbal" que prevaleció más tarde (2000: 87, 88-90). Denys Delâge expresó en otros términos la ambivalencia asociada al rol simbólico del indígena: "Creo que tanto el parentesco, aun ficticio, aun exagerado con los amerindios, servía a los canadienses para marcar su identidad frente a los franceses metropolitanos, como el argumento contrario, y sirvió para definir al canadiense frente al británico después de la conquista" (Delâge 1991: 25). Para comprender la problemática identitaria en juego, y más específicamente, para calificar la relación del quebequense con el indígena, es importante, por consiguiente, no prescindir de la complejidad de una situación colonial que, aún en nuestros días, cuenta con ramificaciones en el imaginario colectivo. De hecho, colonizado por su situación económica, política y cultural, el quebequense es, asimismo e históricamente, un colonizador. Se impone así el triángulo de los actores del drama de la alteridad que se plantea desde hace más de dos siglos ya, entre el indígena, el francófono y el anglófono. Estos dos últimos comparten el rol de pueblos fundadores de Canadá, a exclusión del primero, que fue eliminado del reparto histórico.[3]

La relación del quebequense francófono con el indígena implicará, en tales circunstancias, fuertes connotaciones de ambigüedad. ¿Cómo reconocer su papel de colonizador cuando se percibe a sí mismo como colonizado? Lo que quisiéramos subrayar aquí es que, en el plano literario, el indígena

[3] En un artículo en el que se afirma el derecho a la autonomía de las once naciones oficialmente reconocidas por el gobierno de Quebec, Denys Delâge explica la diferencia de situación entre francófonos e indígenas dentro de la confederación canadiense. Los primeros gozan de los derechos cívicos adquiridos como consecuencia de la conquista británica, definidos en función del territorio compartido con los anglófonos. En cuanto a los segundos, sus derechos están determinados según su pertenencia a alguna etnia; su situación es por lo tanto excepcional y encuentra su justificación histórica en el hecho de que ellos eran "aliados" de los británicos, mientras que los canadienses francófonos enseguida se volvieron simples súbditos. Según Delâge, el reconocimiento de *tres* pueblos fundadores, en lugar de los dos de la historia canadiense, contribuiría a corregir la situación de marginalidad y de tutelaje de las comunidades indígenas (1999).

remite al héroe quebequense el reflejo de la dualidad que determina su relación con la americanidad y lo confronta con su propia imagen de minoritario. Desde esta perspectiva, el indígena entra en una relación especular que encuentra su manifestación simbólica en la expresión de un deseo mestizo. Lo que también podemos definir, en otros términos, como una manera de interrogar nuevamente a la historia para reconciliarse con el indígena real o con el que, ocultado por el argumento identitario nacional quebequense, vuelve a cobrar importancia en la escena política y social.

Por último, y contrariamente a América Latina, el mestizaje, hasta ahora, no ha sido reconocido culturalmente como un factor de definición identitaria en Quebec. Aunque el indígena no haya sido rescatado por la mitología nacional, no puede menos que considerársele una figura importante del imaginario colectivo. Esto lo han demostrado estudios recientes sobre la concepción narrativa del indígena tanto en las crónicas de la Nueva Francia como en las obras novelísticas y cinematográficas contemporáneas (véase Warwick 1966; Morency 1994; Thérien 1995 y 1986). Desde la perspectiva que aquí adoptamos, la figura del indígena sirve de referencia en el plano cultural. Así, el indígena real, que hoy en día se impone aún en toda su opacidad, sigue siendo considerado como un objeto al que se puede acceder en su diferencia.

Entre dos mundos. Una identidad fronteriza

En las novelas del primer cuarto del siglo XX, al indígena se le evoca de forma metonímica por la apropiación de sus atributos relacionados con el territorio, en *Maria Chapdelaine* (1914) de Louis Hémon, y en *Le Survenant* (1945), de Germaine Guèvremont. Se trata de novelas del terruño que, como todas las del género, escenifican poblaciones blancas sedentarias, cerradas en sí mismas. Sin embargo, en ambos casos encontramos héroes híbridos, pertenecientes a la colectividad canadiense francesa, a la que cuestionan por la atracción que ellos mismos tienen por el gran norte quebequense, o por esta naturaleza "salvaje" que remite a la América autóctona. Trátese de François Paradis en *Maria Chapdelaine* o del llamado Survenant de Guèvremont, se trata de personajes "indianizados", que encarnan los avatares novelescos del "coureur des bois", ese francés que adoptó el modo de vida autóctono y que fue a la vez, históricamente, un instrumento de la colonización, gracias a su conocimiento del territorio, y el vector para volverse otro.

Es, al menos, de lo que da testimonio el jesuita Charlevoix, quien, desde principios del siglo XVIII, definió al canadiense como un criollo que "vive

bien con los naturales del país", y que presenta una identidad considerablemente alterada por el Nuevo Mundo. Compartiendo las características físicas y morales del indígena, se distingue en ello del colono inglés, ocupado en el desarrollo del comercio. Si interpretamos a Charlevoix, el canadiense es un hedonista más cerca de la naturaleza que de la cultura. De agradable apariencia personal, se parece al indio por su agilidad (sobre todo para manejar la canoa), lo que le confiere un dominio del territorio, que ha hecho de él un intermediario entre el indio y el comerciante inglés. Intérprete entre el mundo salvaje y el de la civilidad, dividido entre dos identidades, se caracteriza por una libertad individual de la mente y del cuerpo que va contra los imperativos de la supervivencia colectiva y que no fomenta la colonización (Charlevoix 1976 [1744]: 80, 172-173). A semejanza del canadiense de Charlevoix, el "coureur des bois" es algo así como un desertor cultural que prefiere la independencia de la vida errante al trabajo de la tierra. Si bien el héroe de Louis Hémon es leñador en el norte de Quebec a principios del siglo XX, es heredero de esta tradición de la hibridez identitaria y de la marginalidad.

De rostro moreno, vestido en parte a la manera india, François Paradis hace irrupción en el mundo de María Chapdelaine, hija de colonos cuya vida está regida por el ritmo de las estaciones y del trabajo monótono. François vino del norte, llamado comúnmente los "territorios de arriba", zona entonces carente de fronteras y que es también la de la alteridad, fuera de la ley de la pequeña comunidad francófona. Es así como María queda fascinada por François, quien parece "llevar consigo algo de la naturaleza salvaje", y como su deseo toma forma por aquello que, detrás del hombre, indica la presencia autóctona, el narrador nos dice: "A cuatrocientas millas de ahí, en la parte alta de los ríos, los de los 'salvajes' que habían huido de los misioneros y los comerciantes, estaban acuclillados alrededor de una fogata [...] y posaban su mirada sobre un mundo aún abundante para ellos como en los primeros días de poderes ocultos, misteriosos..." (Hémon 1988 [1914]: 64 y 66)

François Paradis aparece como una figura de mediación entre dos órdenes: el de la cultura, representado por María, y el de la naturaleza. De este modo, la trama del encuentro fundador de las Américas es reactualizada por Louis Hémon. Sin embargo, la modalidad del deseo es introducida en el relato como puente entre la familia católica, representada por María, y el universo pagano cuyo signo es François; María se interpondrá así entre el mito de la supervivencia francesa y la experiencia americana.

El norte quebequense entraña significados simbólicos que se añaden al indígena imaginario tal como éste toma forma en el corpus literario

quebequense. El indígena remite en realidad a un potencial de libertad que ha sido asociado, históricamente, por Frontenac, gobernador de la Nueva Francia, a una atracción por el "alma del terruño" (citado por Warwick 1966: 272). El amor de María por François no carece de esta connotación espiritual, puesto que está descrito en una terminología relativa a la magia. Víctima de un "sortilegio imperioso" (Hémon 1988 [1914]: 66), venido del norte que la hechiza, María se encuentra encantada por la promesa de volverse otra. Así, el sueño de una "alegría milagrosa" (81) alimentado con el recuerdo de François, está ligado al deseo de unión con ese más allá de la frontera que separa los terrenos de lo conocido y de lo desconocido, de la realidad y de lo posible, del pasado y del futuro, finalmente, podríamos decir, de lo blanco y de lo autóctono.

Bajo estas diversas configuraciones narrativas en la literatura quebequense, el norte sigue siendo ese territorio mítico del Descubrimiento que permite al héroe liberarse de las obligaciones de la civilización y recuperar el paraíso perdido del estado natural. Pues el norte es también el espacio simbólico del viaje y de la libertad sexual, como lo demostró Jack Warwick. De hecho, el nomadismo y la sensualidad definen al "coureur des bois" histórico y son también los rasgos del indígena imaginario (Warwick 1966: 265-293), característicos del héroe de Germaine Guèvremont, en cuya novela se exacerba la relación conflictiva con el territorio de una conciencia deseosa de arraigarse con los suyos, pero que es a la vez incapaz de fijarse en un lugar. De paso en un medio agrícola, el Survenant presenta las cualidades manuales del indígena que va a conquistar el corazón de la sedentaria Angelina. De la misma forma que María por François, Angelina está encantada con el futuro que le ofrece el Survenant, llamado "el salvaje" (Guèvremont 1971 [1945]: 234). Sin embargo, si el héroe de Louis Hémon posee la apariencia física del indígena, el Survenant tiene de éste sobre todo los defectos morales, principalmente la necesidad de embriaguez, ya sea por volverse a marchar o ya por el alcohol, síntoma de una incapacidad para aceptar la obligación y para vivir dentro de las fronteras dispuestas por la moral católica.

De esta manera, estas dos historias de amor (que forman ya parte del folclor quebequense) ofrecen la transposición simbólica de una fascinación por el Otro de la colectividad canadiense francesa, el indígena transportado por la evocación de un "otra parte" inexplorado, aquel que aparece solamente gracias a las figuraciones de la marginalidad. Podríamos desear, por lo demás, que María y Angelina se unieran finalmente a su pretendiente respectivo, para que se produjera, como conclusión, el cruce de los dos mundos representados o una asimilación de uno por el otro. Pero resulta

imposible considerarlo. Quienes se han vuelto "salvajes" regresan a la naturaleza para desaparecer en ella, cada uno a su manera. Sólo quedan los relatos de un deseo insatisfecho, un deseo mestizo arrancado de su objeto. Es posible ver en esta relación interrumpida una metáfora de las relaciones entre blancos y autóctonos, de un encuentro que no tuvo lugar o de un duelo no asumido del origen mestizo. Debido a sus dos polos identitarios, las múltiples variantes narrativas del "coureur des bois" vienen a paliar esta falta. Por otra parte, su carácter compuesto es el indicio de un posible mestizaje, a pesar de ser portador de la ambigüedad que caracteriza la relación del quebequense francófono con los que Robert Lalonde tan justamente llama nuestros "semejantes diferentes" (1982).

A la vez parecido y diferente, es, efectivamente, bajo esta ambivalencia como el indígena aparece ante el héroe de la ficción contemporánea, sobre todo en *Siete lagos más al norte* (1993), de Robert Lalonde, y *Cowboy* (1993), de Louis Hamelin. A la luz de los contenidos simbólicos esclarecidos, es posible ahora examinar brevemente los textos de estos dos autores que comenzaron a publicar en los años ochentas y que han hecho del indígena un personaje central de sus novelas. A pesar de que el indígena tenga en este caso un verdadero papel narrativo, y que la ficción encuentre un anclaje referencial en las reservas autóctonas actuales, sigue perteneciendo al orden de lo imaginario. No obstante, nuevos rasgos vienen a enriquecer esta figura, volviéndola más compleja para informarnos sobre la problemática identitaria del Quebec francófono. Lo que las novelas de Lalonde y Hamelin ponen en escena es un singular punto de vista cultural, una mirada que trata de revelarse a sí misma a través de la alteridad representada.

El buen salvaje y el origen recobrado

En cuanto al indígena real, sigue estando enmascarado por la imaginería que le da forma. Sin embargo, éste se impuso de manera brutal en 1990, durante un verano que dio lugar a un enfrentamiento armado, en suelo quebequense, entre el ejército canadiense y los iroquenses en Oka. ¿El origen del conflicto? La ampliación de un terreno de golf sobre la reserva de Kanesatake que los mohawk consideran tierras tradicionales. La violencia de tales eventos vino a confirmar, ante los ojos de estupefactos testigos, que América del Norte no había sido conquistada completamente. De hecho, un poder de resistencia que creíamos anestesiado para siempre por eternos procesos jurídicos, dio así testimonio del resurgimiento de la presencia autóctona. No obstante, el argumento de la Conquista fue lo que la crisis de

Oka reactualizó, en un regreso de la historia sobre sí misma, que obliga a confrontarse con una alteridad radical. Descubrimos así al autóctono frente a la pantalla de nuestra "caja idiota" (para retomar la expresión de Carlos Monsiváis), cerca de barricadas y disimulado tras una máscara en forma de enigma. ¿Qué identidad se encontraba detrás de esta máscara? La pregunta tuvo el efecto de un boomerang: ¿quiénes éramos nosotros para responderla?

Tal es el contexto en el que Robert Lalonde sitúa la acción de su novela publicada tres años después de la crisis que implicaba a los mismos indígenas que se hallaban en Stadaconé cuando llegó Jacques Cartier en 1534, y que debían marcar el imaginario canadiense francés por las torturas infligidas a los jesuitas de la Nueva Francia. Es de hecho con la siguiente imagen como comienza la novela de Lalonde, mientras Michel, el protagonista principal, asiste al drama televisado de la crisis de Oka: "[un] soldado rubio, heroico, limpio, de pie ante su enemigo negro, el mohawk, el guerrero sanguinario [...]" (2000 [1993]: 15). La mitología del *farwest* es proyectada aquí sobre lo real para hacer de él una ficción basada en la lucha, sin matices, entre cowboys y salvajes. Ahora bien, se perfila a través de este guión de "déjà-vu", el rostro de un indígena en el que Michel reconoce al cómplice de su vida pasada en Oka, el hermano adulado de la infancia, pero también el objeto de un deseo amoroso. El narrador cuenta el regreso de Michel a su pueblo natal, para encontrar el cuerpo del indígena que se esconde detrás del estereotipo guerrero que remite al paraíso perdido del origen autóctono.

La genealogía de Michel incluye una rama iroquense. Mestizo del lado paterno, él es, según una expresión suya, "cuarto de sangre salvaje" (122), un "medio mestizo dividido" (46) entre los dos mundos que coexisten en un mismo territorio en ese país al que su padre llamaba "las tierras robadas", aunque confesaba no saber "quién las había robado a quién" (48). Y ese mismo territorio fue también, durante la crisis de Oka, escenario de un conflicto racial entre las poblaciones blanca y autóctona que lo comparten. Portador él mismo del drama de la conquista, Michel se encuentra, pues, habitado por una violencia fundadora que provoca una escisión en el interior mismo de su ser. El narrador hace además explícita la crisis identitaria que suscitan en él "sus dos naturalezas", "sus dos pieles de nacionalidades", "el rojo y el blanco mezclados": "No quedaba más que este desgarramiento que había originado todo, decidido todo en él desde siempre y para siempre. Doble vida. Polaridades irreconciliables y, sin embargo, unidas, reunidas, abrazadas por fuerza a lo más profundo del cuerpo. Dolor y alegría, unidos desde el comienzo..." (13).

El mestizaje no es pues aquí el principio de una nueva identidad, resultado de un sincretismo unificador. Por el contrario, las diferencias se mantie-

nen en una relación conflictiva. Así, Michel se nos presenta como el microcosmos de una situación histórica cristalizada por la crisis de Oka, pues la psicología del personaje corresponde a una dualidad irreductible. Resulta importante destacar que la hibridez simbolizada por el personaje del "coureur des bois" y sus avatares en *Maria Chapdelaine* y *Le Survenant* se halla interiorizada. Más específicamente, la frontera que separa el mundo blanco de la presencia autóctona toma dos formas. Concebida como un desgarramiento al comienzo del relato, se esfuma a medida que el héroe continúa su búsqueda del indígena en un periplo que termina en la expresión simbólica de una renovación identitaria.

Después de su llegada, Michel emprende un viaje en auto, guiado por un mapa que le ha dejado el indígena, quien se había retirado al bosque. No es casualidad si el trazo de los lugares que recorre Michel corresponde a un ascenso hacia el norte. Como hemos visto antes, éste remite a un espacio de libertad original ligado a la cultura autóctona. La travesía de este territorio mítico permitirá entonces a Michel liberarse de los límites de la civilización. Este recorrido equivale, además, a pasar del otro lado de la frontera que separa su identidad para hallar al indígena en su interior. Este último se manifiesta por medio de descripciones de una naturaleza que despierta la animalidad de Michel, la cual es un rasgo fundamental de la indianidad en la obra de Lalonde, porque lo que hay en el fondo de la búsqueda del héroe es la satisfacción del deseo a través de la apropiación del cuerpo sexuado. Como el narrador lo subraya: "El cuerpo del indígena es todo lo que Michel posee, más grande que él mismo, más fuerte y más vivo que él mismo". "Es el cuerpo del indígena, en su propio cuerpo, él que se apasionó conservando la naturalidad, que amó sin buscar tomarlo todo, sin querer darlo todo" (42-43). El cuerpo del indígena, interiorizado por el héroe, es instaurado de este modo como modelo identitario; la componente blanca está, en consecuencia, subordinada y se encuentra alterada en gran medida por este absoluto del deseo.

En su *Grand voyage du pays des Hurons* (1632), el recoleto Gabriel Sagard dio a conocer sus observaciones sobre las costumbres de los hurones, insistiendo en sus cualidades que juzga moralmente superiores a las de los franceses. La libertad sexual que describe se ha comentado profusamente, hasta volverse un tema asociado al territorio americano, al igual que la fuerza y la belleza natural del cuerpo "primitivo" se convirtieron en los signos de una condición adánica.[4] En el plano de lo imaginario, el indígena representado

[4] "[...] al anochecer, las jóvenes corren de una cabaña a otra, de la misma manera que, por su parte, lo hacen los jóvenes, que, según sus apetencias, prueban aquí y allá,

por Lalonde, es heredero de esos lugares comunes sobre el Nuevo Mundo, en la medida en que remite al ideal de un estado natural. En realidad, desde el comienzo del relato se establece una adecuación entre la naturaleza y el amigo de infancia, mientras que la búsqueda de Michel asume igualmente la forma de un ascenso en la memoria en la que el indígena figura como esta otra parte de él mismo que debe ser reconquistada por medio del recuerdo. Así, el deseo del indígena está revestido de un importante valor simbólico, en la medida en que permite la reapropiación identitaria del espacio americano. En este sentido, conserva el mismo papel que tenía en tiempos de la colonización: el de guía. Ahora bien, en este caso, son las fronteras raciales, sexuales y culturales las que este personaje ayuda a franquear para conducir a la conciencia desafortunada del héroe hacia lo que el narrador califica de "promesa increíble" (2000 [1993]: 12). Lo que puede ser asimilado a una voluntad de convertirse en otro al contacto con el cuerpo del indígena o, a lo que podemos llamar, en otros términos, un "deseo mestizo".

Más que simple fantasma de reconciliación, el deseo mestizo invita a interpretar de nuevo la historia del encuentro fundador de la Nueva Francia para que exista una fusión de las identidades presentes. Al final de la novela, el héroe deja los caminos de la civilización y remonta un río para retomar aquí el lugar común de la travesía marítima del Descubrimiento. Como los exploradores antes que él, percibe al indígena en la orilla del río, que es también la de la infancia, ese tiempo mítico de los orígenes donde Michel y el indígena aparecen "lado a lado para olvidar al clan, al pueblo, para sellar el pacto, bajo [un] cielo tranquilo" (26). Finalmente, la situación de conflicto entre blancos y autóctonos da lugar a una posible identidad, sin barricadas, orientada hacia un futuro del mestizaje.

De acuerdo con Gilles Thérien, que dedicó sus investigaciones a demostrar la importancia del indígena imaginario en el plano cultural, sin dejar de distinguirlo del indígena real:

> [El personaje del indígena] es a menudo una especie de dios que fue, posiblemente, expulsado de su propio paraíso y que andaba en busca

aunque sin ninguna violencia, dejando las iniciativas a la voluntad de la mujer. El marido hará lo mismo a su vecina, y la mujer al vecino; no interviene ninguna clase de celos entre ellos, y no sienten ninguna vergüenza, infamia o deshonor" (Sagard 1990 [1632]: 200). Portavoz de la naturaleza, sin *tuyo* ni *mío*, el indígena ofrece en esta perspectiva, la imagen de la edad de oro de la humanidad que tendrá éxito a partir del siguiente siglo, con el jesuita Joseph-François Lafitau y el barón de Lahontan, incluso con la visión romántica que un Châteaubriand tenía de América.

> de un nuevo comienzo. [...] Representa, en esta sociedad que se pretende moderna, el rechazo de esta modernidad, [ya sea que él] esté consciente de su rechazo o [que] sea su víctima (Thérien 1993: 41).

Éste es otro de los significados del indígena en la novela de Lalonde, porque si el héroe se identifica con este personaje, sólo es para marginarse más respecto a la cultura de consumo. Así, la naturaleza se vuelve, por extensión del cuerpo del indígena, un componente identitario sacrificado al colonialismo económico: "Muerte facturada al progreso, al confort, al irreversible poder del blanco, de su obstinación americana de propietario despilfarrador" (Lalonde 2000 [1993]: 20), para retomar aquí los términos del narrador. Y es precisamente en este contexto de alteración cultural donde Louis Hamelin sitúa su acción, en una novela en la que el norte quebequense sirve a los intereses del turismo americano. En este caso, es igualmente la trama de la conquista que es reactualizada por el imaginario de la obra. ¿Y qué es lo que hace las veces de Nuevo Mundo?: el paraíso de la caza y de la pesca que administra una compañía para la que trabaja el héroe. En cuanto al conquistador, es el dólar americano que, en este contexto, regula la ley del comercio.

El peligro de volverse otro y la aceptacion de la diferencia

Gilles Deschênes es un universitario que consigue un empleo de verano como dependiente en un almacén que aprovisiona a la pequeña población ficticia de Grande-Ourse. Él también se encuentra dividido entre dos mundos: el del poder económico que representa el almacén y el de la delincuencia, que caracteriza a la pequeña comunidad india vecina. En realidad, estas dos referencias identitarias están aisladas por un muro de clichés racistas: el blanco y el indígena son, en la obra de Hamelin, vehículos de un odio ancestral que provoca inevitables enfrentamientos, como tantas escenas tributarias de un imaginario a la Sergio Leone. Retirado en la periferia del pueblo, un grupo de *desperados* bajo la tutela del gobierno hace algunas incursiones a las cercanías del pueblo para tomar cerveza, pelear y saquear el almacén. Aquí, el indígena no tiene nada que ver con el buen salvaje tal como aparece en la obra de Lalonde, aunque comparte ciertos rasgos físicos relacionados con la fuerza y con la destreza por las que es admirado. Lo anima, por el contrario, una venganza que está en el fundamento mismo de la alteridad representada y que permite creer que cada acto de delincuencia no es más que una forma de arreglar cuentas con la historia.

En semejante contexto maniqueo, el héroe quebequense francófono se convierte en traidor a su comunidad, debido a la fraternidad que lo une a Cowboy, un joven indígena melancólico. Ahora bien, esta identificación con el grupo autóctono es un pretexto para la dramatización de su marginalidad y, sobre todo, de su improductividad en el marco de una sociedad basada en el desarrollo económico. He ahí un rasgo del indígena imaginario en la obra de Hamelin que es, en realidad, un estereotipo de la aprehensión del Otro en las crónicas de la Nueva Francia. Según Marie-Christine Gomez-Géraud, ser salvaje era, desde un punto de vista capitalista en ascenso, "gastar su energía de manera improductiva".[5] Al deber elegir entre el espíritu mercantil al servicio del anglosajón y la fiesta de los sentidos que ofrecen las continuas borracheras, el héroe quebequense francófono prefiere volverse salvaje. En este sentido, da al traste con América, al pasar por el campo de los abandonados de la historia, ofreciéndole así una resistencia pasiva, lo que lo llevará por otra parte a experimentar las condiciones de vida de un pueblo que presenta todos los defectos de la civilización.

En la obra de Hamelin, la legendaria libertad del indígena da lugar más bien a la alienación de quien vive de la asistencia social. En tales circunstancias, el héroe se hace guiar, en un mundo en el que la muerte habita los rituales embebidos de alcohol y de nafta, en el que alguien le confiesa no querer llegar a viejo. Pues, explica el narrador, "el problema de la supervivencia se había vuelto cansado para ellos" (1998 [1993]: 312-313). Frente al *no futuro* del indígena, así como a su desamparo psicológico que sella el suicidio de su amigo Cowboy, Gilles no puede convertirse más que en el testigo de la aculturación de un pueblo en vías de desaparición. También se verá confrontado a una alteridad que cuenta con rasgos distintivos no desprovistos de valor referencial: pobreza, alcoholismo, toxicomanía y violencia bajo todas sus formas, sobre todo las del incesto y de la violación. Finalmente, el desertor se ve rechazado por su comunidad de adopción, durante un episodio que se desarrolla en una reserva autóctona. Ahí, le roban sus papeles, despojándolo así de su identidad. "[P]rivado de [su] definición social", puesto en situación de supervivencia, debe entonces afrontar a los que considera ahora como "una manada inestable" (408) dirigida por un jefe que no reconoce en él más que al enemigo blanco que debe eliminarse.

En un contexto poscolonial que reitera la violencia fundadora de las Américas, la representación de la provincia quebequense permite en esta

[5] La autora se interesó en la representación de la gestualidad en el discurso del colonizador francés. En este contexto, subraya ella, "el hombre del desperdicio, el indio, se ve arrojado a las antípodas de [el homo faber]" (1995: 35).

novela, de igual modo que en la obra de Lalonde, la concepción de un "deseo mestizo". Aunque este último queda insatisfecho en el caso de Hamelin, ocasiona sin embargo el cruce de las fronteras raciales e ideológicas que permiten al héroe descubrir su propia verdad: la de "la aceptación de la opacidad inalienable del otro", "lo único posible de compartir" (236) entre las identidades presentes. Esta conclusión a la acción novelesca nos permite orientar positivamente el concepto de deseo mestizo en términos de encuentro de culturas y de tensión mantenida por un cruce de miradas que deja la libertad de imaginar al otro en su diferencia.

Conclusión

Desde hace unos años, las reivindicaciones autóctonas replantean el debate sobre la integridad territorial de la nación quebequense, repentinamente confrontada a los fantasmas de un pasado que creía fosilizado por un folclor de plumas y de tambores (véase Dupuis 1998 [1991]). El indígena real exige actualmente el reconocimiento de sus derechos fundamentales y, sobre todo —como el quebequense—, el de la autodeterminación. Hace, pues, irrupción en una realidad cuyas representaciones son, por lo mismo, cuestionadas. Por otra parte, tales representaciones deben responder a los signos de una nueva coyuntura social que incluya no solamente un reconocimiento territorial y cultural, sino también una nueva problemática identitaria.

El examen de las obras literarias ha permitido extraer contenidos simbólicos para dar forma a lo que podemos concebir como una crónica del deseo mestizo. Ahora bien, la lectura de Lalonde y de Hamelin es igualmente reveladora de la ambigüedad de la relación con el autóctono: orientada hacia la fusión, en el primer caso, exacerba la diferencia en el segundo. Sin embargo, en ambos casos el deseo mestizo funda la representación de la alteridad que pasa por la identificación a lo autóctono. En un contexto de mundialización que algunos han llamado el "siglo americano" (Gruzinski 1999: 9), este deseo se impone como uno de los elementos más significativos. El reconocimiento del deseo mestizo en el plano de lo imaginario y de las figuras de lo mixto, obliga, por supuesto, a plantear de nuevo la cuestión de las mitologías de la identidad, pero principalmente propicia la creación de espacios fronterizos reveladores de las culturas en contacto. Es lo que la creación novelesca permite poner de manifiesto y lo cual sabrán tomar en cuenta, como esperamos, las nuevas narraciones de vida colectiva a las que apelan las formas de la hibridez cultural.

Traducción de Cynthia Cortés

Obras citadas

Bouchard, Gérard. 2000. *Genèse des nations et cultures du Nouveau Monde*. Montreal: Boréal.

Charlevoix, Pierre-François-Xavier de. 1976 [1744]. *Journal d'un voyage fait par ordre du roi dans l'Amérique septentrionale*. Tercer tomo de su *Histoire et description générale de la Nouvelle-France*. Ottawa: Éditions Élysée.

Delâge, Denys. 1991. "Les Amérindiens dans l'imaginaire des Québécois". *Liberté* 33.4-5: 15-28.

_____. 1999. "Une souveraineté au pluriel: Les trois peuples fondateurs du Québec". *Le Devoir* 24 juillet: A9.

Dumont, Fernand. 1993. *Genèse de la société québécoise*. Montreal: Boréal.

Dupuis, Renée. 1998 [1991]. *La Question indienne au Canada*. Montreal: Boréal.

Gomez-Géraud, Marie-Christine. 1995. "La perception du geste sauvage et de ses enjeux: regards sur l'Indien de la Nouvelle-France". *Figures de l'Indien*. Ed. de Gilles Thérien. Montreal: Éditions Typo, 32-45.

Gruzinski, Serge. 1999. *La pensée métisse*. París: Fayard.

Guèvremont, Germaine. 1971 [1945]. *Le Survenant*. Montreal: Fides, "Bibliothèque canadienne-française".

Hamelin, Louis. 1998 [1993]. *Cowboy*. París: Stock.

Hémon, Louis. 1988 [1914]. *Maria Chapdelaine*. Montreal: Boréal.

Lalonde, Robert. 1982. *Le dernier été des Indiens*. París: Seuil.

_____. 2000 [1993]. *Sept lacs plus au nord*. Montreal: Boréal.

Morency, Jean. 1994. *Le mythe américain dans les fictions d'Amérique. De Washington Irving à Jacques Poulin*. Quebec: Nuit blanche éditeur.

Morisset, Jean y Éric Waddell. 2000. *Amériques. Deux parcours au départ de la Grande Rivière de Canada*. Montreal: l'Hexagone.

Sagard, Gabriel. 1990 [1632]. *Le grand voyage du pays des Hurons*. Introd. y notas de Réal Ouellet y Jack Warwick. Montreal: Leméac, "Bibliothèque québécoise".

Smith, Donald B. 1996. "Amerindians in Quebec and Canada, Half-a-Century Ago–and Today". *Transferts culturels et métissages Amérique-Europe. XVI^e^-XX^e^ siècles*. Ed. de Laurier Turgeon, Denys Delâge y Réal Ouellet. Sainte-Foy: Presses de l'Université Laval, 117-137.

Thérien, Gilles. 1986. "Les Indiens de celluloïd". *Revue d'histoire littéraire du Québec et du Canada français* 11: 101-111.

_____. 1992. "Le métis comme horizon de la disparition". *Métissages. Littérature-Histoire*. Tome I. Cahiers CRCH-CIRAOI. París: L'Harmattan, 119-130.

_____. 1993. "Des écrits de la Nouvelle-France à la littérature québécoise". *La Licorne* 27: 33-46.

_____, ed. 1995. *Figures de l'Indien*. Montreal: Éditions Typo.

Trigger, Bruce G. 1992 [1985]. *Les Indiens, la fourrure et les Blancs. Français et Amérindiens en Amérique du Nord*. Trad. Georges Khal. Montreal: Boréal.

Trudel, Marcel. 1968. *Initiation à la Nouvelle-France. Histoire et institutions*. Montreal: Holt, Rinehart et Winston.

Vallières, Pierre. 1974 [1967]. *Nègres blancs d'Amérique*. Montreal: Parti pris.

Van Schendel, Nicolas. 1994. "L'identité métisse ou l'histoire oubliée de la canadianité". *La question identitaire au Canada francophone. Récits, parcours, enjeux, hors-lieux*. Jocelyn Létourneau y Roger Bernard, ed., Sainte-Foy: Presses de l'Université Laval, 101-120.

Warwick, Jack. 1966. "Les 'Pays d'en Haut' dans l'imagination canadienne-française". *Études françaises* II.3: 265-293.

Mensaje e interacción en el ensayo de crítica literaria en lengua inglesa. Análisis del título y de la introducción[1]

Emilia RÉBORA TOGNO
Universidad Nacional Autónoma de México

El estudio del discurso es sin lugar a dudas un campo difícil de definir. Podemos partir del *discurso,* valga la redundancia, y explicarlo como un suceso de comunicación que implica aspectos funcionales tales como quién utiliza el discurso, cómo, por qué y cuándo lo hace.

En el campo de dicho estudio identificamos tres dimensiones: a) el uso de la lengua, b) la comunicación o transmisión de algo (ideas, hechos, sentimientos, etcétera) y c) la interacción entre participantes. Al referirnos al discurso como un suceso de comunicación, no nos limitamos a la conversación, i.e. un discurso de carácter oral y visual, sino que consideramos asimismo al texto escrito.

Estas tres dimensiones explican la participación de varias disciplinas, que a manera de herramientas apoyan el análisis del discurso: la lingüística, la psicología y las ciencias sociales. Podemos representar el campo en cuestión como un triángulo, cuyos vértices son la estructuración del texto y de la conversación, la cognición y la estructura social o cultura. Cada uno de los vértices de este triángulo puede convertirse en el terreno focal del análisis en sí, pero la relación entre los vértices obliga al estudioso a recorrer los segmentos que los unen. El análisis del discurso es por lo tanto un campo transdisciplinario.

La vastedad y complejidad del campo obliga a la especialización; los estudiosos se ven en la necesidad de delimitar su objeto de estudio pero sin perder de vista la naturaleza social, contextual, interactiva y funcional que lo conforma.

El estudio que aquí presento se ubica dentro de estos parámetros burdamente trazados. Abordo el análisis del título y de la introducción de cinco ensayos de crítica literaria a partir de un enfoque funcional.[2]

[1] El presente trabajo es una versión sucinta de la tesis que para obtener el grado de Maestría en Lingüística Aplicada presentó la autora.

[2] Lyons (1981: 224-228) sitúa el funcionalismo en lingüística como una corriente del estructuralismo, cuya tesis fundamental es que la estructura de la lengua está deter-

Desde una perspectiva funcional, el ensayo, igual que cualquier texto, responde a una situación, a ciertos objetivos establecidos culturalmente, socialmente. En términos generales, podemos decir que el ensayo transmite ideas: propone, refuta o bien apoya una tesis; tiene un carácter exploratorio, polémico y didáctico. Souto (1979) nos dice que existe una condición que todo ensayo debe cumplir y ésta es la claridad de expresión, una transparencia que puede darse de diversas maneras. El contenido o mensaje se realiza a través de un diálogo entre el escritor y el lector. El ensayo, por lo tanto, tiene una función doble: interactiva/social y transmisora del conocimiento. De acuerdo a la tesis fundamental del funcionalismo, dichas funciones se manifiestan en el texto.

En cuanto a su organización, el ensayo, canónicamente, contiene un título, una introducción, un cuerpo y una conclusión.

El estudio que aquí se presenta incursiona en el análisis de la doble función del ensayo de crítica literaria, a través de categorías sintáctico-funcionales, en la introducción y el título. Parto de la premisa que la introducción, el título y la conclusión sirven para abrir y cerrar el canal de comunicación entre el escritor y el lector, así como para plantear el contenido. Por lo tanto, considero que en estas secciones será especialmente evidente la doble función del ensayo. El presente trabajo sólo aborda el análisis de la introducción y el título.

Las categorías sintáctico-funcionales que se analizarán son: la configuración de la introducción de los ensayos, en cuanto a su organización temática a partir del análisis de las cláusulas finitas y, la relación entre la configuración temática con el título del texto complementado con el análisis de la estructura de la información (dado-nuevo).

El marco teórico que sustenta el estudio reúne propuestas de varios lingüistas dentro del enfoque funcional: Halliday, Hasan, Brown y Yule, y Daneš.

Halliday se sitúa dentro de la tradición funcional europea. Sus raíces las encontramos en la Escuela de Londres y en los principios del Círculo de Praga. El concepto básico del que parte es el sistema en el sentido de Firth:

minada por las funciones que desempeña en la sociedad en la que opera. A esta corriente pertenecen el Círculo de Praga, el Círculo de Copenhague y la Escuela de Londres, entre otros. Aun cuando existen marcadas diferencias entre las escuela funcionalistas, todas comparten el principio de la multifuncionalidad de la lengua como instrumento de comunicación. Conciben la lengua como una red de relaciones y las estructuras como su realización. El uso y el contexto comunicativo determinan la estructura de los enunciados. El objeto de estudio del funcionalismo lingüístico es el texto y el sistema: el segundo es necesario para comprender al texto y éste es la razón última para el estudio del sistema.

un paradigma funcional desarrollado en un constructo formal, una gama de posibilidades y condiciones de entrada, de selección, "*A formal paradigm... developed into the formal construct of a 'system network*" (Halliday 1985: xxvii).

Halliday interpreta la lengua dentro de un contexto sociocultural, en el que la cultura se define en términos semióticos (el campo, el tenor y el modo). A través de metafunciones (ideacional, interpersonal y textual), Halliday vincula la semiótica con el texto. Halliday en *An Introduction to Functional Grammar* (1985) ofrece una gramática descriptiva, funcional y semántica; una gramática que permite describir al texto en términos formales y explícitos pero relacionándolo con el entorno situacional y cultural a través de categorías semánticas. En esta gramática, las categorías sintácticas son consideradas como realizaciones de categorías semánticas.

Debido a que el modelo sistémico-funcional de Halliday y su gramática son la columna vertebral del marco teórico que sustenta el estudio, abundaré sobre el mismo.

De una manera muy general, el modelo sistémico-funcional de Halliday ve los componentes del lenguaje (semántica, morfosintaxis y fonología) como un potencial de alternativas, una red de posibles relaciones paradigmáticas. El sistema semántico está dentro y fuera del lenguaje y constituye un potencial de comportamiento; es parte de la semiótica social que se proyecta en el sistema lingüístico. Para Halliday:

> El texto es la forma lingüística de interacción social; es una progresión continua de significados, que se combinan tanto simultáneamente como en sucesión. Los significados son la selección hecha por el hablante entre las opciones que constituyen el potencial de significado; el texto es la realización de ese potencial de significado, el proceso de elección semántico (Halliday 1982: 160).

La situación no se lleva a cabo en abstracto sino dentro de una situación particular, específica. La situación es el entorno en que el texto aparece. La estructura social define y da valor a los diversos tipos de contexto social en que se intercambian los significados, en que se crean textos. La estructura semiótica de la situación está constituida por tres variables: el campo, el tenor y el modo. El campo es el asunto a tratar; el tenor es la acción social en que se inserta el texto, las opciones interpersonales y discursivas de los participantes; el modo se refiere a los canales que se adoptan, el conducto retórico con sus estrategias asociadas. El campo, el tenor y el modo no son tipos de uso del lenguaje sino un marco conceptual que permite la explicación del contexto social.

Entre el contexto social y las estructuras lingüísticas se encuentra la noción de registro, la cual se refiere al hecho que el lenguaje que hablamos varía de acuerdo con el tipo de situación. El registro está determinado por las variaciones espacio-semióticas del campo, tenor y modo, las cuales actúan no solamente sobre la situación, sino a través de la semántica en el sistema lingüístico.

El sistema semántico es un entrefase entre el sistema lingüístico y el contexto social. Los componentes funcionales de la semántica desempeñan el papel de metafunciones, formando la base de la organización del sistema lingüístico; el campo se realiza a través de la metafunción ideacional, el tenor a través de la metafunción interpersonal o modal y, el modo a través de la textual.[3]

Cada metafunción influye en diversos aspectos del sistema lingüístico sin que esto signifique que se sumen paulatinamente, sino que actúan como una composición polifónica en que se entrelazan diferentes melodías semánticas.

La metafunción ideacional

El campo representa el potencial de significados del hablante como observador de la realidad y de sí mismo; expresa el contenido o el asunto a tratar; limita el concepto de la realidad. El hablante codifica su experiencia individual como miembro de una cultura.

La metafunción ideacional le permite establecer un orden a su experiencia del mundo exterior o interno, creando relaciones entre procesos, personas, circunstancias, cualidades, estados, etcétera. Los componentes básicos de esta metafunción son el proceso, el participante y las circunstancias.

La metafunción interpersonal o modal ofrece los medios para la interacción, lo que permite la expresión de posiciones sociales, de actitudes individuales, de valoraciones y la posibilidad de influir en las actitudes y en el comportamiento de otros. Este componente permite expresar las relaciones de papeles vinculados a la situación incluyendo aquellos que quedan definidos por el propio lenguaje, ya que existen lo que podríamos llamar relaciones de primer y de segundo orden. Los papeles sociales que se definen sin referencia necesaria al lenguaje pertenecen al primer orden, por ejemplo los papeles de maestro/alumno, padre/hijo, etcétera. Los papeles de segundo

[3] Halliday utiliza el término función para referirse al significado social de los actos verbales, pero también para referirse a componentes de significados en el sistema lingüístico que determinan la organización interna del propio sistema (Halliday 1982: 98).

orden son aquellos que quedan definidos por el sistema lingüístico (papeles discursivos), por ejemplo los papeles de interrogador e informante, etcétera.

La metafunción textual es distinta de las otras dos metafunciones en el sentido de ser habilitadora, creadora de textos. Representa el potencial de formación de textos; es el conjunto de opciones sintácticas y de relación que permite su creación. Gracias a la metafunciόm textual, la ideacional y la interpersonal pueden realizarse.

Los tres componentes de la semántica conforman un sistema compuesto de redes y significados. De cada una de las metafunciones se derivan estructuras que se combinan y se proyectan en el nivel léxico-gramatical.

De estas metafunciones, me detendré en la textual debido a los criterios de análisis utilizados en el presente estudio.

La metafunción textual se manifiesta tanto en las cláusulas, en su estructura interna, como entre las cláusulas y el contexto de situación. Los elementos que realizan esta metafunción tienen un carácter lineal y de relación:

1. Estructural (lineal).

Estructura temática: tema y rema.

Estructura de información y foco: dado y nuevo.

2. Cohesión (semántica, de relación).

Referencia.

Elipsis y sustitución.

Conjunción.

Cohesión léxica.

Los componentes de las tres metafunciones se manifiestan en el sistema léxico-gramatical con fuertes restricciones internas y débiles restricciones externas. Así por ejemplo, cualquier selección hecha en el sistema de transitividad tiene un efecto importante en opciones dentro del mismo sistema pero un efecto menor en otros, tales como el modal y el temático por ejemplo.

De acuerdo al modelo Sistémico-funcional, el texto es un concepto semántico que no está compuesto de oraciones sino que se realiza por medio de oraciones. La relación entre los elementos que conforman un texto es tanto de carácter sintáctico como semántico; intra-oracional, inter-oracional y extra textual; el texto es una estructura que se realiza por medio de cláusulas, frases, grupos, etcétera, pero que es el producto de un proceso, del discurso.

A continuación explicaré brevemente las categorías de análisis que utilicé en el estudio, tomadas del modelo de Halliday y complementadas con propuestas de los lingüistas mencionados anteriormente.

La estructura temática

Halliday utiliza el término *tema* siguiendo la Escuela de Praga. Lo define como el elemento en una cláusula que sirve de punto de partida y que le otorga un valor determinado como mensaje. Rema es lo que desarrolla el tema.[4] Ahora bien, la posición inicial en la cláusula no explica el significado de *tema,* simplemente es la manera como éste se manifiesta en la lengua inglesa. Su sentido lo encontramos en cuanto a la función que cumple. **El Tema es lo que el emisor selecciona como el pivote a partir del cual la cláusula se organiza como mensaje; es el elemento que indica de qué va a tratar**. Así por ejemplo:

> A halfpenny is the smallest English coin
> The smallest English coin is a halfpenny.

Ambas cláusulas tienen el mismo significado pero difieren en cuanto a su valor como mensaje. En la primera, *a halfpenny* nos indica el asunto a tratar; mientras que en la segunda, el asunto es *the smallest English coin.* Ambas son temas en sus respectivas cláusulas.

La función del tema no se limita a la cláusula, Halliday reitera en repetidas ocasiones que si bien el tema y el rema conforman una estructura básicamente de la cláusula, existe una organización temática que se manifiesta por encima de ella. La selección del tema, lejos de ser obra del azar, tiene un valor fundamental en la organización del discurso; es el método o forma en que se desarrolla el texto (1985: 158). En este proceso, la contribución principal proviene de la estructura de las cláusulas mayores, aunque, las cláusulas menores también participan.

> In the Theme-Rheme structure, it is the theme that is the prominent element...by analysing the thematic structure of a text clause by clause, we can gain an insight into its texture and understand how the writer made clear to us the nature of his underlying concerns (1985: 67).

La cláusula finita independiente en inglés puede tener una estructura temática con valor neutro (*unmarked Theme*) o con valor especial (*marked Theme*); y el tema por su parte puede ser simple o compuesto. Veámoslo en detalle.

[4] In English, as in many other languages, the clause is organized as a message by having a special status assigned to one part of it. One element in the clause is enunciated as the theme; this then combines with the remainder so that the two parts together constitute a message (Halliday 1985: 38).

La cláusula finita independiente se ha definido tradicionalmente como la unidad sintáctica que contiene un sujeto y un predicado y que puede constituir una oración simple. En la cláusula declarativa, la **estructura temática con valor neutro** es aquella en que el sujeto (categoría interpersonal) y participante (categoría ideacional) convergen y se encuentran al inicio. En la cláusula interrogativa, el valor comunicativo determina la estructura temática. El elemento inicial, que expresa la solicitud, es el tema. El mensaje en una cláusula imperativa es "Quiero que tú hagas algo", por lo que el tema con valor neutro es el tú inicial, aunque esté omitido. Así, a manera de ejemplo:

TEMA NEUTRO	
Bears	eat honey.
Who	eats honey?
What	do bears eat?
(You)	Eat honey

Existe, sin embargo, otra estructura temática en la lengua inglesa, muy frecuente por cierto, a la que Halliday denomina *marked theme*. Es una estructura especial en el sentido que rompe el esquema neutro de la lengua. El hecho de buscar patrones diferentes es indicativo del valor especial que se quiere conferir a la cláusula como mensaje. En términos generales, estaremos ante **temas especiales** cuando al inicio de una cláusula declarativa encontremos elementos que cumplen con funciones tales como complemento y adjunto circunstancial. Desde la perspectiva interpersonal son categorías que están, al igual que el sujeto (tema neutro), estrechamente relacionadas al finito y al predicador; y desde la perspectiva ideacional son un participante y una circunstancia relacionada con el proceso. Así, el complemento y el adjunto circunstancial pueden ser tema, con todo el peso y valor, pero con un carácter especial en cuanto a que denotan una intención particular del emisor, hecha evidente al no seguir el patrón neutro de la gramática inglesa.

El elemento más frecuente de tema especial es el adverbio, el grupo adverbial o la frase preposicional con función de adjunto circunstancial, y el elemento menos frecuente es el complemento. Esto último se debe a que el complemento se realiza típicamente por un grupo nominal, lo que equivale a una clase que de acuerdo a las posibilidades de la lengua inglesa puede funcionar como sujeto de la cláusula, pero que ha optado por la función de complemento. La posición inicial de un complemente es marcadamente forzada.

Veamos algunos ejemplos:

TEMA NEUTRO	
The duke	*has given my aunt that teapot.*
My aunt	*has been given that teapot.*
TEMA ESPECIAL	
That teapot,	*the duke has given to my aunt.*
A pudding,	*the king did make.*

Así como se hace la distinción entre el patrón temático con valor neutro y el patrón temático especial, es pertinente hacer la distinción entre **tema simple** y **tema compuesto**.

El primero está formado por un elemento funcional en la estructura de la cláusula, ya sea sujeto, complemento o adjunto. Estos elementos pueden, a su vez, estar constituidos por complejos unitarios, estructuras formadas por más de una estructura de la misma función y/o categoría. Los cuales son un elemento funcional de la cláusula. Por ejemplo:

TEMA	REMA
The walrus and the carpenter	were walking close at hand.
The house by the bridge	was built by Jack.
What Jack built	was a house.

La estructura del tema compuesto contiene un elemento central, el núcleo (sujeto, complemento o adjunto circunstancial) más otros elementos que le anteceden y que tienen un carácter complementario. Entre ellos, encontramos las conjunciones o adjuntos conjuntivos (textual) o bien, los adjuntos modales, el verbo finito y el vocativo (interpersonal). Por adjuntos conjuntivos, Halliday se refiere a un grupo adverbial o una frase preposicional que relaciona una cláusula con otra, y aparecerán al inicio de la cláusula, cuando el emisor quiere expresar su propio juicio sobre lo que dice, o bien establecer la relación de la cláusula con lo dicho anteriormente. Veamos el siguiente ejemplo:

On the other hand,	*maybe*	*on a week-day,*	*it would be less crowded.*
Conjuntivo	modal	núcleo	
Textual	interpersonal		
TEMA		REMA	

(Halliday 1985: 54).

El tema compuesto lo podemos encontrar en cláusulas finitas independientes como en aquellas que integran una cláusula compleja. Dicha estructura muestra dos valores o funciones: su participación como organizadora del mensaje y como estructuradora del texto. En la cláusula compleja formada por una cláusula dominante y una dependiente (relación hipotáctica) puede existir más de una secuencia posible: cláusula dominante seguida por la dependiente o el orden inverso. La estructura temática neutra es la cláusula dominante seguida por la dependiente, el orden inverso indica una estructura temática especial. Así por ejemplo:

In the work of both artists, external reality is perceived as infinitely rich and varied, but
(Cláusula dominante: TEMA NEUTRO)
also as capable of generating an equally rich and varied subjective reality, / which in
/ (Cláusula
turn dèvolves upon the external shaping it and giving it meaning.
dependiente)

En la cláusula compleja, en donde las cláusulas que la integran tienen una relación paratáctica, la secuencia determina la función temática: la primera será tema y rema la que le siga. Así por ejemplo:

In addition, Jim is the principal figure in a richly symbolic tapestry, / so that much of
(TEMA DE CLÁUSULA COMPLEJA)
what he does and says is relevant to most people at most times.
(REMA DE CLÁUSULA COMPLEJA)

En cuanto a la selección del tipo de tema en la conformación de un texto, existe una especie de gradación en la libertad temática. En una cláusula inicial, declarativa e independiente, el emisor puede seleccionar libremente la estructura. Esta libertad no es constante debido a la naturaleza de ciertas cláusulas como la interrogativa y la imperativa, o bien por las presiones ante la estructuración del texto. El concepto de tema compuesto compensa, por así decirlo, la pérdida de libertad, al extender hasta el núcleo el valor y el peso del tema (Halliday 1985: 61-62).

El análisis de la estructura temática en las cláusulas finitas permite no solamente señalar los temas sino valorarlos. Un texto no contiene, la mayoría de las veces, un solo argumento o asunto como hilo temático; el mensaje no es necesariamente monofónico. Generalmente intervienen más de uno, con diverso peso e importancia, los cuales se relacionan y se entrecruzan como una sinfonía.

Cabe preguntarse, ¿por qué se ha utilizado la estructura temática como categoría de análisis, si la gramática funcional de Halliday maneja la estructura tema-rema como integrante de una unidad funcional? Halliday (1985) apunta a un valor temático que rebasa la cláusula, y por su parte Daneš (1974) considera al tema como un elemento crucial del enunciado en cuanto a su papel en la dinámica de la comunicación. Al rebasar la cláusula, el tema estructura a través de jerarquías y esquemas; establece una relación y, por otro lado, planifica y facilita la comprensión del contenido. "*From the point of view of text organization, it is the theme that plays an important constructional role* (Daneš 1974: 113)".

Brown y Yule (1983) comparten el mismo criterio de Daneš. Reconocen la doble función del tema como facilitador y planificador:

> Following Daneš (1974) we shall assume that it has two main functions: i)connecting back and linking in to the previous discourse, maintaining a coherent point of view; ii) serving as a point of departure for the further development of the discourse (Brown y Yule 1983: 133).

A un nivel supraoracional, Brown y Yule proponen el principio de tematización como un marco que permite al emisor estructurar su discurso y que guía al receptor sobre el contenido del mismo.

Por su parte, el principio de **estructura de la información y foco: lo dado y lo nuevo (*given-new*)** me permitió abordar de una manera más clara la estructuración del texto al relacionar la estructura temática de la introducción con el título del ensayo. Halliday hace una clara distinción entre la estructura temática y la estructura de dado-nuevo. La unidad de información es un proceso de interacción entre lo conocido y predecible y, lo que no lo es. Lo nuevo es aquello en lo que el receptor debe fijar la atención y lo dado es aquello que el emisor considera que es conocido porque se ha mencionado anteriormente en el texto o porque es evidente en la situación a través del conocimiento compartido.

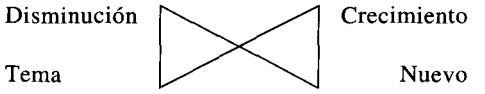
> The theme is what I, the speaker, choose to take as my point of departure. The Given is what you, the listener, already know about or have accessible to you (Halliday 1985: 278).

De la misma manera que existe una estructura de tema-rema con valor neutro y otras con valor especial, la estructura de la información es neutra cuando el foco, el elemento nuevo, aparece al final de la cláusula. Lo que

equivale a la coincidencia del rema con lo nuevo. Ahora bien, diversos factores pueden conjugarse para que se rompa el patrón neutro:

> Within any given scenario or set of contextual conditions the speaker can exploit the potential that the situation defines, using thematic and information structures to produce an astonishing variety of rhetorical effects. He can play with the system, so to speak (Halliday 1985: 279).

Las estructuras de tema-rema y dado-nuevo son, en cierto sentido, complementarias. La estructura de información con valor neutro contiene el foco al final, y el tema se encuentra al inicio de la cláusula; el tema expresa la preocupación argumentativa del emisor y el foco el clímax o lo relevante desde el punto de vista de la información. Al combinar estas dos funciones encontramos un movimiento de disminución y crecimiento en la cláusula, disminución a partir de la prominencia del tema y crecimiento hacia el foco de la información. Halliday lo ilustra de esta manera:



Lejos de ser un mero juego, la configuración del discurso atiende a la perspectiva funcional, al valor comunicativo que busca realizar. La organización de dado-nuevo apunta al entorno contextual; la configuración de tema-rema hacia la organización y la estructuración del texto. Ambas, por lo tanto, participan en la configuración del mensaje.

Halliday piensa que la estructura de la información (dado-nuevo) tiene una realización de carácter fonológico; sin embargo, Brown & Yule (1983) lo estudian en cuanto a su estructura sintáctica y semántica. Su finalidad es encontrar los nexos entre la estructura sintáctica y el contexto que expliquen el valor de dicha estructura:

> It is certainly the case, as Halliday has always insisted, that information status is determined, not by the structure of discourse but by the speaker. It is also certainly the case that there are no "rules" for the specification of "new" or "given" status by the speaker. There are, however, regularities (Brown & Yule 1983: 9).

Proponen que la información se puede considerar como nueva, inferible o evocada por medio del uso de ciertas categorías sintáctico-pragmáticas que el emisor utiliza de acuerdo al tipo de información que transmite.

A (+ propiedades) para información nueva.

The (+ propiedades) para información inferible.

It (+ propiedades) para información inferible.

Pronombres exofóricos que remiten al contexto físico de la situación para información evocada situacional.

Pronombres, elipsis o bien una referencia mínina, para información evocada textual y desplazada.

Los criterios de Brown & Yule (1983) me permitieron incursionar en el estudio de esta estructura funcional para establecer los nexos entre el título del ensayo y la estructura o secuencia temática de la introducción.

Sobre la base de estos criterios me propuse describir la estructura temática de las cláusulas en la introducción y la relación semántica entre los temas sin considerar la relación con los remas. De la relación entre los temas obtuve una configuración que junto con el título, considero, informan sobre el método o la manera en que el texto se desarrolla en cuanto a su contenido. La relación entre los temas a lo largo de la introducción del ensayo la establecí por medio de los criterios de cohesión de Halliday y Hasan (1976).[5]

El **título** juega también un papel muy importante como elemento de tematización, ya que ofrece al escritor un punto de partida para estructurar su texto y al lector, expectativas sobre el contenido. Al respecto Brown y Yule señalan:

> This expectation-creating aspect of thematization, especially in the form of a title, means that thematised elements provide not only a starting point around which what follows in the discourse is structured, but also a starting point which constrains our interpretation of what follows (1983: 139).

El título cumple con la función de guía en el desarrollo subsecuente del texto y, considero yo, establece dicha relación por medio de la configuración temática. Ambos juegan un papel muy importante como organizadores del texto.

[5] A través del concepto de cohesión, Halliday y Hasan (1976) explican los vínculos de carácter semántico entre dos o más elementos en el texto. La cohesión es parte del sistema de la lengua, de la metafunción textual. Los recursos lingüísticos de que se vale son repeticiones, omisiones, uso de ciertas palabras o estructuras. Dependiendo del tipo de relación que estos recursos establecen con otros elementos en el texto, la cohesión puede ser anafórica o catafórica. Los medios por lo que se realiza son la referencia, la elipsis, la sustitución, la conjunción y la organización léxica.

Para establecer su relación es necesario partir de la descripción del título. La estructura formal de los títulos en el tipo de texto que concierne este trabajo es la de un grupo nominal:[6]

> A noun phrase may be an indeterminately long structure having a noun as head, preceded by other words such as an article, an adjective, or another noun, and followed by a prepositional phrase or by a relative clause (Quirk, Greenbaum, Leech & Svartvik, 19972: 414).

El grupo nominal tiene una gran capacidad de información, de aquí la gran diversidad de combinación de elementos estructurales.

La metafunción semántica relativa a la organización de la experiencia, la ideacional, está claramente presente en el grupo nominal. Halliday (1985) define al grupo nominal como la expresión de una experiencia que especifica una clase de "cosa" *(thing)* en cuanto a categoría, inclusión y relación dentro de la clase, por medio de deícticos, numerales, epítetos y clasificadores. La especificación no se presenta únicamente antecediendo a la cosa (premodificación); también existe la modificación posterior, una frase o una cláusula que califican. Por ejemplo:

DEÍTICO	NUMERAL	ESPÍTETO(S)	CLASIFICADOR	"COSA"	CLASIFIC.
Those	two	splendid, old	electric	TRAINS	with pantographs

En cuanto a su función, Halliday (1985) considera a los títulos, junto con los nombres de productos, avisos y algunos tipos de instructivos como pequeños textos, que cumplen con una función particular y tienen una dinámica propia.

Parte del valor de los títulos lo tenemos que inferir a través de la implicación, de los nexos que existen entre el "pequeño texto" y el contexto de

[6] TÍTULOS DEL CORPUS

1. "The Perception of Reality as an Act of 'Reading' (An examination of one aspect in the art of Proust and Joyce)".
2. "The Character of Jim in Conrad's Lord Jim".
3. "The story of the Epic of Gilgamesh".
4. "The struggle to Surface in the Water of Sonny's Blues".
5. "A nightmare of Nightmares. A fusion of Literary Awareness and Political Consciousness in Julio Cortázar".

situación en que aparecen. Las implicaciones "*implicatures*" (Grice 1975) se derivan parcialmente del significado literal complementado por el contexto, que ofrece el valor que el emisor/receptor confieren al enunciado. Por su parte, Widdowson (1983) propone la existencia de **marcos de referencia** (*schemata*) que permiten establecer expectativas y posibles interpretaciones del contenido con que nos enfrentamos, ya que representan nuestra experiencia, el conocimiento adquirido. Así por ejemplo, en el título:

"The Character of Jim in Conrad's Lord Jim"

el lector, al considerarlo el título de un ensayo sobre literatura, presupone que Conrad es el autor de la obra objeto del estudio.

Por otra parte, es frecuente encontrar en los títulos un predicado "latente", implícito y recuperable, presupuesto en el sentido de Strawson (1971).[7] Esto se debe a su compleja función semántica y apunta dentro de un análisis más fino a proponer una estructura de tema y rema en el título.

Los títulos con frases preposicionales muestran claramente este fenómeno. Cabe mencionar que para la gramática de Halliday (1985), la preposición se asemeja a un verbo menor y es factible en algunos casos expresar su significado valiéndose de un verbo no-finito. Así, a manera de ejemplo, tenemos el siguiente título del corpus estudiado:

"The Perception of Reality as an Act of 'Reading"

Título que se puede reformular como:

"The Perception of Reality Intended as an Act of 'Reading'"

En el estudio realizado, el título se describe como un grupo nominal compuesto por una clase de cosa o cabeza (*head*) que se especifica con premodificadores y/o posmodificadores. Asimismo, es considerado como un pequeño texto con una dinámica propia, cuyo valor lo tenemos que inferir, en algunos casos, a través de la implicación y de un predicado "latente", debido a la compleja función semántica que cumple.

Aplicación. El corpus para el análisis lo conforman ensayos de carácter académico, que aparecen en publicaciones de estudios sobre literatura comparada, en el *Anuario de Letras Modernas* de la UNAM y en libros de texto para la enseñanza de redacción en inglés.

[7] Es precisamente en este punto por lo que podemos distinguir el título de los grupos nominales convencionales. Como lo muestra Strawson, el punto principal de una presuposición (desde el punto de vista comunicativo) es que permite al hablante, aun en los casos que no sea cierto, referirse al argumento de la proposición que expresa. Es decir, la presuposición tiene un valor claramente distinto a la proposición expresada. En un título la presuposición tiene un valor primordial, es como si lo que se presupone se afirmara.

Éstos son:

Pimentel, L. A., "The Perception of Reality as an Act of 'Reading'" (An examination of one aspect in the art of Proust and Joyce", en *Comparative Literature Studies*. [s. e. s. l].

Broad, Ch., "A Nightmare of Nighmares. A fusion of Literary Awareness and Political Consciousness in Julio Cortázar", en *Anuario de Letras Modernas*, vol. 2. México, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, 1984.

Roberts, E., "The Character of Jim in Conrad's Lord Jim", en *Writing Themes about Literatures*, Englewood Cliffs, N. J., Prentice-Hall, 1964.

Roberts, E., "The Story of the Epic of Gilgamesh", en *Writing Themes About Literatures*. Englewood Cliffs, N. J., Prentice-Hall, 1964.

Geoffrey, C., "The Struggle to Surface in the Water of Sonny's Blues", en *The Norton Introduction to Literature*. C. Bain, J. Beaty y P. Hunter, eds. Nueva York, Norton & Co., 1982.

De estos ensayos me permito presentar el análisis del primero y segundo.

Las categorías de análisis aplicadas son las siguientes:

1. La estructura temática en las cláusulas finitas.

Se señalarán los diversos tipos de estructuras: neutra, especial, simple y compuesta.

2. La configuración temática de la introducción.

Se considerará la estructura temática con un valor que trasciende a la cláusula finita al participar en la configuración semántica de la introducción.

3. El título y la relación con la configuración temática.

Se describirá el título y se establecerá la relación con la configuración temática de la introducción.

4. La estructura de la información.

Se describirá el valor de las estructuras temáticas en cuanto a su relación con la estructura de la información.

Las convenciones utilizadas en el análisis de la estructura temática de la introducción de los ensayos son las siguientes:

‖ LÍMITE DE LA ORACIÓN: CLÁUSULA SIMPLE O COMPLEJA

| LÍMITE DE LA CLÁUSULA FINITA DENTRO DE LA CLÁUSULA COMPLEJA

[ ] LÍMITE DE LA CLÁUSULA FINITA INCRUSTADA (*EMBEDDED*)

———	SUJETO (PARTICIPANTE)
═══	FINITO + PREDICADOR (PROCESO)
- - - -	ADJUNTO CIRCUNSTANCIAL
T.N.	TEMA NEUTRO
T.E.	TEMA ESPECIAL
[*]	TEMA DESPLAZADO
[\]	TEMA EN LA CLÁUSULA FINITA INCRUSTADA

Análisis de la muestra 1

"The Perception of Reality as an Act of 'Reading'
(An examination of one aspect in the art of Proust and Joyce)"

In Proust and Joyce, literature turns inwards to explore the dark regions of the mind. The landscapes of consciousness are painted and their relationship to the world outside carefully traced. In the work of both artists, external reality is perceived as infinitely rich and varied, but also as capable of generating an equally rich and varied subjective reality, which in turn devolves upon the external world shaping it and giving it meaning. For both artists, the world without can be "read" for meaning, for a meaning which is ultimately an articulate image of the self.

Análisis de la estructura temática en la introducción de la muestra 1

1. In Proust and Joyce, literature turns inwards to explore the dark regions of the mind.		
CLÁUSULA INDEPENDIENTE		
TEMA ESPECIAL	*	

2. The landscapes of consciousness are painted			and their relationship to the world outside		
CLÁUSULA PRIMARIA			CLÁUSULA SECUNDARIA		
TEMA NEUTRO EN LA C. COMPLEJA					
	TEMA NEUTRO			NÚCLEO T. COMPUESTO	

carefully traced.	3. In the work of both artists, external reality is perceived as infinitely
	CLÁUSULA DOMINANTE
	TEMA EN O. COMPLEJA
	TEMA ESPECIAL | | * |

rich and varied, but also as capable of generating an equally rich and varied subjective

reality,	which in turn devolves upon the external world shaping it and giving it meaning.	
	CLÁUSULA SUBORDINADA	
	TEMA NEUTRO	

4. For both artitsts, the world without can be "read" for meaning, for a meaning
CLÁUSULA INDEPENDIENTE (con...
TEMA ESP. | | * |

which is ultimately an articulate image of the self.
CLÁUSULA INCRUSTADA
T

La configuración temática

Sentence	TEMA NEUTRO			TEMA ESPECIAL			Tipo y función de las cláusulas
	Simple	Compuesto Antece.	núcleo	Simple	Compuesto	Tema desplazado	
1				In Proust and Joyce		Literature	Cláusula independiente
2	The landscapes of consciousness						Cláusula primaria (tema)
		And	Their relationship to the world outside				Cláusula secundaria (rema)
3				In the work of both artists		External reality	Cláusula dominante (tema)
	Which (subjective reality)						Cláusula dependiente (rema)
4				For both artists		The word without	Cláusula principal
	Which (a meaning)						Cláusula incrustada

Por medio del análisis de la estructura temática de las cláusulas reconocemos temas especiales en tres de las cuatro oraciones que integran la introducción. Éstos son temas relativos a la OBRA DE PROUST Y JOYCE. Es interesante notar que aun en la oración inicial, declarativa e independiente, se encuentra un tema especial, el cual se repite en la cláusula dominante de la tercera oración y en la cláusula principal de la cuarta oración. La autora selecciona libremente esta estructura, señalando una intencionalidad al otorgar un valor argumentativo en el desarrollo de la introducción a LA OBRA DE PROUST Y JOYCE, como el asunto más importante a tratar.

Existe una relación evidente entre los temas especiales, que se logra a través de la cohesión léxica. En la cláusula dominante de la oración tres, el tema especial contiene como núcleo de la frase circunstancial THE WORK, como preocupación argumentativa Así, propongo LA OBRA DE PROUST Y JOYCE como tema A.

Encuentro como temas neutros a LA DESCRIPCIÓN DE LO CONSCIENTE Y SU RELACIÓN CON EL MUNDO EXTERIOR en la oración dos (una cláusula compleja en relación paratáctica). En la oración tres, la cláusula dependiente tiene WHICH como tema, el cual nos remite a la REALIDAD SUBJETIVA. Por lo tanto, LO CONSCIENTE Y LO SUBJETIVO Y, SU RELACIÓN CON EL MUNDO EXTERNO, se considera como tema B.

Así, propongo que la forma en que esta introducción se desarrolla es delimitando en la obra de Proust y Joyce el asunto a tratar: LO CONSCIENTE Y LO SUBJETIVO Y SU RELACIÓN CON EL MUNDO EXTERNO.

En cuanto al **título** "*THE PERCEPTION OF REALITY AS AN ACT OF 'READING'*", tiene la estructura formal de un grupo nominal, que podemos describir de la siguiente manera:

THE	PERCEPTION	OF REALITY AS AN ACT OF "READING"
Pre-modificador	Cosa-cabeza	Posmodificadores

Si consideramos el título como un "pequeño texto" que trasciende el valor de un mero grupo nominal, lo podemos analizar como un argumento con su predicado: *THE PERCEPTION OF REALITY (INTENDED) AS AN ACT OF "READING"*.

Por su parte, el subtítulo (*AN EXAMINATION OF ONE ASPECT IN THE ART OF PROUST AND JOYCE*) es también un grupo nominal, *AN EXAMINATION* es una implicación convencional, el quehacer que la autora, como estudiosa de la literatura, se propone realizar.

El título y el subtítulo se relacionan semánticamente: *ONE ASPECT* establece cohesión léxica con *THE PERCEPTION OF REALITY AS AN ACT OF "READING"*. El empleo de artículos indefinidos parece sugerir que el subtítulo debiera anteceder al título.

En cuanto a la relación del título con la configuración temática de la introducción, encuentro que el tema neutro se relaciona con parte del núcleo del título: OF REALITY que se refiere a la DESCRIPCIÓN DE LO CONSCIENTE Y SU RELACIÓN CON EL MUNDO EXTERNO.

El tema especial: PROUST Y JOYCE / SU OBRA se relaciona con las dos últimas frases del subtítulo: IN THE ART OF PROUST AND JOYCE.

Encuentro que la relación entre el título y la configuración temática de la introducción no incluyen todos los componentes del título. Tal es el caso de PERCEPTION, EXAMINATION Y ACT OF "READING". Podemos, sin embargo,

considerar EXAMINATION Y ACT OF "READING" como implicaciones convencionales: el quehacer del creador literario y del estudioso del texto literario. Para concluir, el tema neutro B se relaciona con el núcleo argumentativo del título y, el tema especial A se relaciona con el subtítulo, en cuanto a la circunstancia que restringe y complementa al núcleo: EXAMINATION.

La estructura de la información. La relación entre el título y la progresión temática de la introducción nos hace pensar en la convergencia de los temas con lo dado, una estructura de la información con valor neutro (Halliday 1985).

De acuerdo a la taxonomía de Brown y Yule (1983), el artículo definido, el adjetivo posesivo y la elipsis en el título señalan información dada (evocada e inferible); sin embargo, es interesante notar que la primera oración de la introducción tiene como tema especial a IN PROUST AND JOYCE, repitiendo los mismos apelativos del título y sugiriendo una independencia de la introducción con respecto al título El apego al patrón neutro en la estructura de la información, lo podemos justificar en cuanto al carácter didáctico del ensayo, que confiere una función "facilitadora" al título y a la introducción.

Análisis de la muestra 2

"A Nightmare of Nightmares. A fusion of Literary Awareness and Political Consciousness in Julio Cortázar"

Julio Cortázar expresses his concern in his introduction to El libro de Manuel *for the problems of reconciling a political awareness with a literary consciousness. He explains how he later discovered that "el sueño era también parte del libro y contenía la clave de esa convergencia de actividades hasta entonces disímiles". In a novel patched with newspaper cutting and dealing explicitly with political topics among others, it is precisely the dream, a subversive pattern running throughout the work, that unites the author's literary and political ambition. A nightmare, meanwhile, provides the central theme and key to this convergence of activities in "Pesadillas", a short story in his recent collection* Deshoras. *The apparent nightmare of a young girl, Mecha, in coma, affects all those surrounding her within the house and transcends this environment to fuse with the exterior political reality. In this case, the political situation is treated evasively as the clinical nightmare captures narrative attention. However, the indirectness in approach to this onírico-political phenomenon reveals its importance and allows Cortázar to bridge the gap between political and literary awareness.*

Análisis de la estructura temática en la introducción de la muestra 2

1. Julio Córtazar expresses his concern in the introduction to El libro de Manuel for the problem of
CLÁUSULA INDEPENDIENTE
TEMA N.

reconciling a political awareness with a literary consciousness.	2. He explains	how he later
	CL. IND.	CLÁUSULA IND.
	T.N.	

discovers	that "el sueño era también parte del libro y contenía la clave de esa convergencia de
CRUST.	CLÁUSULA INCRUSTADA

actividades hasta entonces disímiles"	3. In the novel patched with newspaper cuttings and dealing
	CL. INDEPENDIENTE
	T. ESPECIAL

explicitly with political topics among others, it is precisely the dream,[8] a subversive pattern		
	*	

[8] *It* es el sujeto gramatical, posible tema que ha sido desplazado por una frase circunstancial que ocupa en la oración la posición del tema. Sin embargo, es interesante resaltar que *it is precisely the dream* contiene un tema predicado por medio de lo que

running thoughout the work,	that unites the author's literary and political ambition.	4. A nightmare,
	CL. INCRUSTADA	CLÁUSULA
		T. NEUTRO

meanwhile, provides the central theme and key to this convergence of activities in "Pesadillas",
INDEPENDIENTE

a short story in his recent collection Deshoras.	5. The apparent nightmare of a young girl, Mecha,		
	CL. PRIMARIA: TEMA EN CL. COMPLEJA		
	TEMA NEUTRO		

in coma, affects all those sorrounding her within the house		and (it) transcends this evironment to		
		CL. SECUNDARIA:		
		TEMA MÚLTIPLE		
		Conj.	T.N.	

fuse with the exterior political reality.	6. In this case, the political situation is treated evasively			as
	CLÁUSULA INDEPENDIENTE			
	T. ESPECIAL	*		

Halliday llama *cleft sentence*; de tal manera que *the dream*, tema predicado de la cláusula, tiene un marcado peso informativo y hasta cierto punto un valor temático. Cabe mencionar que *El sueño* aparece como tema en una cláusula incrustada de la oración 2.

the clinical nightmare captures narrative attention.		However,[9] the indirectness in approach to this	
		CL. PRIMARIA: TEMA NEUTRO EN CL.	
		TEMA MÚLTIPLE	
		Conj. Adj.	Tema tópico

oneirico-political phenomenon reveals its importance		and (it) allows Cortázar to bridge the gap		
COMPLEJA		CLÁUSULA SECUNDARIA		
		TEMA MÚLTIPLE		
		Conj.	T.N.	

between political and literary awareness.	

[9] *However* cumple una función compleja en el sentido de conectar con lo dicho anteriormente y tiene un valor adverbial en cuanto que expresa el sentir sobre lo que se dice. Halliday la llama *conjunctive adjunct* adversativo Dicha categoría no permite que sea considerada como tema especial.

La configuración temática en la muestra 2

Oración	Tema neutro			Tema especial				Tipo y función de las cláusulas
	Simple	Compuesto		Simple	Compuesto		Tema desplazado	
		Antecedentes	Núcleo		Antecedentes	Núcleo		
1	J. Cortázar							Cláusula independiente
2	HE (Cortázar)							Cláusula independiente
3				IN A NOVEL PATCHED WITH CUTTINGS AND DEALING EXPLICITL Y WITH POLITICAL ... OTHERS			It (dream)	Cláusula independiente
4	A NIGHT MARE							Cláusula independiente
5	THE APPARENT NIGHT MARE OF ...IN COMA							Cláusula primaria
		and	IT (apparent nightmare)					Cláusula secundaria
6				In this case (Pesadillas)			The political situation	Cláusula independiente
7 ·		however	the indirenctness In approach to					Cláusula primaria
		and	It (the indirectness in aproach to)					Cláusula secundaria

El análisis de las estructuras temáticas de las cláusulas finitas nos muestra como tema neutro a JULIO CORTÁZAR, la que llamaremos tema A. UNA PESADILLA Y LA PESADILLA APARENTE DE UNA JOVEN EN ESTADO DE COMA son también temas neutros en dos cláusulas y en el núcleo de un tema compuesto en la cláusula secundaria de la oración 5: tema B. UNA NOVELA Y EL CUENTO "PESADILLAS" son temas especiales en dos cláusulas independientes: tema C. LO INDIRECTO DEL ACERCAMIENTO AL FENÓMENO ONÍRICO-POLÍTICO es núcleo en dos temas compuestos en la oración 7: tema D.

El método de desarrollo es complejo e interesante. JULIO CORTÁZAR, LA PESADILLA EN ALGUNAS OBRAS COMO UN ACERCAMIENTO INDIRECTO AL FENÓMENO ONÍRICO-POLÍTICO.

Es interesante detenerse en la última oración de esta muestra en la que se indica, con un tono enfático (con el uso de *however*), el valor del acercamiento al fenómeno onírico-político. Tal pareciera que la autora del ensayo reserva para el final de la introducción el valor argumentativo de dicho acercamiento.

En cuanto al **título** está compuesto de dos grupos nominales. El segundo aclara y explica al primero.

A nightmare of nightmares.	A fusion of literary awareness and political consciousness in Julio Cortázar.
COSA POSMODIFICACIÓN	COSA POSMODIFICACIÓN

La relación entre el título y la configuración temática es la siguiente: el núcleo del primer grupo nominal del título se relaciona con el tema B (UNA PESADILLA Y LA PESADILLA APARENTE DE UNA JOVEN EN ESTADO DE COMA). El núcleo del segundo grupo nominal: A FUSION OF LITERARY AWARENESS AND POLITICAL CONSCIOUSNESS se relaciona con el tema D (LO INDIRECTO DEL ACERCAMIENTO AL FENÓMENO ONÍRICO-LITERARIO). La última frase del título IN JULIO CORTÁZAR se relaciona con los temas A y C (JULIO CORTÁZAR EN *EL LIBRO DE MANUEL* Y *DESHORAS*).

En cuanto a la **estructura de la información** encontramos un artículo indefinido en un tema neutro (A NIGHTMARE), así como la expresión de propiedades en un tema neutro (THE APPARENT NIGHTMARE OF A YOUNG GIRL IN COMA) y en uno especial (IN A NOVEL PATCHED WITH CUTTINGS AND DEALING EXPLICITLY WITH POLITICAL TOPICS AMONG OTHERS), elementos que señalan información nueva o bien fuera de uso. Por otro lado, encontramos un adjetivo demostrativo (THIS), pronombres (HE, IT) y un artículo definido (THE), los cuales indican información dada: inferible o evocada textualmente. Así, en cuanto a la estructura de la información, los temas en la introducción no siempre convergen con lo dado, aún cuando la información esté presente en el título. Tal es el caso de los temas B y C.

Beaugrande & Dressler (1986) proponen tres principios regulativos que regulan la comunicación textual: eficiencia (*efficiency*), eficacia

(*effectiveness*) y apropiado (*appropriateness*). Considero que esta muestra es un interesante juego entre eficiencia y eficacia, dándole posiblemente más peso a la última. La eficiencia contribuye a facilitar la comprensión del texto, cuando las operaciones se llevan a cabo con una leve carga para su comprensión; la eficacia promueve la comprensión a profundidad del texto. Estos dos principios parecieran actuar uno en contra del otro: sencillez, claridad *vs.* complejidad, profundidad. Sin embargo, un balance adecuado sería aquel que evite el aburrimiento ante lo demasiada obvio y la incomprensión ante lo demasiada complejo Un juego entre los dos principios resultará en textos atractivos y comunicativos, como el texto que nos concierne.

Conclusiones generales

Como resultado del análisis realizado en las cinco muestras que conformaron el corpus (incluyendo los dos análisis presentados aquí), encontré que los temas se relacionan entre sí, por medio de vínculos sintáctico-semánticos, lo que me permite proponer la existencia de una configuración temática de las cláusulas finitas (de dos a cuatro temas por introducción). Dicha configuración nos muestra que la selección del contenido en la parte inicial de las cláusulas no es caótica e inconexa, sino por el contrario, es una evidencia que la organización responde a una preocupación argumentativa. En dos de las muestras (las aquí presentadas), el método de desarrollo es delimitando el ámbito del análisis en el espacio y el tiempo y, señalando el asunto a tratar. En las otras tres muestras, se propone el asunto y se informa en qué sentido o aspecto será considerado.

A partir del análisis del título busqué el vínculo con la estructura temática. Si bien es cierto que no es posible señalar una relación explícita y formal entre todos los elementos que integran el título y los temas de las cláusulas finitas de la introducción, sí encontré una conexión (por cohesión) en la mayoría de las muestras analizadas. Los temas especiales en tres de las muestras se relacionan con frases posmodificadoras en el título y se refieren a las circunstancias o a las cualidades que restringen y complementan el núcleo del título. En cuatro de las muestras, los temas neutros de las cláusulas finitas de la introducción se relacionan con el núcleo del título. Sin embargo, encontré temas neutros que se relacionan con frases modificadoras del título (en dos muestras), y temas especiales que lo hacen con el núcleo del título (en dos muestras). Asimismo, encontré temas que no tienen referente en los títulos (en dos muestras) y componentes de los títulos que no se retoman en la estructura temática de la introducción (una muestra). Esto me

lleva a considerar que no es posible establecer una dependencia entre el título y la introducción y que ambos tienen un valor propio. Cabe mencionar que en tres de las muestras encontré en la introducción apelativos (PROUST Y JOYCE, GILGAMESH y SONNY'S BLUES) contenidos en los títulos, en lugar de un referente personal, que podríamos haber esperado si el título y la introducción estuvieran más ligados. No hay que olvidar que Halliday considera al título como un "pequeño texto".

Encontré necesario recurrir a las "implicaciones" tanto para establecer la estructura temática como para hallar los nexos entre el contenido del título y los temas de la introducción.

En cuanto a la estructura de la información, me permitió apoyar la tesis de la existencia de una estructuración del ensayo para facilitar su comprensión. Solamente en la muestra 2 encontré en la introducción temas que expresan información nueva o fuera de uso. Pienso que el principio de claridad (eficiencia de acuerdo a Beaugrande & Dressler) no es el único que rige la estructuración de las introducciones en ensayos de crítica literaria.

Estoy muy lejos de pretender que el estudio realizado sea de carácter exhaustivo; éste es sólo el inicio de una análisis desde una perspectiva funcional. Cabe reconocer que junto con los resultados obtenidos, me han surgido dudas con relación al modelo Sistémico-funcional, a la gramática de Halliday y a su aplicabilidad. Así por ejemplo, partí de categorías claras y distintivas, con una realización precisa en el nivel lexicogramatical, sin embargo, al aplicarlas, parte de la claridad se esfumó. Halliday da todo el peso de la organización argumentativa al tema y describe sus posibles realizaciones gramaticales; considera al tema compuesto como una categoría tan precisa como las demás. Sin embargo, al incorporar todos los elementos que anteceden al núcleo del tema compuesto, se pierde su carácter distintivo. ¿Es esto el resultado de una comprensión y/o aplicación defectuosa del modelo? O bien: ¿es la misma naturaleza de la lengua que no permite gran especificidad y un modelo que abarca desde la semiótica social hasta la gramática no puede lograr criterios tan precisos? Habrá, indudablemente, que proseguir el estudio y considerar que el propio Halliday está consciente de la naturaleza del discurso y así dice:

> Discourse is a multi-dimensional process [...] as the realization of semiotic orders "above" the language, may contain in itself all the inconsistencias, contradictions and conflict that can exist within and between such higher order semiotic system (1985: 318).

Dos fueron las preocupaciones fundamentales al elaborar este trabajo: incursionar en el análisis del texto desde una perspectiva funcional e iniciar

una descripción del ensayo de crítica literaria que apoye a los estudiantes de Letras Inglesas en la valoración y redacción del mismo. A pesar de las dudas surgidas, pienso que una perspectiva funcional, aunque compleja, es una posible respuesta para este tipo de tarea, ya que el funcionalismo considera al texto como una unidad sintáctica y semántica, vinculada al contexto extralingüístico; lo explica en cuanto a su cometido comunicativo y a su naturaleza social y expresiva. El funcionalismo rebasa los criterios tradicionales del análisis lingüístico y sienta las bases para una descripción integral del lenguaje. En cuanto a una posible aplicación pedagógica, creo que se podría pensar en proveer al estudiante de Letras Inglesas, a partir del modelo utilizado, con una gramática de "identificación", tal y como la define Rall (1980): una gramática de reconocimiento de las variaciones sintácticas en cuanto a su valor semántico y discursivo. En este caso, una gramática de identificación de la manera en que la introducción y el título están organizados para satisfacer las exigencias del ensayo de crítica literaria. Por otra parte, la aplicación es el único medio para informarse sobre los aciertos de las categorías empleadas. Este cometido se lograría al ofrecer al estudiante una explicación del marco teórico que fundamenta el criterio de análisis y una descripción de las categorías. A partir de este conocimiento, y a través de un contacto con textos auténticos, se buscaría desarrollar una sensibilidad, una manera de explorar la organización discursiva para valorarla y así poder utilizarla en sus propios ensayos.

Como espero haberlo mostrado en este trabajo, el estudio de la estructura temática y de la información en la introducción del ensayo de crítica literaria y la relación con su título me permitieron acercarme, de una manera bastante satisfactoria, al estudio de un aspecto en la dinámica discursiva.

Bibliografía

Beaugrande, R. A. de y W. V. Dressler. 1986. *Introduction to Text Linguistics*. Londres/Nueva York: Longman.

Brown, G. y G. Yule. 1983. *Discourse Analysis*. Londres: Cambridge University Press.

Daneš, F. 1970. "One Instance of Prague School Methodology: *Functional Analysis of* Utterance and Text". P. Garvin, ed., *Method and Theory in Linguistics*. The Hague: Mouton.

Daneš, F. 1974. "Functional Sentence Perspective and the organization of the Text". F. Daneš, ed., *Papers on Functional Sentence Perspective.* Praga: Academia.

Grice, H. P. 1975. "Logic and Conversation". P. Cole, ed., *Syntax and Semantics3. Speech: Acts.* Nueva York.

Halliday, M. A. K. 1982. *El lenguaje como semiótica social. La interpretación social del lenguaje* y *del significado.* México: FCE.

_____. 1985. *An Introduction to Functional Grammar.* Londres: E. Arnold.

_____ y R. Hasan, 1976. *Cohesion in English.* Londres: E. Arnold.

Prince, E. P. 1981. "Toward a Taxonomy of Given-New Information". P. Cole, ed., *Radical Pragmatics.* Nueva York: Academic Press. Citado en G. Brown y G. Yule. 1983.

Quirk, R., S. Greenbaum, G. Leech y J. Svartvik. 1972. *A Grammar of Contemporary. English.* Londres: Longman.

Rall, M. 1980. "La gramática de dependencia y la enseñanza del alemán como lengua extranjera". *Thesis*, núm. 6, México.

Rébora, E. 1989. *Mensaje e interacción en el ensayo de crítica literaria en la lengua inglesa. Análisis del título y de la introducción.* Tesis de Maestría en Lingüística Aplicada. México, UNAM.

Souto, A. 1973. *El ensayo.* Programa Nacional de Formación de Profesores (ANUIES). Mexico: Complejo Editorial Latinoamericano.

Strawson, P. F. 1950. *On Referring* en *Mind*, vol. LIX, *Logico-Linguistic Papers.* Londres.

Sobre filosofía y poesía

Greta RIVARA KAMAJI
Universidad Nacional Autónoma de México

Abismarse en la aventura del pensar constituye el acto más significativo de la filosofía. Digo abismarse porque filosofar comprende siempre la conciencia de que una vez que hemos sido bautizados con el sello de la reflexión, no lo abandonamos nunca o, mejor dicho, el pensar no nos permite ya nunca escapar a su seducción. No hay posibilidad de evadir, de huir; los pensamientos nos asaltan, se apoderan y penetran en lo más hondo de nuestra vida para fundirse ahí con ella.

Sabemos que un genuino filosofar escapa a toda pretensión de encontrar soluciones definitivas. Por el contrario, en su camino se encuentra con la ausencia, reencontrándose así con aquel signo bajo el cual la filosofía misma lanzó su primera palabra: la pregunta.

Hemos de asir la filosofía preguntando, y si preguntamos viene a nuestro encuentro el filosofar, nos arropa y arrulla, nos despierta y nos pone en camino, en camino hacia el pensar.

Si la filosofía anida en lo profundo de la humana vida y no se distancia de ella, hemos de pensar con la filosofía lo profundo de la vida; además, si no traiciona la condición humana, ha de ser como ésta, susceptible de cambio, de lucha, de avances y retrocesos, de transformaciones y proyectos, de esperanzas y abismos. Si la filosofía es en nosotros, ha de arriesgar siempre, transformándose a sí misma cada vez que da un paso, apostando por hacerse más plena, más rica, más honesta.

Con esta convicción, creemos que la filosofía implica un modo de reflexionar que no comienza ni termina, sino que, como afirma Heidegger, se pone en camino. Ponerse en camino significa creer que el pensamiento que quiere pensar y no imponer respuestas y soluciones ha de sacrificar su unidad para asumir su dolorosa —y no menos rica por eso— fragmentación, su angustiante estar en camino sin encontrar nunca el punto de llegada. Creemos que no hay estación que acoja de una vez por todas los pensamientos; lo que hay es, sí, navíos para embarcarse, navíos en cuyo frente se incube el

proyecto de la filosofía misma: partir a la aventura, sabiendo que no hay puerto seguro de llegada. Pero tampoco hay posibilidad de retorno, el camino andado no se desanda, el andar es justo el asidero de la reflexión, el sumergirse con los pensamientos y el dialogar con ellos.

Pero es también regocijo del pathos de nuestra "razón" arremeter nuestras ansias todas contra lo ya pensado y pensarlo de nuevo como si fuese la primera vez, porque pensamos que las filosofías no son meros aparatos técnico-teóricos que estudian ciertas problemáticas; los filósofos y sus pensamientos, si han de arraigarse en quienes los estudiamos, han de acompañarnos siempre integrados a nuestro pensar, a nuestra reflexión, a nuestro lenguaje. ¿Por qué sacrificar esta íntima comunión —integración tan costosa, tan ardua— a la exposición "objetiva" y distante? La filosofía no es conclusión última de nada sino camino abierto para preguntar, tal y como lo señaló uno de los filósofos más importantes del siglo XX: Martin Heidegger.

Nunca sin una significativa intención utilizó Heidegger —con bastante frecuencia y a lo largo de su obra— la palabra camino: Weg. Ante todo, podríamos decir que dicho término habría de significar —entre otras cosas— lo que el filósofo alemán pensó acerca de la filosofía, o mejor dicho, para pensar la filosofía pensó la palabra Weg.

Heidegger construye su reflexión sobre lo que la filosofía es apuntando, en primera instancia, que lo que hay que saber preferentemente es aquello que la filosofía no nos puede dar: en el reino de la técnica, en una comprensión del mundo que reduce todo a la utilidad y proyecta para los saberes un destino meramente instrumental, la filosofía se presenta entonces como soberanamente inútil, inactual y ciertamente instrumento ineficaz de nada. De acuerdo con esto, pensar que la filosofía sirve para algo, representa, según Heidegger, el hecho de estar inscrito en una clase de pensamiento dominado por determinada racionalidad técnica y científica que venera la idea de que todo tiene una razón de ser, en todo caso, un ser para algo (*cf.* Heidegger 1998).

Con todo, la filosofía, además de inútil, es inactual, y lo es en la medida en que, para Heidegger, no existe razón alguna para exigirle la tarea de tener repercusiones prácticas de carácter inmediato. Amén de lo anterior, la filosofía tampoco resuelve nada, cosa en la que Heidegger se encargó de insistir constantemente. Él considera que suponer que la filosofía puede resolver y responder preguntas categóricamente, cualesquiera que éstas sean, significa suponer a su vez que aquélla posee metodologías de análisis análogas a las de otros saberes, ordinariamente llamados científicos. Desde la perspectiva de Heidegger, la filosofía no puede y probablemente tampoco debe imitar modelos cuyos objetos son radicalmente distintos a los de su reflexión.

Por esto Heidegger se preocupó por aproximar a la filosofía más que a las palabras conocimiento o conocer, a las palabras pensar o pensamiento, y tendrá más próxima a ella la palabra inutilidad que las palabras "consistencia", "precisión", "eficacia", etcétera. Del mismo modo, hizo intimar la palabra filosofía con la de arte más que con la palabra ciencia.

Frente al afán moderno y tardomoderno de medir, de cuantificar, de calcular, de matematizar, de instrumentalizar,[1] Heidegger anota justo la inutilidad de la filosofía y añade que si el pensar ha de servir de algo no será para producir, medir, cuantificar, controlar, sino para pensar la existencia histórica, para ponerla en cuestión, para abrir posibilidades, para pensar lo no pensado; filosofar es para Heidegger pensar, y pensar es, en todo caso, preguntar, preguntar antes de suponer cualquier respuesta, cualquier verdad a partir de la cual el ente en su totalidad pueda ser organizado.

En este sentido, cabe recordar que los primeros filósofos eran para Heidegger sencillamente "pensadores" en la medida en que su primario pensar estaba marcado por el asombro radical del ser, frente al ser, por la conmovedora experiencia de advertir ser en vez de nada y poder preguntar por ello en el extraordinario preguntar por lo extraordinario, pregunta en la que consistiría la filosofía.

Filosofía y filosofar en Heidegger significan verse conducido en un camino, en una senda donde lo que interesa es el trayecto, el punto de partida, y no el sitio al que se pretende arribar.

Este trayecto es significativo en la medida en que se establece como horizonte del preguntar de la pregunta misma, el trayecto implica que todo pensar ha de iniciar con una pregunta, y es sobre la pregunta sobre lo cual el pensamiento ha de esmerar su experiencia, no en su inmediata respuesta. La interrogación misma marca ya el inicio del camino. Filosofía significa, en este sentido, poner la pregunta en un camino, en un sendero. Heidegger (1985) nos conduce por esta comprensión del pensar indicando lo siguiente: ¿por qué no preguntar qué es la filosofía? en lugar de ¿qué **es** eso, la filosofía? como él lo hace. La pregunta implica un señalamiento en el **es**, ¿qué **es**, eso la filosofía?

Para Heidegger, señalar lo anterior nos conduce justamente a una comprensión de la filosofía desde la perspectiva en que él la estaba pensando, es decir, la manera en cómo la filosofía pregunta: "¿qué **es** esto?" Esto manifiesta y representa aquello que Heidegger considera la sustancia misma

[1] *Cf.* Heidegger, "La época de la imagen del mundo", en Heidegger (1996); texto en el que reflexiona sobre la inviabilidad de aplicar estos criterios al pensamiento filosófico.

de la filosofía referida a su nacimiento griego: asombrarse ante el hecho de que las cosas "son". La pregunta con la que nace la filosofía es para él la pregunta de la filosofía como pensar y esto significa colocar al pensar mismo en la vía, en el camino hacia el problema de "qué es eso que es".

Con la palabra alemana Weg (camino, senda), Heidegger intenta desmontar la historia de la filosofía para acceder a la experiencia originaria de la filosofía en tanto pensar que interroga, que interroga por el ser, pensar que viene del asombro de lo que es y va hacia el indagar en eso que es. Filosofar es, en este sentido, ponerse en el camino que posibilita la pregunta fundamental: la pregunta por el ser, por el ser del ente; asombro de la proximidad de lo que es, perplejidad de ese ser; inaudita advertencia del ser del que originariamente somos apertura.

De esta manera, de sobra resulta indicar por qué Heidegger se enfrenta a toda actitud que considere al pensar desde un marco meramente cientificista a partir del cual el hombre de la racionalidad técnica pretende descubrir los criterios para evaluar la producción del conocimiento en un afán homogeneizador que quiere garantizar para todos los modos del pensar el mismo tipo de rigor. Por eso, decíamos, Heidegger acerca más la filosofía a las palabras pensamiento, arte y poesía, frente a toda actitud que la asocie más con la productividad, la competitividad, la eficiencia, la eficacia, etcétera. Contra esto Heidegger sugiere que el arte representa una posibilidad altamente significativa en un mundo que ha reducido todo a la instrumentalidad y ha valorado por encima de cualquier manifestación la acción instrumental de la razón; el arte puede rodear un destino exclusivamente tecnificado del pensar y posibilitar, así, la transformación de una determinada apertura histórica. Esta labor también puede realizarla la filosofía, pero una filosofía re-descubierta, re-significada, que pueda reconstruir una racionalidad capaz de recuperar —frente a la instrumentalización general del mundo— su poder creador y transformador.

Consideramos que el ser de la obra de arte, tal y como es analizado por Heidegger,[2] funge como modelo para construir una racionalidad creadora más allá de los límites de la razón teórico-instrumental.

Heidegger advierte que la obra de arte escapa a la instrumentalidad, es decir, no se agota en el cumplimiento de un objetivo determinado, ésta no se resuelve como útil en el mundo inmediato al cual pertenece, sino que la obra produce otra clase de experiencia muy específica que escapa a las pre-

[2] El análisis de Heidegger sobre el ser de la obra de arte se encuentra básicamente en "El origen de la obra de arte", en Heidegger 1996; así como en Heidegger 1994.

tensiones de la racionalidad instrumental de convertir todo en instrumento de medida y cálculo. De ser la obra un mero instrumento, su comprensión e interpretación estarían vinculadas a la sola posibilidad de la restauración del mundo en que nació, sin embargo, de ese mundo sólo sabemos lo que la obra nos dice de él. De modo que la obra lleva consigo su propio mundo, mundo que funda y abre. La obra es para Heidegger, en este sentido, fundación de un mundo; en sentido estricto, ésta no está en el mundo, sino que abre un mundo y reconfigura la totalidad del ente y del espacio en el que se desarrolla la existencia; pero al suceder esto, se hace presente un aspecto esencial a toda apertura y fundación (un tanto olvidado por la tradición metafísica, según Heidegger): el ocultamiento del que procede toda revelación, toda apertura. Apertura quiere decir que la obra es posibilidad de desvelar significados y totalidades de sentido siempre distintas; ocultamiento quiere decir que precisamente por ser la obra aquella posibilidad de abrir significados, nunca los abre de manera total, definitiva o absoluta, ya que ello cerraría las posibilidades de seguirla interpretando. La obra siempre guarda y reserva posibles sentidos y significados, los oculta, es decir, la obra siempre puede ser comprendida "de otro modo". Con este juego de ocultamiento y desocultamiento Heidegger nos remite al sentido griego originario de la palabra "verdad": alétheia (des-ocultamiento).

De modo que en la obra de arte puede realizarse la verdad como develación y como ocultamiento, experiencia que Heidegger denomina "conflicto entre mundo y tierra", lo cual quiere decir, como mencionamos, que si bien la obra muestra algunos significados, reserva otros, es decir, nunca agotamos una obra, al mismo tiempo expone un mundo y reserva otro. Esta posibilidad que la obra de arte en su ser mismo otorga es una posibilidad que, según Heidegger, la razón instrumental ha cerrado al buscar conocimientos definitivos y concluyentes sobre el mundo, lo cual limitaría su potencial creador, fundador de mundos.

El "conflicto entre mundo y tierra" es un fenómeno poiético, es decir, creador, desvelador. Por ello, Heidegger puede decir que en la poesía (poiesis) radica la esencia de todas las artes y que todo arte es en su esencia misma poesía; todo arte en tanto advenimiento de la verdad, es decir, como desocultamiento de significados, como un proceso creador, poiético, como acontecer de sentidos que se abren en múltiples posibilidades.

Es, entonces, en la relación entre poesía y verdad donde podemos verificar en Heidegger su comprensión de la filosofía como pensar abierto, como pensamiento del ser y, en última instancia, como pensar poetizante. Poesía como la palabra que nombra, poesía como lenguaje privilegiado porque en él sucederá el evento del ser, su manifestación, su desocultamiento.

En este sentido, no parecería extraño afirmar que filosofía y poesía estén en la misma senda, como señala María Zambrano en "Poema y sistema" (1998), y lo están porque quizá lo han estado desde siempre: la poesía primera que nos es dada conocer emerge como lenguaje sagrado, que por ser tal, no reducía su iluminar a un mero servicio comunicativo o a la reducción de la realidad al concepto, sino, primariamente, a la misteriosa verdad, precisamente como ocultamiento de sentidos.

La filosofía había conquistado, lenta y trabajosamente —como anota María Zambrano—, algo que ha sido presentado como su máxima generosidad, pero de la cual, sin embargo, se desprende el gesto contundente de su inaccesible condición: ha llevado las cosas a la "claridad" (aquella que defiende la racionalidad instrumental a través del concepto), sacrificando ella misma su propia luz, abandonando su carácter poiético, su posibilidad de hacer aparecer en la palabra al ser que hemos buscado detrás de las estrellas o en la claridad del concepto. Pensar poético como pensar filosófico es exigirle a la filosofía que ponga de manifiesto su origen, sus raíces, que se hunda en el seno mismo de la humana condición, la cual no se deja atrapar por el mero concepto anquilosante y definitorio, la cual no puede ser sustituida por éste ni por un sistema cerrado de categorías.

A este respecto es curioso, como apunta María Zambrano en el texto mencionado, que la idea de sistema haya separado tan rápidamente a la filosofía de la poesía (poiesis), desde el "Poema" de Parménides hasta el sistema aristotélico. Muy pronto se veneró en el sistema la posibilidad de encontrar la verdad, la vía de descubrir principios últimos y categóricos, como si el pensamiento poético hubiese nacido del delirio y por tanto lejos, muy lejos, de la límpida y cristalina razón, quien se ha adjudicado con su prestigio excluyente el papel de juez omnipotente que no admite como filosofía al pensamiento que fluye por distintas aguas.

El sistema ha sido la forma pura de la filosofía moderna racionalista, afirma la filósofa española, obligándola a abandonar su origen y su nacimiento poiético. La íntima comunión entre el pensar filosófico y el pensar poético —repensada por autores como Heidegger y Zambrano—, como tantas otras tradiciones del saber oscurecidas por el sistema y el método reinantes, no llegaron a extinguir del todo su fuego y es dentro de estos saberes inextinguibles de donde emerge un día la inspiración que parece infiltrarse y soplar las brasas de las formas más ortodoxas del saber triunfante, del racionalismo a ultranza, quizás para ayudarles a no morir en la estrechez de sus dictados. Es ahí, en esas brasas, donde la razón puede recuperar su esencia poiética y reconocer que poesía y filosofía, consideradas incluso en sus más puras manifestaciones, se toman de la mano erigiéndose por encima del

resto de las creaciones de la palabra; encuentro-desencuentro entre vida y creación, íntima comunión esencial y viva unidad, unidad que es identidad. El filósofo y el poeta aparecen en viva simbiosis con su obra, asegura Zambrano, tal vez más que ningún otro autor, porque si es al ser al que pronuncian dado su asombro, son ellos mismos como apertura al ser quienes están en cuestión. Y si la filosofía se parió, exigiéndose, para ser, la transparencia y la claridad, no podrá, no puede eludir tal exigencia para sí misma y habrá de indagar más allá de lo que ha sido para convertirse en la experiencia del pensar que ha querido ser, y poder repetir hoy su pregunta primera frente a las cosas: habrá de hacerse clara ella misma, habrá de hacerse visible, llevarse a la luz, pero no con esa luz excluyente propia del "iluminismo", sino de la luz que no se sabe separada de la oscuridad. Habrá de reconocer en sí la alteridad, es decir, al verse a sí misma se verá con otros; filosofía y poesía podrán reconocer su unidad original (sin que la una se confunda con la otra) como eso, como experiencia del pensar, como palabra que acude al pensamiento del ser e interroga por él, como palabra que desoculta los sentidos con los que nombramos realidades.

Y si la filosofía tiene una historia, es porque ella es unidad viva y nunca es, entonces, mera continuidad hecha de agregados; será también renacimiento, renovación perpetua y cada vez que se exija pensar habrá de reconocer que exige a su vez el pensamiento que comience con ella su historia, habrá también que soñar —como el poeta— con pronunciar la palabra primera, buscando ambos, en todo caso, la palabra que crea el ser.

El logos filosófico ha cercado su territorio, afirma Zambrano, ha delimitado su horizonte dentro de la luz, mientras que el logos poético —y ahí cobrará fuerza su encuentro-reencuentro— ha emergido desde las tinieblas, ahí donde la luz se oscurece, de modo que nació como ímpetu que desde lo oscuro y abismal ruega por la claridad; tal vez por eso precede a la filosofía, sin ella la razón no hubiera podido articular su cristalino refugio. Mas con Heidegger y con Zambrano aprendemos que oscuridad y develamiento, luz y ocultamiento, significan hablar del poder creador del lenguaje mismo como apertura de significados y nunca como posibilidad unívoca y cerrada.

Tras la crisis de la razón, tras la muerte de los grandes sistemas totalizadores, distintas filosofías, como la de Heidegger y también la de Zambrano, han intentado poner en cuestión con comprensiones renovadas de la filosofía el mandamiento bajo el cual la filosofía, a través de sus dictados exclusivamente racionalistas, ha aparecido: andar a solas, pretendiéndose ajena, autónoma frente a aquello que también ha necesitado para ser, confinándolo al reino de las sombras (de la no-verdad, del no-conocimiento, de la poesía), al margen de su claridad. Parece que hoy es una tarea ineludible de la

filosofía advertir que el pensamiento no sucede a solas en la mente de quien lo acoge, a no ser que lo acoja sin que lo necesite, como acertadamente ha apuntado María Zambrano.

Obras citadas

Heidegger, Martin. 1985. *¿Qué es filosofía?* Trad. de José Luis Molinuevo. Madrid: Narcea.

_____. 1994. *Hölderlin y la esencia de la poesía*. Trad. de Juan David García Bacca. Barcelona: Anthropos.

_____. 1996. "El origen de la obra de arte" y "La época de la imagen del mundo", en *Caminos de bosque*. Trad. de Helena Cortés y Arturo Leyte. Madrid: Alianza Universidad.

_____. 1998. "La pregunta fundamental de la metafísica", en *Introducción a la metafísica*. Trad. de Angela Ackermann. Barcelona: Gedisa.

Zambrano, María. 1998. "Poema y sistema", en *Hacia un saber sobre el alma*. Madrid: Alianza Universidad.

Catulo y Cicerón

Carolina PONCE HERNÁNDEZ*
Universidad Nacional Autónoma de México

La tradición clásica ha sido, sin duda, la estructura firme y rica de la que se han ido desprendiendo la mayor parte de variantes, si no es que todas, de la literatura occidental. Ese desprendimiento surge a veces sin problemas, pero otras veces representa una lucha que puede llegar a ser incluso feroz. Los escritores, a lo largo de la historia de la literatura, han estado conscientes en mayor o menor medida de lo que representa para ellos esa tradición que, por una parte, les ofrece múltiples posibilidades, pero, por la otra, se impone como un peso que deben aprender a manejar a fin de superarlo y transformarlo en algo propio, individual e independiente. Ya desde la misma antigüedad, los escritores latinos tuvieron frente a sí el filón enorme de la literatura griega y se dieron a la tarea de conocerla, aprenderla, analizarla, criticarla e imitarla, y con todo eso y más elaborar sus propias creaciones o recreaciones que se extienden a través de ocho siglos, si atendemos a los escritos que nos han llegado, los cuales van desde el siglo III a. n. e. hasta el siglo V d. n. e.

Hacer una revisión a vuelo de pájaro sobre todos ellos sería labor imposible. Quiero, entonces, enfocar la mirada en dos escritores de la primera mitad del siglo I a. n. e, Catulo y Cicerón, porque sus respectivas obras nos ofrecen de manera ejemplar dos de las variantes más significativas de la literatura latina: la poesía lírica y la prosa política y filosófica. Buscar las razones de la elección de tales géneros nos permite abordar algunos puntos sobre el oficio del escritor, su postura ante la tradición y sus aportaciones en el campo literario.

* Agradezco a los investigadores y traductores del Centro de Estudios Clásicos del Instituto de Investigaciones Filológicas de la UNAM el permitirme utilizar sus traducciones en este trabajo.

En el caso de Catulo, las versiones son del doctor Rubén Bonifaz Nuño. En el caso de Cicerón, las versiones son de la doctora Amparo Gaos, del doctor Julio Pimentel y del doctor Bulmaro Reyes Coria.

Recordemos primero que viven en un periodo crítico de la historia antigua, la crisis de la República Romana. La República vivía el último de sus cinco siglos de vida entre luchas de grupos políticos, sediciones y todo tipo de problemas, uno de los cuales y no de los menores era discutir y entender qué papel jugaban las letras en ese panorama y cómo debían y querían hacer literatura.

Nuestros dos escritores, de la parte norte de Italia, Cicerón de Arpino (106-43 a. n. e.) y Catulo de Verona (*ca.* 81-54 a. n. e.), habían recibido la educación que se acostumbraba en los medios sociales y económicos altos, fueran éstos de la clase de los patricios o de los caballeros, los equites. Aprendieron el griego y leyeron a los escritores griegos, lo cual dejará en ellos una influencia fundamental que habrán de transformar y enriquecer con sus aportaciones y características personales.

Eran contemporáneos y estaban inmersos en la misma realidad, pero tanto sus vidas como sus obras fueron casi diametralmente diferentes.

Catulo

Con relación a Catulo, lo primero que salta a la vista es que él decide ser poeta, sólo poeta, nada más que eso, poeta, y vivir la vida de acuerdo con los cánones no escritos que marcan a los miembros de la llamada juventud dorada, la *juventus aurea*: reuniones con los amigos, banquetes y amoríos, etcétera. En una actitud de clara rebeldía rompe con los esquemas convencionales puesto que no sigue, como era casi obligado, y como hizo Cicerón, la carrera política, no obstante que sus antepasados habían jugado papeles de primer nivel en la historia de Roma y, además, su padre era uno de los miembros más destacados del Senado.

Esta decisión del joven Catulo con seguridad no agradó al padre, quien posiblemente le restringió la ayuda económica, hecho por el cual su situación no era nada boyante como podemos ver en el poema XIII, cuando invita a cenar a su amigo Fabulo y en donde, entre chanzas, le confiesa que tiene el bolsillo lleno de telarañas, por lo que le pide que lleve todo: la cena, la muchacha, el vino, la sal y todos los reíres:

> Cenarás bien junto a mí, mi Fabulo,
> en pocos días, si los dioses te amparan,
> si buena y grande contigo trajeres
> la cena, no sin cándida muchacha
> y vino y sal y todos los reíres.

Si esto trajeres —digo— hermoso nuestro,
cenarás bien; pues del Catulo tuyo
pleno el bolsillo está de telarañas.
Mas, en cambio, tendrás puros amores
o algo, si hay, más suave y elegante;
pues donaré un ungüento que a mi niña
dieron las Gracias y los Cupidillos;
rogarás tú a los dioses, al olerlo,
que te vuelvan todo nariz, Fabulo.

Quizá esta dificultad, unida a la separación de su amada Lesbia, y tanto las presiones como las influencias familiares, hayan determinado su única participación en la vida política que consistió en acompañar al gobernador Memio, en los años 57 y 56 a. n. e., a la apartada provincia de Bitinia, lo que se constata en los poemas X y XXVIII, al primero de los cuales nos referiremos adelante.

Con todo, Catulo siguió haciendo poesía y precisamente un tipo de poesía que, al menos en el mundo cultural romano, no tenía aún el prestigio necesario para ser reconocida como una labor primordial para un ciudadano de su clase; en todo caso, como sucedía con otros, incluyendo al mismo Cicerón, eran simples entretenimientos de ocasión, ejercicios literarios menores o, tal vez, obrillas de cierta envergadura cuya realización no debía alejarlos de las actividades importantes.

Las *nugae*, como él llamaba a sus poemas, son pequeñeces, esto es, poemas breves de métrica diversa cuya fuente se encuentra en los poetas griegos, sobre todo en los escritores de epigramas, muy especialmente en Calímaco, quien ya, de por sí, había marcado en su momento una distancia considerable con su respectiva tradición, la de los grandes clásicos, pero que también, a su vez, se había transformado en un brillantísimo ejemplo del quehacer literario.

Calímaco no había asentado su presencia en el gusto latino todavía. Será fruto de Catulo y su círculo de amigos la proyección y difusión de este tipo de poesía en la literatura latina. Sabemos que fue un esclavo griego de su amigo Cinna, Partenio de Nicea, futuro profesor de griego nada menos que de Virgilio, quien les enseñó un volumen de Calímaco en el que descubrieron una forma diferente de la creación poética. Después de estudiarlo y comentarlo vieron cómo y de qué hacer una nueva poesía, de ahí el término de neotéricos con que son designados.

Enarbolan la brevedad como bandera que sirve inclusive para la épica. El poema épico ya no tiene que desarrollarse en miles de versos, sino que las historias se cuentan, los mitos se desenvuelven y se desentrañan en un peque-

ño epilio de unos quinientos hexámetros, el tipo de verso reservado al poema heroico, todo manejado docta y magistralmente a través de una búsqueda de los elementos más recónditos y de un impresionante arsenal de figuras.

Esto que fue una gran invención poética de Calímaco está manifiesto en uno solo de los ciento dieciséis poemas de Catulo, el LXIV, que trata de las bodas de Tetis y Peleo, los padres de Aquiles, y es su poema más extenso con cuatrocientos ocho versos que son suficientes para relatar el encuentro, el enamoramiento, la fiesta de boda, introducir su personal visión del mito de Teseo y Ariadna en una retrospección o analepsis admirable, regresar a la boda y presentar a los dioses con sus regalos y, finalmente, escuchar las profecías de las parcas con una anticipación o prolepsis en la que se vaticina el destino funesto de la raza humana. El manejo del tiempo es una verdadera obra de arte, así como los juegos de figuras; por nombrar sólo un ejemplo, en los primeros siete versos menciona cuatro veces el mar sin decir mar, sino ondas líquidas de Neptuno, fásidas olas, aguas saladas, llanuras cerúleas (*liquidas Neptuni undas*, *Phasidus fluctus*, *vada salsa*, *caerula aequora*).

No es un poema fácil porque en él el poeta, a propósito, juega con la erudición mitológica y los tropos. El oyente no puede ser cualquiera, sino un iniciado en estas novedades, heredero de los poetas helenísticos cultos, sólo él puede apreciar hasta dónde llega la habilidad poética, sólo él comprende el valor completo de la obra y sólo él obtiene ese inigualable placer nacido de las historias y las imágenes que los demás ni entienden ni ven.

Como afirma Pedro Tapia en la introducción a su Calímaco, ahí estaban "patentes los principios de una nueva teoría literaria... Esto y más entendieron los latinos, por eso los imitaron tanto" (Calímaco 1984: XXIII).

Si la brevedad se llevó a la épica, con mayor razón se recreó en su terreno propio, la lírica. Catulo se alza en la historia de la literatura latina como el primer ejemplo de poeta lírico, personal, individualista, cuya inspiración recorre un amplio espectro que va desde el poema erudito hasta el epigrama obsceno y escatológico, pasando por una rica variedad de temas y metros. Después de abrir ese camino, los poetas latinos posteriores correrán por él con soberbia desenvoltura.

Es Catulo el primer poeta latino que hace de la poesía el vehículo para cantar los detalles de la vida cotidiana, cuyas imágenes fugaces son temas que plasma como impresiones fotográficas certeras, valiosas por el significado que tuvieron para él. En cuanto algo excita su sensibilidad, responde con un puñado de versos que contienen el sentido exacto y las palabras aptas y rápidas para mostrar el amor, los celos, la amistad, la tristeza, el dolor, la ira, el agradecimiento o el reclamo, sentimientos todos que marcan la temática de su obra.

Es cierto que Catulo tiene su deuda con el epigramista griego; sin embargo, así como Calímaco no quiso ser otro Homero u otro Hesiodo, tampoco Catulo quiso ser otro Calímaco, uno y otro quisieron ser ellos mismos, admirando y respetando sus respectivos modelos, pero poniendo la distancia requerida para que la obra fuera independiente y alzara el vuelo con alas propias.

Una demostración de ello es la traducción que realizó Catulo del poema titulado "La Cabellera de Berenice" (LXVI), obra de Calímaco, la que es considerada por algunos críticos mejor que el original. Yo no metería las manos en el fuego para avalar tal opinión, pero sí creo de sumo interés que se haya dado, porque trae a juicio el problema de la imitación. En este caso, debemos enfatizar que se trata de una traducción y no de una imitación, y aun así, según los estudiosos de ambas obras, la traducción no es totalmente fiel, sino que Catulo se toma sus libertades frente al texto griego.

Como los mismos textos latinos lo demuestran, la imitación no consistía en una simple copia o en un acercamiento más o menos serio a un autor o a una obra, sino que era un profundo trabajo de conocimiento, aprehensión y asimilación tanto del modelo como de las reglas que lo hicieron posible. Más aún, la imitación latina quiere sobrepasar al modelo y superarlo, si lo logra o no es problema de la crítica literaria.

A este respecto, cuando revisamos la obra Catuliana encontramos lógicamente no sólo el eco de Calímaco y otros líricos griegos, sino, además, las formas métricas y las normas que definen un tipo especial de poesía, como la tendencia a la brevedad, la pureza del lenguaje y su manejo en léxicos distintivos y apropiados para dar las pinceladas precisas. Sin embargo, Catulo añade todo el elemento latino en los momentos en que se abre a variantes léxicas totalmente populares, y en el momento que su ardiente personalidad se impone y decide dejar a un lado toda oscuridad que pudiera volverlo incomprensible, salvo en el caso de tres poemas eruditos y la traducción mencionada.

Dentro de los temas del veronés, los amores ocasionales o duraderos reclaman el papel principal en su vida y en su obra, es por ello la importancia de todos los poemas del ciclo de Lesbia, o la de los otros dedicados a Ipsitila y a Juvencio, porque nos retratan al poeta y al hombre sensible, apasionado, fanfarrón, dolido, cursi.

Aquí la poesía erótica es directa y dice con claridad lo que Catulo siente o desea, combinando el léxico de la vida diaria con otro urbano y lleno de gracia y entrelazando los diminutivos, lo incontable y lo contable, las repeticiones, las referencias geográficas, los juegos de antónimos, la adjetivación, etcétera. De acuerdo con la propuesta de ordenar algunos de los poemas a Lesbia en forma novelada, presentamos primero el LI, que es una

emulación de un poema de Safo, en el cual parecería encontrarse la ocasión en que el poeta ve a la amada; después viene el ciclo del amor feliz del que ponemos como ejemplo el poema VII:

LI

Que es igual a un dios aquél me parece,
que vence a los dioses él, si es posible,
quien frecuentemente ante ti sentándose
te mira y te oye
dulce rïente, lo que todos, mísero,
los sentidos me roba, pues al punto
que te vi, Lesbia, nada me ha quedado
[...]
Mas cae mi lengua; tenue por mis miembros
flama se fieltra; las orejas tañen
con ruido suyo; cúbrense con doble
noche mis lumbres.
Catulo, el ocio para ti es funesto.
Con ocio exultas, y de más te alegras.
Antes, el ocio reyes y felices
perdió ciudades.

VII

Preguntas, Lesbia, cuantos besos tuyos
me sean bastantes y demasiados.
Cuan magno número de arena líbica
yace en Cirene, rica en laserpicio,
entre el oráculo de Jove ardiente
y el sacro túmulo del viejo Bato;
o cuantos astros, al callar la noche,
miran furtivos amores de hombres,
que beses tantos besos tú, bastante
es a Catulo el loco, y demasiado,
que ni contarlos bien los curiosos
puedan, ni mala lengua enhechizarlos.

Sin embargo, fueron más numerosos los poemas surgidos de la traición y de los celos. El poeta, aunque reflexione tratando de superar su situación personal (poema VIII), no logra evadirse, como podemos ver en el poema LXXV:

Llevada hasta aquí fue la mente por culpa tuya, mi Lesbia,
y tanto por su afecto se aniquiló ella misma,
que ya no podría estimarte, aunque te hicieras la óptima,
ni desistir de amar, aunque lo hicieras todo.

Como Catulo ha aceptado definitivamente a Lesbia, a pesar de las traiciones, de una manera que parece casi pueril nos cuenta que si ella habla mal de él es porque lo ama y la prueba que ofrece nos recuerda las trampas de los enamorados de todos los tiempos:

XCII

Lesbia de mí habla siempre mal, y no calla nunca
de mí. Muera yo si Lesbia no me ama.
¿Qué señal? Que son también cosas mías: a ella la execro
de continuo; mas yo muera, si no la amo.

El poema LXXXV ha sido considerado como el resumen mejor logrado de la situación contradictoria entre el amor y el odio. Incluso se ha dicho que es el primero en la literatura occidental en plantear claramente la contraposición:

Odio y amo. Por qué lo haga, preguntas acaso.
No sé. Pero siento que es hecho, y me torturo.

Aunque la pasión amorosa fue el centro de la creación poética de Catulo comprende sólo unos veinticinco de sus ciento dieciséis poesías, pero la fama lo ha celebrado de manera muy especial en los últimos cincuenta años reconociendo en ellos una fuerza directa y un diapasón que se abre desde el inicio de la relación amorosa hasta la pérdida de la amada con una extraña resignación violenta por que no puede dejar de amarla, a pesar de haber sufrido los celos y la traición. Sin embargo, el resto de su producción contiene cualidades que la hacen digna de ser igualmente conocida.

Por ejemplo, la poesía iracunda y burlona, la que reta provocativamente a los enemigos, a los malos poetas y a los políticos, goza al utilizar, otra vez con una libertad sin límites, el lenguaje obsceno, el del vulgo, hasta el punto que parece una confabulación idiomática entre el poeta y sus amigos, entre el poeta y el pueblo. Se desatan y rebosan, sólo refrenados por la métrica, imágenes y términos escatológicos y procaces que hermanan, en una perfecta comunicación, a Catulo con el resto de los romanos. En estos poemas no campea la tristeza, sino la carcajada que estalla como explosión surgida de compartir una lengua común y elevarla al rango de poesía.

Tales versos todavía nos desafían, ¿acaso yo, universitaria, me atrevo a repetir frente a un público el *Pedicabo ego vos et irrumabo, / Aureli pathice et cinaede Furi*... (Yo os daré por el culo y por la boca, / Aurelio pederasta y capón Furo...) del poema XVI? De la misma manera, a modo de ejemplo, véanse estos otros, cuyo punto de ataque es la persona de Gelio y sus aficiones amorosas:

LXXX

¿Qué diré, Gelio, por qué estos labiecillos de rosa
más cándidos que nieve invernal se vuelven,
cuando al alba sales de casa, y cuando la hora octava
te mueve del reposo blando en un largo día?
No sé, por cierto, qué es. ¿Quizá en verdad la fama susurra
que tú de un medio hombre te tragas grandes miembros?
Por cierto así es. Los flancos rotos del pobre Víctor lo claman,
y tus labios tintos con ordeñado semen.

LXXXIX

Gelio es delgado, ¿cómo no? A quien madre tan buena
y tan fuerte vive, y tan hermosa hermana,
y tío tan bueno, y todo tan lleno de niñas
parientes: ¿por qué éste de estar dejara flaco?
Que aunque nada palpe sino lo que tocar no es honesto,
encontrarás cuanto quieras por qué está flaco.

Muchos otros provocan no tanto por la obscenidad como por las referencias nada agradables, así tenemos el poema LXIX en que ataca a Rufo por el pestilente olor de sus axilas. Ataque sucio, pero indirecto si pensamos que Rufo era amante de su querida Lesbia:

No quieras admirarte porque para ti, Rufo, ninguna
mujer quiera tender debajo del tierno muslo,
ni aunque la corrompas con el don de una tela preciosa,
o con el gozo de una translucidita piedra.
Cierto rumor malvado te daña, con que dicen que bajo
el hueco de los brazos, fiero cabrón te habita.
Todas temen a éste, y no es raro, pues bestia es muy malvada
con la cual una niña graciosa no se acuesta.
Por eso, o la peste cruel de las narices destruye,
o, porque huyen, desiste de admirarte.

En cuanto a las injurias lanzadas contra César, su lugarteniente Mamurra y sus partidarios, como dice Bonifaz Nuño, no tienen carácter político como pudiéramos esperar, sino radican en meras andanadas contra "comportamientos de índole personal y privada". Así lo oímos decir:

LVII

Bien conviene a los ímprobos castrados,
al pederasta Mamurra y a César.
No es milagro. En los dos manchas iguales,
urbana la una y la otra formiana,
impresas residen y no se lavan;
al par morbosos, gemelos los dos
en un lechillo, sabihondillos ambos;
éste no más que aquél, voraz adúltero,
socios rivales de las muchachitas.
Bien conviene a los ímprobos castrados.

Es bueno traer a la memoria dos cosas: que la familia de Catulo tenía amistad con César y lo hospedaba ocasionalmente, y que los versos de Catulo despertaban la admiración de César. Pero hay dos poemas, el XXIX y el CXIV, en que la crítica toca mayor fondo, porque el enriquecimiento desaforado de Mamurra, a quien llama *Mntula* (pene), a costa de las provincias gálica y británica, provoca que Catulo reclame a César, a quien llama capado Rómulo, el que no ponga fin a las acciones que son la perdición y ruina de la República.

En los otros nueve poemas de ataques contra los personajes políticos, maneja la burla soez con base en los defectos y las actividades sexuales, siguiendo el mismo tenor surgido de un ingenio y un humor muy propios del pueblo latino.

Ahora bien, cuando su poesía se acerca a los amigos o al quehacer literario, el lenguaje se vuelve elegante, gentil, refinado. Los estudiosos de su obra se han encargado de señalar todo un léxico catuliano a este respecto: lo urbano oponiéndose a lo rústico, lo bello a lo carente de gracia, lo delicado a lo fastidioso, etcétera, en donde se percibe una muy peculiar estética que dejará su influencia en los poetas posteriores. Por ejemplo, el poema XXXV es una delicada petición a su amigo Cecilio para que vaya a verlo a Verona y en él mezcla la visión de los amores de su amigo y un elogio a su poema dedicado a Cibeles, la Reina del Díndimo:

Al tierno poeta, mi compañero
Cecilio, quisiera, papiro, digas

que venga a Verona, huyendo los muros
de la Nueva Como, y la costa Laria,
pues quiero que ciertas meditaciones
de un amigo suyo y mío, reciba.
Pues devorará, si es sabio, el camino,
aunque lo retenga cándida niña
mil veces, al irse, y al cuello echándole
ambas manos, ruéguele que se quede.
Ella hoy, si verdades me han anunciado,
lo ama ardientemente, con amor loco;
Pues del tiempo aquel que leyó, empezada,
la Reina del Díndimo, de ése, cómenle
fuegos, a la pobre, la interna médula.
Te perdono, niña, más que la Sáfica
Musa, docta. Dado que gentilmente
empezó Cecilio la Magna Madre.

En el poema LXXXII encontraremos un bello juego de palabras para pedirle a Quintio que no le arrebate lo que le es más querido. En sólo cuatro versos y repitiendo tres veces la misma idea, es capaz de provocar la agilidad mental del lector:

Quintio, si quieres que los ojos te deba Catulo,
o más, si hay algo más que los ojos caro,
no quieras quitarle lo que le es mucho más que los ojos
caro, o, si lo hay, que el algo más que los ojos caro.

El gusto helenístico por la imagen de los enamorados jurándose un amor feliz y duradero, mientras el pequeño dios Amor los vigila y aprueba con estornudos, se convierte en Catulo en un bello diálogo que anticipa el carmen amebeo de Horacio y Lidia:

XLV

A Acme —sus amores— en el regazo
teniendo, Septimio dice: "Acme mía,
si no te amo locamente, y dispuesto
estoy, firme, a amarte todos los años
cuanto el que más pueda querer con ansia,
que en la Libia solo y la India abrasada
de un león ojiglauco salga yo al paso."
Esto dicho, Amor, como antes izquierdo,

estornudó, diestro, su asentimiento.
Y Acme, la cabeza volviendo suave,
los ebrios ojuelos del dulce niño
con esa purpúrea boca besando,
"Así —dijo— vida mía, Septimito,
a este solo dueño sirvamos siempre,
como mucho más ardiente y más grande
fuego las medulas blandas me quema."
Esto dicho, Amor, como antes izquierdo,
estornudó, diestro, su asentimiento.
Ahora, del buen auspicio salidos,
con ánimos mutuos se aman, se aman.
A Acme, el pobrecillo Septimio, sola,
quiere más que a Sirias y que a Bretañas;
la fiel Acme, para Septimio solo,
hace las delicias y los deseos.
¿Quién a más felices hombres algunos
miró? ¿Quién a Venus más agorera?

Escribir sobre lo efímero no conlleva, necesariamente, un resultado poético efímero que pierda su valor al día siguiente. Si el poeta sabe captar la gracia, la belleza o la chispa de la situación, entonces el poema nacido de un detalle insignificante, recorrerá los siglos proyectando esa imagen. La obra de nuestro veronés contiene mucho material de este tipo. Cuando regresó de Bitinia, más pobre que antes, una putilla amiga de Varo le pidió prestados unos esclavos, pero él no tenía nada; sin embargo, la situación le da pie para escribir el poema X que nos ofrece una visión de las romanas paseando por el foro y las charlas que ahí ocurrían. Como en el poema precedente muestra el uso del diálogo, del estilo directo, que tan bien manejó nuestro poeta. Del mismo modo nos acerca a la sátira latina, en especial, a ciertas sátiras horacianas de las que es claro antecedente:

A mí ocioso, mi Varo desde el foro
me había llevado a ver a sus amores:
una putilla que entonces, de pronto,
no vi, en verdad, ni sin gracia ni fea.
Cuando vinimos aquía, nos tocaron
pláticas varias; entre ellas, qué fuera
Bitinia ahora, en qué modo se hubiera,
si yo con algo me había aprovechado.
Respondí lo que era: nada había
—para los mismos pretores ni el séquito—

con que volver la testa más ungida;
más quienes un pretor puerco tenían
que ni un pelo estimaba a su séquito.
"Por cierto, empero", afirman, "lo que dicen
que es nativo de allí, le compraste hombres
a tu litera." Yo, para fingirme
alguien más rico frente a la muchacha,
"No", contesto, "me fue tan pobremente,
que, aunque mala provincia me tocara,
no pudiera atrapar ocho hombres rectos."
Mas ninguno, ni aquí ni allá, tenía
que el pie quebrado de mi viejo catre
colocarse pudiera sobre el cuello.
Aquí ella, cual conviene al más capado,
"Te ruego", dice, "mi Catulo; un poco
préstame a ésos, pues quiero a Serapis
me lleven." Dije a la muchacha: "Espera,
en lo que afirmé ahora que tenía
se me fue la razón; mi compañero
se los ha reservado; es Cayo Cina.
Pero, ¿qué a mí si son de él o míos?
los uso igual que si yo los tuviera.
Mas tú insulsa y molesta eres de sobra,
con quien no es lícito ser distraído."

Uno de los temas que incitaban al poeta era el robo ya fuera de besos o de objetos. Esto le provocaba enseguida una reacción que consistía en contraatacar con sus versos. En el poema XII está furioso porque Asinio le robó un pañuelo, regalo de sus queridos amigos, Veranio y Fabulo:

Marrucino Asinio: la mano izquierda
no usas con gracia en el juego y el vino;
robas el lino a los más descuidados.
¿Juzgas que esto es chistoso? Te escapa, inepto:
es, cuanto quieras, cosa fea y sórdida.
¿No me lo crees? Créelo a tu hermano
Polión, que tus hurtos por un talento
cambiar quisiera, pues que de ingeniosos
y de graciosos es mozo diserto.
Por eso, o endecasílabos espera
trescientos, o devuélveme mi lino.
Que no me mueve a mí por lo que valga,
pero es recuerdo de mi compañero.

Pues pañuelos setabos desde Iberia
como regalo enviáronme Fabulo
y Veranio; preciso es que los ame
como a mi Veranito y a Fabulo.

De pronto el poeta se despide en medio de la primavera y sentimos ese anhelo de partir unido a un cierto dolor por la despedida:

XLVI

Ya primavera trae suaves calores,
ya del equinoccial cielo la furia
calla en las auras jocundas del Céfiro.
Los frigios llanos, Catulo, se dejen,
y el campo fértil de ardiente Nicea.
A las del Asia urbes claras volemos.
Ya errar anhela la mente agitada,
ya en su ansia alegres los pies cobran fuerza.
Adiós, oh dulces reuniones de amigos,
que, lejos, juntas de casas salidas,
varios caminos diversos devuelven.

Como podemos ver, nada fue intocable para este latino que al elegir su oficio y sus modelos se mantuvo firme, haciendo gala de una actitud libérrima frente a su medio político y social y frente a las tradiciones literarias que, si bien lo conformaron, supo asimilarlas y seguir su propio e independiente camino.

Cicerón

Si con Catulo entramos al microcosmos de un joven romano que decide romper con muchos convencionalismos; con Cicerón, en cambio, estamos ante el macrocosmos de Roma, porque él desde un principio se enrola en la actividad jurídico política y, tal como debía comportarse un buen ciudadano, dedica todo su interés a la vida pública, ya sea en el foro o en los tribunales, en la curia o inclusive en la privacidad de su casa, lo cual, obviamente, pondrá la nota distintiva en su producción literaria consistente en discursos, es uno de los mejores oradores de todos los tiempos, y tratados de teoría política, retórica y filosófica, amén de una impresionante colección de cartas que nos ha legado, para que en ellas encontremos toda la información de los acontecimientos romanos de su tiempo.

No era un patricio, sino un *homo novus*, uno de los nuevos personajes en los quehaceres políticos y literarios, era uno de los equites, de la segunda clase social que a fuerza de una perseverancia sin igual y ayudado por una extraordinaria preparación habrá de escalar hasta el punto más elevado de las magistraturas romanas, el consulado, en el año 63 a. n. e., cuando Catulo contaba con veintidós años y él tenía cuarenta y tres, lo que nos indica que había una generación de diferencia entre los dos.

Es claro que por su postura adecuada a la gravitas, este político, orador y filósofo con toda su cultura y agudeza fue quien llamó a esos jóvenes poetas, la *juventus aurea* y los *neoteroi*, caracterizando así su modo de vida y su producción literaria y dejando ver a través de los simples términos una cierta desaprobación hacia ellos. Él, por su parte, si dejamos a un lado su afición a la poesía, se encarga de dejar a la posteridad su propio retrato de republicano cabal, cabeza de la oratoria y filósofo conocedor y crítico, entretejidas tan apretadamente estas tres pasiones de su vida que nos parece imposible desanudarlas.

Como dice Mackendrik (citado por Lisi 1997: 346):

> La filosofía de Cicerón ha sido plasmada por las bases retóricas de su pensamiento. Retórica y filosofía están de tal manera entrelazadas que hay quienes han visto en el contenido filosófico de sus discursos la característica fundamental del arte oratoria ciceroniana. Las obras filosóficas están estructuradas de manera retórica y retórica es la forma en que se busca fundamentar las diferentes posiciones.

Es el hombre que se aferra desesperadamente a la República y sus instituciones, a pesar de que en esos momentos ésta se encuentra debatiendo con la muerte, y es capaz de hacer casi todo por salvarla, desde oponerse directamente a los revolucionarios, como es el caso de sus *Catilinarias*, hasta doblegarse frente al dictador en sus discursos para César, y, aún después de la muerte de éste, continuar sus ataques contra los enemigos de la *respublica*, encarnados en la figura de Marco Antonio, por medio de sus *Filípicas*.

Con justa razón han sido admiradas todas sus obras, y los discursos especialmente vuelven a servir de modelo de acuerdo con las circunstancias: unos, como las *Verrinas*, en época de opresión de las provincias; otros, como las *Catilinarias*, en los momentos difíciles de las conspiraciones secretas contra el régimen; y otros más, como las *Filípicas*, cuando las libertades republicanas se ven pisoteadas por la dictadura (Wilkinson 1989: 284).

Algunos de sus grandes argumentos surgen de la historia de Roma, pero su visión de ella está basada en la actuación de los dirigentes, los protago-

nistas, que han hecho grande a su República, desde Rómulo hasta los de una o dos generaciones anteriores a la suya, Publio Léntulo, Tiberio Graco el padre, los Escipiones, los Escévola, etcétera, en fin, todos aquellos que puede nombrar cuando, como dice él, busca a aquel hombre que "conoce los medios con que se promueve y acrecienta la prosperidad de la patria y los emplea con oportunidad; a éste estimaré como digno de dirigir un estado y de ser, por sus consejos y autoridad, el primero en las deliberaciones políticas".

Las palabras precedentes deberían estar grabadas con enormes letras en todos los recintos de los gobernantes, por su perfecta definición de la obligación que tienen de promover y acrecentar la prosperidad de la patria.

Puesto que la historia le sirve para hacer filosofía política, no podemos dejar de señalar que también el pueblo tiene un papel protagónico en su teoría del estado.

El pueblo, así en abstracto, a través de su participación permite la permanencia de los tiranos o, rechazándolos, impone la justicia. La siguiente cita de la que considero su obra más importante, *Sobre la República*, es claro ejemplo de verdadera sabiduría política:

> [...] recuerdan que, habiendo surgido en el pueblo uno o más bastante ricos y opulentos, entonces nació de la altivez y soberbia de éstos, cediendo y sucumbiendo los cobardes y los débiles ante la arrogancia de los ricos. Pero dicen que, si los pueblos mantienen su derecho, nada es más prestante, más libre, más dichoso, puesto que son ellos los amos de las leyes, de los juicios, de la guerra, de la paz, de los tratados, de la vida de cada ciudadano, del dinero. Piensan que sólo ésta se llama con justicia "república", esto es "cosa del pueblo", y que así la "cosa del pueblo" suele pasarse, de la dominación tanto de los reyes como de los nobles, a la libertad; que los reyes o el poder y asistencia de los optimates no son requeridos por los pueblos libres (Cicerón 1984: 24).

Ahora bien, la "cosa del pueblo", esto es, la república, sólo puede cimentarse en la libertad y en la concordia (*concordia ordinum*, concordia de clases sociales), mas ésta debe ser sostenida por la igualdad de intereses, si hay diferencia y unos grupos tienen intereses particulares distintos a los de la comunidad, entonces surge la discordia y con ella el afán de unos por aventajar y estar encima de otros. Además, lo único que puede establecer la unión sólida de la sociedad civil es la ley y el derecho que emana de ella, pero con la condición *sine qua non* de que debe ser igual para todos:

> Y, por cierto, dicen que no es oportuno que, con base en el vicio de un pueblo indómito, se repudie toda esta forma de pueblo libre; que nada es más inmutable, nada más firme que un pueblo concorde y que todo lo encamina a su incolumidad y a su libertad; y que es muy fácil la concordia en aquella república en la cual todos tienen los mismos intereses; que de la variedad de intereses nacen las discordias, puesto que una cosa es ventajosa para unos, otra para otros; y que, así, cuando los nobles tenían el poder, nunca fue permanente la situación del Estado, y esto mucho menos en los reinos de los cuales, como dice Enio, no es propia "ninguna santa asociación ni lealtad". Por lo cual, dado que la ley es el vínculo de la sociedad civil, y el derecho que emana de la ley es igual, ¿con base en qué derecho puede mantenerse la sociedad de los ciudadanos, cuando la condición de los ciudadanos no es idéntica? En efecto, si no se quiere igualar las fortunas, si los ingenios de todos no pueden ser idénticos, ciertamente deben ser idénticos entre sí los derechos de los que son ciudadanos en una misma república, pues ¿qué es un Estado sino una sociedad de derecho?... (Cicerón 1984: 24-25).

Como podemos apreciar en la cita anterior, la relación entre un pueblo libre y sus dirigentes se da de tal manera que en la segunda parte del texto lo que presenta es el imperio absoluto de los jefes sobre una plebe débil y sumisa. Pero no hay contradicción alguna, porque lo que Cicerón muestra es una fuerte crítica al gobierno de unos cuantos, los aristócratas, que se autoclasifican como tales no con el consentimiento del pueblo, sino por propia arrogancia. Es justamente a estos aristócratas a quienes conviene la debilidad, la ignorancia y la sumisión de un pueblo que cuando fue libre los eligió. Semejantes hombres, bañados en la riqueza, imponen un vergonzoso despotismo y así, afirma:

> Cuando [...] los recursos de unos pocos, no sus virtudes, comienzan a mantener la dirección de la república, los dirigentes mantienen obstinadamente su nombre de optimates, mas en realidad carecen de él; pues las riquezas, el nombre, los recursos, vacíos de sabiduría y de la moderación de vivir y de mandar a otros, están llenos de deshonor y de insolente soberbia, y no hay forma alguna más deforme de gobierno que aquella en la que los más opulentos son considerados los óptimos (Cicerón 1984: 26).

Por el contrario, en una república el pueblo se define como "la agrupación de una multitud, asociada por un consenso de derecho y la comunidad de intereses", y aquí la frase "comunidad de intereses" (*communione utilitatis*) reviste capital importancia (Cicerón 1984: 20).

Como hasta nuestros días la República Romana ha sido la de mayor duración en el tiempo (cinco siglos), es lógico que haya enfrentado todo tipo de problemas y que haya ofrecido diversas soluciones para resolverlos. Nos queda a nosotros la responsabilidad de estudiar y criticar las respuestas romanas, algo que ya el mismo Cicerón hacía en aquellos momentos finales y críticos de su república, en donde uno de los problemas más álgidos era el de las deudas. Cicerón, el teórico de la política, revisa la historia y encuentra que fueron suprimidas las sujeciones a los acreedores y se dejó de encarcelar a los deudores porque la plebe se debilitaba por los gastos y los gobernantes buscaban la medicina para esos males, pero leamos mejor sus palabras:

> Quizá nuestros mayores habían tenido un método para poner remedio en aquellas deudas, el cual ni al ateniense Solón se le había escapado, no mucho tiempo antes; ni, un poco después, a nuestro senado, cuando, a causa de la pasión de uno solo, todas las sujeciones de los ciudadanos a sus acreedores fueron suprimidas y luego se dejó de encarcelar a los deudores. Y siempre, cuando la plebe, debilitada por los gastos a consecuencia de una calamidad pública, desfallecía, se buscó, con miras al bienestar de todos, algún alivio y medicina para este género de males. Echa a un lado por entonces esta medida, le nació al pueblo un motivo para que, creados por medio de la sedición dos tribunos de la plebe, disminuyeran el poder y la autoridad del senado. Sin embargo, este poder permanecía grave y grande dado que los más sabios y valerosos protegían al Estado tanto con las armas como con sus resoluciones, y su autoridad florecía al máximo pues, aunque aventajaban largamente a los demás en honor, eran inferiores en placeres y de ordinario no superiores en dinero; y tanto más grata era la virtud de cada uno en la república cuanto que, en los asuntos privados, protegían a cada ciudadano con su actividad, con su consejo, con su fortuna (Cicerón 1984: 61-62).

A través del texto encontramos la opinión del teórico que recurre a la apreciación ética para conminar a los que tienen el poder a no ser superiores en cuanto a las riquezas y a proteger a los ciudadanos tanto con sus actuaciones políticas como incluso con sus propias fortunas.

Ahora bien, mucho se ha escrito sobre la influencia que la *República* de Platón y la *Política* de Aristóteles ejercieron en la obra de Cicerón, pero creo que debe ponerse un énfasis mucho mayor en los avances sustanciales presentados por él; no olvidemos que se trata de un hombre político, conocedor profundo del derecho y de la historia, que vive en una república con cuatrocientos cincuenta años de existencia, la primera república, cuya orga-

nización necesitó de una terrible lucha de clases y de una continua elaboración jurídica, todo lo cual producirá sus frutos teóricos en la obra ciceroniana. Así pues, debemos estar tan conscientes como él lo estuvo de que su teoría política, discutida a lo largo de los seis libros de su *Sobre la República*, va más lejos de lo postulado por sus modelos griegos, tanto como la constitución y las instituciones de Roma rebasaron a las griegas.

Julio Pimentel, en la introducción a las *Cuestiones académicas* de Cicerón, cita una carta a Ático que si bien atañe a esta obra, podemos hacerla extensiva a otras, en donde importa señalar, nuevamente, que la imitación de los latinos desea producir frutos diferentes y más ricos, dice así: mis "libros salieron en tal forma que, si no me engaña el común amor propio, no hay nada semejante en tal género, ni siquiera entre los griegos... Éstos serán mucho más bellos, más breves y mejores" (Cicerón 1990: IX).

Una de las mejores aportaciones de Cicerón es el enfrentar las distintas posiciones filosóficas a través de sus personajes, e irlas rebatiendo por medio de argumentaciones que encadena en una *dispositio* coherente y lógica, con la finalidad de llegar a la verdad. Por ello se le reconoce, hasta donde yo sé, como el primer gran ecléctico de la historia de las ideas filosóficas; él mismo expone:

> [...] queremos encontrar una verdad libre de toda controversia, y la buscamos con sumo cuidado y dedicación. En efecto, aunque todo conocimiento está obstruido por muchas dificultades, y es tal la oscuridad en las cosas mismas y la debilidad de nuestros juicios, que, no sin causa, los más antiguos y doctos desconfiaron de poder encontrar lo que deseaban; sin embargo, no desmayaron aquéllos, ni abandonaremos nosotros... la dedicación a investigar y nuestras discusiones no hacen otra cosa que, hablando en pro y en contra, hacer brotar y, por así decir, extraer algo que sea verdad, o se aproxime a ello lo más cerca posible (Cicerón 1990: 22-23).

En lo anterior reconocemos claramente el método que se basa en el análisis y la contraposición de las diversas escuelas a fin de ir probando con argumentaciones enfrentadas las que están más cerca de la verdad, si es posible, las que constituyan algo de verdad. Este método ha sido característico de los filósofos eclécticos a lo largo de la historia de las ideas filosóficas y, en general, por una parte ha tenido una actitud antidogmática que permite valorar todas las opiniones que entran en el debate, y por otra parte aguza la inteligencia para evitar las contradicciones que pudieran darse al elaborar un nuevo conjunto coherente y organizado de ideas a partir de posiciones diferentes e inclusive contrarias. Por esto último, Cicerón habla

de las dificultades y oscuridad para llegar al conocimiento, así como de las precauciones que el sabio debe tomar para no engañarse (Cicerón 1990: 52-53).

Justamente en este punto, se suman en Cicerón el filósofo y el rétor, cuando por medio de la teoría de lo *probable* —planteada por Carnéades— se resuelve el punto, ya que si no podemos estar absolutamente seguros de qué es lo verdadero, debemos acercarnos lo más posible a ello y llegar a lo que puede probarse —lo probable—, de la misma manera que en retórica el argumento decisivo es el verosímil y probable, posición que se basa en la antigua retórica aristotélica, presentada por Cicerón en sus tratados sobre elocuencia, arte que defiende con toda firmeza, porque la considera como parte fundamental de las cuestiones civiles, las propias del *civis*, del ciudadano: "Hay alguna razón civil que consta de muchas y grandes cosas. Y alguna parte de ella, grande y amplia, es la elocuencia artificiosa, que llaman retórica" (Cicerón 1997: 5).

Así pues, Cicerón puede ser visto como el primer ecléctico romano y no sólo atendiendo a las cuestiones filosóficas, sino también en cuanto a las cuestiones de teoría retórica, porque logra una suma coherente de diversas posiciones anteriores a la suya, especialmente de las dos grandes corrientes griegas: aquella que se interesaba por la filosofía política y rechazaba la retórica, y aquella otra que teorizaba sobre retórica, dándole una importancia tal que podía representar un peligro para la salud de la vida pública.

Por lo anterior, al discutir en torno al gobernante que conviene a un pueblo, propone que, si bien debe ser sabio, según Platón, un filósofo también debe manejar la elocuencia y prepararse en las cuestiones retóricas, cosa que según Platón es más que nocivo para la comunidad. Cicerón abiertamente declara que nada hay más excelso que el orador capaz de tener en suspenso a un concurso numeroso de hombres, "dominar las asambleas de los hombres, cautivar las mentes, impulsar las voluntades a donde se quiera, y de donde se quiera apartarlas. En todo pueblo libre, y de modo máximo en las ciudades pacíficas y tranquilas, esta sola cosa ante todo ha siempre florecido y dominado" (Cicerón 1995: I, 11). Este hombre debe además "exponer al odio de los ciudadanos, y con el castigo reprimir, el crimen y el crimen y el fraude del que daña; y además liberar a la inocencia, con la salvaguarda de su ingenio, de la condena de los juicios; y además alentar al decoro al pueblo languideciente y desfalleciente, o sacarlo del error, o inflamarlo contra los ímprobos, o al incitado mitigarlo para los buenos; que, finalmente, diciendo pueda o excitar o sedar ese movimiento, cualquiera que sea, que en los ánimos de los hombres postulen el asunto y la causa" (Cicerón 1995: I, 70).

Una sólida preparación en las ciencias del derecho, en la filosofía, en la retórica, unida a una virtud sin tacha son los elementos imprescindibles para ejercer el mando, pues sólo de esta forma es posible vencer a quienes dañan a la ciudad. Desde que tenía alrededor de dieciséis años, cuando escribió su primer libro sobre retórica, el *De inventione* (*De la invención retórica*), afirmó "que la sabiduría sin elocuencia aprovecha poco a las ciudades, pero que la elocuencia sin sabiduría casi siempre estorba demasiado; nunca aprovecha" (Cicerón 1997: 24).

Como los malvados usan de ella, entonces es necesario que los defensores se interesen en estudiarla para "protección de la república, haciendo girar la argumentación retórica en torno de cuatro circunstancias de la vida: la seguridad, la honestidad, la brillantez y la jocundidad", según el análisis de Reyes Coria a la obra antes dicha (Cicerón 1997: XIII).

Posteriormente, en sus diálogos *Sobre el orador*, cuando tenía cuarenta y ocho años, continúa exigiendo, ahora con mayor fuerza, una firme y amplia cultura, a fin de que el orador político pueda hablar de todo con variedad y abundancia, pues de no ser así no podrá hablar ante el pueblo sobre las leyes que deben aprobar o vetar, ni ante el Senado sobre los asuntos públicos, dado que estará "sin sumo conocimiento y sapiencia de las cosas civiles" (Cicerón 1995: 22).

Sus obras en torno a la retórica y la filosofía política nos dan la semblanza de un Cicerón casi perfecto; pero si atendemos a sus actuaciones políticas y a las causas que defendió, las opiniones se dividen encarnizadamente. Su mundo se debatía en guerras civiles, las diferencias sociales eran cada día más grandes y el problema de las deudas asolaba a la mayor parte de la población, en tanto que un grupo pequeño de optimates defendía sólo sus intereses particulares, y Cicerón miraba al pasado, a la República de los ancestros; con un conservadurismo y una angustiosa indecisión frente a los problemas, el filósofo humanista le arrebataba el poder de tomar las resoluciones necesarias al político.

Podemos admirar sus escritos, pero muchas veces nos es imposible estar de su parte y defender algunas de sus causas. La carrera de la historia de Roma se apresuraba al principado, se dirigía hacia el imperio como la forma de gobierno capaz de dominar sus enormes territorios. Cicerón ve esto, pero se resiste a aceptarlo y, en medio de todo, generalmente se pone del lado de la clase dominante y ve al pueblo como la turba sediciosa de las *Catilinarias*, los que toman las armas son los endeudados irresponsables, agricultores y colonos manirrotos, asaltantes, asesinos, delincuentes de toda clase. Esa ralea de bandidos no es el pueblo para Cicerón, la distancia que hay entre ellos es la misma de Cicerón como teórico y Cicerón como político.

Catulo y Cicerón ganaron con justicia su lugar en la tradición clásica porque fueron verdaderos creadores; nutridos de la savia que corría desde las fuentes griegas, supieron transformarla y en esa evolución se han convertido en dos eslabones de los más fuertes en la cadena de la cultura humana. Siendo tan diferentes ellos y sus obras, a pesar de vivir en el mismo mundo, ambos nos siguen interesando y conmoviendo. En ambos se puede encontrar un rico conocimiento de lo que es el hombre y lo que es la literatura, en el más amplio y profundo sentido del término.

Bibliografía

Alberte, Antonio. 1997. *Cicerón. 3. Escritos retóricos*, en Carmen Codoñer, ed., *Historia de la literatura latina*. Madrid: Cátedra. Pp. 365-390.

Calímaco. 1984. *Himnos y epigramas*. Pedro C. Tapia Zúñiga, introd., versión rítmica y notas. México: UNAM. (Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Mexicana)

Catulo, Cayo Valerio. 1969. *Cármenes*. Rubén Bonifaz Nuño, introd., versión rítmica y notas. México: UNAM (Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Mexicana). P. 9.

Cicerón, Marco Tulio. [1980] 1990. *Cuestiones académicas*. Julio Pimentel Álvarez, introd., trad. y notas. México: UNAM. (Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Mexicana)

Cicerón, Marco Tulio. 1984. *De la República*. Julio Pimentel Álvarez, introd., trad. y notas). México: UNAM. (Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Mexicana)

Cicerón, Marco Tulio. 1995. *Acerca del orador*. Amparo Gaos, introd., versión y notas. México: UNAM. (Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Mexicana)

Cicerón, Marco Tulio. 1997. *De la invención retórica*. Bulmaro Reyes Coria, introd., trad. y notas. México: UNAM. (Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Mexicana)

Clausen, W. V. [1982] 1989. *La nueva orientación de la poesía*, en E. J. Kenney y W. V. Clausen, eds., *Historia de la literatura clásica*. II: *Literatura latina*. Trad. de Elena Bombín. Madrid: Gredos. Pp. 203-260.

Fernández Corte, José Carlos. 1997. *Catulo y los poetas neotéricos*, en Carmen Codoñer, ed., *Historia de la literatura latina*. Madrid: Cátedra. Pp. 109-121.

Kitzler, Bernhard. 1997. *Cicerón. 1. Discursos*, en Carmen Codoñer, ed., *Historia de la literatura latina*. Madrid: Cátedra. Pp. 331-344.

Lisi, Francisco L. 1997. *Cicerón: escritos filosóficos*, en Carmen Codoñer, ed., *Historia de la literatura latina*. Madrid: Cátedra. Pp. 345-363.

Wilkinson, L. P. [1982] 1989. *Cicerón y la relación de la oratoria con la literatura*, en E. J. Kenney y W. V. Claussen, eds., *Historia de la literatura clásica*. II: *Literatura latina*. Trad. de Elena Bombín. Madrid: Gredos. Pp. 261-300.

La propagación del eco. *Las vigilias de Bonaventura* y algunas poéticas de la traducción en la literatura alemana

María Josefina PACHECO VÁZQUEZ
Universidad Nacional Autónoma de México

Introducción

En el ámbito germanoparlante, debido a las profundas y relativamente recientes transformaciones de la lengua alemana, es muy claro que la traducción ha sido un factor esencial para el desarrollo lingüístico y cultural. Cabe recordar que Lutero, aun cuando contó con los antecedentes de una importante tradición, fue una figura crucial en este proceso, pues su traducción de la Biblia contribuyó a unificar y a desarrollar el idioma alemán, estableciendo una serie de convenciones para la lengua escrita. De acuerdo con André Lefevere: "The quality of his translation, his personal stature, and the fact that his dialect occupied a middle position between Low German in the North and the standard being developed at the Habsburg court in the South, all decisively contributed to the shaping of a unified written language for all parts of Europe in which German dialects were spoken" (1977: 8).

Aun cuando a partir de ese momento la traducción estuvo cada vez más presente en la vida y el discurso de filósofos y escritores alemanes, desde Lessing y Herder hasta Goethe, quizá el siguiente momento en que alcanza una importancia decisiva es el del movimiento romántico alemán, tan interesado en conocer y asimilar ambientes y literaturas distintas de la propia. De tal forma: "En el tiempo del clasicismo y del romanticismo [en Alemania], los productos de la traducción fueron valorados como un enriquecimiento, no sólo de la cultura, sino también de la lengua misma, que se encontraba todavía en proceso de formación" (Rall 2001: 96).[1]

Los escritores románticos no fueron prolíficos en sus escritos teóricos sobre traducción y tuvieron mayor interés por definir la naturaleza del len-

[1] "Zur Zeit der deutschen Klassik und Romantik wird die Übersetzungsleistung als eine Bereicherung gewürdigt, und zwar eine Bereicherung nicht nur der Kultur, sondern auch der Sprache selbst, die sich noch im Ausbildungsprozess befindet [...]". Trad.: J. P.

guaje, por explorar los misterios del proceso creador y por la crítica de arte. No obstante, es posible encontrar aquí y allá algunos apuntes sobre la traducción, que fue entendida por ellos de una manera muy particular: su visión de esa disciplina, al igual que otras de sus posturas en relación con el lenguaje, tiene una raíz religiosa; el romanticismo considera a la traducción no solamente como un oficio o actividad intelectual, sino como toda una categoría de pensamiento.

El objetivo de este trabajo es localizar en la novela *Las vigilias de Bonaventura*, una obra anónima (atribuida en distintos momentos a varias figuras del romanticismo alemán, como Jean Paul y E. T. A. Hoffmann, E. August Klingemann y Georg Christoph Lichtenberg), indicios de esa teoría romántica del lenguaje y de la traducción; teoría o poética que habría influido en la construcción de la novela, así como también en las condiciones de su recepción.

De Hamann y Novalis hasta Walter Benjamin

En su libro *Las raíces del romanticismo*, Isaiah Berlin señala a Georg Hamann como uno de los padres más directos del movimiento literario romántico, pues habría sido "la primera persona en declararle la guerra a la Ilustración del modo más abierto, violento y completo" (Berlin 1999: 73).

Berlin advierte que, independientemente de la gran influencia que ejerció sobre los jóvenes románticos, la obra de Hamann está escrita con un lenguaje oscuro, casi impenetrable. Sin embargo, muchas de sus ideas, expresadas de una forma cercana al aforismo, no son más crípticas que los *Granos de polen* de Novalis o los fragmentos reunidos en su *Enciclopedia*.

En Hamann encontramos ideas de resonancia religiosa que serían recuperadas por Hardenberg (y más tarde, también por Walter Benjamin); entre ellas, la siguiente afirmación sobre el lenguaje: "Cada fenómeno de la naturaleza era una palabra. Todo lo que en el principio el hombre escuchó, y vio con sus ojos, todo lo que examinó y todo lo que tocaron sus manos, era una palabra viva, pues Dios era la Palabra" (Hamann, 1950: 55).[2]

Para Hamann, uno de los objetivos del lenguaje —y por lo tanto, de la literatura—, sería establecer una relación con esa palabra original que es identidad en esencia de las cosas, y recrearla en el ámbito de lo humano: "Hablar es traducir —de un lenguaje de ángeles en un lenguaje de hombres;

[2] "Jede Erscheinung der Natur war ein Wort. Alles was der Mensch am Anfange hörte, mit Augen sah, beschaute, und seine Hände betasteten, war ein lebendiges Wort, denn Gott war das Wort". Trad.: J. P.

es decir: pensamientos en palabras, cosas en nombres— imágenes en signos" (*Ibid.*: 60).[3]

No obstante, el acto de la traducción no terminaría ahí, en la formulación de un discurso, sino que continuaría en la lectura: "Muy pocos escritores se entienden a sí mismos, y un verdadero lector no debería solamente entender a su autor, sino también poder traducirlo" (*Ibid.*: 63).[4]

Hamann identifica a la traducción con una forma elevada de la comprensión en dos niveles distintos, aunque relacionados: comprensión de la literatura y comprensión profunda del mundo. Por su parte, Novalis señala lo siguiente:

> El verdadero lector ha de ser un autor ampliado; es el juez superior que decide después del trabajo de los jueces de primera instancia. Por ese mismo instinto con el que el autor ha hecho ya una selección de lo escrito, el lector separa de nuevo lo tosco de lo verdaderamente valioso; y si este lector escribiese de nuevo el libro desarrollando la misma idea de un modo personal, un segundo lector lo purificaría aún más. Así sucede que el material elaborado pasa continuamente a nuevos recipientes en los que se le somete a purificaciones sucesivas, hasta que se encuentra, al fin, la parte esencial: lo que es parte del espíritu activo (1942: 28).

Esta noción de reescritura se relaciona con la siguiente consideración de Walter Benjamin respecto de los textos literarios: "todas las obras literarias conservan su traducción virtual entre las líneas, cualquiera que sea su categoría" (1994: 296). Es decir, siguiendo a Novalis: la obra original no es sino una de las versiones posibles de un mismo texto (una versión privilegiada, si se quiere, la cual, de acuerdo con Benjamin, extiende su vida, literalmente, en sus distintas traducciones). La idea de *versión* ha sido especialmente cara a los románticos alemanes; al respecto, Novalis nos dice:

> Una traducción es, o bien gramatical, o una adaptación o una traducción mítica. Las traducciones míticas son las superiores: reproducen con pureza, y de un modo completo, el carácter de la obra de arte individual. No nos ofrecen la obra de arte real, sino su ideal. No creo que exista, hasta ahora, un modelo perfecto de este tipo de traducciones; mas, en el espíritu de ciertas críticas y en ciertas descripcio-

[3] "Reden ist übersetzen —aus einer Engelsprache in eine Menschensprache, das heisst: Gedanken in Worte, Sachen in Namen— Bilder in Zeichen". Trad.: J. P.

[4] "Die wenigsten Schriftsteller verstehen sich selbst, und ein rechter Leser muss nicht nur seinen Autor verstehen, sondern auch übersetzen können". Trad.: J. P.

> nes de obras de arte, se descubren claras huellas de lo que podrían ser. Se necesitaría para ello un cerebro en el que el espíritu poético y el filosófico estuvieran completamente compenetrados. En cierto modo la mitología griega es una tal traducción de una religión nacional. La "Madonna" moderna es también un mito tal.
>
> Las traducciones gramaticales son las traducciones en el sentido ordinario de la palabra. Requieren sabiduría, pero sólo facultades discursivas.
>
> En cuanto a las adaptaciones, para que sean verdaderas adaptaciones, requieren de un espíritu práctico más alto. Un verdadero traductor de este tipo ha de convertirse él mismo en un artista, para poder así dar, en su medida, la idea del conjunto por uno u otro medio. Es preciso que se convierta en cantar del poeta para hacerle hablar, al mismo tiempo, según la idea de éste y la suya propia. [...] Y no solamente los libros, sino cualquier otra idea, pueden traducirse de estos tres modos (1942: 19).

Se trata aquí de una perspectiva muy amplia, donde la traducción no sólo vierte un contenido determinado en una cultura o un contexto distinto del original; para Novalis la traducción es, justamente, una categoría del pensamiento, un proceso mediante el cual se hacen visibles los mitos, se crea la cultura a partir de nociones más ambiguas y originales que el arte mismo.

La traducción se convierte así en un eco enriquecido, en el que la obra original —la idea original, incluso— se ha completado con un doble proceso de creación. Por eso traducir, para Novalis, es también crear mitos. Para Friedrich Schlegel, por otra parte, la poesía constituye una metáfora del mundo, y la traducción se convierte en poesía de la poesía, espejo que multiplica la imagen del mundo (Lefevere 1977: 58) (un crítico posmoderno diría, de manera más pragmática, que toda traducción es *metatexto:* texto sobre el texto).

Estas definiciones contrastan violentamente con las de los enciclopedistas, que contemplaron a la traducción desde una perspectiva mucho más práctica e inmediata. Por ejemplo, D'Alembert señala: "Una de las mayores dificultades del arte de escribir, y sobre todo de los traductores, es no saber hasta qué punto se puede sacrificar la energía a la nobleza, la corrección a la facilidad, la exactitud rigurosa a la mecánica del estilo. La razón es un juez severo que es necesario cuidar, el oído un juez orgulloso que es necesario halagar" (D'Alembert 1994: 181).

Si bien los románticos no desconocen la noción de la fidelidad en la traducción, ésta es para ellos de otro signo, pues no se refiere necesariamente al sentido evidente, y menos aún a la razón, aquí mencionada con

cierto tono maniático por D'Alembert. En lo que se refiere a este principio de fidelidad, Benjamin apunta: "lo que hay en una obra literaria —y hasta el mal traductor reconoce que es lo esencial— ¿no es lo que se considera en general como intangible, secreto, 'poético'? ¿Se trata entonces de que el traductor sólo puede transmitir algo haciendo a su vez literatura?" (1994: 286).

Para los románticos —y para Benjamin, heredero suyo— la traducción es, por lo tanto, un acto de enorme amplitud, que consiente distintos niveles y que funciona no sólo como metáfora de la creación sino como creación en sí, al recuperar un contenido esencial. El lenguaje de la verdad, el lenguaje puro, estaría según Benjamín latente en el fondo de toda traducción, y sería un lenguaje fortalecido por la mediación misma del acto de traducir, pues para él las lenguas se complementan en sus intenciones.

La traducción en Las vigilias

Una de las características más interesantes de *Las vigilias* —una obra que ha sido objeto de numerosas polémicas a causa del anonimato de su autor, pero poco estudiada en otros aspectos— es su intensa relación entre forma y fondo. En su obra, Bonaventura encarnó muchos de los postulados de los románticos respecto de la literatura.

Novela compuesta por fragmentos, asombroso compendio de citas, plagios, referencias y pastiches, *Las vigilias* es un texto cargado de intertextualidad, que admite múltiples niveles de lectura. Estas características, sumadas a su profunda ironía, su humor corrosivo, sus propósitos didácticos y sus elementos fantásticos, la colocan dentro del género llamado por Bajtín "sátira menipea", caracterizado, entre otras cosas, por valerse de extravagantes cambios de perspectiva para ocasionar en el lector efectos de extrañamiento y desencadenar con ellos un proceso de crítica y reflexión.

Bonaventura utiliza con generosidad este tipo de recursos. Uno de los más notorios es el de contar una misma historia en dos versiones. En la "Tercera vigilia", Kreuzgang, el protagonista de la novela, un vigilante nocturno, se encuentra con el Judío Errante y le pide que le cuente la tragedia de su vida. Éste accede, pero aclara que considera "condenadamente aburrido desarrollar la propia historia episodio tras episodio, sin más complicaciones" y por lo tanto prefiere "convertirla esta vez en acción y representarla como una obra de marionetas con un Juan Salchicha" (Bonaventura: 29).[5]

[5] Juan Salchicha es el equivalente español del *Hanswurst*, derivación germanizada de uno de los personajes de la Comedia del Arte italiana; *Pulcinella*, de acuerdo con

La obra de títeres, a su vez, constituye una versión muy particular de la historia bíblica de Adán y Eva: dos títeres hermanos, uno que tiene corazón y otro que no, pelean a causa de una fémina (Colombina), y el del corazón termina asesinando al otro por despecho, pues ella ha desdeñado al primero por el segundo. Sorpresivamente, la "Quinta vigilia" es una versión más de la misma historia, pero esta vez contada en un contexto español, revestido por Bonaventura con todo el exotismo de rigor (corrida de toros incluida). Kreuzgang llama "traducir" al acto de contar una nueva versión del mismo suceso: "No se me ocurrió mejor forma de matar el tiempo que traducir, sólo para mí, la anterior noche de locura poética en prosa clara y aburrida, de manera que puse en papel la vida del demente, con palabras razonables y bien fundamentadas, las cuales reproduzco para gozo y divertimento de los ilustres sonámbulos diurnos" (*Ibid.*: 7).

A pesar de la aparente despreocupación de Kreuzgang, es importante observar que esta "traducción" la realiza sobre todo para sí mismo. La traducción aparece aquí, nuevamente, como en Novalis, en paralelo a la comprensión, y más aún, a la "apropiación" de un texto ajeno.

Esta insistencia de Bonaventura en la versión no es, evidentemente, ni un descuido ni un simple divertimento. En Bonaventura está presente, al igual que en otros románticos (pienso especialmente en Tieck y en *El gato con botas*), la intención de provocar al lector, que no podrá evitar una sensación de extrañeza (el famoso *déjà lu* de Barthes) al sorprenderse leyendo dos veces la misma historia, o al encontrar al mismo personaje revestido con distintos rostros y disfraces. A la vez, este desdoblamiento —uno de los muchos que tienen lugar a lo largo de la novela— también tiene la función de reforzar una de las ideas obsesivas del autor, profundo enemigo de las apariencias: lo más importante no es la forma, sino la esencia de las cosas; o más aún: la interrogante, la búsqueda de esa esencia, pues para él, en su profundo escepticismo, nada es seguro, la verdad es territorio vedado para los seres humanos; todo es disfraz, máscara, simulación; todo, excepto la tragedia del hombre sobre la Tierra, que encuentra una de sus representaciones en la figura del Judío Errante.

Kreuzgang mismo es una representación de esa tragedia, como lo es también Hamlet, del que Kreuzgang viene a ser un *alter ego*, hasta el punto de utilizar su nombre como parte de un código amoroso. Y la participante de ese código no podía ser sino una versión de Ofelia: una actriz

algunos autores, *Arleccino*, de acuerdo con otros. Las citas en español de *Las vigilias* están tomadas de mi propia traducción, misma que se realizó con el apoyo de una beca de Fomento a la Traducción del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

que se ha vuelto loca al estudiar su papel, sucumbiendo a la fuerza dramática del personaje.

Se trata aquí de auténticas versiones en el sentido romántico del término, en el sentido apuntado por Novalis: renovaciones, traducciones, apropiaciones de mitos que de esta forma se revitalizan y adquieren nuevos significados.

La propagación del eco

George Steiner apunta en su libro *Después de Babel* que Shakespeare pudo haber preparado de alguna forma el camino para sus traductores, utilizando una serie de vocablos que, desde nuestro punt le vista, parecerían desviarse de sus significados en el tiempo del autor, e insinuar otros: "A veces Shakespeare parece 'oír' dentro de la palabra o la frase la historia de sus ecos futuros" (1992: 26). La afirmación parece excesiva; sin embargo, me serviré de ella para indagar lo que sucede entre la obra de Bonaventura y sus sucesivas traducciones.

Las vigilias es un libro que, en parte por su densidad, y en parte por su accidentada historia, no ha sido muy difundido ni traducido desde su primera publicación, que sucedió en 1804. Existe una traducción del texto al inglés y por lo menos dos al francés; hasta 2001 no se había realizado ninguna traducción al español. Y no obstante, *Las vigilias* ejemplifica de manera singular el fenómeno de revitalización o de supervivencia de la obra original por medio de su traducción, señalado por Benjamin y vislumbrado por Hamann y Novalis. Porque estos reflejos, estas versiones de una misma cosa, que Bonaventura representa con la figura de la anamorfosis (p. 50),[6] se expanden nuevamente al realizarse una nueva traducción de la obra a otra lengua.

Evidentemente, Bonaventura no podía prever el futuro, y probablemente se trata de un efecto involuntario. Sin embargo, es un rasgo peculiar de la obra el hecho de que sus recursos se vean multiplicados al consentir una traducción: de esta forma, las múltiples versiones contenidas en el original son vertidas en una nueva versión.

[6] "A menudo me he dado a la tarea, sentado ante el espejo de mi imaginación, de hacer un autorretrato aceptable, pero siempre termino aventando los pinceles contra el maldito rostro cuando al fin encuentro que éste parece una anamorfosis y, al ser observado desde tres puntos de vista distintos, representa al mismo tiempo a una de las gracias, a un mono y, *en face,* al demonio".

Bonaventura no cree ya en la cualidad religiosa del lenguaje que está presente tanto en Hamann como en Novalis y muchos de los así llamados "románticos tempranos". Para él, como para Benjamin, el lenguaje (y especialmente el nombre, territorio humano por excelencia) es expresión de sí mismo, pero sin ningún componente espiritual, con lo que se convierte en un elemento vacío:

> —¡Solo! —repite la voz, maligna— Madre, madre, ¿por qué callas? Ay, no debiste escribir esa palabra [hombre] al final de la creación, si pensabas concluir ahí tu tarea... Por más que hojeo y hojeo el gran libro, no encuentro sobre mí nada salvo esa palabra, seguida de puntos suspensivos, como si el autor se hubiera guardado para sí el personaje que deseaba escribir, y sólo me hubiera dado el nombre. Si dicho personaje era tan difícil de caracterizar, ¿por qué no ha borrado también el nombre que permanece ahí, solitario, mirándose con asombro, sin saber qué hacer consigo mismo? (Bonaventura: 97).

Al igual que Hamann, Bonaventura utiliza la metáfora de Dios como el escritor que crea el mundo con su pluma. Pero el Dios-escritor de Bonaventura se ha vuelto loco, y su pieza le merecería apenas una rechifla a cargo de sus propios personajes, poseedores, algunas veces, de una dignidad trágica que él mismo no tiene.

Sin embargo, no se puede interpretar a Bonaventura de manera definitiva, ya que muchas veces se vale de la confrontación de los opuestos para fortalecer el juicio crítico de sus lectores. De esta manera contrapone, por ejemplo, la imagen de una naturaleza maternal y amorosa a la de un Dios patético y demente.

¿Cuál sería entonces el resultado último de este juego de las anamorfosis, de esta enloquecedora danza de espejos? Bonaventura parece decirnos que no es posible saberlo, pues no hay nadie que responda a las preguntas del hombre, nadie salvo el eco cruel que repite la palabra "nada" —y el eco parece aquí una figura ejemplar en la representación de esa cualidad "vacía" del lenguaje.

La paradoja en la obra de Bonaventura es que, al no haber un interlocutor visible (al no tenerse la certeza de que éste existe), la respuesta queda vacía, nulificada, pero no así la pregunta, que está hecha de carne, de angustia, de realidad que duda de sí misma pero que no deja de indagar. Lo que perdura entonces, lo que se renueva con cada lectura, con cada traducción, dando nueva vida a la obra, es la duda de Ofelia y su propósito: "En vista de que no podré salir de mi papel leyéndolo al revés, lo leeré hasta el final y hasta el *exeunt omnes,* después del cual probablemente se encontrará el ver-

dadero yo. Entonces te diré si existe algo detrás del papel, y si el yo vive y te ama" (Bonaventura: 130).

Obras citadas

Benjamin, Walter. 1994. "La tarea del traductor". *Textos clásicos de teoría de la traducción.* Ed. de Miguel Ángel Vega. Madrid: Cátedra. Pp. 286-295.

Berlin, Isaiah. 1999. *Las raíces del romanticismo.* Madrid: Taurus.

Bonaventura. En prensa. "Las vigilias de Bonaventura". Trad. de Josefina Pacheco. México: CNCA. (Clásicos de hoy)

D'Alembert. 1994. "Observaciones sobre el arte en general". *Textos clásicos de teoría de la traducción.* Ed. de Miguel Ángel Vega. Madrid: Cátedra. Pp. 181-182.

Hamann, Johann Georg. 1950. *Der Magus im Norden. Aus dem Schriften und Briefen von Johann Georg Hamann.* Frankfurt: Insel-Verlag. (Insel-Bücherei, 415)

Lefevere, André. 1977. *Translating Literature: the German Tradition. From Luther to Rosenzweig.* Amsterdam: Van Gorcum.

Novalis. 1942. *Fragmentos.* México: Nueva Cultura.

Rall, Marlene. 2001. "¿Orbes de música verbal silenciados por la traducción? Goethes Gedichte auf Spanisch". *XI Jornadas Universitarias de Literatura en Lengua Alemana.* Buenos Aires: Asociación Argentina de Germanistas. Pp. 97-112.

Steiner, George. 1992. *Después de Babel. Aspectos del lenguaje y la traducción.* México: FCE.

Edward Young y William Collins: angustia, diálogo e imaginación

Mario MURGIA ELIZALDE
Universidad Nacional Autónoma de México

La búsqueda del famoso "justo medio" en las artes y la literatura en la Inglaterra del siglo XVIII determina no sólo el afán clasicista propio de la época (el cual en gran medida se traduce en un prejuicio definitorio de este periodo), sino también el creciente interés por los efectos del sentimiento y la emoción en los procesos intelectuales. Asimismo, y durante al menos la primera mitad del siglo, nos enfrentamos a una época de creciente interés por la sociedad, por los individuos que la conforman y la rigen y por formas literarias como la novela, el ensayo y la poesía social. ¿De dónde provinieron estos intereses? La respuesta se encuentra, por supuesto, en la historia:

> [...] political, economic, and intellectual conditions were favourable to a practical humanism. English society had crossed a watershed in the middle of the seventeenth century; dynamic and explosive conceptions of religion and politics, and complex but unstable fashions in prose and poetry, had, experience proved, to be abandoned in favour of modes which would unite rather than divide men, and unity would come most obviously on that common ground where men overlap, rather than on the frontiers of individualism where they differ. Englishmen had suffered so much from intellectual fission that they wanted amalgamation. [...] The Civil War, and subsequent tragedies like the persecution of the dissenters after Monmouth's futile rebellion in 1685, provoked a wish for harmony. Moreover, economic expansion in town and country was encouraging confidence and co-operation; and in philosophy, what Hume calls 'the science of man' was emerging as the focus of attention. (*The New Pelican Guide to English Literature* 1991: 21).

En la poesía inglesa de la segunda mitad del siglo XVIII, heredera inevitable de este "humanismo práctico" y receptora de momentos históricos por demás turbulentos, el interés por el hombre y su humanidad toma una nueva

perspectiva y comienza a otorgarse un lugar preponderante a ciertas consideraciones sobre las capacidades imaginativas y emotivas del poeta como artista y creador. Para la década de 1740,

> The public was hungry for feeling, and, with that fine lack of discrimination which has always characterised the reading public, devoured the bad with the good, the bogus with the authentic, so long as they contained a faint echoing response to the demands of the heart (Plumb 1950: 99).

Los poderes creativos de la imaginación a través del sentimiento —y, en varios casos, incluso del sentimentalismo— comenzaron a ser vistos como resultado de una asociación natural y causal de ideas, lo que llevó al cultivo, a la contemplación y, en casos afortunados, al estudio de lo vasto, de lo sublime, del arte que surge de la exposición a la naturaleza y que se manifiesta a través de la escritura y la poesía.

Este tipo de meditaciones resulta evidente en los llamados "poetas del sentimiento" ingleses, poetas que, a pesar de sus intentos por abordar estos procesos con nuevo vigor, se enfrentaron a la angustia de lo cotidiano y lo convencional, sin olvidar la influencia de sus grandes antecesores literarios, en particular John Milton. No es de sorprender que los poetas de la sensibilidad tuvieran que cargar sobre sus espaldas con el gran peso épico de obras como *El paraíso perdido*: cuando se habla de Milton, se habla también de canon, palabra que, en principio, nos remite al terror casi sublime de lo dogmático, lo monolítico y lo inamovible. Por otra parte —y para el descontento de varios—, el canon es inevitable en el marco de la historia literaria, dada la necesidad de referente y de "rastreo literario" que, en este caso, la poesía del sentimiento presupone debido a su ser transitivo en la tradición inglesa. En el horizonte de la mitad del siglo XVIII, cuando Edward Young y William Collins escriben, nos encontramos con el punto álgido de la mitificación de la obra del gran poeta, la cual se tradujo necesariamente en *canonización*:

> *Paradise Lost* became canonical before the secular Canon was established, in the century after Milton's own. The answer to "Who canonized Milton?" is in the first place John Milton himself, but in almost the first place other strong poets, from his friend Andrew Marvell through John Dryden and on to nearly every crucial poet of the eighteenth century and the Romantic period: Pope, Thomson, Cowper, Collins, Blake, Wordsworth, Coleridge, Byron, Shelley, Keats (Bloom 1995: 27).

Es quizá significativo que, en su recuento de creadores del canon miltónico, Bloom mencione por lo menos a un par de poetas del sentimiento, entre los cuales se encuentra Collins. Decimos esto porque tradicionalmente —y, por varias razones, también *justificadamente*— a estos poetas se les ha considerado menores e incluso meros imitadores de "los grandes". Si damos por hecho lo que ha dicho Bloom, entonces corresponde a los poetas mismos, a los creadores mismos, la definición de un canon que, por supuesto, se ve apuntalado por la crítica literaria en prosa, ya sea ésta contemporánea o posterior. A pesar de las objeciones de autoritarismo que puedan imputarse al establecimiento de una gran tradición poética, resulta claro que cualquier proceso de canonización exige intercambio, no sólo en términos comparativos, sino también en términos de recepción y de interpretación de las influencias. En pocas palabras, se necesita una consideración de la "gramática del diálogo" que define cada obra específica. Si decimos que poetas como Young y Collins son poetas de una época de transición, entonces tendremos que identificarlos como eslabón inevitable de la cadena dialógica entre Milton, los grandes poetas de la Época Augusta[1] y los grandes románticos.

En términos bajtinianos, el diálogo implica interacción constante e inconclusa: "El *diálogo inconcluso* es la única forma adecuada de *expresión verbal*... Cada pensamiento y cada vida llegan a formar parte de un diálogo inconcluso. [La naturaleza de la palabra] también es dialógica"[2] (Bajtín 1999: 334). Es así que la palabra conforma una suerte de herramienta comunicativa (aunque, en el caso de los poetas del sentimiento, quizá de doble filo) que determina la influencia y las formas en que ésta se manifiesta.

El uso de la palabra, con toda su carga dialógica, es precisamente lo que define —pero también amaga en gran medida— los esfuerzos literarios de los poetas del sentimiento. En "Poetry in the Eighteenth Century", T. S. Eliot escribe con respecto al horizonte poético dieciochesco y al desarrollo en él de los poetas que nos ocupan:

[1] A pesar de que algunos consideran este término como un calco de "Augustan Age", lo utilizaremos a lo largo de este trabajo porque, desde nuestro punto de vista, resulta más práctico para definir el periodo literario inglés comprendido entre aproximadamente 1680 y 1750.

[2] Bajtín otorga a la novela un lugar privilegiado en el quehacer artístico y la considera ejemplo vivo y preponderante del diálogo (en oposición a la poesía, considerada en su mayor parte "monológica" debido a las verdades absolutas que encierra y a su carácter sentencioso). Sin embargo, nos parece que, por lo menos en el caso de los poetas del sentimiento, el diálogo bajtiniano ofrece grandes ventajas para el desarrollo de un argumento interpretativo basado en la lectura y reescritura de Milton por parte de Young y Collins y en las limitaciones que presupone la angustia de la influencia.

> It is dangerous to generalize about the poetry of the eighteenth century as about that of any other age; for it was, like any other age, an age of transition. We are accustomed to make a rough tripartite division between the poetry of the age of Pope, the poetry of sentimental philosophizing —Thomson, Young, Cowper— and the early Romantic movement. What really happened is that after Pope there was no one who thought and felt nearly enough as Pope to use his language quite successfully; but a good many second-rate writers tried to write something like it, unaware of the fact that the change of sensibility demanded a change of idiom. Sensibility alters from generation to generation in everybody, whether we will or no; but expression is only altered by a man of genius. A great many second-rate poets [...] have not the sensitiveness and consciousness to perceive that they feel differently from the preceding generation, and therefore must use words differently. [...] In such a period the poets who are still worth reading may be of two kinds: those who, however imperfectly, attempted innovations in idiom, and those who were just conservative enough in sensibility to be able to devise an interesting variation on the old idiom. The originality of Gray and Collins consists in their adaptation of an Augustan style to an eighteenth century sensibility (*The New Pelican Guide* 1991: 228-229).

Aunque peligrosamente generales en sí mismas, las aseveraciones de Eliot tocan un punto vital en la consideración de los poetas del sentimiento: el uso de la lengua. No obstante, si, como Eliot, hemos de conceder a estos poetas el "beneficio de la duda" en cuanto a virtudes creativas, quizá tendremos que comenzar por hacernos por lo menos un par de preguntas: ¿en qué consiste el *idiom* del "estilo augusto" al que se hace referencia? y ¿cómo puede definirse la sensibilidad del siglo XVIII inglés?

Dado que estas preguntas nos enfrentan a un problema de transición entre épocas y de influencia (o, quizá más apropiadamente, de recepción), será tal vez conveniente comenzar con la formalidad de las definiciones para mantener cierto rigor en el desarrollo de las ideas. El uso de la lengua nos lleva a considerar la noción de decoro (*decorum*) en el ámbito de la creación poética del XVIII. Este término se entiende como

> [...] propriety of discourse; what is becoming in action, character, and style; the avoidance of impossibilities and incongruities in action, style, and character: "the good grace of everything after its kind" and the "great masterpiece to observe." More formally, a neoclassical doctrine maintaining that literary style–grand, or high, middle, and low–be appropriate to the subject, occasion and genre. (Kermode *et al.* 1973: 2317).

Para el poeta, no obstante, la definición deberá manifestarse en la poesía.

Hagamos referencia ahora a los angustiosos predecesores de los poetas de la sensibilidad que Eliot no puede dejar de colocar como punto de partida. En "An Essay on Criticism", Alexander Pope se erige no sólo como una de las figuras más representativas de la Época Augusta inglesa, sino también como una suerte de crítico de críticos capaz de definir los caminos que el quehacer poético (con su inevitable carga y consecuencia crítica) debe seguir en su búsqueda por el mentado decoro:

> First follow *Nature*, and your judgement frame
> By her just standard, which is still the same:
> Unerring NATURE, still divinely bright,
> One clear, unchanged, and universal light,
> Life, force, and beauty, must to all impart,
> At once the source, and end, and test of art.
> Art from that fund each just supply provides,
> Works without show, and without pomp presides:
> In some fair body thus th' informing soul
> With spirits feeds, with vigours fills the whole,
> Each motion guides, and every nerve sustains;
> Itself unseen, but in th' effect remains (1993: 20-21).

Obsérvese lo directo de estos versos de Pope. La claridad no está presente sólo en la "luz universal" y en la belleza natural a las que se hace referencia, sino también en la fluidez y en el carácter sentencioso del los dísticos heroicos: no hay aquí parajes (o pasajes) oscuros ni tortuosa artificialidad. Si el poeta o el crítico debe seguir la Naturaleza, entonces éste ha de ceñirse al principio de que la obra, cuanto menos artificiosa, mejor. Es en el efecto de la naturalidad donde el decoro encuentra cuerpo y sustancia. No obstante, los poetas de la sensibilidad parecen olvidarse de esto y tienden, en su afán de contemplación sublime de lo natural (que, en este caso necesitará definición subsecuente), a ser, por así decirlo, demasiado poéticos.

En contraste con la idea de naturaleza casi geométrica de la segunda mitad del siglo XVII y la primera del XVIII (cuyo más famoso ejemplo puede encontrarse en la disposición de los jardines de Versalles), para la segunda mitad de este siglo la exposición al entorno natural debe tener como resultado una experiencia perturbadora, la cual habrá de traducirse necesariamente en la creación. ¿Es entonces la "naturaleza ideal" algo del todo natural (como lo fueron las montañas, los lagos y, en general, *the wilderness* para los grandes románticos)? La respuesta tendrá que ser negativa. Consideremos la siguiente descripción de un jardín de la época:

> We saw Hawkestone, the seat of Sir Rowland Hill, and were conducted by Miss Hill over a large tract of rocks and woods; a region abounding with striking scenes and terrific grandeur. We were always on the brink of a precipice, or at the foot of a lofty rock... the place is without any dampness, and would afford an habitation not uncomfortable. There were from space to space seats cut out in the rocks. Though it wants water, it excels Dovedale by the extent of its prospects, the awfulness of its shades, the horrors of its precipices, the verdure of its hollows, and the loftiness of its rocks: the ideas which it forces upon the mind are, the sublime, the dreadful, and the vast (Webb 1933:119).

Tenemos aquí a Samuel Johnson recreando la visión de un jardín que pretende ser sublime a través de la evocación de paisajes angustiosos y, por lo tanto, casi morbosamente sugerente. Sin embargo, ¿cómo es que opera lo sublime en el observador?, ¿cómo es que lo terrorífico, lo oscuro y lo vasto dan paso a las sensaciones de placer y de dolor propias del arte y, sobre todo, a la creación? La respuesta parece bien simple: el placer y la creación se derivan de la certidumbre de la seguridad; es decir, los peligros que *representa* una visión como la anterior existen sólo en la mente del observador que, a través de los sentidos, ejercita su capacidad imaginativa. La liberación y, por ende, el placer devienen de la semiconciencia de que el terror provocado por este "trozo de naturaleza artificial" es sólo una falacia. En este sentido, y de acuerdo con Edmund Burke,

> Whatever is fitted in any sort to excite the ideas of pain, and danger, that is to say, whatever is in any sort terrible, or is conversant about terrible objects, or operates in a manner analogous to terror, is a source of the sublime; that is, it is productive of the strongest emotion which the mind is capable of feeling (1998: 86).

Sin duda, la naturaleza misteriosa es, en la mente retorcida de los poetas de la sensibilidad, una de las fuentes de esto que podríamos llamar "terror creativo", el cual puede transformarse con facilidad en el origen del morbo artificioso y, por lo tanto, de uno de los temas que obsesionan a poetas como William Collins y Edward Young: lo sublime y su relación con los poderes creativos del artista.

En este sentido, la contemplación de lo sublime en el entorno nos hace pensar inevitablemente en el siglo XIX, en evocaciones románticas que, sin duda, tiene ecos en Wordsworth,[3] poeta que contaba con una idea muy clara

[3] Véase, por ejemplo, "Tintern Abbey": "Once again / Do I behold these steep and

de lo que la poesía debía y no debía ser. En el marco de la "poetización exagerada" que ya mencionamos, Wordsworth, quien cuenta con un innegable bagaje poético dieciochesco, toma en su "Preface to Lyrical Ballads" un soneto de Thomas Gray para ejemplificar el exceso y, precisamente, algo que podría definirse como falta de decoro: "the language of prose may yet be well adapted to poetry; and I have previously asserted that a large portion of the language of every good poem can in no respect differ from that of prose" (1973: 600). Eliot no podría estar más de acuerdo. No obstante, tanto Wordsworth como Eliot reconocen que, a pesar de los defectos, los poetas de la sensibilidad pueden jactarse de poseer interés y cierto grado de originalidad que se derivan de la búsqueda de lo sublime mediante la imaginación creativa.

Comencemos por mencionar a William Collins, uno de los poetas sentimentales más conocidos. Él, como sus involuntarios compañeros de "tendencia poética", se mueve claramente a la sombra de Milton. No obstante, y como ya nos ha avisado Eliot, la imitación, con todo y sus facetas de negatividad, representa en Collins la posibilidad de ensayar una propiedad de la palabra que se convierte, creemos, en una innovación por parte de estos poetas: la concreción en el poema del mundo abstracto e inconmensurable de la imaginación. ¿Cómo lograr semejante hazaña? Pues bien, Collins intenta hacerlo a través de la sensibilidad y la contemplación de lo sublime, para lo cual echa mano principalmente de la oda.[4]

Si hemos de tomar en cuenta la opinión de Samuel Johnson con respecto a la sensibilidad de William Collins ("He delighted to rove through the meanders of enchantment, to gaze on the magnificence of golden palaces, to repose by the waterfalls of Elysian gardens"), entonces será conveniente analizar la siguiente estrofa de "Ode on the Poetical Character" para tratar de detectar el proceso que da lugar a la concreción del sentimiento y los poderes creativos en su poesía:

> High on some cliff, to Heaven up-piled,
> Of rude access, of prospect wild,

lofty cliffs, / That on a wild secluded scene impress / Thoughts of more deep seclusion; and connect / The landscape with the quiet of the sky (vv. 4-8). Debe notarse, sin embargo, que la contemplación de Wordsworth tiene como marco un paisaje *enteramente natural* y alejado del artificio del jardín.

[4] Aunque afín en tono e intención a las formas clásicas de la oda (pindárica y horaciana), para el siglo XVIII: "the ode became the form for a certain kind of personal, visionary poem, and it is the form that Wordsworth and Coleridge transmitted to the Romantic tradition". (Ver *The Oxford Anthology of English Literature*, vol. I, p. 2325.)

Where tangled round the jealous steep,
Strange shades o'erbrow the valleys deep,
And holy genii guard the rock,
Its glooms embrown, its springs unlock,
While on its rich ambitious head
An Eden, like his own, lies spread,
I view that oak, the fancied glades among,
By which as Milton lay, his evening ear,
From many a cloud that dropped ethereal dew,
Nigh spread in Heaven, its native spreads could hear;
On which that ancient trump he reached was hung.
    Thither oft, his glory greeting,
    From Waller's myrtle shades retreating
With many a vow from Hope's aspiring tongue,
My trembling feet his guiding steps pursue;
    In vain–such bliss to one alone,
    Of all the sons of soul was known,
    And Heaven and Fancy, kindred powers,
    Have now o'erturned the inspiring bowers,
Or curtained close such scene from every future view.
(vv. 55-76)

Es evidente que Johnson tiene razón: el lugar que se describe no es accidentado sólo en términos físicos, sino que también la evocación de una imagen mental con base en el poema requiere de considerables esfuerzos imaginativos por parte del lector. No obstante, los esfuerzos retóricos de Collins sin duda se traducen en imágenes que, si bien convencionales e incluso predecibles en gran medida, expresan una preocupación genuina en cuanto al proceso creativo-imaginativo del cual se deriva la obra poética.

En esta última estrofa del poema, la cual corresponde a una conclusión no sólo temática sino también "de imágenes", se determina el carácter elevado y casi esotérico de la capacidad de creación poética. Ésta, al igual que el acantilado misterioso, se remonta hacia las alturas y hacia la divinidad.

Una serie de frases preposicionales y adverbiales subraya una situación espacial que, a pesar de su carácter evidentemente físico (con tintes incluso topográficos matizados gracias al uso de por lo menos un adjetivo con calidad sustantiva: "the jealous *steep*"), se concibe como un lugar tenebroso, resguardado por espíritus mágicos y sombras dotadas de inusitados tonos oscuros ("its glooms *embrown*"). Aquí, la adjetivación carga el inicio de la estrofa con una significación que alude a la contemplación y al estado mental propicios para la inspiración, la reflexión y, sobre todo, la emoción. En

"*rude* access", "prospect *wild*", "*strange* shades" y "valleys *deep*", sentimos un acercamiento a lo impresionantemente oscuro, es decir, al pavor reverente que da lugar a la intensidad imaginativa: "In reality a great clearness helps but little towards affecting the passions, as it is in some sort an enemy to all enthusiasms whatsoever"; por lo tanto, "to make any thing terrible, obscurity seems in general to be necessary" (Burke 1998: 104, 106).

Todo esto constituye el preludio —y la entrada— al Edén, sitio creado y a la vez creador por tradición. La cláusula principal de esta estrofa, con un "yo" observador y partícipe que vagamente distingue la misma visión arbórea de Milton en el *Paraíso perdido* (paraíso que, además, encuentra aquí su paralelo), deja entrever el plano desde el cual la voz lírica capta sensorialmente el "todo imaginativo" donde residen las inaccesibles capacidades creadoras del poeta: se trata de un nivel inferior, separado de la Gloria épica que, por razones casi tan inconcebibles como el lugar mismo, ha sido velada por el Cielo y la Imaginación.

Es así como estos versos, donde literalmente queda asentado el lugar lejano, inalcanzable y oscuro que encierra el "paraíso poético", se ven rodeados por el terror de lo Sublime, el cual es constituyente necesario e inseparable de la contemplación de una naturaleza silvestre e indómita ("of prospect wild"). Dicho entorno natural, sin embargo, queda visiblemente ligado a un plano mitológico que hace pensar en la artificialidad sugerida por el comentario inicial de Johnson.

La acumulación de lo inaccesible, lo espantoso, lo mitológico y, en suma, de lo sublimemente poético en la figura de Milton y sus capacidades (cuya concreción puede encontrarse en el símbolo de "that ancient trump"), otorga a la creación —tanto del extraño *locus* como de los versos— un carácter divino y poderoso ("Heaven and Fancy, kindred powers") que sólo puede adquirir forma y cuerpo en el intimidante poeta predecesor.

Así pues, la falta de inmediatez en estos versos de Collins da lugar a una suerte de experimento liberador que permite a la voz del poeta expiar su terror a la influencia a través del reconocimiento: si bien por medio de densas acumulaciones alegóricas, dicha voz (y conciencia) se atreve a retratar la imaginación como entidad independiente y abstraída del pensamiento humano en un cronotopo inusitado:

> A la época señalada [la segunda mitad del siglo XVIII] la caracteriza precisamente esta realidad geográfica directa de la imagen, y no tanto su veracidad interna como su representación de algo que dizque realmente existió, como si fuese un acontecimiento que realmente hubiese tenido lugar dentro del *tiempo real* (de lo cual, ciertamente,

> deriva la típica actitud del sentimentalismo hacia la imagen artística como si fuese una persona real...) (Bajtín 1999: 240).

Ahora bien, se puede notar que, en estos poetas, la relación entre este "lugar de la imaginación" y el sentimentalismo se establece gracias a la personificación que sugiere Bajtín, la cual, a pesar de ser en muchos de los poetas menores de este periodo un signo casi inequívoco de falta de creatividad, en Collins, y en cierta medida también en Young, se presta a la simbolización de un estado mental. Veamos los siguientes versos de "Night Thoughts":

> Where, thy true treasure? Gold says, 'Not in me:'
> And, 'Not in me,' the diamond. Gold is poor;
> India's insolvent: Seek it in thyself,
> Seek in thy naked self, and find it there;
> In being so descended, formed, endowed;
> Sky-born, sky-guided, sky-returning race!
> Erect, immortal, rational, divine!
> In senses, which inherit earth and heavens,
> Enjoy the various riches nature yields;
> Far nobler! *give* the riches they enjoy;
> Give taste to fruits and harmony to groves;
> Their radiant beams to gold, and gold's bright fire;
> Take in, at once, the landscape of the world,
> At a small inlet, which a grain might close,
> And half create the wondrous world they see.
> Our senses, as our reason, are divine.
> But for the magic organ's powerful charm,
> Earth were a rude, uncoloured chaos still.
> Objects are but the occasion; ours the exploit;
> Ours is the cloth, the pencil, and the paint
> Which nature's admirable picture draws;
> And beautifies creation's ample dome.
> Like Milton's Eve, when gazing on the lake,
> Man makes the matchless image man admires:
> Say then, shall man his thoughts all sent abroad,
> Superior wonders in himself forgot,
> His admiration waste on objects round,
> When heaven makes him the soul of all he sees?
> Absurd; not rare! so great, so mean, is man (1834: 123-124).

Tenemos en el primer verso un enunciado interrogativo que se refiere a los tesoros que el hombre puede ser capaz de encontrar en su propia huma-

nidad, la cual resulta ser profundamente contradictoria dada su combinación de lo puramente físico y lo inasequiblemente espiritual. El mismo título de la obra "Night Thoughts" hace referencia a los pensamientos que tienen lugar por la noche, tiempo de reflexión y contemplación imbuido por la oscuridad y, por supuesto, por la profundidad filosófica que las penumbras conllevan. A continuación encontramos una personificación del oro, los diamantes y las exóticas riquezas de la India, símbolos tradicionales de lo superfluo, los cuales niegan de manera explícita la posibilidad de divinidad y trascendencia y preparan así el camino para la búsqueda en un terreno mucho más elevado: la imaginación que sólo encuentra forma y efecto a través de la percepción del entorno. En primera instancia, la imaginación da lugar al placer de lo puramente bello ("*Enjoy* the various riches nature yields"), pero, más allá de esto, lo sublime se impone a través de la recreación sensorial (y, sobre todo, visual) de la naturaleza ("*Give* taste to fruits and harmony to groves; / Their radiant beams to gold, and gold's bright fire; / Take in, at once, the landscape of the world, / At a small inlet, which a grain might close, / And *half create* the wondrous world they see"). La exploración de lo que podría llamarse "la naturaleza sublime del hombre" como ser cuasi divino implica asimismo la intervención de la razón en el desarrollo del proceso ("Our senses, as our *reason*, are divine"), lo que presupone no únicamente la reconstitución imaginativa e intelectual de lo que se percibe por medio del ojo, sino también un enorme proyecto de escritura, tarea que debe esperarse, una vez más, de un poeta seguidor de Milton. Según Longino:[5]

> There are, one may say, some five most productive sources of the sublime in literature [...]. The first and most powerful is the power of grand conceptions [...] and the second is the inspiration of vehement emotion. [...] The other three come partly from art, namely the proper construction of figures [...] and, over and above these, nobility of language, which again may be resolved into choice of words and the use of metaphor and elaborated diction. The fifth cause of grandeur, which gives form to all those already mentioned, is dignified and elevated word-arrangement (1999: 181).

Como se puede ver, el poema de Young intenta cumplir en gran medida con estos parámetros clásicos, sobre todo si se toma en cuenta el efecto de grandilocuencia que se obtiene a través de la profusión de exclamaciones

[5] El texto atribuido a Longino, *Tratado acerca de lo sublime*, ejerció influencia decisiva en la filosofía y la literatura del siglo XVIII inglés. Como es de suponerse, los poetas del sentimiento se nutren también de las observaciones que se incluyen en este texto.

referentes a la divinidad que habita en el ser humano (Far nobler!, etcétera) y a las preguntas retóricas que abundan a lo largo de toda la obra. Sin embargo, tal grandilocuencia sólo puede ser el resultado de un examen del discurso del predecesor, el cual se encuentra citado explícitamente hacia el final del pasaje. Esta apropiación por parte de Young del discurso miltoniano tiene efectos que tal vez vayan en detrimento de la originalidad temática del poema. La angustia de la influencia (y quizá la aceptación de la inferioridad) no se expresa de manera explícita como en Collins sino que se *siente*, de manera literal, al desarrollarse la extrema retórica de los versos. Al intentar reescribir a Milton, Young vaga en terrenos que ya han sido explorados por su predecesor y, necesariamente, sigue sus pasos con cierta inseguridad: "Al penetrar en la palabra ajena y al alojarse en ella, el pensamiento del autor no entra en conflicto con dicha palabra sino que la sigue en una misma dirección y tan sólo la hace convencional" (Bajtín 1986: 270). En el caso de Young, esta última palabra es clave. "Night Thoughts" es una obra convencional porque en ella se desarrolla un tema igualmente trillado con fórmulas poéticas que ya habían sido utilizadas tiempo antes; no obstante, es precisamente lo contemplativo del carácter de la poesía de Young lo que hay que subrayar. Dicha contemplación no sólo implica la conciencia de la influencia clásica y miltoniana, sino también la exploración de la posibilidades creativas que invaden al poeta al concretar a través de la palabra aquel lugar de la imaginación (el cual, en Young por lo menos, es equivalente a la divinidad implícita en la capacidad de recreación de la mente humana). Aquí, el *locus* inaccesible de Collins se convierte, por así decirlo, en una facultad que ha de ser descubierta y, sobre todo, explorada.

Es así que, en honor a la verdad, la cuestión que más preocupa a la mayoría de los poetas del sentimiento es, quizá: "¿Qué queda por hacer?" La pregunta es grande y abrumadora, sin duda, pero su respuesta está quizá en el seguimiento de la tradición y, por paradójico que pueda resultar, en el diálogo que se establece a través de la influencia y a pesar de la intimidación que ésta pueda presuponer. Sin la exploración de los poderes imaginativos (personificados y condensados en la figura de Milton), la contemplación de la naturaleza quedaría desligada del esfuerzo creativo y permanecería en el nivel del disfrute ocioso. El lugar de la imaginación se convierte pues en un antecedente y en una prefiguración de los descubrimiento que los románticos harían, algún tiempo después, en cuanto a los efectos de la exposición a la naturaleza silvestre y a los procesos mentales que dan lugar al arreglo de la palabra y, claro está, al poema en sí.

Bibliografía

Bajtín, Mijaíl. 1986. *Problemas de la poética de Dostoievski*. Trad de Tatiana Bubnova. México: FCE. (Breviarios, 417)

_____. 1999. *Estética de la creación verbal*. Trad. de Tatiana Bubnova. México: Siglo XXI.

Bloom, Harold. 1995. *The Western Canon*. Nueva York: Riverhead Books.

Burke, Edmund. 1998. *A Philosophical Enquiry Into the Sublime and Beautiful*. Ed. de David Womersley. Londres: Penguin Classics.

Collins, William y Thomas Gray. 1917. *The Poetical Works*. Ed. de Austin Lane Poole. Londres: OUP.

Longinus. 1999. *On the Sublime*. Londres: Cambridge University Press. (Loeb Classical Library)

Plumb, J. H. 1950. *England in the Eighteenth Century*. Londres: Penguin Books. (The Pelican History of England)

Pope, Alexander. 1993. *The Major Works*. Ed. de Frank Kermode. Oxford: OUP. (The Oxford Authors)

The New Pelican Guide to English Literature. 1991. Ed. de Boris Ford. Londres: Penguin Books.

Webb, Jeffrey. 1933. "Architecture and the Garden". *Johnson's England. An Account of the Life and Manners of His Age*. Ed. de A. S. Turberville. Oxford: Clarendon Press.

Wordsworth, Wiliam. 1973. "Preface to Lyrical Ballads". *The Oxford Anthology of English Literature*. 2 vols. Ed. de Frank Kermode *et al.* Nueva York: OUP.

Young, Edward. 1834. *The Poetical Works*. Ed. de William Pickering. Londres: Aldine Editions.

TRADUCCIÓN

Balada de la boda en Marseilles

Michèle ROBERTS*

i
Tenemos una boda en Marseilles.
Insistimos en acudir, para ser testigos:
las tres hermanas, ufanas
de viajar sin maridos
devueltas a esa unión de riñas
en el dormitorio, un lenguaje común,
que nos permite otra vez gritar,
refunfuñar, parlotear por turnos
probarnos la vida de cada una
como lápices de labios o vestidos.

Para nuestros parientes somos *les Anglaises*
extranjeras, curiosas, con
minis negras y sedientas de té.

Pasamos por las viviendas de cemento
de la *zone industrielle*, las fábricas
envasadoras de aceitunas, hasta
la última estación del metro: Sainte

* Michèle Roberts es poeta, novelista y cuentista, hija de padre inglés y madre francesa. Entre sus libros de poesía se encuentran *The Mirror of the Mother, Psyche and the Hurricane* y *All the Selves I Was: New and Selected Poems*. Sus novelas incluyen *A Piece of the Night, In the Red Kitchen, Daughters of the House* (nominada para el Booker Prize en 1992 y ganadora del W. H. Smith Literary Award) y la más reciente, *Impossible Saints*. Durante una visita a México en 1999, invitada por el Consejo Británico, leyó este poema publicado en *Feminist Review* (número 62, verano de 1999, pp. 113-117) y gentilmente otorgó su permiso para traducirlo y publicarlo en el *Anuario de Letras Modernas*.

Octavie, una aldea
con árboles de plátano y *place*
engullida por los suburbios.

Hemos llegado con regalos ingleses:
es *chic* preferir whisky.
Aquí estás, Bertrand, nuestro héroe aquilino
cuando niñas, el de ojos azules
notre cher oncle, dulce patriarca
encogido por las deudas y la zozobra.
Aquí estás, Marie-Angèle, novia
pelirroja y vivaz, *notre chère tante*
madre agotada de siete hijos crecidos.

Aquí estás, tremor de tías vírgenes
todavía bonitas a los cincuenta.
(Sus pérdidas fueron tempranas:
no hubo amante que dejara cicatriz.
'Una cosa de los alemanes:
ils étaient si propres!')
Aquí están los bebés, que
siguen llegando.

Aquí está el arca
que no puede salvarme:
le foyer catholique
con su sana devoción
al folklore y las comidas comunales
sus pulidos *armoires* de oraciones
por los *drogués* y las *prostituées*
sus llamadas telefónicas de argelinos
sin techo (que viven en la parte
mala del pueblo: no debemos ir por allá)
su consejo caritativo
a quienes están a punto de ahogarse.

ii
Flores de seda ciñen la frente
de nuestra joven prima.
Sus guantes son de inmaculado

satín y un maquillaje
rosado reprime
el acné de su ansioso cutis.
Sus grandes ojos de niña
se abren al poder: esto es
nacer, esto es existir.

Se desposa con *le microphone*.
Ante su negro hocico
pronuncia sus votos:
'*j'ai choisi mon homme*:
lo invito a que él me elija.'

Las cámaras de cine zumban
al son de guitarras y alegres melodías pop.
Mi ex primo favorito dice Misa
le bon Dieu a Noé:
'Tendréis dominio
sobre *toute la terre*.
Id y procread, y multiplicaos.'
Su unión se reproducirá en el video.
La consigna es *communauté*.

Ahora rezamos por las almas *en crise*
pour les couples en difficulté pero no
por todos aquellos que desertaron
del naufragio de un matrimonio
de todos modos soy bautizada por
este Diluvio, lamida
por lenguas maternas, elevada,
arrastrada de la mano
hasta la *salle paroissiale*, con su
bullicio de brindis, *saucisson*
y *vin blanc cassis*.

iii
El *mistral* se agita por la calle.
Nos dirigimos al norte para
el banquete y el baile.
La lluvia enturbia la tierra roja

y las piedras, sacude las copas
verde vivo de los pinos parasol.
Los *pics* estilizados color café
en la *autoroute* nos indican
lo que dejamos atrás, lo que nos perdemos:
ceci est un viñedo; *ceci*
est un cerezo; un símbolo
denota un misterio.

Así zarpan en el *arche* de la familia
francesa, los nuevos
Monsieur et Madame Noé
después de una sesión de diapositivas
sobre la sagrada misión de los
jóvenes a la *triste Pologne* (comunista)
en un arcoiris de vinos
y pastel, el pescado
muerto bajo *couettes* de hojaldre
los lechones dispuestos en camas
de *nouvelle cuisine*, los
chícharos y habichuelas
incrustados en *bouquets printanières*.

Y ciertamente no hay
herejes a bordo
ni monstruos ni artistas.
Bromeo con mi *jumelle*
reímos mientras la hago
girar dócilmente y con
incertidumbre dormimos
en las cajitas sin espejos
del dormitorio del convento,
un reformatorio de formica.

De regreso en el avión intercambio
bocados de comida por chismes: "Kathleen
la ex monja
jura que estás condenada, y dice que
arderás en el infierno.
Además, los *gays* le repugnan."

Pero uno de mis primos, Emile el de
corbata de moño, el joven alto y hermoso
que vive en pecado
me ha devuelto mi alma francesa.
La paso cuidadosamente por la Aduana
aterronada como almendras confitadas
oliendo a *pastis* y a
confit de foie de canard,
con sabor a lluvia y a enebro
escarpada como el *Mont Ventoux*, ancha
y profunda como el Durance
verde como la nueva cosecha
de *olives cassées*.

Traducción: Eva Cruz Yáñez

RESEÑAS

Poligrafías. Revista de literatura comparada, núm. 3. México, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, 1998-2000.

Presentar una revista acarrea dificultades diferentes a las de hablar de un libro, más allá del rito social del bautismo bibliográfico, una liturgia laica por la que nos damos por enterados y celebramos la salida del texto hacia los lectores. A diferencia de la revista, el libro, mal que bien, representa, o debería representar, una serie de esfuerzos encaminados en una misma dirección, señalada por la temática o por la intención del autor. En cambio, una revista se abre en direcciones tan variadas como cada uno de sus artículos, en temas que a veces se enciman pero que, las más de las veces, suelen darse en archipiélago. Cierto es que hay una zona del conocimiento que la revista busca revisar (filosofía, historia, en nuestro caso: literatura comparada, etcétera), pero esta etiqueta general suele tapar bajo un mismo manto una pluralidad de intereses.

En el caso específico de la revista objeto de nuestra atención, *Poligrafías*, se me ocurrieron distintas estrategias de abordaje: una, escribir un párrafo de cada uno de sus componentes, lo que amenazaba con dejarme en la superficie de todos ellos; dos, seleccionar unos cuantos artículos y escribir al respecto con algo más de amplitud, guiado por mis intereses personales y por mis autores conocidos, algo que no me alejaba mucho de las consecuencias de la primera estrategia, sólo que, en vez de un párrafo para cada texto, serían tres o cuatro, por asunto de extensión. Una tercera estrategia, y la que finalmente adopté, fue, en medio de la diversidad temática y teórica que presenta el contenido, desarrollar, o mejor, encontrar un concepto, una idea, o incluso una intuición, que tendiera puentes en el archipiélago y que permitiera el cruce de una isla-texto a otra, en variadas direcciones.

Tras la lectura de la revista se me ocurrió decir algo sobre el estado del campo en cuestión, esto es, el de la literatura comparada, en función de lo

que ha sido esta disciplina a lo largo de más o menos dos siglos y de lo que podemos vislumbrar en la propia revista. Al respecto, no debemos olvidar que lo que hoy llamamos "literatura comparada" nació con el romanticismo, no con ese nombre, pero sí con la correspondiente vocación comparatista, translingüística y transcultural. Como hija del romanticismo, tal disciplina se vio obsesionada con una búsqueda de los orígenes (del lenguaje, de la cultura, de la poesía, del mito), pero muy pronto estos ardorosos impulsos fueron contrarrestados por la mesura de la filología, en el terreno práctico, y del positivismo historicista, en el plano teórico. De hecho, los avatares decimonónicos de la literatura comparada son inseparables de los de la filología triunfalista de la época (con o sin historia).

A fines del siglo XIX la enseñanza de la literatura se convirtió en un campo universitario independiente, lo que le permitió consolidarse como disciplina humanística e histórica, aliada pero distinta de disciplinas descriptivas como la retórica y la filología (campos que, con el nuevo siglo, vieron oscurecerse su buena estrella ante el fulgor de la lingüística). Entre las funciones asignadas a la enseñanza de la literatura desde el aparato educativo, una de ellas fue el establecimiento y la descripción de corpus textuales con fines de identidad colectiva, ya desde la óptica nacional, ya desde la comparada (esta última sobre todo para el caso europeo). Fue así como, durante la primera mitad del siglo XX, el comparatismo literario creció siguiendo básicamente una ruta positivista, lo que cuajó en los consabidos estudios de fuentes, influencias y temas, que a tantos excesos conduciría.

En la segunda parte de la centuria, el panorama cambió. Bajo la presión de nuevos enfoques teóricos que se apropiaron de la escena cultural, tales como el estructuralismo y la semiótica, primero, y la desconstrucción y el feminismo, después; en síntesis, gran parte de lo que Harold Bloom llama la "escuela del resentimiento" y que se vincula con el pensamiento de y sobre la posmodernidad, bajo la presión de estas tendencias teóricas, pues, la literatura comparada debió replantearse su ubicación y su quehacer en el campo de los estudios literarios, y buena parte de su esfuerzo fue fortalecer el aspecto de la teoría literaria, sin abandonar el multilingüismo ni la multiculturalidad, que más bien se vieron fortalecidos en el nuevo panorama posmoderno.

Hay que reconocer que buena parte de estos acomodos se debieron no a cualidades intrínsecas de las disciplinas en cuestión, sino a las condiciones administrativas en que se desarrollaban dentro de las universidades. Así, una fuerte "resistencia a la teoría" (para usar la expresión de Paul de Man) en los departamentos de estudios literarios "nacionales", propició la floración teórica por el lado de la literatura comparada, disciplina que acogió gustosa tales

enfoques, e incluso replanteó sus tradicionales estudios de fuentes, influencias y temas en términos de una teoría general del funcionamiento del texto, esto es, la llamada intertextualidad, llevada a veces a posturas radicales que afirman que no hay texto, sino tan sólo relaciones entre textos. Esta postura acogedora de la teoría (literaria o no) por parte del comparatismo puede verse muy bien en el caso de la UNAM en los estudios de posgrado en letras, donde la literatura comparada se identifica no sólo con el multilingüismo y la multiculturalidad, sino también con el énfasis teórico y metodológico.

Este cambiante paisaje de énfasis y desplazamientos se aprecia muy bien en el contenido de la revista *Poligrafías*, un nombre, por cierto, de reverberaciones más bien decimonónicas, ya por el lado de la acepción hermenéutica ("el arte de escribir y descifrar los escritos secretos"), ya por la vertiente de la erudición (poligrafía como sinónimo de enciclopedismo, de escribir sobre diferentes materias).

Este aire decimonónico del título contrasta un poco con el contenido que abriga, y que se agrupa en tres núcleos básicos: teoría, crítica, tanto literaria como intersemiótica, y reseñas. Casi todo este material se encuentra abocado a explorar asuntos y autores del siglo XX, como ocurre en los dos primeros textos, los de Carol Berstein, Linda Hutcheon y Mario Valdés. El tercer ensayo, el de Jorge Alcázar sobre Bloom y el problema de los cánones literarios, también pertenece a esta mirada vigesimosecularizante. Toda la parte de crítica (los ensayos de Meyer-Minnemann, Brescia, Eckart, García Jambrina y Weisz) trabajan con autores y artistas del siglo XX (Octavio Paz, Haroldo de Campos, Borges, Sartre, Erich Hackl, Magritte, Robbe-Grillet). El patrón se repite para las reseñas, la mayoría de las cuales se refieren a libros que tienen que ver más con el siglo XX, ya por asunto, ya por enfoque teórico. Hay en esta revista un centramiento en esta época, por lo que, a mi juicio, faltaría explorar otros tiempos y periodos, pues esto daría más perspectiva a algunos de los asuntos abordados. Por ejemplo, mucha de la discusión de Hutcheon y Valdés sobre la pertinencia de la nostalgia o de la ironía para caracterizar lo posmoderno, se dirimiría diferente si se tuviera en cuenta el pensamiento romántico al respecto, por ejemplo, el de Friedrich Schlegel, quien hace de la ironía uno de los pilares del arte romántico. Si la ironía ya está en las raíces de la teoría moderna, ¿cómo puede ser sinónimo de lo posmoderno?

Se salen del siglo XX sin abandonarlo, Ana María Martínez, con su ensayo sobre retórica y humanismo del Renacimiento y su pensamiento figurativo y metafórico opuesto al abstracto y racional de la modernidad, y Sergio Pérez Cortés, que escribe sobre lectura y legibilidad, con una perspectiva que abarca la Antigüedad y la Edad Media.

Otro aspecto recuperado por *Poligrafías* se refiere a la traducción, tal como lo presenta el ensayo de Federico Patán, pero también, indirectamente, como lo hace el ensayo de García Jambrina sobre las relaciones entre cine y literatura, mismas que se plantean en buena medida en términos de traducción intersemiótica, ya no interlingüística, por lo menos para buena parte de la historia del cine, con un dominio de lo escrito sobre lo visual, donde la adaptación de lo primero a lo segundo se ve como una operación de traducción. Este ensayo es de los pocos que se refieren a otros siglos en su argumento, en este caso el XIX: vincula el surgimiento del cine y su apuesta por la narratividad con la crisis de la novela realista y burguesa del siglo XIX. Cuando la novela del siglo XX ya no quiere contar historias, llega el cine como relevo en el arte de narrar, con lo que se convierte en el heredero principal de la novela decimonónica. También Valdés en su texto conecta literatura y cine español actual.

Además del cine, otro arte no literario, abordado por Gabriel Weisz, es la pintura, a partir de la novela icónica de Robbe-Grillet, *La Belle Captive*, que combina los escritos del escritor francés con setenta y siete cuadros de René Magritte. Este vínculo entre Robbe-Grillet y Magritte le permite a Weisz trabajar, entre otras, la noción de *ekphrasis*, que tiene que ver con la representación verbal de una representación visual.

Por estas leves referencias hechas sobre temas y autores de *Poligrafías*, puede inferirse la firme vocación comparatista de establecer analogías e interconexiones culturales e intelectuales, sobre una base literario-cultural amplia, tal como se entiende hoy, al iniciar un nuevo milenio. Así, una disciplina bicentenaria, la literatura comparada, se nos presenta remozada por los vientos de la teoría y de la crítica, compartimentalizada en archipiélago conceptual, quizá algo centrada en su pasado inmediato, vigesimosecular, pero consciente de que algunas de las claves del futuro están en el pasado, por lo que se impone revisar la tradición, aunque sólo sea para contradecirla.

José Ricardo CHAVES

María STOOPEN, *Los autores, el texto, los lectores en el* Quijote *de 1605*. México, UNAM/Universidad de Guanajuato/Gobierno del Estado de Guanajuato, 2002.

A partir de la idea central de su investigación, María Stoopen comienza por trazar caminos que la conduzcan a sus objetivos, pero no sólo los traza sino los desenmaraña también, los dispone y los adecua para que sin obstáculos transiten por ellos sus futuros lectores.

De modo que quien quiera lanzar, junto con Stoopen, una mirada más sobre ese mar de vida, de vicisitudes y gozos, de tribulaciones y regocijos, de adversidad y fortuna, de aflicción y risa, de realidad y fantasía, de cordura y locura, que es el *Quijote* (uno de los textos más multifacéticos y jugosos, más sembrados de retos y sorpresas), se verá involucrado en búsquedas y en hallazgos, y quedará provisto de herramientas que ya no le permitirán realizar lecturas superficiales. Pocos textos tienen más miga que masticar, más mar por donde navegar; pero la autora va en un vehículo que sondea profundidades y alcanza constelaciones de episodios que no rompen la unidad de la obra pero aportan ejércitos adyacentes de otros emisores, receptores, personajes, motivos, historias.

Así que en su prólogo, elaborado como epílogo, según ella misma explica adhiriéndose a la idea de Américo Castro, introduce al lector de esta investigación, gracias a su explicación relativa a objetivos, conceptos, géneros correlacionados a través de una prolongada trayectoria (sentimental, del amor cortés, del amor petrarquista, de la poesía de los trovadores provenzales, de la novela caballeresca, novela y romance moriscos, literatura pastoril), tradiciones, épocas, materiales, herramientas, estrategias interpretativas (conforme a consideraciones semióticas que enmarcan el texto en diferentes contextos y repercuten en la perpetua provisionalidad de la interpretación del significado), y relativa a los espacios seleccionados: los primeros nueve capítulos de la primera parte, y los primeros ocho de la segunda, donde se establecen las bases para el *pacto* entre emisor y receptor, que habrá de estimular la aprehensión y la comprensión de lo leído, y donde también queda preparado que los personajes de la segunda parte ya sabrán que son los mismos personajes de la primera que ya circula, y queda como un logro implícito la unidad de ambas partes aunque corresponden a dos épocas y a dos concepciones estéticas de Cervantes.

La autora ubica el *Quijote* en su relación con los libros de caballerías de manera paradójica, criticándolos previamente para introducir así no sólo su parodia y todos los mecanismos del humor, los grados de locura y cordura de sus personajes, sino también la realidad y la ficción del personaje, y la realidad histórica y la ficción verosímil (la ilusión de verdad artística). Es decir: los héroes reales, la tradición literaria basada en documentos y los falsos héroes caballerescos. Además, el lector del presente trabajo de Stoopen recibe advertencias sobre las recientes aportaciones teóricas que se aplican a la literatura (teoría de la recepción, hermenéutica, semiótica, narratología, estructuralismo, postestructuralismo, sociología, psicología y lingüística pragmática), para observar el lenguaje en su relación con sus usuarios y con la circunstancia en que se da la comunicación.

Por otra parte, este lector es informado sobre el sentido de las nociones que hoy convencionalmente se ponen en juego durante el análisis y la interpretación: los elementos estructurales de naturaleza ficticia identificables en diversos niveles del texto, como los que constituyen el circuito de producción y recepción (autor-texto-lector); la función de nociones como *intertextualidad*, o la más específica de *paratexto* (*título*, *subtítulo*, *epígrafe*, *nota*, *solapa*, *advertencia*, *prólogo*) y sus componentes estructurales (*autor-lector*.) Aquí, por cierto, María Stoopen hace una muy pertinente crítica a la terminología imprecisa de Genette en sus nociones de *hipertexto* e *hipotexto*, que son el texto evocador y el evocado, y no el superior y el subordinado.

Ella avisa, pues, al lector de el *Quijote* y a su propio lector, cómo evaluar en el texto *intenciones*, *mecanismos*, *implicaciones*, *sobreentendidos*, *relaciones* y sobre las posibles aportaciones de cada lector durante su interacción con el texto, dada la infalible repercusión de la lectura en el lector, de modo que recíprocamente se transforman, puesto que cada lector en cada lectura es ya otro lector y el texto, inagotable, es ya otro texto, y puesto que hay que tomar en cuenta tendencias características de los contextos contemporáneos de otros lectores que aportan perspectivas, visiones teóricas y críticas, objetivas y subjetivas y, por lo tanto, también procuran nuevas interpretaciones.

Todo ello necesario para poder colegir los modos de relación que se establecen entre las categorías de autores y de lectores que resultan conectados entre sí por el propio texto y en actitudes creativas, productivas y de naturaleza paródica.

De modo que el libro comienza con una disertación equivalente a un diccionario que especifica el sentido de cada término. Así, siguiendo a Platón, la *diégesis* se refiere a la *narración*, y la *mimesis*, a la *representación*, lo cual me parece válido, aunque yo sigo a Lausberg, que ve grados de presencia de la mimesis: el mínimo en la *narración*,[1] también tradicionalmente llamada *discurso indirecto*, el máximo en la *representación*[2] o *discurso directo*, y un grado *intermedio* en los textos en que se mezclan y en el llamado *discurso indirecto libre* que carece de verbo introductor y donde (según Ducrot/Schaeffer), *el locutor no se presenta como fuente de lo que dice*.[3] A partir de ese seguimiento que yo procuré respaldar para mí

[1] Con excepciones, ya que hay novelas en forma de diálogo, como *Contrapunto* de Aldous Huxley.

[2] También con excepciones porque hay representaciones inundadas de narraciones como el Rabinal Achí.

[3] Ejemplo: "Abrió la puerta: tenía que llegar antes que los otros".

buscando ejemplos y comparando la descripción que de las nociones hacen Barthes, Todorov, Jakobson, Genette, etcétera, llegué a la conclusión de que hay relatos narrados y relatos representados, y de que hay tanto secuencias de cadenas de acciones narradas (*diégesis*) como secuencias de acciones representadas (mediante el estilo directo y la descripción) tanto en los relatos narrados como en los representados. De ahí que la literatura dramática puede ser sólo leída pero sin que deje de ser captada su estructura de representación.

El *texto*, es decir, *la enunciación*, que es el proceso de los hechos discursivos que da cuenta de *lo enunciado* por *el enunciado* y que funciona como teatro de interacción entre el autor y el lector, el *texto* —repito— en cuanto creación del autor, funge como *polo artístico*, y en cuanto percepción concreta de cada lector, funge como *polo estético*.

El *autor histórico*, que puede carecer de voz, pero no de presencia, y que en este caso niega su autoría y la atribuye a otra persona que sólo así figura (mientras don Quijote la atribuye a *algún sabio encantador*), lo cual *socava la autoridad narrativa*, dice Stoopen, citando a James A. Parr.

La noción de *autor modelo* consiste en una explícita estrategia textual; es, por ello mismo, postulado por el propio texto, y (afirma Stoopen, de acuerdo con Eco) tiende a producir un determinado *lector modelo*.

La autora alude a la historia sobre las cambiantes nociones acerca del *autor* desde el siglo XII en los *romans* franceses, en el rescate de una poética neoaristotélica en el Renacimiento, en los libros de caballerías de la España del XVI, para aterrizar en la estructura barroca del Quijote.

El *autor implícito* (el *yo* de la enunciación), en cambio, es el responsable de la intención del sentido y resulta reconocible a través de los elementos que configuran el texto en el cual subyace. En el prólogo finge ser la voz del autor real. Él supone la existencia de un *lector implícito* y de un *lector ficticio*.

El *autor ficticio* es el que se asigna un papel según el cual se caracteriza y declara ser el *autor del libro* y decide la mutua transferencia de propiedades dada entre él mismo y su texto. Es contraparte del *lector ficticio* pues es el *tú* del *yo* del autor ficticio y, en este caso, es quien cuenta en primera persona su encuentro con el manuscrito árabe. Es el autor segundo del capítulo 9, es *máscara del narrador extradiegético, y se integra como personaje de la historia del libro que cuenta las andanzas de don Quijote*.

El *autor empírico* es el responsable de la escritura.

El *autor liminal* —o *autor en el umbral*, a medio camino entre el *real* y el *implícito*— es un *autor correlativo*, ubicado, como el *lector liminal*, entre el *lector empírico* y el *lector modelo*, y es postulado por el texto entre autor empírico y autor modelo, precisamente en el umbral entre la intención

de un ser humano y la intención lingüística pretendida y revelada por la estrategia textual. Aquí, el autor liminal surge porque la intención de las dedicatorias (dice María Stoopen) se pone al servicio del autor real, pulsional, históricamente identificable. Su existencia fluctúa entre la intención del autor real y la intención lingüística exhibida por una estrategia textual imputable al autor implícito. Esto ocurre porque el autor real puede transformarse, mimetizarse e introducirse en la historia narrada, y aquí, la intención del autor liminal, en el prólogo, es la que modifica su naturaleza.

El *lector* es el receptor de *la enunciación* (ésta es el vehículo de *lo enunciado*). El lector es quien experimenta las vicisitudes para ubicar personajes, voces, niveles diegéticos y metadiegéticos. Sus respuestas dependen de las propuestas de los emisores. Las condiciones de actualización del texto por parte del lector han sido bosquejadas durante el proceso de redacción.

El *lector modelo* está (como el *autor modelo*) postulado por el texto, construido por el texto mismo.

El *lector implícito* está en *la enunciación* como una construcción textual que a la vez es virtual y es provisional, porque responde al cálculo de los actos de comprensión que las voces del texto (emanadas de los autores y los narradores) son capaces de provocar en el receptor, por ejemplo, cuando expresan sugerencias y generan tensiones, expectativas, suposiciones, mediante el juego de ciertas estructuras tales como vacíos, anticipaciones, retrospecciones, etcétera, y porque los actos de comprensión del receptor no son estables ni definitivos.

El *lector empírico*, en cambio, es el que conjetura qué tipo de *lector modelo* está siendo postulado por el texto, y también es el que supone cuáles son las iniciativas del *autor modelo*. El texto artístico no está libre de los planes que el lector supone e introduce en él, pero la activación de tales planes depende de las condiciones del texto (Iser).

El *lector liminal*, está —como el *autor liminal*— ubicado entre el lector empírico y el lector modelo postulado por el texto, y es una figura ambivalente ubicada entre el ser pulsional (instintivamente guiado por una energía psíquica profunda e involuntaria que orienta su comportamiento como lector) y su función textual (conforme a sus expectativas y conocimientos, es decir, conforme a su capacidad de buscar y hallar), así es que se coloca en el intersticio (dice Stoopen) entre el sistema de comunicación original que subyace en el texto y aquello que él, como lector, descubre; en este caso, por ejemplo, detectar tanto el texto que es parodia como el texto parodiado y los valores humanistas enarbolados y subyacentes a la vez.

También se menciona a un *lector ficticio* que imagino como un lector intratextual, un personaje literario y en correlación con el *autor ficticio.*

Además, hay un *lector colaborador* que en este caso es el transcriptor de la traducción del texto en árabe.

En fin, el *narratario* es la contraparte del *narrador*. Y el *narrador primario* es quien cede la función narrativa a los distintos *narradores metadiegéticos*, responsables de los *relatos metadiegéticos*.

El establecimiento de todos estos elementos y rasgos de la estructura del texto es lo que permite advertir, a cada paso, asuntos tales como las numerosas voces narrativas y *autorales*;[4] la relación existente entre autores, narradores, personajes *extra*, *intra* y *metadiegéticos*; la ambigüedad de las máscaras autorales (como Cide Hamete Benengeli o como el traductor morisco, y como los lectores de implícita pero constante presencia); la variedad de los lenguajes literarios y los lenguajes sociales presentes en la naturaleza dialógica de esta primera novela polifónica que inaugura la modernidad narrativa, que conecta entre sí varios géneros literarios y, en fin, su calidad barroca evidente en su paradójicamente doble desequilibrio, ya que es posible señalar en ella tanto un exceso de significantes como un exceso de significados.

Todo ello permite configurar la imagen de Cervantes, ese (cito) *autor subversivo que se ha propuesto enseñarnos a leer, a discernir, a dudar, e igualmente a poner en cuestión la autoría misma y a los autores, incluido Cervantes.*

Y a partir de observar la estructura del texto mediante la utilización de las nociones y las perspectivas propiciadoras de una lectura escudriñadora, inquisitiva, analítica, la autora revisa las condiciones de producción y de recepción literarias, tanto las establecidas por el marco histórico-cultural como las intencional y revolucionariamente impuestas por el emisor del mensaje; lo mismo las de la primera parte que, las ya modificadas por el éxito, de la segunda parte. Por ello son objeto de análisis todos los prólogos y las dedicatorias destinadas a diferentes mecenas, al ubicar al lector como receptor orientando el proceso de lectura. Así llega a configurarse ese personaje que es el *autor empírico*, responsable de la escritura, y el *autor histórico*.

Con el auxilio de la terminología que matiza los roles, Stoopen introduce al lector en los profundos recovecos del prólogo. Se ocupa luego del humor, sus grados, sus matices: lúdico, irónico, satírico, sarcástico. Revisa la evolución del personaje: el hidalgo que se metamorfosea por la lectura y modifica el rumbo de su vida, a partir de su situación económica limitada pero estable en cuanto a lo doméstico y lo social. Caracteriza el contexto ficcional, la fermentación de la locura en el carácter del hidalgo: ensoñación en soledad, el lector solitario y apresado por el poder del texto y sus artificios, lecturas catalizadoras de manías obsesivas, extravagantes, heroicas; el con-

[4] Voz que no aparece en el *Diccionario de la Real Academia Española*.

texto de la oralidad, de la imprenta y las bibliotecas. Y así nos conduce al asunto de los niveles de lectura: la de el *Quijote* y la de los textos de caballerías en él implícitos.

Aquí toman parte, por supuesto, los avatares de la vida de su familia, las penurias y deudas de Cervantes, sus viajes, sus lecturas (de donde provienen, en citas, muchos de sus ejemplos de *intertextualidad* aunque otros tantos llegan a su obra desde el lenguaje coloquial, popular), su estancia en Italia, la repercusión en sus escritos de su experiencia vital, de sus alejamientos de Madrid y de Valladolid, aun estando en España.

Así nos aproximamos (cito) *en el asfixiante ambiente social e intelectual de la España de ese siglo*, a la figura de ese personaje de casta de hidalgo cristiano —aunque quizá de ascendencia judía— y a su Dulcinea morisca en un país donde ya no hay moros que combatir y donde no hay más estímulo vital que la lectura, a ese hombre que se desprende de sus bienes a cambio de libros, que se traslada desde su insulso ambiente doméstico a un imaginario mundo fantástico donde su vida se transforma. Y esta transmutación es la riquísima fuente de ambigüedades, enmascaramientos, transformaciones, abismales niveles de la diégesis y polisemia.

Al final, la autora pone en relieve los diversos niveles donde radican los colaboradores ficticios, los agentes mediadores de la estructura narrativa que conduce a efectuar una metalectura a través de un texto árabe traducido al castellano, lectura aderezada por distintos lectores que aportan horizontes tomados de otros documentos y de distintos narradores (que pasan luego a la segunda parte del *Quijote*).

Si alguien desea releer una vez más ese manantial de maravillas que es el *Quijote*, hágalo consultando esta investigación elaborada por María Stoopen, y agregará al disfrute del redescubrimiento de sus entresijos el placer de reflexionar sobre implícitos como su procedencia, su intención, sus estrategias, su profundidad, su trasfondo, su manantial de poder mágico.

Helena BERISTÁIN

Claudio MAGRIS, *El mito habsbúrgico en la literatura austriaca moderna.* Trad. de Guillermo FERNÁNDEZ. México, UNAM, Coordinación de Humanidades, 1998.

Este estudio llena de manera oportuna la laguna que respecto de las letras austriacas existe en México hoy día, ya que cuando se diserta sobre las grandes obras literarias de autores de Austria —Schnitzler, Hofmannsthal, Zweig,

Joseph Roth, Musil, entre tantos más— no pueden faltar las referencias al *Mito habsbúrgico* de Claudio Magris; así lo destaca, por ejemplo, José María Pérez Gay en *El imperio perdido*: "sobre todo, la obra de Claudio Magris cuyos textos [...] le dieron a los estudios sobre Austria-Hungría otra dimensión" (Pérez Gay 1991: 323).

Heinrich Heine habla de un "cuento de hadas" cuando se refiere a Alemania. Claudio Magris equipara la Austria habsbúrgica con un mito. Vale la pena recordar, aunque sea en forma muy abreviada, la historia de la dinastía de los Habsburgo.[1]

El nombre de la familia proviene del castillo de Habsburg, situado en el cantón Aargau en el norte de Suiza, cuyo primer dueño fuera probablemente Guntram el Rico (alrededor de 950), quien poseía grandes tierras en Alsacia y Suiza. Mientras los cantones suizos se independizaron a partir de 1291, formando así la primera democracia europea, los Habsburgo supieron ampliar sus otras posesiones, ya fuera a raíz de guerras (como por ejemplo la victoria de Rodolfo I, rey de Alemania a finales del siglo XIII, sobre Ottokar de Bohemia, por la cual se ganó Austria y Estiria), o bien mediante una juiciosa política de casamiento, de allí el dicho:

> Bella gerunt alii! tu, felix Austria, nube!
> Nam quae Mars aliis, dat tibi regna Venus![2]

Es así como Maximiliano I (1493-1519) contrajo matrimonio con María, heredera de Borgoña, lo que le valió los ricos Países Bajos. En la línea de la política matrimonial de Maximiliano, su hijo, Felipe el Hermoso, se casó con Juana la Loca, heredera del reino español de los Reyes Católicos, y se firmó, en 1515, un tratado de herencia y casamiento mutuo con el rey Vladislas de Bohemia y Hungría. Fue bajo Carlos V (Carlos I de España) que el reino de los Habsburgo tuvo su mayor extensión y poder. El mismo Carlos V cedió los países hereditarios de Austria a su hermano menor, Fernando. Desde entonces se dividió la casa de Habsburgo en una línea austriaca y una española.

En España, le siguieron a Carlos I su hijo, Felipe II, luego Felipe III, Felipe IV (1621-1665) y Carlos II (1665-1700), con quien se extinguió la línea española. Fueron estos Habsburgo los reyes de los dos primeros si-

[1] *Cf.* con los respectivos artículos de la enciclopedia *Brockhaus Enzyklopädie*. Wiesbaden, 1969. 20 tt.

[2] Atribuido a Matthias Corvinus, rey de Hungría, 1490. Citado según: Georg Büchmann. 1946. *Geflügelte Worte und Zitatenschatz*. Zürich. P. 295.

glos de la Nueva España, representados en México por una larga cadena de virreyes.

La línea austriaca alcanzó un nuevo apogeo con la "benévola monarquía" (Magris 1998: 54) de María Teresa, gran rival de Federico el Grande de Prusia. Y, en 1815, el célebre Congreso de Viena, el "Congreso danzante" acuñó la imagen de la doble monarquía regio-imperial bajo el canciller Metternich, hedonista, conservadora, prudente y reacia a toda iniciativa progresiva o separatista dentro de esta gran "nación supranacional". El penúltimo emperador Francisco José (el soberano más longevo del imperio austrohúngaro) murió en 1916. El príncipe heredero Francisco Fernando había sido asesinado en Sarajevo, evento que desencadenó el comienzo de la Primera Guerra Mundial. Carlos I tuvo que renunciar al trono en 1918, con motivo de la derrota de Austria y Alemania. Desde entonces, Austria es una república, con excepción de los años 1938 a 1945 durante los cuales formó parte del Tercer Reich de Hitler. Si se observa un mapa que presente las fronteras de la Austria de antes y de después 1918 salta a la vista que del imperio austrohúngaro multiétnico sólo quedó la menor parte que es la actual República Austriaca de lengua alemana.

Cabe agregar que el hermano de Francisco José I, Maximiliano, archiduque de Austria, aceptó, en 1864, la corona imperial de México, ofrecida por Napoleón III, y trató de reinar lleno de idealismo, pero falto de realismo y fue fusilado en Querétaro en 1867. Este episodio histórico de las relaciones entre México y Austria dio lugar a muchas obras literarias.[3]

Ahora bien, no es inútil repetir que las mayores obras literarias, la poesía del joven Hofmannsthal y el teatro de Schnitzler, nacieron cuando la nación supranacional centroeuropea estaba por morir o ya se había extinguido. De hecho las novelas de Musil, Broch, Roth y Doderer —momentos cumbres en la literatura mundial— son retratos de un estado difunto; son añoranzas de una sociedad desaparecida.

Los libros disponibles hasta ahora en el mercado mexicano enfocan sobre todo esta época de la literatura austriaca. García Ponce (1992) dedica sus ensayos a Robert Musil, abogando porque se le reconozca al mismo nivel que los más leídos Joyce, Proust y Thomas Mann. Pérez Gay escribe la crónica de cinco de los grandes retratistas del imperio perdido: Hermann Broch, Robert Musil, Karl Kraus, Joseph Roth y el vienés de elección Elias Canetti. La compilación de Christine Hüttinger (1993) reúne trabajos de críticos de Austria y México que abarcan todo el siglo XX. Lo que distingue el estudio

[3] *Cf.* Franz Werfel y Fernando del Paso; *cf.* también la simpatía con la que Magris describe a Maximiliano, amigo de Grillparzer (Magris 1998: 213-215).

de Magris de los demás es el hilo conductor del mito habsbúrgico que destaca por todos los fenómenos sociales, los autores y obras que analiza. Y es esa hipótesis, la formación de un mito, lo que deslinda su estudio de otros escritos sobre este tema, pues a Magris no le interesa escribir una historia literaria en el sentido tradicional, no nos informa sobre la vida de los escritores (nos harán falta estudios adicionales para dar a conocer al público mexicano los autores importantes del siglo XIX, como Ferdinand Raimund, Johann Nestroy, Franz Grillparzer y Adalbert Stifter), sino que escoge los datos que corroboran su hipótesis del mito. Y ya que este libro lo escribió hace casi cuarenta años, no es temerario afirmar que logró su objetivo. Con modesta vanidad intitula su prefacio "Treinta años después", de hecho son más de treinta y cinco años, pero prefiere los treinta, por su alusión a los treinta años de *Los tres mosqueteros* y el famoso prefacio de Alexandre Dumas. En este prefacio y en el lúcido prólogo de Michael Rössner se percibe el lado emocional del libro. Se entrevé el hedonismo de Magris, escribiendo su tesis de grado sentado en el *Caffè San Marco* en Trieste, Italia, ciudad que antes pertenecía a Austria-Hungría. Pero se percibe también la situación particular del germanista italiano que escribe sobre "la Austria habsbúrgica", que "para la Italia moderna, fruto del *Risorgimento*, había sido siempre 'el enemigo'" (Magris 1998: 7), del que no puede evitar enamorarse. Enhorabuena que la ciencia, y hasta la ciencia masculina, haya superado los prejuicios de la total objetividad y frialdad hacia el objeto de estudio.

En lo que concierne a la versión española de Guillermo Fernández, hay que decir que se lee sin reparos. Y es lo mejor que se pueda decir de un texto traducido porque reparar en el texto quiere decir que algo anda mal. La única duda que queda son las citas en alemán que se conservaron como en el original italiano. Las citas literarias se traducen en las notas a fin de cada capítulo, a veces también expresiones idiosincráticas, como por ejemplo la de la página 38: "*fortwursteln*", con la aclaración en la página 47: "*Fortwursteln* significa literalmente 'irla pasando de alguna manera'". Supongo que esta explicación la da el mismo Magris, aunque no explica la fuerza de la imagen, porque *wursteln* se deriva de *Wurst* = salchicha, o sea literalmente significaría algo como "arreglarse la vida salchicheando", lo que es un símil de la vida segura, pero angosta, mezquina, medrosa que se contenta con los pequeños placeres en lugar de encarar las grandes perspectivas. Y no todos los términos se traducen, por ejemplo los de la página 305: "el antiguo *Gemüt*", "esa capacidad de *durchfühlen*", o los de la página 186: "sino *den lieben Gott*", ¿cómo los entiende el lector no familiarizado con el idioma alemán? Pero es un detalle que no tiene mucho peso en comparación con esta edición hecha con tanto cuidado.

Ya un clásico sin duda alguna, *El mito habsbúrgico*, es un análisis crítico de la literatura austriaca de los siglos XIX y XX. Publicado en italiano en 1963 y traducido al alemán en 1966 dio a dicha literatura un margen interpretativo muy bien aceptado. Pero, ¿por qué se buscaba un margen interpretativo para la literatura austriaca? En Austria, a diferencia de Alemania, no se habló, en 1945, después de la derrota del fascismo, de la "hora cero" de la literatura, de la hora en que los escritores cuestionaban la legitimidad de escribir poemas después de las atrocidades cometidas por los fascistas. A pesar de la participación activa de la población austriaca en ello. Austria tenía el "privilegio" de ser considerada por los aliados como la primera víctima de la agresión fascista. Por lo tanto, los intentos de re-educación, los intentos de hacer justicia a través de mecanismos legales, como por ejemplo los tribunales de Nurembergo, se dieron en mucho menor medida en Austria que en Alemania. Claro está que también en Austria se habló de un "¡Nunca jamás!", y con intentos legales se trató de erradicar el pasado fascista de la estructura social de Austria, por ejemplo a nivel constitucional la prohibición y penalización de la *Wiederbetätigung* (las actividades fascistas) y la suspensión de los miembros del partido nacionalsocialista de cargos públicos. Pero el cambio austriaco no es radical. Ya en 1949, los ex nazis encontraron expresión política en el VDU (*Verein der Unabhängigen*), formación política admitida por la coalición entre socialcristianos y socialdemócratas, ávidos de votos. Esta situación se reflejaba también en el ámbito literario: las personas que habían ocupado puestos importantes en la Austria corporativista pronto tomaron su papel de antes en la sociedad austriaca, y los premios nacionales, el otorgamiento de financiamientos y los jurados de las comisiones empezaron a fluir pronto en los canales viejos. En Austria no hubo una circulación de elites, sino una continuidad en el poder. Consecuentemente, en los años cuarentas y cincuentas, la crítica buscaba una forma para definir "lo austriaco" en la literatura. Una y otra vez se habló de "la esencia, del espíritu austriaco, del alma y sentir específicos" de los austriacos, vertidos en la literatura. A falta de análisis político, se conjuraba la espiritualidad.

En esta situación se publica el libro de Magris, acogido e incorporado inmediatamente al discurso público. ¡Por fin se disponía de un instrumento analítico, no comprometido, que sirviera de modelo de comprensión y de interpretación!

Como apunta Walter Weiss:

> Magris interpreta el mito de Austria como producto secundario de la ideología política, renuente al cambio, del imperio moribundo de los

> Habsburgo. La continuidad espiritual-literaria austriaca, también después del ocaso de la monarquía, se "desenmascara", a pesar de acentos positivos en las obras individuales, como estática retrógrada, como inmovilismo, como falta de adaptación a la actualidad y sus hechos históricos y demandas. El libro de Magris tiene el valor de una corrección crítica del antes mencionado proceso de una legitimación hasta una transfiguración mítica de lo austriaco, tanto en la literatura como en las personas (1981: 612. Trad. C. H.).

Ahora bien, ¿qué instrumento interpretativo propone Claudio Magris? ¿Qué es el mito habsbúrgico? Magris lo define de la siguiente manera: "no es un simple proceso de transfiguración de lo real, propio de toda actividad poética, sino la completa sustitución de una realidad histórico-social con otra ficticia e ilusoria; es la sublimación de una sociedad concreta en un pintoresco, seguro y ordenado mundo de fábula" (Magris 1998: 32).

De la antropología estructural de Lévi-Strauss hasta la semiología de Roland Barthes, el mito es un instrumento empleado frecuentemente para ver cómo se constituye una sociedad, qué elementos se usan y cómo se agrupan los diversos elementos para obtener un significado en torno a las propias vivencias. Claro está que en nuestras sociedades modernas y laicas, el papel de la literatura en el proceso de otorgar sentido es fundamental. La literatura realiza una transformación de la realidad a través de la escritura.

El mito habsbúrgico, según Magris, consta de tres elementos:

1o. La idea supranacional.

2o. La preponderancia de lo burocrático.

3o. Un sensual y placentero hedonismo.

Cada uno de estos elementos contiene matices más finos. En Franz Werfel, por ejemplo, el imperio de los Habsburgo adquiere un significado político-religioso "bajo el reino de una idea superior". La idea supranacional encuentra su expresión en el llamado del emperador Francisco José II "Meine Völker" (Mis pueblos), que al mismo tiempo es el sostén espiritual y propagandístico en lucha contra el despertar moderno de fuerzas nacionales. Con su idea supranacional, el imperio habsbúrgico escondía tras sus pliegues, la función alemán-centroeuropea, o sea la de ser un colonizador cultural de la Europa oriental.

La preponderancia de la burocracia tiene que ver ciertamente con el desarrollo de las fuerzas productivas. Según Max Weber, la burocratización de las estructuras organizativas de la sociedad es una forma de socialización de las relaciones de dominio. La interpreta como tendencia históricamente necesaria para el ejercicio del control con base en conocimientos, organiza-

do por reglas abstractas y dirigido hacia una máxima efectividad (*cf.* Menasse 1990: 16). Desde el siglo XIX encontramos en la literatura austriaca los retratos del pequeño burgués, del burócrata. El primero en esbozar este tipo de personaje fue Schreyvogel, en su novela corta *Samuel Brinks letzte Liebe* (*El último amor de Samuel Brink*), que contribuye a crear el deseo de un ritmo de vida pausado y tranquilo, la aceptación de los estrechos límites sociales, el apego a las sólidas virtudes de la honestidad y de la corrección que serán una temática fundamental del mito habsbúrgico (Magris 1998: 92 y ss.). Esta novela corta abre el paso a muchos personajes similares (Grillparzer en *Bruderzwist*, Adalbert Stifter en *Nachsommer*, Schnitzler, Musil y Doderer), subrayando la fidelidad como máxima virtud habsbúrgica.

Junto con su aceptación tácita e incondicional de un orden superior, la literatura austriaca está permeada por un tono de melancolía y resignación. Magris quiere ver en ello un ingrediente distintivo de dicha literatura. Empero, el eminente crítico literario Hans Mayer ve en ello más bien un fenómeno del que participa toda la literatura europea; citando a Lukacs sostiene:

> La resignación juega un papel muy importante en toda la literatura burguesa europea del siglo XIX. El Goethe tardío es uno de los primeros en evocar este tono. Balzac toma en sus novelas didáctico-utópicas primero el camino de Goethe: hombres que han renunciado a su suerte personal o tienen que renunciar a ella, representan en la sociedad burguesa los únicos que buscan objetivos sociales, no-egoístas (1959: 304. Trad. C. H.).

Según Mayer (*ibid.*: 308), la sustancia de la novela es el fracaso, la decepción, el rechazo del mundo; la conclusión formal de las novelas resulta cada vez más difícil.

No sólo el burocratismo entra en la literatura austriaca. También se nota el provincialismo que, al principio del siglo XX, fue, por cierto, una corriente muy importante, pero bastante conservadora. El conjuro de la tierra, la vida sana y feliz en el campo, expresado por esta literatura, ha dado pie a que la literatura austriaca fuera tildada de ahistórica. Una corriente literaria que preparó el terreno para la ideología corporativista y fascista. El idilio del campo tiene que ver también con la estructura social, con la pauperización y las crisis del capitalismo austriaco. Pero habría que mencionar también que a partir de los años sesentas se dio un fenómeno, el así llamado *Anti-Heimatroman*, en el que los escritores expresan de forma crítica la miseria del campo.

Con cierta frecuencia se le reprocha a la literatura austriaca su ahistoricidad, es decir, la negación de un desarrollo histórico. En la más íntima

concepción grillparzeriana de la realeza vemos la polémica contra un tipo moderno de monarquía, ilegítima y prepotente, basada en el sable y en la altivez nacionalista, en lugar de los derechos de la tradición y de la legitimidad; por lo tanto, un poder no sostenido y afinado por el señorío de una misión secular y por el conocimiento de un orden superior. Dice Claudio Magris al respecto: "Desde este punto de vista se comprende la polémica antiprusiana, predilecta de los escritores austrohúngaros, que oculta una envidia, un despecho profundo; sobre todo, que encubre piadosamente la derrota habsbúrgica frente a la 'nueva' Prusia en su misión secular: la unificación alemana" (Magris 1998: 178).

Comparando la literatura austriaca con la alemana vemos que la ahistoricidad, la negación de la historia, encuentra cabida en muchos autores. Magris lo señala en su análisis de la obra de Musil y la de Doderer. Es una crítica justificada, vista desde una perspectiva social, pero al plantearnos nuevamente la pregunta de cuál es el sentido de la literatura, tendríamos que contestar que la escritura no retrata una realidad dada. La literatura no describe las circunstancias reales como Magris lo señala en la novela de Joseph Roth *La marcha de Radetzky*, sino, justamente por sentirse desarraigado, Roth, y con él toda su generación, se afana en crear su propia patria literaria (*cf.* Schmid 1998: 92).

El acto de escribir tiene una función compensatoria y es la búsqueda de un sentido perdido, de un paraíso perdido. Es, finalmente, un arma contra el paso atroz del tiempo, un arma en contra de nuestra propia mortalidad.

Refiriéndose a Robert Musil, Magris dice: "Por lo general, la realidad aparece ante los ojos de Musil como una gran metáfora, como una maraña de lazos y soluciones provisionales, de prototipos y variantes dispuestos en un sistema siempre cambiante de abscisas y ordenadas. Cada cosa alude a otra" (Magris 1998: 449).

Y un poco más adelante Magris advierte que la historia aparece "como caducidad o como fiesta sin edad del tiempo recuperado; nunca como fase del desarrollo humano en el proceso de su desarrollo" (*ibid.*: 450). Michael Rössner señala acertadamente en su prefacio que el libro no puede negar su propio contexto histórico-social, el de los años sesentas, que expresaba abiertamente su fe en el desarrollo de las relaciones humanas.

Musil con su gran novela *El hombre sin cualidades* es analizado bajo el concepto de sociología religiosa: esta novela gigantesca, de más de mil páginas e inconclusa, ¿no refleja la incapacidad del hombre burgués de encontrar una solución a las contradicciones del capitalismo? (como señala Mayer).

La propuesta analítica de Magris es muy sugerente y podría, tal vez en forma modificada, aplicarse al estudio de las letras mexicanas. A la literatu-

ra que gira en torno a un tema —por ejemplo la Revolución mexicana o más bien su mito— la creación del mito sirve para presentar un modelo explicativo de la realidad que nos rodea.

Marlene RALL y Christine HÜTTINGER

Bibliografía

García Ponce, Juan. 1992. *El reino milenario.* México, UNAM, Difusión Cultural.

Hüttinger, Christine, coord. 1993. *Contrabando de imágenes. Ensayos en torno a la literatura austriaca del siglo XX.* México: UAM.

Magris, Claudio. 1998. *El mito habsbúrgico en la literatura austriaca moderna.* México: UNAM, Coordinación de Humanidades.

Mayer, Hans. 1959. *Von Lessing bis Thomas Mann.* Metzingen: Neske.

Menasse, Robert. 1990. *Die sozialpartnerschaftliche Ästhetik. Essays zum österreichischen Geist.* Wien: Sonderzahl.

Pérez Gay, José María. 1991. *El imperio perdido.* México: Cal y Arena.

Schmid, Georg. 1988. *Die Spur und die Trasse. (Post-)Moderne Wegmarken der Geschichtswissenschaft.* Wien: Böhlau.

Weiss, Walter. 1981. "Die Literaturder Gegenwart in Österreich". Manfred Durzak, ed., *Deutsche Gegenwartsliteratur. Ausgangspositionen und aktuelle Entwicklugen.* Stuttgart.

Jorge FUENTES MORÚA, *José Revueltas, una biografía intelectual.* México, UAM, 2001. 480 pp.

Hubo un tiempo en que los chinos tenían la culpa de todo: habían inventado, entre otras muchas cosas, la pólvora y la porcelana blanca, siendo ambas causa de tantos platos rotos, y en el tiempo de Mao salieron a luz un gran número de otros inventos y descubrimientos en los que los chinos tenían primacía.

Al iniciar la lectura de la presente obra de Jorge Fuentes Morúa, el lector se lleva la sorpresa de que ahora ya no son los chinos sino los alemanes quienes tienen la culpa de todo. No sólo fue alemán el primer autor que moldeara la evolución ideológica de José Revueltas, a saber, Carlos Marx, sino también la traducción que inició al joven Revueltas en las lecturas decisivas corre por cuenta de una austro-alemana, Alice Rühle-Gerstel. Ella, nacida en Praga en 1894, se desarrolló en el medio universitario alemán, obteniendo su doctorado en filosofía y literatura en la Universidad de Munich en 1921. Se casó con el sociólogo y pedagogo comunista alemán Otto Rühle. En 1935 él, y en 1936 ella también, llegaron a México con un contrato para trabajar en la Secretaría de Educación Pública. Pronto perdieron sus puestos, posiblemente porque no se adherían a las corrientes predominantes del comunismo mexicano. Llevaron cierta amistad con su vecino en Coyoacán, León Trotski, sin estar completamente de acuerdo con su pensamiento. Alice Rühle-Gerstel dejó un mínimo testimonio de esta relación en los apuntes de su diario que se publicaron bajo el título de *Kein Gedicht für Trotzki* (*Ningún poema para Trotski*) (Frankfort, 1979).

Siendo los Rühle de extrema izquierda y ella, además, judía, era imposible regresar a Alemania. Se ganaban la vida como podían; él pintaba, ella vendía los cuadros, y ambos escribían y realizaban traducciones. Y entre éstas, figuraba la de los famosos *Manuscritos económicos y filosóficos de 1844* de Marx. Tanto en el prefacio como a lo largo de extensos pasajes de los primeros capítulos Jorge Fuentes Morúa relata a guisa de una novela policiaca su búsqueda de la traducción de los *Manuscritos filosóficos y económicos* que Revueltas afirmó haber leído en 1938-1939, a pesar de que las obras de Marx se editaron en México hasta los años sesentas, en la traducción, por supuesto, de Wenceslao Roces. La búsqueda tuvo éxito: el biógrafo declara triunfante que no sólo localizó un ejemplar de esta traducción que lleva el título de *Economía, política y filosofía* (traducción de A. G. Rühle y J. Harari. México: América, [sin fecha]. La editorial América se estableció como por el año de 1938), sino que encontró la copia que leía José Revueltas con todos sus subrayados y glosas.

Siguiendo las exposiciones de Fuentes Morúa en su afán de establecer la posibilidad de una edición en castellano de la obra en cuestión, poco a poco se aclara un punto que no debe sorprender, pero que en la época de la globalización se ha olvidado: sin la traducción, publicación y difusión de determinados textos en alguna sociedad, éstos no existen en ésta, o si acaso, sólo para una minoría que domina el idioma original de los autores en cuestión. De ahí la descripción detallada del autor sobre las traducciones de los libros que permitieron la evolución ideológica de José Revueltas que no

dominaba idiomas extranjeros en su juventud, habiendo cursado únicamente seis años de escuela, los dos primeros en el Colegio Alemán. Ciertamente, la inteligencia de Revueltas permitió que a pesar de la escasa educación formal pudiera convertirse en el brillante intelectual que fue. Su camino y evolución que es precisamente lo que traza la obra aquí comentada. Él es parte y testigo de su época. Tanto la propia Revolución mexicana como los regímenes surgidos de ella, motivaron políticas y vocaciones personales profundamente comprometidas con la elevación cultural de los mexicanos. Es bien conocida la intensa actividad educativa impulsada por José Vasconcelos durante los años veintes, sin olvidar la abnegación de los maestros y profesoras jóvenes y los riesgos que asumieron durante la persecución a la que los sometieron los cristeros. Revueltas escribió pasajes estrujantes sobre los suplicios sufridos por ellos a manos de los cristeros. Entonces, además de las cualidades personales del duranguense, Fuentes Morúa pone de relieve la intensa lucha por la superación educativa del mismo Revueltas, ubicando la publicación de *Economía política y filosofía* en este contexto de vigoroso impulso a la elevación cultural y moral de los mexicanos. El autor describe este proceso detalladamente, criticando entre líneas lo superficial que se ha vuelto la educación humanista contemporánea en nuestro país.

Fue esa coyuntura educativa y cultural la que motivó la invitación extendida por la Secretaría de Educación Pública a los intelectuales alemanes y austriacos como asesores en la elaboración de los nuevos planes de estudios y los nuevos libros para los escolares después de la Revolución. Alfons Goldschmidt, Otto y Alice Rühle, Federico Bach, Hannes Meyer, y otros llamados para revolucionar la vida social en México, pasaron por puestos en las instancias gubernamentales de los regímenes posrevolucionarios. Dentro de la famosa serie de opúsculos editados para la difusión masiva de la cultura, incluso figura uno escrito por el célebre anarquista alemán Agustín Souchy sobre Suecia, publicado en la serie semanal "Biblioteca Enciclopédica Popular" de la SEP en 1946.

Si bien la gestión de los intelectuales germanohablantes mencionados no fue duradera y del todo feliz debido a las divergencias reales o imaginarias dentro de los grupos posrevolucionarios mexicanos, alineados, ya sea con Lombardo Toledano o al Partido Comunista Mexicano, o distanciados de ambos, lo cual fue peor, pues en algunos casos produjo sospechas de trotskismo, en otros de antipatriotismo, y en medio de estas disputas, los invitados perdieron sus puestos, su influencia, y de paso, sus medios de subsistencia. Pero no tardaron en llegar los intelectuales españoles republicanos y un considerable número de intelectuales germanohablantes, también refugiados. Surgió una colaboración fructífera entre ambos grupos, y de golpe

se abrieron al público mexicano importantes obras filosóficas y literarias gracias a la labor de Wenceslao Roces, Margarita Nelken y otros traductores.

La ardua labor de verter inmanejables frases germanas al elegante español, súbitamente ya no era sólo una forma de ganarse el pan como incontables emigrantes y exiliados lo han tenido que practicar, sino que llegó a ser una verdadera aportación a la difusión de las ideas, al arte, a la cultura y a la ciencia en general. Jorge Fuentes Morúa no sólo traza la "biografía intelectual" de José Revueltas sino que abre ante nosotros un panorama intelectual del entorno del novelista a nivel nacional, y nos asombramos tanto de su clarividencia como de los datos y ejemplos que nos ofrece de este esfuerzo consciente y masivo de dar educación a través de nuevos medios y contenidos. Tal vez desde los diseños de un Pedro de Gante no se tuvo tanta claridad sobre las tareas concretas de la educación como durante los años veintes, treintas y cuarentas del siglo XX, buscando y encontrando nuevos caminos. El autor enumera los brillantes espíritus con los que contó México en aquel entonces ocupados en este empeño, nombrando como un ejemplo sólo los que se han reunido alrededor de la Universidad Obrera (Fuentes Morúa 2001: 148, n. 263): Antonio Caso, Jesús Silva Herzog, Isaac Ochoterena, Agustín Yáñez, Juan O'Gorman, David Alfaro Siqueiros, Ermilo Abreu Gómez, Eulalia Guzmán, Luis Quintanilla, Gonzalo Aguirre Beltrán, José Alvarado, Miguel Álvarez Bravo, Enrique Ramírez y Ramírez, Eli de Gortari, Manuel Marcué Pardiñas, Germán List Arzubide, Lázaro Cárdenas y, por supuesto, el mismo José Revueltas. Y aún se puede profundizar más: ¿cuál fue el papel que desempeñó Laszlo Radvanyi en aquella institución? Este brillante sociólogo marxista de origen húngaro, compañero de estudios y esposo de la escritora Anna Seghers, llegó a México en 1941 y se involucró profundamente en la Universidad Obrera, concibiendo su labor como continuación de su gestión en Berlín como director de la Escuela para Obreros, la que tuvo que abandonar al inicio del régimen fascista. Incluso, después de terminar sus años de exilio en México cuando su familia regresó a Alemania, a la zona de ocupación soviética, posteriormente la República Democrática Alemana, Laszlo Radvanyi continuó sus actividades en la Universidad Obrera de México por varios años más. ¿Dónde están sus textos —si es que los escribió—, sus traducciones, bajo qué nombre los pudo haber publicado? Tal vez bajo su nombre germanizado Johann Schmidt o Johann-Lorenz Schmidt? Este gran intelectual de lengua alemana y posteriormente española, ¿tuvo trato con Revueltas? La obra de Jorge Fuentes Morúa no sólo indaga, revela y explica, sino que también invita a realizar más estudios.

Según avanzan los capítulos, se intensifica el enfoque hacia la obra literaria de José Revueltas. El análisis se centra en ciertas facetas de la misma.

Por ejemplo, la que escribe estas líneas, una lectora con un sistema nervioso delicado, no resistió la lectura de las escenas de crueldad que abundan en la narrativa de Revueltas. Fuentes Morúa las encuentra lógicas y congruentes con las deformaciones presentes en la sociedad capitalista y las que quería plasmar el narrador. Las descripciones de los protagonistas contrahechos y las abyectas acciones narradas parecerían expresión de un afán perverso del autor de mostrar lo repugnante al estilo del tremendismo, un sensacionalismo utilizado profusamente en la cinematografía. Pero nada más lejos de la verdad. El biógrafo explica cómo Revueltas procura contrastar lo enfermo del orden social y económico de su tiempo con las promesas del marxismo que acabaría con la enajenación del hombre y lo convertiría en un ser noble, bien vestido y alimentado, educado, de apariencia agradable y digna y desempeñando un trabajo de acuerdo con sus inclinaciones, una vida sexual sana y armoniosa, etcétera.

Fuentes Morúa destaca las deformaciones provocadas por la avaricia, por la desesperación y las carencias materiales que plasma Revueltas en sus obras, y señala que Marx se inspiró en autores como Goethe y Shakespeare, quienes también trataron el tema de cómo la posesión del dinero o la carencia del mismo pueden ser causa de perversiones. Este hecho conduce a Fuentes Morúa a incursionar en el campo de la crítica literaria ya que ésta y la filosofía van de la mano. Muestra que los grandes pensadores marxistas influyeron en la evolución del escritor, pues fueron doctos lectores y conocedores de la experiencia literaria. Marx, Lenin y Trotski dejaron estudios sobre la literatura y el arte, por ejemplo la obra de Trotski que contiene un apartado sobre "Las raíces sociales y la función social de la literatura".[1]

De esta manera, Jorge Fuentes Morúa lleva a cabo una crítica literaria muy concreta. Por ejemplo, extrae de algunos textos de Revueltas una lista de expresiones que otorgan atributos propios del mundo animal al hombre en sentido peyorativo. No emite juicios estéticos sobre este procedimiento ni califica la elección de metáforas o símiles, sino que explica al lector: "cada personaje animalizado es el grito, la denuncia, la crítica de una realidad que impide la cabal humanización del hombre" (p. 320) y vuelve a explicar en este contexto que todo lo repugnante en las descripciones debe señalar lo insostenible del estado de cosas en la sociedad capitalista. Señala que la novela *Los errores* constituye un grito de protesta especialmente agudo e intenso. En ella, los humanos ya ni siquiera pertenecen al mundo ani-

[1] *Leon Trotsky on Literature and Art.* Paul N. Siegel, ed. 1970. Nueva York, Pathfinder Press.

mado de los animales, sino que se vuelven objetos. Para el biógrafo, esta novela muestra la cosificación del hombre a través del dinero.

Pero no sólo fueron los marxistas clásicos europeos cuya lectura asimiló José Revueltas. En la página 368 Jorge Fuentes Morúa nos muestra la inutilidad de querer frenar los pensamientos: si Revueltas fue enviado a las Islas Marías para aislarlo del escenario político, para detener su camino ideológico y evitar el contagio, se logró exactamente lo contrario. Fue precisamente ahí, según sospecha el biógrafo, donde Revueltas conoce al destacado militante comunista peruano Jacobo Hurwitz, quien lo introduce al pensamiento de Mariátegui. Las obras de este pensador político serán uno de los ingredientes del camino ideológico a recorrer por Revueltas.

Otro pensador y militante político latinoamericano importante para Revueltas fue Julio Antonio Mella. Fuentes Morúa destaca algunas de las acciones y escritos de este extraordinario cubano de tan corta y activa estancia en México antes de ser asesinado cuando caminaba al lado de su amiga Tina Modotti. En relación con Julio Antonio Mella, el autor nos informa detalladamente de la fundación y las actividades del Socorro Rojo Internacional que datan de 1922, mientras que la mayoría de fuentes menos precisas han asociado esta organización primordialmente con la Guerra civil española.

Aparte de pasar revista a autores, obras, traducciones y publicaciones que incidieron en el pensamiento y la obra de Revueltas, Jorge Fuentes Morúa también describe detalladamente algunos de los eventos que conmovieron a la sociedad durante la vida de este autor. Lo hace no sólo para que entendamos su zigzagueo dentro y fuera de las organizaciones de la oposición de izquierda y sus estadías en centros de detención, sino también lo hace para pintar un cuadro histórico de la época de Revueltas. Con una gran precisión da cátedra de historia de México, materia que hoy toma muy poco en cuenta estos eventos en sus planes y programas. Con fechas, lugares, causas y desenlaces relata huelgas y represiones. Y para el lector deseoso de profundizar más, abundan las indicaciones bibliográficas precisas en notas a pie de página. No todas las fuentes son de fácil acceso, ya que, como él dice, en parte la información se encuentra en volantes, periódicos ilegales y clandestinos de informantes que fueron actores en los acontecimientos en cuestión. Pero aun así, muchas fuentes ya son accesibles en estudios publicados por editoriales renombradas y por otras poco conocidas.

Asimismo, el autor recuerda las numerosas escisiones y tendencias dentro de la izquierda mexicana. Explica brevemente el magonismo, los varios marxismos institucionales y oposicionales, el socialismo lombardista, y seguramente los que han vivido aquellas luchas y discusiones tendrán algo que añadir a estas disquisiciones que, según el decir del mismo autor, no

siempre fueron simples de verificar, porque "la circunstancia actual no favorece a quienes indagan sobre la historia y la difusión del marxismo en México" (p. 70).

A pesar de esta limitante, es inmenso el material que Jorge Fuentes Morúa localizó y consultó. Deja constancia dentro del contexto del tema señalado en el título, de episodios de la historia de México del siglo XX que parecen haberse desvanecido de la conciencia de la juventud, e incluso, de la mente de los más altos jerarcas del país. Erige un monumento, un memento, a personajes que lucharon para mejorar la suerte de sus congéneres, sin mirar las privaciones y peligros que esto acarreaba a sus propias existencias. Es un gran libro a contracorriente que cumple con la tarea esencial de la letra escrita, del pensamiento inquieto e inquietante que no deja descansar las buenas conciencias.

Renata von HANFFSTENGEL

Ana Rosa DOMENELLA, coord., *Territorio de Leonas. Cartografía de narradoras mexicanas de los noventa.* México, Casa Juan Pablos/UAM-Iztapalapa, 2001. 382 pp.

> Les femmes viennent se recueillir devant la statue de Sakhmet, la déesse-lionne du temple de Karnak, quand elles attendent un enfant...
> En Inde, elle représente "l'arbre de la vie".
>
> *Le Symbolisme animal*

Si no hubiera tenido la oportunidad de escuchar una buena parte de los ensayos aquí reunidos bajo tan sugerente y simbólico título, me habría preguntado antes de abordar su lectura si tendría que recurrir al saracof[1] y al rifle para adentrarme en ese territorio que así se nos anuncia como ignoto y peligroso. Esa también podría ser la impresión del lector o lectora que se dispone a incursionar en tan rico volumen. Y es que, el epígrafe con el que Ana Rosa Domenella, coordinadora del volumen, nos invita a adentrarnos en sus cerca de cuatrocientas páginas, no podía sugerir mejor el espíritu que durante más de tres lustros ha animado al taller "Diana Morán" en el

[1] Palabra inexistente en el diccionario y que no es sino la deformación de *salacot*, vocablo del tagalo que se habla en Filipinas y que designa un sombrero de tiras de paja cuya forma corresponde a la del casco colonial usado por los ingleses.

que surgió nuestro libro: explorar desconocidas tierras literarias que, como en las inscripciones cartográficas del mundo premoderno, señalan la presencia de seres peligrosos, en este caso las leonas, las mujeres.

En la mayoría de las culturas y a lo largo de los siglos, las referencias simbólicas a estos felinos son incontables. Pero me limitaré a evocar sólo algunas que me parecen especialmente significativas, en relación con la materia de la antología. Según Herodoto, la leona es el animal salvaje más valiente y audaz de todos; por su parte, Aristóteles y Fedro también alabaron su coraje y su nobleza. En la mitología hindú existe una representación iconográfica de la leona *shardula* que corresponde a la manifestación del Verbo. En otras mitologías el león está asociado al sol y, por extensión, al fuego.[2] Para los griegos, las leonas aladas con cabeza de mujer simbolizaban la perversidad femenina, enigmática y cruel. En el arte funerario romano este felino representaba la voracidad de la muerte y en la civilización cristiana era símbolo del demonio. Según Valeriano, la leona, cuya carne tenía poderes afrodisiacos, era una puta por copular con el gatopardo.

Para no alargar más estas referencias, ya sólo los remitiré al poema de Amado Nervo, evocado en la contraportada de la antología. En el brevísimo texto de sólo seis versos, titulado "Los manantiales" e incluido en *El estanque de los lotos* (1917), el poeta recomienda al lector interpelado en el umbral del volumen que lea "los libros esenciales" y "beb[a] leche de leonas".[3] Según varias fuentes antiguas consignadas en la enciclopedia de símbolos animales, la leona es vista como una hembra que pare pocas crías y, por lo mismo, su leche es escasa y sumamente preciada. Me atrevo a pensar que, por ello, el poeta nayarita valora en el mismo rango la lectura de unos cuantos libros (Platón y Pitágoras, Marco Aurelio y Epicteto, la Biblia y los "indos"), es decir, los esenciales, por lo que precisa que la leche debe ser no de cualquier mamífero, sino de esa fiera asociada al fuego, al coraje y a la nobleza. Muchos de los rasgos atribuidos a esta hembra podemos identificarlos en las creaciones de las leonas que escriben novela, poesía o teatro, así como en las páginas de esas otras leonas que escriben sobre las primeras.

Así, nuestro *Territorio de Leonas* despliega ante el lector un mapa literario que entraña una gran variedad de hallazgos, y mis comentarios sólo intentarán apuntar algunas de las marcas sobresalientes de lo que podríamos llamar una topografía crítica, pues para descubrir y apreciar cabalmente

[2] Por cierto que la "Caja mítica" de Cynthia Martínez que luce como portada del libro sugiere una suerte de complicidad mágica entre hembras humanas y felinas bajo el influjo de los dorados rayos solares.

[3] Citado en la cuarta de forros.

pendientes y precipicios, llanuras y montañas, refugios reparadores o accidentes del terreno, cada quien tendrá que internarse por cuenta propia en esos parajes.

En su atinada y documentada "Introducción", Ana Rosa Domenella adelanta que el propósito de esos ensayos sobre obras publicadas en la década pasada por escritoras mexicanas nacidas entre 1920 y 1970 es "señalar algunas marcas genéricas y espacio-temporales" (p. 19). Tal propósito no es desde luego ni casual ni arbitrario, ni mucho menos efecto de alguna pose teórica, carente de todo sustento. No. La coordinadora del libro no pudo definir mejor lo que yo llamaría "la filosofía del taller" al reformular lo planteado por Nelly Richard, quien considera a la literatura escrita por mujeres como un conjunto de textos "cuya firma tiene valencia sexuada" y cuyo análisis apunta, desconfiando de todo sistema monolítico en torno a un saber "consagrado", a desprender o a construir "un sistema relativamente autónomo de referencias y valores que le confiere unidad a la suma empírica de las obras que agrupa" (p. 20). Es decir que, lejos de descalificar de entrada las herramientas científicas utilizadas en las diversas disciplinas que convergen en los estudios feministas, el eclecticismo de los enfoques aplicados reafirma el peso clave de la experiencia subjetiva.

Ahora bien, de la incursión por este territorio inexplorado se desprende la existencia, todavía a ratos controvertida, de nexos muy estrechos entre género, cultura, sexualidad, textualidad, identidad y poder. Es pues en este sentido que, gracias a los ensayos de las colegas del taller,[4] podemos desplazarnos más lúcida y autorizadamente en la creación literaria de las leonas que habitan esas tierras. De este modo, el eje que guía la reflexión y el análisis de todos los textos está trenzado con tres hilos principales: las mujeres-escritoras, de México y de fines del siglo XX.

Detengámonos un poco en el andamiaje teórico que subyace en el trabajo analítico de cada ensayo. No cabe duda, por ejemplo, de que al remplazar la categoría de sexo por la de género, la crítica feminista de los ochentas pudo rastrear mejor los mecanismos mediante los cuales se ha condicionado social y culturalmente, a través de la historia, a la especie humana. Tampoco cabe duda de que dichos mecanismos son determinantes de las representaciones construidas por hombres y mujeres y de que la literatura es un espejo privilegiado para captar tales imágenes. Nada de esto escapó al ojo observador de nuestras leonas cuando se adentraron en espacios abiertos por las primeras, y así nos hacen penetrar en dominios casi completamente

[4] Cuya trayectoria y labor está resumida en la segunda y tercera de forros, donde se mencionan algunas de las publicaciones fruto de proyectos colectivos.

ignorados hasta ahora. Aquí suscribo a las declaraciones de Annette Kolodny, citada por Adrienne Rich, ambas importantes representantes del feminismo norteamericano de los setentas:

> Todo lo que la feminista afirma es su propio derecho equivalente de liberar nuevos (y quizá diferentes) significados de estos mismos textos; y, al mismo tiempo, su derecho de elegir cuáles aspectos de un texto considera relevantes, porque ella, después de todo, le plantea (al texto) preguntas nuevas y diferentes. A lo largo del proceso, no pretende que sus distintas lecturas y sistemas de lectura tengan un carácter definitivo o redondez estructural, sino tan sólo que sean útiles para reconocer los logros particulares de la mujer como autora, y se apliquen para descodificar concienzudamente a una mujer como signo (1999: 79).

En su "Introducción" a *Otramente: lectura y escritura feministas*, Charlotte Broad evoca a dos feministas de los setentas —Nina Baym y Jane Tompkins—, para quienes hasta esas fechas las mujeres que escribían eran consideradas como "islas solitarias de significación simbólica, sólo disponibles para ellas mismas y sólo descifrables por ellas mismas" (1999: 16).

Ligando lo anterior con los textos de *Territorio de Leonas* vemos que el corpus examinado, como ya dijimos, corresponde a obras publicadas únicamente en los noventas. Sus autoras, en cambio, pertenecen a varias generaciones puesto que la antología las agrupa, según su fecha de nacimiento, en las cinco décadas que van de los años veintes a los setentas, una década por capítulo. Se nos ofrece así un total de veinticinco ensayos que analizan la obra más reciente de casi igual número de escritoras, entre las que figuran tanto las consagradas por el canon como aquellas que, acaso sin tantos bombos y platillos, pero no menos talento que las primeras, se han abierto un merecido espacio en el escenario de las letras mexicanas. Y, en fin, como era de esperarse de una compilación que pretende en una toma sincrónica (publicaciones todas de un mismo periodo) servir en la misma degustación vinos muy añejados con otros de cosechas muy jóvenes, el último capítulo agrupa a las escritoras que se perfilan como una generación promisoria, en proceso de maduración.

Por otra parte, es preciso señalar que la "Introducción" subsana muy documentadamente y explica aquello que algunos y algunas considerarían imperdonables omisiones de nombres clave en la narrativa mexicana contemporánea. Así se explica la no inclusión de ensayos sobre Elena Poniatovska, Rosario Castellanos o Laura Esquivel; es más, del excelente panorama que Ana Rosa traza sobre todo el periodo y en el que incluye las

referencias literarias más significativas sin distinción de sexos, inferimos que el criterio prioritario de los ensayos antologados fue la calidad frente a una engañosa exhaustividad.

Es también en este sentido que por razones de equidad prefiero no referirme a ninguno de los ensayos en particular porque ello implicaría no hacer justicia a los demás. Con esto reitero mi invitación a la lectura de la antología y, por supuesto, de las obras analizadas. No obstante, deseo hacer especial hincapié en el denominador común del conjunto: desde el vasto espectro de enfoques adoptados, destaca el sólido sustento teórico en el que cada uno se apoya para proponernos una lectura crítica y sensible de las obras seleccionadas.

A este respecto, debo subrayar que el rigor de los análisis queda de manifiesto en la pertinencia y actualidad de los soportes teóricos. Basta un vistazo no sólo a la bibliografía crítica que aparece al final del libro, sino a las referencias concretas que proporcionan las autoras, de acuerdo con la temática específica de cada ensayo. Así, cuando se habla de escritura femenina, de género, de narratividad, de autoficción, de tiempo-espacio, de nueva novela histórica o de nueva novela fantástica, los nombres ya canónicos de los y las pioneras anglosajonas, francesas o latinoamericanas van de la mano de otros más recientes pero no menos cuestionadores de los esquemas establecidos. Por dar un ejemplo, pienso en particular en los planteamientos de la llamada crítica poscolonial que en las últimas dos décadas han propiciado lecturas muy reveladoras de las consideradas literaturas marginales y que, resulta obvio, no remiten únicamente a las producciones culturales de los antiguos territorios colonizados por las potencias europeas, sino a las manifestaciones emanadas de grupos subordinados y dependientes: minorías étnicas en el primer mundo, mujeres, homosexuales, etcétera. Homi Bhabha, Gayatri Spivak, Edward Said, Franz Fanon o Edouard Glissant se codean con Ángel Rama, Néstor García Canclini, Roger Bartra... y la lista sería interminable.

La interdisciplina que se desprende de lecturas hechas desde la narratividad, el psicoanálisis, la hermenéutica, la historia, la teoría de la recepción, la perspectiva de género o desde la retórica, van arrojando luces muy diversas sobre esas tierras tan desconocidas de propios y extraños. La pluralidad de enfoques se traduce pues en que los ensayos no sólo abren la puerta al conocimiento de la obra narrativa femenina de los noventas en México, sino que gracias al andamiaje teórico en que se sustentan constituyen, en un segundo nivel, un repertorio bibliográfico de primer orden sobre las más variadas disciplinas vinculadas con el análisis y la crítica literaria. Una vez más resulta imposible mencionar la lista completa de mujeres y hombres

cuyos pensamientos, propuestas y cuestionamientos han servido de plataforma para identificar la naturaleza de los hilos con los que se tejen las obras de las escritoras estudiadas. A este respecto, me interesa señalar que las lecturas individuales ofrecidas por los ensayos integran un conjunto cuya coherencia interna equivale a una sólida propuesta teórica, que enriquece el panorama de los diversos acercamientos a la literatura femenina y a la realidad de la que surge. Ésta es, tal vez, la mayor aportación de las leonas de ambos grupos.

La reflexión que se practica dentro del taller, donde semana a semana se comparten lecturas, ideas e inquietudes en torno a la literatura, ha ido cobrando un perfil en el que se integran los conocimientos y la experiencia que las colegas, desde sus muy personales posiciones académicas, ponen en común. No me cabe la menor duda de que la solidez del trabajo colectivo queda una vez más de manifiesto con esta nueva entrega que, por más de una razón, constituye una pieza clave para el entendimiento de nuestra identidad como mujeres y como parte de una generación a caballo entre dos milenios y entre dos siglos convulsionados. Estoy segura de que gracias a este tipo de catalejos el territorio de leonas dejará ser un espacio subestimado y temido por desconocido. Ahora sólo nos resta acercarnos a nuestras congéneres, escuchar los rugidos de su maravilloso coro felino para dar a conocer el insospechado territorio que nos invitan a compartir con ellas.

Laura LÓPEZ MORALES

Bibliografía

FE, Marina, coord. 1999. *Otramente: lectura y escritura feministas*. México: FCE/UNAM.

Nair María ANAYA FERREIRA, *La otredad del mestizaje: América Latina en la literatura inglesa*. México, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, 2001.

Pudiera suponerse, con algún grado de razón, que los territorios visitados por este libro de ensayo literario han despertado la curiosidad de un número suficiente y hasta excesivo de investigadores. Después de todo, Greene, Lawrence y Lowry son moneda de curso inevitable si se habla de ciertas imágenes creadas en torno de América Latina. La propia bibliografía que acompaña al texto de Anaya Ferreira comprueba de modo irrebatible la abundancia de material en torno a lo que Inglaterra ha querido ver y ha querido

escribir respecto de nuestros países. Esa misma bibliografía sirve para determinar que la autora ha cumplido un trabajo de exploración puntilloso, y muchas serán las sorpresas de quien a la lista se asome, no siendo la menor de ellas que existan casi trescientas obras dedicadas al aprovechamiento de América Latina como posibilidad novelística en la mayoría de los casos, como pretexto para una literatura de viaje, harto curiosa en sus enfoques, en muchos otros y como pretexto para empresas de descripción histórica en algunos. Curiosidad por nosotros que demasiado a menudo fue acompañada de modos de observarnos que, cuando los conocemos, nos dejan en la perplejidad.

En la exploración hecha por Anaya Ferreira no se han incluido como material de estudio todas las novelas sobre el tema de que la autora tiene noticia, entre otras razones porque la mayoría de ellas estará ayuna de la buena calidad indispensable de solicitar a la literatura. En todo caso, la autora eligió una fuerte cantidad de obras como base del examen que se proponía cumplir. La intención de su estudio, y la cito, "será analizar las imágenes de América Latina en relación con la imaginación culturalmente condicionada en la que están inscritas las obras de esta tradición", lo cual plantea ya el problema de origen: los escritores adquieren una imagen de América Latina que ha sido consagrada por la visión europea, y tienden a mirarnos amparados por esa visión, ignorando que hay otros ángulos de mira bastante más cercanos a la realidad que constituimos. Desde luego, y como en todo, hay excepciones que Nair examina porque es justo hacerlo. Ralph Bates, una de ellas.

Sin duda que el problema central con esta empresa estaba en cómo estructurar un libro que comprendiera los diferentes ángulos de abordaje presentados por esa literatura. No creo equivocarme al decir que la autora parte de una decisión sabia: examinar el marco histórico que permitió fabricar para la mente inglesa una imagen cosificada de nosotros. Acaso todo se iniciara con Cristóbal Colón, provocador del primer encuentro oficial entre las culturas europeas y las precolombinas, pero de cierto que el Calibán de William Shakespeare es uno de los hitos más importantes en el camino hacia la cosificación. Nair incursiona en estos campos con inteligencia bien informada. A continuación examina el papel que le correspondió a los aztecas, haciendo un recorrido minucioso de la obra necesariamente clásica de William Prescott, *Historia de la conquista de México*, de tanta influencia posterior en cuanto a establecer ciertas ideas fijas. Luego, se atiende al mismo tema en ciertas novelas de aventura inglesas. Subrayo el género porque la novela de aventuras se empeña en vivir con la firme creencia de que le es innecesaria la fidelidad descriptiva hacia el país elegido como sede de la

trama, creencia al parecer ineludible en ese tipo de literatura. George Alfred Hentry y sir Henry Rider Haggard son dos de los novelistas examinados. La fórmula que emplean se repite con frecuencia: hay un protagonista (e incluso héroe) inglés que, por cierta lógica difícil de entender, aparece en medio del imperio azteca y pone orden en las costumbres para él un tanto incivilizadas de los habitantes nativos, probándose (siempre dentro de la lógica de esta literatura) que lo europeo es constructivo y lo novohispano de una barbarie absoluta.

Nair hace ver que no toda América Latina fue privilegiada por los escritores ingleses. El grueso de la producción literaria atiende a México, una parte se asoma a la Argentina y ocasionalmente hay visitas al imperio inca. Los demás países pertenecen al olvido. En cuanto a las pampas, Nair analiza con atención el caso de W. H. Hudson, en ocasiones presentado como Guillermo Enrique Hudson, lo cual es parte ya de la situación descrita, quien se crió en el campo argentino y vio con desolación cómo se lo iba transformando a impulsos del progreso. Vuelto a Inglaterra, no supo acomodarse a la vida urbana y vivió con la nostalgia de lo dejado atrás.

De esta manera, Nair llega a Joseph Conrad. Conrad es, por todo concepto, un problema difícil. Porque la novela de aventuras suele padecer la modestia de su propio empeño, mas Conrad pertenece a eso que llamamos la gran literatura y, a mayor abundancia, *Nostromo* ha quedado clasificada sin titubeos entre lo mejor de su producción. Y a ella pertenece, desde luego. Nair no lo cuestiona en ningún momento. Pero como no es su propósito el análisis estético de las obras examinadas, aborda *Nostromo* por vía de su apego o desapego a la imagen consuetudinaria que de América Latina se tiene en Inglaterra. Las sorpresas abundan, pues la autora deja constancia de que Conrad se atiene al mismo procedimiento: lo europeo trae consigo la rectitud de conductas, sean políticas o sociales, y los nativos son incapaces de gobernarse.

Se abre entonces el capítulo dedicado a México. Sin duda que lo más ambicioso de la narrativa inglesa centrada en estos temas tiene como protagonista a nuestro país. Mas sucede, es vieja historia ya, que quienes lo visitaron no vinieron dueños de una mirada inocente o por lo menos neutra, a la que posteriormente cargarían de sentido mediante la interpretación dada a lo encontrado en nuestro mundo. No, llegaron poseedores de una decisión tomada de antemano, a la que buscaron corroboración entre nosotros. Así, Greene vino dispuesto a toparse con una represión religiosa. La halló, claro, pero sólo quiso ver uno de sus lados. Tenemos un Lawrence empeñado en retrotraernos a las raíces precolombinas, donde él ansiaba encontrar la solución al excesivo industrialismo del mundo. En otras paiabras, no

venían a descubrirnos y sí a confirmar lo que de nosotros se habían empeñado en creer.

Todo un capítulo está dedicado a *Bajo el volcán.* Esa novela que Nair aprendió a estimar desde la primera lectura. Razones muy sólidas tiene ese aprecio. Podría yo alargarme hasta la descortesía detallando el notable examen que se hace de la novela. Bastará que me detenga en uno de los puntos subrayados. Allí donde Nair afirma: "éste es precisamente uno de los grandes logros de Lowry en *Bajo el volcán*: la incorporación dentro de la textura de la novela de los dos aspectos opuestos de la cultura mexicana". Llego con esto al meollo de la cuestión: ese incómodo mestizaje que se ha constituido en otredad y que le sirve de título a la obra de Nair. Porque México es, ¿habrá modo de dudarlo?, un país mayoritariamente mestizo, y el diálogo dificultoso que han entablado sus dos mitades ha servido a consideraciones sociales, políticas y estéticas de todo tipo. Pero aquí no sólo se trata de reconocer esa situación de mestizaje, sino de explicar cómo lo reciben esos difíciles vecinos que rara vez entienden o quieren entender nuestro modo de ser y nuestro modo de vivir. Y se desemboca en lo predecible: el mestizo es de necesidad el villano porque carece de quién sabe cuál abstracta pureza que, se dice, sus dos mitades tienen por separado. Nair se opone a una consideración así de simplista y dedica su libro a explorar las razones de su existencia y las consecuencias literarias de su aplicación.

A la vez que atiende a esa temática primordial, sustentadora de su libro, Nair explora otros elementos que le permiten darle riqueza al estudio: la importancia que el paisaje tiene en esa narrativa, la incapacidad de gobernarse que se atribuye a los pueblos latinoamericanos, la oposición binaria entre civilización y barbarie, la creación de utopías por parte de Europa desde el momento en que nos "descubre", el aprovechamiento de la Leyenda Negra por parte de algunos de los escritores analizados, el papel de la religión y un largo etcétera.

En su libro, Nair se ha enfrentado al problema de la "otredad" cuando esa "otredad" la conformamos nosotros y sirve de pretexto para que quienes nos visitan hagan ver los problemas de visión que padecen. Es el de Nair un libro bien investigado, estructurado con inteligencia, apoyado en un número impresionante de lecturas, claro en su posición ideológica y capaz de examinar las deficiencias de percepción ajenas sin por ello desechar las buenas cualidades literarias de un texto. Sin duda, una grata aportación a tema así de dificultoso.

Federico PATÁN

Ottmar ETTE, *Literatura de viaje, de Humboldt a Baudrillard*. México, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras/Servicio Alemán de Intercambio Académico, 2001. 122 pp.

Ottmar ETTE, *Literatur in Bewegung. Raum und Dynamik grenzüberschreitenden Schreibens in Europa und Amerika*. Weilerswist, Velbrück Wissenschaft, 2001. 575 pp.

El libro de Ottmar Ette, *Literatura de viaje, de Humboldt a Baudrillard*, publicado por la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM en 2001, está estrechamente relacionado con su libro *Literatur in Bewegung* (*Literatura en movimiento*), también publicado en ese año. Es más: los dos ensayos contenidos en *Literatura de viaje* son traducciones al español (realizadas por Antonio Ángel Delgado) de los primeros dos capítulos de *Literatura en movimiento*:

1. Cartografía de un mundo en movimiento, en alemán "Kartierung einer Welt in Bewegung".

2. Travesía. Desde la aparición de América hasta la desaparición de Europa; en alemán "Traverse. Vom Auftauchen Amerikas zum Verschwinden Europas".

El interés de publicar el libro de Ottmar Ette por parte de la Facultad de Filosofía y Letras se debe al hecho de que el autor dictó un ciclo de conferencias, en la Facultad, en marzo de 2000, como parte de las actividades de la Cátedra Extraordinaria "Guillermo y Alejandro de Humboldt". La primera de las conferencias llevó precisamente el título de "El mundo en movimiento: la literatura de viaje" y el ciclo estaba dedicado al tema "De Humboldt a Baudrillard. Ciencia y literatura entre interculturalidad y transdisciplinaridad". Debido al éxito de las conferencias, la Facultad de Filosofía y Letras, en coordinación con el titular de la Cátedra Extraordinaria "Guillermo y Alejandro de Humboldt", el doctor León Bieber, decidieron publicar una parte de las conferencias. Las demás informaciones y reflexiones sobre la literatura de viaje, de las cuales el doctor Ette ofreció un avance en sus pláticas, se pueden consultar ahora en su extenso libro *Literatur in Bewegung*, publicado en Alemania. La estrecha relación entre los dos libros nos parece justificar reseñarlos juntos.

Para el mismo Ottmar Ette fue muy importante poder presentar, en 2000, los resultados de sus investigaciones en la Facultad de Filosofía y Letras. De la introducción a la edición alemana traduzco lo siguiente: "Mi agradecimiento especial va a las y los colegas en México, quienes me brindaron la posibilidad [...] de volver a revisar críticamente el presente volumen, en el

diálogo con estudiantes y profesores tanto en la Universidad Nacional Autónoma de México como en El Colegio de México". Y al final de esta introducción (p. 21) firma Ottmar Ette indicando el lugar y la fecha: "Potsdam/ Ciudad de México, marzo/abril de 2000".

Para la presentación del libro de *Literatura de viaje*, Ottmar Ette envió un texto que corresponde, parcialmente, a la introducción de *Literatura en movimiento*, de modo que podemos conocer, a través de esta introducción, las intenciones que motivaron al autor a escribir esa obra. Dice Ette que el punto de partida para una literatura que supera fronteras y se encuentra en movimiento será la literatura de viaje, desde la cual se abrirá la mirada hacia otros espacios, dimensiones y modelos de movimiento que determinarán las literaturas del siglo XXI. Estas literaturas serán, según Ette, literaturas sin residencia fija. Con el término de "literatura en movimiento", Ottmar Ette no sólo se refiere al hecho de que los textos literarios se "mueven", en el sentido de que cambian su significado según las circunstancias en que se realicen los actos de lectura. También se refiere al hecho de que cambia la manera en la que se leen los textos a través del tiempo y del espacio y se pregunta si son solamente algunos textos los que cambian o si la literatura, en general, se ha puesto en movimiento. Retomando una idea de Umberto Eco, Ette pregunta si la literatura giraba como un móbile, formando constantemente nuevas constelaciones con los observadores y lectores, igualmente en movimiento. El objetivo de estos estudios es, para Ette, buscar los diferentes modelos de movimiento, de hacer ver figuras básicas de los movimientos y de abrir nuevas perspectivas de análisis.

En la introducción a *Literatur in Bewegung*, Ette escribe: "No sólo se encuentran en movimiento propio y recíproco los lugares sobre los cuales se informa, sino también los lugares donde se escribe y donde se lee. Raras veces nos damos cuenta de que también como lectores estamos en constante movimiento. La estética de la recepción apenas ha ofrecido contribuciones al hecho de que nuestras lecturas se integran en los contextos más variables de otras lecturas (de textos, signos, experiencias de todos los días) y se ha pensado poco en las consecuencias del fenómeno de que raras veces leemos un libro voluminoso en el mismo lugar. Es cierto que existen todavía los lugares tradicionales de la lectura, como la cama, en casa, y la lectura antes de dormirse, siendo el libro la transición ideal hacia el mundo de los sueños. Pero también nos acompaña el libro en el camino al trabajo, lo leemos durante algún viaje o lo terminamos después de regresar a casa. La lectura de viaje no significa una dinámica espacial y temporal menos importante que la dinámica que resulta entre el inicio de la lectura de libros y el fin de esas lecturas, sólo meses después. Esos movimientos, ¿no tendrán un efecto so-

bre nuestra percepción, sobre nuestra manera de leer? Nuestra recepción del texto, ¿será la misma cuando leemos el libro en el mundo cerrado de una biblioteca? *El mundo como voluntad y representación*, ¿será el mismo como lectura de cabecera o como lectura en el tren?" (p. 11; traducido por D. R.).

Partiendo de la pregunta por los espacios literarios y por las relaciones que se establecen entre autores, culturas y continentes, Ottmar Ette se ha interesado, desde hace tiempo, por la asimetría de las relaciones literarias entre Europa y América. Los espacios políticos, culturales, económicos y sociales que nos rodean han sido sujetos a cambios cada vez más rápidos, a partir del siglo XVIII, y las literaturas son testigos de ello. Pero las ciencias literarias ignoraban estos cambios durante mucho tiempo, incluyendo los estudios sobre la literatura de viaje. Después de las discusiones posmodernistas aparecen, según Ette, nuevas posibilidades de análisis para los textos literarios, ante todo los relacionados con la percepción de la espacialidad: "Al lado de una yuxtaposición multicultural y una interrelación intercultural ha aparecido una mezcla transcultural, en la cual se entrelazan y modifican mutuamente las diferentes culturas. Los lugares fijos de las culturas pertenecen al pasado. Esas evoluciones irreversibles se reflejan en las discusiones acerca de lo híbrido cultural que se les impone a los tradicionales centros desde las periferias. El tantas veces citado y criticado discurso sobre la globalización no se ha tomado en cuenta suficientemente por parte de las ciencias literarias" (p. 13). Según Ette, el campo de las literaturas no se ha dado cuenta, en Europa y especialmente en Alemania, de las posibilidades mediales en el mundo globalizado. Exagerando la polémica, podría decirse que Goethe ha creado el concepto de "Weltliteratur", es decir, literatura mundial o global, pero que los alemanes después no se han ocupado más del asunto (p. 15).

Las ciencias y también las literaturas se encuentran ante una realidad diaria de ubicuidad y simultaneidad. También el canon literario tradicional fue modificado sustancialmente y el canon europeo ya no es el único válido. En este sentido, el estudio de las literaturas que traspasan las fronteras significa ocuparse de literaturas más allá de fronteras unívocas, sean nacionales, continentales o territoriales. Se trata de literaturas que traspasan las fronteras —hasta hace poco todavía válidas— de las literaturas nacionales, de las historias literarias, de las historias de los géneros y de las culturas (pp. 16-17).

He citado ampliamente partes de la introducción de *Literatura en movimiento*, libro publicado en Alemania, porque es la obra más completa de las dos que aquí se presentan y porque ayuda mucho a entender mejor los planteamientos del libro de Ette, *Literatura de viaje*, publicado por la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Éste no contiene las reflexiones in-

troductorias citadas, pero sí plantea, desde el inicio del primer ensayo *Cartografía de un mundo en movimiento*, el hecho de que "la comunicación científica y literaria vive de las superaciones y de la superación, siempre problemática, del espacio" (p. 11).

En *Cartografía de un mundo en movimiento*, Ette presenta varios aspectos de la literatura de viaje, a los cuales dedica los subcapítulos "Dimensiones del relato de viajes", "Literatura de viajes como literatura ficcional", "Los lugares del relato de viajes", "Lugar literario-viajero y movimiento hermenéutico" y "¿Un relato de viajes sin viaje?", entre otros. En todo momento, los planteamientos de Ette son originales y estimulantes para el lector. En "Las dimensiones del relato de viajes", Ette propone y define nueve dimensiones que se pueden observar en las más diversas obras. Inicia su recorrido con las descripciones lineales y de las superficies en los textos de Alejandro de Humboldt sobre América Latina. Una tercera dimensión se obtiene sistemáticamente gracias a las vistas desde arriba, desde una montaña, una dimensión casi omnipresente en los relatos de viaje desde finales del siglo XVIII. Siguiendo la constatación de Lévi-Strauss, la cuarta dimensión constituye el tiempo, ya que en su viaje, "el viajero salta por diferentes tiempos históricos y culturales" (p. 19); y la quinta dimensión también la atribuye a las investigaciones de Lévi-Strauss, quien la define como "la dimensión social". Ésta se complementa con una sexta dimensión, "la de la imaginación y la ficción, que hace que la lectura del relato de viajes se convierta, al servirse de modelos ficcionales y literarios, en algo atractivo para el lector contemporáneo, y quizás aun más para la lectora contemporánea, a la que resultaba difícil viajar" (pp. 23-24). En séptimo lugar, Ette propone una dimensión literaria que se refiere a las relaciones intertextuales, es decir, las referencias directas y las alusiones indirectas a otras obras literarias. En la octava dimensión se ocupa de las cuestiones de género al que pertenece la literatura de viaje y en la novena se estudian las posiciones "que ocupan los diferentes textos frente a determinados polos culturales" (p. 25).

La definición de estas dimensiones muestra el estilo de trabajo de Ottmar Ette. Le gusta organizar y clasificar su estudios según determinados criterios, así que el lector —o el oyente, en el caso de las conferencias de Ette— siempre se siente guiado y orientado gracias a una estructura clara de los textos. Otro ejemplo de este marcado estilo es el capítulo "Los lugares del relato de viajes". Éstos son, esencialmente, la despedida, el punto álgido, la llegada y el regreso. Por otro lado, Ette constata, en el capítulo "Lugar literario-viajero y movimiento hermenéutico", cinco movimientos básicos en las diferentes descripciones de viajes: el círculo, el péndulo, la línea, la estrella y el salto. Los ejemplos para estos movimientos son tomados de las

obras literarias más diversas: movimientos circulares en *Voyage à l'île de France*, de Bernardin de Saint-Pierre; *Voyage autour du monde*, de Jean-François de Lapérouse, y *Pérégrinations d'une paria*, de Flora Tristan; pendulares, entre dos mundos, en *Rayuela*, de Julio Cortázar, hasta *Café Nostalgia*, de Zoé Valdés. Movimientos lineales detecta Ette en los relatos de peregrinaciones, sean éstas religiosas o secularizadas. Algunos de los viajes de Humboldt, por ejemplo sus estancias en Cuba, tienen forma estelar, mientras que se pueden observar "saltos" en *Jacques le fataliste et son maître*, de Denis Diderot.

El segundo capítulo de *Literatura de viaje* contiene su programa ya en el título: *Travesía. Desde la aparición de América hasta la desaparición de Europa.* En los subtítulos se refleja la principal temática de este capítulo, a saber una interpretación más del descubrimiento de América por Colón y de la Conquista: "América en el vuelo de los pájaros", "Descubrimiento y Conquista, círculo y línea" y "Experiencia de los límites y experiencia límite". Todos los viajes hacia y por las Américas en los siglos XV a XVII llevaron a experiencias dolorosas, tanto para los conquistadores como para los conquistados. En su comentario acerca del viaje de Álvar Núñez Cabeza de Vaca, uno de los "peores viajes que se han hecho" (cita de Hans Magnus Enzensberger), Ette retoma los conceptos de viajes circulares y lineales, expuestos en el primer capítulo: "La pérdida del control sobre el propio camino en América, que parecía venir marcado (e incluso pre-destinado) por el círculo y la línea, provoca una nueva dinámica del movimiento: la que se escapa del control racional por el viajero" (p. 88). En el subcapítulo intitulado "América como espacio subdividido", se describe el cambio paulatino de rumbo: los viajes hacia América del Norte y el interés por esta región se vuelven cada vez más importantes. En los subcapítulos "Textos fronterizos móviles" y "Espacios (soñados) de América y los paisajes de la teoría", Ottmar Ette se refiere cada vez más a autores contemporáneos del siglo XX: Miguel de Unamuno, Michel Butor, Jean-Marie G. Le Clézio, hasta llegar al texto de Jean Baudrillard, *Amérique* (1986). De él trata "Aceleración y desaparición de Europa" con que termina el libro (aparte de la extensa y estimulante bibliografía). La aceleración de los viajes y los movimientos en América del norte ha cambiado todas las experiencias anteriores, de manera que las proyecciones de los europeos hacia América se ven superadas por una nueva realidad: "La aceleración histórica de la modernidad ha adquirido tanta rapidez que esta velocidad ha producido su propio tiempo, su propio mundo objetivo, sus propios sueños americanos. Paradójicamente, la enorme aceleración provocó a finales del siglo XX el atasco de imágenes y sueños de América —velocidad y atasco se condicionan mutua-

mente— en los escritos de los europeos que hemos visto en este capítulo". Pero, dice Ette, "atención, *speed kills*: en América, según Baudrillard, no surge ninguna nueva imagen de Europa. Europa desaparece, *tout simplement*" (pp. 107-108).

Con estas reflexiones bastante inquietantes y actuales sobre la relación entre América y Europa termina *Literatura de viaje*. Los libros de Ottmar Ette aquí presentados contienen muchas informaciones, observaciones e ideas más, las que estudiará con gran provecho todo lector e investigador interesado en los espacios culturales e interculturales que se abren a través de los relatos de viaje. En *Literatur in Bewegung* se encuentran capítulos con mucho más temas, de los cuales el autor trató algunos en su serie de conferencias en la Facultad de Filosofía y Letras. Por ejemplo, el capítulo tres, "Ojo, oído y lugar de la escritura", dedicado, en parte, a la manera de trabajar de Alejandro de Humboldt y a las representaciones escénicas de los lugares de trabajo del investigador, a lo largo de su vida. Los capítulos cuatro y cinco tratan de la escritura en la modernidad, a partir de Humboldt, pero continuando con Balzac, Barthes y Borges. Los capítulos seis y siete dedica Ette a obras del uruguayo José Enrique Rodó y del mexicano Alfonso Reyes (*Ifigenia cruel*). El capítulo ocho está intitulado "Vanguardia, posvanguardia, posmodernidad", en el noveno continúa sus "pasajes" y "travesías" por los mundos literarios de las ciudades, amores y manglares, un constante ir y venir entre las tradiciones literarias europeas y americanas. En el capítulo doce, "De cómo el Nuevo Mundo apareció en el antiguo como nuevo y cómo se volvió el Mundo Antiguo en el Nuevo Mundo", el autor vuelve a las experiencias de viaje de europeos en América y termina con el análisis de la novela *Feuerland* (*Tierra de Fuego*), de Arnold Stadler (1992).

Las publicaciones de Ottmar Ette demuestran la importancia de los enfoques interculturales y comparatistas y se leen con gran provecho gracias a la riqueza informativa sobre textos literarios y aspectos teóricos. Son estudios sobre literatura que invitan a la reflexión y a la discusión y despiertan el interés hacia un género literario que no siempre ha merecido la atención suficiente de los estudiosos de la literatura: el relato de viaje. Éste puede abrir nuevas dimensiones, como lo comprobó Ottmar Ette: "Aunque la novena dimensión del espacio cultural está presente en todo texto, incluso en un texto monocultural —si es que existe—, adquiere una extraordinaria precisión e importancia en la literatura de viajes en relación con la pregunta sobre cómo trabajan e introducen literaria, estética, política, social y filosóficamente los fenómenos de lo culturalmente distinto" (p. 25).

Dietrich RALL

Un encuentro con Doris Lessing. México, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, 2001. 65 pp. (Col. Cuadernos de Jornadas, 10)

Un encuentro con Doris Lessing proporciona oportunidades únicas: conocer las opiniones y puntos de vista de una escritora de la talla de Doris Lessing, que se vierten en la conversación que con ella sostuvieron las maestras Eva Cruz y Charlotte Broad, así como disfrutar de los ensayos escritos por Rosa Beltrán, Charlotte Broad, Julia Constantino y Nattie Golubov. Resulta necesario subrayar que este *Encuentro* no hubiera rendido frutos sin el afán y la perseverancia de la maestra Claudia Lucotti, pues Doris Lessing visitó la Facultad de Filosofía y Letras en 1994.

Ésta es una edición sumamente cuidada y completa; pocas son las erratas que el lector encontrará. Cada uno de los ensayos contribuye a la riqueza y a la diversidad de enfoques que se pueden brindar a la obra de Doris Lessing, aunque creo descubrir en ellos un hilo conductor que deseo resaltar: el tema del espacio y de la mujer. Para ilustrar lo anterior, me referiré a dos de estos ensayos. Rosa Beltrán y Julia Constantino abordan este tema teniendo en mente, claro está, *A Room of One´s Own* de Virginia Woolf. De ahí que los lectores y lectoras obtengan un doble beneficio: la visión de Rosa y de Julia, quienes, como buenas críticas, dirigen nuestra mirada hacia la habitación propia como una metáfora del propio ser cuando analizan uno de los cuentos, en mi opinión, más inquietantes y subversivos de Doris Lessing: "To Room Nineteen", publicado en 1986 en el primer volumen de *Collected Short Stories of Doris Lessing*, tres años antes de la publicación de *The Golden Notebook*, quizás una de las obras más conocidas de esta autora.

Es así que citaré de "Dos mujeres y una habitación propia" de Rosa Beltrán, en su análisis de la vida de Susan Rawlings. Una vida construida a través de una serie de decisiones racionales que ha tomado con su esposo, Matthew, y que la llevarán, inexorablemente, al suicidio:

> Su vida actual dentro de la familia se ha disuelto en los otros, en las decisiones "sensatas" que la han convertido en lo que es, ya no la posibilidad de elegir la opción mejor, sino el hecho de ser el resultado de las dos alternativas: la mujer profesionista y creadora, y la mujer que ha decidido cumplir con el deseo de perpetuarse a través de los hijos. Pero también la mujer que, después de hacer un paréntesis en su vida para dedicarlo a su familia, ansía encontrar sentido en aquella lúcida estructura que su marido y ella habían construido con tanta inteligencia. Sin embargo, se trata de un deseo inútil. Nada de lo que ocurre en el mundo externo tiene significado. La vida de Susan se ha vuelto un conjunto de referentes vacíos, de signos que no es capaz de

> interpretar. No hay posibilidad de conocer las causas ni de saber en quién recae el error. Se trata, recordémoslo, de una pareja inteligente. Para Susan, la única salida es la desconexión con el mundo. Para ello decide rentar la habitación diecinueve del hotel de Fred y pasar allí mañanas enteras, sin hacer nada, lejos de su familia, inmersa en un vacío liberador. Nada le hará desistir de la búsqueda obsesiva de aquella habitación donde puede sentirse en paz, sin miedo, mientras el silencio va cubriendo cualquier recuerdo (pp. 14-15).

Esta habitación propia, este sórdido cuarto de hotel, se irá transformando en un ominoso refugio falso, invadido también por ese mundo exterior que la persigue y acosa a cada momento. Recordemos la extrañeza de Matthew al no entender la necesidad de Susan de escapar del ámbito familiar. A él le resulta más tranquilizador pensar que Susan tiene un amante, con quien se cita regularmente en ese cuarto de hotel.

Julia Constantino, por su parte, plantea en su ensayo "La búsqueda del espacio en 'To Room Nineteen' de Doris Lessing", la paradoja de una mujer en búsqueda de un espacio propio. La otra cara de la moneda del cuarto propio de Virginia Woolf. Pues a lo largo del cuento, Lessing va tejiendo otra versión: la de una aparente transgresión de Susan que la lleva a la destrucción del cuerpo, de ese cuerpo femenino que ha sido el depositario de la sexualidad, la maternidad y, finalmente, la muerte. De ese cuerpo que se construye a partir de la pasividad, de la prisión de la domesticidad y de la familia: "Bridebed, childbed, bed of death", como señala James Joyce en el *Ulises*. Palabras que resumen la historia de la mujer y su destino. Ella es el otro, la diferencia, que existe sólo para ser nuevamente capturada, destruida y, finalmente, sometida a la pasividad y al silencio. Es en la pasividad y en el silencio que se cifra su existencia; es allí donde adquiere significado. En palabras de Julia, cito:

> Entonces aparece el suicidio como la única solución posible para Susan. No se trata de un acto de autoafirmación, de especial uso del poder, ni de desesperación: las circunstancias la han orillado a un acto que es al mismo tiempo renuncia y liberación. Por un lado, decide encarar la inexistencia de un espacio positivo para ella, esto mediante la negación de todo espacio material y simbólico a través de la autodestrucción que, paradójicamente, le permite recuperar y liberar su alma. Por otra parte, el suicidio muestra cómo Susan, al no poder cumplir con el sancionado objetivo de su existencia y la pérdida de la identidad que le había sido proporcionada, es incapaz de superar su impotencia y de construir alternativas a través de las cua-

> les redefinir su vida y asumirse como un ser autónomo con un espacio completamente propio (p. 43).

Como ya se ha hecho notar, las similitudes entre Virginia Woolf y Doris Lessing abundan. No es gratuito que Lessing invoque a su antecesora nombrando al personaje central de su novela *The Golden Notebook*, Anna Wulf. Creo que la manera en que Virginia Woolf se acerca a la autobiografía, a su preocupación por ser mujer y escritora, como a su propia "locura", se transforman en un legado para Doris Lessing. A través de Anna Wulf, por ejemplo, Lessing parafrasea, en cierta medida, las palabras de Virginia Woolf: "we think back through our mothers if we are women". Y lo mismo sucede a través de la autobiografía. En "A Sketch of the Past", publicado en la colección que lleva por título *Moments of Being*, Virginia Woolf describe sus memorias, diciéndonos: "what I write today I should not write in a year's time". De manera similar, Lessing, en su autobiografía *Under my Skin*, escribe: "I am trying to write this book honestly. But were I to write it at eighty-five, how different would it be?" Ambas escritoras luchan por recobrar aquellos momentos únicos e irrepetibles. Y es por ello que considero que muchos de los personajes de Woolf y Lessing se hallan inmersos en universos de una notable riqueza y complejidad, de múltiples capas superpuestas que conforman el pasado o, más bien, una variedad de pasados. Y es a través de ellos que se arriba a una "verdad" personal y válida para un cierto momento en un cierto tiempo. Ambas autoras no pretenden brindarnos una "verdad" única o unificadora, basada en la nostalgia o en las distorsiones de la memoria. Ambas nos ofrecen una visión plural y enriquecedora del pasado y de ese presente que, a su vez, se nutre de ese mismo pasado. Finalmente, para cada mujer esto se convierte en su propia "verdad" y en su propia "historia".

Doris Lessing es una escritora que marcó a una generación de mujeres con la publicación de *The Golden Notebook*. Sus libros han dejado una honda impresión en nuestras vidas, nos han transformado a medida que los leemos. Creo que sólo los grandes artistas pueden crear tal efecto. Un efecto que no es inmediato, que puede llevarnos años en comprender lo que ha producido en nosotros. Doris Lessing posee una sensibilidad única; ella escribe desde la intensidad de sus experiencias, de su propia subjetividad, pero al mismo tiempo posee la calidad profética de muy pocos escritores.

Un encuentro con Doris Lessing brinda a sus lectores diversas formas de acercarse a la obra de esta autora, además de que posee una cualidad que Ezra Pound bien supo expresar con estas palabras: "Lo único que el crítico puede hacer por el lector, o el público o el espectador, es enfocarle la vista o el oído".

Argentina RODRÍGUEZ

Eva CRUZ, coord., *La forma del asombro*. México, FCE, 2001.

Antes de 1945, con muy pocas excepciones, entre ellas las de Sarah Orne Jewett, Kate Chopin y Katherine Anne Porter, el cuento en los Estados Unidos era terreno exclusivo de la pluma de hombres blancos y cristianos. De 1945 en adelante no es así. Sobre todo por el surgimiento de la escritura de mujeres pertenecientes a minorías étnicas y a otros grupos marginales que se han vuelto cada vez más importantes en la escena literaria norteamericana. Hoy día serían "lo marginal en el centro", para plagiar un título de Monsiváis que, aunque se refiere a otro asunto, se puede aplicar aquí también. Me refiero, sobre todo, al trabajo de mujeres afroamericanas, judías, orientales, chicanas e indígeno-americanas.

En este sentido, la lista de escritoras que nos presenta *La forma del asombro*, antología de narradoras norteamericanas contemporáneas, que coordina Eva Cruz, es muy significativa ya que incluye a quince escritoras destacadas: Marmon Silko, Anne Tyler, Jayne Anne Philips, Cynthia Ozick, Bobbie Ann Mason, Joy Williams, Ellen Gilchrist, Rebeca Goldstein, Bharati Mukherjee, Alice Walker, Marianne Wiggins, Ann Beattie, Ursula K. Le Guin, Joyce Carol Oates y Grace Paley. Todas ellas ocupan un lugar en las letras norteamericanas, todas, o casi todas, han recibido el reconocimiento que otorgan los premios literarios en su país. Aunque también es cierto que es imposible predecir con certeza quienes de ellas se leerán a mediados de este siglo. Curiosamente, la escritora que me parece tener un lugar seguro en la inmortalidad es una escritora que no aparece en la antología por una simple y sencilla razón: el criterio de selección se basó en un corte transversal y sólo se incluyeron los cuentos que aparecieron publicados entre 1980 y 1990. Si bien, el azar de la cronología permite mostrar, de una manera bastante certera, la riqueza y diversidad de la literatura norteamericana escrita por mujeres, también se corren riesgos como el de no incluir a mi candidata a la vida perdurable por el hecho de que murió antes de 1980. Me refiero a la escritora católica Flannery O'Connor.

De todas maneras, frente a cualquier criterio de selección, el lector siempre tendrá algo que objetar. Lo cierto es que lo que sí nos ofrece *La forma del asombro* es la posibilidad de familiarizarnos con una variada gama de escritoras que juegan un papel importante en la cuentística norteamericana contemporánea.

Por otra parte, si revisamos con cuidado la colección de cuentos que nos presenta esta antología vamos a notar una característica común prácticamente en casi todas ellas: la perspectiva narrativa. Las autoras eligen narrar sus cuentos desde los márgenes de lo femenino, y, desde los raciales o mora-

les, físicos o sociales. De tal suerte que, en prácticamente todos los cuentos, el individuo se encuentra atrapado en su propio y laberíntico dilema. Frente al amplio mundo de la modernidad capitalista norteamericana, nuestras escritoras se refugian en su ser marginal y, desde ahí, ejercitan su mirada, critican este mundo moderno. Esto se nota en varios aspectos de los cuentos: el punto de vista, la estructura narrativa, la elección de personajes e incluso o, sobre todo, en la elección temática.

Para ejemplificar tomemos algunos cuentos.

El cuento "Olas normales en mar abierto", en donde la inocente inconsciencia de Arnold, un chico con síndrome de down, lo lleva a presentir el abandono de Bet, su madre, quien, al no tener otra alternativa, lo interna en el hospital estatal cercano a su pueblo. Para despedirlo, la casera le prepara unas galletas porque:

> Tal vez [la señora Parkins] se sentía culpable de que [Arnold] se marchara. Pero había hecho su mejor esfuerzo; todos estos años lo había cuidado si Bet [su madre] no estaba y sólo se dio por vencida cuando se volvió demasiado tosco y difícil de manejar. Bet hubiera querido que el niño tuviera alguna muestra de afecto hacia la mujer: que la abrazara, que riera como a veces lo hacía, que cuando menos cogiera las galletas [que ésta le ofrecía]. Pero estaba demasiado alterado (p. 31).

En el mundo norteamericano moderno la productividad está por encima del dolor. Por más aflicción que a una madre pobre le cause el separarse de un hijo, es claro que no tiene más alternativa que darse cuenta de que un hijo con retraso mental es un estorbo, alguien a quien hay que entregar a las instituciones pertinentes, y convencerse de que ahí estará mejor. Por lo mismo, Bet, con todo su dolor a cuestas, calcula cada instante para no arrepentirse: la hora de salida de casa, el horario del tren que los llevaría al nosocomio, el tiempo que le tomaría su registro y acomodo como interno para, finalmente, lograr llegar con puntualidad al tren que la llevaría sola, de regreso a su casa; sola, sin su querido e incómodo Arnold, sola, sin hijo, por primera vez en doce años.

El final del cuento de Anne Tyler es duro y conmovedor. Después de calcular minuto a minuto el día de mayor importancia en doce años, la señora Bet llega a la estación para encontrarse con un retraso de veinte minutos porque, justo en ese momento, el señor alcalde del pueblo va a hacer la ceremonia de reinauguración de la estación. Desesperada, "con los ojos hinchados y las mejillas marcadas por las lágrimas" (p. 39), la señora Bet recla-

ma al taquillero lo injusto e irónico de la vida, reclamo que él no sólo no entiende, sino que le parece desproporcionado: "Veinte minutos, ¿qué voy a hacer?" La pregunta que subyace a ésta es: ¿cómo voy a lograr no arrepentirme en estos veinte minutos? Sin saber qué hacer, Bet mira cómo:

> El alcalde se enderezó la corbata. Bet se sonó la nariz y luego se secó los ojos y sonrió. Hasta podía creerse que habían venido nada más para consolarla, que estaban ensayando una especie de comedia privada. De hoy en adelante el mundo entero sería así: algo montado en un escenario, para que ella se sentara a mirarlo (p. 40).

Con un gran oficio Anne Tyler sitúa su narración en los márgenes del mundo productivo moderno y, desde ahí, ejerce su crítica. Ella sitúa su narración en el ángulo que la sociedad puritana norteamericana prefiere no percibir y, mucho menos, mencionar: la pobreza, la discapacidad, el dolor que ambas provocan a una mujer sola. Incluso, insinúa con el final, cómo es necesario cauterizar el sentimiento para poder sobrevivir en una sociedad que se deshace de todo aquello que impida la productividad. El mundo, como dice la frase final, se transforma en un escenario y, ella, en su espectadora.

Si Anne Tyler expresa en su cuento cómo la discapacidad física margina tanto al que la sufre como a la madre de aquel que la padece, Rebeca Goldstein, en una narración que colinda con el ensayo filosófico, explora, al retomar el tema de los supervivientes de los campos de concentración en la Alemania nazi, el tema de la ética.

Goldstein narra su cuento en primera persona desde la perspectiva de una chica norteamericana-judía que padece "la estructura moral que [su] madre se formó en el campo" (p. 115). Raizel Kaidish, nuestro personaje, que dicho sea de paso lleva el nombre de una de las dos chicas sacrificadas en Buchenwald, quiere, pero no puede, integrarse al curso de la vida norteamericana "normal", sin el peso de la memoria que sus padres imponen a todo momento de su vida cotidiana: "Cuando cumplí catorce años, mi madre, considerando que por fin había llegado a la edad de la razón (y también a la edad en que Raizel se había sacrificado) empezó a instruirme en la teoría moral que había elaborado en Buchenwald" (p. 117).

El cuento comienza así:

> El incidente que sigue ocurrió en 1945 en el campo de exterminio de Buchenwald. Había dos chicas judías que se hicieron amigas íntimas durante sus pocos meses de cautiverio. Ambas eran las últimas sobrevivientes de su familia. Un día una de ellas despertó demasiado

> débil para trabajar. Su nombre fue anotado en la lista de los condenados. La otra, Raizel Kaidish, le alegó a su amiga que ella, Raizel, debía ir en su lugar. Les diría a los alemanes que hubo un error, y cuando vieran qué fuerte era y lo bien que servía para el trabajo, todo estaría bien. Alguien delató a las chicas y las dos murieron en la cámara de gas. La delatora fue recompensada con el Trabajo de Raizel Kaidish en la cocina (p. 115).

A lo largo del cuento se muestra la aversión que la madre de Raizel tiene para con la filosofía positivista, sobre todo porque los filósofos positivistas descartan "la posibilidad de toda razón ética".

Como es de suponerse, entre mayor es la aversión de la madre por el pensamiento positivista, mayor es la atracción que sentirá Raizel hacia él. Esto se muestra cuando al entrar Raizel a la universidad queda fascinada con las explicaciones que de la filosofía positivista le ofrece uno de sus maestros. Él le proporciona las armas, los argumentos que por su cuenta no se había atrevido a encontrar para refutar todas las teorías éticas de su madre, y con ellas se lanza a desafiarla:

> —¡No entiendo una palabra de lo que dices! ¡La verdad! ¡La noble y sagrada verdad! ¿Qué es la Verdad? ¿Dónde está la verdad? Quiero que me la señales. ¿Qué significa decir: la verdad es importante"? ¿Qué contenido cognoscitivo puede tener? No tiene sentido. Y lo mismo con todas las dizque verdades de tu dizque teoría. Pretendes ser tan racional, pero sólo son emociones. Siempre emociones. ¡Y estoy harta! (p. 124).

Al final del cuento, cuando la madre está moribunda por un cáncer en el útero, la verdad se revela para contradecir toda una vida dedicada a poner en práctica una filosofía derivada de la experiencia sufrida en el campo de concentración y, la verdad que se revela como confesión de la madre es atroz justamente en términos éticos: la delatora, la que llevara a la primera Raizel Kaidish a la muerte era ella, su madre.

Este cuento, al abordar el tema de la ética desde una situación límite, permite que Rebeca Goldstein refleje la culpa con la que su generación ha vivido el terrible sufrimiento de sus padres a quienes la experiencia de ser sobrevivientes de un campo de concentración nazi deja una marca indeleble, para ellos y para la generación de sus hijos. Y, por lo mismo, los convierte en marginales. También el tema de la ironía como inherente a la experiencia judía está presente en el cuento, y desde esta ironía se trata la problemática ética del mismo. Por otra parte, es interesante cómo, a pesar

de ser una médica intelectual judía, el personaje de la madre resulta atractivo para el lector norteamericano común, quien se identifica sobre todo con una actitud que está en la base de su cultura: la defensa férrea de los valores morales. Y, una vez que Goldstein logra esta identificación del lector con el personaje, le mueve el piso al develar que todo el tiempo esta moral defendida férreamente está sustentada en una "pequeña omisión", en una mentira inicial. Con este final, el lector no puede menos que preguntarse por su propia realidad moral y si, en verdad, ésta no descansa, como en el cuento, en una sola mentira que deriva, necesariamente, en una doble moral. Ilustro esto con un ejemplo actual: al pueblo norteamericano le pareció moralmente correcta la guerra que su país sostuvo con Afganistán. Esta actitud moral deriva de una pequeña omisión, de la mentira difusa que está en el desconocimiento de la política exterior de Estados Unidos; una política que, con la imposición de la globalización neoliberal, ha ocasionado trastornos y pobreza en casi todos los países subdesarrollados.

El comentario a estos dos cuentos es una invitación a la lectura de *La forma del asombro.* Cada una de las cuentistas que incluye la antología nos permite atisbar rincones, a veces insospechados, de la vida y la cultura norteamericanas que podemos disfrutar en una traducción impecable.

Raquel SERUR

Dietrich KRUSCHE, *Zeigen im Text. Anschauliche Orientierung in literarischen Modellen von Welt.* Königshausen&Neumann, Würzburg, 2001. 382 pp.

Con el título del libro, que en español equivale a "Mostrar en el texto. Orientación evocativa en modelos literarios del mundo", el autor hace patente que su análisis de textos literarios se basa en una teoría lingüística, a saber, la obra clásica de Karl Bühler, *Teoría del lenguaje* (1934, versión española de Julián Marías, 1950). El psicolingüista de Viena investigó, tiempo antes que la filosofía analítica, el acto verbal en la comunicación natural. Bühler distingue dos funciones de la lengua que llama el campo simbólico y el campo mostrativo. La mayor parte de las palabras de un idioma pertenece al campo simbólico pues su función es *nombrar* las cosas, acciones y estados de cosas. Pero de éstas se distinguen las expresiones deícticas que sólo adquieren significado en un evento comunicativo concreto. Al hablar, el emisor de un mensaje hace surgir el sistema de coordenadas del así llamado modelo *origo: ego –hic– nunc.* La persona que habla se constituye como tal al decir "yo", y se sitúa en el "aquí" y el "ahora". Y de la misma manera, di-

ciendo "tú" asigna este papel a su interlocutor y usando los adverbios deícticos de tiempo y lugar marca la cercanía o la distancia, tiempos pasados o venideros. Es así como la deixis establece un sistema de la orientación subjetiva, que en la comunicación cara a cara vemos señalado por el dedo índice (ésta es la etimología de *deixis*). Pero es más, Bühler destaca el fenómeno también en otras formas de comunicación, por ejemplo, en textos escritos donde se observa la deixis textual a partir de la anáfora y la catáfora (expresiones que establecen correferencia con elementos que preceden o aparecen más adelante en el mismo texto). Además, Bühler menciona la *deixis en el fantasma*, o sea la orientación evocativa en textos literarios. Pues es a partir de las palabras mostrativas que el lector construye el modelo del mundo ante sus ojos interiores.

El título del libro de Krusche es programa y continuación de la tradición filológica, como se puede ver en el segundo capítulo que contiene la presentación detallada de la teoría del lenguaje de Bühler, sus referencias al pensamiento de Kant, el siguiente desarrollo del modelo por Harald Weinrich con su contribución a la relación entre hablante y oyente y la "corporeidad" de la lengua, y por Konrad Ehlich con su concepto del campo lingüístico y su diferenciación de los aspectos deícticos. Estas "referencias evocativas", Krusche las empieza a aplicar de forma ejemplar para analizar algunos textos, dentro de este segundo capítulo, usando las siguientes convenciones gráficas: *deixis personal: cursivas*, **deixis referida al lugar, objeto o cuerpo: negritas,** deixis temporal y textual: subrayado. DEIXIS MODAL: VERSALES.

De esta forma, Krusche ha elaborado un instrumento de análisis que no pretende interpretar exhaustivamente el texto literario, sino uno que identifica la ubicación "sensual", que el texto ofrece unívocamente para todos los lectores. En otras palabras, el autor amplió el modelo de Bühler para su aplicación a los textos literarios de suerte tal que presenta un terreno sólido para los exégetas, independientemente del método y horizonte de expectativas que cada uno adopte para la interpretación de un texto literario. Asimismo, mediante la visión de conjunto de los fenómenos de referencia indexical, Krusche hace converger varios enfoques teóricos que solían encarar uno de los aspectos deícticos. El primer capítulo del libro da cuenta de este panorama de la teoría del texto literario donde tiempo, lugar y sujeto ocupaban el centro de interés, respectivamente: el tiempo en la obra de Eberhart Lämmert, Paul Ricoeur y Mijael Bajtín; la estructura local en la de Juri M. Lotman, y el sujeto de la percepción en la de Franz K. Stanzel. Krusche presenta, además, los modelos de Roman Ingarden, Jan Mukarovski, Roman Jacobson, Umberto Eco y Wolfgang Iser. De ahí surge la necesidad de va-

lerse de la teoría de Bühler con el fin de combinar los distintos acercamientos en un modelo común, capaz de dar cuenta del campo mostrativo de los textos literarios y de asegurar así la comprensión de esta parte de un texto determinado.

El tercer capítulo constituye la parte principal del libro, dedicado al análisis de la orientación evocativa en el texto. Después de los dos primeros capítulos teóricos, aquí están las obras en el centro de atención. Y se incluyen en el análisis las palabras simbólicas en la medida en que éstas contribuyen a la construcción de la configuración deíctica. Krusche señala claramente los límites de sus intenciones interpretativas (p. 11):

> No se ofrecen "interpretaciones" de los textos, sino análisis de las orientaciones evocativas respectivas en tanto que condiciones de la comprensión del texto. Esto puede parecer extraño al principio, ya que la exégesis textual solía tomar como punto de partida las significaciones producidas en el campo simbólico. Pero al acostumbrarse a los conceptos descriptivos, debería ponerse de manifiesto que las observaciones expuestas aquí no obstaculizan ni sustituyen la comprensión individual del lector sino que quieren, por medio de una visión más profunda de la producción del texto, intensificarla. (Trad. M. R.)

Para el análisis de los textos literarios, Krusche distingue dos esquemas: el esquema hablante–oyente y el esquema cercanía–lejanía. El segundo es más rico en formas, mientras que el primero es más complejo, ya que en la literatura se desdobla la función del sujeto, pues hay que distinguir el sujeto emisor y el sujeto de la percepción. Asimismo, es preciso definir la posición del lector de manera diferente a la del oyente en la "copresencia física" de los interlocutores, o sea en la conversación cara a cara. El lector suele adoptar la perspectiva del sujeto perceptor y con eso se coloca en la posición de *origo*. Los textos analizados son tomados, en su mayoría, de la literatura en lengua alemana de los siglos XIX y XX, lo que se explica por el hecho de que en esta época los autores experimentaron mucho con el campo mostrativo y desarrollaron así nuevas técnicas narrativas. Con todo, los ejemplos de la literatura del antiguo Egipto, de la *Odisea*, de odas de Horacio y del *haikú* japonés son una prueba contundente de que el modelo de análisis es aplicable a cualquier texto literario.

Los ejemplos mencionados al final se encuentran ya en la cuarta parte del libro intitulada: "Lecturas analíticas: texto y evolución de la literatura", parte que en cierto sentido rebasa los límites indicados en el título del libro, ya que aquí, si bien siempre parte del análisis deíctico del texto en cuestión,

se adentra mucho más en el campo de la interpretación, lo que, sin duda, enriquece considerablemente el estudio. Los aficionados a los *haikús* disfrutarán la lectura de los respectivos subcapítulos que para muchos abrirán nuevas e interesantes miradas sobre este género tan especial.

El último capítulo, "En torno a la pragmática de los textos", apunta la complementariedad de los campos bühlerianos, el mostrativo y el simbólico. En las conclusiones, Krusche distingue dos partes del discurso supeditadas a condiciones comunicativas diferentes. La "parte analítica" es la que permite una "visión exacta de la construcción de las posiciones relacionales y de los espacios de orientación en el texto" (p. 342), perceptible para todos los lectores de la misma forma. Esto cambia en cuanto el lector aplica el texto al propio mundo y comenta la subsecuente recepción. Esta "parte aplicativa" se sirve del conocimiento previo de fondo, de las ciencias auxiliares, como son la biográfica, la sociología y la historia, y conduce a las "significaciones" que, de acuerdo con la lógica hermenéutica, son particulares de cada lector, marcadas por su cultura y su individualidad. Krusche se vale aquí de su rica experiencia pedagógica con estudiantes de muy variada proveniencia cultural y reporta las interpretaciones y valoraciones basadas en el respectivo horizonte, las cuales el autor consecuentemente considera como válidas a un lado de las lecturas usuales en el ámbito de lengua alemana. Parece que es justamente el rigor de la parte analítica del discurso el que permite la flexibilidad y apertura en el trato de la parte aplicativa. Porque aquél limita la arbitrariedad casual de una teoría de la recepción superficialmente aplicada, y, al mismo tiempo, evita la intolerancia etnocentrista que cree poder imponer una lectura canónica.

¿Qué hay que criticar? No veo mucho. Algunas erratas, sobre todo en la división de sílabas, donde un revisor de estilo debería corregir las limitaciones del formato electrónico. Algunas referencias que remiten a pasajes previamente citados, difíciles de ubicar. Pero se trata de nimiedades que se podrán evitar en la versión española que ojalá y pronto se emprenda, dado el gran interés que ya empezó a despertar el texto. Se puede afirmar que el modelo de Dietrich Krusche presenta una aportación importante para los especialistas de la ciencia literaria que se prometen algo del análisis fundado en bases lingüísticas, así como para lingüistas interesados en incluir textos literarios en sus investigaciones.

Marlene RALL

Luz Aurora PIMENTEL, *El espacio en la ficción.* México, Siglo XXI/UNAM, 2001.

En *El espacio en la ficción*, su más reciente título, Luz Aurora Pimentel construye un mapa conceptual para explicar la función descriptiva del narrador en los textos literarios. Desarrolla aquí un importante trabajo de análisis y de reflexión teórica sobre las estrategias lingüísticas que permiten al lector *ver* los espacios y los objetos descritos en tales textos.

En su estudio hace conscientes a sus lectores de que no existe una equivalencia entre las palabras y las cosas; que la descripción de objetos y espacios no es —no puede ser— ni reflejo, ni retrato, ni pintura del universo descrito, puesto que es resultado de una práctica semiótica, de un proceso de construcción lingüística y semántica que, por un lado, selecciona los datos de la *realidad* y, por otro, desarrolla a lo largo de la cadena significante —esto es, en el tiempo— los rasgos que en los objetos y en los espacios físicos se muestran y se perciben *in praesentia.* (Veo simultáneamente las facciones, el color de la tez, la expresión y hasta la edad de un rostro.) En cambio, por ejemplo, en la lectura de la descripción que supuestamente escribiría algún amigo de Miguel de Cervantes debajo del retrato que aquél grabaría en la primera hoja de las *Novelas ejemplares*, invierto un lapso mayor para obtener los datos del conjunto, lo cual me permite destacar, aunque por el momento sea sólo eso, la distancia que hay entre la percepción directa de los objetos y la construcción literaria que da cuenta de ellos:

> Éste que veis aquí, de rostro aguileño, de cabello castaño, frente lisa y desembarazada, de alegres ojos y de nariz corva aunque bien proporcionada, y las barbas de plata, que no ha veinte años que fueron de oro, los labios grandes, la boca pequeña, los dientes no crecidos, porque no tiene sino seis y ésos mal acondicionados y peor puestos, porque no tienen correspondencia los unos con los otros; el cuerpo entre dos extremos ni grande ni pequeño; la color viva, antes blanca que morena; algo cargado de espaldas, y no muy ligero de pies; éste digo que es el rostro del autor de *La Galatea* y de *Don Quijote de la Mancha*, y del que hizo el *Viaje del Parnaso*... (Cervantes 1988 [1613]: 51).

La autora de *Los espacios en la ficción* destaca la función de sustantivos, pronombres, adjetivos, verbos, adverbios..., con el fin de dejar en claro que la condición básica de toda descripción es "la puesta en equivalencia entre una nomenclatura y una serie predicativa" (p. 59). Definición que, dicho sea de paso, es apta para todo tipo de descripciones —y no solamente para los espacios—, como nos acabamos de percatar con el ejemplo arriba citado.

A pesar de que en su libro pretende evadir "la eterna discusión de la primacía del lenguaje sobre lo real, o viceversa" (p. 59), parece que la autora ha tomado partido por la primera postura y se sitúa así en la antigua tradición retórica y poética griegas, a las que les abrió camino Gorgias en su tratado *Sobre la Naturaleza o sea sobre el No-Ser* y cuyos principios fueron olvidados, como ella bien lo sabe, durante centurias, hasta que en el siglo XX surgieron los estudios semióticos. Gorgias, por un lado, constata esa "facultad poética o productora de mundos verbales" (López Eire 1996: 10), capaz de imaginar ¡"carros [que] corren en alta mar"! (Gorgias, B 3, 79 D-K, citado en López Eire 1996: 10). Y por otro —como consecuencia de esa capacidad de imaginar—, el filósofo de la Antigüedad sospecha una discrepancia insalvable entre lo que se percibe y se piensa y la *realidad* del mundo y, a la vez, advierte la distinta naturaleza de las percepciones, según el sentido que involucran, así como la dificultad de transmitir tales impresiones con palabras: "Si de las cosas reales —dice— unas son perceptibles por la vista y otras por el oído y no se pueden intercambiar las sensaciones entre sí, ¿cómo se van a poder comunicar a otros?" (Gorgias, B 3, 83 D-K, citado en López Eire 1996: 12).

De igual manera, el presente libro se ocupa de esa facultad poética, productora de universos verbales, y ofrece al lector un buen número de análisis no sólo de descripciones de ciertos espacios identificables en el mundo, plasmados por escritores llamados *realistas*, como Balzac (la parisina Galería de Orleans, por ejemplo) —en cuya explicación no pasa por alto la postura ideológica del narrador—, sino también de espacios que no tienen una correspondencia con la realidad —espacios puramente imaginados, florescencias subjetivas que pueden o no adoptar el mismo nombre de ciudades existentes en la geografía terrestre; tales como la Parma, la Florencia, la Balbec de Proust o la Comala de Rulfo.

Con fórmulas certeras como: "Todo el juego de la descripción en un texto narrativo estará en cumplir con esa previsibilidad léxica o en frustrarla para sorprender o para proponer otras formas de contigüidad insólita" (pp. 59-60), proporciona a los estudiosos de la literatura —¡y sobre todo a nuestros estudiantes!— una herramienta accesible para distinguir las leyes de combinación léxica que rigen el tipo de universos descritos por Galdós, Azuela o Revueltas, de las que rigen esos otros descritos por Arreola, Borges o Cortázar, por ejemplo. O bien, para explicar el desacuerdo en las percepciones y las discrepancias léxicas resultantes de códigos distintos de interpretación de un determinado fenómeno, como aquella polvareda que, a los ojos de don Quijote, resulta ser producida por un "copiosísimo ejército que de diversas e innumerables gentes por allí viene marchando", el cual descri-

be de manera tan vívida y convincente que logra mantener suspensos el ánimo y la atención de Sancho, hasta que éste sale del engaño cuando percibe por medio del oído ("—No oigo otra cosa —respondió Sancho— sino muchos balidos de ovejas y carneros".), la causa de tal polvareda, que había sido advertida con anterioridad por el narrador: "Y la polvareda que había visto [don Quijote] la levantaban dos grandes manadas de ovejas y carneros que, por aquel mesmo camino, de las diferentes partes venían, las cuales, con el polvo no se echaron de ver hasta que llegaron cerca" (Cervantes 1978 [1605]: 18, 218).

Del mismo modo, en la presente y en su anterior publicación, *El relato en perspectiva*, muy cercana al comentario de Gorgias, Pimentel hace evidente para sus lectores que los sentidos privilegiados en los relatos literarios suelen ser la vista y el oído y que el agente que activa en el lector esos sentidos es algún narrador-descriptor —sin importar si participa o no en los acontecimientos, ni cuál sea la persona gramatical que use para hacerse cargo de la narración y/o de la descripción. Creemos *oír* la voz del narrador, así como las múltiples voces —diferentes entre sí, polifónicas, diría Bajtín— de los personajes —me atrevo a incluir el monólogo interior. Asimismo, creemos *ver* los objetos, las habitaciones, los personajes, los paisajes descritos por el narrador. Sin embargo, se apresura a romper tal ilusión y advierte, con toda propiedad, que el de *imagen* "es un término engañoso, ya que distorsiona el *carácter no visual del lenguaje.* Cuando se habla de una imagen asociada a ciertos elementos lingüísticos y discursivos, se trata más bien de describir un efecto de sentido que se asemeja a una impresión de lo visual..." (p. 34). (Los subrayados son míos.)

Por su parte, Antonio López Eire, en *Esencia y objeto de la retórica*, también da cuenta de esos efectos de sentido producidos por el lenguaje cuando ejemplifica con el vocablo *miel* la disconformidad planteada por Gorgias entre las palabras y las cosas, y destaca que dicha voz no contiene la propiedad de lo dulce ni tampoco proporciona la experiencia directa de ese sabor. De ello se deduce que, así como ninguna palabra posee tales propiedades, tampoco es posible atribuirles las de lo olfativo ni las de lo táctil. Con esa conciencia, el libro en cuestión se hace cargo del enorme poder evocador, provocador del lenguaje, en particular del literario, y de los efectos que, como vehículo de apropiación del mundo, produce en el lector. Ante un párrafo como: "Una olla de algo más vaca que carnero, salpicón las más noches, duelos y quebrantos los sábados, lentejas los viernes, un palomino de añadidura los domingos, consumían las tres partes de su hacienda" (Cervantes 1978 [1605]: 69-70). ¿Se podría decir algo distinto, sino que se trata también de "la puesta en equivalencia entre una nomenclatura y una

serie predicativa", ya no para describir algún espacio, sino para enumerar los alimentos que componen la dieta de un hidalgo manchego de principios del XVII? ¿Qué efectos de sentido produce en el lector la mención de estos platillos? ¿Cómo dar cuenta de la ilusión de realidad que crea esta lista de platos y hábitos alimenticios? Si creemos *ver* ciertos espacios descritos en los textos literarios, supongo que ni el más glotón puede decir que *saborea* los alimentos mencionados. (Cuando mucho se le antojan.) ¿Olemos los aromas que enloquecen al personaje de *El perfume* de Patrick Süskind, o los olores que despide el tiradero de basura de "la viña" descrita por el narrador de *Los bandidos de Río Frío*? ¿Palpamos la suavidad del tejido en "Tenías un rebozo de seda", de Ramón López Velarde? Parece que, por este camino, podríamos llegar a la conclusión contraria: la supremacía de lo real, de la experiencia humana, sobre el lenguaje. Me declaro incompetente para resolver semejante problema.

Con todo, creo que el único atributo lingüístico capaz de activar el oído del escucha o del lector es la sustancia fónica del lenguaje; por eso, sólo podemos afirmar, en rigor, que en un texto *oímos* exclusivamente voces, quizá aun en la lectura silenciosa —ni música ni ningún otro sonido a pesar de que se reproduzca onomatopéyicamente. En cuanto a la movilización de los demás sentidos como efecto de la lectura —incluida la vista—, no hay que olvidar la lección de la lingüística saussureana: "Lo que el signo lingüístico une no es una cosa y un nombre, sino un concepto y una imagen acústica. La imagen acústica no es el sonido material, cosa puramente física, sino su huella psíquica, la representación que de él nos da el testimonio de los sentidos..." (Saussure 1959: 128).

Para concluir, no me resta más que manifestar que, además de los innegables valores teóricos y analíticos que ofrece, la lectura del presente libro es también una invitación para reflexionar sobre las relaciones entre el lenguaje y los modos humanos de apropiación del mundo por medio de los sentidos, así como de las estrategias literarias —trucos, podríamos llamarlos— que provocan los efectos capaces de crear una ilusión de realidad, o bien defraudarla, o bien conducir al lector a percepciones inusitadas.

María STOOPEN

Bibliografía

Cervantes Saavedra, Miguel de. 1978. *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. Ed. de Luis Andrés Murillo. Madrid: Castalia.

_____. 1988. "Prólogo" a las *Novelas ejemplares*. Ed. de Harry Sieber, t. I. México: Rei.

López Eire, Antonio. 1996. *Esencia y objeto de la retórica.* México: UNAM. (Bitácora de Retórica, 4)

Pimentel, Luz Aurora. 1998. *El relato en perspectiva.* México: Siglo XXI/ UNAM.

Saussure, Ferdinand de. 1959. *Curso de lingüística general.* 3a. ed. Buenos Aires: Losada.

Anuario de Letras Modernas, volumen 11, editado por la Secretaría de Extensión Académica de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, se terminó de imprimir en octubre de 2003 en los talleres de Grupo Edición, S. A. de C. V., Xochicalco núm. 619, Col. Vértiz-Narvarte, 03600, México, D. F. El tiraje consta de quinientos ejemplares. La tipografía y formación estuvieron a cargo de Elizabeth Díaz Salaberría.

ISSN 1860526