

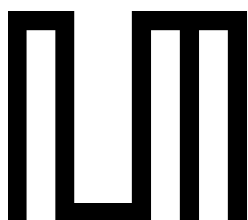
ATENEA

FACULTAD DE ARTES Y CIENCIAS

Año XX

3ª Época

Número 1



UNIVERSIDAD DE PUERTO RICO
RECINTO UNIVERSITARIO DE MAYAGÜEZ
ENERO 2000

Revista ATENEA
Facultad de Artes y Ciencias
Universidad de Puerto Rico
Recinto Universitario de Mayagüez
Mayagüez, Puerto Rico

INFORMACIÓN A LOS AUTORES

*La Junta Editora de la Revista **ATENEA** publica cuentos y poemas escritos en español, inglés, francés o italiano y artículos relacionados con las Artes y las Ciencias, escritos en español o en inglés. Los artículos deben regirse por las normas estipuladas en la última edición del manual del Modern Language Association of America (M.L.A.).*

Para la publicación de cualquier artículo debe enviarse original y copia a la siguiente dirección:

*Director de Publicaciones
Revista **ATENEA**
Facultad de Artes y Ciencias
Universidad de Puerto Rico
Recinto Universitario de Mayagüez
PO Box 9010
Mayagüez, Puerto Rico 00681-9010*

URL site: <http://ece.uprm.edu/artsscience/atenea/atenea.html>

*La Junta Editora de la Revista **ATENEA** no se hace responsable de las opiniones emitidas por los colaboradores y se reserva el derecho de publicación.*



ATENEA

Revista de la Facultad de Artes y Ciencias
de la Universidad de Puerto Rico, Recinto de Mayagüez

RECTORA

ZULMA R. TORO RAMOS

DECANA

WADED CRUZADO

EDITORES

NANDITA BATRA

RAFAEL COLÓN OLIVIERI

CONSEJO CONSULTIVO EDITORIAL

MARÍA TERESA BERTELLONI

WADED CRUZADO

FRANCISCO GARCÍA-MORENO BARCO

MIRIAM GONZÁLEZ

JAIME GUTIÉRREZ

DORIS RAMÍREZ

ENEIDA B. RIVERO

JUAN A. RIVERO

LINDA RODRÍGUEZ

ADMINISTRADOR

ELOY MORALES PÉREZ

ATENEA se publica dos veces al año por la Facultad de Artes y Ciencias de la Universidad de Puerto Rico en Mayagüez.

Dirección editorial:

ATENEA
Recinto Universitario de Mayagüez
PO Box 9010
Mayagüez, Puerto Rico 00681-9010

Precios de suscripción

Puerto Rico y Estados Unidos:

Año (2 núms.) 6 \$ USA

Número atrasado 4 \$ USA

Otros Países:

Año (2 núms.) 8 \$ USA

Número atrasado 5 \$ USA

No se devuelven los artículos de colaboración espontánea ni se sostiene correspondencia acerca de ellos.

Derechos de propiedad literaria reservados
© 1999 Universidad de Puerto Rico
Recinto Universitario de Mayagüez
ISSN: 0885-6079

Diseño de Portada: Gladys Otero
Ilustrador Digital: Reinier Munquía

Tipografía: HRP Studio

ÍNDICE

POEMAS

- En la botella del náufrago
Santiago Montobbio 9

ENSAYOS

- Este pueblo no es un manto de sonrisas:
El decir poético como lter cognoscitivo
María-Teresa Bertelloni 17
- Homenaje a María Teresa Bertelloni
Juegos Florales de Manatí
Patricia Trigo Tió 25
- From *The Lady Is to Be Disposed of to An Open Couple*:
The Theater Partnership of Franca Rame and
Dario Fo
Serena Anderlini-D'Onofrio 31
- The Frakar Makar: Selected Translations of
William Dunbar's Poetry
Nick Haydock 53
- Sailing the Metaphorical Seas of the Middle East:
Gary Snyder's "Boat of a Million Years"
Anthony Hunt 67
- "To drink for luck": Drinking Rituals and Drinking Games
in Joyce
John S. Slack 77
- La familia, entre la utopía y la realidad
Manuel Ballester 87

El lugar de Dios en la filosofía de Descartes <i>Juan José Sánchez Álvarez-Castellanos</i>	99
Conversación con Manuel Hidalgo <i>Alicia Ramos</i>	135
Evaristo Ribera Chevremont o la vanguardia en vilo <i>Javier Ciordia</i>	145

RESEÑAS

Martha Rivera. <i>He olvidado tu nombre</i> <i>Roberto Fernández Valledor</i>	157
María Teresa Bertelloni, <i>Epistemología de la creación poética</i> <i>Juan José Sánchez Álvarez-Castellanos</i>	165
Colaboradores	173

La doctora
MARÍA-TERESA BERTELLONI,
reconocida crítica literaria y ensayista italiana,
catedrática del Departamento de Humanidades
en el Recinto Universitario de Mayagüez-U.P.R.,
y miembro distinguido del Consejo Consultivo Editorial
de la Revista Atenea,
se acoge a los beneficios de la jubilación
a partir de agosto de 1999.

Con afecto y profunda admiración
dedicamos este número de Atenea
a tan distinguida intelectual y amiga.

Los Editores

EN LA BOTELLA DEL NÁUFRAGO

Lo escribo por si a alguien le ayuda:
esto no es un poema, tampoco es una elegía,
sencillamente esto no es más que aceptar
el inevitable fracaso que espera
a quien inicia en las palabras
su oscura travesía.

No otra cosa tenemos, nada más nos queda.

TÚ ERAS EL POETA, PERO TE DESHEREDÓ LA VIDA,
la oscuridad de un tiempo sin rostro
que se te metió adentro hasta robarte
la pequeña y calurosa herencia
que huérfanas lunas te entregaron:
jóvenes palabras ahora sepultadas,
versos de luz, trazos de alma
por las que te rescatabas. Y cincel,
también cuchillo, rompiendo el blanco,
hasta romperte, hacerte astillas
o elevarte por nubes arenosas
que el mar de los sueños configura.
Eso eras y eres ya el poeta a quien desheredó la vida,
el vino de los años ya no te aleja el frío,
y como sólo ésta es tu historia
no otra cosa cantas y repites,
enloquecido y viejo, una
herencia muerta, otra
rota sombra.

TODAS LAS TRISTEZAS QUE PUEDAN IMAGINAR LAS MÁS BASTARDAS LUNAS

se dan en mi mirar la mano. Después bailan, sin roces ni cosquillas,
perezosas y lentísimas, al compás de ningún ritmo.
Pues la memoria del viento también ha de saberlo:
porque la vida y sus tenazas nunca cambian
el poeta siempre es el mismo, entre el amor y el olvido,
hacia el adiós último es el poeta el mismo:
un conjunto estrellado de nombres que se hacen pequeños,
que mientras en la sombra buscan tienen cada vez más frío,
pobres e inútiles y desde
que entendieron que era
su persecución la
más estúpida.

A CONTRALUZ

Como una derrotada pareja de envejecidos actores
a quienes nada más les queda que contarse
una y otra vez la historia que fue suya
y hoy nadie respira, la historia aquella
de jóvenes rostros y luz antigua
sobre películas que ni los ciegos miran
y en las que sin compás sus nombres
no sospechan del tiempo la venganza,
como actores, como torpes actores retirados
el papel y la mentira se insultan y consuelan
y después se abrazan para tomar
un baratísimo whisky que les ahogará la voz
en la gris tarde de los despedidos.

VERSOS A DURO

Por los poemas hay que dar la vida,
pues si —como todo el mundo sabe—
la vida es una araña absurda
que para la nada enterrados soles abre
nadas tapizadas con radiografías de palabras
será bueno que sean su motivo.
Y así por los poemas hay que dar la vida,
por los poemas o por niños sentados
sobre olvidos de dibujos
y que tienen el mismo rostro
que ponen las tardes convertidas en esquinas.
Por todo ello sabedlo bien, e incluso repetirlo:
por los poemas hay que dar la vida.
Pero por los míos que nadie dé un duro.
Y vosotros dad menos, sólo quizá
lo que el vivir les trajo: desprecios,
hachazos tibios hachazos
entre el frío.

DESCENDENCIA ÚNICA

Tienes que salir de aquí: esa es la única voz
que escuchas, el único rumor que sientes
y que a veces te devora y te sepulta
como el oculto dolor de la pantera.
Y aunque no sabes de dónde esta última línea te ha venido

sí que sientes un salto de sombra, una como fatal pirueta
de abismo y fin que te asalta y te recuerda que sí,
que tú tienes, que tú has y debes salir de aquí
y que tienes además que hacerlo ahora,
que no puedes tardar más en abandonar
una impuesta vida que no es tuya
y que para salir no importa el modo
y que además quién va a extrañarse a estas alturas total por com-
probar
que un abandonado disparo entre la tarde
es la única descendencia de los huérfanos.

NUEVE DE MARZO

Los desafinados ojos, y después fracasos.
Fracasos, fracasos, y otras formas de alba.
Desde el precipicio último, en el balcón sin aire,
a través del amor, o en las espaldas del tiempo,
a través de mi adiós y mi sombra, con la ridícula vida
Iguales y grises, grises o iguales
cifrando el vivir y sus cansancios
mis nombres de octubre, pobrecitos ya,
tan ciegos, entre pestañas de nadie,
con los colores de nunca, sí, desde el precipicio mismo
una soledad enferma fotografiándose
para poder soportar los pasos con que las calles aún piden
palabras que lluevan y se hagan tristes sobre octubre,
palabras que lluevan, que tengan frío,
que se hagan pequeñas, que se estrujen y tengan daño
las palabras llovidas sobre los nombres de octubre
inútilmente bailando al son
de la apagada voz o en los dedos quizá
de un ejército de marchitos domingos,
como cristal de pájaro y sangre menuda,
como afonía, cristal o rostro herido
unas redondas palabras a la vez cuchillos,
unas palabras solas y que lluevan
sobre el infame octubre de la tinta.

POEMA DE AMOR YA HIPOTÉTICO

Cógeme por los huesos y los miedos, sí, amor,
cógeme tú por ahí, por mi centro mismo,
pues no quiero ya plegarias ni perfumes

—huesos, miedos— ni que en el triste baile de la vida
me abrace de otro modo. Por mucho que una adolescencia
de mentiras hable aún de otro; aunque sea cierto
que detrás de la noche basta un disparo
para que la memoria de nuevo vista de risa y blanco
yo quiero que lo veas, que veas —huesos, miedos—
que no soy más que eso y que sólo por ahí tienen que cogerme,
por mis huesos y mis miedos, por ahí solo, amor, por mi único centro.

COMÚN MAPA QUE TRAZO CUANDO NOS MIRAMOS

Alturas de ti, extremidades de mí, labios, lunas
y el resto de una pobre mitología con la que no te alcanzo,
con la que jamás llego al corazón de un cuerpo,
estanque o cetro, mundo y sitio. Alturas de ti,
extremidades de mí. Enredaderas, salivas,
tentáculos. Donde la noche cerró las puertas,
donde perdí la vida, ¿hace ya cuánto?,
en el mismo lugar en que olvidé el lenguaje
de palabras o de abrazos con que proclama
estar vivo
aquel que ama.

TRAS TANTO TIEMPO DE SILENCIO

Seguimos viviendo en el ahuecado centro
de la tarde aquella en que los pájaros
lentamente se volvieron
afónicos desiertos sin espejos.

Nos han dicho

que tenemos los días contados.

Pero si alguien pensaba

que eso iba a impresionarnos
es aún niño vivo o muerto ingenuo.
Pues nosotros vivimos en la tarde olvidada por los pájaros,
nosotros sabemos que si alguien hizo ese esfuerzo
lo hizo en vano
y si con amor y con sombra nos miráramos
un estribillo de romance viejo
con apócrifos ojos podríamos aún decirles
—“días de nadie, para qué contarse”. Y después de eso
a madrugaras de sombra volveríamos. Aunque quizá una risa
de leves huesos crujirla aún un instante. Porque nos parece
que tras tanto tiempo de silencio esos versos
—¿no creéis?— tampoco estarían mal del todo.

EL OJO DE LA AGUJA

Amor y miedo extendidos como paisaje al fondo
de una soledad sin término.

Sí, puedes quejarte de que siempre te diga sólo eso,
puedes quejarte y quizá harías bien en huir
por hacerte escondida hormiga o de mi aburrirte,
pues es verdad que jamás te he dicho nada muy distinto
por mucho que a veces haya procurado
torpemente variar algún motivo
y te haya entonces dicho: “son lobos pequeños,
pero muerden dentro”, o “las lunas dulces bailan
como si fueran una huida y por esto
ahora sí que no podemos dudar
de que todas las mañanas nacen muertas”.
Pero tienes razón, la tendrás siempre: puedes quejarte,
es más, deberías hacerlo y a mí me parecería correcto,
ya que como en resumidas cuentas es lo mismo
de sobras sé que de nada sirve eso.
¿Pero qué quieres? Quizá en estos grises ejercicios
en que mi nombre busco, y en los que quizá vivo,
estos huecos ritmos quizá —aunque ya ves
que no estoy muy seguro— sí hubieran servido
para que comprendieras que no puedo decir
más que lo que digo, y que lo único cierto
es que me he pasado la soledad injusta de la vida
intentando hacer pasar, con dedos enfermos,
un lluvioso e improbable amor por el ojo
de la aguja de aquel híbrido
de aguafiestas y carcelero
que entre tú y yo
llamamos miedo.

LLUVIA

El lugar de las mañanas, sí, es el de nunca.
El de jamás y el de nunca. Y lo sabes bien.
Tú que atravesaste madrugadas como cuerpos
sin destino, como cuerpos de sueño que no sirven, o que a nada, ni
a un diminuto calor acercan,
bien o así o desde el dolor de un silencio
sabes que el nombre de las mañanas
por letras misteriosas es tejido

si no es nunca. Lo sabes y cómo lo sabes.
Cómo. ¿Cómo?. Pues ahora por una vez responde:
lo sabes quizá como aquello que en las horas
es de sangre, como el amor quizá lo sabes,
como el amor que es miseria o la soledad
de un cuchillo que en la perdida arena
el rostro de un adiós dibuja; y lo sabes
tal vez también como la lluvia, como la lluvia estúpida
que hace que se va pero como la tierra le da lástima
del todo no se marcha, incansable la danzarina lluvia de los versos
y que vuelve y acusa y acribilla
al corazón marchito
y por último quizá lo sabes
como si bastara el mundo, como si algo hubiera que bastara
para poder soportar los insoportables muros
en que jamás consigue florecer la espera,
de este modo es acaso como sabes de esta lluvia,
de la lluvia estúpida ésta, o tu lugar de nunca.

MAÑANAS

Tras los visillos del anónimo bar de mañana o de hoy,
tras el punzante, opresivo alcohol en que renuncias a la vida
y por el que te vuelves una inútil risa lloviendo entre la sombra
pero en el que te envuelves como niño y sin objeto
porque parece que a la miseria aún más te acerca;
tras los huérfanos bares, tras los daños y las agujas
del alcohol sedante, tras ese configurado modo de vivir
al que respondes junto con algún que otro fracaso
que como niños buenos se dan la mano para ir
en fila india sobre el desprecio de las calles
tu mirada de caído dios hasta el fin sabe
que tus mañanas no pueden ser más tristes.
Invariablemente tus mañanas no pueden ser más tristes
que unos papeles que ni siquiera sean mentira.
Y aunque algún imbécil —doctorado, eso sí, por cualquier cosa—
te demuestre con libros, con arrugas y con citas
la vulgaridad fría de ese verso
tú no puedes hacer ya más que repetirlo, una vez y otra,
incansable y como por encima de esas ciudades grises
en que el amor es un muñeco que se olvida:
tus mañanas no pueden ser más tristes,
si es que quedan mañanas, si te quedan aún a ti,
cegador de caminos, el abandonado de todo,

fuego que si fue ya no recuerda
el modo en que con nombres antiguos
se anudaba en el agua. Los abrazos de cuento,
los poemas de amor que quizá sí hablaban de amor,
de amor, amor, y de otras infinitas mentiras
que para vivir el hombre contarse necesita
hasta que después, olvidado el ritmo,
sin pretender nada, no puede más ya
que contra la falsedad del cielo
estrujar y hacer azufre las palabras que digan
que sus mañanas no pueden ser más tristes,
invariablemente, sin sueño y sin sonido,
acosadoras mañanas o únicas patrias
del vivir y de su cieno.

ANTES

Cuando teníamos enigmas
resultaba vivir más fácil.

DESDE MI VENTANA OSCURA

La ciudad que nadie ve, y es la más grande,
es en la que trabajan y están condenados
a ser siempre iguales
todos mis nadies.

DEL TIEMPO NUEVO

Saca el agua o el pequeño cielo
que aún conserves en los dedos.
Pues me han dicho que va a volver a haber tiempo
para morder la niebla.

PARADISE

No es que en mis cantos no haya
ningún paraíso, todo lo que pasa es que dicen
que se ha perdido.

Santiago Montobbio
Universidad Nacional
de Educación a Distancia (UNED)

ESTE PUEBLO NO ES UN MANTO DE SONRISAS: EL DECIR POÉTICO COMO ITER COGNOSCITIVO

María-Teresa Bertelloni

A Carmelo Rodríguez Torres con amistad y afecto

L'image poétique n'est pas l'écho d'un paseo.

En la introducción de *La poétique de l'espace* G. Bachelard afirma no solamente que “la imagen poética no es efecto de un pasado” sino además que “Es más bien lo contrario: por el fulgor de una imagen, el pasado lejano se llena de ecos...” y fue precisamente ese el efecto producido en mi interior por la primera lectura de la última novela de Carmelo Rodríguez. *Este pueblo no es un manto de sonrisas*.

No quiero, por lo tanto, ni puedo, evitar el uso de la primera persona y no por falta de objetividad (¿pero existe la crítica objetiva?) sino porque he asumido y asumo la responsabilidad y el riesgo de una lectura que ha sido, realmente, una nueva escritura paralela.

Las imágenes poéticas que constituyen el rasgo esencial de la novela produjeron en mí una auténtica recuperación proustiana del pasado; espontánea y vívidamente el tiempo volvió con toda su carga de maravilla y de angustia. Mi viaje al Caribe, el descubrimiento de un mundo extraño y misterioso, la construcción de un nuevo yo en un horizonte distinto. El viaje del protagonista fue así también mi viaje aunque la historia no fuese la misma, porque existió un punto de contacto, algo que compartir: el silencio desolado y soleado de un camino que se tiene que recorrer sin compañía, sin ayuda y sin escape: el camino de la propia vida. Un viaje de ida al que hay que poner una meta que lo justifique y nos justifique.

En la novela parece ser el pueblo esa meta, pero ¿es realmente la meta o es el sueño oculto, el lugar al que tiende nuestra nostalgia metafísica? Y hay algo más. Desde el principio la duda penetra el

sentir del narrador sobre el camino a seguir. Los signos y señales no son claros: “Al entrar a la salida del puerto alguien llamó desde unos uveros. Estoy pensando que no debí contestar” (p. 17).

¿Son alguna vez las señales y los signos claros para alguien? Tal vez el problema del hombre sea precisamente el de contestar la llamada equivocada.

Nuestros corazones siempre —o casi— lo hacen, y, en particular, cuando nos encontramos al comienzo del camino o al final. El narrador es, en efecto, un adolescente, alguien que se encuentra sobre la línea que separa el ser amorfo —o cuasi— de la infancia del ser definido —o cuasi— de la juventud y de la edad adulta.

Por todo ello, mi segunda lectura no pudo ser una lectura “de frente” —según la expresión de Machado— sino que se dirigió hacia el manantial de las imágenes poéticas, al mundo subyacente, lo profundo de un discurso que tiene, sin alguna duda, más de una clave de lectura pero es esencial y fundamentalmente poético.

Esto significa que, crocianamente hablando, el autor ve el mundo *sub specie poesiae* y esto implica intuiciones profundas que sólo pueden ser reveladas parcialmente por medio de vocablos sobrecargados de significado, sugerentes y sugestivos, que apuntan más allá de la dimensión comunicativa del lenguaje, como es bien sabido: pero implica, sobre todo, una vivencia inefable del misterio del universo y de la vida.

Sólo la poesía y la felicidad puede alcanzar, intuitivamente, por una aprehensión alógica los *Erlebnisse*, las presencias vividas situadas en la esfera de la realidad primigenia, precategórica. La poesía, — el arte todo— es una reconstrucción del círculo mágico en el que la palabra y la cosa eran una misma realidad; es la inmersión en la *Lebenwelt*, ese Mundo-de-la-vida en el cual coinciden el yo y el Todo. Es la participación directa, inmediata, en la simbiosis originaria. De ahí surge el efecto de encantamiento en el lector sensible a la presencia de lo maravilloso que en esta novela no se manifiesta en hechos irracionales, fantásticos o sobrenaturales, sino en el presentimiento nostálgico de esa primigenia unidad perdida, de la que la piedra redonda del patio es el símbolo sensible.

Así, desde la afinidad de un viaje vital tendido hacia el descubrimiento del propio destino pero centrado más en sí mismo que en la meta, entendí que aquí no se trata de contar cuentos, de fabular y menos aún de entretener. No es ésta una prosa narrativa aunque narre, porque la doble estructura, formal y conceptual, revela un hilo conductor que es reforzado por las expresiones originales reiteradas

y que el traductor francés ha llamado, acertadamente, “tautologías”, como “la casa de casa” o “enferma de enfermedad”.

La novela se da en un espacio mágico que es a la vez tiempo, tiempo que se detiene en el decir. Mas el decir es camino, camino de individuación y por ello el uso de la primera persona que es, por otra parte, una de las fórmulas que el escritor tiene para conjurar sus demonios y los demonios de todos nosotros.

El hablar en primera persona, sin embargo, no parece lograr el objetivo de transformar la subjetividad gramatical en yoidad. Ésta sólo puede venir desde adentro y desde la aceptación consciente de ese adentro, sea lo que sea. Solamente entonces el sujeto narrador será un yo que se narra a sí mismo. De hecho hay atisbos constantes de esa presencia que se escurre en el preciso instante en el cual creemos haberla encontrado y retenido. Por ello también el sujeto narrador no es omnisciente —sólo intuitivo— y tampoco quiere serlo el autor que, aquí, es un dios escondido y desmemoriado. Un dios que, después de depositar la piedra redonda en el patio de “la casa de casa” y de delegar su palabra en el abuelo Solimán, se ha olvidado de sus criaturas. Y si no desmemoriado, tiritero impasible que las deja solas con su destino, en la inmensidad de un silencio en el que hasta el sol padece: “...la soledad del sol es humana, como la de un cristiano que no tiene compañía” (p. 24). Y su alter ego —don Pepe— presencia deseada e inalcanzable, no logra tampoco, a pesar de la memoria, traspasar el espacio infinito y el tiempo sin límites para alcanzar, con su piedad, ese mundo doloroso y dolorido que constituye la circunstancia insalvable del pueblo y, en particular, la de los habitantes de “la casa de casa”.

Por otra parte ¿qué podemos decir del Dios que aparece con frecuencia en el decir del narrador: “que Dios te acompañe”, “que Dios me perdone”, “que Dios lo guíe”, “le pedí a Dios” e incluso “Dios, único mío”? ¿Es acaso algo más que un decir, una palabra vacía de contenido? ¿Puede acaso haber Dios sin el hombre? Y el narrador todavía no lo es, porque todavía está en camino de hacerse y para hacerse necesita el pueblo, pero el pueblo no existe: “Venir al pueblo es como si uno no hubiera llegado a ningún sitio” (p. 25).

Este pueblo no es un manto de sonrisas es una metáfora bella, desoladora y triste de la vida de cada ser humano, más allá de cualquier condicionamiento social, cultural o racial. Me parece que esos condicionamientos agudizan la percepción del dolor como eje estructural de la existencia. Las penurias añaden pesadumbre al dolor, hacen de cada día, de cada minuto, una carga pesada, pero no son la causa profunda y única de la angustia existencial.

La angustia cotidiana es la manifestación superficial de las preguntas sin respuestas que bullen en los pliegues oscuros del alma del existente humano, de esa interioridad desde la cual hablan los demonios invictos e invencibles de cada ser humano.

No quiero con esto negar otro tipo de lectura, ya que toda obra literaria, como el lenguaje mismo del que está hecha, es polisémica, pero algunas de ellas -i.e. sociológica o psicológica— son reductoras —intrínsecamente reductoras—, y dejan en la sombra el mundo poético, esa fuente única, personalísima e irreplicable, desde la cual brota toda creación. No puede haber comprensión —aunque todo intento crítico es siempre una aproximación— si nos quedamos únicamente con aquello que cabe en los moldes críticos hechos con pretensiones científicas que justamente, descartan el núcleo irreducible de toda obra de arte, sin el cual la obra no puede darse.

De la misma manera que no es posible, según afirma Bachelard en la obra citada, desde la psicología o el psicoanálisis, dar cuenta de la “imagen poética” cuando “la imagen emerge de la conciencia como un producto directo del corazón, del alma, del ser del hombre cogido en su actualidad” (p. 2), tampoco es posible hacerlo desde una visión socio-económica y socio-cultural.

Cierto es que la presente novela revela una situación socio-cultural concreta, situada en un lugar preciso y en un determinado momento histórico, y que se manifiesta en los binomios apositivos blanco-negro, rico-pobre, hombre-mujer. El narrador tiene conciencia de ello y esa conciencia se retrotrae al momento en que la abuela Jodona califica a sus nietos con un adjetivo cargado de significados negativos, o, lo que es peor, de indefinición... negros. La abuela no distingue, para ella sus nietos son negros y un negro vale otro. Este punto de vista no ve al individuo sino al conjunto; es terriblemente destructivo para la persona pero, en la novela, es sólo un hecho más aceptado como parte de la historia familiar.

La conciencia de la oposición racial se concentra, según mi parecer, en un contraste reiterado, del que es ejemplo claro y estéticamente logrado el pensamiento que aparece en la página 18. “Y entre los recuerdos dedito *prieto* de mi hermanito menor y los pejes *blancos* de don Goyito, empiezo a quedarme solo frente a las ventanas cerradas...” (el énfasis es mío), y la afirmación abiertamente crítica de la página 51: “Yo, ... hablo en negro, como lo aprendí del abuelo Solimán y de la casa de casa”. Pero estos elementos, incluso el hambre que es una constante familiar, están situados en un plano de igualdad con las imágenes en las que se refleja la belleza de la isla. Si nos dejamos guiar por esta clave de lectura la novela se inscribe

dentro de la narrativa, tan abundante en Puerto Rico, de crítica social que achaca todos los males nacionales e individuales a la particularidad de la situación política y a la estructura clasista y racista del país. Pero *Este pueblo...* no es una novela más, es una joya literaria que supera los límites geográficos y lingüísticos, porque su auténtico eje estructural —la búsqueda de la propia individualidad, del ser uno y único: “Me gusta mirarme en el alinde del espejo de mamá para ser yo, único mío: hombre” (p. 106) y su *leit motiv*— la soledad radical que llena la tierra entera, el espacio de la vida y del yo: “es la vida misma de la soledad” (p. 20), “Yo quiero aclarar que mi vida es de soledad” (p. 38) —son constantes de la naturaleza humana en cualquier tiempo y lugar. Los hombres, como afirmaba, en otro contexto, Horacio “*mutant coelum sed non animum*”.

Es, por lo tanto, desde la estética literaria que hay que juzgar esta novela, que así, se revela como una realización poética en prosa que, más allá de los elementos estrictamente característicos de un grupo social en un momento dado y en un lugar preciso, llega a la fibra vital de cualquier lector o lectora: desde el marginado social, racial o sexual, hasta el ser humano *tout court*, porque todos vivimos en “tiempos de penurias”, como diría Hölderlin. Y si el gran poeta alemán se preguntaba, en el poema “Pan y Vino”, “¿para qué ser poeta en tiempos de penuria?”, es claro que la respuesta puede venir solamente desde el decir poético mismo. De hecho la poesía, en todas sus manifestaciones, sigue siendo un don de los dioses, una de las manías platónicas, y precisamente aquella locura que tiene como resultado el entusiasmo, único resorte de toda creación artística, incluso en sentido lato. Porque entusiasmo es, literalmente, tener un dios dentro, estar poseído, haber dejado el propio yo mezquino y cotidiano para entrar en armonía con las leyes ocultas del universo. Y esta armonía se obtiene, se alcanza, sólo por el camino del dolor, porque la felicidad, por lo menos en el sentido común del término, nos hace caminar sobre las superficies de las cosas de este mundo sensible y perecedero. La poesía es siempre un caminar por un mundo “otro” en el que impera la diosa velada de Parménides que se manifiesta solamente a los iniciados.

¿No es acaso significativo el hecho que la poesía encuentre su cobijo en el abuelo Solimán que vino de “su isla de esclavos”? Porque la poesía es ella misma, *iter* cognoscitivo, es el camino hacia la verdad y la libertad, es la verdad, la libertad, el amor, y eros es también *iter* cognoscitivo con toda la carga de dolor y de riesgo mortal que eso conlleva. Por esto la figura de Solimán es omnipresente en la novela, a tal punto que estuvo a punto de desplazar al

protagonista, como el propio Carmelo Rodríguez confesó a sus amigos: “El abuelo Solimán se me quiere quedar con la novela”. No lo logró, pero su vida y sus palabras nos hacen entender el presente del narrador, la forma, el lenguaje de sus sentimientos y anticipan su futuro: su vida en la poesía o la poesía como vida. Esa es la herencia fértil de Solimán: “El abuelo Solimán, cuando me lleva al patio, al costado de la piedra redonda, me dice... el mundo es poesía. Después piensa en todos nosotros y me dice: aguarda, busca su instrumento músico de cuerdas y canta con él hasta que mamá le murmura desde su cuarto de enferma de enfermedad: papá, haga poeta a ese nene” (p. 116).

El ruego de la madre refuerza la creencia que permea el libro entero: el mundo es poesía y nace por la poesía. Nuevo dios el poeta nombra y nombrando crea, pero es un dios que necesita el favor de los dioses, la gracia divina. Lo sabe bien Solimán y contesta: “Deja que sea Dios quien lo decida, deja que sea el firmamento del cielo o las estrellas, deja que sean las mujeres las que lo hagan poeta” (p. 116). Aquí aparecen unidos tres elementos constitutivos del poetizar: la inspiración, la naturaleza y eros. Con ellos el poeta atraviesa la muralla, recorre la senda perdida, entra en el mundo que existe detrás del espejo y supera —en la palabra mágica, alada— su condición de *éidolon* neoplatónico, de imagen efímera, de pura apariencia. El narrador, el autor y el lector así lo sienten, lo escriben y lo leen; “y se oían todas las imágenes de los recuerdos y las paciencias del hambre en el espejo del cuarto de mamá... Hablaba dentro del sonido del espejo, en todo el espejo de la casa de casa” (p. 121).

Por todo ello uno de los mayores aciertos de la novela es su prosa poética, tan escasa en estos tiempos de pseudoinnovadores, de avanzadillas teóricas que parecen copiadas unas de otras, de escritores que siguen las normas de ciertos moldes críticos para obtener la bendición oficial olvidando su propia voz espontánea —y la espontaneidad, como la naturalidad de la actuación teatral, no es nunca precipitación o improvisación; es trabajo y conocimiento amplio y profundo de la propia lengua y de sus posibilidades.

No es seguramente literatura fácil esta novela, porque el narrador mezcla la lengua cotidiana, a veces casi dialectal, con metáforas fulgurantes e inesperadas. Esto puede parecer cerebral si sólo pensamos en la edad conocida del protagonista, pero la reflexión crítica debe llevarnos a otra conclusión. El discurso es tan denso que cada oración, cada frase, incita a pensar, a pesar de la emoción estética que nos hace compartir, de cuerpo entero, el andar del sujeto narrador. Nos damos así cuenta de que el protagonista se está mirando y

escuchando desde una perspectiva sincrónica y diacrónica a la vez. Los años, cronológicamente hablando, le han permitido ver que vive y la poesía le ha impedido perder la presencia vida de ese vivir. Esto explica la copresencia de la ingenuidad y la maestría poética en esta novela.

La fascinación de la palabra y por la palabra impide que el lector se interese por saber qué va a pasar. Lo que lo mantiene atado al libro es el momento presente de la lectura, minuto por minuto.

Y yo he escrito estas reflexiones por una necesidad íntima vital e intelectual y para afirmar que, fuera de la poesía, nada de lo que hay en la novela podría haber logrado y revelado a un oído atento el fin intrínseco de toda obra de arte: un mundo de belleza perdurable. O, para decirlo con el narrador: “¡Y yo he venido porque me han mandado a decir que todo lo que los vecinos querían es mentira!” (p. 124).

María-Teresa Bertelloni
Departamento de Humanidades
Recinto Universitario de Mayagüez

HOMENAJE A MARÍA TERESA BERTELLONI JUEGOS FLORALES DE MANATÍ

Patricia Trigo Tió

Palabras para Maresa

Voy a comenzar mis palabras para Maresa con una cita de su ensayo titulado “Antonio Martorell: La vocación de la escritura”:

“No hay máquina que pueda sustituir el placer de escribir a mano, la magia excitante que mueve la mano sobre la página en blanco; porque la pluma es la extensión de la mano y ésta de la lengua que acaricia con morosidad golosa, las palabras que se van dibujando.

Mientras la pluma rasga el papel y el espacio se hace ámbito personal, único e irremplazable, las palabras salen atropelladas, confusas, densas, dejando en la lengua su sabor agrídulce.

Algunas tienen contornos suaves, como las piedras largo tiempo lamidas por el agua; otras tienen aristas filosas que hieren y destrozan, desparramando a su paso el sabor dulzón de la sangre. Mas todas, todas las palabras, hirientes o acariciadoras, construyen sobre el blanco resplandor de la página el oscuro dibujo del deseo.”

Precisamente en este trabajo que cito, un comentario de *El libro dibujado* de Martorell, Maresa Bertelloni refleja desde sus primeras líneas el estilo sugerente de innegable valor literario que caracteriza su escritura. Bertelloni se adueña del texto y desde su propia lectura entabla diálogo con el artista en el mismo tono lúdico, creativo y sensual. Este pasaje, como tantos otros de su prosa cautivante, es reflejo de su vigorosa personalidad, alegre —aunque a veces asoma la tristeza—, apasionada o tierna, pero siempre auténtica. Su risa contagiosa y su sentido del humor se funden en un fervoroso canto a la vida. Vitalidad que brota espontáneamente en su conversación, en los ratos compartidos que se convierten en verdaderas aventuras, en las que nos confabulamos para convocar lugares y momentos especiales de su experiencia.

En nuestras conversaciones me ha transmitido su pasión por las personas añoradas, por el arte, por los libros por la poesía. Poesía que surge con naturalidad como soplo vital en su ir y venir, en el salón de clases y en la conferencia, en su palabra hablada y en sus escritos, hasta en las dedicatorias de sus libros. Ustedes no se imaginan la intensidad emotiva de las líneas que ha escrito en cada página suya que me ha obsequiado; la poesía la acompaña hasta en una frase leve. Poesía que define con acento lírico como: "...la palabra alada que tímida u osada, imita, sugiere, revela y esconde la voz de Dios, la voz única e irreplicable, que ha hecho posible toda creación".

Conozco a Maresa desde mediados de la década del setenta, cuando, a la zaga de mi generación, decidí continuar mis estudios superiores en la Universidad de Puerto Rico en Mayagüez. La siempre elegante profesora me entusiasmó —mejor dicho, nos cautivó a todos los alumnos— con su saber y su decir elocuentes, en aquellas inolvidables clases de Humanidades. Desde entonces, a través de los años, y al calor de su trato, hemos venido cultivando una amistad hermosa que perdura. Maresa es un ser especial, de una profundidad de sentimiento y de intelecto como pocas veces se encuentra en el mundo. Mi maestra y amiga entrañable ha enriquecido mi vida personal, académica y profesional con su cercanía solidaria y generosa.

En un ensayo de Benedetti en que cita las razones para escribir de numerosos autores, un escritor portugués, quizás medio en broma, respondió: "Escribo porque no sé bailar como Fred Astaire". Entonces entendí por qué prefiero bailar... Hoy, sin embargo, superando mi timidez habitual, deseo decir que mi presencia aquí esta tarde en este homenaje amistoso que a todos nos alegra ofrecer a Maresa Bertelloni, es un honor y un compromiso para con la maestra dedicada, la escritora lúcida, la amiga generosa, porque toda su obra, su vida literaria y extra-literaria es un homenaje al prójimo, a sus discípulos y a sus amigos, a los creadores de arte y a sus receptores, a la vida y a la poesía; un tributo al quehacer literario en Puerto Rico, una celebración del saber responsable, un abrazo a la amistad sincera y verdadera.

Agradezco esta invitación a participar en la Décima Edición de los Juegos Florales de Manatí, a la vez que felicito a la Fundación de las Artes y la Cultura de Manatí, a su presidente, el poeta, compañero y amigo Manuel Figueroa Meléndez, por este acto laudable y amoroso en reconocimiento a la distinguida educadora e intelectual María Teresa Bertelloni, italiana de nacimiento y corazón, puertorri-

queña de corazón y por adopción e internacional por la proyección y el prestigio de su obra crítica.

Nuestra homenajeadada posee una riqueza cultural y un currículum vitae impresionantes, que con su perdón o sin él, recorreré brevemente. María Teresa Bertelloni es natural de Pietrasanta, ciudad de la Toscana, patria del arte, de Dante y Boticelli, tierra rica en mármoles y en querencias familiares. De formación clásica, obtuvo su Bachiller en lengua y literatura y luego su doctorado en Jurisprudencia en la Universidad de Pisa. Posteriormente cursó estudios post-doctorales en el campo de la filosofía en Pisa, en Francia y en los Estados Unidos. Ha sido una lectora constante, de ambición inabarcable, desde su temprana adolescencia y combina de manera armoniosa una extraordinaria sensibilidad literaria y conocimiento de las letras universales con una sólida formación filosófica. Ha viajado por cinco continentes y maneja con soltura cinco lenguas modernas, además del latín y el griego clásicos.

Inició su labor docente en el Caribe antillano como profesora de lengua y literatura italianas en la Universidad Autónoma de Santo Domingo en la República Dominicana, donde también ejerció por varios años las funciones de Agregada Cultural de la Embajada de Italia. Asombrosamente, illegó a ejercer esa función a la edad de veintidós años!

Gracias al amor de un prestigioso profesor y filósofo asturiano, se trasladó de Quisqueya a Mayagüez, donde, junto a Marcelino de Cisneros, ha forjado un hogar cálido y enriquecedor para el matrimonio de estudiosos y para la formación de sus tres hijas Maresa, Matilde y Carolina, hoy todas catedráticas. Y ha sido ese hogar, con sus árboles y voces nobles, como una casa abierta, acogedora y estimulante para todos, estudiantes y profesores, amigos y conocidos, artistas, filósofos y escritores.

La doctora Bertelloni es Catedrática de Literatura Comparada desde hace treinta años en la Universidad de Puerto Rico en Mayagüez, donde ocupa, desde 1978, la Cátedra de Literatura y Filosofía fundada por Alfred Stern. Ha sido, además, profesora visitante en la Universidad de Massachusetts en Amherst, y en septiembre de este año se trasladará a la Universidad de Michigan en Ann Arbor donde ha sido invitada para ofrecer un curso de narrativa puertorriqueña.

Muchos años ha consagrado la profesora Bertelloni a su vocación magisterial, labor que sigue llevando a cabo con generosidad infinita. Sus discípulos y sus compañeros y compañeras en la docen-

cia podemos dar fe de su entrega, más allá del salón de clases, en las largas horas de oficina y en su hogar, dedicadas a sus estudiantes, explicando conceptos y aclarando dudas; revisando y corrigiendo trabajos, recomendando lecturas y estimulando nuestra formación humana e intelectual.

Como parte de su gestión universitaria y de sus esfuerzos incansables, ha organizado múltiples congresos, seminarios y talleres, tanto de literatura y filosofía, como de cine, de pintura, de teatro, de poesía, de crítica periodística y otros. Su gestión ha permitido que nos honremos y beneficiemos en Mayagüez de la presencia inspiradora de figuras como Carlos Bousoño, Carmen Riera, Emilio Díaz Valcárcel, Jacobo Morales y el maestro Antonio Martorell.

Asimismo, ha participado en numerosos congresos y otras actividades literarias y académicas y ha ofrecido múltiples conferencias en universidades de Puerto Rico y el exterior, con su decir enjundioso y poético a la vez, sobre el teatro griego, la mitología clásica y el drama contemporáneo, sobre Unamuno y Pirandello, Miguel Hernández y García Lorca, hasta la poesía española de posguerra de Ángel Crespo y Antonio Porpetta, y los poetas contemporáneos Octavio Uña y José López Rueda; además de elocuentes discursos ya publicados sobre diversos escritores puertorriqueños e hispanoamericanos. Y hace unos días, durante la celebración de la Semana de la Lengua en Mayagüez, dedicada este año a Carmelo Rodríguez Torres, fue justamente Bertelloni quien habló, con su palabra conmovedora, sobre la obra del querido narrador viequense.

Simultáneamente al quehacer docente. Bertelloni ha venido cultivando su ardua labor de escritora. sobre todo, de crítica literaria. Ha publicado seis libros y más de sesenta ensayos en revistas y periódicos de Estados Unidos, España, Italia, Canadá, Australia, Nueva Zelanda, Puerto Rico y otros países de América Latina. En esas páginas se ha ocupado con mirada penetrante, honestidad intelectual y fina sensibilidad, de una representación realmente asombrosa por su número y calidad de autores de Europa y de América Latina, y ha dedicado atención especial a los nuestros: Marcos Irizarry, Carmelo Rodríguez Torres, Julia de Burgos, Evaristo Rivera Chevremont, Violeta López Suria, Edelmira González Maldonado, Emilio Díaz Valcárcel, Roberto Ramos Perea, Fernando Cros, Ivonne Ochart y Antonio Martorell, por mencionar sólo a algunos.

Sus escritos son todos actos de creación, como vimos en el inicio de estas palabras, porque conllevan una voluntad de transmitir estéticamente sus reflexiones, y aunque predomina el ensayo de crítica, también ha cultivado la narración, como su conmovedora

historia fabulada de Regina García, “La Asturianita”, extraordinaria figura muy conocida en España y en América, incluyendo a Puerto Rico, durante las décadas de los veinte y treinta. Su obra más reciente, titulada *Epistemología de la creación poética*, el primer libro de teoría literaria escrito en Puerto Rico, ha merecido los más elogiosos comentarios de diversos lectores eruditos en Puerto Rico y en el exterior. El conocido escritor y director de la revista universitaria *La Torre*, Arturo Echavarría, y otros especialistas en la materia, como Juan José Sánchez y Leonardo Gamallo, han señalado el valor de este libro tan rico, variado y complejo. Han destacado su novedosa exposición crítica y la densidad de pensamiento que se constituye en un discurso marcadamente original, así como la vastísima sabiduría de su autora.

Para María Teresa Bertelloni la obra literaria es, sobre todo, una obra de arte y su propósito no consiste en ser un medio para otros fines, aunque sostiene que un proceso social, histórico o político puede y debe estar reflejado en su contexto. Desde su perspectiva filosófica, sin embargo, considera que el discurso poético, cuya raíz es la conciencia trágica, responde a las preguntas primigenias acerca de la verdad y del ser auténtico. En su intento inútil por descifrar el enigma de nuestra existencia perecedera, el poeta, y de igual manera el crítico, se dirige hacia el conocimiento intuitivo que ofrece el quehacer artístico. Así lo expresa en su libro de teoría literaria: “La creación poética es el único camino que acerca al ser humano hacia el misterio que esconde en sí mismo el único sentido posible del universo y de la vida”.

Estas palabras, tan plenas de verdad profunda, sintetizan la visión del mundo que guía a nuestra humanista, porque, como dije al principio, la poesía siempre la acompaña. Maresa Bertelloni ha estudiado a muchos poetas, en particular a Ángel Crespo, a quien ha dedicado varios ensayos y el libro *El mundo poético de Ángel Crespo*, que publicó en 1983 y que ya va por su segunda edición revisada. Precisamente a Crespo, su buen amigo y compañero en la docencia, le dedicó hace unos años, como homenaje póstumo, unos pensamientos hermosos que destacan poéticamente lo que ha significado esta tierra boricua para el poeta manchego: “A Puerto Rico lo presintió, lo vivió y lo tradujo en versos; aquí dedicó a otro poeta, el entrañable Juan Ramón, un estudio revelador de la relación íntima entre su poesía y su pintura; aquí amó y repuso fuerzas tras sus largos viajes, aquí creó algunos de sus más bellos poemarios y un jardín umbroso en el que se escondían alegres ‘las ranitas decidoras’. Pero el viaje no admite descansos demasiado largos y el poeta tuvo

que volver allá, donde por primera vez el pájaro de la poesía lo cubrió con sus alas y lo sedujo con su canto”. Creo que al hablar de otro escritor, de sí misma también habla, porque esa cita dedicada a Crespo, revela a su vez el amor intenso de Maresa por esta patria adoptada.

Hoy, en la plenitud de tu vida y de tu obra, te reitero, *cara* Maresa, mi admiración, mi gratitud y mi amor. En nombre de todo Puerto Rico, gracias, Maresa por todo lo que nos has legado. *¡Auguri!*

Patricia Trigo Tió
Departamento de Estudios Hispánicos-RUM

**FROM THE LADY IS TO BE DISPOSED OF
TO AN OPEN COUPLE:
THE THEATER PARTNERSHIP OF
FRANCA RAME AND DARIO FO**

Serena Anderlini-D'Onofrio

1. Introduction

The variety of comments generated by the Swedish Academy's decision to make Dario Fo the recipient of the 1997 Nobel Prize for Literature inspired me to come back to my Franca Rame scholarship, and my first article about her collaboration with Fo (1984). In 1984, I was an international graduate student from Italy who came to the US to study the presence of women in the textual production of modern drama. My horizon was just a bit wider than that of the teaching-oriented, gender-indifferent institutions where I had studied. My models of successful literary women were based on those that were part of a famous couple. They included Mary Shelley, Elizabeth Browning, Lillian Hellman, and Simone de Beauvoir. It was a model that, with its specific cultural variables, was prominent also where I came from, as attested by the female writers whose careers were launched by Alberto Moravia, including Elsa Morante and Dacia Maraini. I remember wondering who was going to be my "Dario" as I struggled with the material for my first article.

At the time, in American academic culture, the theoretical debate in the area of modern drama revolved around the status of individual performances and/or productions with respect to the dramatic text they actualized. It presumed a theater in which areas of competence were clearly defined, with writers writing, directors directing, and actors acting, in a system characterized by well-defined boundaries between areas of competence. It also presumed a theatrical culture in which dramatic texts were fully developed before the beginning of production. These principles accurately described the American theater culture that claimed the legacy of high European culture, but

they certainly contrasted with those of the theater culture with which I was familiar. In the mid-century, the community-based theater culture of Italian stand-up comedy and *varietà* was still alive enough to have called the attention of major Italian filmmakers.¹ It was characterized by loose boundaries between the areas of competence of directors, writers, and actors, with these three roles often conflated into one. Its performative spaces were street corners, restaurants, cafés, and community halls. They were sites of partly improvised textual production that happened *coram populo*, namely in a face-to-face commerce with the public in attendance. Its main feature was a participatory type of performativity, whose texts, when available, were testimonials of the collective experience therein implied. As a European child, I had the normative cultural awareness that, as Baudrillard would probably put it, existing and acting are coextensive (1994). And, as a participant in a subproletarian theater culture, I was not a stranger to the fact that, in more than one sense, performance is life. However, as a feminist-to-be, I was looking for a way to validate as culture the specificity of certain experiences that were part of women's lives.

As W.B. Worthen has recently noted, at the time the American debate was polarized between those who wanted to expand the field of theater and performance studies beyond its traditional boundaries, and those who insisted that performances discretely serve literary drama (1998). The latter postulated that the dramatic text was the discipline's primary object of study, while the former challenged this assumption (Elam 1980). Outside the academic walls, the performance art movement was developing, with its strong feminist impulse. Women like Laurie Anderson, Meredith Monk, Carolee Schneemann, Suzanne Lacy, and Judy Chicago were creating their own performative culture, opening up spaces for dramatizing women's lives (Roth 1983). The more traditional women who inhabited a man's shadow were considered traitors to the cause, with the admixture of envy and contempt that surrounded them. In feminist academic circles, the discussion was mired in the dichotomy theater vs. performance art (Case 1988). As a newcomer to the field of women's

¹ In their two landmarks of Neorealist cinema, *Bicycle Thief* and *Rome, Open City*, both de Sica and Rossellini represent this theater culture as a vital, if sometimes politically questionable, part of Italian life. They describe it as a community-based form of entertainment that sustains the natural talents of people who do not have a formal education, but are willing to try their luck in small artistic ventures rather than fully embrace middle-class values. Some of its ingredients are musical folklore, compassionate humor, and mildly risqué cabaret shows.

studies, I shared an investment in expanding the field with other feminist scholars of the time, but I was persuaded that women in supportive roles put more than their fair share of creative intelligence in the work done with their male companions. I felt it would be best to inscribe this energy in the feminist camp. Hence, I was not sure that a performance-studies approach would best apply to the work of Rame. Moreover, I was aware of the lesson of *commedia dell'arte*, a theater culture whose widely spread influence enabled the production of classics such as those by Shakespeare and Moliere, but left no literary legacy of its own. My main preoccupation was not focusing on the subversive value of performative moments, but rather validating the texts born out of these moments as part of a cultural legacy to be passed on to future generations. Given the situation, I decided to focus on Rame's achievements as an artist independent of Fo, rather than on her input on what they did together.

As I see it now, their practice of theater subverts the dichotomy in which the American theoretical debate was mired because it uses performance as the site of literary production. Indeed, in their populist, subproletarian theater spaces, roughly outlined tropes are acted out, thus allowing the emotional energy of the public in attendance to animate a performer's creative intelligence and energize his or her desire to expand areas of the piece into more articulate, expressive drafts. The repartee developed in production is sometimes taped, and then transcribed, with further editing. These *post-factum* play scripts are then printed and often translated, which makes them accessible for production to theater companies world-wide. Thus the very energy created by the simultaneous presence of audiences and performers in the theater space becomes literary.

As performance studies gradually ate away at the space for theater studies, in the late 1980s and early 1990s there eventually was no position from which to argue that historically, theater has functioned as a site of literary production. As the Oscar-winning film *Shakespeare in Love* has reminded us, this happened even in the times of the Bard, who did not have a script when what was to be *Romeo and Juliet* went into its first production. For Fo and Rame, who claim a lineage from the early-modern popular tradition of the *commedia dell'arte*, this still currently happens. Recently, thoughtful academic arguments propose new, productive alliances between performance and theater studies (Diamond, Taussig, Worthen). These changes have prepared the space for my current argument, that Rame and Fo's theater is the performativity of their own collaborative literary production. Whether she works alone or with her husband, Rame's contribution is most effective in subverting the

dichotomy theater vs. performance art. Indeed, busting academic dichotomies is the thrust of Rame and Fo's artistic production. They insist that literature is not the product of an isolated, masculine mind inspired by a feminine muse,² but rather the result of the collaborative effort to bring a community's creative intelligence to life within the shared space of theater production (Fo 1977, 73-84). The dramatic text is then used to gather the creative energy thus inspired, based on an actor's memory, and/or taped record, of his or her performative elaborations (Rame 1975, v-xv).

Neither does this kind of theater practice suppress the erotic, creative, and intellectual energies generated within the performative space, nor does it sublimate these energies in aesthetic consumption. As they remain within the space of theater production, these energies enhance the sense of communal intimacy resulting from the experience of participating in the shows. When I first approached Fo and Rame, I, like the objects of my study, was imprisoned in a cultural model based on monogamy and monosexuality, a late-romantic ideal that celebrated the dual harmony of opposites given by heterosexuality. Then and now I was persuaded that Rame was an important artist who certainly gave more than she received in the exchange with Dario. As with the rest of us, her creative output was the result of a more or less fairly balanced system of intersubjective exchange of erotic, creative, and intellectual energies, in which Dario featured prominently for most of her life. The feminist rhetoric of which my voice was part was still captured in the myth of modernity, and its univocal, phallic subject. It emphasized women's aspirations to unified subjectivity rather than our search for alternative models based on interdependence and mutuality. All I could do in my article was emphasize what Rame had done on her own and how underrated she was in the partnership with her husband.

A few years later I learned that Dario and Franca had parted. Indeed, I was told that in a popular Italian TV show Franca declared that she was through with Dario, which surprised only those who still doubted her independent strength and talents. To me, her declaration seemed almost an inevitable result of her desire to really find her own centeredness, which was inspired by the popularity of her feminist militant theater of the 1970s (Anderlini 1991, 23-24). Today, as I come back to this topic and part of my creative/scholarly life, I do

² Dario Fo. *Mistero Buffo*. In *Le commedie di Dario Fo*, vol. 5. Turin: Einaudi, 1977.

know how to imagine different intersubjective models enabling narrative, artistic, and intellectual production. I no longer believe that male sexual energy is the enabling force of a woman's creative intelligence and production, nor do I believe that a woman's creative energy has no place outside a man's shadow. And, thanks to several decades of women's studies, I know many women who have created a reputation for themselves independently of men's support. My new intersubjective models are based on communities rather than couples, communities such as the ones that gather around environmentalist, feminist, bisexual, and holistic discursive practices. Therefore, I can take an integrated approach to the collaboration between Fo and Rame, one that, by emphasizing what keeps them together rather than what drives them apart, can do more justice to what Rame puts in their joint works.

This approach has the remarkable advantage of situating Rame's work as a performance artist within the wider horizon of the humanities, an area in which collaborative efforts deserve much wider acknowledgments. Indeed, responses to Fo's being declared a winner of the Nobel Prize have been very jarring, but the outrage of the scandalized and the excitement of the admirers point to the same direction: the absurdity of exclusively awarding the prize to a man who claims he could not have deserved it without the contributions of his collaborator and wife of 45 years, namely actress, activist, editor, co-writer, archivist, and *fille d'art* Franca Rame. As a way to assess the discursive gap in our cultural understanding of what it takes, in the humanities, to generate lifetime projects worthy of consideration for major awards, this paper will survey these reactions. It will then focus on three main areas of Rame's contributions to the life of the company she and her husband founded in 1959, and on the interdependence of its two main performers and writers. The paper will close with a current perspective on Rame's educational work on consensual, pleasurable, and nonviolent forms of sexual and erotic expression in our time.

2. Enthusiasm or Scandal? Acknowledging Interdependence and Collaboration in the Arts and Humanities

The award of the Nobel Prize to Fo has generated an interesting mixture of enthusiasm, indifference, and scandal, with very little attention to Rame's specific contributions from any position. Among the enthusiasts are those who have an investment in seeing a transcultural sense of humor rewarded. One is playwright Tony

Cushner, who could scarcely believe that the sentence “Dario Fo won the Nobel Prize” was the actual beginning of his article for *The Nation*, and not a line from an absurdist farce by Fo (1997). He was of course overjoyed that a playwright was rewarded. Likewise, Comparative Literature scholar Armando Gnisci was excited that the jury took into account Fo’s global rather than national reputation (Gnisci). Finally, a tongue-in-cheek accolade came from Italian stand-up comedian Stefano Benni, who gave Fo a “pretend prize,” for the “terrible trial” of keeping his cool while becoming a Nobel laureate (Benni 1-2). Benni’s alternative award kindly included Rame.

The Italian literary establishment reacted with a mixture of condescension and sanctimony and hardly even mentioned Rame. The major complaint was that a literary prize had been given to an actor, which ignored the real scandal that the prize had not been jointly assigned to the performing couple. Predictably, the dean of Italian literary critics, Carlo Bo, lamented the collapse of traditional values. He positioned Italian-literature Nobel laureates in a downward spiral, from the pure poet Eugenio Montale (in 1963), to the contaminated “actor” Dario Fo, a profession that stuffy Italian literati feel entitled to be condescending about (Trotta). Of course, Bo forgot to mention that in 1934 Pirandello, another Italian playwright and sometime director, was also awarded the Prize.

A moderately conservative commentator was especially advised of Italy’s current efforts to establish a reputation as a respectable, well-organized, and modern country, and wary of the persistence of negative Italian cultural stereotypes. He remarked that the decision to reward an Italian comic actor officially certifies that “Italy is a country of clowns,” with its only valuable contributions to world culture being jesters and banter (Veneziani). Ironically, a similar kind of male-centered comedic style based on the body’s physical energy is what earned Benigni his recent success as first foreign Oscar-winning best actor. The Pope, preoccupied with his own performances as religious leader, has often failed to appreciate Fo’s P.R. for the Scriptures, which, in the playwright’s mildly blasphemous parodies of Medieval genres, are reinterpreted as the secular wisdom of the working classes. This time he reconfirmed his bias, by ranting against the Academy that “giving the prize to someone who is also the author of questionable works is beyond all imagination (“Dario Fo: A Cross between Bertolt Brecht and Lenny Bruce”).

And finally, Fo, the only one logically entitled to being scandalized, declared himself “flabbergasted” as he learned about the award on the freeway, when a nearby driver approached him with a sign

("Nobel a Dario Fo: 'sono esterrefatto'"). When he showed up before the King of Sweden to accept the Prize, Fo proclaimed that he was receiving it also on behalf of Rame (ANSA). He thus pointed to the absence of acknowledged team work in the humanities, and became the first male humanist to share, at least symbolically, his Prize with a major female collaborator.³

The American mainstream press gave basic information on Fo's theater and politics, and mentioned the generic input of his wife.⁴ But in general, on this side of the Atlantic the award met with a certain degree of indifference, or perhaps slow-motion reaction, in both theater and Italian studies communities. For example, ATHE, the professional association for theater in higher education, did not have a Fo panel in which to host my paper on Rame. The MLA accepted the proposed Fo special panel, which was scheduled at the tail end of the conference, when participants are more preoccupied with packing than with scrutinizing the decisions of the Swedish Academy. The plenary-session type of room the panel was assigned might indicate that planners presumed a more cosmopolitan public than MLAs turned out to be. Italian American communities manifested a much lower degree of excitement for Fo's Nobel Prize than they did for the success of Benigni's film in the Hollywood awards. This might suggest that, regardless of how important its influence might be on other cultural and/or artistic discourses, the idea of a people's theater really belongs to the past.

More to the point, the wide range of responses to the award measures the ideological rift between today's literary and theater/performance culture, a rift that has grown wider on account of the gradual impoverishment of higher education in the humanities, and concurrent rise of media power. This gap calls for more interdisciplinary work in literature, theater, cultural, and women's studies. In my early interview with Rame, I focused on a woman's ownership of her work when in a team with a famous husband (1991).⁵ In a more

³ A visit to the Nobel Prize Website shows the disparity in acknowledgment of team work between the sciences and the humanities. Between 1957 and 1997, at least 22 Nobel Prizes for Physics were jointly awarded to two or more members of a team. As early as 1903 and 1911, a famous couple was awarded the Prize, Pierre and Marie Curie. To this day, however, no Nobel Prizes have been awarded to literary teams or couples. <http://nobelprizes.com>

⁴ I refer in particular to the following sources: "Dario Fo: A Cross Between Bertolt Brecht and Lenny Bruce"; "Nobel Watch 1997. Prize Goes to 'Subversive' Playwright"; and "Italian Wins Nobel," by Jim Heintz).

⁵ Other interviews on related subjects are those with playwrights Dacia Maraini, Natalia Ginzburg, and Ntozake Shange.

recent work, I focus on the creative endeavors of women with middle-class status in a modern, industrially developed society, who are apt to creating systems of sustained interdependence with other subjects, and thus are ultimately more resilient and adaptable than their male counterparts (1998, 52-69). One such subject is Franca Rame, whose resilience and adaptability to circumstances have produced a highly successful female-centered theater practice over a period of four decades and changing historical circumstances.

These qualities are legible even by simply assessing her contributions as an actress. In the company's "political pieces" in the 1960s she played dramatic and/or allegorical female characters which reminded the public of women's situations by using tropes from popular culture such as the Virgin at the Cross, and the mother of Italian partisans. In the militant 1970s, she played the performance-style feminist monologues of *Female Parts*, which presented a collection of issues debated in the women's movement of the time (Fo and Rame). In the recessive 1980s Rame starred as the protagonist in *An Open Couple*, the company's comic drama about the crisis of monogamy and monosexuality (Fo and Rame). And finally, in the sex-phobic 1990s, Rame came up with *Sesso? Grazie, tanto per gradire* (Dario Fo, Franca Rame and Jacopo Fo). This monologue, whose title roughly means "sex? Thanks, just a taste," is organized as an educational parable about the healthy practice of consensual, non-violent erotic pleasures and sexualities.

3. The Partnership: Keeping a Poised Exchange of Energies

The first area of collaboration between the two artists is what Dario calls Franca's "dowry." It is the knowledge about a people's theater and culture that Franca brought to the company as a young actress (Allegri 95). When she married Dario in 1954, Franca was a *filie d'art* and expert actress. She had a special bridal gift of experiences, tropes, and know how rooted in the tradition of popular art she inherited from the itinerant company of her ancestors. The group went back to the days of the *commedia dell'arte* and eventually disbanded as a result of the rise of cinema and television entertainment. Franca fell short of being literally "born on the stage," as her mother, a female lead in the company, resumed her role eight days after she gave birth to her child, and, as a way of baby-sitting her, kept her in her arms throughout the show. As she moved out of her family, Franca became an accomplished actress who successfully played in the urbane, light comedies of the time. When she met Dario, she was

quite glamorous in the Feydeau burlesque *Don't Walk Around all Naked*. But most importantly she had been an integral part of a holistic system of theater production based on collaborative improvisations in which everyone's role was acknowledged, and on a gutsy, sanguine sense of humor designed to entertain peasants and blue-collar workers in the least elegant sections of town. She was not prepared to allow state censorship or commercial demands to take away the freedom and creative intelligence she had acquired (Anderlini 1991, 25-27).

In the first years of their marriage, Franca encouraged Dario to found an independent theater company with her. Her motivation was her desire to do something more spiritually and intellectually satisfying than being the beauty onstage in the commercial theaters of the time (Anderlini 1991, 26-28). She partly obtained what she wanted. In the first ten years as a company with its own bourgeois comedies and satires, she usually got parts that were written expressly for her. This valorized her talents and personality, and gave her a chance to play a wide range of emotions. It was mischief mixed with irony in the female leads of *commedie brillanti* like *Archangels don't Play Pinball* (1959), *She had two Guns, with Black and White Eyes* (1960), and *He who Steals a Foot is Lucky in Love* (1961). It was earthy humor for *La Marcolfa*, and tragic compassion for "Mamma Togni" in *People's War in Chile* (1971).⁶ At this early stage of the company's development, Rame had a role in the creation of the company's texts, since she participated in the process of revising scripts in response to audience reactions, as they were put into their initial production stage. Yet up to this time, she might have seen this role as one limited to that of the female lead who slightly modifies her part to suit her personality.

Later, the company abandoned the bourgeois theater of the time to become the harbinger of a new political consciousness apt to analyze the politics of the 1968 revolution and its aftermath. Thanks to its position in the Atlantic Alliance, Italy was getting access to the privileged status of a "first-world" country whose high technology and infrastructure would eventually attract lower-status immigrants from "third-world" countries. Italians resented the cultural influence of American capitalism but were afraid that a political move towards socialism could cause a return of fascism. The political farces of this period analyzed various aspects of these specific historical

⁶ The texts of these plays were published as plays by Dario Fo. See *Le commedie di Dario Fo*, vols 1, 6, 7.

circumstances. Their focus on ideological issues positioned female characters in the background. Often they did not have a human dimension of their own, but were either symbols or allegories. For example, the female journalist in *Accidental Death of an Anarchist* (1970) was a “straight man” figure that allowed the comic lead to get the laughs. In *The Lady is to Be Disposed of* (1967), the agonizing old woman who stands for the obsolete political ideology of the Christian Democratic Party is a symbolic figure that allegorizes a political situation (Fo 1988). In other cases, the female lead was part of a group of naturalistic female characters who rebel against injustice, such as the homemaker in *Can't Pay Won't Pay* (1974), who fights inflation by participating in the organized shoplifting called *spesa proletaria*.

The political plays were organized as farces with a lot of stage business and a male comic lead impersonated by Fo. At this time, Fo started to tap into the tradition of stand-up comedy, and especially its Italian models like Totò and Petrolini (Fo 1991, p. 24, 88, and 150). Comic routines were organized based on a two-man system made of a *comico*, the comic leader who gets the audience to laugh, and a *spalla*, the “straight man” who feeds the comic leader the cue that leads up to the punchline. Fo did not have a male *spalla*, and the tradition of Italian misogyny constructed women as people to be laughed at. Hence, many of the pieces in this period got organized as comic farces in which Fo plays the *comico* and Rame the *spalla*. His character is the center of comic energy, hers a mere vehicle of it. A good example is the well-known *Accidental Death of an Anarchist* (1970), a satire of the collusion between Italian police and fascists in failing to properly assess responsibilities for a major terrorist massacre, the *Strage di Piazza Fontana*, in 1969.

In the play, the police are accused of arresting two innocent anarchists, one of whom is then conveniently killed in a pretend suicide to avoid further investigations. The anarchist alluded to in the title is Pinelli, who died a death similar to the one therein described. His companion, Valpreda spent about ten years in prison, awaiting for his trial in a system that lacks provisions for bail. Eventually, the slow-paced judicial machine found two fascist paramilitary terrorists to be the culprits. Rame's character is a journalist who investigates the “suicide” at the police headquarters. Fo's character is a “mad-man” successfully disguised as police chief. He plays devil's advocate, and, confronted by the journalist, he readily admits to the connivance between police operations and state ideological apparatus. He even satirizes the global political system which relies on it,

including the Cold War Order and American capitalism. The trope casts Fo's character as the comic leader, Rame's as the *spalla*. Thus, when the journalist and the madman discuss the relationship between free speech and consumer capitalism, Rame brings up the unresolved murders of many leaders in the U.S. Civil Rights Movement. This feeds Fo the grisly punchline, that "free speech" amounts to "burps free of charge" when it comes in combination with American capitalism (Vol. 7, 72). The line goes over very well with Italian left-wing viewers that relish spoofs of American culture. Rame's role is essential in the comic routine, but it is not recognized and uses a narrow range of her talents.

In another play of the period, *La signora è da buttare* (1969), misogyny is connoted in the very title, *The Lady is to be Disposed of*: The play is about the Cold-War Italian political party that functioned as the major ally of Washington, the *Democrazia Cristiana*. It is symbolized by a *vecchia signora*, an old lady, who is dying and is about to be preyed upon by its rapacious ally, a vulture made in the guise of the American eagle. The play's political satire pivots on the symbolic construction of the party that sold out to American neocolonial power as feminine cowardice. The party that represents socialist ideals and national autonomy is constructed as masculine courage. The allegory is fully supported by the grammatical gender of their names and acronyms: *la D.C.*, or *la Democrazia Cristiana* takes a feminine article, *il P.C.I.*, or *il Partito Comunista Italiano*, takes a masculine article. The mannequin representing the political party under accusation lies in her deathbed for most of the show. She moans breathing her last whenever another character looks inside the curtains that surround her (Vol. 7, 85-180). Puffed up with pillows and other costume stuffing, Rame plays a rather silly and laughable "fat woman," who feeds cues to Fo's punchlines.

When I interviewed her in 1984, Rame claimed to be known as the "tyrant" of the company, because she would insist that a play be modified until she felt it was just quite right (Anderlini 1984, 34). I would not be surprised to learn that she acquired this fame during this intermediate period in the company's development. In these rather overwrought ideological pieces, she probably acted as a censor who told her husband that something was redundant, or as a doctor who found out what was wrong with a theatrical situation that did not yet work out. Her situation was similar to that of many women in the culture of the Italian left, who shared a political ideology with their male partners, but were starved for their own centeredness and a sense of belonging.

The subsequent shift in the company's orientation enabled Rame to step out of Fo's shadow, and get a more accurate sense of her talent. The 1970s were intense years of activism for the women's movement. Women already had equal opportunity in education and access to professional careers, but needed equality in family law and reproductive options to actualize them. The women's movement successfully established fair divorce and abortion laws. Under these circumstances, it is not surprising that Rame felt the need for a show of her own. Rame had personal and political battles to fight, both as a partner in the company and as Fo's wife. Naturally, she wanted roles of a different kind, yet she did not have confidence in herself as a writer. The situation determined a major change in the direction of the company's development.

In some ways playing together was limiting to both artists, for the available interactions were contained within the minimum common denominator of their shared talents. Since Rame tends to be succinct and dramatic, while Fo tends to be wordy and funny, this common ground was actually very narrow. This new phase in their collaborative partnership was inaugurated when Rame gave Fo his "assignments." She wanted to stage some feminist monologues, and gave him the tropes for them: a homemaker locked up in her house by a jealous husband, an exploited female factory worker and mother, a rebellious female child who turns into a sexual commodity for her male partners, and so on. These performance pieces focus on central issues in the Italian and European feminist debate of the time, such as women's sexuality, birth control and abortion, the double shift and the double moral standard, and shared parenting. The texts went through various printings because they changed and developed as they were acted. In this case, Fo was not even present and female spectators formed the majority of the public. Hence, Rame not only came out of the masculine shadow, but she even used the reputation she and Fo had established together to get that creative energy to flow into a woman-centered show. Eventually, the monologues were arranged in a sequence called *Tutta casa letto e chiesa*, which also included the more tragic monologues *Medea* and *I, Ulrike, Cry*, on infanticide and terrorism, respectively (Rame and Fo). With the *comico/spalla* routine behind, Franca finally had the stage to herself and could use all of her talents. She later came to see these shows as her first affirmation as an actress. But even though she did not yet see herself as a co-author, in these "assignments," Rame was the one who gave the trope to Fo and developed his first drafts. At this time, therefore, her editorial, writerly, and authorial efforts became totally intertwined with Fo's, and with their shared commit-

ment to transform the space of performance into a site of collaborative, improvised literary production.

In the meanwhile Fo was also creating his own theatrical performances with his character of the poet *giullare* which started in *Mistero buffo* and then evolved into several other pieces (1977). He learned that he could make people laugh without the *spalla*, and he actually developed a more elegant performative style, which relied on mime rather than props. His performer/character even created his own language, a mixture of old and new Northern Italian dialects called *Grammelot* (Fo 1991, 42-65, 74-80).⁷ During this period the two partners experienced personal problems and eventually, always by Rame's initiative, drifted apart. Rame did not claim ownership of the one-woman-show texts she elaborated based on her husband's first drafts. Nonetheless the authorship was collaborative, and, when he had them published Fo acknowledged this by having Rame's name appear on the jacket next to his. Rame continued to use the technique of developing and organizing texts in performance, based on improvisations inspired by specific audiences and/or circumstances. Therefore, even though materially she did not write, she actually composed important parts of the texts as a result of these exchanges of creative energy with the predominantly female public that went to *Tutta casa*.

As late as the mid-1980s, Rame would still not see herself as a writer, and I remember that when I interviewed her on this topic she was rather embarrassed. She looked like a young bride afraid to upset her husband. Yet it was precisely this personal tension which inspired an excellent character for Franca, the female lead in *Coppia aperta*, a satire about machismo in open marriages which denotes a more reflective time in Italian *femminismo* (Fo and Rame 3-34). At this time, the possibility of becoming "like men," of imitating their culture, was being evaluated in Italian feminist discourse. It was eventually turned down in favor of what Luce Irigaray called "assuming the feminine role deliberately" (Irigaray 76). This act of choosing the feminine from a feminist viewpoint valorized women's interdependent and collaborative traditions and cultural practices. This feminine

⁷ Fo explains the nature of Grammelot in the first chapter of his actor's manual, *Tricks of the Trade*, 1991. There he claims that this lingua franca was used by the Italian *dell'Arte* comedians when they became exiles due to the Counterreformation. As they went on to act in foreign countries, they had to invent a universal language based on onomatopoeia and mime, so that audiences could understand their shows. Fo's Grammelot is a recuperation of this early modern language, in accordance with his parodies of medieval genres and general effort to revisit premodern times.

feminism sustains female centrality and uses it as a basis to examine the positive aspects of women's culture. Accordingly, in *An Open Couple*, Fo does not appear and Rame gets to play opposite another actor. She is an ex-homemaker who now lives on her own and has liberated herself through independence and activism. Her character is the central source of comic energy, causing the audience to laugh at her husband, at his sexual bravados, and at her farcical descriptions of the men with whom she had semi-serious romances. The husband character is the *spalla* who feeds comic energy to her centrality.

For example, in the first part of the play the two ex-spouses present to the public the events that lead to their separation. Rame explains that as a result of the sexual liberation movement in the 1970s, her husband declared heterosexual monogamy to be a patriarchal, oppressive institution, and started to have an excessive number of affairs. Rame, more accustomed to behaving modestly as she had been raised to, had strong emotional feelings for younger men, but was too shy to act on them. Since the open-couple system had been agreed upon by both parties, he gave to a listening Franca the details of all his affairs. Birth-control systems were new in the culture and somewhat intimidating to some of his young female lovers. Faced with one of his partner's resistance to them, he became so arrogant as to ask Franca to take her to a gynecologist to fit her with an Intra Uterine Device, commonly called IUD. As the two performers evoke the scene, the husband patiently explains to Franca that she is such a dependable person that he thinks "with [her] [his younger lover would] go for sure" (83) ("con te ci viene di sicuro" 15).⁸ This allows Franca to further elaborate on the imagined doctor's office scene, in which she would candidly say: "Doctor, could you please fit my husband's girlfriend with an IUD," and hope that the physician would understand the open couple's queer sense of humor (83) ("Dottore, metta la spirale alla fidanzata di mio marito" 15). The crescendo leads up to the punchline, which floors the husband's machismo as Franca explodes: "I'm going to fit you with a coil, in your foreskin! So when you pee you look like a sprinkler" (83) (La infilo a te la spirale... nel prepuzio! Così fai la pipì a girandola! 16).

⁸ Quotations from the original refer to the play *Una coppia aperta, quasi spalancata* published in Vol. 9 of Fo's *Commedie* (1991). The translated quotations are from my adaptation of the play, parts of which have been published in *VIA: voices in Italian Americana*, for a special issue on Italian American theater (1998 78-95). *Coppia aperta* was first translated by Stuart Hood for *Theater* 27: 1 (1984): 19-31.

She then proceeds in the same vein, explaining how her husband eventually became a sexual maniac always in pursuit of some female prey. She claims he was infected with an alleged virus, the “homicoccus” (84) (“l’arrazzococco,” 16), as a result of which he became fixated with collecting, not “mushrooms,” but “mushroomies.” Embarrassed, she proceeds to specify that these collectibles are commonly called “mousies... pussies” (84) (“funghette... passerine... topole,” 16). Then she mentions the kinds of visions his activities gave her, as she fantasized of all these used and abandoned sexual objects as fellow women:

I swear, it is now an obsession with me . . . I see them everywhere . . . instead of the soap bar . . . Oh, a little pussy, good morning! I put on a shoe . . . Oh goodness, what’s there? A mouse!!! No, a pussy! I see these pussies spread all over the place . . . used and abandoned . . . eyeing sadly from ashtrays full of cigarette butts . . . How do I keep them alive? I water them. The special, invigorating liquid, is provided by the sperm bank, of which my husband is a honorary member” (84) (“Giuro, ormai per me è diventata un’ossessione . . . me le vedo dappertutto . . . al posto cella saponetta nel bagno . . . oh . . . una topina . . . buongiorno! Mi infilo una scarpa . . . oddio che c’e? Un topo!! No, una topa! Me le vedo ‘ste topine sparse per la casa . . . usase e poi abbandonate . . . che occhieggiano tristemente dai portaceneri pieni di cicche . . . Come le tengo vive? Le annaffio. Il liquido apposito, vivificante, me lo passa la banca del seme, di cui mio marito è socio onorario” 16-17).

Having thus ridiculed her husband’s machismo, she proceeds to confess her fantasy of female genital symbols, which displays, in a quasi homoerotic manner, Rame’s sense of female solidarity against the culture of Italian machismo exemplified by her husband’s behavior.

The story continues as Rame, now an independent, sophisticated, and cultured woman, has taken a younger male lover, who represents the new generation educated by the women’s movement. She casually discusses her new lover with her visiting ex-husband. He sounds rather fresh, smart, and desirable and Franca asks her ex to please leave before he arrives. The husband believes she is afraid the lover will not live up to her description—that he won’t really look like competition to him. She tactfully explains that, on the contrary, she is ashamed to have her lover see the kind of macho guy she used to go out with. The husband, who is drinking some sparkling water to look dignified, cannot swallow properly and begins to hiccup. As he spits the water up, she goes for the punchline: “There’s no need to sprinkle in my house. I don’t do the ironing any more!” (“Non mi inumidire la casa. Non stiro più” 25). Eventually, she rejects the sexual advances of her ex, who is now turned on by her again since

another likes her. The play concludes with the husband pretending to commit suicide as the lover arrives.

In positioning Rame as the center of the play's comic energy, this production inaugurated a phase in her development dominated by the search for a non-institutionalized female-centered performative space. An *Open Couple* was followed by a number of short plays on women's sexual expression. In the romantic farce *Rientro a casa* (coming home) it is a search for genuine emotion and spontaneous, compassionate sexual and erotic expression (Fo and Rame 1984, 23-28). The comic monologues *The Freak Mama* and *A Woman Alone* focus on married women who discover sexual pleasure with younger male lovers. In this phase Rame's work was parallel to Dario's and to the work that the two did together sometimes with the input and/or participation of their son Jacopo.

Rame has continued to develop the theme of sexuality in her recent production *Sesso? Grazie, tanto per gradire* ("sex? Thanks, just a taste," also translated as *Sex: Don't Mind if I do*). The text is coauthored by Franca and Dario with their son Jacopo, author of the book from which the play is taken *Lo zen e l'arte di scopare*. The play is organized as a mock course in sexuality in which a wiser woman, Franca, imparts the rudiments of a positive sexual education to younger women and men. Her "love lessons" are designed to facilitate the enjoyment of consensual and nonviolent erotic pleasures that benefit the spirit and create peace and harmony in the social environment. They include chapters on male genitals, menstruation, virginity, male impotence, and the clitoris. The course is introduced by a parody of Adam and Eve's first sexual intercourse in the Garden of Eden, and ends with a lesson of advice to male and female sexual players. The sequence is based on the findings of the Hite Reports, which emphasized women's autonomous eros and the independence of clitoral orgasm. In their approach to these delicate anatomical and personal matters, these lessons are a good example of a positive feminist compromise in the debate over the three related issues of pornography, free speech, and violence. They demonstrate that even in an age characterized by rampant fears of sexual contamination, free speech can be used to educate people to the enjoyment of healthy, nonviolent, and highly erotic sexuality. They also suggest productive ways of spending the energy currently consumed in divisive academic arguments within the feminist debate in America. These lessons of love are very simple, non-offensive, and funny. Even though they focus on two-gender couples, any sexual player can learn something useful from them. As harbingers of a new positive

movement that values embodiment, eroticism, and sexuality, they anticipate the kind of education that makes these areas of human experience healing and enjoyable for everyone.

The third role Rame plays in the Fo-Rame company is that of activist and archivist. Like a good manager, she draws raw materials for the company's theater practice from current issues and cultural dynamics. As she gives these materials back to the public by making the company's texts and records available to interested parties, she directs the dissemination of knowledge about the company's work, or, as Derrida would put it, she shapes this knowledge by controlling its repertoire (1998). As a scholar in Italian studies, I have often been pleasantly surprised by the effectiveness with which the company provided materials for my work, especially considering the general disorganization in the country. When I interviewed her, Rame claimed that she was the archivist in the company (Anderlini 1991, 28). She provided scripts and clippings free of charge, and invited me to get back in touch with her for further materials. Her agents have sent me scripts and clippings free of charge up to this time. Since Fo and Rame's plays are widely staged in many languages by companies around the world, Franca's role as archivist is especially important. As an archivist, Franca seems especially invested in having their texts survive their time. Unlike the *commedia dell'arte* type of scenarios used by her parents, she clearly wants these plays to have a life of their own, and acquire, when all is said and done, a well-deserved literary status.

4. Conclusion

Often accompanied by unsustainable technological developments, performativity is a pervasive feature in post-modern, media-oriented cultures. This situation produces an even stronger need for participatory educational spaces in the humanities designed to generate positive communication and harmony. In today's media-dominated society, literary culture feels defensive due to the erosion of its status. Even though theater culture has been associated with license, promiscuity, and scandal, by its own tradition, physical organization, and structure, it is in a key position to mediate the educational conflict between media and conventional narratives.

The intriguing work produced by the theater partnership of Franca Rame and Dario Fo facilitates such mediation. In their four decades as a collaborative performing couple, Rame and Fo have provided successful models of educational spaces for the entertainment of the

masses where the public's creative intelligence and participation are rewarded. With their range of modes, themes, and styles, they have created a holistic system of literary and theatrical production that successfully challenges constructed bipolarisms such as the one between theater and literary cultures. In short, they have demonstrated that even in today's performative, or, as Gianni Vattimo would put it, "transparent" society, theater, and, as a consequence, drama, is a collaborative art (Vattimo 1-20).

In a modern feminist perspective it was important to focus on Rame's work independent of Dario. But postmodern discursive spaces suggest a focus on the collaboration between the two performers. Their teamship is the very reason Fo's work merited the Nobel Prize, and therefore points to the necessity of a literary culture more aware of performative art forms that are by necessity collaborative. Rame and Fo's creative process involves managers, administrators, stagehands and actors within the company, as well as viewers of the initial productions whose responses help to reorganize, develop, and polish the rough drafts of the company's new plays. The energies contributed by each player in the partnership are integrated into a larger force which is carried forth into the end result. This happens even as postmodern literary culture still relies on a system of copyrights based on individual ownership and property values.

Naturally, some will argue that these collaborations happen in all literary genres. Yet the performing arts have the power to amplify them, thus begging the question of how they can be acknowledged and critically examined. Many collaborators are more or less replaceable, but the contribution of Franca Rame is one that Fo, by his own admission, could not do without (ANSA).⁹ The three areas of Rame's contributions to her partnership with Fo facilitated the development of the company and the growth of its international reputation in a major way. Her contributions in the areas of acting, writing, and archiving

⁹ The Italian bulletin from ANSA describes Fo's behavior at the Awards Ceremony in great detail. He thanked the Academy for the award, and claimed to accept it for both him and Franca. Then he proceeded to introduce his absent wife by way of showing a picture of her. As he explained, "we have played all over the world in occupied factories, prisons, and churches even consecrated ones. We have suffered threats, insults, trials, and violence, especially Franca. Yet we have endured, she has most of all." "Abbiamo recitato in tutto il mondo, nelle fabbriche occupate, nelle prigioni, nelle chiese, perfino quelle consacrate. Abbiamo subito anche minacce, insulti, processi e violenze, in particolare Franca. Ma abbiamo resistito. Soprattutto lei ha resistito" (ANSA 5, my translation).

demonstrate that Fo had good reasons to express his desire that she too be rewarded.

I believe that for both Rame and Fo their partnership is a space of growth through contrast whose stages of development are connected like Vico's historical cycles (Vico 397-418). As in the philosophy of history that governs their theater, the past is a mirror of the present that helps us understand where we are in the new cycle. Cultural and spiritual forces run their course and then return in a different guise. It is by interpreting these processes that human beings understand our mutual interdependence and sense of irony. So it was by transforming their partnership according to changing cultural circumstances that Rame and Fo kept it productive and vital.

Rame's initial focus on the sex/gender system of production and reproduction, and on women's position in modern culture, has recently evolved in wider concerns with eroticism, violence, and healing energies in postmodern, global societies. Fo's initial interest for ethical responsibilities and ideological conflicts within male working-class culture in modern consumer society has evolved into a quest for the epistemological sources of a premodern culture, to be found in popular medieval genres. Even in the period during which they had their own separate shows, both Rame and Fo contributed to each other's work in spite of their separate personal lives. As they became more independent, they opened up their complementary talents and perfected their styles. His is marked by long-winded narratives whose emotional tones include the grotesque, satire, banter, license, and blasphemy. Hers is tersely dramatic, with high emotional moments interspersed with sarcasm. Eventually they got back together on a different basis, probably realizing that their partnership was equally empowering to both artists.

Over the years the company's texts benefited from the holistic approach to theater production made possible by Rame and Fo's partnership, even as their stages of development are marked by varying balances of female and male energy. They have brought their brand of community-based performance to a variety of public spaces, including conventional theaters, television, videos, factories, stadiums, cultural circles, and piazzas. They have also made their works available for production in translation to other performers worldwide. The absurdity of having Fo be the sole recipient of the Prize demonstrates the need for more acknowledgment of collaborative efforts in the humanities. As Rame's case demonstrates, it is mostly women who lose when these partnerships go unrecognized. Hence, the need for more interdisciplinary work in theater, literature, cultural, and women's studies

Works Cited

- Allegri, Luigi. *Dario Fo: dialogo provocatorio sul comico, il tragico, la follia e la ragione*. Bari: Laterza, 1990.
- Anderlini-D'Onofrio, Serena. "Drama or Performance Art? An Interview with Ntozake Shange." *Journal of Dramatic Theory and Criticism* 6: 1 (1990): 85-87.
- _____. "Franca Rame: Her life and Works." *Theater* 27: 1 (Winter 1985): 32-39.
- _____. "Prolegomena for a Feminist Dramaturgy: Dacia Maraini with Serena Anderlini." In *Diacritics* 21: 2-3 (1991): 148-160.
- _____. "Solidarietà e femminismo: dove tracciare il limite? Intervista con Natalia Ginzburg." *Canadian Journal of Italian Studies* 11: 37 (1988): 178-183.
- _____. *The "Weak" Subject: on Modernity, Eros and Women's Playwriting*. New York, Associated University Presses, 1998.
- _____. "When is a Woman's Work Her Own? An Interview with Franca Rame." In *Feminist Issues* 11 (Spring 1991): 1: 23-52.
- ANSA. "Nobel: Dario Fo, un giullare all'Accademia di Svezia." In Emilio Speciale ed. *Bollettino '900*. January 23, 1998.
- Baudrillard, Jean. *Simulacra and Simulation*. Trans. Sheila Faria Glaser. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1994.
- Benni, Stefano. "Discorso di Stefano Benni a Dario Fo e Franca Rame." <http://www.alcatraz.it/discorsobenni.html>. December 1997.
- Case, Sue-Ellen. *Feminism and Theatre*. New York: Methuen, 1988.
- Cushner, Tony. "Fo's Last Laugh." In *The Nation* 3 November, 1997.
- "Dario Fo: A Cross Between Bertolt Brecht and Lenny Bruce." CNNInteractive. October 9, 1997. <http://www.cnn.com>.
- Derrida, Jacques. *Archive Fever*. University of Chicago Press, 1996.
- Diamond, Elin ed. *Performance and Cultural Politics*. London: Routledge, 1996.
- Elam, Kier. *The Semiotics of Theatre and Drama*. London and New York: Methuen, 1980.
- Fo, Dario. *La signora è da buttare*. In *Commedie*, Vol. 7.
- _____. *Le commedie di Dario Fo*, Vol. 1. Turin: Einaudi, 1966.
- _____. *Le commedie di Dario Fo*, Vol. 6. Turin: Einaudi, 1984.
- _____. *Le commedie di Dario Fo*. Vol. 7. Turin: Einaudi, 1988.

- _____. *Morte accidentale di un anarchico*. In *Commedie*, Vol. 7.
- _____. *Mistero Buffo*. In *commedie*, Vol. 5. Turin: Einaudi, 1977.
- Fo, Dario. *The Tricks of the Trade*. Trans. Joe Farrell. New York: Routledge, 1991.
- Fo, Dario and Franca Rame. *Coppia aperta, quasi spalancata*. In *Le commedie di Dario Fo*, Vol. 9. Turin: Einaudi, 1991.
- _____. *An Open Couple—Very Open*. Trans. Stuart Hood. In *Theater* 27: 1 (Winter 1985): 19-31.
- _____. *An Open Couple... Wilde Open*. In *VIA: Voices in Italian Americana*: 9:2 (Fall 1998): 78-95 (Special Section on Italian American Theatre).
- _____. *Franca Rame in Coppia Aperta*. Milano: La musica moderna, 1984.
- _____. *Venticinque monologhi per una donna*. In *Le commedie di Dario Fo*, Vol. 8. Turin: Einaudi, 1989.
- Fo, Dario, Franca Rame, and Jacopo Fo. *Sesso? Grazie, tanto per gradire*. Typescript distributed by Flavia Tolnay's Agency, 1998.
- Gnisci, Armando. "Sul Nobel a Fo." In Emilio Speciale ed., *Bollettino '900*. January 2, 1998.
- Heintz, Jim. "Italian Wins Nobel." October 9, 1997. <http://www.abcnews.com>.
- Irigaray, Luce. *Speculum of the Other Woman*. Trans. Gillian C. Gill. Ithaca: Cornell University Press, 1985. (*Speculum de l'autre femme*. Paris: Minuit, 1974.)
- "Nobel Watch 1997. Prize Goes to 'Subversive' Playwright." *Time*. October 9, 1997.
- "Nobel a Dario Fo: 'sono esterrefatto'." *La Repubblica*. October 9, 1997. <http://www.larepubblica.it>.
- Rame, Franca. "Una testimonianza di Franca Rame." In *Le commedie di Dario Fo*, Vol. 3. Turin: Einaudi, 1975 (v-xv).
- Rame, Franca and Dario Fo. *Tutta casa, letto e chiesa*. Verona: Bertani, 1978.
- Roth, Moyra. *The Amazing Decade: Women and Performance Art in America, 1970-1980*. Los Angeles: Astro Artz, 1983.
- Taussig, Oliver. *Mimesis and Alterity: A Particular History of the Senses*. New York: Routledge, 1993.
- Trotta, Donatella. "Una scelta davvero spettacolare." In *Il Mattino*. October 10, 1997.

- Veneziani, Marcello. "Così si certifica che l'Italia è il paese dei buffoni." In *Il Tempo*. October 11, 1997.
- Vattimo, Gianni. *La società trasparente*. Milan: Garzanti, 1989.
- Vico, Giambattista. *The New Science*. Trans. Thomas Godard Bergin and Max Harold Fisch. Ithaca: Cornell University Press, 1986.
- Worthen, W.B. "Drama, Performativity, and Performance." In *PMLA* 113: 5 (October 1998): 1083-1107.

Serena Anderlini-D'Onofrio
Universidad de Puerto Rico
Recinto de Mayagüez

THE FRAKAR MAKAR: SELECTED TRANSLATIONS OF WILLIAM DUNBAR'S POETRY

Nick Haydock

Than cam in Dunbar the mackar
On all the flure thair was nan frackar

The works of William Dunbar (c. 1460-1513) taken as a whole resemble nothing so much as the carnivalized spaces of Bosch or Dürer, where the eye darts back and forth between grotesque details and the enormity of the whole canvas, in which skirmishes are waged everywhere between order and inclusiveness, pomp and pathos, idealizing allegory and the crassest satire.¹ More than any other late medieval poet, Dunbar dazzles readers with his technical brilliance and the sheer variety of meters, genres and tones in which he writes. For those familiar with the ironized conventionality of late medieval narrating personae, the difficulty we have in drawing any firm conclusions about Dunbar from the "I" in his poems will not be surprising.² But one conclusion worth considering begins by finding a common aspiration in his various guises: Scottish Chaucerian,³ religious poet, court poet, satirist or poet of the macabre. No matter which mask he wears, it is always Dunbar's goal to excel brilliantly: the poet that emerges from the poems is one in search of absolute mastery.⁴ This

¹ My translations of Dunbar have benefited from the faithful collegiality of members of "The Reading Circle" whose comments on two presentations, "Dunbar's Macabre" and "Dunbar's Dames" in the academic year 1998-1999 sharpened and encouraged my work. In particular I want to thank Nandita Batra, the organizer of these sessions. Stavros Deligiorgis and José Irizarry listened patiently and criticized frankly. The countless infelicities of expression and conceptualization remain stubbornly mine.

² For a balanced and extensive discussion of narrating personae in late medieval literature, see Ebin. The classic treatment of this question is still Donaldson, 1-12.

³ The most recent brief introduction to Chaucer's influence on late medieval Scottish poetry is Fradenburg 1998, 167-176.

⁴ W.H. Auden's appreciation of Dunbar is still trenchant: "Whatever your taste, pious, gay, melancholy, bawdy; he will write a poem for you, apt and elegant. The first

quality of striving for a conspicuous perfection in all forms provoked C.S. Lewis to predict that Dunbar would be “more admired than loved” and to praise his “sweep and volume of sound and assured virility . . . which makes other poets seem a little faint and tentative and half-hearted.” It also provoked him to warn: “If you like half-tones and nuances you will not enjoy Dunbar; he will deafen you” (98). Lewis is wrong when he suggests that nuance is absent from Dunbar and when he implies that only the soft-spoken are capable of subtlety. Dunbar’s poetry *is* loud; it foregrounds the extremely self-conscious facility of a “makar” simply “frakar” (more skillful, more agile and lively) than anyone else. Stepping back to view the whole canvas of his work, one cannot help but marvel at the astonishing variety of his achievement.

Dunbar was a court poet first and always. His career coincides chronologically, and in a number of other ways as well, with the reign of James IV (1488-1513).⁵ Many of his poems are occasional—in the loosest sense of the term—growing out of real occasions such as dynastic marriage, regal tournaments, John Damian’s abortive attempt at flight (see *The Antichrist*, below), ephemeral courtly entertainments, parodies and satires of his contemporaries, begging poems and complaints. Criticism of Dunbar’s work, perhaps inevitably with such a versatile poet, relies heavily on generic distinctions to lend a rather suspect order to what are certainly *rime sparsa*. Despite the tailored similarities between George Bannatyne’s sixteenth century categories and ours, such uses of genre arouse false expectations of generic decorum and partially obscure what should be most striking about Dunbar’s finest work, its intricate modulations of style and convention.⁶

gift of such a poet is verse technique, and Dunbar is unfailingly brilliant” (quoted in Bawcutt 1996, 1).

⁵ See Bawcutt 1992 and Fradenburg 1991 for analyses of the intricate relationships between James’s court and Dunbar’s poetry. For an introduction to the world of the court poet see Green 1980. The best, albeit dated, introduction to late medieval arts and culture is still Huizinga. A good, brief introduction to medieval Scotland is available in Webster. The most recent biography of James IV is Macdougall.

⁶ Generically oriented treatments of his work perhaps stem ultimately from early editors like George Bannatyne. The Bannatyne Manuscript (National Library of Scotland, MS Adv. 1. 1.6) is a poetic miscellany c. 1568 which divides poems attributed to Dunbar and others according to a loose generic scheme, including such categories as “ballatis of moralitie” and “ballatis of love” (Bawcutt 1996. 11). More recently, though, both of Kinsley’s editions (the student edition of 1958 and the standard edition of 1979) rely on generic divisions such as “Divine Poems,” “Poems of Love,” and “Visions and Nightmares” to organize the poems. There is a certain prejudice in such categories, however, and they have had a profound influence on critical writing on Dunbar,

The fundamental dichotomy which underlies all generic criticism of Dunbar is that between “aureate” and “eldrich” styles. Aureate style is characterized by brightly polished Latinate diction, erudite coinages—particularly in imitation of Chaucer’s revolution in poetic diction; it is a self-reflexively serious and high style, mostly associated with devotional or courtly poetry. The extreme limits of such a style are reached in Dunbar’s hymn to Mary (“Hale, sterne superne, hale in eterne/ In Godis sicht to schyne:/ Lucerne in derne for to discerne/ Be glory and grace devyne”) and in the invocation of Chaucer at the end of *The Golden Targe*:

O reverend Chaucere, rose of rethoris all,
 As in oure tong ane flour imperiall,
 That raise in Britane evir, quho redis rycht,
 Thou beris of makaris the tryumph riall;
 Thy fresch anamalit termes celicall
 This mater coud illumynit have full bryht.
 (Oh esteemed Chaucer, the rose of all writers, and in our
 language an imperial flower which blooms in Britain evergreen
 [for whomever reads him correctly] you bear the palm of poets;
 your freshly gilded words celestial could have illuminated this
 material very brightly.)⁷

Eldrich style relies conversely on rude language and is associated with low comedy, satire, bawdry, and carnivalesque parody, often employing Gaelic terms, and metrical or incidental alliteration. Dunbar’s two longest poems, *The Flytyng of Dunbar and Kennedie* and *The Tretis of Twa Marit Wemen and the Wedo*, are scatological masterpieces, yet even here the generic distinction between aureate and eldrich does not hold. The surprising clash of stylistic registers in *The Tretis* is akin to taking a Sunday stroll in the park only to find an armed revolt in progress. The poem opens with a gilded description of nature typical of the beginnings of aureate poems like *The Golden Targe* or *The Thistle and the Rose* and moves on to a portrait of the three ladies whose beauty is of a piece with the resplendent garden.

Upon Midsummer’s Eve, the merriest of nights,
 I went alone in a meadow as midnight was passing,
 Fast by a fresh green garden, full of gay flowers,
 Hedged high with huge hawthorn trees,

including such important studies as those of Ross, Spearing and, most recently, Bawcutt 1992. Bawcutt’s edition of 1996, however, follows the more salutary editorial practice of printing the poems alphabetically.

⁷ All my translations are based on Kinsley’s 1979 edition. Recent readings of Dunbar’s aureate style in court poetry include Spearing, 206-215; Fradenburg 1991, 123-512; and Haydock, 71-96.

Where a bird on his branch so burst out his song
 That no more blissful a bird on bough was ever heard....
 I saw there three joyful ladies lying in a green arbor,
 All girded with garlands of good fresh flowers.
 Like glittering gold were their gilt tresses,
 And the garden gleamed with their glowing colors.
 Their fair hair combed prettily and cutely dressed
 Fell in shining pools over their shoulders,
 Kerchiefs knotted therein of fine thin fabric.
 Their cloaks were as green as the grass which grows in May,
 Fettered with their white fingers about their fair sides
 Their meek faces fanciful, fine and well-favored,
 Full of blossoming beauty like the flowers of June—
 White, sleek and soft like the sweet lilies,
 Now springing on the spray like the newly sprung rose,
 Robed royally in the rich verdant green
 That Nature had nobly enameled with flowers,
 And with every hew ever seen under heaven,
 Fragrant with perfumes of the freshest kind.

(lines 1-6; 17-33)

But these aureate beauties have eldrich mouths. The narrator overhears three raunchy recitals, part complaint and part competition, about who has the worst husband and the best lovers. The first wife's description of her husband provides a good example of the exuberance of their execrations:

I have a slob, a slug, a sleazy old churl,
 A worn-out waste of a man, worthless and loud,
 A lazy bully, a droning bumblebee, a bag full of snot,
 A scabby scavenger, a scorpion, with a leaky behind.
 To see him scratch his own skin unsettles my stomach.
 When that clod kisses me, then sorrow creeps in.
 His beard is as stiff as the bristles on a mad boar,
 But soft and supple as silk is his sorry little thing.
 He may well to the sin give assent, but it never serves.

(lines 90-97)

The second wife's husband looks more promising but is in fact just as comically inadequate:

Like a dumb dog that has pissed on too many plants,
 He lifts his leg high but there is nothing left.
 He has the leer but no lust, life but no desire.
 His form lacks real force and his bones all marrow,
 He's all words without works, worthless indeed.
 For ladies in love he's a right lusty shadow,
 But in the dark at the deed his dong only droops.
 He blusters and boasts with big words,
 Always lying about length— and length of time.

(lines 185-194)

The artistry of *The Tretis* lies in its weaving of stylistic incongruities: the ribald and courtly, and the eldrich and the aureate (see Spearing, 215-223). The trappings of the courtly love vision frame the discourse of the three women, a rollicking conversation which mocks the gaze of a male audience that attempts to see women in terms of idealizing or antifeminist stereotypes. Male impotence is the shared if somewhat open secret which trumps all masculine prerogatives, even the power of men to choose their wives. The poem's closing *questio amoris* hints at precisely this contradiction:

Of the three wanton wives I've written of here,
Which would you want as a wife if you must wed one?"
(lines 529-530)

If a masculine irony reasserts itself here at the end, it is only that of a masculine voice trying, unsuccessfully, to laugh away its own embarrassment. The bantering camaraderie of men who rank women has been thoroughly deflated by the revelation that wives also talk about their husbands.

The poems translated below share this characteristic of being, in one way or another, double-voiced. The first, *The Antichrist*, is apocalyptic and bathetic, mixing a petitionary complaint with satirical invective against one of James IV's favorites, John Damian, whose attempt at flight was in reality unsuccessful. *When Dunbar Was Called to be a Friar*, like *The Antichrist*, parodies the consolatory dream vision. Here, a devil pretending to be St. Francis provides the vehicle for some rather conventional anti-fraternal satire. In a sense the poem might be called a comic *apologia pro vita sua*, but just as in *The Antichrist*, the bathos never quite dispels the clouds of menace and melancholy. The third poem, *Renounce Thy God and Come to Me*, combines conventions of the *danse macabre* with those of estates satire. Its ruthless ironies work off the counterpoint between the exuberant sins of the different vocations and the Devil's droll democracy of the damned.

The last two poems, *The Dance of the Seven Deadly Sins* and *The Black Lady* probably take their cue from James' lavish tournaments. *The Dance* is a raucous vision of hell followed by a second part which includes a mock tournament between tailors and cobblers (not translated). *The Dance* relies on a long tradition of portraiture of the Seven Deadly Sins in art and literature (see for instance, Chaucer's *The Parson's Tale* 386-955 and Langland's *Piers Plowman*, B-Text, lines 60-461). Unlike Chaucer or Langland, however, Dunbar emphasizes the grotesque realism of the personifications and their followers, an emphasis which greatly vitiates their theological

importance. We get the impression that Dunbar is not only making fun of sinners, he is also making fun of sin. The final poem translated below, *The Black Lady*, is in many ways the most troubling. It clearly refers to James' Tournament of the Black Lady held in June of 1507 and again in May of 1508. Contemporary accounts record the splendid nature of these tournaments, attended by nobility from all over Europe, and even mention the lavish costume provided the "blak moir." Dunbar's poem certainly mocks the African woman, but his satire aims more explicitly at the men who evidently contended for the honor of being her knight (see Fradenburg 1991, 244-264). Typical of Dunbar is the sense we get in reading the poem that the intent is both to mock and to celebrate a court that takes its absurdities seriously. As a parodic *blazon* of a woman's beauty, this poem bears comparison with Shakespeare's sonnet "My mistress' eyes are nothing like the sun," although its humor is decidedly less delicate. The animal imagery and the misdirected kiss place it squarely within the carnivalesque world of grotesque realism.

The Antichrist

Lucinda shining in the silent night,
The heavens full of stars gleaming bright,
I went to bed, but there took I no rest;
Troubled thoughts my sleep so sore oppressed
That I prayed for day's first light.

I complained of Fortune bitterly
How contrarily she stood against me;
And at the last, when I had turned oft,
For weariness in me a slumber soft
Stole with a dreaming and a fantasy.

I dreamed Lady Fortune with an unhappy cheer
Stood before me, and cried loud in my ear:
"You don't complain when you're doing well,
Don't you dare now to spurn my wheel
Which every worldly thing does turn and steer.

"Many a man I raise up high
And just as many full low must lie;
On my steps before you ascend
Trust well your troubles are near an end,
Mark the signs and steer your life thereby.

"Your troubled spirit shall never find rest,
Nor shall you with a benefice be blessed,
In times when an abbot plumed in eagle's feathers
Flies up in the air, testing the weather,
Soaring like a falcon from east to west.

“He shall lift off like a horrible griffin;
And in the air will couple with a she-dragon;
There the terrible monsters will fuck
While the air grows infected with their muck,
And in the clouds give birth to Satan.

“He’ll meet under Saturn’s fiery guiding
Simon Magus with Mohammed siding,
And Merlin by the moon will be hiding,
And Jonet the Widow on a broom riding,
With her eerie company of witches biding.

“And then they’ll descend with smoke and fire
And preach on earth the Antichrist’s empire;
By then near will be the world’s end.”
With that this lady from me did wend;
Awake or asleep I never get what I desire.

When I woke, my dream I thought mere din,
So that from everyone I hid it like a sin
Till I should hear told by many a truthful guy
That an abbot had flown up into the sky
His feathered coat made not by God but by him.

Within my heart I comfort took anon;
“Alas,” I said, “My lean days must go on;
Well I know to me money shall never come
Until two moons loom up in the sky,
Or until the abbot-bird goes flying by.

When Dunbar Was Called to be a Friar

Last night before the dawning clear
I dreamed Saint Francis did to me appear
With a Franciscan habit in his hand,
He said, “Clothe thyself in this, join thee my band;
Renounce the world, for thou shalt be a friar.”

Of him and of the habit both I was afraid
Like unto the victim of ghostly raid;
In my dream he covered my body with the habit,
But I leapt to the floor quick like a rabbit,
I wouldn’t come near it, far back I stayed.

Said he, “Why shunest thou this holy weed?
Clothe thee therein for thou hast great need,
Thou hast too long practiced Venus’ laws to teach
Now shalt thou be a friar and in this habit preach:
Delay not, it must be done with great speed.

“My brothers have often made thee supplications
By epistles, sermons and protestations
To take up the habit, but thou didst postpone;
Without further wrangling thou must atone,
Put by all excuses and rationalizations.”

I replied, “Dear St. Francis, I love you still,
And you ought to be thanked for your good will—
You who with your clothes are so kind,
But wearing them never came into my mind:
My sweet confessor, take not this ill.

“Of holy legends have I heard seven
Times more bishops made saints than friars, praise heaven;
Very few friars have been made saints as I read;
Therefore why not bring me a bishop’s weeds
If it is your wish that my soul go to heaven?”

“If ever I were to be made a friar, dear,
That day is past full many a year;
For in every burgh in riot and play
All over England, from Berwick to Calais,
Have I in your habit made good cheer.

“In a friar’s robe quite often have I begged;
In it I have gone to the pulpit and preached
In Darlington Church and also in Canterbury;
In it I went to Dover and on the ferry
Through Picardy, and there the people taught.

“While I did bear the mark of a friar
On me, by God, I was a thief and a liar;
I had in me a great yearning to flatter
Whom I could soak with not-so-holy water—
Quick with a con, when I found a buyer.”

This so-called St. Francis looked every bit the part,
But was in fact a fiend robed in the friar-devil’s art;
He vanished in a plume of stink and fiery smoke,
Taking down the house wall with his hoax.
At last I woke still at war in my heart.

Renounce Thy God and Come To Me

Last night in my dream I was unsouled:
The Devil came down tempting the fold.
He swore the people to oaths of cruelty,
And through the marketplace he called,
“Renounce thy God and come to me.”

I dreamed as he went his way
That a priest to our Father began to pray
Where at the altar the blood and bread had he;
“Thou art my clerk,” the Devil then did say,
“Renounce thy God and come to me.”

Then swore a courtier swimming in pride
“By Christ’s wounds bloody and wide,
And by the gory fruit hanging on the tree;”
Then whispered Satan suddenly him beside,
“Renounce thy God and come to me.”

A merchant as he his wares did sell,
Stopped believing in heaven or hell;
The Devil said, welcome shalt thou be,
Thou shalt now sell sins for free;
Renounce thy God and come to me.

A goldsmith said, “Gold is so fine
No harm if with my own it may combine—
May the Fiend steal my soul if I lie:”
“Talk on,” said the Devil, “now art thou mine;
Renounce thy God and come to me.”

A tailor said, “In all this town
Should anyone make a better gown,
I’ll knit my soul to the Fiend for free;”
“Gracias, tailor,” said the Hound,
“Renounce thy God and come to me.”

A cobbler said, “Oh what the heck,
May I be hanged by the neck
If better leather boots there be:
“Hell,” said Satan, “you smell like dreck;
First wash yourself and then come to me.”

A baker said, “I forsake God
And all his laws, even and odd,
If my loaf doesn’t always rise for me:”
The Devil laughed and to him did nod,
“Renounce thy God and come to me.”

A butcher swore by the sacrament,
By the blood of Christ most innocent,
“A juicer cut of beef you will not see:”
The Devil said, “Thy knife is bent,
Renounce thy God and come to me.”

The brewer says, “God I thee forsake,
And I pray to Satan my soul to take
If any thicker malt there be,

Or any brew more worthy of a stake:—”
“Renounce thy God and come to me.”

.....

The smith swore, “Hanged or crucified,
Into a gallows may I glide
If in ten days I earned pennies three,
In my craft I’ll no more abide:—”
“Renounce thy God and come to me.”

A minstrel sang, “May Satan me barbecue
If ever I do anything but drink and screw;”
The Devil said, “Don’t stop for me!—
Just keep on doing what you do,
Renounce thy God and come to me.”

A gambler prayed with words of strife
That the Devil would stick him with a knife,
Unless the dice came up boxcars three:
“That was the last roll of your life;
Renounce thy God and come to me.”

.....

The rest of the crafts swore pledges dear,
That their work and craft had no peer,
Each one on himself bragged he;
The Devil says, “line forms to the rear;
Renounce thy God and come to me.”

I dreamed that devils black as a tick
Came swarming like bees as thick;
Ever tempting folks not to flee,
Whispering to Robin and to Dick,
“Renounce thy God and come to me.”

The Dance of the Seven Deadly Sins

In February the fifteenth night,
Still long before day’s first light,
I fell into a trance;
And then I saw both heaven and hell:

I dreamed that among the devils fell
Mohammed called for a dance
Of shrews never shriven,
For the feast of Fastern’s Even—
A fitting form of reverence.
He bade gallants prepare a masque on high,
And threw pretty streamers across the sky
Just arrived from France.

“Let’s see,” said he, “Now who shall begin?”
At that the foul seven deadly sins
Began their merry revelry.

And first of all in the dance was Pride,
With wild hair back, hat cocked to the side
 His looks desolate and scary,
And round about him spoked like a wheel
Hung in folds all the way to his heel
 A mantle that swished awry;
Many a proud imposture with him danced—
Through scalding fire they pranced,
 Screaming with hideous cries.

Uppity rascals in haughty wise
Came in many a sundry guise,
 But still laughed not Satan
Till priests came in with their necks shaved bare—
The fiends laughed and at them did swear,
 Even Black Belle and Batty Brown.

Then came in Anger with storm and strife;
His hand resting aye upon his knife—
 He growled like a bear.
And following after him like cattle
All fully armed in case of battle
 Went braggarts, brawlers and stealers
In shirts, pants and hats of steel,
Their legs wore chain mail to the heel,
 Men swilled in beer.
Some bashed friends with their swords
Some stabbed their chums to the hilt
 With daggers sharp and sheer.

Next to follow in the dance was Envy
Stuffed full of hate and felony,
 Hiding malice and spite;
With secret hatred that traitor trembled:
Behind him many a man who dissembled
 With feigned words white,
And those who suck up to men's faces,
And backbiters from sundry places,
 Lies their sole delight,
And whisperers of untrue things—
Alas, in the courts of noble kings
 Free of them we'll ne'er be quite.

After him in the dance came Avarice,
Root of all evil and ground of vice,
 Who would never be content;
Crooks, cons and money-lenders,
Misers, beggars, and embezzlers,
 All with that warlock went;
Out of their throats each puked on his son
Hot molten gold, at least a ton
 Like lightning fervent;

And when they'd vomited their golden slop
Devils filled them up again to the top
 With gold they gladly lent.

Then Sloth on the second try
Came forth like a sow out of a sty—
 Low slouched his snout;
Many a lazy fat-bellied glutton,
Many a dirty slattern and sleepy sloven,
 Served him round about:
He harnessed them with a chain
And Belial with a whip took the reins
 Lashing the asses of all the rout.
In the dance they were so slow
The devils used fire to make 'em go
 Which they did at last with a shout.

Then Lechery that loathsome rapscaillon
Came trotting forth, hung like a stallion—
 And Lazy Wantonness him led:
Hanging round him was an ugly group
Many a rotting corpse that smelled like poop
 Who died having sex in bed.
When they entered into the dance
They grew flushed in their countenance
 Like branding irons fiery red;
Each led his fellow by the prick
As if in their ass they wanted it to stick:
 For lechers by their pricks are led.

Then the foul monster Gluttony
Of womb insatiable and greedy
 To the dance did himself address:
There followed many a drunkard
With cup and mug, pint and quart,
 In surfeit and excess;
Full many a worthless lollygag
His potbelly forth did drag
 In a basket filled with the mess:
“Drink!” they cried with gaping gullets—
The fiends gave them hot lead to gulp—
 Yet they drank no less.

There were no minstrels there to play
For troubadours kept far away,
 No poets sang day or night—
Excepting only a poet homicide
In tune with his harp he cried
 For he belonged by right.

Then Mohammed called for a highland pagan:
And a fiend ran quick to fetch MacFaddan

Far in north from his cave.
When he the roll call did shout
Irishmen gathered in such a rout
That hell more space did crave.
These Tervengant bullies in rags and tatters
In booming Gaelic began to chatter
And crow like rooks and ravens.
The Devil grew so deaf from their yell
He smothered them with the smoke of hell;
Deep in the pit at last they were grave.

The Black Lady

Long did I write of ladies white,
Now shall I of a black one indite,
Just come ashore from the ships,
Whose portrait I must get just right,
My Lady of the Thick Lips:

How like an ape her lips protrude,
And how her skin feels like a toad,
And how her short cat nose uplifts,
And how she shines like a bar of soap,
My Lady of the Thick Lips.

When she is clothed in rich apparel,
She gleams as bright as a tar barrel,
When she was born the sun suffered eclipse,
Night gladly champions her quarrel,
My Lady of the Thick Lips.

Whoever for her sake with spear and shield
Proves himself most worthy in the field
Shall hold her in his arms and kiss,
And thenceforth her love shall wield,
My Lady of the Thick Lips.

But he in the field who wins naught but shame
And forfeits there his noble name
Shall come from behind her arse to kiss
And ever after make no further claim
On my Lady of the Thick Lips.

Works Cited

- Bawcutt, Priscilla. *Dunbar the Makar*. Oxford: Clarendon Press, 1992.
_____, ed. *William Dunbar: Selected Poems*. New York: Longman, 1996.

- _____. "William Dunbar." *Medieval England: An Encyclopedia*. Eds. Paul Szarmach, M. Teresa Tavromina and Joel T. Rosenthal. New York: Garland, 1998.
- Donaldson, E. Talbot. *Speaking of Chaucer*. New York: Norton, 1972.
- Ebin, Lois. *Illuminator, Maker, Vates: Visions of Poetry in the Fifteenth Century*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1988.
- Fradenburg, Louise O. *City, Marriage, Tournament: Arts of Rule in Medieval Scotland*. Madison: University of Wisconsin Press, 1991.
- _____. "The Scottish Chaucer." *Writing After Chaucer: Essential Readings in Chaucer and the Fifteenth Century*. Ed. Daniel J. Pinti. New York: Garland, 1998.
- Green, Richard Firth. *Poets and Princepleasers: Literature and the English Court in the Late Middle Ages*. Toronto: University of Toronto Press, 1980.
- Haydock, Nickolas Allen. "Remaking Chaucer: Influence and Interpretation in Late Medieval Literature." Diss. University of Iowa, 1994.
- Huizinga, J. *The Waning of the Middle Ages*. Trans. F. Hopman. New York: Anchor Books, 1954.
- Kinsley, James, ed. *The Poems of William Dunbar*. Oxford: Clarendon Press, 1979.
- _____, ed. *William Dunbar: Poems*. Oxford: Clarendon, 1958.
- Lewis, C.S. *English Literature in the Sixteenth Century*. London: Oxford UP, 1944, 1973.
- Macdougall, James. *James IV*. Edinburgh: John Donald, 1989.
- Ross, Ian Simpson. *William Dunbar*. Leiden: Brill, 1981.
- Spearing, A.C. *Medieval to Renaissance in English Poetry*. Cambridge: Cambridge UP. 1985.
- Webster, Bruce. *Medieval Scotland: The Making of an Identity*. New York: St. Martin's Press, 1997.

Nick Haydock
 Department of English
 University of Puerto Rico
 Mayagüez Campus

SAILING THE METAPHORICAL SEAS OF THE MIDDLE EAST: GARY SNYDER'S "BOAT OF A MILLION YEARS"

Anthony Hunt

Gary Snyder's "Boat of a Million Years" is one of the 39 sections of *Mountains and Rivers Without End*. As such, it has its place within the network of images and ideas of the larger poem, yet it also has an interpretive and experiential life of its own. The *Sappa Creek*, a T-2 tanker on which Snyder worked as a fireman from August 1957 to April 1958, floats at the center of the numerous symbols encountered in this short section. A fleeting glimpse of the boat also appears in "Things to do Around a Ship at Sea" (*M&Rs* 28-29)¹ and some of the actual dates and locations of its progress appear in *Earth House Hold*:

At Sea Arabian Sea 6: XI
Suez canal eleven eleven
At Sea 29: XI
At Sea Arabian Sea 8: XII
Iskenderun, Turkey 20: XII: 57
Istanbul 25: XII
Back through Suez 4: I: 58
At Sea
18: II: 58 heading back into the Persian Gulf
Ras Tanura 20: II: 58
At Sea 20: III: 58. ("Tanker Notes" 54-68)²

In such notes we imaginatively sail the seas of the Middle East with Snyder, our Lilliputian ship voyaging along the coastlines of both the Modern and Ancient Worlds. As if its movement were directed by the unwinding and rewinding of scenes on a horizontal scroll, more than once the ship travels from the oil depots of the Persian Gulf, up

¹ Future references to *Mountains and Rivers Without End* will be cited as *M&Rs*.

² Yet another poem, entitled "The Sappa Creek," was published in *Earth House Hold* (and again in *No Nature*). "T-2 Tanker Blues" was published in *Riprap & Cold Mountain Poems*. Snyder's experience on board the boat is alluded to or reflected upon in several other poems and essays.

the narrow Red Sea, and through the Suez Canal into the Mediterranean. The port city Ras Tanura, a terminus for Arabian pipelines, underscores the boat's role as a transporter of the black-gold liquid from the Middle Eastern oil fields to the cities of modern civilization. As one who is mindful of global ecology, Snyder is well aware of his compromised position on the *Sappa Creek*; in "T-2 Tanker Blues" he points out his "hatred of machinery and money & whoring my hands and back to move this military oil—..." (*Riprap & Cold Mountain Poems* 27). Yet Snyder also writes to capture the world as it is, a dynamic interaction of workaday humans in the context of their technologies. *Myths and Texts* describes the logging environment in its totality; the voyage on the *Sappa Creek* records the world of seamanship and oil. Like Walt Whitman (whose poetry he was reading on this particular journey), Snyder is no stranger to contradiction; nor is he troubled by it. Well instructed in the koan practice of the Rinzaï school of Zen, Snyder's world view recognizes paradox as a fundamental element of life.

With service to the Oil God (or Goddess) at its literal core, "Boat of a Million Years" nevertheless transforms the journey of the *Sappa Creek* into several other realms of significance. Snyder's correspondence with Will Petersen reveals the poet's mindset at the time. On the 10th of November, while sailing the Red Sea "in the narrow place just south of Suez heading Northwest," Snyder writes:

all the long way southwest the southern coast of Arabia never out of sight of what is really an enormous thousand-mile scarp with stratification clear to view, a straight cliff well over a thousand feet high, not a sign of life not even one spit of a seed... (Petersen 84)

Snyder's geological observations provide an insight into the meaning of the title-phrase, "Million Years." To voyage on the veritable Red Sea is to float upon waters that fill an immense rift in the planetary crust; a traveler on the *Sappa Creek* gets an authentic look at the ancient landscape of Gaia as it has evolved, and continues to evolve, in time. In terms of human emergence upon the planet, it brings to mind a "million year" journey that extends well back into the period of Pleistocene glaciation.

Yet the beings inhabiting the waters of this poem are as mythical as they are factual. Although Snyder plants himself as a tangible referent in the poem—"sun already fries my shoulder blades, I / kneel on ragged steel decks chipping paint"—, the images ultimately lead away from the realistic. In his correspondence with Petersen, the poet reveals his enchantment with "the classical world"—Crete, Sicily, Pompeii, Byzantium, Turkestan:

This is the sea where heroes sailed.
& goddesses came to shepherds on mountaintops, & the
dawn is REALLY rosy-fingered, the sea wine-dark, & I
intoxicate myself with Classical memories & look about
for pagan deities & long prowed galleys. (Petersen 86)

Immensely impressed by Byzantium, Snyder at one time planned an entire section of *Mountains and Rivers Without End* called “Sophia.” He told Petersen that Byzantium (Istanbul) “hit me like bricks,” making special mention of “the terrible silence of Hagia Sophia that has been Christian & Moslem & is now void.” Although “Boat of a Million Years” is primarily set in the Red Sea and no direct mention is made of Hagia Sophia’s empty dome, Byzantium is demonstrably not far from Snyder’s poetic thinking. Allusions to William Butler Yeats, another poet fascinated by Byzantium, are found both in Snyder’s letter to Petersen and in the emphatic references to dolphins in the poem. In two poems—“Byzantium” and “News for the Delphic Oracle”—Yeats drew on the traditional symbol of dolphins as “bearer[s] of the souls of the departed to the island of the blessed” (Jobes I 459). In the former, he depicts spirits riding the backs of the dolphins: “Astraddle on the dolphin’s mire and blood, / Spirit after spirit!” (*Selected Poems* 132-3). In the latter poem he extends the image considerably. The spirits become “Innocents [who] re-live their death” while straddling “each a dolphin’s back / And steadied by a fin.” It is not until the “brute dolphins plunge” toward a “cliff-sheltered bay / Where wades the choir of love” that their passengers may finally “pitch their burdens off” (*Selected Poems* 176-7). In Snyder’s poem the boat metaphorically rides the backs of the dolphins as they “streak in, swirl and tangle / under the forward-arching wave roll / of the cleaving bow.” As passengers on this “Boat of a Million Years” we endlessly relive our death, riding the back of the planet-boat as it arches and spirals its turning way through the cosmos. The mythical “island of the blessed,” Yeats’ “cliff-sheltered bay / Where wades the choir of love” is no terminus for Snyder. Instead, “led by the dolphins” and with no human beings, as “Teilhard said ‘to seize the tiller of the planet,’” thereby steering it purposefully into the waters of its future, the journey itself “toward morning” becomes its own satisfaction. Thus Snyder mocks the position taken by the Jesuit philosopher and paleontologist Pierre Teilhard de Chardin (*Phenomenon* 278). Although Chardin is viewed as one of the early enthusiasts for a Gaia hypothesis, his rather mystical vision of human evolution toward an “Omega-point,” a realm of higher consciousness that “leaves animal and material life virtually behind,” is far too detached from the veri-

table earth for Snyder to accept it.³ For Gary Snyder, humans must attend to the “forward-arching wave roll” of the planet and note the natural rhythms of other beings as they move together toward morning, again and then again. There is no other life.

As Yeats clearly knew, the word “dolphin” is linguistically related to “delphis,” and “delphi.” One travels to Delphi, the legendary Greek sanctuary dedicated to the sun god Apollo, for a prophetic look into the future, i.e. to get the news from the Delphic Oracle. Snyder’s poem, however, is primarily about the Red Sea, far closer to Egyptian culture than to Grecian traditions. The gods that concern us here must prefigure Apollo, and, indeed, it is the “sun,” clearly stressed in Snyder’s poem—“sun already fries my shoulder blades” “boat of the sun”—, that links us to yet another myth. If, on one level, the sun is the energy supply for the planet, the ultimate source of the oil welling up from within, it may also be transfigured into the boat of the Egyptian God Râ (Re), a Sun-god who sails through the skies on a never-ending cycle as the planet turns.

Râ sailed over the sky in two boats; his morning boat was called “Mântchet,” or “Mâtet,” or “Âtet,” and his evening boat “Semktet.” His course was guided by Maät, the personification of law, order, unflinching regularity, etc. After he set in the west in the evening he entered the Tuat under a different form, and by the help of the gods who were there, and by the power which he possessed in his own person, he passed through that region successfully, and appeared in the sky of this world the next morning in his usual form. As he passed through the Tuat he gave air, and light, and food to those who, for some reason or other had been doomed to dwell there. Two fishes swam before the boat of Râ, and acted as pilots and warned him of coming

³ On “seize the tiller of the planet”: The original quotation reads: “le reve dont se nourrit obscurément la Recherche humaine, c’est, au fond, de parvenir à maîtriser.....l’Energie de fond dont toutes les autres energies ne sont que les servantes: saisir, reunis tous ensemble, *la barre du monde*, en mettant la main sur le Ressort meme de l’Evolution” (*Phenomenon* 278. My emphasis). I am indebted both to Mark Gonneman of the Dept. of Religion at Stanford University and, through him, to Father Jacques Séverin Abbattucci for finding the source of this quotation.

On Snyder’s attitude toward Teilhard de Chardin’s “Omega-point”:

...Sir Galahad is the only knight to achieve the Grail and a vision of God; he was a truly pure knight, a virgin. *The Divine Comedy* heads straight for Paradise. In the twentieth century this line of thought is represented by Teilhard de Chardin and the “New Age” thinkers who count themselves his followers. They propose an evolution in which humankind leaves animal and material life virtually behind, becoming higher consciousness, to achieve One ultimately with the “Omega-point.” ...I take all this to be essentially the idea of continual Progress in fancy dress. (“Journey to...” 2; Typescript GSP B5: F75)

danger; these were called “Abtu” and “Ant,” respectively.... (Budge *Book of the Dead* 166)

Here are the two fish that “play in the waves” before Snyder’s boat, albeit under slightly different names.⁴ Like Râ’s “Mântchet” boat, Snyder’s “boat of morning” sails between the “sycamores of turquoise” as the earth turns under it and the sun rises in the sky until it becomes the “boat of the sun.” The sycamore is the “Egyptian tree of life. In the east of heaven, gods sat in it, and it provided them with fruit. After death humans went to the tree” (Jobes II 1521). More to the point of the poem, Wallace Budge tells us that

The Egyptians believed that certain deities took up their abode in trees, and several trees were regarded by them as sacred. . . . The god Râ appeared each morning from between two sycamore trees of turquoise. . . . (*Osiris*... II 259)

Conceivably, Snyder’s title for the section is derived from Budge’s translation of the Egyptian hieroglyphics representing the “sky boat” as the “Boat of Millions of Years” (*Osiris*... I 95-96).

“Turquoise” has further echoes. In the *Dictionary of Mythology, Folklore, and Symbols* Râ has “hair of lapis lazuli” (Jobes II 1315), the Egyptian goddess Isis is designated as “Lady of Turquoise,” and her brother/ husband/ lover, Osiris, is referred to as the “God of Turquoise and Lapis Lazuli” (Jobes II 1609). Indeed, both the turquoise and the locale of this Red Sea poem strongly suggest the story of Isis and Osiris who bring civilization and peace to Egypt. Isis, whose hallmarks are faith, loyalty, and maternal care, was originally a local Nile delta goddess who eventually became the supreme goddess of Egypt. Osiris, once honored as a nature deity, a dying and resurrected god symbolizing the mystery of eternally recurring vegetation, ultimately became the mythical ruler of the souls of the dead.

Early in their joint reign, Osiris set out to spread civilization to every country in the world by disarming their inhabitants with songs and music, leaving Isis at home to rule. Returning to Egypt he was murdered by Set, their jealous brother. Sealed in a casket, Osiris’s body floated upon the waters of the Nile, finally coming to rest in Phoenicia where a tree grew up around it. Grief stricken, Isis searched for her dead husband/brother until she found the coffin-within-the-tree. Extracting his body she lovingly reanimates Osiris with her tears

⁴ Snyder spells them as “abt fish” and “yut fish.” The former is clearly derived from Budge’s “abtu fish”; the latter is problematic. When I asked the poet (in October 1996) about the name “yut,” he acknowledged that he may have misspelled it in the notes he took before he wrote the poem.

(a “flowing”?) and manages to conceive (a “dance”?) their son, Horus. Yet Set again finds Osiris, this time ripping his body into fourteen pieces which he casts in all directions. With the exception of his genital member which she fails to find, Isis restores her husband’s body piece-by-piece, finally wrapping it in linen cloth (a prototype of mummification) to give him eternal life. Osiris chooses instead to rule over the souls of the dead leaving Isis to watch over their son, Horus.

According to Erich Neumann, Osiris’s genitalia is consumed by an “oryrhynchus fish” (71) which was ambiguously “abhorred and venerated [in Egypt]. It was supposed to have eaten the phallus of Osiris and to have sprung from his wounds. . . . The animating and fertilizing power of water can also be represented phallically as a fish. The fish is both the phallus and the child” (Neumann 71). Several ideas and images in Snyder’s poem overlap here. In addition to pictures of abt-fish and yut-fish just off the boat’s bow and dolphins carousing in the water, the *Sappa Creek* itself may be envisioned as a fish. Like the “animating and fertilizing” oryrhynchus fish, it sucks the revivifying oil from the pipeline nipple at Ras Tanura, drawing liquid from the maternal earth in order to feed civilization. Childlike, the boat depends on both water and oil, floating upon the former and utilizing the later to voyage forward. Adult and masculine, it penetrates the sea with its “cleaving bow.”

Few of these mythical elements are manifest in “Boat of a Million Years,” yet tokens of Egyptian mythology clearly hover in the background as harbingers of the poet’s developing relationship with a wise and compassionate goddess, lover as well as mother. Isis, both river goddess and type of the Great Goddess, the Magna Mater, is often pictured with her son Horus on her lap, much as the Virgin Mary holds the infant Jesus, or the Bear Mother holds her infant. Revivified by Isis’s animating power, Osiris’s role as a dying and resurrected god underscores the cyclic elements of their common story.

Because the dwindling resource of precious Gulf oil openly drives this section even as it energizes the mechanized world, a melancholy mood hangs over the poem, one which ultimately explains the presence of the Dutch freighter. The possibility exists that Snyder is merely recording an actual encounter with a Dutch ship, yet his stress on its color and nationality seems intentional. On the one hand, this “dawn white” boat with a “red stack” is a prefiguration of Ra’s midday “boat of the sun.” Its “Dutchness,” however, extends the pipeline spatially, via the Netherlands, into Europe, thereby demonstrating an energy link between Europe and the Middle East. Nevertheless, turning once more to Snyder’s letter to Will Petersen, we see another myth rising

intentionally out of the text. Snyder remarks, on “22 December 1957” that the *Sappa Creek* has had a change of orders; it will return to the Red Sea, then proceed through the Suez into the Mediterranean for a port in Turkey. His frustration is evident:

This damned ship

just goes on & on like the flying Dutchman, I sort of begin to believe it will never go home or stay anywhere more than a day, until the last drop of deep-down Arabian oil is drawn & the last gearbox oiled & the ultimate airplane wrecked & all the paint gone & the Sappa Creek just floating around in its own rust & ruin with its hoary white-bearded crew re-reading the ten thousandth time the same magazine & wondering when we'll ever get home. (Petersen 86 [emphasis in original text])⁵

This “Dawn white Dutch freighter” with its rhythmic “red stack” in the “Red Sea,” like the *Sappa Creek*, is a token for the “Flying Dutchman,” a ghostly presence eternally passing and re-passing, doomed never to return to “home,” one more character in this cosmic Nô play called *Mountains and Rivers Without End*.

WORKS CITED

- Budge, E.A. Wallis. *The Book of the Dead: The Hieroglyphic Transcript of the Papyrus of ANI, the Translation into English and An Introduction*. New York: Bell Publishing Co. 1960.
- _____. *Osiris: The Egyptian Religion of Resurrection*. 2 vols. New Hyde Park, New York: University Books, 1961.
- Chardin, Pierre Teilhard de. *The Phenomenon of Man*. Part IV (Survival). Paris: Le Seuil Edit., 1955.
- [*Encyclopaedia Britannica*]. *The New Encyclopaedia Britannica*. Fifteenth Edition. Chicago: Encyclopaedia Britannica, Inc., 1982.

⁵ “*Flying Dutchman*, spectre ship of popular legend; it is believed to haunt the waters around the Cape of Good Hope, and its appearance is a sign of imminent disaster. In the most common version of the legend, which forms the basis of the opera *Die fliegende Holländer* (1843) by the German composer, Richard Wagner, Captain Vanderdecken gambles his salvation on a rash pledge to round the cape during a storm and so is condemned to round the cape forever. In another legend the captain, Falkenberg, must sail forever through the North Sea, playing at dice for his soul with the devil. The dice-game motif recurs in the *Rime of the Ancient Mariner* (1798) by the English poet Samuel Taylor Coleridge; the mariner sights a phantom ship on which Death and Life-in-Death play dice to win him...”. (*Encyclopaedia Britannica: Micropaedia* 203)

- [GSP]. Gary Snyder Papers, Department of Special Collections, Shields Library, University of California, Davis. Accession Number D50 [Citations include references to Box and Folder Numbers e.g. GSP B##:F##].
- Jobes, Gertrude (ed.) *Dictionary of Mythology, Folklore, and Symbols*. Vol. I and II. NY: Scarecrow Press, 1962.
- Neumann, Erich. *The Origins and History of Consciousness*. Bollingen Series XLII. NY: Pantheon Books, 1954.
- Petersen, Will. "September Ridge." *Gary Snyder: Dimensions of a Life*. ed. Jon Halper. San Francisco: Sierra Club Books, 1991.
- Snyder, Gary. *Earth House Hold: Technical Notes & Queries to Fellow Dharma Revolutionaries*. New York: New Directions, 1969.
- _____. *Mountains and Rivers Without End*. Washington, D.C.: Counterpoint Press, 1996.
- _____. *Riprap, & Cold Mountain Poems*. San Francisco: Four Seasons Foundation, 1969.
- Yeats, William Butler. *Selected Poems and Two Plays of William Butler Yeats*. ed. M.L. Rosenthal. NY: Collier Books, 1962.

Anthony Hunt
University of Puerto Rico
at Mayagüez

“Boat of a Million Years”

Gary Snyder

from *Mountains and Rivers Without End*

The boat of a million years,
boat of morning,
sails between the sycamores of turquoise,

Dawn white Dutch freighter
in the Red Sea - with a red stack-
heads past our tanker, out toward Ras Tanura,
sun already fries my shoulder blades, I
kneel on ragged steel decks chipping paint,
Gray old T-2 tanker and a
white Dutch freighter,

boat of the sun,
the abt-fish, the yut-fish,
play in the waves before it,

salty Red Sea
dolphins rip sunlight
streak in, swirl and tangle
under the forward-arching wave roll
of the cleaving bow

Teilhard said “seize the tiller of the planet” he was
joking,

We are led by dolphins toward morning.

“TO DRINK FOR LUCK”: DRINKING RITUALS AND DRINKING GAMES IN JOYCE

John S. Slack

Nearly everywhere in Joyce's depictions of his fellow Dubliners it is possible to find two or more people described as having gathered together to enjoy alcoholic beverage consumption. The number of home and public house drinking scenes in Joyce is legion. Even in the quietest places, like the Flynns' drawing room where sips of sherry are taken at the priest's wake in "The Sisters," Joyce often shows the Irish going about their drinking in a ritualized or playful way. In *A Portrait of the Artist as a Young Man*, a young Stephen sees the effects drink can have in loosening tongues at a Christmas holiday ritual, or in ceremonial braggadocio at his father's sad "reunion" with friends at a pub in Cork. Historically, the Irish are well known for their pub singing games, often in the form of rowdy drinking songs. And perhaps, hysterically, mind games and playful manipulation abound in all those "pub flies" rituals when they are attempting to get free drinks.

Chronicling these rituals and games is, I believe, Joyce's way of showing how his literary works thrive on competition and conflict, so that the ritualistic drinking games depicted in his fiction, among other games, reflect this agonistic aspect of Irish life. Of course, writers of fiction, Joyce included, can and do *construct* and *play* games (that is, they can be either game wright or game player or both) within their fictions. However, in this particular instance, they may also be *viewers* of games, sports, and leisure activities, according to Bernard Suits ("Detective" 215). The cultural anthropological role of the author, as social observer and commentator, is a newer, but no less significant point of exploration for literary game theory. This is really modern criticism's recognition of the interdependence of fiction, play, and culture, which was first acknowledged by Jacques Ehrmann in his introductory article to the 1968 *Yale French Studies* special issue on literature and play. However, even a young James Joyce, while

lecturing to a Triestine audience in 1907 on his native Ireland's history, language, and culture, understood his social anthropological role by describing himself as one of the "dilettante sociologists" who "look and peer into the human animal" ("Ireland" 173). I think Joyce was underestimating his amateur, desultory role as a chronicler of Irish culture, either fictionally or non-fictionally. Therefore, this paper is my attempt at a recognition of the cultural and historical interconnection between social and private drinking, game playing, and the myths and rituals related to both in Joyce's fiction.

Oddly, there has been little scholarly investigation into this ceremonial phenomenon in Joyce, a bit surprising since so much alcohol is imbibed in the pages of the Joyce canon. Only Zack Bowen, who has recently explored the relationship between music and ritual in *Ulysses* in a chapter from his *Bloom's Old Sweet Song*, makes an extended reference to drinking rituals in that text. And John Bishop, in his masterful study of *Finnegans Wake*, speaks extensively about the importance of Earwicker's pub as locus for the dream-book, as well as the somnolent symbolism of alcoholic beverage consumption in the *Wake* and some of the games played in the pub(s) (135-140).¹ However, my study extends not only to a greater number of Joyce's fictions, it also multiplies by several fold the kinds of drinking rituals and games performed in those works as well as the number of ways of explaining these customs. Cultural anthropologists and historians have long noted the rituals and games surrounding humans', especially males', intake of alcoholic drinks. From the social function of beer drinking among African Bantu tribe members to the behavior of cane alcohol-intoxicated Bolivian Indians to the sometimes bizarre behavior of members of the American temperance movement in the last century, anthropologists have long attempted to note, analyze, and put drinking customs and rituals into a cross-cultural perspective. Economics, sociology, psychology, law, and both traditional and folk medicine are all among the disciplines that either interact in or react to the creation of alcoholic imbibing behaviors among any group or race of people.

James Joyce maps out many of these customs and rituals in the pages of his books. Not all the games and ritualized behaviors he

¹ Mark Osteen's recent study, *The Economy of "Ulysses"* deals with the socio-economic consequences of drinking and alcoholism in Joyce's Dublin. However, his extraordinarily extensive text is not concerned with the games and rituals surrounding drinking. Still, Professor Osteen corroborates my own observation concerning the ubiquity of drinking in Joyce: ". . . more money and time is spent drinking in *Ulysses* than other activity, except perhaps playing the horses" (169).

notes are fun or even normal. Some are self-destructive pretending and deceiving games as in the case of Farrington in the short story, "Counterparts." Farrington is a perfect example of a dysfunctional type of personality engaging, while intoxicated, in deceptive games with the people around him in order to cope with his feelings of oppression. In Farrington's case, the feelings are probably economically based due to excessive personal expenditure on alcohol, and socially based due to his bullying wife when he is sober. Whether for criminal or purely innocent reasons, personalities like his hide behind the mask of intoxication, usually because they feel they can "get away with" something.² The "false faces" are only in the imaginations of these dissemblers, but like masquerade participants in an eighteenth-century romance novel, the deceitful personality becomes incognito and therefore not culpable for any indiscretions incurred during the pretext. "The pleasure lies in being or passing for another," according to Roger Caillois's definition of *mimicry*. Caillois continues:

At a carnival, the masquerader does not try to make one believe that he is really a marquis, toreador, or Indian, but rather tries to inspire fear and take advantage of the surrounding license, a result of the fact that the mask disguises the conventional self and liberates the true personality. (21)

In Farrington's case, his mask is like an easily discernible palimpsest; his dipsomaniacal pretense reveals a pent-up, angry personality that can only find release in the abuse of his son Tom.

Before that, however, Farrington plays several ritualized and actual games in this story. The most obvious ritualized one is the "bathroom-slug room" subterfuge which he tries to pull, I think quite often, on his immediate supervisor, Shelley. The ritual works like this: by leaving behind his cap on the hat rack, thus implying that he is merely headed for the lavatory, he is then able to sneak out to the nearby slug (a small room in the back of a store or pub) for yet another pint of porter during work hours. However, Mr. Shelley can see through Farrington's ruse, which is doubled upon Farrington's return; he has to pretend that he is unable to answer as to his "secret" whereabouts because it is too delicate to mention in front of clients. Shelley responds: "—I know that game, he said. Five times in one day is a little

² According to Caillois, "acts of mimicry tend to cross the border between childhood and adulthood" (21). He cautions, though, that conscious deceivers (e.g. spies and fugitives) may be masked or disguised but they are not *playing*. For me, none of the adults in *Dubliners* are consciously deceitful (although John Corley of "Two Gallants" comes very close); they are more symptoms than causes of the disorder, and hence still in the realm of play.

bit ..." (*Dubliners* 89). Farrington pretends to be a good worker, but his schizoid other half, the heavy drinker, tries to deceive everyone, including his co-workers, friends, and family. Perhaps, the narrator also engenders in us a sense of Farrington's split personality by switching back and forth at specific times in the story between references to the very generic "man" and the more specific "Farrington."

At one point in the narrative when he is called "Farrington," he plays an actual drinking game when he is called upon to "uphold the national honour" in a "trial of strength" against the Englishman Weathers in Mulligan's pub. Their agonistic battle involves no weapons except the physical prowess and stamina exhibited in the forearms of the two combatants. But the most important difference is that Farrington is a pretender in this title bout for arm-wrestling champion. Once reputed to be a "strong man" owing to his height and "great bulk," Farrington is an alcoholic who has probably gone to flab. In his intoxicated state at the pub, he fools himself into thinking he is still a superior player, capable of defeating "a mere boy," the hated Englishman. Joyce describes the drinking game in great detail, using it as the finale to this section of the narrative on Farrington's highly anticipated night of drinking with his buddies as the nadir of Farrington's increasingly foul mood. The apparent entertainment value the game provides the crowd of spectators in Mulligan's pub is offset by Farrington's vicious retort to the bartending curate who admires Weathers' "knack," whereby Farrington barks back, "What the hell do you know about it' ... What do you put your gab in for?" (*Dubliners* 96). The only thing that appeases Farrington at this point is another round of drinks bought by the peace-making O'Halloran: "Pony up, boys. We'll have just one little smahan more and then we'll be off!" (*Dubliners* 96).

The buying and drinking of rounds of drinks is the most consistently noted sort of alcohol-related ritual described by Joyce in much of his fiction. This custom is common to many Western cultural groups, but the Irish are often funnier and more ritualistic about it. This is not to say that the drinking of a round can't have a deceptive role as well. Take for instance the case of Jimmy Doyle in the story, "After the Race." Jimmy has wined, dined, and made merry with his newfound friends from "England, France, Hungary, and the United States of America" (*Dubliners* 48), but on the yacht these "devils of fellows" trick a highly intoxicated Jimmy into a "terrible game" of cards. Towards the end of it, they stop for one last round of drinks "for luck," but even a less than astute Jimmy Doyle knows that his luck is nonexistent at this point and that that round of drinks has just put the

nightcap on a good portion of his inheritance.

In his essay "Attitudes Toward Drinking in the Irish Culture," Robert F. Bales helps explain the Irish male's sense of "security and solidarity" which is "manifested and strengthened by the ubiquitous practice of 'treating'" (171). To stand a man a drink, or to buy a round, demonstrates both a symbolic sense of equality as well as an essential aspect of Irish hospitality. In a 1911 historical tome, M.J.F. McCarthy metaphorically describes "the habit of 'treating'" as a

social law in Catholic Ireland enforced with all the vigour of a Coercion Act ..., a [man's] duty to "stand," that is to invite [his friends] to drink and pay for all they take. Then, when the drinks are consumed, another member of the company is expected to "stand," and invariably does so. ... It is a deadly insult to refuse to take a drink from a man, unless an elaborate explanation and apology be given and accepted. (308-309)

Characters in *Dubliners* like Little Chandler, Ignatius Galagher, Jimmy Doyle, Tom Kernan, Freddy Malins, and even Farrington, seem at least temporarily fiscally capable of standing rounds in their respective drinking situations. And none of them, not even Little Chandler, is too small minded or insulting to refuse a round of drinks. However, others, like Lenehan, who has been waiting all night for Corley to finish with the slavey, just so he can cadge a few free drinks, are not in good enough economic straits at the moment to be able to buy others drinks. So they develop elaborate rituals to connive others into treating them without having to return the favor.

One of the best exponents of this ritualized game in all of Joyce's fiction is the barfly, the hilarious and acerbic narrator of the Cyclops episode of *Ulysses*. It's not too surprising that the barfly would object to the St. Patrick's Anti-Treating League, first mentioned by Leopold Bloom, of whom the narrator secretly thinks: "Antitreating is about the size of it. Gob, he'd let you pour all manner of drink down his throat till the Lord would call him before you'd ever see the froth of his pint" (*Ulysses* 12.684-686). In 1902, such a league was established "to promote temperance by combating the institution of 'treating' ... thus prolonging drinking bouts beyond sobriety" (Gifford and Seidman 337). The barfly's rant at Bloom's not standing drinks is superbly and ironically undercut for us readers since we know the narrator is certainly not buying any drinks either, nor for that matter is the citizen. Joe Hynes is the one standing most of the drinks for these fellows in Barney Kiernan's pub. Still the citizen and the barfly both know there is a formulaic ritual necessary before the treater will stand the first round. Zack Bowen believes that the barfly is miffed with both Joe and the citizen because Joe is "not sticking to the ritual rules: drinks

first, conversation later” (120). But I disagree; I think this is the usual order of this comic ritual. The barfly seems only amusingly annoyed at the talk of economics and politics, perhaps even seeing Joe as a superior player of this one-upping conversational word game: “But, begob, Joe was equal to the occasion” (*Ulysses* 12.134-35). Aloud to Joe, he asks him to stop ‘coddling’ or joking so that they can move on the next portion of the game—the ritualized ordering of the drinks:

- Give it a name, citizen, says Joe.
- Wine of the country, says he.
- What’s yours? says Joe.
- Ditto MacAnaspey, says I. (*Ulysses* 12.143-46)

As soon as Joe Hynes orders the three pints of porter from Terry the curate, he continues the game with a volley to the citizen: “And how’s the old heart, citizen?” thus allowing the alcohol-conversation mix to continue through at least two more treatings by Joe over the course of the hour.

Perhaps as well the barfly is anxious to get on to the actual treating stage itself because either his throat is too dry (as he maintains), or because one of the practical reasons behind such drinking rituals in a pub is that alcohol ingestion triggers the “loosened tongue” in certain patrons, or, more politely, it acts as a conversation starter. This aspect of pubbing is just one more way Leopold Bloom bucks the system. He not only refuses a drink offered by Joe, accepting only a cigar, he still manages to “do the rapparee” with a number of the pub-goers, but especially the citizen: his comments and retorts to the citizen will set in gear the final Homeric reenactment of this episode. Bloom is no teetotaler, though. He has had a burgundy at Davy Byrnes’s “moral pub” and a hard cider after dinner at the Ormond Hotel. But he pays his own way and doesn’t often treat, thus further alienating him as a non-Irishman in the eyes of the barfly and the citizen.

The reason Joe Hynes and J.J. O’Molloy are treating is that they have either managed to borrow money or to get an advance on sales. Stephen Dedalus, the other big stander of drinks this day, isn’t exactly rich either, since he owes lots of money to people all over Dublin. But he will blow most his two-weeks’ salary on this day on treats and whore-mongering at Bella Cohen’s brothel. Bloom isn’t rich either, but, as the “Ithaca” episode shows, he and Molly are better off financially than many Dubliners. Of course, his problem of not knowing or understanding the treating ritual is compounded by the fact that a rumor has mistakenly made Bloom the twenty-to-one winner in the Ascot Gold Cup horse race with his inside tip on

Throwaway. One post-game ritual any good gambler who “hits the Big One” must be aware of is the buying of multiple, or even all, rounds of drinks for his friends and acquaintances. On Bloom’s return from the courthouse near the end of *Cyclops*, the now quite intoxicated narrator thinks angrily:

Courthouse my eye and your pockets hanging down with gold and silver. Mean bloody scut. Stand us a drink itself. Devil a sweet fear! There’s a jew for you! All for number one. Cute as a shithouse rat. Hundred to five. (*Ulysses* 12.1759-61)

Of course Joyce underscores the ritualistic nature of all these pub games, whether they are mind games or the “usual customs.” He does this underscoring with the thirty-three parodic insertions into the barfly’s narrative. Many of these play on the sacred and mythological aspects of Catholic Ireland. I agree with Zack Bowen that Joyce’s creation of the character of Bloom is an even more effective way to debunk certain strong Irish Catholic motifs and legends, and that “Joyce uses Bloom as the agent of desacralization ... to explode the mythologies and rituals of Joyce’s fellow countrymen” (123).

However, drinking rituals can be either secular or sacred in nature. Most are the former, but one last instance where the lines are blurred is at a funeral and its predecessor, the wake for the deceased. Joyce’s whole last great novel *Finnegans Wake* takes off on that theme, but not much is mentioned there about drinking the health of the living after the funeral ceremony is completed. Joyce describes that ritual in both *Ulysses* and *Stephen Hero*, but reserves the longest description for the unfinished first novel. Remember that in the maturer work, in the “Hades” episode specifically, Bloom mentions the custom of the men stopping for a drink after the burial rites are over. When the hearse and funeral carriage that he and the others are driving in passes Dunphy’s corner on the way to Glasnevin cemetery, Bloom thinks:

Dunphy’s corner. Mourning coaches drawn up, drowning their grief. A pause by the wayside. Tiptop position for a pub. Expect we’ll pull up here on the way back to drink his health. Pass round the consolation. Elixir of life. (*Ulysses* 6.428-431)

Economically-minded Bloom sees the advantage of having a pub situated by a cemetery, but he can also spiritually justify these men’s ritualistic drinking *usquebaugh* or the water of life for consolation upon the death of a friend.

However, in *Stephen Hero*, a more autobiographical Joyce describes that same ritual of stopping at Dunphy’s but he may be adding Stephen’s own rite of passage whereby Stephen orders his first

drink in a public house. In context, the sad occasion is his sister Isabel's funeral; her wake had been a two-night affair where a "big company assembled in the drawingroom," and the narrator adds "they did not smoke but they drank and told stories. The morning after the table looked like a marine-store, so crowded was it with empty bottles, blue and green" (*Stephen Hero* 170). After the funeral, the carriages all stop at Dunphy's, where Mr. Wilkinson, who is sort of subletting his rented house to the large Daedalus³ family, stands the first round of drinks, a typical ceremonial gesture we'll obviously see a lot more of in Joyce's completed fictions. Wilkinson even stands the carriage drivers a pint of porter each, but the funeral party is drinking special whiskeys. Stephen too orders a pint to the noticeable disgust of Mr. Daedalus: "While his head was beneath the tankard he was conscious of his startled father and he felt the savour of the bitter clay of the graveyard sharp in his throat" (*Stephen Hero* 173). Some readers may be surprised later in the narrative to find that Simon is startled in Dunphy's not by his son's ordering a drink, but by what he has ordered exactly. He assails his son with:

Didn't I see you the morning of your poor sister's funeral—don't forget that? Unnatural bloody ruffian. By Christ I was ashamed of you that morning. You couldn't behave like a gentleman or talk or do a bloody thing only slink over in a corner with the hearse-drivers by God. Who taught you to drink pints of plain porter, might I ask? Is that considered a proper thing for an ... a artist to do? (*Stephen Hero* 234)

If this was the occasion for a teenaged Stephen Daedalus's first public drink, it is interesting to note that the Irish father sees nothing wrong with it, at least not as the canvassers in "Ivy Day" pretentiously do of the seventeen-year-old delivery boy's accepting a bottle of stout in the committee room:

—That's the way it begins, said the old man.
—The thin edge of the wedge, said Mr Henchy. (*Dubliners* 129)

Rather, Simon Daedalus, once a respectable landowner, but now "a drinker . . . and . . . a praiser of his own past" as Stephen describes him to Cranly in *Portrait* (241), is still putting on ritualistic airs in front of his friends by drinking expensive whiskey (at Wilkinson's expense of course), and he expects his son to do the same.

In overview, Joyce's literary game in showing so much leisurely, non-productive drinking activity in his fictions is to give the texts what Peter Hutchinson calls "a parallel, or series of parallels, which will

³ I am using here the original spelling of Stephen's surname as Joyce spelled it in the manuscript of *Stephen Hero*.

illuminate a strand” (23). As a game with the reader, this leisure parallel acts as a mirror or “interior duplication” (28). Joyce asks us to watch the Empire’s Second City’s turn-of-the-century “hemiplegia”⁴ being reflected off its inhabitants’ carefree customs and drinking rituals. However, Hutchinson argues that this doubling can act as a warning sign for action in the narrative that could develop (28). Joyce might be warning his contemporary Dubliners (and us as well) that a love of pleasure-seeking alone can unfortunately define a culture better than any other barometer. And unlike many of the other games played in *Dubliners*, *Stephen Hero*, *Portrait*, and *Ulysses* which may not be found in all parts of the world, leisure and the pursuit of it are transcultural, perhaps universal. The leisurely pursuit of drinking and its resultant games and rituals, after all, fits neatly into all four of Roger Caillois’s game categories by which he explains the reason why we play: “The taste for competition, the pursuit of chance, the pleasure of simulation, and the attraction of vertigo ...” (85).

Works Cited

- Bales, Robert F. “Attitudes Toward Drinking in the Irish Culture.” *Society, Culture, and Drinking Patterns*. Ed. David J. Pittman. New York: John Wiley and Sons, 1962. 157-187.
- Bishop, John. *Joyce’s Book of the Dark: “Finnegans Wake.”* Madison: U of Wisconsin P, 1986.
- Bowen, Zack. *Bloom’s Old Sweet Song: Essays on Joyce and Music*. Gainesville, FL: UP of Florida, 1995.
- Caillois, Roger. *Man, Play, and Games*. Trans. Meyer Barash. New York: Free P of Glencoe, 1961.
- Ehrmann, Jacques. “Homo Ludens Revisited.” Trans. Cathy and Phil Lewis. *Yale French Studies* 41 (1968): 31-57.
- Gifford, Don and Robert J. Seidman. *Ulysses Annotated: Notes for James Joyce’s Ulysses*. Revised and expended edition. Berkeley: U of California P, 1974, 1988.

⁴ As another type of mirroring, hemiplegia may reflect the two-way view of Dublin I am suggesting Joyce gives us. Hemiplegia is a type of paralysis, a symptom of Dublin’s life that Joyce describes throughout the short stories. However, etymologically, the word means “stricken” in “half,” that is, paralyzed on one side of the body. Hence only half the body of Dublin is frozen or static; the other half still functions normally. The body is, in effect, a distorted mirror image of itself.

- Hutchinson, Peter. *Games Authors Play*. London: Methuen, 1983.
- Joyce, James. *Dubliners: Text, Criticism, and Notes*. Ed. Robert Scholes and A. Walton Litz. Viking Critical Edition. New York: Viking P, 1968.
- . *Finnegans Wake*. New York: Viking P, 1939. Paperback reprint, New York: Viking Penguin, 1988.
- . "Ireland, Island of Saints and Sages." *The Critical Writings*. Ed. Ellsworth Mason and Richard Ellmann. Ithaca, NY: Cornell UP, 1959. 152-174.
- . *A Portrait of the Artist as a Young Man: Text, Criticism, and Notes*. Ed. Chester G. Anderson. Viking Critical Edition. New York: Viking P, 1968.
- . *Stephen Hero*. Ed. Theodore Spencer. Norfolk, CT: New Directions, 1944. Augmented edition by John J. Slocum and Herbert Cahoon. New York: New Directions, 1963.
- . *Ulysses: The Corrected Text*. Ed. by Hans Walter Gabler. New York: Random House, 1986.
- McCarthy, M.J.F. *Irish Land and Irish Liberty*. London: Robert Scott, 1911.
- Osteen, Mark. *The Economy of Ulysses: Making Both Ends Meet*. Syracuse: Syracuse UP, 1995.
- Suits, Bernard. "The Detective Story: A Case Study of Games in Literature." *Canadian Review of Literature* 12.2 (June 1985): 200-219.

John S. Slack
 Department of English
 University of Puerto Rico
 at Mayagüez

LA FAMILIA, ENTRE LA UTOPIÍA Y LA REALIDAD

Manuel Ballester

Son conocidas las clásicas caracterizaciones de la familia como lugar (*oikia*) o como célula de la sociedad. En la modernidad es más frecuente abordar la comprensión de la entidad familiar poniendo el acento en un aspecto distinto; la familia se define hoy más bien como un determinado tipo de relación interpersonal.

El hombre moderno considera su familia como lugar, pero no lugar físico (no como casa), sino lugar espiritual, como *hogar*. Y el hogar es pensado para reparar fuerzas, aliviar tensiones, manifestar la intimidad propia y acoger la ajena, es el ámbito en el cual el hombre es valorado por ser lo que es y no por lo que hace.

La dimensión relacional

Si la familia consiste en un conjunto de relaciones, parecerá lógico que profundicemos en la dimensión relacional. La familia nuclear aparece constituida por diversas relaciones: los fundadores de la familia, la relación entre los padres y los hijos (sean naturales o adoptados) y, finalmente, las relaciones entre los hijos, caso de que haya varios. Podríamos referirnos a otras relaciones (por ejemplo, con los abuelos, tíos, primos,...), pero entonces estaríamos hablando de un modelo de familia extensa, que no es el habitual actualmente en nuestra cultura.

Reparemos en que, en principio, la relación entre los padres es una relación que —al menos desde hace algunos siglos en nuestra cultura— surge de la voluntad de ellos, es una relación libre. Por su parte, la relación que liga a los padres con sus hijos *naturales* (no adoptados) es una relación necesaria, natural; lo mismo ocurre con la relación entre los hermanos: viene constituida necesaria y naturalmente por el hecho natural-biológico de la generación. En definitiva, de las tres relaciones aludidas, la primera brota de la libertad mientras que la relación paterno-filial y fraternal son necesarias o, lo que

es aquí lo mismo, surgen naturalmente a partir de la relación conyugal.

Interesa subrayar la idea de que la relación constituyente de la familia es, de suyo, libre. Y esto es así independientemente del modelo de familia que se pretenda postular. Veámoslo.

Hoy es posible separar sexualidad de procreación. Eso significa, entre otras cosas, que es técnicamente posible eliminar la consecuencia natural de la actividad sexual (prácticas anticonceptivas) sea temporal, sea permanentemente y, si esto falla o no se adoptaron tales medidas, es posible eliminar la consecuencia (aborto) con todas las garantías jurídicas y técnicas, también que es posible un embarazo sin actividad sexual (inseminación artificial, fecundación in vitro). En todos los casos indicados la familia (con o sin hijos, con o sin otro cónyuge, del mismo o distinto sexo) no viene dada, se constituye como proyecto elegido por quien o quienes la fundan.

Junto a las posibilidades indicadas, también es posible que un hombre y una mujer decidan constituir una familia basada en el matrimonio, y que elijan no mantener relaciones sexuales hasta después de ese matrimonio, y que opten por no intervenir de ningún modo para impedir el embarazo,... Todo esto es posible. Pero interesa señalar que con todo eso, no estamos ante una familia concebida según el modelo imperante hasta principios del siglo XX en el que una familia se constituía sobre una base conyugal pública (matrimonio), mantenía relaciones sexuales que, naturalmente, se orientan a los hijos,... Puede parecer lo mismo, pero no lo es. Y no lo es en un aspecto esencial: la familia actual tiene que *elegir* todo eso: aunque ambas familias se rigiesen materialmente por los mismos principios y valores, una se constituye según un modelo natural, un modelo que va de suyo y que sólo cabe realizarlo; actualmente, el modelo de familia exige la elección previa.

En definitiva, al margen del concreto modelo familiar del que se trate es la elección, la voluntariedad, el fundamento de la familia moderna. El fundamento en cuanto que la familia se constituye y se mantiene como fruto de la elección. Este es uno de los motivos por los que la familia moderna tiende a ser nuclear: me relaciono con quienes quiero, no con quienes son mi familia natural (tíos, primos, abuelos,...).¹

¹ Habitualmente se explica la evolución hacia la familia nuclear indicando factores de corte más sociológico, tales como la industrialización o el incremento del trabajo de la mujer fuera del hogar que, indudablemente, influyen poderosamente aunque no son los únicos.

La familia actual presenta, pues, una primacía de lo electivo y lo relacional. Pero lo voluntario se presenta en modo óptimo cuando la libertad es amorosa. Por eso la familia se concibe como relación amorosa. Es familia aquella relación que brota de la libre elección y que puede definirse como amorosa.

Esta concepción de fondo de la familia permite entender mejor fenómenos como el aumento de relaciones de hecho (se valora la relación y la autenticidad de la misma, al tiempo que se minusvalora lo institucional o público), el intento de constituir familias de homosexuales (aquí las relaciones sexuales no están, obviamente, orientadas a la procreación —tampoco en muchas parejas heterosexuales. Si hay hijos, no son naturales, sino adoptados — igual ocurre en parejas heterosexuales que no quieren o no pueden tener hijos naturales—), cancelaciones matrimoniales (divorcios o, en un contexto religioso, anulación o nulidad).²

En resumen, interesa retener que el ideal de familia, o la familia ideal, consta actualmente de un grupo de personas que establecen una relación interpersonal de tipo fundamentalmente amoroso.

Familia moderna y familia clásica

En distintos ámbitos se observa un “cansancio” en y ante nuestra cultura. Ese desaliento ha sido contemporáneo con el gigantismo de los logros técnicos y la conciencia de que la acción del hombre puede poner en peligro la pervivencia de la naturaleza. El llamado paradigma ecológico ha subrayado la necesidad de respetar la naturaleza.

De manera que diversas líneas de pensamiento confluyen a la hora de considerar que la naturaleza debe ser objeto de cuidado, al tiempo que observada como guía de acción. Se trata de la reposición de una cuestión que se plantea ya en los albores de nuestra civilización.³ Hoy lo natural es considerado, frente a la cultura tecnológica, lo bueno.

² La nulidad supone una vez más poner el acento en el elemento electivo. Se argumenta que aunque hubo apariencia de consentimiento mutuo, que tal simulacro se produjo públicamente y ante Dios, realmente no hubo tal acto voluntario y, por ello, no hubo matrimonio. La nulidad no es, en este sentido, la anulación de algo que ocurrió sino la constatación de que allí no hubo sino apariencia. Pero esto es afirmar indirectamente que sólo el libre consentimiento es el fundamento del matrimonio.

³ Con el prof. García Marqués, me he ocupado de este asunto en “Le problème ‘*physis-nomos*’ chez Aristote”, en VV.AA. *La nature*, Cahiers de la Revue de Théologie et de Philosophie, Genève-Lausanne-Neuchâtel, 1996, 416-422.

La cuestión de la familia no es ajena a esta dicotomía entre naturaleza y cultura, es más, se trata de un lugar privilegiado donde ambos dominios confluyen ya que “la familia es y permanece como la realidad más profunda de la identidad humana y social. Una realidad ‘primordial’ que indica aún hoy, aunque muchos no lo vean, el paso onto y filogenético de la naturaleza a la cultura”.⁴

Pienso que enfocar el estudio de la familia desde esta perspectiva es considerarla desde una orientación adecuada en cuanto que la familia no es una institución atemporal; por el contrario, se ve sometida al influjo de las circunstancias cambiantes de cada momento histórico.

En este sentido, la cuestión clave consistiría en averiguar si la familia es o no es natural, si hemos de ubicarla más del lado de la naturaleza (y, por ello, de lo necesario) o de la cultura (la libertad y la elección).

Una primera aproximación enfrentaría las perspectivas moderna y clásica que podríamos considerar expresadas por Hegel y Aristóteles, respectivamente.

Aristóteles considera que la familia es natural, se trata de “la comunidad constituida naturalmente [*koinonía kata physin*] para la satisfacción de las necesidades cotidianas”.⁵ En esta caracterización se sitúa lo natural junto a lo necesario y, por ello, hemos de oponerlo a lo electivo.

La visión moderna queda bien caracterizada por Hegel cuando afirma que “la familia se determina por su unidad sentida, el amor”⁶ ya que el amor es, de suyo, algo que hemos de situar del lado de lo electivo.

Pudiera parecer que estamos ante dos modelos antagónicos, irreconciliables. Y pudiera parecer que es así en cuanto que la familia según el modelo antiguo discurriría según cauces naturales, mientras que la moderna se articularía en torno a la libertad.

Si lo anterior se entiende según los clichés de natural-necesario y libre-arbitrario, entonces se trata de dos modelos realmente distintos y habría que concluir que no existe entre ellos más coincidencia que el nombre de familia que se da a estas agrupaciones humanas.

⁴ P. Donati, “Famiglia”, en P. Donati y E. Scabini, *Nuovo lessico familiare*, Vita e Pensiero, Milán, 1995, 15-29.

⁵ Aristóteles, *Política*, I, 2, 1252b 14.

⁶ G.W.F. Hegel, *Grundlinien der Philosophie des Rechts oder Naturrecht und Staatswissenschaft im Grundrisse*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1970, § 158.

Una concepción más ajustada a la realidad de los conceptos a los que estamos refiriéndonos nos proporcionará una perspectiva diferente. La noción de naturaleza es pensada por el Estagirita no como algo rígido o acabado. Por el contrario, sostiene que hay que considerar “naturaleza de cada cosa a lo que cada cosa es una vez acabada [*telestheises*] su generación”.⁷

Naturaleza remite en Aristóteles a la idea de fin como plenitud (*telos*), pero eso significa que naturaleza es sinónimo de progreso hacia la consecución de esa plenitud o, lo que es lo mismo, se trata del proceso mediante el cual el ser natural consigue realizar efectivamente la perfección que está potencialmente contenida en su naturaleza.

Esta idea de naturaleza es aplicada por Aristóteles tanto a la comprensión del hombre cuanto a cualquier otra realidad que podamos decir que es natural, como es el caso de la familia (si la familia es, como se ha indicado, para la satisfacción de las necesidades *naturales*, ella misma ha de ser natural). El hombre es *physei politikón zoón*, viviente político por naturaleza,⁸ lo cual significa que el hombre está dotado de un dinamismo intrínseco, vital,⁹ que le lleva a buscar su plenitud en la polis, en la vertiente pública o relacional.

La plenitud a que tiende ese viviente que llamamos hombre es lo natural para él y el proceso mediante el cual tiende (su vida) está modalizado por lo que él es. El hombre es, lo hemos visto, viviente político por naturaleza, pero también es viviente dotado de logos. Eso significa que, para el hombre, el dinamismo vital que le dirige a la consecución de su plenitud ha de estar modalizado por el dinamismo propio de la inteligencia, dinamismo que ha de aplicarse entre otras cosas a la inserción del hombre en la polis.

Desde la teoría aristotélica puede afirmarse que es esencial que el hombre desarrolle su dimensión política de un modo racional. El hombre griego tematiza el despliegue de su politicidad (su sociabilidad o dimensión relacional, diríamos hoy) fundamentalmente en el ámbito de la polis. El hombre moderno lo hace preferentemente en el ámbito familiar. No obstante, ambos coinciden en pensar su relación con sus semejantes en el dominio en que consideran que se realiza más adecuadamente su libertad (polis para el griego, intimidad

⁷ Aristóteles, *Política*, I, 2, 1252 b33-1253 a 2.

⁸ Aristóteles, *Política*, I, 2, 1253 a 3-5.

⁹ En Aristóteles la vida es, en todas sus modalidades, “un proceso hacia el sí mismo y hacia la entelequia”, Aristóteles, *De Anima*, II, 5, 417 b 6-7.

familiar para el moderno). Y, por esto, ambos coinciden —con terminología y perspectivas filosóficas distintas— en considerar la dimensión relacional como esencial al hombre.¹⁰

En cualquier caso, tenemos que de la dimensión natural-teleológica del hombre brotaría una necesidad de relacionarse con sus semejantes y tal necesidad se satisfaría en primer término en la familia.

Me parece de interés volver a insistir en el hecho de que la familia es algo que surge natural y necesariamente. Pensemos otro ámbito de tendencias que brotan igualmente de modo natural y necesario: la exigencia de comer. Es innegable que la necesidad de nutrirnos en que nos vemos es algo natural. Pero la naturaleza humana está modalizada por la inteligencia. Por eso esa necesidad no se resuelve de modo unívoco por todos los hombres. Por el contrario, el hombre inventa la gastronomía. Hay culturas gastronómicas muy diversas. Eso significa que el hombre es capaz de modular culturalmente, desde la libertad, incluso una necesidad tan básica que tiene en común con todos los vivientes: toda cultura culinaria procede conjuntamente de la necesidad y de la libertad.¹¹

De modo paralelo, la necesidad natural que el viviente político por naturaleza experimenta de relacionarse con sus semejantes, también se plasma de modo diverso en distintas culturas y en distintos momentos de una misma cultura. De ahí las variantes que podemos apreciar en las distintas configuraciones culturales en que se presenta la estructura familiar.

¹⁰ Se ha señalado que lo relacional es en Aristóteles una denominación adjetiva, accidental, que remite a una conexión entre cosas que permanecen inalteradas (o casi) ante la relación en la que intervienen como meros objetos. Frente a esto, el personalismo moderno concebiría la relacionalidad dotada de rango substancial en cuanto que el hombre sólo se constituiría como hombre, como persona, al relacionarse con los otros hombres que serían ya sujetos y no objetos. No es este el lugar para llevar a cabo una contraposición de la posición de Aristóteles y la personalista. Si quisiera destacar que la consideración de la relacionalidad como esencial al ser humano es perfectamente asumible en la filosofía de Aristóteles.

¹¹ Conviene advertir que eso no significa que todas las tradiciones culinarias tengan igual valor. Podemos pensarlas y ver cómo tal dieta es mejor que tal otra porque proporciona una mayor riqueza de elementos que el organismo necesita. De modo paralelo no puede concluirse que toda tradición cultural es igualmente valiosa. También podemos analizar en este caso qué elementos son más adecuados o más coherentes con la naturaleza humana. Así, hemos de afirmar que una sociedad que se apoye en un sistema esclavista y en la poligamia es peor que otro que mantenga la igual dignidad de todas las personas. Y así sucesivamente.

Habíamos indicado antes una presunta oposición entre la familia según el modelo aristotélico y la familia tal como la concibe Hegel. Vemos ahora que no existe realmente tal incompatibilidad. En Aristóteles habría un modelo relacional mientras que Hegel —y con él, el hombre actual— exige que tal relación no sólo sea real (como la que se da entre marido y mujer o entre padres e hijos) sino que se trate de una unidad sentida como tal (*empfindende Einheit*),¹² es decir, añade la necesidad de que la relación se patentice en la conciencia de quienes se relacionan. En el modelo clásico, la realidad de la relación se impone a quienes se relacionan. En el planteamiento moderno, la relación sólo es real en cuanto que es pensada y vivida, en cuanto que es elegida y querida.

La libertad como fundamento de la familia

La familia moderna es concebida de modo que parece mucho más adecuada a lo que es el hombre. Responde a esa necesidad profunda de relación del viviente político por naturaleza, pero no cualquier tipo de relación sino una relación amorosa, y sentida como tal. Responde, pues, a ese otro anhelo (y necesidad natural) de amar y ser amado.

Las perspectivas que el modelo vigente de familia suscitan no son nada desdeñables. Estas expectativas son realizables y esto es algo que aumenta las expectativas, la esperanza de tener una familia así.

Sin embargo, la terca realidad nos recuerda que algo no es como debiera. La relación amorosa que preside el ideal de familia es el sentimiento que proporciona todo lo que el individuo busca en la intimidad de su hogar, de su familia: seguridad, aceptación incondicional, gratuidad, estabilidad... Esta relación confiere la sensación de haber encontrado para siempre el lugar que a uno le corresponde en el mundo y en la vida. Por eso, se quiere permanecer ahí para siempre. El amor, y la relación que ahí tiene su fundamento (la familia), es para siempre.

Sin embargo, esta idea, este ideal, contrasta con el ciclo vital previsible para la generación actual, que es del siguiente cariz: “seguramente vivirán: varios años con sus padres y sus madres; luego con sus madres y sus padrastros; solos por algún tiempo, después

¹² Literalmente: “Die Familie hat als die unmittelbare Substantialität des Geistes seine sich empfindende Einheit, die Liebe”, Grundlinien des Philosophie des Rechts, § 158.

de haber cumplido los veinte años y emanciparse; se unirán más tarde consensualmente con alguien del sexo opuesto, sin casarse; se casarán posteriormente con esa o con otra persona y se divorciarán; vivirán nuevamente solos, y se volverán a casar, y acabarán viviendo otra vez solos cuando se queden viudos, se hayan separado por última vez, o estén a punto para recogerse en un hogar de la tercera edad”.¹³

Y es que si el amor es el fundamento de la familia, entonces es coherente que, desaparecido el amor, desaparezca también la familia. Esto se corresponde con lo que se ha llamado familia autopoyética, cuya esencia sería que se construye o destruye por su energía o falta de energía interna.¹⁴

En definitiva, las expectativas actuales son halagüeñas, la realidad no lo es tanto. Y hemos de intentar explicar también esta desigualdad.

Pienso que el modelo actual de familia —y el de tantas otras realidades del mundo humano— se ha desarrollado atendiendo a las posibilidades que la moderna comprensión de lo humano ha abierto. El sujeto humano se autoconcebe actualmente como un ser dotado de una gran dignidad. Sobre nosotros gravita, por ejemplo, el imperativo kantiano de tratar lo humano siempre como fin,¹⁵ de modo que el preciado don de su libertad gestionado desde la autonomía de su conciencia le capacita al hombre para dirigir la totalidad de su existencia, tratar al otro como un igual y establecer una relación entre dos adultos maduros que puede incluir la articulación de la totalidad de mi proyecto vital con el del otro conjugando así el nosotros. El amor brota, pues, de esa posibilidad: la de acoger cognoscitiva y volitivamente mi propia vida de modo que tenga la capacidad de hacer entrega de todo mi ser, de ponerlo al servicio del otro.

¹³ A. Herlin y F.F. Furstenberg,(Jr), *The shape of the American Family in the year 2000*, TAP 22, Washington D.C., 1982, 6. Citado en S. Del Campo, “Familia y Culturas”, 43, en VV.AA., *Familia en el mundo cambiante*, Universidad Pontificia, Salamanca, 1994, 31-46.

¹⁴ Cfr., por ejemplo, P. Donati, “L’emergenza della famiglia ‘auto-poiética’”, en P. Donati (Ed.), *Primo rapporto sulla famiglia in Italia*, Cinisello Balsamo, 1989, 13-69.

¹⁵ “Obra de tal modo que trates a la humanidad, en tu persona o en la de los demás, siempre y al mismo tiempo como un fin y nunca meramente como un medio”, I. Kant, *Grundlegung zur Metaphysik der Sitten*, 429, en *Kants Werke*, Walter de Gruyter & Co., Berlin, vol. IV, 1968, 385-464. Vers. española de José Mardomingo: I. Kant, *Fundamentación de la metafísica de las costumbres*, Ariel, Barcelona, 1996, 189.

El gigante moral a que acabamos de referirnos es el tipo humano al que corresponde el modelo de familia actual. Pero un texto no menos célebre de Kant hace referencia a la pereza y cobardía que lleva a que la mayor parte de los seres humanos se mantenga gustosamente en situación de incapacidad de servirse del propio intelecto viéndose abocado a organizar su propia existencia desde los valores que otro le dicta.¹⁶ La situación a que alude Kant sigue vigente. Coherente con ello es lo que ocurre, si hemos de creer la caracterización realizada por Fromm cuando indica que lo habitual son “hombres que cooperan mansamente y en gran número; que quieren consumir cada vez más; y cuyos gustos están estandarizados y pueden modificarse y anticiparse fácilmente, hombres que se sienten libres e independientes, no sometidos a ninguna autoridad, principio o conciencia moral —dispuestos, empero, a que los manejen, a hacer lo que se espera de ellos, a encajar sin dificultades en la maquinaria social—; a los que se puede guiar sin recurrir a la fuerza, conducir, sin líderes, impulsar sin finalidad alguna —excepto la de cumplir, apresurarse, funcionar, seguir adelante”.¹⁷

En definitiva, la cuestión estriba en que el modelo ideal de familia necesita el modelo ideal de hombre. ¿Por qué la familia real no se corresponde a la familia ideal? He aquí la respuesta: porque el hombre real no coincide con el hombre ideal. Un hombre como el descrito por Fromm es un hombre que no ha sido capaz de articular su existencia de acuerdo con la dignidad que le corresponde. Se ha situado por debajo de sus posibilidades, ha empequeñecido su existencia hasta hacerse incapaz de amar,¹⁸ que es la relación sobre la que se estructura idealmente la familia.

En mi opinión, no es fácil ni deseable que ceda el ideal de hombre y de familia aunque eso suponga mucho sufrimiento para el hombre real que se queda corto y fracasa una vez tras otra.

Quizá una tarea de la filosofía consista en señalar el camino por el que el hombre debe transitar para conseguir esa existencia feliz a la que todos nos sentimos llamados. Kant, al tiempo que señalaba el problema aludido, indicaba también la solución en la dirección de la

¹⁶ Cfr. I. Kant, “¿Qué es la Ilustración?”, en *Filosofía de la Historia*, Prólogo y traducción de Eugenio Ímaz, Fondo de Cultura Económica, México 1987, pp. 25-38.

¹⁷ E. Fromm, *El arte de amar*, eds. Paidós, Barcelona, B. Aires, México, 15a reimpr., 1994, 86.

¹⁸ Así el amor se concibe como una huida de la soledad: “se establece una alianza de dos contra el mundo, y se confunde ese egoísmo à deux con amor e intimidad”, E. Fromm, *El arte de amar*, 88.

conquista de la libertad.¹⁹ Eso significa que hay que poner de manifiesto los implícitos contenidos en la noción de libertad.

Libertad supone apertura, capacidad de acoger. No se trata de un estar pasivamente abierto. Por el contrario, libertad es actividad. El fruto más granado de la libertad es el amor porque en el amor se acoge la totalidad de la existencia propia y se la consagra a otra persona. Esa dedicación amorosa supone reconocer la dignidad de la persona amada, supone afirmar la capacidad del amante de superar el instante: se ama y se entrega para siempre. Ese acto semeja una *creatio continua* en cuanto que necesita ser renovado: mi vida es mía y ponerla al servicio del otro ha de hacerse cada vez, nuevamente, siempre lo mismo y siempre nuevo.

La libertad hace posible que el hombre se asome al abismo de su grandeza. Pero hace también posible que el hombre caiga desde esa altura. Dicho de otro modo, si el hombre articula su vida sobre la libertad, tan abierto está para lograr el éxito como para fracasar. En caso contrario, la libertad no sería real. El fracaso ha de ser posible y como resulta que, además, es más fácil, eso explica que sea también lo más frecuente. Fracaso en el terreno personal, fracaso en el terreno familiar.

Conclusión

Pretendo haber mostrado que la noción imperante de familia es coherente con la noción de hombre. Existe un abismo entre la idealidad de la familia y la realidad de ésta que no es sino un reflejo de la fisura entre el hombre en su idealidad y la realidad.

Quizá sea más preciso decir que se trata de una fisura entre dos dimensiones de la realidad del hombre y la familia. La autocomprensión del sujeto humano (y del mundo humano en general, ahí la familia) ofrece hoy un avance respecto a modelos anteriores en cuanto que se articulan sobre aspectos más valiosos del individuo y de la comunidad familiar.

Esa mayor altura significa las dos vertientes a que nos referimos. Por una parte, de modo directo, eso supone una mayor posibilidad: la realidad humana del individuo y su familia puede alcanzar

¹⁹ Cfr. I. Kant, "¿Qué es Ilustración?", 27. Estrictamente, Kant señala que la solución estriba en "la libertad en el uso público de la razón". No procede aquí entrar en la interesante distinción kantiana en torno al uso público/privado de la razón. El lector interesado puede acudir para ello al artículo de Kant.

hoy niveles de plenitud nunca antes pensados. Por otra parte, de una manera indirecta pero también real, esta altura supone que se puede caer en abismos de baja mayor.

Que estas dos dimensiones pertenecen por igual a la naturaleza de las realidades que se dan en el mundo humano significa que hacen posible la libertad (y con ello la grandeza) del hombre, que puede elegir lo óptimo y hacerse así mejor, puede optar por lo mejor y conseguir así la propia plenitud. Pero puesto que la libertad es real, y no una mera ficción intelectual, es posible no sólo su ejercicio activo y plenificante, sino también su dejación (por comodidad, pereza o cobardía, como señala Kant) o, incluso, su perversión.

Manuel Ballester
Instituto Tirant lo Blanch
Elche (Alicante), España

EL LUGAR DE DIOS EN LA FILOSOFÍA DE DESCARTES

Juan José Sánchez Álvarez-Castellanos

El siguiente artículo desarrolla, con las oportunas modificaciones, las líneas directrices de una conferencia, con el mismo título, que dicté hace algunos años a estudiantes y público en general de la Universidad de Puerto Rico en Mayagüez. En aquel momento, como lo sigo haciendo ahora, procuré seguir de cerca la exposición que del tema que nos ocupa ofrece Descartes en el *Discurso del método*, el texto más conocido de este autor y que, además, constituye una de las lecturas obligatorias del curso *Introducción a la Cultura de Occidente, Segunda Parte*, un curso al que pertenecía la mayor parte de mi audiencia. La razón que me ha movido a escribir este artículo responde, por tanto, al mismo espíritu que animaba aquella conferencia: primero, explicar a un público no especializado en filosofía la importancia que posee Dios en el sistema filosófico cartesiano; segundo, aprovechar la exposición de este tema para explicar, a su vez, una de las obras clásicas del pensamiento filosófico occidental.

1. Introducción

Descartes vivió, prácticamente, durante la primera mitad del siglo XVII (nació en Francia, en 1596, y murió en Suecia, en 1650). Consagró casi toda su vida a un proyecto de reforma de todas las ciencias y la filosofía. Fueron valiosas sus contribuciones al campo de la física (como, por ejemplo, al estudio de la refracción de la luz) y de las matemáticas (se le considera el inventor de la geometría analítica), aunque, en el campo de la física, quedó pronto opacado por la figura de Isaac Newton. Puede decirse que Descartes inauguró un nuevo estilo de hacer filosofía y de hacer ciencia, y con él comienza, propiamente, la llamada época moderna en la historia del pensamiento occidental. Sus doctrinas le valieron rápidamente la fama, aún en vida, así como las enemistades. Y es de notar, para el tema que nos ocupa, que, a pesar de ser considerado un sincero creyente (católico), muchas de sus doctrinas, sin embargo, fueron rechazadas rápidamente, tanto por católicos como por protestantes, aunque también encontró fuertes partidarios entre teólogos y

hombres de iglesia de su tiempo. La autoridad eclesiástica católica incluyó pronto en el Índice de libros prohibidos el *Discurso del método* y las *Meditaciones metafísicas*, siendo esta última su obra más importante de filosofía.

El *Discurso del método* fue publicado en 1637, y servía como una suerte de introducción a tres ensayos, titulados: *Dióptrica*, *Meteoros* y *Geometría*. Se trata del primer escrito que publica Descartes, pero ya antes había trabajado en tres obras de suma importancia: un tratado de lo que hoy podríamos llamar epistemología (*Las reglas para la dirección de la mente*, publicado tras la muerte del autor), uno de metafísica (*Tratado de la divinidad*, texto que no se conoce), y otro de física (*Tratado del mundo o de la luz*, publicado también póstumamente). Y son estas tres áreas del conocimiento, y estos tres trabajos, los que van a estar presentes, de una manera especial, en el *Discurso*, explícita o implícitamente. Voy a procurar, en la medida de lo posible, fundamentar mi exposición en pasajes de este texto, aunque, de vez en cuando, deba referirme a otros escritos de éstas y otras obras de Descartes posteriores al mismo.

El *Discurso* es un texto de aparente lectura fácil, sobre todo para aquellos que poseen cierta familiaridad con otros escritos de filosofía. En él, su autor resume, como en un cuadro, por utilizar su misma expresión, su trayectoria filosófica y algunos de los temas fundamentales de su pensamiento. Estaba escrito, originalmente, en francés, su lengua vernácula, y no en latín, que era el idioma empleado comúnmente en los textos de ciencia y filosofía, precisamente para que, como dice Descartes casi al concluir el libro, “los que hagan uso de su pura razón natural, juzguen mejor sus opiniones que los que sólo creen en los libros antiguos”.¹ Se habla en él de todo un poco: de la historia personal del autor (con carácter muchas veces apologético), de metodología de las ciencias, de moral, de filosofía, de física, de medicina, etc. El autor se muestra, a veces, sumamente respetuoso con la libertad de pensamiento del lector (no quiere que su propia historia personal se convierta en ejemplo obligatorio de

¹ René Descartes. *Discurso del método*. VI parte, pág. 77, líneas 27-29. En adelante, cuando cite esta obra, me limitaré a señalar en números romanos la parte correspondiente del *Discurso* y luego la página y línea o líneas, según la edición francesa de Adam-Tannery, reproducida en facsímil en la versión bilingüe de Risiera Frondizzi (*Discurso del método*, Editorial Universidad de Puerto Rico, Río Piedras, 1990). Ofrezco la traducción de Manuel García Morente (*Discurso del método. Meditaciones metafísicas*, Espasa Calpe, Madrid, 1982 -1a ed. 1937-), una versión que sigue, a veces literalmente, Frondizzi. En algunos casos, introduzco en la traducción de Morente las modificaciones que sugiere Frondizzi.

conducta para los demás); otras veces, en cambio, puede observarse, claramente, una manifiesta ironía contra aquellos que, según diríamos hoy, detentan el poder del conocimiento (esto es, contra la enseñanza “oficial”, lo que se viene enseñando en las “escuelas”, término que, como ya sabemos, no designa sino los centros superiores de enseñanza, lo que hoy llamaríamos las universidades y otros centros de investigación).

El ritmo de la lectura del *Discurso* varía conforme vamos avanzando por las seis partes en que se divide. Podemos decir que posee altibajos: unas veces se eleva hasta ciertas cotas de profundidad metafísica, para descender, de pronto, aparentemente, a otras cuestiones menos filosóficas, e incluso simplemente autobiográficas. Si consideramos todos los apartados en su conjunto, podríamos decir que el ritmo se ve profundamente alterado en la cuarta parte, en donde, como el propio autor nos dice, desea hablarnos de las primeras meditaciones que hizo cuando era más joven, meditaciones que “son tan metafísicas y tan fuera de lo común, que quizá no gusten a todo el mundo” (IV, 31, 14-17). Después de esta cuarta parte, sin embargo, vuelve a retornar el ritmo empleado hasta entonces, y la última parte destaca, de nuevo, por su carácter preferentemente autobiográfico.

Es precisamente en este momento crucial, la cuarta parte, cuando, aparentemente sin relación con los temas anteriores, comienza a ofrecer unas pruebas de la existencia de Dios y a subrayar la importancia que posee la certeza de Su existencia para la empresa que se propone. No es, empero, la primera vez que se cita a Dios en el texto. Pero en esas otras ocasiones parece, más bien, que el tema de Dios surge como de pasada. Aquí, sin embargo, ocupa un lugar central, y aunque no se extiende más que unas cinco páginas, son, quizás, las más difíciles de todo el texto cartesiano. Nos podríamos hacer, entonces, las siguientes preguntas: ¿qué puesto ocupa, en el *Discurso*, Dios? ¿Por qué se afana tanto Descartes, por decirlo así, en demostrar su existencia? ¿Se trata, simplemente, de una cuestión más de filosofía, como otras tantas de las cuestiones que se plantea en el texto, o posee alguna relación necesaria con las otras cuestiones que también discute en el *Discurso*? Y puesto que, como él mismo nos dice, esta obra pretende mostrar, como en un cuadro, toda su trayectoria filosófica seguida hasta el momento, podemos extender nuestra pregunta a todo el pensamiento de Descartes, y entonces la interrogante podría formularse así: *¿qué lugar ocupa Dios en la filosofía cartesiana?*

La respuesta a esta pregunta la podemos anticipar ya: Dios

ocupa un lugar central porque va a constituirse, precisamente, en el garante de la firmeza y solidez del nuevo edificio de las ciencias que Descartes desea construir. Para explicar esta respuesta, que va a ser el tema central de este artículo, debemos comenzar por explicar qué entiende Descartes por filosofía; a continuación, vamos a ver cuál es la empresa que tiene en mente y la importancia que posee la metafísica para dicha empresa; y luego estudiaremos, en concreto, el lugar que ocupa Dios en ese proyecto.

2. Qué entiende Descartes por filosofía

El lector no familiarizado con la época en la que escribe Descartes se sorprenderá que en el *Discurso* se traten temas sin conexión aparente: desde cuestiones que hoy llamaríamos puramente filosóficas (metafísicas, morales, etc.) a cuestiones estrictamente científicas, en el sentido actual de la palabra: asuntos de física, de mecánica y de medicina. Y lo que más llama la atención es que el autor pasa fácilmente de una a otra cuestión: así, unas páginas después de demostrar la existencia de Dios, comienza a hablarnos del funcionamiento del corazón y su importancia para la explicación de la circulación de la sangre. Reflejo de este continuo ir y venir de cuestiones filosóficas a cuestiones científicas es el hecho de que utiliza muchas veces, como equivalentes, los términos *filosofía* y *ciencia*.

Para comprender esta aparente ambigüedad, es preciso tener en cuenta que todavía en esta época se emplea la palabra *filosofía* en el sentido clásico de saber universal por excelencia, saber que abarcaría, en su seno, todas las áreas del conocimiento, incluidas las que hoy se considerarían estrictamente científicas. La filosofía sería, así, el nombre con el que designamos el edificio del saber, por utilizar la metáfora que emplea en el *Discurso*, un edificio cuyos cimientos serían la metafísica.² Descartes nos lo explica mejor en el prefacio de otra obra posterior, los *Principios de la filosofía*, en donde afirma que la filosofía es como un árbol,

cuyas raíces son la metafísica, el tronco la física y las ramas que salen de este tronco son todas las demás ciencias que se reducen a tres principales: la medicina, la mecánica y la moral.³

² La metafísica es la parte más abstracta de la filosofía. Tiene como objeto de estudio la totalidad de lo que hay. Los temas especiales de este estudio, según sugiere Descartes, serían el alma y Dios.

³ Citado en Descartes y Leibniz, *Sobre los principios de la filosofía*, ed. de E. López y M. Gracia, Gredos, Madrid, 1989, p. 22.

De manera que la filosofía

es el perfecto conocimiento de todas las cosas que el hombre puede saber tanto para la conducta de su vida [moral], como para la conservación de su salud [medicina] y la invención de las artes [mecánica].⁴

En un sentido más restringido, sin embargo, filosofía es, para Descartes, propiamente, la metafísica, y es lo que puede desprenderse de la afirmación que hace en el *Discurso*, después de aludir a las matemáticas, la teología y la filosofía, de que las “demás ciencias toman sus principios de la filosofía” (I, 8, 30-31). Nosotros vamos a conservar, en la medida de lo posible, el sentido general de la palabra *filosofía* como el árbol (o el edificio) de todos los saberes, aunque procuraremos recordar de vez en cuando, aun a costa de resultar demasiado insistentes, esta ambivalencia del término *filosofía*.

3. Cuál es la empresa que se propone nuestro autor

Descartes insiste una y otra vez, desde las primeras páginas del *Discurso*, en que su pretensión no es otra que derribar, desde sus cimientos, el edificio del saber (es decir, de la filosofía o de las ciencias, según lo que acabamos de explicar). Y podríamos preguntarnos: ¿por qué no le basta con el edificio que ya hay, es decir, con la filosofía (y la ciencia) ya existentes, construido a lo largo de tantos siglos por las mentes más prestigiosas de todos los tiempos? Su respuesta es contundente: porque este edificio amenaza ruina, está enfermo (si puede hablarse de enfermedad en el caso de un edificio).

Descartes nos ofrece varios síntomas de esta enfermedad. Esta filosofía, afirma, es objeto continuo de disputas; es a menudo demasiado oscura, sus explicaciones se basan, con frecuencia, en principios ocultos y difíciles de entender; no enseña nada nuevo; no progresa, etc. Para ilustrarnos estos síntomas, nos remite nuestro autor a sus propios estudios, especialmente los que hizo en La Flèche, institución que, como dice, era “una de las más célebres escuelas de Europa” (I, 5, 1; hoy diríamos universidades). Esta vieja “filosofía”, que amenaza ruina, no es sino la filosofía aristotélica. Quizás un ejemplo nos pueda ilustrar este asunto. En el programa académico del segundo año en La Flèche se estudiaba, entre otros textos, la *Física* de Aristóteles, autor que vivió en el siglo IV a.C., es decir, unos dos mil años antes de Descartes. Pero obsérvese que cuando se estudia a Aristóteles, no se hace por un interés puramente

⁴ *Ibid.*, p. 12.

histórico. No se trataba de un curso de historia de la ciencia o de la filosofía. Se trataba, propiamente, de un curso de física, cuyo libro de texto era, precisamente, esta obra de Aristóteles, que lleva el mismo título. ¿Cómo es posible que un libro de texto, sobre todo de física, haya perdurado tanto tiempo, cuando hoy, por ejemplo, no bien se ha lanzado la primera edición de un manual de estas características, ya se está revisando para su próxima edición? Pero no hay que ser demasiado injusto con Aristóteles ni con aquellos que, a lo largo de esos dos mil años, lo han estudiado y enseñado. Al fin y al cabo, como hemos observado, y el mismo Descartes reconoce, a su estudio se han consagrado los mejores espíritus de todos los tiempos. Para comprender un poco mejor el estado de insatisfacción que le producía esta filosofía, vamos a analizar cuál es, en el fondo, la enfermedad de que nos habla Descartes.

Hemos mencionado algunos de los síntomas que observa nuestro autor. Pero estos síntomas no son sino la consecuencia de una enfermedad, y es ésta la que hay que descubrir si queremos salvar al paciente. El mal del que nos habla Descartes, insistentemente, es el que posee todo edificio, por seguir con la metáfora, que no se ha asentado sobre cimientos sólidos y en cuya construcción no se ha seguido un procedimiento riguroso. Si, como él mismo afirma, la metafísica son los cimientos de este edificio, lo que nos está diciendo Descartes, en definitiva, es que este edificio construido hasta ahora se ha levantado sobre una metafísica poco sólida. Y la clave de esta debilidad de los cimientos radica, precisamente, en el método empleado, método que es, en principio, o por lo menos según aparece en el título, el tema central de su *Discurso*. Por aquí es por donde vamos a enlazar, en unos momentos, con el tema de Dios.

Pero volvamos al punto mencionado anteriormente. Si realmente la filosofía (es decir, la metafísica y las hoy llamadas ciencias) ha sido cultivada por los mejores espíritus de todos los tiempos, ¿acaso no parece harto pretencioso afirmar, como hace nuestro autor, que no se ha sabido construir este edificio? Pienso que, en realidad, hay otro defecto de construcción que menciona Descartes, y que constituye otra de las principales razones, si no la primera, de su discrepancia respecto de la filosofía existente hasta ahora. Se trata de que esta filosofía no es útil, no es práctica para las necesidades inmediatas de la vida; es una filosofía demasiado teórica, abstracta diríamos hoy, o como dice Descartes, en la I parte, se trata de “especulaciones que no producen efecto alguno” (I, 10, 3-4). Frente a este tipo de filosofía especulativa, Descartes persigue encontrar un conocimiento que pueda, por medio de la tecnología, aplicarse directamente a la

transformación del mundo. Es a lo que se refiere cuando nos dice, casi al finalizar su *Discurso*, que lo que pretende no es sino elaborar una filosofía práctica que nos permita aprovechar todas las fuerzas de la naturaleza, de tal manera que podamos hacernos como dueños y poseedores de ella.⁵ Pero si tal es el caso, quizás el “problema” de la antigua filosofía (es decir, de toda la ciencia) no radicaba tanto en el hecho de que no fuera lo suficientemente firme, sino en que estaba orientada más hacia la contemplación de la naturaleza (a la especulación) que a su transformación, y lo que esté proponiendo Descartes, como hijo de su tiempo que era, es, por tanto, otra manera de ver las cosas y de entender la relación del hombre con su entorno. No vamos a profundizar, sin embargo, en esta cuestión, ampliamente estudiada por los especialistas. Simplemente la quiero dejar señalada porque con Descartes y su tiempo asistimos al nacimiento de una nueva mentalidad tecnológica y, en cierto sentido amplio del vocablo, utilitaria, que tanto caracteriza nuestro presente siglo. Dejando, pues, al margen esta observación, volvamos, de nuevo, a hablar de la empresa que se propone Descartes.

Nuestro autor nos dice que lo que pretende no es sino una filosofía práctica. Y en la quinta parte, que es donde hace referencia de una manera explícita a esta nueva filosofía, nos pone como

⁵ “Pero tan pronto como hube adquirido algunas nociones generales de la física y comenzado a ponerlas a prueba en varias dificultades particulares, notando entonces cuán lejos pueden llevarnos y cuán diferentes son de los principios que se han usado hasta ahora, creí que conservarlas ocultas era grandísimo pecado, que infringía la ley que nos obliga a procurar el bien general de todos los hombres, en cuanto ello esté en nuestro poder. Pues esas nociones me han enseñado que es posible llegar a conocimientos muy útiles para la vida, y que, en lugar de la filosofía especulativa, enseñada en las escuelas, es posible encontrar una [filosofía] práctica, por medio de la cual, conociendo la fuerza y las acciones del fuego, del agua, del aire, de los astros, de los cielos y de todos los demás cuerpos que nos rodean, tan distintamente como conocemos los oficios varios de nuestros artesanos, podríamos aprovecharlas del mismo modo, en todos los usos a que sean propias, y de esta suerte hacernos como dueños y poseedores de la naturaleza. Lo cual es muy de desear, no sólo por la invención de una infinidad de artificios que nos permitirían gozar sin ningún trabajo de los frutos de la tierra y de todas las comodidades que hay en ella, sino también principalmente por la conservación de la salud, que es, sin duda, el primer bien y el fundamento de los otros bienes de esta vida, porque aun el espíritu mismo depende tanto del temperamento y de la disposición de los órganos del cuerpo, que, si es posible encontrar algún medio para hacer que los hombres sean comúnmente más sabios y más hábiles que han sido hasta aquí, creo que es en la medicina en donde hay que buscarlo” (VI, 61, 19-31 y 62, 1-20). Estas palabras no pueden menos de recordarnos aquellas que, dos siglos después, pronunciara Carlos Marx, cuando decía que, hasta ahora, los filósofos se han limitado a interpretar el mundo, pero que es hora de transformarlo.

ejemplo la física y la medicina. Sin embargo, como veíamos anteriormente, la filosofía comprende, también, la metafísica. ¿Está proponiendo Descartes, entonces, una metafísica práctica? Y si tal es el caso, ¿qué tipo de utilidad práctica puede derivarse del estudio de cuestiones como las de la existencia de Dios y del alma humana, temas eminentemente metafísicos? Parece que la respuesta inmediata sería que no, que cuando aquí habla de una filosofía práctica, se refiere exclusivamente a aquellas ramas de la filosofía de su tiempo que hoy llamaríamos, en sentido estricto, ciencias. Sin embargo, esto es sólo lo que parecería a primera vista. Cuando leemos el *Discurso*, lo que vamos a observar es que Descartes dedica el mismo esfuerzo, cuando no mayor, a demostrar la existencia de Dios y la inmortalidad del alma, que a demostrar el movimiento circulatorio de la sangre (recién descubierto en su época) sobre la base de principios mecánicos. Y así va a ocurrir, también, durante su propia vida intelectual, en donde las cuestiones metafísicas le van a ocupar tanto o más tiempo que las de física.

La razón por la que hablamos de una metafísica práctica no es invención nuestra: nos la da el propio Descartes cuando nos dice que no se puede construir el edificio de las ciencias si antes no hemos asentado, firmemente, sus cimientos, que son la metafísica.

4. La metafísica, fundamentos de toda filosofía (ciencia)

Si pensamos en el símil que ha utilizado Descartes para describir la filosofía, el del árbol (ejemplo que, como he advertido, no lo vamos a encontrar en el *Discurso*), o el del edificio, nos daremos cuenta de que la filosofía no es, simplemente, una especie de nombre genérico, algo así como el que en nuestros días adquiere la palabra enciclopedia, y que incluiría, en su seno, diferentes áreas del saber como la metafísica, la física, la medicina, la mecánica y la moral (por citar las que ha mencionado Descartes). Si tal fuera el caso, cada una de estas áreas no dependería de las restantes, sino que serían, más bien, como las distintas partes de un todo homogéneo. Si quisiéramos seguir utilizando el ejemplo tomado de la arquitectura, deberíamos hablar de una casa con una sola planta, y cada cuarto estaría constituido por una de estas esferas. Todos los cuartos se asentarían directamente sobre la tierra firme, y se podría construir uno y habitarlo (por ejemplo, el de la física) sin necesidad de haber construido otro cuarto (por ejemplo el de la metafísica). Pero en el ejemplo que nos propone Descartes, la metafísica y la física no constituyen, únicamente, unas partes además de, o junto a,

las otras, sino las bases de las demás. Si corto la raíz (metafísica), me quedo sin el tronco (física), y si corto el tronco, no tengo las ramas (medicina, mecánica, moral). Tomando el símil o metáfora del árbol en sentido estricto, habría que decir que no puedo levantar una medicina, por ejemplo, sin asentarla sobre una física, que a su vez se asentaría sobre una metafísica. O dicho de otro modo: para hacer medicina hay que hacer física, y, en definitiva, metafísica. No se trata, necesariamente, de que el médico se dedique también a las cuestiones metafísicas (aunque Descartes lo va a hacer). De lo que se está hablando aquí es de lo que podríamos llamar una fundamentación metafísica de las ciencias. Vamos a explicar, someramente, qué significa esto.

Se entiende por ciencia un tipo de conocimiento que explica, sobre principios firmes, el porqué o el cómo de una determinada realidad, que constituye su objeto de estudio. En este sentido, la ciencia no es un saber espontáneo, ni meramente descriptivo, acerca de algún objeto en particular, ni tampoco es un mero saber hacer algo (por ejemplo, saber curar a alguien), sino que se trata de un saber que da razón de por qué las cosas son como son (por ejemplo, no sólo sabe cómo curar, sino por qué es que se ha curado a alguien). Esencial para alcanzar este tipo de conocimiento es seguir un procedimiento o método riguroso. Y por eso, cuando hablamos de ciencia, nos referimos a un saber ordenado, metódico, que no da saltos, que explica paso por paso sus afirmaciones, de manera que se puede seguir, desde el comienzo, toda la cadena de razonamientos. Por resumir estas características, y para efectos de lo que vamos a explicar posteriormente, creo que basta con afirmar que toda ciencia versa sobre un *objeto* determinado (un objeto que sea claro, manifiesto, delimitado de todo lo demás) y requiere de un *método* adecuado para abordar ese objeto. Estas características serían o deberían ser propias, según nos sugiere Descartes, no sólo de ciencias como la medicina, sino de otras disciplinas más “filosóficas”, en el sentido actual de la palabra, como la moral, la psicología (tal como se entendía en su tiempo), etc. Pues bien, la metafísica ocupa un lugar privilegiado en la filosofía de Descartes precisamente por la naturaleza misma de esta disciplina.

Efectivamente, la metafísica es una rama de la filosofía que trata de conocer la razón o fundamento último de todo lo que hay. Para nuestro autor, el objeto propio de estudio de esta disciplina serían, por lo menos, dos realidades: el alma humana y Dios. Por alma hay que entender la esencia misma del ser humano, y por tanto, esta parte de la metafísica aborda temas tales como el conocimiento, la

volición, la relación alma-cuerpo, la trascendencia, etc. Siendo esto así, entiendo que la metafísica constituye el fundamento de la empresa precisamente por estos dos objetos fundamentales: el conocimiento humano (cuyo principio es el alma) y Dios. En efecto, cuando Descartes mismo se pregunta, por ejemplo, por qué su física realmente funciona y logra los resultados que alcanza, se está planteando una pregunta que va más allá de su quehacer físico. No se trata de una pregunta de física, como puede serlo, por ejemplo, la cuestión de la refracción de la luz, sino sobre la física como quehacer, como disciplina del conocimiento. No está Descartes aquí utilizando un método de la física para resolver un problema físico, sino que se está preguntando *por* el método mismo, su discurso es un *discurso sobre el método de la física*. Pues bien, según la manera clásica de entender la metafísica, preguntas de este tipo serían metafísicas y sólo podrían resolverse desde la perspectiva de esta disciplina (hoy llamamos epistemología precisamente a esta rama de la metafísica que se pregunta cómo es posible el conocimiento científico).

Además de esta razón epistemológica, encontramos, como hemos dicho, otra segunda razón por la que nuestro autor sitúa a la metafísica en ese lugar privilegiado para su nueva ciencia. Esta razón viene dada por la cuestión definitiva que toda metafísica ha de plantearse: la pregunta por el fundamento último de todo lo que hay, es decir, la pregunta por Dios. Para comprender por qué, según nuestro autor, es preciso recurrir a Dios, tema que constituye nuestro centro de atención, vamos a explicar cómo va construyendo Descartes esta nueva ciencia.

5. La construcción de la nueva filosofía, y el papel que juega Dios en la misma

5.1. La cuestión del método adecuado de esta nueva filosofía

Como hemos visto anteriormente, la enfermedad que padecía la filosofía clásica consistía, entre otras cosas, en que ésta carecía de un método adecuado, pues el hasta ahora empleado no poseía el rigor ni la evidencia necesarios para que una investigación se preciara de “científica”. Esta falta de rigor se pone de manifiesto, según Descartes, en hechos como los mencionados al comienzo de este escrito, o en otros como, por ejemplo, el de que no hubiera cuestión “científica” sobre la cual no se disputase. Descartes considera, entonces, que lo primero que hay que preguntarse, antes de iniciar cualquier empresa científica (filosófica) es, precisamente, por dicho

método. Puesto que el conocimiento es una actividad humana, esta pregunta no sería sino parte, o consecuencia, de otra pregunta más amplia acerca de la propia capacidad cognoscitiva humana: ¿acaso el hombre no tiene las herramientas necesarias para llevar a cabo la empresa que se propone? Aunque esta pregunta no aparece explícita en el *Discurso*, sí se la plantea Descartes, abiertamente, en una obra que había escrito años antes, dedicada, directamente, a la cuestión del método: *Las reglas para la dirección de la mente*. Allí decía lo siguiente: “Y nada me parece a mí más inepto que disputar audazmente sobre los secretos de la naturaleza, la influencia de los cielos en nuestro mundo inferior, la predicción del futuro y otras cosas semejantes, cosas que hacen muchísimas personas, sin haber no obstante indagado nunca si entra dentro de las capacidades humanas hacer tales descubrimientos”.⁶ Este texto muestra, claramente, cómo, para Descartes, la ciencia ha de fundamentarse en un estudio sobre la posibilidad y alcance del conocimiento humano, estudio eminentemente metafísico. Nuestro autor, sin embargo, no va a desvelar sus presupuestos metafísicos (epistemológicos) cuando nos habla, en el *Discurso*, del método adecuado de la ciencia. Lo que ahí encontramos es, más bien, la enunciación de cuatro reglas, muy generales, sencillas y de fácil aplicación, como el propio autor nos dice, y que se adoptan tomando como modelo ciertas características del método empleado en algunas partes de la lógica y las matemáticas (la geometría analítica y el álgebra), aceptando de estas disciplinas las ventajas que ha creído encontrar y excluyendo sus inconvenientes. Si queremos resumir, en una sola palabra, cada una de estas reglas, podríamos enumerarlas así: *evidencia, análisis, síntesis y revisión*.⁷

⁶ El texto completo dice así: “No puede haber aquí nada más útil que indagar qué es el conocimiento humano y hasta dónde se extiende. Por esta razón, ahora mismo vamos a tratar de este tema en una única cuestión, y pensamos que hay que examinarla la primera de todas, en virtud de las reglas ya establecidas anteriormente. Esto es algo que debe hacer una vez en la vida todo el que ame, por poco que sea, la verdad, puesto que la investigación profunda de este punto encierra los verdaderos instrumentos del saber y todo el método. *Y nada me parece a mí más inepto que disputar audazmente sobre los secretos de la naturaleza, la influencia de los cielos en nuestro mundo inferior, la predicción del futuro y otras cosas semejantes, cosas que hacen muchísimas personas, sin haber no obstante indagado nunca si entra dentro de las capacidades humanas hacer tales descubrimientos.* Y no se debe considerar una tarea pesada o difícil ésta de determinar los límites de este espíritu o mente que sentimos en nosotros mismos, siendo así que con frecuencia no vacilamos en formular un juicio acerca de lo que existe fuera de nosotros y que nos es realmente extraño”. (*Reglas para la dirección de la mente*, ed. de Francisco de P. Samaranch, Aguilar, Madrid, 1966, pp. 75-76. Subrayado nuestro.)

⁷ “Esto fue causa de que pensase que era necesario buscar algún otro método

Estas reglas responden, en principio, a la exigencia propia de toda ciencia, en tanto que conocimiento razonado. Un razonamiento es una especie de discurso o camino de la razón humana que, partiendo de unas premisas dadas, y siguiendo unos determinados principios, llega a ciertas conclusiones. El punto de partida de todo razonamiento ha de ser, por tanto, un tipo de verdades firmes, evidentes, pues lo que se pretende demostrar no es, precisamente, ese punto de partida, sino las conclusiones: unas conclusiones sacadas de un punto de partida débil o poco claro, serán, ellas mismas, débiles o poco claras. Las dos primeras reglas que enuncia Descartes nos dicen, precisamente, cuáles deben ser los puntos de partida de toda demostración y cómo, mediante el análisis, podemos encontrar este tipo de evidencias; la tercera, que nos habla de la síntesis, nos dice cómo ha de ser ese proceso o camino, es decir, cómo ha de ser el razonamiento propiamente dicho. Y la cuarta y última regla nos exige revisar meticulosamente todo el procedimiento con el fin de asegurarse de que no se ha omitido nada.

Veamos, entonces, cómo procede Descartes, con estas reglas en mano, en la construcción de este nuevo edificio del saber.

que, reuniendo las ventajas de estos tres, estuviera libre de sus defectos. Y como la multitud de leyes sirve muy a menudo de disculpa a los vicios, siendo un Estado mucho mejor regido cuando hay pocas, pero muy estrictamente observadas, así también, en lugar del gran número de preceptos que encierra la lógica, creí que me bastarían los cuatro siguientes, supuesto que tomase una firme y constante resolución de no dejar de observarlos una vez siquiera.

Fue el primero, no admitir jamás como verdadera cosa alguna, como no supiese con evidencia que lo es, es decir, evitar cuidadosamente la precipitación y la prevención, y no comprender en mis juicios nada más que lo que se presentase tan clara y distintamente a mi espíritu, que no hubiese ninguna ocasión de ponerlo en duda.

El segundo, dividir cada una de las dificultades que examinare, en cuantas partes fuere posible y en cuantas requiriese su mejor solución.

El tercero, conducir ordenadamente mis pensamientos, empezando por los objetos más simples y más fáciles de conocer, para ir ascendiendo, poco a poco, como por grados, hasta el conocimiento de los más compuestos, e incluso suponiendo un orden entre los que no se preceden naturalmente.

Y el último, hacer en todos unos recuentos tan integrales y unas revisiones tan generales, que llegase a estar seguro de no omitir nada." (II, 18, 5-31 y 19, 1-5)

5.2. La aplicación de la primera regla del método para la construcción de la nueva ciencia

5.2.1. Introducción

Nos dice Descartes que la primera norma o regla que se propuso era “no admitir jamás como verdadera cosa alguna, como no supiese con evidencia que lo es; es decir, evitar cuidadosamente la precipitación y la prevención, y no comprender en mis juicios nada más que lo que se presentase tan clara y distintamente a mi espíritu, que no hubiese ninguna ocasión de ponerlo en duda” (II, 18, 16-23). La formulación de esta regla no parece ofrecer mayor dificultad pues, a primera vista, expresa un principio de sabiduría común: no decir o dar por válida cosa alguna si no se está completamente seguro de que es verdad, algo que debiera convertirse en la norma básica que tendría que seguir cualquier persona sensata, no sólo en los asuntos científicos, sino también en cualquier negocio mundano, siempre que la urgencia del momento no lo impida. Vamos a ver inmediatamente, sin embargo, que no es tan sencilla esa regla. Como este tema constituye el centro de todo el razonamiento y, en general, de todo el sistema cartesiano, debemos detenernos y explicarlo con cierto detalle, aun cuando tengamos que introducir alguna digresión en nuestra exposición.

5.2.2. El criterio de certeza

Cuando alguien expresa un enunciado simple, como, por ejemplo, “Luis XIV fue rey de Francia”, siempre cabe distinguir entre el valor de verdad de dicho enunciado y, por otro lado, el grado de seguridad con el que se afirma tal cosa. Puede emitirse este juicio porque se está completamente seguro de que así es; pero también cabe la posibilidad de que alguien lo afirme sin estarlo. El valor de verdad de dicho enunciado no admite grados: o es verdad o es falso. Bien es cierto que, seguramente, ese enunciado admite rectificaciones, explicaciones ulteriores, etc., pero ahí el problema no proviene de que la verdad o falsedad sean ambiguas, sino del propio enunciado, que posiblemente se haya formulado de una manera equívoca. Imagínese, si no, el caso de que dicho enunciado formara parte de lo que, normalmente, llamamos un examen de cierto o falso: o asignamos un valor de verdad a esta pregunta, o le asignamos un valor de falsedad. El profesor que ha redactado el examen entiende que no caben lo que llamaríamos medias verdades. Supongamos, ahora, sin embargo, que alguien ha acertado la respuesta, y ha puesto “V”. Quizás al profesor le gustaría saber si este acierto ha sido fruto de la

casualidad (de la apuesta) o, por el contrario, se trata de algo de lo que el estudiante estaba completamente seguro. Todos sabemos que ese grado de seguridad es difícil de cuantificar, por decirlo utilizando una palabra que hoy gusta mucho. En primer lugar, porque sería difícil, en un examen escrito, comprobar tal cosa: habría que formular de otra manera la pregunta e introducir varias alternativas (es decir, debería hacerse un examen de selección múltiple), con el fin de poner a prueba dicho grado de seguridad (pronto nos daríamos cuenta de que tampoco es satisfactoria esta solución, por lo que habría que acudir a otros procedimientos que no es el caso describir ahora). En segundo lugar, y es lo que más me interesa destacar en este momento, el problema con la *cuantificación* del tipo de seguridad que posee el estudiante que, en principio, ha acertado la respuesta, es que existe toda una gama o gradación en esta seguridad: se puede estar completamente seguro, o bastante seguro, o casi seguro, o puede no estarse en absoluto seguro de nada (en este caso, el estudiante simplemente apostaría por una de las dos alternativas que se le ofrece). Ahora bien ¿sería justo que un estudiante que ha acertado por pura casualidad un examen de este tipo, obtuviera la misma calificación que un estudiante que ha acertado porque, realmente, sabía de qué se le hablaba? Es obvio que no, pues lo que se pretende de un estudiante es que sepa, realmente, la asignatura. En la práctica, no disociamos la afirmación verdadera del grado de seguridad con el que la enunciamos: decir una verdad es decir una verdad *a sabiendas*.

Un programa de computación puede funcionar, simplemente, con enunciados a los que se le asigna un valor de verdad o falsedad, que se traducirían, por ejemplo, en dos dígitos: 1 y 0. Ahí no caben medios dígitos, o dígitos decimales. Pero Descartes nos está hablando, no de computadoras ni de programas lógicos o puramente formales, sino de la ciencia, es decir, de la capacidad de un espíritu humano de producir ciencia. Recuérdese que ha de entenderse por ciencia una capacidad humana, y no simplemente un conjunto de datos almacenados en la memoria de alguna persona o de una computadora, o escritos en un libro. Por ejemplo, saber matemáticas no significa, simplemente, ser capaz de almacenar todos los posibles resultados de cualquier suma, sino *saber* sumar: un demente que memorizara todos los datos no sería, por eso mismo, un matemático. No es nuestra tarea dilucidar si una computadora *sabe* o no *sabe* algo, ni mucho menos si el cerebro humano funciona o no como lo hacen las computadoras; en cualquier caso, una computadora no posee seguridad alguna de lo que hace, entre otras cosas porque no funciona con grados de seguridad: ésta es una cualidad

del espíritu humano. Y lo que está proponiéndonos Descartes, con esta primera regla, no es la propiedad que ha de poseer un sistema lógico o formal, sino la que debe poseer todo espíritu que decide hacer ciencia. (Téngase esto en cuenta para lo que diremos, después, sobre la diferencia entre un ateo y un creyente que, en principio, llegan a una misma conclusión científica.)

Decimos, entonces (aunque no se debe disociar completamente ambos elementos), que una cosa es el valor de verdad o falsedad de una afirmación y otra, el grado de seguridad con el que se asiente a dicha afirmación. La filosofía llama grados de certeza a esta gradación de la seguridad, y suelen distinguirse los siguientes niveles (cuyo número, como resulta obvio, podría aumentarse): completamente seguro, que se llamaría *certeza*; bastante seguro, que podría llamarse *opinión*; casi seguro, que sería la *conjetura*; y en nada seguro, es decir, la *duda* en sentido estricto. Se entiende, entonces, por certeza aquella disposición del espíritu que asiente, sin temor a equivocarse, a un conocimiento cualquiera. Esto quiere decir que la persona que posee certeza de algo es porque piensa que afirmar lo contrario sería imposible: si cupiera la menor posibilidad de otra alternativa, entonces, en sentido estricto, no cabría hablar de certeza. Por ejemplo: si tengo certeza de que “Luis XIV fue rey de Francia” (es decir, de que este enunciado es verdadero), es porque rechazo, completamente, la otra alternativa (que sea falso). Si entendemos, de esta forma, la palabra *certeza*, entonces no cabe hablar, a su vez, de estar más o menos ciertos de algo. Ahí no caben grados: o se está completamente seguro o no se está (la propia expresión que hemos utilizado antes, la de grados de certeza, podría resultar, por tanto, ambigua, y habría que llevar cuidado al emplearla).

Que poseemos certezas de muchas cosas parece, en principio, claro. Por ejemplo, nadie pone en duda de que por la mañana va a salir el Sol. Se trata de algo que damos por hecho; de lo contrario, nos encontraríamos expectantes cada vez que llega la hora, para ver si, realmente, ocurre o no ese acontecimiento. Tampoco pongo en duda que me encuentre, ahora mismo, sentado ante mi escritorio, redactando estas páginas, o de que es café lo que estoy tomando (al menos, me lo han vendido como tal). ¿Cómo, por seguir con otros ejemplos, podría cimentarse una relación amorosa, si albergáramos algún tipo de duda sobre la sinceridad del amor de la otra persona? Por supuesto, puedo pasar de un estado de certeza a un estado de mayor o menor duda, esto es evidente. De hecho, nuestro crecimiento personal y afectivo se alimenta, paradójicamente, de esos desmoronamientos traumáticos de muchas de nuestras certezas

fundamentales, y Descartes y su época estaban asistiendo a lo que muchos historiadores llaman el desmoronamiento del marco de referencia en el que se sustentaba el mundo medieval y, por lo que a nosotros nos atañe, la física y, en general, la metafísica del medievo. Pero lo que estamos afirmando es que, mientras se posee certeza, se excluye la posibilidad de la otra alternativa. Sin embargo, en este momento surge, inmediatamente, la siguiente interrogante: ¿realmente es imposible la otra alternativa en estos u otros casos? Se pensará, rápidamente, que sí lo es en algunos de estos ejemplos, como en el del amor (en el que, al fin y al cabo, estamos tratando con personas humanas); también en el caso del Sol ocurriría algo semejante, sobre todo porque sabemos hoy día que este astro no es ninguna divinidad sempiterna. Pero ¿cómo voy a poner en duda que, efectivamente, estoy ahora mismo sentado, por ejemplo? Ahora bien, *imposible* significa que una cosa no puede ser, y si tomamos este concepto en sentido estricto, veremos, rápidamente, que no es tan evidente esta afirmación: ¿sería realmente imposible que, a pesar de que me percibo sentado, no lo estuviera? Podríamos, incluso, apurar un poco más el sentido de esta interrogante. Si imposible significa que nunca puede ocurrir tal cosa, ¿no podría acaecer, por lo menos una vez en mi vida, una situación en la que, a pesar de creerme sentado, no lo estuviera? Bastaría con que me hubiera ocurrido una sola vez esa experiencia para afirmar, entonces, que no es completamente imposible, pues un solo caso anula la imposibilidad de algo. Y si alguien pensase que una experiencia tal, como la que estoy describiendo, no le ha ocurrido ni le podría ocurrir nunca, debería considerar lo siguiente: si a otro ser humano, como por ejemplo a un demente, le ha ocurrido al menos una vez, ¿sería imposible que a mí, que al fin y al cabo comparto con ese ser una misma estructura cerebral, no me ocurriera por lo menos una vez lo mismo?

Parece que estamos poniendo muy difícil la posibilidad de estar ciertos de algo si lo que hasta ahora hemos afirmado fuera correcto (muy pocas cosas son, realmente, imposibles); y, sin embargo, son muchas las certezas que poseemos cotidianamente, certezas que no son fruto de nuestra ingenuidad: no pongo en duda (y, de hecho, tampoco actúo como si lo pusiera en duda, ni surge temor en mí por si me estuviera equivocando) de que ahora estoy sentado, que estoy escribiendo, que ha salido el Sol, que mañana lo va a hacer también, etc. Tendríamos, entonces, dos alternativas: o afirmar que caben, a su vez, diferentes gradaciones en nuestras certidumbres, o bien que existen diferentes tipos de certeza, según la clase de conocimiento o de situación de que se trate (y entonces, y por la misma razón,

existen diferentes sentidos para términos como *opinión*, *conjetura* o *duda*. Según hemos afirmado antes, deberíamos optar por esta segunda alternativa, pues si certeza significa estar *completamente* seguros, no parece que tenga sentido hablar de “estar más o menos completamente” seguros (la propia expresión nos resulta, incluso, extraña).

Efectivamente, todos experimentamos, cotidianamente, que la certeza significa cosas distintas según el tipo de conocimiento al que nos refiramos. Por ejemplo, el jugador experto en fútbol está seguro (cierto) de lo que debe hacer en cada momento (o por lo menos, lo está con bastante frecuencia): un jugador que no actúe así sería un mal jugador, y perdería rápidamente el balón. También estamos seguros de que los centauros no existen; de que se ha hecho bien una suma sencilla, etc. De la misma forma, el creyente está seguro de que Dios va a perdonar sus pecados (la fe es un conocimiento cierto). Sin ánimo de ampliar, demasiado, la gama de los diferentes tipos de certeza, podríamos distinguir, como sugiere el propio Descartes en el *Discurso* (IV parte), aunque de una manera muy rápida y sin detenerse en ello, entre dos clases fundamentales: lo que él llama la certeza *moral*, y lo que se denomina, en filosofía, la certeza *metafísica*.⁸ Sin duda, Descartes utiliza el término *moral* en el sentido etimológico de costumbre, hábito, etc., que en latín se decía *mores*, y también en el sentido que poseía el verbo *moror*: retrasarse, quedarse, y de ahí, también, *morar*, *vivir*. Por esta razón podríamos decir que la certeza moral es la certeza *de andar por casa*, con toda la carga de seriedad que cabe atribuirle a esta expresión coloquial: se trata de la seguridad a que nos tienen habituados la costumbre, el trato con las personas e, incluso, la experiencia física con los objetos que nos rodean.

Si queremos formular nuestra definición de certeza atendiendo a lo que hemos afirmado antes sobre la posibilidad o imposibilidad,

⁸ “En fin, si aún hay hombres a quienes las razones que he presentado no han convencido bastante de la existencia de Dios y del alma, quiero que sepan que todas las demás cosas que acaso crean más seguras, como son que tienen un cuerpo, que hay astros, y una tierra, y otras semejantes son, sin embargo, menos ciertas; pues si bien tenemos una seguridad moral de esas cosas, tan grande que parece que, a menos de ser un extravagante, no puede nadie ponerlas en duda, sin embargo, cuando se trata de una certidumbre metafísica, no se puede negar, a no ser perdiendo la razón, que no sea bastante motivo, para no estar totalmente seguro, el haber notado que podemos de la misma manera imaginar en sueños que tenemos otro cuerpo y que vemos otros astros y otra tierra, sin que ello sea así.” (IV, 37, 24-31 y 38, 1-9; cfr. V, 57, 12). Cfr. también *Principios de filosofía*. IV. §§ 205-206, citado por Frondizzi en Descartes, *Discurso del método*, ed. cit., p. 213, nota 16.

deberíamos decir lo siguiente: tengo certeza moral sobre algo cuando entiendo que, pensar lo contrario, sería “moralmente” imposible; tengo certeza metafísica cuando entiendo que, lo contrario, es metafísicamente imposible. Ahora bien, no es absurdo pensar que, aun los conocimientos más ciertos que tenemos, puedan ser erróneos, si no en este mundo, al menos en un mundo posible. Y Descartes entiende por *metafísicamente imposible* algo que no podría ocurrir ni en este ni en ningún otro mundo, real o imaginario. Por eso, cuando leemos el *Discurso*, nuestro autor recurre, a menudo, a esta hipótesis, y nos sugiere que supongamos, además de este mundo, cualquier otro mundo posible, como puede ser el mundo ficticio de los poetas, el mundo de los sueños (al que Descartes se refiere a menudo) o cualquier otro universo que Dios pudiera crear.

Hecha esta pequeña digresión sobre lo que ha de entenderse por certeza, es hora de volver a la primera regla del método que mencionaba Descartes. Allí nos proponía “no admitir como verdadera cosa alguna, como no supiese con evidencia que lo es; es decir [...] no comprender en mis juicios nada más que lo que se presenta tan clara y distintamente a mi espíritu, que no hubiese ninguna ocasión de ponerlo en duda” (II, 18, 16-23). Ahora bien, ésta no es una regla para andar por casa, sino para construir una ciencia que, como él mismo afirma, ni aun las más extravagantes suposiciones de los escépticos puedan ponerla en duda (cfr. IV, 32, 20-21). Por tanto, lo que esta regla propone, en sentido estricto, sería lo siguiente: no se acepte como verdadero cosa alguna como no se sepa, con certeza metafísica, de que es así. Descartes no emplea aquí la expresión *certeza metafísica*, sino la de *conocimiento evidente* (cuyas propiedades serían la claridad y distinción), pero ahora ya sabemos que sólo puede ser evidente, en el vocabulario cartesiano, un conocimiento que produce, en el espíritu humano, el tipo de certeza metafísica de la que estamos hablando.⁹ Una vez que hemos expli-

⁹ En otros escritos, Descartes llama intuición a este tipo de evidencia: “Entiendo por intuición, no la confianza fluctuante que dan los sentidos, o el juicio engañoso de una imaginación de malas construcciones, sino el concepto que la inteligencia pura y atenta forma con tanta facilidad y distinción, que no queda absolutamente ninguna duda sobre lo que comprendemos; o bien, lo que viene a ser lo mismo, el concepto que forma la inteligencia pura y atenta, sin posible duda, concepto que nace de la sola luz de la razón y cuya certeza es mayor, a causa de su mayor simplicidad, que la de la misma deducción, por más que esta última no pueda ser mal hecha ni siquiera por el hombre, como hemos hecho notar más arriba. De esta manera, todo el mundo puede ver por intuición intelectual que él existe, que piensa, que un triángulo está limitado sólo por tres líneas, un cuerpo esférico por una sola superficie, y otros hechos semejantes.” (Regla núm. III, *ed. cit.*, pp. 42-43)

cado esta regla, estamos ahora en condiciones de retomar, con Descartes, la tarea que se había propuesto llevar a cabo.

5.2.3. La aplicación del criterio de certeza para la construcción de la nueva ciencia

En la segunda parte del *Discurso*, nuestro autor había establecido un método con el que pretendía construir, desde cero, la nueva ciencia. Ahora debe poner en práctica este método y, por tanto, debe comenzar con la primera regla: va a inquirir, entre los conocimientos que posee, cuál de ellos es capaz de superar esta prueba.

Los seres humanos tenemos dos capacidades cognoscitivas: los sentidos y la razón. Por tanto, habrá que indagar si estas capacidades pueden proporcionarnos ese tipo de certidumbre metafísica que andamos buscando. Dado el carácter resumido del *Discurso*, nos es difícil comprender, con precisión, la línea de la argumentación cartesiana. Nos dice, escuetamente, que ninguna de esas capacidades, en principio, puede proporcionarnos certeza. Y el argumento fundamental es, precisamente, el que se apoya en la idea de la posibilidad o imposibilidad que hemos mencionado antes: basta con que exista, al menos, una posibilidad de error en los sentidos o en el razonamiento para que, entonces, tengamos un motivo de duda. En otro libro posterior, *Meditaciones metafísicas* (1641), Descartes va a ofrecer una explicación más pormenorizada de estos motivos de duda. Ya que deseamos centrarnos en el *Discurso*, voy a ofrecer una breve explicación en relación con el conocimiento que poseemos por medio de los sentidos, a partir de una sugerencia de Descartes. Después trataremos el caso del conocimiento racional.

Supongamos que tenemos, ante nosotros, una hoja de papel de color amarillo. Podemos emitir el siguiente juicio: “El papel es amarillo”. Se trata éste de un enunciado en el que se atribuye, en la realidad, una determinada propiedad, el amarillo, a un objeto, el papel. Puesto que Descartes quiere construir una ciencia, debe preguntarse, entonces, si este tipo de enunciados es científico, es decir, si existe certeza metafísica de que, efectivamente, el amarillo constituye una propiedad real de ese objeto. Ahora bien, si pensamos en lo que significa el amarillo como color y, por tanto, en lo que es el sentido de la vista (que es la que percibe los colores), pronto nos percataremos de que el amarillo es una sensación que se ha producido en nuestro sistema cerebral a partir de un estímulo, producto de la acción del medio sobre nuestra retina. El color no ha salido de ese objeto y se ha introducido en nuestro cerebro (en este caso, el papel

habría perdido su color), tampoco se ha producido una copia de ese color, copia que ha sido la que ha incidido en nuestra retina (nuestra retina no se vuelve amarilla cuando vemos un color amarillo). Y, en definitiva, el estímulo nervioso que produce, en nosotros, una sensación de “amarillo” tampoco posee, a su vez, el color amarillo (nuestro cerebro no se vuelve amarillo cuando vemos un amarillo). No es, por tanto, metafísicamente imposible (y ni siquiera físicamente imposible) que lo que se ha producido en nuestro sistema sensorial no corresponda a lo que, en sí mismo, pertenece al papel. No basta, ante este argumento, con responder que el hecho de que todos los seres humanos vemos el amarillo es suficiente prueba de que, efectivamente, el amarillo existe como una propiedad del papel que percibo. También sentimos las cosquillas de la pluma de ave cuando nos roza y, sin embargo, ninguno de nosotros se atrevería a afirmar que las cosquillas son una propiedad de la pluma: “La pluma es cosquillas” resulta una expresión absurda. Además, el hecho de que todos veamos el amarillo del papel sólo nos permitiría asegurar que todos compartimos un mismo sistema nervioso. Es lo que nos trata de explicar Descartes cuando habla de que es posible que todos padezcamos ictericia, que es una enfermedad hepática que se caracteriza porque la sangre transporta cantidades excesivas de pigmento biliar (bilirrubina). El que tiene ictericia vería el papel amarillo y, sin embargo, sabríamos que se equivoca. ¡Ah, bueno!, se dirá, pero precisamente no todos estamos enfermos. Cierto. Pero ¿podría alguien demostrar que todos los seres humanos no compartimos algún tipo de “enfermedad” semejante, es decir, algún tipo de constitución orgánica que hace ver un objeto amarillo cuando, en realidad, no lo es? Si nadie puede demostrar tal cosa, y la carga de la prueba no corresponde presentarla a Descartes, sino al adversario, entonces debemos concluir que el enunciado “El papel es amarillo” no es metafísicamente cierto y, por tanto, no podría hacerse una ciencia estricta sobre los colores del papel apoyándonos, exclusivamente, en un conocimiento que, de por sí, no ofrece las garantías suficientes que Descartes está buscando. Y si tal es el caso con los colores, lo mismo cabría afirmar de otras sensaciones como el calor, el frío, el dolor, el equilibrio, la sensación cinestésica, etc. ¿Pero cómo conozco las cosas que me rodean si no es, precisamente, por medio de los órganos de los sentidos? De acuerdo con esto, no sólo me veo incapacitado de hacer una ciencia, metafísicamente cierta, sobre el color de los objetos sino, en general, sobre cualquier objeto físico percibido por los sentidos.

Ahora bien, nos seguiría diciendo Descartes, si veo un color

amarillo como perteneciente al papel que tengo ante mí, algo veo. Si oigo un sonido, algo oigo; si toco un papel, algo toco, etc. Quizás el algo que veo no existe, o existe sólo como sensación, pero ¿acaso la sensación de ese objeto no existe? Eso sí que sería contradictorio, imposible: que mientras tengo una sensación, ésta no exista al menos como tal. Si llamamos *pensar* al ver, oír, al sentir en general, y por extensión, al querer, imaginar, entender y, en definitiva, a cualquier estado de conciencia (Descartes parece identificar pensar con conciencia de pensar, un tema en el que no podemos detenernos), entonces hay algo que no puedo dudar: que pienso. Y sería imposible que, a la vez que afirmo estar *pensando*, yo no existiera, pues ese mundo de representaciones o pensamientos no se da en el aire, como algo existente en una especie de nebulosa: los pensamientos son del que los piensa, y el sujeto que piensa, no sólo percibe pensamientos, sino que se percibe, a sí mismo, pensándolos. De ahí la expresión cartesiana, tan conocida: *pienso, luego (es decir, por consiguiente) existo*.

Si volvemos, entonces, al ejemplo del papel, nos diría Descartes lo siguiente. El enunciado “El papel es amarillo” no es, de momento, un enunciado metafísicamente cierto acerca de una propiedad, el amarillo, que se atribuye a un objeto, pues ni el amarillo ni, en general, el objeto, como algo existente en sí mismo, son evidentes. Eso no quiere decir que no haya *algo* que es, precisamente, lo que digo ver, pues si existe la representación de un color, no puede ponerse en duda de que esa representación existe; lo que se pone en duda es, precisamente, que *además* de la representación, exista, en la realidad *extra mentem*, por decirlo así, aquello que digo representar-me. Ocurre como en el caso de los sueños, actividad que también menciona Descartes: si sueño, soy consciente, al menos cuando me despierto, que *lo que* he soñado, es decir, que ese *sueño* no es real; pero eso no significa que el sueño, como tal, no sea real. Claro que existe, realmente, un sueño; precisamente lo acabo de soñar; lo que ocurre es que se trata de un sueño que sólo existe en sueños. Por ejemplo, el centauro que he soñado es real, pero sólo como sueño: se trata, *realmente*, de un centauro soñado. Si no hubiera *algo realmente soñado*, no habría soñado. Pero además, nos dice Descartes, si *sueño* un centauro, me percibo *a mí mismo* soñando, es decir, me percibo como un *yo realmente* soñando. ¿Cómo yo, que sueño, no voy a existir, si nadie puede *soñar* por mí?

Tenemos, entonces, que con la aplicación de la primera regla de su método, Descartes ha logrado lo siguiente:

- a) una certeza fundamental: yo existo;
- b) una idea clara y distinta: pienso, es decir, mis representaciones.¹⁰

Ahora bien, hemos dicho antes que toda demostración supone un razonamiento que, partiendo de unas premisas, llega a unas conclusiones. Descartes ya posee un punto de partida, “pienso”, “existo”, y un “método”. ¿Cómo podría seguir ahora razonando, si, como él mismo ha afirmado, es posible que todos nuestros razonamientos sean falsos?: “Y puesto que hay hombres que yerran al razonar [nos acababa de decir Descartes], aun acerca de los más simples asuntos de geometría, y cometen paralogismos, juzgué que estaba yo tan expuesto al error como otro cualquiera, y rechacé como falsos todos los razonamientos que anteriormente había tenido por demostraciones” (IV, 32, 3-9).

El motivo que hay en el fondo (o por lo menos uno de los más importantes) para rechazar el razonamiento, o ponerlo en tela de juicio, se basa, en definitiva, en el hecho de que toda demostración no es sino un proceso que lleva su tiempo, y por tanto, su certeza

¹⁰ Cuando leemos el *Discurso*, nos damos cuenta de que, según Descartes, es precisamente a partir de esta idea clara y distinta (pienso; soy) que puede extraerse la primera regla de su método. Alguien podría preguntarse, entonces, lo siguiente: ¿pero el método no lo había descubierto antes? ¿No ha sido, precisamente, esta primera regla la que le ha llevado a descubrir esta evidencia fundamental? Efectivamente, Descartes propone, en la segunda parte del *Discurso*, un nuevo método, y utilizándolo como criterio seguro, se encamina a construir la nueva ciencia. Al aplicarlo, descubre, lo primero, el “pienso, luego existo”. Lo que decimos ahora, sin embargo, es lo contrario: primero descubre el “pienso, luego existo”, y después el método. Para responder a esta duda, habría que decir lo siguiente. En buena lógica, si Descartes ha destruido completamente el edificio de la ciencia, se ha quedado, incluso, sin método. Sólo después de haber descubierto esa verdad fundamental, “pienso, luego soy”, puede obtener un criterio firme de certeza, es decir, un método: “Después de esto, consideré, en general, lo que se requiere en una proposición para que sea verdadera y cierta, pues ya que acababa de hallar una que sabía que lo era, pensé que debía saber también en qué consiste esa certeza. Y habiendo notado que en la proposición “yo pienso, luego soy”, no hay nada que me asegure que digo verdad, sino que veo muy bien claramente que para pensar es preciso ser, juzgué que podía admitir esta regla general: que las cosas que concebimos muy clara y distintamente son todas verdaderas, pero que sólo hay alguna dificultad en notar cuáles son las que concebimos distintamente” (IV, 33, 12-24). Obsérvese que aquí está de nuevo mencionando la primera regla de su método, regla que ya había expuesto en la segunda parte. Pero téngase en cuenta que el orden de exposición en el *Discurso* no tiene por qué coincidir, necesariamente, con el orden lógico de los temas, ni con el orden “psicológico” de invención o descubrimiento que ha seguido Descartes.

proviene, en cierto modo, de la memoria.¹¹ Salvo que logremos reunir todo el proceso demostrativo en una sola intuición, lo cual no es fácil, necesitamos un criterio firme que nos asegure la memoria. Al fin y al cabo, ésta es una facultad en parte sensible y en parte intelectual, y Descartes ha rechazado los sentidos. Aquí es donde tiene que comenzar a recurrir a Dios.

Descartes, en efecto, entiende que el tiempo es discreto, algo así como una sucesión de instantes, y la existencia de un instante no asegura, necesariamente, el instante posterior, a no ser que supongamos un Ser que no sólo haya creado el mundo, sino que lo conserve. Esta concepción del tiempo la expresa, por lo menos, en dos ocasiones a lo largo del *Discurso*: una, cuando demuestra la existencia de Dios; y otra, cuando nos habla de las leyes de la naturaleza. Para poder proseguir, por tanto, el curso de los razonamientos, necesitamos tener una certeza metafísica de que, efectivamente, nuestra capacidad de razonar funciona bien, lo cual implica, entre otras cosas, la existencia de un Dios que garantice nuestra memoria. Descartes no lo dice explícitamente en el *Discurso*, o por lo menos, no lo dice de esta manera,¹² pero vamos a citar, en seguida, un texto en donde afirma tal cosa.

¹¹ Dice Descartes, en las *Reglas para la dirección de la mente*, que entiende por deducción [que, en terminología cartesiana, equivale, a veces, también a inducción y, en definitiva, a demostración] aquel procedimiento mediante el cual “entendemos toda conclusión necesaria derivada de otras cosas conocidas con certeza”. Y sigue diciendo, más adelante, que esta deducción hace falta “porque la mayor parte de las cosas se saben de una manera cierta sin que ellas sean evidentes, a condición únicamente de que sean deducidas de principios verdaderos y conocidos por medio de un movimiento continuo y sin interrupción alguna del pensamiento, que ve claramente por intuición cada cosa en particular [...]. [...] basta con que hayamos recorrido sucesivamente [la cadena] y que conservemos el recuerdo del vínculo que, desde el primero hasta el último, une a cada uno de ellos con los que están más cerca de él [...]. Aquí, pues, distinguimos la intuición intelectual de la deducción cierta por el hecho de que, en ésta, se concibe una especie de movimiento o sucesión, mientras que en aquella no ocurre lo mismo; además, la deducción no requiere como la intuición una evidencia actual, sino que ella toma más bien de alguna manera su certeza de la memoria. Estos son los dos caminos que conducen a la ciencia de la manera más segura: no se debe admitir mayor número de ellos por parte del espíritu o la mente, antes bien, todos los demás deben ser rechazados como sospechosos y sujetos a error.” (Regla III, *ed. cit.*, pp. 44-45)

¹² “[...] esa misma regla que antes he tomado, a saber, que las cosas que concebimos muy clara y distintamente son todas verdaderas, esa misma regla recibe su certeza sólo de que Dios es o existe, y de que es un ser perfecto, y de que todo lo que está en nosotros proviene de él; de donde se sigue que, siendo nuestras ideas o nociones, cuando son claras y distintas, cosas reales procedentes de Dios, no pueden por menos de ser también, en ese respecto, verdaderas. [...] Mas si no supiéramos

Antes de proseguir, es preciso advertir que Descartes no está afirmando que no nos podemos equivocar, o que cuando nos equivocamos es porque Dios, en definitiva, se equivoca. Lo que está diciendo es, más bien, que todo nuestro conocimiento, como resulta obvio, es producto de nuestras propias capacidades, humanas y limitadas, y nunca sabríamos que esas capacidades pueden, efectivamente, cumplir su cometido si no tuviéramos la certeza de que se trata, efectivamente, de capacidades puestas por Dios en nosotros; y dado que Dios es perfecto, y ha creado todo lo que hay, no podemos menos que pensar que estas capacidades están, por decirlo así, bien hechas en todos y cada uno de nosotros, o como sugieren las palabras con las que comienza Descartes su *Discurso*:

El buen sentido es la cosa mejor repartida del mundo [...]. [Es decir], la facultad de juzgar y distinguir lo verdadero de lo falso, que es propiamente lo que llamamos buen sentido o razón, es naturalmente igual en todos los hombres. (I, 1, 1 y 2, 1-8)

El error, la ignorancia, la estulticia, etc., deben provenir, por tanto, de otras fuentes: de una precipitación de la voluntad, que juzga sin haber deliberado correctamente sobre los motivos de su asentimiento,¹³ o bien de una mala disposición de los órganos de los sentidos. Si tomamos las palabras de Descartes en sentido estricto, habría que decir, entonces, que un ateo puede, sin duda, realizar los mismos actos de pensamiento que realizaría un creyente, pero siempre carecería del criterio suficiente de certeza para saber que aquello que está demostrando es, efectivamente, así. Afirmación extrema, pero que, en otro escrito, expresa abiertamente el propio Descartes:

Hay otras cosas que nuestro entendimiento concibe también muy claramente, cuando nos fijamos bien en las razones de que su conocimiento depende; y mientras así nos fijamos, no podemos dudar de ellas. Mas como podemos olvidarnos de las razones, y recordar no obstante las conclusiones de ellas obtenidas, nace entonces la cuestión de si podemos estar firme e inmutablemente persuadidos de dichas conclusiones mientras recordarnos que han sido deducidas de principios muy evidentes; pues tal recuerdo debe suponerse, a fin de que puedan ser llamadas conclusiones. Respondo diciendo que

que todo cuanto en nosotros es real y verdadero proviene de un ser perfecto e infinito, entonces, por claras y distintas que nuestras ideas fuesen, no habría razón alguna que nos asegure que tienen la perfección de ser verdaderas.” (IV. 38, 15-31 y 39, 1-7)

¹³ “No determinándose nuestra voluntad a seguir o evitar cosa alguna, sino porque nuestro entendimiento se la representa como buena o mala, basta juzgar bien para obrar bien, y juzgar lo mejor que se pueda, para obrar también lo mejor que se pueda.” (III, 28, 6-11)

podrán estar persuadidos de ello quienes conozcan a Dios de modo que sepan ser imposible que la facultad de entender, por Él otorgada, tenga por objeto otra cosa que la verdad; los que no lo conozcan así, no podrán poseer tal certeza.

Y un poco antes había afirmado:

No niego “que un ateo pueda conocer con claridad que los ángulos de un triángulo valen dos rectos”; sólo sostengo que no lo conoce mediante una ciencia verdadera y cierta, pues ningún conocimiento que pueda de algún modo ponerse en duda puede ser llamado ciencia; y puesto que se trata de un ateo, no puede estar seguro de no engañarse en aquello que le parece evidentísimo [...]; y aunque no pare mientes en dicha duda, ella puede con todo presentársele, si la considera o alguien se la propone; y no estará nunca libre del peligro de dudar si no reconoce previamente que hay Dios.¹⁴

5.3. La construcción de la metafísica

Volvamos, entonces, a la idea con la que habíamos comenzado este apartado número cinco. Descartes se propone construir una nueva ciencia, y para llevar a cabo su empresa, necesita de un método adecuado. La primera regla le dice que no ha de admitir nada que no sea cierto metafísicamente hablando. Si aplica, con todo su rigor, esta regla, se encuentra con que, de lo único que puede estar seguro, es de que él, que piensa, existe. Ya posee, por tanto, tres intuiciones o conocimientos evidentes: que él existe; que él piensa; y un criterio de certeza. Pero con estas tres intuiciones no puede construir ninguna ciencia, ni siquiera la metafísica, que es la raíz de todas las demás ciencias. La razón estriba en que toda ciencia es un conocimiento razonado, y Descartes no puede, sin embargo, razonar “científicamente”, pues, aunque comenzara a hacerlo sobre la base de lo que ya sabe, no tendría la certeza metafísica de que su razonamiento es correcto. Por tanto, necesita un criterio de certeza, algo en lo que apoyarse y que le garantice que, realmente, su capacidad de razonamiento puede llevar a cabo su cometido. Y lo único que podría garantizarle tal cosa sería la certeza de que Dios existe y es el autor de su ser. Por tanto, llegados a este punto, el siguiente paso de su discurso deberá ser entonces, necesariamente, demostrar la existencia de Dios.

Descartes encuentra la idea de Dios en su alma o pensamiento, es decir, lo mismo que intuye que él piensa, intuye también un

¹⁴ “Respuestas a las segundas objeciones”, en René Descartes, *Meditaciones metafísicas, con objeciones y respuestas*, edición de Vidal Peña, Alfaguara, Madrid, 1977. p. 119 y pp. 115-116, respectivamente.

conjunto de ideas o pensamientos, y entre éstos se encuentra la idea de un ser infinitamente perfecto, que es lo que designamos con la palabra "Dios". Según Descartes, no es difícil a partir de dicha idea, presente en nosotros, demostrar que Dios, efectivamente, existe. Nuestro autor nos ofrece tres demostraciones, en principio diferentes, de la existencia de Dios, las mismas que va a repetir, posteriormente, en otras tres obras: *Meditaciones metafísicas*, *Respuestas a las objeciones* y *Principios de filosofía*. No vamos a analizar aquí esas demostraciones, que por sí solas constituirían el tema de todo un libro.¹⁵ Advirtamos, simplemente, lo siguiente. En sentido estricto, Descartes no está demostrando, para sí mismo, la existencia de Dios. Nuestro autor posee la certeza metafísica de que Dios existe y esta certeza le permite poder construir cualquier otra demostración. De lo contrario, esto es, si dijéramos que Descartes está *demostrando* que Dios existe, entonces habría que afirmar que, hasta que no terminara su demostración, no sabría si Dios, efectivamente, existe, es decir, no poseería la certeza de su existencia. Pero, en tal caso, ¿qué le garantizaría que esa demostración es cierta? Pues es precisamente la certeza de la existencia de Dios la que garantiza la posibilidad de cualquier demostración. Para evitar caer en este círculo, la única contestación sensata que ofrecería Descartes es que esta demostración está dirigida, simplemente, a aquellos que dudan de la existencia de Dios.¹⁶

Llegados a este punto, ya posee Descartes los elementos necesarios para construir la primera ciencia que se propone: la metafísica. En efecto, hemos dicho antes que esta disciplina estudia, básicamente, el alma humana y Dios. Y Descartes ya ha descubierto esos dos objetos: posee la idea de alma (pensamiento) y la de Dios. Además, estos dos objetos se le presentan clara y distintamente, es decir, reúnen los criterios de seguridad, firmeza, etc. requeridos para que, sobre su base, pueda construirse una ciencia. Y como posee, gracias a la certeza de la existencia de Dios, la garantía de que puede proceder con las demostraciones, tenemos, entonces, que lo que queda no es sino construir esa ciencia. Descartes no lo va a hacer en el *Discurso*, aunque ha mencionado algunos temas que ha

¹⁵ Cfr. Jesús García López, *El conocimiento de Dios en Descartes*, Eunsa, Pamplona, 1976.

¹⁶ Este posible círculo vicioso ya se le planteó a Descartes en su tiempo, y tenemos el testimonio, al menos, de las objeciones que le hicieron el padre Mersenne (cfr. "Segundas objeciones", *op. cit.*, p. 103 y la respuesta de Descartes, p. 115), Arnauld (cfr. "Cuartas objeciones", p. 174, y la respuesta, en la p. 197), y Gassendi (cfr. "Quintas objeciones", y la respuesta de Descartes en la p. 311).

logrado descubrir en ese campo (y que seguramente estaban expuestos en su *Tratado de la divinidad*, un texto que, como dijimos al comienzo, no conocemos). Van a ser, sobre todo, las *Meditaciones metafísicas*, una obra posterior, a donde el lector deberá recurrir para apreciar las líneas generales de su pensamiento metafísico.

5.4. La construcción de la física

5.4.1. Dios, garante de la existencia del objeto de la física

El siguiente paso en el árbol o edificio de las ciencias lo constituía la física. La pregunta que surge ahora es la siguiente: ¿cómo he de hacer para pasar de la metafísica a la física? Es decir, ¿cómo comienzo a construir la física? Se trata, efectivamente, de un problema, pues lo primero que Descartes ha puesto en duda, por no ser evidente metafísicamente hablando, es el testimonio de los sentidos, que son como las puertas que nos abren al mundo, y es precisamente este mundo sensible el objeto propio de la física. ¿Cómo puedo construir una ciencia firme y segura, la física, si tiene por objeto algo de lo que no poseo una certeza metafísica? De nuevo se verá precisado a apelar a Dios. Un primer razonamiento de Descartes podría ser el siguiente: si Dios ha sido el creador de nuestras facultades cognoscitivas, y éstas nos persuaden de que existe un mundo real, entonces habría que afirmar que este mundo debe, efectivamente, existir. Es decir, Dios es, en definitiva, el garante de que las cosas existen, y de que nuestro entendimiento no nos engaña cuando se abre a este tipo de realidades. Es lo que Descartes nos dice en el *Discurso* cuando, al preguntarse cómo sabemos que estamos despiertos y no soñando, responde:

Así pues, habiéndonos testimoniado el conocimiento de Dios y el alma la certeza de esa regla, resulta bien fácil conocer que los ensueños que imaginamos dormidos, no deben, en manera alguna, hacernos dudar de la verdad de los pensamientos que tenemos despiertos. (IV. 39, 8-13)

El argumento de Descartes, sin embargo, es bastante complicado, pues si el primer criterio de su método era el de la evidencia intuitiva, no se trata ahora, entonces, de afirmar que también hemos de fiarnos, sin más, de lo que los sentidos nos dicen, aun cuando ahora poseamos, también, la certeza de la existencia de Dios, creador de nuestra capacidad de percepción sensorial. Es cierto que, como dice Descartes, Dios no nos puede engañar, pero eso no significa que las cosas tengan que ser, necesariamente, como las percibimos. Descartes no está afirmando, sin más, un realismo que

llamaríamos “ingenuo”, pues, en tal caso, hubiéramos vuelto a lo mismo: yo dudo de todas las cosas, hay algo de lo cual no puedo dudar (pienso, existo), de ahí demuestro que Dios existe, y entonces paso a demostrar que lo que perciben mis sentidos es cierto. Frente a esta simplificación de las cosas, el propio Descartes afirma:

[...] en último término, despiertos o dormidos, no debemos dejarnos persuadir nunca sino por la evidencia de la razón. Y nótese bien que digo de la razón, no de la imaginación ni de los sentidos: como asimismo, porque veamos el Sol muy claramente, no debemos por ello juzgar que sea del tamaño que le vemos; y muy bien podemos imaginar distintamente una cabeza de león pegada al cuerpo de una cabra, sin que por eso haya que concluir que en el mundo existe la quimera, pues la razón no nos dice que lo que así vemos o imaginamos sea verdadero, pero nos dice que todas nuestras ideas o nociones deben tener algún fundamento de verdad: pues no fuera posible que Dios, que es todo perfecto y verdadero, las pusiera sin eso en nosotros. (IV, 39, 26-31 y 40, 1-12)

Recordemos que Descartes ha aprendido a dudar de todo aquello que no percibe clara y distintamente. Y el tipo de certeza de que nos habla es metafísica, no “moral” (en el sentido que le hemos dado a este término). Las capacidades cognoscitivas humanas se dividen, tradicionalmente, en capacidades orgánicas o sensibles y capacidades intelectuales. Las capacidades sensibles, o sentidos en general, son los sentidos externos e internos (el sentido común, la imaginación y la memoria). La capacidad intelectual la forma una única facultad, que recibe diversos nombres: mente, inteligencia, razón, pensamiento, etc. Los sentidos todos (externos e internos) no nos garantizan, con certeza metafísica, que las cosas sean, realmente, como las percibimos. Por tanto, nos hemos de fijar, a la hora de estudiar el mundo, en aquellas propiedades (si es que las encontramos) que se presenten clara y distintamente al entendimiento. No es fácil reconstruir aquí el razonamiento que ofrece Descartes para demostrar por qué no podemos “fiarnos de los sentidos” (pese a la certeza de que Dios existe y es el autor de los mismos), y, por lo demás, no aparece demasiado explícito en el *Discurso*. He intentado antes ofrecer un breve ejemplo, cuando hablé de los colores. Lo que ahora me interesa destacar es, simplemente, el hecho de que cuando se percibe cualquier realidad, encontramos un conjunto de cualidades como son el color, sabor, calor, suavidad, dimensiones, figura, etc., y Descartes piensa que algunas de estas cualidades no pertenecen, propiamente, a las realidades corpóreas sino que consisten, más bien, en la sensación que dichas realidades producen en nuestros sentidos. Se trata de las cualidades que la tradición aristotélica llamaba los sensibles propios, y que ahora, en la época

moderna, van a llamarse cualidades secundarias: color, sabor, olor, sonidos, cualidades provenientes del tacto (suavidad, calor, frío, etc.), sensaciones cinestésicas y cenestésicas. Las cualidades de las que podemos estar seguros, nos dirá Descartes, son, más bien, aquellas que se relacionan con la cantidad y sus propiedades: extensión en tres dimensiones (es decir, volumen), figura, número, movimiento y quietud, es decir, los llamados, por la tradición aristotélica, sensibles comunes (*magnitudo, figura, numerus, motus y quies*), y que ahora se llamarán cualidades primarias. Una explicación detallada de por qué no se admite el llamado normalmente, “realismo de los sentidos”, nos la ofrece Descartes en su obra *El tratado del hombre*, que, según los que recopilaron, póstumamente, sus escritos, correspondería al capítulo XVIII del *Tratado del mundo*, una obra que, como el propio Descartes insinúa en el *Discurso*, no se atrevió a publicar.¹⁷

Ahora bien, si reparamos en las únicas cualidades que hemos dejado para su consideración, es decir, todas aquellas relacionadas con la extensión, nos daremos cuenta de que lo que tenemos es, precisamente, el objeto de las matemáticas, ciencia que, por el rigor y certeza de sus demostraciones, como nos dice Descartes, va a servir de modelo para elaborar su método. Se trata, en definitiva, de matematizar el universo, o, por decirlo de una manera menos “fuerte”, se trata de considerar en el estudio de las realidades corpóreas (que es el objeto propio de la física) sólo aquellas cualidades susceptibles de medida.

Podemos resumir el razonamiento cartesiano de la siguiente manera:

- 1) La primera regla del método consiste en no admitir como verdadera cosa alguna, como no se supiese con evidencia metafísica que lo es.
- 2) Descartes ha encontrado que esta regla se puede aplicar a las ciencias que versan sobre lo extenso, es decir, sobre la medida y el número (las matemáticas).
- 3) La única propiedad que ha encontrado en el mundo que posee evidencia es, precisamente, la extensión.
- 4) Por tanto, va a ser esta propiedad la que Descartes va a tener en cuenta para construir el edificio de la física.
- 5) Y puesto que la física es el tronco de donde sale la medicina

¹⁷ Este capítulo XVIII se publica separadamente bajo el título *El tratado del hombre*. Hay edición crítica en español de Guillermo Quintás (Alianza Editorial. Madrid. 1990).

y la mecánica, según la metáfora propuesta por él mismo, estas ciencias se basarán, igualmente, en principios matemáticos.¹⁸

Esta manera de explicar las realidades físicas atendiendo, exclusivamente, a propiedades que sean realmente medibles, mensurables, conduce, en muchas ocasiones, a lo que se conoce, en términos generales, como *mecanicismo*. Efectivamente, Descartes conocía unos artefactos o máquinas, llamados autómatas, cuya actividad toda parece explicarse atendiendo, exclusivamente, a cualidades que dependen de la disposición de las piezas, el tamaño, la figura, el impulso o cantidad de movimiento de las mismas, etc. Y, siguiendo ese mismo modelo, Descartes cree poder explicar cualquier realidad física. En el *Discurso* resume el *Tratado del mundo*, y pone el ejemplo del corazón y la circulación de la sangre (que correspondería al capítulo XVIII de dicho tratado):

El movimiento que acabo de explicar [es decir, el de la circulación de la sangre] se sigue necesariamente de la sola disposición de los órganos que a simple vista se pueden ver en el corazón y del calor que, con los dedos, puede sentirse en esta víscera y de la naturaleza de la sangre que, por experiencia, puede conocerse como el movimiento de un reloj se sigue de la fuerza, de la situación y de la figura de sus contrapesos y sus ruedas. [Y un par de páginas más adelante advierte que este modo de proceder] [...] no parecerá en nada extraño a los que, sabiendo cuántos *autómatas* o máquinas semovientes puede construir la industria humana, sin emplear sino poquísimas piezas, en comparación con la gran muchedumbre de huesos, músculos, nervios, arterias, venas y demás partes que hay en el cuerpo de un animal, consideren este cuerpo como una máquina que, por ser hecha de manos de Dios, está incomparablemente mejor ordenada y posee movimientos más admirables que ninguna otra de las que pueden inventar los hombres. (V. 50, 11-18; 55, 21-31 y 56, 1-9)

Creo que con lo que hemos afirmado es más fácil entender esa quinta parte del *Discurso* y su relación con el resto del libro. Sigamos, entonces, adelante, pues veremos que Descartes vuelve a recurrir, de nuevo, a Dios.

¹⁸ Una observación al margen: quedaría la moral, que también surge de la física. Descartes hizo una medicina *more geométrico* o al modo de los matemáticos, y así mismo una mecánica. Otro autor contemporáneo, Espinosa, elaborará una ética *more geométrico*.

5.4.2. Dios, garante de la certeza de las leyes físicas descubiertas por Descartes

Además de ser el garante del procedimiento racional demostrativo y de la existencia de un mundo, aunque éste no sea, exactamente, como los sentidos nos lo muestran, Dios es el garante de las leyes fundamentales de la física que el propio Descartes ha creído descubrir. Esta tesis la menciona en, por lo menos, dos lugares del *Discurso*, y precisamente cuando se refiere al *Tratado del mundo*, pero lo hace tan de pasada, que fácilmente pasa inadvertida. En la quinta parte, hablándonos de cuál era el contenido de ese tratado, dice que quiso mostrar también

cuáles eran las leyes de la naturaleza; y sin fundar mis razones en ningún otro principio que las infinitas perfecciones de Dios, traté de demostrar todas aquellas sobre las que pudiera haber alguna duda, y procuré probar que son tales que, aun cuando Dios hubiese creado varios mundos, no podría haber uno en donde no se observaran cumplidamente. (V, 43, 5-12)

Y más adelante, en la sexta parte, haciendo referencia, de nuevo, al mismo tratado, afirma lo siguiente:

El orden que he llevado en esto ha sido el siguiente [es decir, el orden de los razonamientos en su física]: primero, he procurado hallar, en general, los principios o primeras causas de todo lo que en el mundo es o puede ser, sin considerar para este efecto nada más que Dios sólo, que lo ha creado, ni sacarlas de otro origen, sino de ciertas semillas de verdades, que están naturalmente en nuestras almas. (VI, 63, 30-31 y 64, 1-5)

¹⁹ Concibo esta materia original, nos dice Descartes, “como un verdadero cuerpo, perfectamente sólido, que llena por igual todas las longitudes, anchuras y profundidades de ese gran espacio, en medio del cual hemos detenido nuestro pensamiento, de modo que cada una de sus partes ocupa siempre una parte de dicho espacio, tan proporcionada a su tamaño, que no podría llenar una mayor ni reducirse a una menor, ni permitir que, mientras permanezca en ella otro [cuerpo], encuentre allí sitio. Añadamos a ello que esta materia puede dividirse en todas las partes y según todas las figuras que podamos imaginar, y que cada una de sus partes es capaz de admitir todos los movimientos que podamos igualmente concebir. Supongamos además que Dios la divide de hecho en muchas de esas partes, unas mayores, otras menores, unas de una figura, otras de otra, tal como nos plazca fingir. Pero no pensemos que las separa unas de otras de modo que haya vacío entre ellas; pensemos más bien que toda la diferenciación puesta por Él consiste en la diversidad de movimientos que les da, haciendo que, desde el primer instante en que han sido creadas, unas comiencen a moverse hacia un lado, otras hacia otro, unas más deprisa, otras con más lentitud (o incluso, si queréis, que no se muevan en absoluto), continuando posteriormente su movimiento siguiendo las leyes ordinarias de la Naturaleza.” (René Descartes, *El Mundo o el Tratado de la Luz*. ed. de Ana Rioja, Alianza Editorial, Madrid, 1991, cap. VI pp. 103-104.)

Efectivamente, Descartes nos ofrece, en su *Tratado del mundo*, una explicación genética de la propia naturaleza, pues entiende que, para comprender mejor por qué esta naturaleza es como es, lo más conveniente es pensar cómo se ha podido formar. Descartes concibe, a modo de fábula, una especie de caos o materia original.¹⁹ Sobre esta materia “prima” (no entendida a la manera de los escolásticos) ejerce Dios un movimiento o impulso original, según unas determinadas leyes que serán, por tanto, las llamadas, con toda propiedad, leyes de la naturaleza. Estas leyes de las que habla Descartes son, fundamentalmente, tres: una ley de la inercia o principio de conservación de la materia en su estado original (sea en movimiento o en reposo); una ley de conservación de la cantidad de movimiento; y, en tercer lugar, una ley que establece que el movimiento natural de esa materia es, en principio, rectilíneo. No vamos a detenernos en el análisis de estas leyes. Nuestro propósito es explicar por qué es preciso incluir a Dios en la física. Pues bien, no es demasiado difícil pensar que las leyes de que nos está hablando Descartes no pueden por menos de ser necesarias. Es decir, no se podría hablar de auténticas leyes de la naturaleza si los cuerpos unas veces siguieran unos patrones y otras, otros muy distintos. Nos encontraríamos con un auténtico caos, sin orden alguno, y es precisamente el orden lo que caracteriza a la naturaleza. ¿Y de dónde, entonces, le vendría el orden, sino del propio Dios, inmutable y eterno, que ha establecido esas leyes? Es eso mismo lo que nos dice Descartes en el mismo tratado:

Aunque todo lo que nuestros sentidos han experimentado siempre en el verdadero mundo pareciera ser manifiestamente contrario al contenido de estas dos reglas [es decir, las dos primeras leyes de la naturaleza que propone, pues todavía no ha mencionado la tercera], la razón que me las ha dado a conocer me parece tan fuerte, que no dejaría de creer que estoy obligado a suponerlas en el [mundo] nuevo que os describo. Pues ¿qué fundamento más firme y más sólido podríamos encontrar, sobre el que establecer una verdad, aun cuando quisiéramos elegirlo a voluntad, que hacer uso de la constancia misma y de la inmutabilidad que hay en Dios? Así, estas dos reglas se derivan manifiestamente del solo hecho de que Dios es inmutable y de que, al actuar siempre de la misma manera, produce siempre el mismo efecto.²⁰

Hay, además, otro motivo para acudir a Dios, y se basa, en general, en la propia concepción cartesiana de la realidad física. Y aquí nos vamos a encontrar, de nuevo, con una idea que ya habíamos mencionado anteriormente. Descartes sustrae a la naturaleza

²⁰ *Ibid.*, cap. VII, p. 111.

toda acción propia, en sentido estricto. La *physis* ya no va a ser principio de acción, por sí misma considerada: toda su actividad va a consistir en movimiento, concebido como algo que proviene completamente de fuera, de una especie de empujón o impulso inicial, causado por Dios. Es algo parecido al impulso mecánico que ejercemos sobre el péndulo de un reloj y que hace que éste comience a caminar. Este impulso, por otra parte, permanecería idéntico, según la ley de la conservación del movimiento, a no ser que se encuentre con otro cuerpo que le ofrezca resistencia. Si imaginamos el mundo como un inmenso autómatas, podemos suponer un primer impulso, por parte de Dios, y entonces esta máquina se pondría a funcionar. Pero Descartes entiende que para que esta máquina subsista, es decir, siga existiendo, hace falta no solamente una creación por parte de Dios, sino una conservación, que no entiende sino como una especie de creación continua: no podría existir ni un solo instante sin el concurso divino. Ahora bien, si Dios está creando continuamente esta máquina, ¿habría que decir que la está poniendo, incesantemente, en movimiento? De ser así, nos encontraríamos, continuamente, como en el estado inicial, es decir, Dios estaría, permanentemente, comenzando a mover el péndulo. La máquina o reloj del mundo, por tanto, no se movería, marcaría siempre la misma hora. Además, por otro lado, si Dios está continuamente creando el mundo, ¿por qué la segunda vez que lo hace, por decirlo así, no impone otra ley nueva, diferente de las anteriores? Es aquí donde Descartes se ve precisado, de nuevo, a recurrir a Dios, cuya existencia garantiza que el mundo tenga una continuidad, y cuya esencia inmutable garantiza, a su vez, una conservación del “impulso” que ha impreso la primera vez en este mundo. Dice así al comienzo del cap. VII del *Tratado del mundo*:

Pero no quiero aplazar por más tiempo el decirlo a través de qué medio la Naturaleza por sí sola podrá acabar con la confusión del caos del que ya he hablado y cuáles son las leyes que Dios le ha impuesto.

Sabed en primer lugar que por la “Naturaleza” no entiendo aquí alguna deidad o cualquier otro tipo de poder imaginario, sino que me sirvo de esta palabra para significar la materia misma en tanto que la considero con todas las cualidades que le he atribuido, tomadas todas en su conjunto, y bajo la condición de que Dios continúa conservándola de la misma manera que la ha creado. Pues del mero hecho de que continúe así conservándola, se sigue necesariamente que deben producirse cambios en sus partes, los cuales, no pudiendo ser —me parece a mí— propiamente atribuidos a la acción de Dios, puesto que ésta no cambia, los atribuyo a la Naturaleza; y a las reglas según las cuales se realizan estos cambios, las denomino leyes de la Naturaleza.

Para comprender mejor esto, recordad que, entre las cualidades de la materia, hemos supuesto que sus partes habían tenido diversos movimientos desde el comienzo de su creación y, además de ello, que estaban mutuamente en contacto por todos los lados sin que hubiera habido vacío alguno entre ellas. De esto se sigue necesariamente que desde entonces, al comenzar a moverse han comenzado también a cambiar y a diversificar sus movimientos debido a la colisión de unas con otras, y así que, si bien Dios las conserva después de la misma manera que las ha creado, no las conserva en el mismo estado. Es decir que, pese a actuar Dios siempre de la misma manera y producir por consiguiente siempre sustancialmente el mismo efecto, sin embargo se da como accidentalmente una gran diversidad en dicho efecto. Y es fácil creer que Dios, que como todo el mundo debe saber es inmutable, actúa siempre de la misma manera. Pero sin comprometerme más en estas consideraciones metafísicas, incluiré aquí dos o tres de las principales reglas según las cuales hay que pensar que Dios hace actuar a la Naturaleza de este mundo nuevo, y que bastarán, según creo, para haceros conocer todas las demás.²¹

Se trata, efectivamente, de consideraciones metafísicas que ponen una vez más de manifiesto la necesidad de fundamentar la física sobre la metafísica y, en definitiva, sobre el mismo Dios y el conocimiento y certeza que de Él poseemos.

6. Recapitulación

Descartes nos ha dicho que sólo posee evidencia metafísica de que él existe, de que existen, realmente, sus representaciones (aunque la realidad de éstas se reduzcan simplemente a eso, a ser *meras* representaciones), y de que existe Dios. Mas para comenzar a construir cualquier ciencia, necesita poseer la certeza metafísica de que el instrumento que va a emplear, su propia razón, puede, efectivamente, llevar a cabo ese cometido, y esa garantía sólo se la puede ofrecer la certeza de que Dios existe y ha sido su creador: un Ser que, por lo demás, garantiza también la sucesión de los momentos discretos en los que se desarrolla la memoria humana.

Cuando pasa a construir la ciencia física, se encuentra, a su vez, con dos problemas. En primer lugar, no tenía evidencia de los objetos físicos, pues percibimos estos objetos por medio de los sentidos y, como ya demostró, en éstos no hay certeza metafísica. No se trata de que Dios le garantice, ahora, de que sus sentidos no le engañan nunca, ni de que las cosas sean, efectivamente, como nos las representamos, pero, al fin y al cabo, Dios le garantiza que existe un

²¹ *Ibid.*, cap. VII, p. 106.

mundo físico al que puede acercarse utilizando, con mucha prevención, sus sentidos y, sobre todo, su entendimiento.

Por último, también necesita de Dios para poseer certeza de las leyes que la ciencia física descubre. Nuestro autor entiende que la ciencia es una capacidad humana, no un puro sistema formal, ejecutable por una máquina. Cuando un científico entiende, por ejemplo, que el movimiento de la materia es rectilíneo, no comprende esa afirmación, según Descartes, como una mera conjetura, sino como una ley física, es decir, una norma que ha regido, rige y regirá, en el futuro, el comportamiento de la materia. ¿Qué certeza metafísica poseería el científico que llega a esa conclusión si no tiene otro aval que el que le ofrece lo que, hasta el momento, ha podido experimentar? ¿Dónde encuentra esa *necesidad*, si la experiencia es mudable y lo que hoy existe no tiene por qué seguir existiendo o continuar comportándose de la misma manera? Sólo la certeza de la existencia de un Creador, constante y que se comporta racionalmente, puede servirle de garantía de que esa ley racional es necesaria y, además, la única posible. El ateo, como científico, podrá llegar a mejores y más profundos resultados que un creyente, pero su ciencia, es decir, su disposición de ánimo al elaborar esa ciencia, no pasa de ser, para el propio ateo, un conglomerado de meras conjeturas.

Bibliografía

Me limito a citar las obras de Descartes que he utilizado y cuya traducción al español es asequible. En estas ediciones puede encontrarse bibliografía abundante sobre el autor. En relación con el tema de Dios, creo que sigue constituyendo un instrumento esencial el trabajo de Jesús García López, *El conocimiento de Dios en Descartes* (Eunsa, Pamplona, 1976), aunque este estudio está centrado, sobre todo, en el análisis crítico y la explicación de las demostraciones de la existencia de Dios que ofrece Descartes a lo largo de sus obras. También deseo destacar el estudio introductorio de Ana Rioja en su edición de *El Mundo*.

[1618, póstumo] *Compendio de música*, ed. de Ángel Gabilondo *et al.*, Tecnos, Madrid, 1992.

[1626, póstumo] *Reglas para la dirección de la mente*, ed. de Francisco de P. Samaranch, Aguilar, Madrid, 1966.

- [1633, póstumo] René Descartes, *El Mundo o el Tratado de la Luz*, ed. de Ana Rioja, Alianza Editorial, Madrid, 1991. El capítulo XVIII se publica por separado: *El tratado del hombre*, ed. de Guillermo Quintás (Alianza Editorial, Madrid, 1990).
- [1637] *Discurso del método*, edición de Manuel García Morente, Espasa Calpe, Madrid, 1982 (1a ed., 1937); edición bilingüe de Frondizzi (Universidad de Puerto Rico, Río Piedras, 1990).
- [1641 en adelante] *Meditaciones metafísicas, con objeciones y respuestas*, edición de Vidal Peña, Alfaguara, Madrid, 1977.
- [1644] *Sobre los principios de la filosofía*, ed. de E. López y M. Gracia, Gredos, Madrid, 1989 (incluye las 2 primeras partes de las cuatro que forman el texto homónimo de Descartes, más los comentarios de Leibniz).
- [1647] *Observaciones sobre el programa de Regius*, Aguilar, Madrid, Biblioteca de Iniciación Filosófica, número 137.
- [1649] *Las pasiones del alma*, ed. de José Antonio Martínez y Pilar Andrade, Tecnos, Madrid, 1997.

Juan José Sánchez Álvarez-Castellanos
Departamento de Humanidades
Universidad de Puerto Rico en Mayagüez

CONVERSACIÓN CON MANUEL HIDALGO

Alicia Ramos

Con motivo de la publicación de su última novela, *La infanta baila*, invité a Manuel Hidalgo, su autor, a hablar a los estudiantes de Letras de la Universidad de St. Louis en Madrid sobre su obra literaria y su relación con el cine. Fruto de aquel encuentro es esta interesante entrevista.

Manuel Hidalgo es relativamente joven para su notorio polifacetismo. Nacido en Pamplona en 1953, practica el periodismo desde temprana edad, escribe guiones de cine y es un consumado experto en las relaciones entre el cine y la literatura. Aunque no, por ello, ha descuidado la narrativa literaria. Ha publicado las siguientes novelas: *El pecador impecable* (1986), *Azucena, que juega al tenis* (1988), *Olé* (1991); relatos urbanos, *Todos vosotros* (1995); varios libros de cinematografía, además de haber creado y dirigido suplementos y practicado el columnismo durante catorce años. Pero, sin duda, *La infanta baila* es la obra más ambiciosa y lograda de las publicadas hasta el momento. Curiosamente tiene lugar en un futuro inmediato: la noche del 6 de junio de 1999, día del cuarto aniversario del nacimiento de Velázquez.

En esa noche las figuras de los cuadros del pintor, expuestos en El Prado, salen misteriosamente de sus lienzos y deambulan por la noche madrileña. Se ponen en marcha unos mecanismos para su búsqueda y recuperación. Sólo disponen los investigadores de tiempo hasta el amanecer, pues la luz mataría las figuras. La novela ofrece una diversión en apariencia, pero encierra una muy peculiar cosmovisión. Una filosofía que abjura del exceso de racionalismo y aboga por un equilibrio entre razón y vida, prosa y poesía, y hasta admite la posibilidad del prodigio. Además, técnicamente, Manuel Hidalgo posibilita el intercambio de dos sistemas semióticos: cine y novela, consiguiendo una forma de discurso que evoca significaciones que el cine consigue con su propia técnica. Sin embargo, dicha técnica cinematográfica, no empaña su capacidad imaginativa y fantástica.

AR. -¿Por qué tituló la novela *La Infanta baila*? En la novela sólo hay una pequeña escena donde la infanta baila en un tablao flamenco.

MH. -Un título no tiene por qué responder al contenido general o parcial de una novela. Puede ser deseable que recoja su sentido, su concepto o su atmósfera. Por encima de todo, creo, debe ser un buen título, que cumpla con una función expresiva y estética. Y que atraiga lectores, cabe pensar. Y, sobre todo, que guste al autor. Éste es el caso. Me parece, además, que es coherente con mi línea de títulos: *El pecador impecable*, *Azucena que juega al tenis*, *Olé*, *La infanta baila* sugieren algo aéreo, leve, grácil que, tal vez, tenga una vuelta, un efecto de retorno de más contenido.

AR. -¿Hubiera variado algo su estructura temática, de haber conocido el reciente descubrimiento de las otras “Meninas” en un museo de Londres?

MH. -No. Y Las Meninas de Londres, u otras Meninas, no son noticia. Hay documentación contradictoria sobre este particular, que sigue en manos de especialistas e investigadores.

AR. -¿No hubiera ganado la novela si sus personajes hubieran dialogado con la gente del Madrid de finales de este siglo?

MH. -No lo creo. Por el contrario, me hubiera metido en el ejercicio innecesario y farragoso de reproducir el castellano del siglo XVII, ya que, en rigor, así hablarían las figuras. Pero la razón es otra: son imágenes de la pintura, no tienen, como imágenes, el don de la palabra, y yo quería que su presencia fuera fantasmática, parecida a la de los muertos vivientes, resucitados o almas en pena.

AR. -¿Por qué ha elegido esa geografía urbana de Madrid y no otra? ¿Algún simbolismo?

MH. -No hay ningún simbolismo en la geografía urbana. En buena medida, se trata del centro de Madrid, es decir, de lugares relativamente cercanos al Museo del Prado, del que parten las figuras. En el caso de las Torres de Kío, obviamente si he buscado el contraste entre un mundo antiguo y un universo de futuro.

AR. -¿Ha tenido en cuenta la posibilidad de que se lleve al cine? Lo digo por su gran aporte de elementos cinematográficos.

MH. No he pensado en el cine a la hora de escribir la novela. Lo cinematográfico del libro es engañoso. Está, en cualquier caso, más en la estructura y en el ritmo que en la presunta capacidad de crear imágenes muy plásticas. Eso, justamente, es un peligro para el cine.

AR. -¿Por qué, hasta hoy, su aportación principal ha estado relacionada con el estudio del cine?

MH. -¿Mi aportación principal es el cine? Bueno, no está en mi mano juzgarlo. He publicado novelas y, sobre todo, me he dedicado intensamente al periodismo: he fundado periódicos, creado y dirigido suplementos, llevo catorce años en el columnismo... Al cine, es verdad, me he dedicado como crítico, he publicado media docena de libros de cine, he escrito guiones... El cine me acompaña, desde luego, desde la infancia, antes que el periodismo y la literatura, es quizás la opción profesional más insertada en un proyecto personal, vital, biográfico.

AR. -¿Considera *La infanta baila su mejor novela*?

MH. -No sé elegir con la cabeza entre mis novelas, pero, de corazón, algo me dice que mi preferida es *Olé*.

AR. -¿Qué han supuesto las anteriores?

MH. -Cada novela es parte de una construcción que se va haciendo con el tiempo, una pieza en un conglomerado que da forma a una visión de la vida y de la literatura. Se trataría de saber si mis cuatro novelas van configurando esa visión. Mi opinión personal, que no debería contar mucho, es que sí.

AR. -¿Es ésta una nueva etapa en su carrera literaria?

MH. -Es una nueva etapa sólo en el sentido de que ahora dedico lo mejor de mi tiempo a escribir, que ya no estoy limitado por otro oficio, por el periodismo.

AR. -¿Cómo concibe la literatura?

MH. -Alguien puede, sabe y quiere contar historias con palabras. Ese sujeto es un escritor.

AR. -¿Piensa, con este evidente éxito obtenido con *La infanta baila*, dedicarse a la novela?

MH. -A la novela, al cine y al columnismo. Quiero vivir escribiendo y quiero vivir de escribir.

AR. -¿No hubiera sido más conveniente sacar la novela en 1999, fecha del cuarto centenario del nacimiento de Velázquez?

MH. -No lo sé. ¿Conveniente desde el punto de vista comercial? Tal vez. Pero la novela surge cuando surge y me pide paso cuando me pide paso.

AR. -¿Qué hay de verdad en ese maleficio que pesa sobre Velázquez según la novela?

MH. -Nada. El maleficio que la novela inventa toma, eso sí, pie en hechos y circunstancias reales como son la ambición de Velázquez por obtener la Cruz de Santiago, las trapisondas que protagonizó a tal fin y la suposición razonable de que sus propósitos tendrían detractores. El maleficio, pienso, es un juicio moral mío para castigar esa ambición como impropia de un artista, aunque, claro, en el XVII a los pintores no se les consideraba artistas.

AR. -¿Tan mal está nuestro mundo actual que requiere una nueva resurrección de Cristo para redimir al mundo? ¿Por qué resucita? ¿Por qué es la única imagen de los cuadros de Velázquez que habla?

MH. -El mundo está mal, sí, pero la resurrección de Cristo, más que literalmente, debe tomarse como la idea de un acontecimiento con capacidad de transformar las cosas. Cristo resucita en la novela a través del proceso de rectificación de la Historia que simboliza la restauración del cuadro, lo que incluye la idea del arrepentimiento. Cristo es el único que habla porque Cristo es la palabra, el verbo. Ahora bien, cuando habla dice: “Yo soy la luz del mundo”. O sea, y en el sentido anterior, la solución transformadora, la posibilidad de lo imposible.

AR. -Insiste usted mucho en el concepto de luz. “Si la luz los hizo, la luz los deshará y sólo la luz los salvará” [pp. 58-59]. ¿Qué significado quiere transmitir en esta última frase?

MH. Es la luz de la pintura, es la luz del día frente a las sombras de la noche, es la luz como discernimiento salvador. La luz destructora es una extrapolación de la luz del día en las historias de vampiros: el mal se mueve en la sombra, en lo negro, no resiste la luz, que muestra su verdadero rostro.

AR. -¿Qué clase de perro es el de San Huberto?

MH. -Es un sabueso de piel marrón y largas orejas, aspecto manso y aburrido, que se utilizaba, por su finísimo olfato, para localizar personas extraviadas en las montañas y perseguir delincuentes.

AR. - No veo la lógica entre el documento encontrado en la arqueta en el monasterio del Paular y las conclusiones de Pablo Ugarte, encargado de la “operación Prado”. Se puede aceptar la lógica de Pablo Ugarte cuando dice “Lo que no tiene explicación, no tiene explicación”.

MH. -Ugarte piensa, claro, que lo ocurrido no tiene una explicación lógica y admite que hay cosas que ocurren sin tener explicación aparente, cosa que no admiten a la primera los científicos. Como historiador del arte, también es un científico, claro, pero, a diferencia de otros personajes, está abierto a lo fantástico y quién sabe si a lo mágico. Creía que estaba claro que Ugarte acierta a comprender que el texto recogido en la arqueta pide la eliminación de los clavos, las espinas, la sangre del Cristo, mediante algo parecido a la restauración, y señala los límites temporales para hacerlo en la irrupción de un nuevo día, de la luz.

AR. -*Supongo que hay por su parte un intento de frenar el exceso de racionalismo de nuestro mundo actual.*

MH. -Sin duda, aunque en absoluto me sitúo en el extremo contrario, que también empieza a gozar de adeptos: el irracionalismo, el esoterismo, etc. ...

AR. -*Los personajes de Velázquez son prácticamente todos pertenecientes a la aristocracia. Sin embargo, los de la noche madrileña son del pueblo bajo; ¿Por qué ese contraste?*

MH. -Velázquez pintó de todo y en la novela hay de todo, aunque no he echado cuentas. Pero, vamos, hay reyes, reinas, infantes, nobles, burgueses y, desde luego, bufones, mendigos, trabajadores. Y hasta dioses del Olimpo.

AR. -*¿Con qué mundo se quedaría si pudiera elegir con el de Velázquez o con el nuestro?*

MH. -No hay duda, con el nuestro, en el que muchísima más gente puede vivir más y mejor.

AR. -*Madrid sale muy mal parado: sexo, drogadicción, mendicidad, inmigración, inseguridad, marginación. ¿Es esto propio del final de un milenio?*

MH. -No es intención mía que Madrid salga mal parado. Ni lo contrario. Se describe la noche de Madrid con elementos de la fauna nocturna propios de cualquier gran ciudad, y no tan grande, que, en cualquier lugar del mundo, son elementos marginales. La idea de amalgamarlos para crear un panorama barroco sí responde a una interpretación de lo finisecular y lo finimilenario (¿se dirá así?), que, a mi juicio y el de otros, son épocas, como el XVII, de barroquismo en todos los sentidos del término.

AR. -*¿Queda todo en una ingeniosa ocurrencia o hay algún mensaje oculto que descifrar?*

MH. -Traslado esa pregunta a cada lector.

AR. -*¿Cómo conjuga usted tradición y modernidad? Véase la portada. Velázquez trata de pintar las torres de Kío en la plaza de Castilla.*

MH. -Su conjugación sustancial radica en lo literario: una historia que ocurre en nuestros días, contada a la manera de nuestros días, pero con un lenguaje y una imaginaria que hunden sus raíces en la tradición literaria y cultural españolas.

AR. -*¿Por qué eligió a Velázquez y no a otro pintor español?*

MH. -Por ser barroco, por estar muy bien representado en el Prado, por ser el pintor español más conocido universalmente, por conjugar tradición y modernidad, por haber incluido el universo fantástico (dioses) en un universo real (herrereros, por ejemplo), en definitiva, por adaptarse a la perfección al concepto esencial que quería hacer jugar en el libro en varios terrenos y con coherencia interna entre los distintos elementos en juego.

AR. -*Parece que en la novela se incluyen tres mundos semióticos: el de la pintura, la narración y el cine. Explique.*

MH. -Yo no me he planteado esto conscientemente como un punto de partida o un objetivo, por tanto no está dentro de mi campo natural de análisis. Dejo este trabajo a la crítica.

AR. -*El cine y la novela son artes de relato. ¿Qué relación e influencia se pueden establecer entre los dos?*

MH. -Total, teniendo en cuenta que el cine nace de la novela y que la novela también se escribe con imágenes y suscita imágenes automáticamente.

AR. -*¿Está usted metido en la búsqueda de nuevas formas discursivas?*

MH. -No, pero me gusta jugar con las existentes moderadamente y hacerlas evolucionar con discreción.

AR. -*¿En qué medida compite el cine con la literatura?*

MH. El cine y la literatura han de ser amigos que se refuerzan, se aportan cosas entre sí y viven su vida, a ratos juntos y a ratos separados, según les plazca.

AR. -*¿Cabe hacer un cine literario?*

MH. -Sí, y de hecho se hace, entendiendo por tal aquel cine que se demora con cierto esteticismo en la descripción y con cierta parsimo-

nia en la introspección. Cabe añadir que este tipo de cine, con las debidas excepciones, no es del gusto del público actual.

AR. *-Nuestra cultura ha sido hasta la fecha logocéntrica. ¿Se verá desplazada por la visual como instrumento cognoscitivo?*

MH. -No lo sé. Algunos dicen que eso ya está ocurriendo, y lo dicen para denigrar el cine. Hay un cine actual muy malo, pero sigue habiendo un cine muy bueno. Las espadas están en alto, y todo puede suceder, incluyendo la también creciente degradación de la literatura. Pienso que, sin saber lo que ocurrirá dentro de un siglo, todavía queda mucho tiempo para que continúe la colaboración y la complementación de ambas disciplinas en favor del verdadero conocimiento.

AR. *-¿No es la literatura superior al cine? Lo digo porque parece que el cine sólo demanda de nosotros una actitud pasiva. Mientras que la literatura nos obliga a una labor descifradora de los signos lingüísticos. Si la novela ha de acomodarse al cine, ¿no se pierde en contenidos intelectuales en aras de una mayor simplicidad estilística y semántica?*

MH. -Cuando hablamos así, hablamos, sin querer o queriendo, de la buenísima literatura y del malísimo cine. Eso no es justo, puesto que hay una literatura malísima y un cine buenísimo también. Una película de Woody Allen exige más que una novela de Christian Jacq, por oponer ejemplos populares. Y yo creo que una película de Theo Angelopoulos exige tanto como una novela de Peter Handke. No se puede hablar en términos generales de esto, y de esto hablan siempre en términos generales las personas previamente empeñadas en la superioridad de la literatura.

AR. *-¿Se ha servido usted de ciertos modelos cinematográficos para elaborar su novela?*

MH. -No.

AR. *-¿Cómo se consigue mejor el punto de vista con la cámara o con la pluma?*

MH. -La pluma llega a todas partes, pero el punto de vista se consigue mejor cuando se sabe ver mejor.

AR. *-¿La ubicuidad de la cámara cinematográfica equivale a la ubicuidad del narrador omnisciente de la novela tradicional?*

MH. -No llega a tanto, pero casi. El mundo interior es de más difícil acceso para el cine, que muchas veces lo representa bien a través

del exterior. La tristeza de un hombre, por ejemplo, la literatura puede contarla desde dentro con todo lujo de detalles, pero el cine también puede hacer un buen papel situando a ese hombre en un determinado escenario y de una determinada manera. El cine lo hará, ya digo, con menos detalle, pero a cambio, lo hará en menos tiempo, con más economía, y tal vez con una claridad mayor.

AR. *-El cine es el arte del reflejo objetivo de la realidad. La novela es el arte de la interioridad subjetiva. El cine es el arte del espacio y la novela es el arte del tiempo. El cine se mueve en el plano de la metonimia y la novela en el de la metáfora. ¿Está usted de acuerdo con estas afirmaciones?*

MH. *-En absoluto. En estos terrenos no hay pautas generales, sólo hay casuística, es decir, sobran ejemplos de una cosa y de la contraria. Sólo quiero aclarar que es falso que el cine, por objetivizar aparentemente con la imagen, sea justamente un arte objetivista u objetivador. La imagen objetiva no existe ni dentro de un fotomatón.*

AR. *-¿Puede el cine desarrollar ideas abstractas del pensamiento lógico?*

MH. *-El cine, como otras artes plásticas, es evidente que tiene imitaciones obvias para servir al pensamiento con la misma versatilidad, intensidad y detalle con que lo sirve la palabra. El cine puede, mediante sus usos narrativos, desarrollar imágenes y argumentos que contengan cualquier disquisición suficiente sobre cualquier concepto. O sea, una novela y una película pueden tratar de la idea del límite, por ejemplo, pero ni la novela ni la película podrán decir sobre el límite lo mismo que, con la palabra escrita, puede decirse en un libro de filosofía. Esto es evidente. Otra evidencia, y bien juguetona, es, sin embargo, que si el cine hubiera existido en tiempos de Platón, una película podría contener cualquiera de sus diálogos. Mañana mismo, Savater, si quiere y si fuera útil para algo, podría decir ante una cámara exactamente lo mismo que escribiría en un libro. ¿Que lo fundamental seguiría siendo la palabra? Desde luego, pero no sería la palabra escrita. El cine, si quiere, puede permitirse esta pequeña chulería y, si se quiere, este corte de mangas a los fanáticos de la imprescindibilidad de la letra impresa. Fue Truffaut el que dijo, supongo que para provocar, como yo ahora, que si filmáramos línea por línea un libro y lo proyectáramos en una pantalla, “eso” también sería una película.*

AR. *-“La novela es un relato que se organiza como mundo; y el film es un mundo que se organiza como relato” según Jean Mitry en su Estética y Psicología del cine. ¿Está de acuerdo?*

MH. -Estoy de acuerdo y también estoy de acuerdo en lo contrario.

AR. -*Cuál es la diferencia entre escribir un guión y una novela?*

MH. -Muchas, pero básicamente que, en el guión, la palabra sólo cuenta por sí misma en los diálogos. O sea, como en un texto teatral. El guionista no tiene por qué esmerarse con la palabra en las acotaciones o descripciones que acompañan a los diálogos, sino que ahí utiliza una palabra meramente funcional y representativa. Esto permite escribir más deprisa un guión que una novela.

La duración de los diálogos no puede ser cualquiera, porque ha de tenerse en cuenta una previsión de puesta en escena que comportará una determinada duración lógica (con lógica del cine) de cada plano y un determinado ritmo en la sucesión de los planos. También, claro, que esos diálogos se escriben para ser “dichos” y acompañando a acciones simultáneas que han de ejecutar actores, y no para ser leídos. El ritmo y la estructura de las escenas también varía, por lo que el guionista atiende a la duración de cada escena con arreglo a las pautas propias del cine, de cada género del cine. Esto tiene muchas concreciones prácticas. Por ejemplo, en el cine se considera que cada nueva escena debe hacer avanzar la historia que se cuenta, no dar nunca una información que ya se ha dado, etc. ... El guionista debe pensar que lo que escribe está destinado a ser visto, por tanto debe pensar en las imágenes que está desencadenando, con especial atención al movimiento que ha de producirse dentro de ellas. En fin, las diferencias son tantas que condicionan no ya la materialización de la escritura, como es obvio, sino la propia actitud y punto de vista del escritor como generador de un relato destinado a ser seguido de una manera determinada y bajo unas condiciones totalmente distintas a las de la literatura.

Alicia Ramos
St. Louis University
Recinto de Madrid

EVARISTO RIBERA CHEVREMONT O LA VANGUARDIA EN VILO

Javier Ciordia

Para don Francisco Matos Paoli,
admirador y deudo del gran bardo
sanjuanero.

J.C.

1.- No resulta fácil delinear el quehacer literario —creativo y crítico— de Evaristo Ribera Chevremont. No lo es, porque se trata de un poeta, al par que copiosísimo, proteico. Apuntaré de entrada que, tanto respecto a su biografía como a su bibliografía, se repiten, miméticamente, algunas inexactitudes. La primera de ellas, sobre su nacimiento que, uno tras otro, sus biógrafos lo sitúan en el 1896. Pero, como lo ha puesto de relieve Laura Gallego y, más recientemente, Carmen Irene Marxuach, en su obra *Evaristo Ribera Chevremont: voz de la vanguardia*,¹ éste se verificó, según consta por el acta de nacimiento, el 16 de febrero de 1890.² Esto significa que, cuando publica *Desfile romántico* (1914), era un joven, no de 18, sino de 24 años, edad ésta no tan prematura para una primera salida poética.

También respecto a su primer viaje a España discrepan los autores. Éstos, mayormente, señalan como fecha de su embarcación el 1919, si bien, tanto Federico de Onís como Carmen I. Marxuach lo retrasan hasta 1920. Más en particular, la última anota que abordó el trasatlántico “Antonio López” el 15 de junio de dicho año. Señala, igualmente, que éste fue un viaje de carácter cultural planificado por un grupo de intelectuales reunidos con Francisco Villaespesa,³ quien se hallaba a la sazón de paso por la Isla, y que lo subvencionó la

¹ Editorial de la Universidad de Puerto Rico, San Juan, P.R. 1987.

² Ver: *Registro demográfico del Departamento de Salud*, Libro 2, Vol. 2, folio 130, acta 151.

³ Cfr. C.I. Marxuach, *Evaristo Ribera Chevremont: la voz de la vanguardia*. Edit. de la U.P.R. Puerto Rico, 1987, p. 22.

“Casa de España” en Puerto Rico. Posiblemente, este viaje representaba, en la mente de la “colonia” española, una especie de reconocimiento al joven poeta que, recién nombrado jefe de redacción de *El Imparcial* por su director, el novelista español José Pérez Lozada, había publicado una serie de artículos sobre “España en la conciencia de América”.

Pero, al margen de toda duda o inexactitud, hay algunos hechos decisivos y firmes. Éstos son: el de su nacimiento en el Viejo San Juan, que hará de él un poeta sustantivamente sanjuanero; el de su filiación —hijo de padre gallego y de madre puertorriqueña, aunque de raíces galas y mallorquinas—, que hará de él, al par que uno de los más luminosos cantores de lo autóctono, un acendrado españolista e, incluso, un fervoroso compostelano; el de su forja en el estudio entusiasmado y en el trabajo duro de la fábrica y de la caña, que lo convertirán en un aedo genuinamente solidario con los trabajadores, al tiempo que culto. En todo caso, un bardo siempre creador. Un lirida sedante, aplacador, placentero. Doña Concha Meléndez lo resumió en una antítesis: “la inquietud sosegada”. Su lectura, de hecho, contrario a la sensación penosa que produce la de Palés, infunde paz, armonía, calma. Algo así como el gran maestro de la “cuaderna vía”, Gonzalo de Berceo. Ello se debe, quizá, a que como éste, es un poeta “fronterizo”; es decir, un poeta que vive entre la realidad y la irrealidad, entre la lógica y la ilógica, entre lo ilimitado y lo finito. A Ribera Chevremont le atrae tanto lo que se halla a su alcance, como lo inaccesible:

Y yo sueño, yo sueño. Me embriaga el cucubano,
que en el aire traslúcido se enciende y se apaga.
Y me embriaga la luna con su luz. Lo lejano,
lo que es inalcanzable, totalmente me embriaga.
(“Las noches”, III, en: *Tonos y formas*)

¡Lo lejano! Evaristo Ribera Chevremont se nutre de lejanías y sufre calladamente “la desventura de los límites” (“Muerte que muere”). En este sentido su musa es veladamente sacralizante y trascendentalista. Se mueve en un universo impregnado por la divinidad. Su obra *El hondero lanzó la piedra*, escrita entre 1920-1924, pero publicada en 1975, es un libro pletórico de exaltación de lo divino del universo y del hombre:

Yo sé que Dios es en el hombre
una campana que alegra y enaltece.
(“Dios es en el hombre”, en *El hondero...*)

Hay como un toque místico en su experiencia del mundo; un toque que se engarza de alguna manera con el *Libro del amigo y del amado*, de Raimundo Lulio:

Amándote a ti, que eres amor,
es amado el amante.

(“Ángulo de la esperanza”, en *El hondero...*)

Evaristo Ribera Chevremont es, además, un vate pulcro, controlado, discreto. Lo caracterizan la parquedad de las emociones, el control de los impulsos, la poda del ramaje infructuoso. En su poesía —salvo en su fase de furor vanguardista, tal vez— no hay apenas espacio para el automatismo y sí para la selectividad y depuración.

Desde el punto de vista social, se alineó desde el principio al lado de los obreros y de las ideologías que promulgan una justicia mayor para el proletariado. Fue, pues, y ha sido siempre un poeta proletarista de buena fe, un socializante, un creyente en las bondades de la socialización. Su gran poema —Sinfonía de los martillos— así nos lo revela. Y tanto como éste, “Los hombres de blusas azules”, “Día social”, “Cobre”...

Desde el punto de vista político, aunque se mantuvo al margen de filiaciones partidistas, —salvo en 1941, que endosó la política económica de Luis Muñoz Marín, con quien se sentía ligado desde 1918, cuando en colaboración suya y de Antonio Coll y Vidal publicara *Madre haraposa*, un conjunto de relatos de protesta social—, fue, más que independiente, independentista. No quería ser colono de nadie. La relación con los Estados Unidos le parecía “funesta”, desde el punto de vista del espíritu y de la cultura isleña.⁴ Defendía tenazmente el idioma vernáculo, no sólo como factor de identidad, sino como expresión de solidaridad con el resto de los pueblos hispánicos. En este sentido enalteció constantemente y fue un celoso apologista de los libertadores: de Bolívar, de Sucre, de Valero, etc. En Bolívar, particularmente, veía una especie de síntesis de Quijote y de Cristo:

Yo no sé si es profeta o es soldado.
Es soldado y profeta. Su persona
en inmersión de eternidad entona
con las virtudes del predestinado.

Por su épica de la libertad se ubica, por tanto, a la altura de las circunstancias.

2.- En cuanto a su proceso evolutivo como poeta, —proceso que se caracteriza siempre por su afán de perfección, que es lo que a su juicio diferencia al hombre de las demás criaturas—, se pueden

⁴ Cfr. “El hombre y sus medios”, *El Mundo*, San Juan, Puerto Rico, 21 de mayo de 1938.

deslindar, “grosso modo”, tres fases: la modernista, la vanguardista y la de retorno a los cánones clásicos. En todas ellas resplande su voluntad de forma. Ésta se caracteriza, en el conjunto de su obra, por los siguientes rasgos, primordialmente: construcciones concéntricas, concatenaciones e insistencias anafóricas.

La construcción concéntrica abunda, realmente, en su obra. Con frecuencia, Evaristo Ribera Chevremont construye sus poemas en torno a una palabra que se repite como un “leit-motive”. De este modo, el texto, más que horizontalmente, crece y se expande circularmente, mediante asociaciones, enumeraciones y aposiciones de imágenes o de ideas que constituyen y expresan una especie de tanteo semántico. Este “leit-motive”, que se reitera como un estribillo, sirve de eje alrededor del cual gira todo el discurso poético. La “Infalible orilla”, soneto que da título a uno de sus más celebrados libros, podría ser la muestra de este modo de hacer. En él, la voz “orilla”, que se repite once veces, es el punto de arranque de casi todos los versos. Veámoslo:

Orilla en espiral de luz salada;
orilla donde, en iris de burbuja,
el pie hace resonar la honda pisada
que al tiempo y a la muerte sobrepuja.

Orilla que entre hierbas se arrebujá.
Orilla en caracoles alhajada;
orilla donde anega, donde empuja
el cangrejo encamado la oleada.

Orilla en fresco hervor de pez y almeja.
Orilla en claridad blanca y bermeja;
Orilla en esplendor de verde y oro.

Orilla en verde mar de verde antilla.
Amor en gloria de inefable orilla.
Gloria en orilla de la que memoro.

Este procedimiento se da tanto en las estructuras tradicionales como en el versolibrismo. En el poema “Mis brazos”, de *El hondero lanzó la piedra*, que consta de 15 versos de más de 30 sílabas cada uno, se repite al principio de todos ellos la oración atributiva “Mis brazos son eternos”.

Otro recurso, de carácter semántico y enfático a la vez, que emerge en sus escritos con cierta asiduidad es la concatenación. El poema “Cada día tiene un pájaro” puede servir de ejemplo. Dice:

Cada día tiene un pájaro;
cada pájaro, una rama.
Cada rama tiene un nido;

cada nido, un son de alas.
Con el día pasa el pájaro;
con el pájaro, la rama;
y sólo queda el recuerdo
del cantar y la fragancia.

Las reiteraciones anafóricas o insistencias son, así mismo, casi continuas. Éstas, al par que enfatizan, contribuyen a la creación de la atmósfera apropiada. Así, en el poema “Árboles derribados”, prorrumpe lamentándose de su tala criminal:

Hoy sangran, hondamente, en el recuerdo.
Hoy sangran, como tantas alegrías
y tantas glorias, corazón adentro.

Y, cantando al café, enfatiza hiperbólicamente:

Todas las islas del mar Caribe.
Todas las islas de fiebre y sueño.
Todas las islas, todas las tierras,
me dan la taza de café negro.

(“Una taza de café negro”)

A veces, la reiteración y la concatenación van juntas, como en el poema “Campos de Puerto Rico”:

Una vereda. En la vereda, un árbol.
Y, en el árbol, la tórtola que clama.

Por otra parte, su propensión a concluir los poemas con los mismos versos con los que los iniciara, produce la impresión de que constituyen un todo cerrado o una totalidad plena.

Además de estos rasgos, hay otros, como la sinestesia, la insistente evocación de las vivencias de la infancia, el protagonismo de la luz y el visualismo o sentido pictórico y retratista de las cosas que lo delinean y lo configuran como un filomorfista, como un insistente y entusiasmado buscador de la forma.

3.- Ahora bien, como acabo de indicar arriba, esta búsqueda pasa por tres fases o períodos poéticos: el modernista, el vanguardista y el de retorno a lo clásico.

El primer momento, rubendariano o modernista, comprende desde sus manifestaciones iniciales hacia 1912, hasta su llegada a España en 1920. Sin embargo, esta fase, que pervive de algún modo a lo largo de todo su currículo poético, tiene para él, particularmente, un sentido: el del reavivamiento de la conciencia nacional, con el consiguiente redescubrimiento de lo autóctono, al par que de retorno sentimental hacia España. Esta triple actitud, que protagoniza la

Revista de las Antillas desde su fundación en 1913 y que airean al unísono composiciones como “Canción de las Antillas”, de Luis Llorens Torres, “Canto a la lengua”, de José de Jesús Estévez y, “Canto a la Mater Nostra”, de Antonio Pérez Pierret, va a ser la atmósfera que caldeará sus tres primeros poemarios, es decir, *Desfile romántico*, de 1914, *El templo de alabastro*, de 1919 y *La copa de Hebe*, de 1922. El soneto “Pavo real”, perteneciente al segundo conjunto, representa con elegancia y con solvencia su acomodo modernista. En él se expresa así:

Vienes de la India, señor de la Gracia,
y, en el aire puro de los días claros
sueñas tus plumajes esbeltos y raros,
como extraño signo de artística audacia.

En jardines donde nieva luz la acacia,
abres de tu cuerpo los líricos aros.
¡Joya que orientales príncipes avaros
guardaran, celosos, en su aristocracia!

Luce el sol de oro tu penacho bello
sobre las azules plumas de tu cuello,
que es la línea rara del arte que empieza.

Y en el fausto antiguo de tus colas anchas,
se ven las chinescas fantásticas manchas,
como ojos que admiran su propia belleza.

Se percibe, sin duda, como un eco, como una resonancia de las *Prosa profanas*, de Rubén Darío.

Por otra parte, la presencia de España emerge una y otra vez en *La copa de Hebe*. Títulos como “Vitales góticos”, “Castilla”, “Cigüeñas”, “Castillo de la Mota”, “Mesón” y muchos otros poemas configuran esa presencia y delectan ya su hispanofilia.

Lo autóctono se perfila como un “neocriollismo” luminoso que enaltece y prestigia las realidades de la Isla. En este sentido, su poesía es como una cantata insistente, como una loa entrañable y glorificadora de su flora, de su fauna, de su clima y, más consecutivamente, de su mar: una apología, un encomio ininterrumpido de lo puertorriqueño y de lo antillano. Desde el subfondo de su corazón hasta la cima de su razón razonadora, su obra transpira el consorcio con una naturaleza que se pasea glorificada y oxigenadora por las claras avenidas de sus versos. Todo el mar se canaliza, igualmente, por ellos. Ribera Chevrement es un poeta 100% puertorriqueñista. Se puede hablar de su regionalismo, pero éste no se cifra ni en la raza, ni en las costumbres, ni en el folklore; sino en la luz, en el color, en el paisaje. O, lo que es igual: en su majestad la naturaleza. En el

ámbito de ésta exalta, sobre todo, los árboles —almendros, ausubos, tamarindos, tabonucos, palmeras, eucaliptos...— a los que antropomorfiza y sexualiza a veces, dándoles, incluso, dimensión de fábula, por sus diversas enseñanzas o lecciones de humildad, de lealtad, de resistencia, de coraje, etc., razón por la que Concha Meléndez dice de ellos que son “cátedra de ética”.⁵ Y, en la medida que rezuman nostalgias de paraíso —“Los árboles...me estremecieron con su exuberancia y su frescor de paraíso” (“La naturaleza en Color)—, se le podría otorgar también “cátedra de teología”.

Como poeta del mar, se siente hechizado, muy especialmente, por su luz y por su voz. El mar fue el “contexto” de su infancia y de su adolescencia; el mar con todas sus criaturas —peces, caracoles, gaviotas...— y con sus barcos para soñar en lejanías. Lo saturaron su yodo y su sal; lo forjaron sus olas y su brisa; lo acariciaron sus arenas... Tanto se compenetró su infancia con sus rumores, que le acompañaron ya siempre, hasta el punto de poder afirmar: “Todo el mar se hizo música en mi boca”. (“Tú, el mar y yo y ella”).

Su “neocriollismo” pasa también por la ciudad. Evaristo Ribera Chevremont es un poeta “sanjuanero”. Se apropia de su ciudad. La llama “ciudad mía en mí”. Su pincelada pictórica —es un poeta de mirar hacia afuera más que hacia adentro— siluetea sus murallas, sus calles, sus patios, sus balcones, sus farolas, sus campanas, sus aljibes, sus árboles, su puerto, su playa... Y los siluetea, ya directamente, ya a través del recuerdo de la infancia en que parece anclado. “La infancia en mí, dice en un verso, es infancia todavía” (“Caja de música”, en *Principio del canto*). Por las calles sanjuaneras vemos pasar al “barquillero”, al “amolador”, al niño que juega al “trompo”, al que percute un “tambor”... Es decir, vemos pasar la vida con sus cosas, con la familiaridad y la cotidianidad de las cosas. Y con ellas la nostalgia y la emoción que las metamorfosea y que les da colorido.

La segunda fase del proceso creativo de Evaristo Ribera Chevremont puede recibir distintos nombres: vanguardismo, experimentalismo, creacionismo, ultraísmo, renovacionismo... Este último sería el nombre que mejor las describe. De las formas modernistas, pulcras y bien embridadas, salta al versolibrismo, a la exaltación de la imagen, a la audacia lingüística, al ritmo whitmaniano, ondulante a veces, acelerado otras... Es decir, pasa al poetizar impulsivo. En *El hondero que lanzó la piedra* (1921-1924) —la más fiel expresión de

⁵ Concha Meléndez, *La inquietud sosegada. Poética de Evaristo Ribera Chevremont*, San Juan, Puerto Rico, 1946, 2a ed. 1950, p. 65.

esta fase—, rompe los viejos moldes y se lanza por los derroteros neoformistas de la imagen, en los que vacía sus vivencias y su necesidad religiosa de infinito. El sentido del ser y del existir, que es el más genuino sentido religioso, lo convierten en un auténtico religado, en un poeta tocado por la “gracia” de la inmanencia en la trascendencia, antes de todo manifiesto trascendentalista.

Evaristo Ribera Chevremont llega a España al filo de sus treinta años, con su hispanofilia natural a flor de piel y con su entusiasmo manifiesto. En los círculos literarios de Madrid se ventilan las inquietudes de la época. Antes de su arribo al “rompeolas de las cuarenta y nueve provincias españolas”, (así llamó A. Machado a la capital de España), recorre, desde su desembarco en Cádiz, gran parte de Andalucía, de La Mancha y de Castilla. En una de las ciudades saluda al autor de los *Campos de Castilla*, campos que, como *La hora del orífice* lo evidencia, imantan sus versos. Evaristo es en estos momentos todo entusiasmo hispánico. Asiste, en compañía de las hermanas de Gregorio Martínez Sierra, a un curso sobre mística española que ofrecen en El Escorial los frailes agustinos; se inscribe, como oyente, en las clases de José Ortega y Gasset; dicta una conferencia sobre “España en la conciencia de América” en el Ateneo, disertación que merece los elogios de Ramiro de Maeztu, en una reseña que se publica en el periódico *El Sol*; hace también lecturas de sus poemas... En fin, que como él lo anota en *El niño de arcilla* (1950), especie de relato novelado de su vida, llegó “a ser un español entre los españoles sin dejar de ser puertorriqueño”.⁶

Cabe advertir que su españolismo denso y adentrado no amengua en absoluto su sentimiento de puertorriqueñidad. Evaristo Ribera Chevremont se atreve a afirmar rotundamente:

No hay ni ha habido hombre, nacido en tierra de Puerto Rico,
que sea más puertorriqueño que yo.

(*El hondero lanzó la piedra*)

La lumbrera literaria que lo deslumbra en Madrid es Vicente Huidobro con su “creacionismo”, movimiento que los promotores de la revista *Ultra* de Madrid transforman en “ultraísmo”. A la cabeza de éste, que propugna tanto la renovación de la imagen y de la metáfora, como la supresión de la anécdota como núcleo del poema y todos los elementos innecesarios, al par que suplanta el isosilabismo por el versolibrismo, que posibilita el vuelo de la mente a tono con la fisonomía del siglo, está, sobre todo, un poeta: Gerardo Diego, con el que la gesta de Evaristo Ribera Chevremont en la Isla tiene,

⁶ Cfr. *El niño de arcilla*, San Juan, P.R. 1950, p.138.

ciertamente, algunas similitudes.

A tono con la normativa lírica de la capital española, compone en sus años madrileños diversos poemarios, algunos de ellos, como *El hondero...*, *Vitrales góticos*, *Tú, el mar y yo*, y *ella, Yo sé de uno que tiene una canción*, publicados ya; otros permanecen inéditos todavía o se integran parcialmente en *Creación* (1951), especie de antología de su obra hasta ese momento. De *El hondero...* sabemos por Carlos Carreras que “mereció la felicitación de Azorín que lo leyó detenidamente”.⁷ En él resplandece la jitanjáfora, próxima a la “greguería”, la yuxtaposición sucesiva de imágenes, que hacen del poema un conglomerado topológico, la exaltación impulsiva, el furor lírico, etc. Podría servir de ejemplo el “Himno a los sapos”. Evaristo Ribera Chevremont se distingue en esta fase como una voz jubilosa afirmativa; esto es: himnica. Su poesía trasparenta la alegría de ser y de existir. Es puro canto.

En 1924 regresa nuestro bardo a su Isla. Regresa exultante, jocundo, pletórico de ímpetu vanguardista. Regresa deseoso de capitanear una renovación. Trae en su ánimo el empuje y la euforia de su fe poética y está dispuesto a propagarla apostólicamente. En un “Llamamiento” que publica en el *Puerto Rico Ilustrado*, invita a los jóvenes poetas puertorriqueños a que vuelvan sus ojos hacia Europa:

Mirad hacia España, hacia Francia, hacia Italia. Son países viejos y nuevos a un mismo tiempo. Se opera en ellos la revolución del arte y de la literatura.⁸

Dos años más tarde, esta invitación tendría un horizonte más amplio. Los invitaría a una mentalidad “planetaria”. “Hay que pensar —pontificaba— planetariamente”.⁹

Evaristo Ribera Chevremont monta cátedra de vanguardia en distintos periódicos y revistas del país: en *El Imparcial*, donde tiene una columna bajo el rubro de “Página de Vanguardia”; en el *Puerto Rico Ilustrado*, *La Democracia*, *La Linterna*, *Los seis*, *Los Quijotes*, *Poliedro...* Es, sobre todo, en *Puerto Rico Ilustrado* donde se prodigan sus manifiestos y sus arengas de tono enardecido y radicalizante. A veces, como en su pregón “El hondero lanzó la piedra”, parece romperlo y apedrearlo todo:

⁷ Carlos Carreras, “Ribera Chevremont”, *Puerto Rico Ilustrado*, 26 de enero de 1924. (Las referencias a *El Imparcial* y a *Puerto Rico Ilustrado* están tomadas, mayormente, ya del libro de Concha Meléndez, ya de C.I. Marxuach, ya de F. de Onís o algún otro autor. No son, pues, citas directas).

⁸ Cfr. *Puerto Rico Ilustrado*, 29 de noviembre de 1924.

⁹ Cfr. “Aldeanismo y universidad”, *Puerto Rico Ilustrado*, 5 de diciembre de 1931.

Yo rompo la métrica y la rima y agujereo el porvenir con mi grito, con mi más colérico grito, con mi grito de hondero que lanzó la piedra.¹⁰

Y también: “Rompo la vara de medir versos”.

Meses más tarde, ya no se contenta con apedrear ni con romper, sino que exhorta al asesinato de la lírica al uso:

—...matemos el asombro y la descripción...
—...matemos... a los que siguen pegados a la ubre de Rubén...
—...matemos al cisne y al ruiseñor...¹¹

Se presenta, pues, como un iconoclasta, en el sentido etimológico del vocablo y como un “liricida” de las formas modernistas. Pero no le basta eso. Tiene que ir más al fondo. En este ir, observa:

“El hombre de hoy quiere matar al moro, al sabio y al sacristán que hay en su interior”.¹²

Quién sea el moro, el sabio y el sacristán no se dice, pero se puede conjeturar, acaso. Los tres términos están utilizados de modo despectivo y se relacionan con la fe, ya falsa —moro—, ya inexistente —sabio—, ya demasiado crédula —sacristán. Se trata, claro está, de la fe poética.

Es obligado reconocer que Evaristo Ribera Chevremont realiza una gran obra de renovación lírica en Puerto Rico. Es, durante varios años, lo que se podría llamar el “manager” de la poesía isleña. Pero no todo lo nuevo proviene de él. El “panedismo” y el “pascalismo”, por ejemplo, proceden de Luis Llorens Torres, y se anticipan en varios años a su viaje a España. El “diepalismo”, que lleva implícito, en alguna medida, como se advierte en la última estrofa de “Fugas diepálicas” (1921), el “afroantillanismo” palesiano, se gesta durante su ausencia de la Isla. Otro tanto sucede con el “euforismo”, cuyo manifiesto (1922), firmado por Vicente Palés y por Tomás Batista, se cierra con esta maravillosa invocación:

Madre locura, corónanos con estrellas¹³

A la tercera y última fase del proceso evolutivo de Evaristo Ribera Chevremont, que es, posiblemente, la más fecunda y la más amplia, la podríamos considerar como la fase de la síntesis; o, como diría Concha Meléndez, de “la inquietud sosegada”, de la remembranza, del recogimiento contemplativo, en cuanto a los estados de ánimo; y,

¹⁰ Cfr. *Puerto Rico Ilustrado*, 12 de abril de 1924.

¹¹ “Deéstética”, *Puerto Rico Ilustrado*, 2 de agosto de 1924.

¹² “El nuevo espíritu”, *Puerto Rico Ilustrado*, 24 de junio de 1926.

¹³ “Manifiesto euforista”, *El Imparcial*, 1 de noviembre de 1922.

formalmente, de regreso al equilibrio de los parámetros clásicos, sin que se esclerotice por ello su filoneísmo ni sus querencias neoformalistas. La forma representará siempre el hito mayor para él:

Alcanzase el estado de ventura
cuando se cumple la elevada forma.
("La forma", En: *Tonos y formas* (1947))

Y él que había gritado furibundamente

¡Abajo el soneto, esa pieza que fue flor de orfebrería!,¹⁴

opta de nuevo por la métrica consagrada, sobre todo, a partir de *Color* (1938), llegando a ser un insuperable maestro de la denostada estrofa.

Su neoformalismo integra numerosos elementos, ya del parnasianismo, ya del modernismo, ya del experimentalismo vanguardista. En la medida, por ejemplo, en que el verso alejandrino es un redescubrimiento modernista, Evaristo Ribera Chevremont permanece vinculado al modernismo; y, en la medida en que el verso libre responde a la vanguardia, sigue siendo vanguardista. Esto es, que lo clásico, lo parnasiano, lo modernista lo "girandulista", etc., se entrelazan ahora en su tejido poético, liberándolo así de todo "herraje" y de todo "carimbo" que lo circunscriba a una corriente o a un "ismo" determinado. En el fondo, Evaristo Ribera Chevremont es un insumiso, un individualista, un ácrata, un explorador que no patrocina ninguna escuela, sino una nueva estética que le permita desentrañar, con un poetizar estilizado y desasido, lo infinito de las cosas, la suprarrealidad interior de las mismas, el oro puro de la belleza. Ya en el prólogo a *Desfile romántico* había declarado:

...las escuelas en el arte son transitorias. Por lo tanto, creo que es lo único falso en el arte. No hay más que una verdad. La belleza es imperecedera. Bécquer no morirá jamás.

Por eso, entre su teoría y su praxis poética no hay convergencia más que en *El hondero lanzó la piedra*. En el resto de su creación se fusionan, renovadas, las tendencias. Federico de Onís lo expone de este modo en su "Introducción" a la *Antología 1924-1950*:

Si unas formas lo enlazan con el modernismo hispanoamericano, con fondo clásico, romántico y parnasiano, otras lo enlazan con el modernismo español de Antonio Machado y Juan Ramón Jiménez, con fondo becqueriano, y otras lo enlazan con la poesía nueva que todavía sigue evolucionando.¹⁵

¹⁴ "El hondero lanzó la honda", *Puerto Rico Ilustrado*, 12 de abril de 1924.

¹⁵ Cfr. Evaristo Ribera Chevremont, *Obra Poética*, Editorial Universitaria, UPR. Puerto Rico, Tomo I, p. XLV.

Desde el punto de vista técnico se observa, igualmente, una “factura” o creatividad más en consonancia con la poesía como “episteme” y como “tekné”, de Aristóteles, que con la poesía como “embriaguez” inspiracional, de Platón. Por eso, las funciones denotativa y poética del lenguaje destacan en ella más que la función expresiva. Evaristo Ribera Chevremont es un poeta recatado, objetivante, bastante ajeno al “yoísmo”. Es también un lírico en el que prepondera el estilo nominal más que el verbal, como el soneto que copio a continuación, titulado “Mar Caribe”, lo ratifica. Dice:

Mar de las precisiones y las coloraciones.
Mar de las fantasías y las fosforescencias.
Mar de las resonancias, mar de las impresiones.
Mar de las plenitudes y las magnificencias.

Mar de las expansiones y las dominaciones.
Mar de las convulsiones, mar de las consistencias.
Mar de las islas de oro, mar de los galeones.
Mar de los abordajes, mar de las turbulencias.

Mar levantado en héroes, mar ronco de piratas.
Mar opulento en gloria de bronces y escarlatas.
Mar puro en la belleza de leyes y doctrinas.

Mar de los capitanes, mar de los monjes santos.
Mar que en las aguas tienes los no sabidos cantos.
Mar que en los horizontes mi espíritu iluminas.

(De: *Color* (1938))

En definitiva: que la poesía existe para decir lo que no pueden decir las ciencias ni la filosofía; esto es, para sugerir y retransmitir, en alguna medida, lo inefable, lo irracional y lo “infinito” del ser y del existir humanos. Desde este punto de vista, Evaristo Ribera Chevremont ha cumplido su misión de poeta cabalmente. Por todos sus libros —*Los almendros del paseo Covadonga* (1928), *Pajarera* (1929), *Color* (1938), *Tonos y formas* (1943), *Creación* (1951), *La llama pensativa* (1955), *Río volcado* (1968), etc.— se filtra el eco de ese decir que no dicen los filósofos ni los sabios.

Javier Ciordia
Universidad de Puerto Rico
Recinto de Ponce

RESEÑAS

Martha Rivera. *He olvidado tu nombre* (Casa de Teatro: Santo Domingo, 1997)

Resulta sorprendente el hecho de que, entre la gran cantidad de novelas que se escribieron y publicaron en Santo Domingo, tanto durante el siglo XIX como a principios del XX, sólo algunos escasos títulos hayan logrado trascender la insularidad dominicana. Aunque, a partir de la década del sesenta, la novelística de este país se ha enriquecido, no sólo con una serie de autores y obras que han puesto el género a la altura del movimiento novelístico que se estaba dando en Hispanoamérica, y se va proyectando universalmente, aun así, algunos críticos y novelistas de esta Antilla hermana consideran que a su narrativa aún le falta por alcanzar la dimensión que ha logrado, por ejemplo, la producción cuentística, poética o ensayística dominicana.

A fin de estimular la creación y desarrollo de este género, Casa de Teatro, que ha sido una institución animadora de la cultura,¹ instituyó el *Premio Internacional de Novela* en el cual pueden participar escritores de las tres Antillas Hispánicas. En su primera convocatoria, el año 1996, el jurado internacional que evaluó los trabajos presentados,² unánimemente concedió el laudo a Martha Rivera³ por su novela *He olvidado tu nombre*.⁴

¹ Desde el año 1974 Casa de Teatro ha establecido el premio de Cuento y Teatro de Santo Domingo. En la actualidad es uno de los tres premios literarios más prestigiosos de la República.

² Este primer jurado del Premio estuvo integrado por los reconocidos novelistas Marcio Veloz Maggiolo de Santo Domingo, Mayra Montero de Cuba-Puerto Rico y Francisco López Socha de Cuba.

³ Martha Rivera es una prestigiosa poeta que ha sobresalido en el parnaso dominicano y en los foros culturales, tanto en la Isla como en el extranjero. La crítica la sitúa en la llamada Generación del 80. *He olvidado tu nombre* constituye su primera novela.

⁴ Martha Rivera. *He olvidado tu nombre* (Casa de Teatro: Santo Domingo, 1977),

Esta obra resulta ser un texto de afirmación existencial en el sentido de la búsqueda del yo. Plantea la lucha por la autenticidad humana y el fundamental encuentro de la persona consigo misma. La trama se centra en las vivencias de dos inseparables amigas, lo cual resulta en una perspectiva femenina y feminista del relato, que sirve de marco al planteamiento de la situación social y cultural de Santo Domingo, de manera muy especial a la transformación ideológica de la intelectualidad dominicana de la posmodernidad.

La obra expone el problema despersonalizante de nuestro tiempo tecnológico. El ser humano, inmerso en su circunstancia vital, carece de tiempo para pensar en sí mismo y lucha afanosamente por la subsistencia diaria, sin tener en consideración lo que podríamos llamar la esencialidad personal. Este problema lo describe muy bien el personaje principal:

Este siglo convulso nos ha dejado solos, rodeados de aparatos que hablan, de máquinas que mueven sus brazos y sus cuerpos. Cada ser humano es un universo, habitado tan sólo por la oquedad del sí mismo. Vacío habitando el vacío... La posmodernidad es una película muda, dirigida por el fantasma de Charlie Chaplin. (19)

Se encuentra inmersa en una sociedad que ha cosificado a la persona (91, 98) en la cual el individuo no es más que una pieza de un engranaje y éste, precisamente, resulta ser uno de los conflictos claves que padece la protagonista. Ella busca en su vida algo que desconoce, con el agravante de que en su lucha existencial carece de modelos a imitar e ideas donde asirse (94), lo cual le hace exclamar decepcionada: "El gran vacío de ideas, había que llenarlo urgentemente de información" (85). Esto le plantea un serio problema de identidad personal (105). La autora ha presentado un acuciante vacío colectivo, ya que en nuestras sociedades faltan estos dos elementos fundamentales en la vida personal y gregaria: las ideas que dan sentido a la misma y las figuras que sirven de paradigma al quehacer existencial humano.

Esta actitud revisionista la lleva a cuestionar la realidad social e intelectual dominicana y eso le causa gran frustración, porque en su entorno sólo percibe carencia de autenticidad, afán por lo inmediato y baladí, falta de una conciencia gregaria y una desmedida búsqueda de lo material, entre otros males (86, 110, 111, 122-123). Esta decepción ante el cuadro que vive el país, le imprime una visión pesimista a la vida, por eso la muerte está latente en todo el relato.

Premio Internacional Casa de Teatro 1996. Las páginas que cito en el texto corresponden a esta edición.

Inmerso en los círculos sociales e intelectuales del País, el personaje central los describe y clasifica en tres grupos. Primero están aquellos que “consideraba más estúpidos”, los burgueses que vivían un mundo completamente ajeno al acontecer social y se refugiaban en banalidades (40). Luego, los que califica de “hippies desfasados”, quienes mediante el sexo y la droga perseguían un mundo alucinante distinto a la realidad donde están imbuidos (40). Con el tercer grupo se detiene más y resalta las características de quienes lo integran. Sin duda alguna, es el que más le molesta y preocupa. Ellos son los “collages”, o “una mezcla de aspirantes a intelectuales, artistas, mártires y políticos”. Son enemigos de la derecha y tienen una filiación marxista, cuya literatura resulta lectura obligada, no usan drogas ni asisten a la iglesia, pero son fanáticos de la música de protesta. Este grupo, indica la narradora, se escindió en dos: los snobs y los que militarían durante los ochenta en la izquierda del país (40-41). Sin embargo, lejos de todos ellos está el pueblo, con sus necesidades, sus aspiraciones y sus luchas para sobrevivir, al cual se ignora y resulta ser un ente invisible socialmente.

El personaje central es una intelectual que busca su espacio para expresarse en el mundo donde está sumida. Como periodista se plantea la desgarradora realidad social por la que atraviesa Santo Domingo, pero en la redacción del periódico le piden que no sea tan cruda porque debe conservar el puesto. Como poeta describe su intimidad inmersa en ese entorno social, pero los poetas le piden versos atrevidos en los que exponga sus intimidades y perturbaciones sexuales y se olvide de sus inquietudes sociales, porque eso es lo que le gusta a los lectores. Se encuentra, pues, en una disyuntiva ontológica, en una ambivalencia que acentúa su frustración. Por tal razón, optará por romper con ellos, para afirmar su yo. Refiere desilusionada:

Los periodistas me piden que sea menos descarnada, los poetas que me despelleje completamente no voy a conciliar con esos comierdas que lo irónico que quieren es dorar un poco la píldora con respecto a esta realidad temible que terminará por joder a la humanidad completa. Ellos no quieren que les cierren los periódicos ¡Yo me largo! (68)

Su curiosidad intelectual la lleva a buscar ávidamente en todas partes ese algo que le faltaba a su vida. Su desasosiego se traduce en una especie de agonía —en el sentido unamuniano de lucha— de su intelecto con su vida y el medio que la circunda. Todo lo experimentaba para suplir esa lucha desesperante por ser. En sus palabras:

Era comunista-esotérica, —además de materialismo dialéctico, leía libros budistas o investigaciones sobre extraterrestres, fumaba marihuana y vendía periódicos de izquierda organizada en una verdadera célula partidaria, y me gustaba tanto el rock como la nueva canción cubana. Pero adoraba comer queso y tomar vino blanco alemán, y pasarme fines de semanas contemplativos, tomando el sol en la playa. (41)

La novela tiene una fuerte carga de crítica al momento en que vive el País. Acusa abiertamente a la posmodernidad por su vacío ideológico y juego retórico, ya que la autora concibe la literatura no como artificio del lenguaje ni entretenimiento, sino en función del ser humano y la sociedad (19, 29, 85-86, 110-111). Denuncia el contraste social de un pueblo que disfruta los más sofisticados adelantos tecnológicos mientras los pobres apenas pueden satisfacer las más elementales necesidades. Denuncia la inautenticidad de los líderes políticos, ejemplificado por el amante que la hace abortar para guardar las apariencias; la de los líderes de la izquierda, dramatizado por su amante marxista que fumaba marihuana y no quería que eso se supiera para guardar las apariencias; el acomodo de los llamados revolucionarios en los medios burgueses.

Se convierte el texto en una invitación a su generación, la de los ochenta, a los albores del nuevo milenio, para que cobre conciencia de la realidad del ser humano. Esto le imprime una proyección universalista a la obra, ya que todo ello se puede aplicar no sólo a Santo Domingo, sino a cualquier país del mundo.

No es que la autora, quien en su universo poético ha plasmado una visión positiva y esperanzadora, así como una valoración del ser humano, desprecie la vida y reste importancia a los intelectuales dominicanos, entre los que ella se encuentra. Es que pretende poner al servicio de su país a profesionales, escritores, artistas, o sea, a todos los que puedan aportar su talento y su trabajo; quiere aunar los esfuerzos de todos los sectores, principalmente de la elite intelectual, para que la dignidad del ser humano se reconozca en una sociedad de escasos recursos y pobreza, deslumbrada por la tecnología. Ella, en los albores del siglo XXI —no en balde la obra termina con el advenimiento del tercer milenio—, lanza un dramático aviso de lo que podría pasar personal y colectivamente si se menosprecia al individuo y si el pensamiento dominicano no encausa su afán tecnológico.

La estrechez de miras y la asfixia de su realidad quedan patentizadas en la queja del encerramiento nacional, en sus palabras, “la insularidad de esta media isla” (21). Esto hace que se viva en soledad aun en medio de las demás personas. “Todos nos conocemos

sin tener ni pista idea de quiénes somos realmente” (21). Y más dramático todavía, resulta la confesión con la que ella describe el instante desgarrador en que se da cuenta de que su vida está sumida en la soledad. Nos dice:

Fue allí, rodeada de mis amigos de ese momento, de los recuerdos de todos los momentos, percibiendo el instante de la única y sola forma en que he podido percibir a lo largo de mi vida: como lo único eterno, fue allí donde me di cuenta de que me encontraba irremediablemente sola, que no valía la pena enumerar los proyectos y desandar los sueños. La peor soledad es la que se comparte. (19)

El planteamiento que la protagonista se hace es el de ella misma. Rompió con su amante, Martín, porque la quería transformar “en el prototipo de mujer perfecta” que ella nunca sería (71). Por eso se marcha de su lado sin volver el rostro, pues de haberlo hecho le hubiera ocurrido como a la mujer de Lot, habría sucumbido con ello. Muy decidida, pues, de sí, afirma: “Mi viaje era hacia mí misma. No tendría regreso” (71).

La muerte está presente en todo el relato, ya que muere el padre cuando ella era una niña, muere su amigo Alfredo, murió Rubaiyat, la anhelada hija, debido a un carnívoros aborto y mueren, además, todos sus amantes (35). Pero no es sólo esta muerte física lo que presagia el desmoronamiento social, sino se resalta que lo peor es la muerte en vida, a consecuencia del vacío existencial, porque el individuo ignora su importancia y su función en la sociedad. La obra tiene una fuerte carga existencialista, pues en toda ella predomina la valoración de la vida humana, aunque al final esté el suicidio porque con él se busca el ser auténtico.

El texto se reconstruye gracias a que la protagonista escribía un diario (58) y a que, también, dejó numerosos papeles, cartas y fotos (30-31). Esto le sirve a la voz narradora para elaborar el relato que se edita. A base de diferentes caracteres tipográficos en el libro, se presenta el contrapunto en los capítulos de la narración. De esta forma conocemos dos versiones de un mismo hecho. La estructura novelesca se desenvuelve, pues, en dos planos simultáneos, entrelazados por los testimonios dejados por una y los complementos de la otra. Ambas versiones aparecen en primera persona, lo que le da cierta ambigüedad a la narración, al punto de que, por momentos, el lector puede confundir la voz narradora, hábilmente presentada por la autora. Esto se acentúa con los recursos utilizados para el desarrollo de la trama, entre otros: retrospectión, fluir de conciencia, juego de palabras y conceptos...

La novela está en un *tú* de María de los Ángeles, quien narra la

historia de la protagonista y su relación con ella, pero siempre quedan rescoldos. Desconocemos algunos intersticios de los hechos descritos, no obstante, en la página opuesta, —como ya indiqué—, se presenta la versión de Lluvia, así nominada por su amante, que estructura o contradice lo expuesto, lo que permite una especie de indefinición o problematización de la voz narradora. A veces con una carta, un simple papel o una foto se establece la duda o la inseguridad narrativa.

Todo lo percibimos desde el principio ya que se nos explica que la protagonista dejó unos papeles escritos “en los que intentabas buscarte a ti misma” (29), y en los cuales “te analizas y analizas a tus amigos” (29). En ellos se planteaban “cuestionamientos existenciales” (29). El conflicto del relato novelesco lo sintetiza muy perfectamente una oración del libro: es el de “una mujer que vivía de manera irreverente su búsqueda y su vida” (11). Permea la duda y la desconfianza, sólo la amistad y el amor resultan los asideros más fuertes de la vida y finalmente es la amistad la que triunfa por encima de todos los problemas.

El diálogo que sostienen el amante de la protagonista, Martín, y María de los Ángeles, la voz narradora, explican el sugestivo título de la novela:

—Diste en el clavo. Esa es su gran imposibilidad: vivir lo real. La vida de Lluvia es solamente lo que ella sueña.

—Nunca te lo pregunté, tal vez porque siempre me pareció natural, pero [...] ¿por qué la llamas lluvia?

—He olvidado su nombre, ese nombre que ustedes repiten como si fuera algo público. Me dio la gana de olvidarlo. Para mí ella es simplemente Lluvia.

—¿Por qué lluvia?

—Porque ella llueve. (75)

Los nominalistas consideraban que la esencia de las cosas residía en el nombre, de aquí la importancia de tener uno para afirmar una esencialidad. Sin embargo, estamos ante un personaje innominado, con lo cual se acentúa más la despersonalización y se dramatiza más la realidad humana.

A veces percibimos el desdoblamiento de un personaje en dos (97), otras que los dos personajes son realmente uno solo, Lluvia quien vive y María de los Ángeles que recrea. Es tan estrecho el vínculo que al final se duda de quién es quién:

¡He olvidado tu nombre! Gritó. A fuerza de confundirte conmigo, de confundir nuestras vidas, no sé si ya nuestros nombres eran el mismo o llegué a imaginarlo: *¡He olvidado también mi nombre!* (138)

Desde la primera página se presagia el desenlace: “Pero te sabían demasiado despierta, demasiado contagiosa, demasiado temblor. Quizás demasiado posible de convertirte en tragedia” (11). Lluvia afirma que el suicidio lo harían juntas las dos (58) y al final María de los Ángeles se suicidará después de haber encontrado muerta a su amiga y haber ordenado el relato en el ocaso del siglo XX.

Lluvia está muerta y, frente al cadáver, María de los Ángeles entreteje la historia. En el epílogo del relato se cambia el punto de vista, los hechos se presentan en tercera persona y no en el *tú* dialógico que ambas protagonistas habían mantenido hasta ahora. No es la situación de que un personaje se desdobra, sino de dos que viven la misma vida, como he indicado. En esta parte la voz narradora presenta los últimos instantes de María de los Ángeles que repite el desenlace, suicidándose.

El personaje llega a su autodestrucción cuando se vuelve conformista y se suma al engranaje social, por lo tanto, la única vía que le queda para su redención es el suicidio, en el sentido liberador, no destructivo. No es una apología al suicidio, sino una protesta a la vacuidad ideológica y existencial de una sociedad más atenta a cosas superficiales que a una auténtica vida, o sea, donde priva el poseer sobre el ser. Es una afirmación de la importancia de ser uno mismo y de cumplir la función social que nos corresponde a cada uno de nosotros. Y esta destacada poeta dominicana, Martha Rivera, presenta una excelente novela que nos alerta a todos sobre la valoración del ser y la necesidad de vivir auténticamente.

Roberto Fernández Valledor
Departamento de Estudios Hispánicos
Recinto Universitario de Mayagüez

María Teresa Bertelloni, *Epistemología de la creación poética*, Madrid, Parteluz, 1997, 365 pp.

La cuestión acerca de la naturaleza de la creación poética y su expresión por medio de los géneros literarios, sigue dando lugar a trabajos tan interesantes y sugestivos como este libro, aparecido en nuestras librerías en 1998, de María Teresa Bertelloni, Catedrática de Literatura y Filosofía de la Universidad de Puerto Rico en Mayagüez y autora de numerosos estudios sobre teoría y crítica literarias.

Bertelloni entiende que es posible una fundamentación ontológica de la actividad poética (tesis que podría extenderse a la actividad artística en general: cfr. pp. 42, 59-60, 351), por el hecho de que esta actividad constituye una de las vías mediante las cuales el ser humano intenta desvelar el sentido último del mundo y de lo que hay. Se trata de un *iter* cognoscitivo de carácter radical y, por tanto, metafísico, algo que la actividad poética comparte, a su manera, con las otras actividades esenciales del ser humano de que nos habla Cassirer, como el lenguaje, el mito, el arte, la religión, la filosofía y la ciencia (cfr. pp. 15, 20-21, 51, 52-53, 288, etc.). Esta dimensión cognoscitiva de la actividad poética se convierte en el foco de atención de su estudio, de ahí el título mismo del libro: se trata de una epistemología en el sentido de estudio metafísico-gnoseológico de la actividad poética en tanto que, ella misma, constituye, a su vez, un camino gnoseológico (“epistemológico” es el término que también emplea la autora) de acceso al ser (cfr. pp. 156; 157-158; 33-34; 352).

Partiendo de esta tesis, Bertelloni se propone, fundamentalmente, dos tareas: la primera consiste en analizar los elementos comunes y las diferencias entre la actividad poética y otras actividades esenciales del ser humano, especialmente la actividad mitopoyética y la actividad lógica de la filosofía y la ciencia; la segunda tarea se propone mostrar cómo la actividad poética, y en concreto su manifestación en los llamados géneros literarios, se arraiga en las propias estructuras constitutivas del ser humano. El primer objetivo lo lleva a cabo nuestra autora en la primera parte (“Fenomenología de la actividad mitopoyética”) y en casi toda la tercera de las tres partes en que se divide el libro (“Conciencia trágica y quehacer poético”, caps. 1 y 2); al segundo objetivo le dedica toda la segunda parte (“Coordenadas metafísico-gnoseológicas de la creación poética”) y el último capítulo de la tercera parte del trabajo. Para efectos de esta

exposición, prefiero moverme libremente de un capítulo a otro sin seguir, necesariamente, el orden de partes y capítulos en el que se divide el libro.

Naturaleza de la actividad poética: poesía y mito; poesía y actividad lógica. De acuerdo con Bertelloni, existe, efectivamente, una relación genética que lleva de la actividad mitopoyética a la actividad poética. Pero la poesía no abandona, dejándolo atrás, al mito, porque sólo puede hacerse poesía desde el espacio del mito (cfr. pp. 46, 57-58). Esta dependencia con respecto al mito se manifiesta, fundamentalmente, de dos maneras: por un lado, la poesía, en ese continuo regreso a los orígenes, crea mitos o recrea los ya existentes; por otro, y quizás sea esto lo más importante, la poesía descubre, mediante la actividad mitopoyética, la intrínseca capacidad mitológica del lenguaje mismo (cfr. p. 98). A pesar, sin embargo, de estas afinidades, existen diferencias entre ambas actividades: la poesía es consciente de que su objeto posee una naturaleza representativa, no real (cfr. 59-60); emplea un lenguaje plurívoco (p. 80), mediante el cual se establece una comunicación con un receptor, que constituye un elemento necesario para perfeccionar la comunicación (cfr. el capítulo “Subjetividad e intersubjetividad: el diálogo entre el lector y la obra”, y “Hermenéutica del discurso poético”); y se trata de una comunicación que utiliza el goce estético en ese intento, siempre fallido, por expresar lo inefable (cfr. pp. 99-100).

Pero la actividad poética, en tanto que palabra del ser y camino hacia él, coincide también con el discurso lógico de la filosofía y la ciencia (p. 288), y por eso Bertelloni analiza asimismo los lugares comunes y las diferencias entre ambos discursos: la poesía se mueve más bien por el camino de la intuición y la sabiduría (cfr. p. 275), mientras que la ciencia es discursiva; por otro lado, hay presente, en la actividad del poeta, un carácter vivencial, expresión de su propia visión del mundo y de la vida, y que resulta difícil observarlo en el discurso filosófico y científico; de igual manera, el poeta intenta desvelar las claves del universo construyendo su propio mundo, un mundo que crea al nombrarlo, y que sólo existe en tanto que es nombrado (cfr. p. 278); la poesía, además, antes que expresar o pretender que ha expresado la verdad, muestra el camino que el lector ha de seguir en su búsqueda, un camino que, por lo demás, sólo se transita mediante la vivencia estética (cfr. *ibíd.*), pues la verdad que el poeta busca sólo se hace presente en la belleza de la palabra poética (cfr. pp. 279-280).

Fundamentación ontológica de los géneros literarios. La poética, como ciencia literaria de carácter metafísico, debe ir más allá del

fenómeno empírico de la creatividad poética, con el fin de averiguar si dicha actividad está arraigada, a su vez, en unas estructuras más profundas del ser humano. Dicho en términos kantianos (y la influencia de Kant se deja sentir de una manera especial a lo largo de las páginas de este libro): es preciso preguntarse por las condiciones *a priori* de posibilidad de la experiencia artística en general. Y puesto que nos hemos centrado en la actividad poética, cuya manifestación externa o palpable la constituyen los tres géneros literarios mayores (épica, lírica y drama), de lo que se trata es, en definitiva, de establecer una fundamentación teórica de dichos géneros, algo así como una suerte de deducción *a priori* de los mismos. Este va a ser el objetivo de la segunda parte del libro (“Coordenadas metafísico-gnoseológicas de la creación poética”), la más importante y que determina, en gran medida, el título mismo de la obra.

Bertelloni no pone en duda que debe haber unas condiciones *a priori* de posibilidad de la actividad poética (cfr. pp. 156-157), que se comportan a modo de “estructuras potenciales y teleológicas del quehacer artístico y poético” (p. 157), “como un impulso inscrito en la naturaleza misma del ser humano” (p. 202), y que la autora, para evitar equívocos (cfr. “Aclaración preliminar”, pp. 155-159), denomina *ejes o coordenadas estructurales de la actividad poética*. Existen, en su opinión, tres coordenadas fundamentales, cuyas expresiones darían lugar a cada uno de los géneros literarios mayores. El primer eje está constituido por la *yoidad*, y el género literario correspondiente sería la lírica; la segunda coordenada viene determinada por lo que denomina la *totalidad*, y el género correspondiente sería la épica; y la tercera coordenada la constituye el *conflicto axiológico*, y el género correspondiente sería el drama. Los géneros literarios, entonces, no se entienden como moldes estéticos prefijados por una preceptiva artificiosa, sino que consisten, más bien, en la expresión o manifestación formal de tales coordenadas (cfr. especialmente, el final del capítulo 2 de la segunda parte, sobre todo las pp. 213-220). Dado que estos tres ejes estructurales se hallan presentes, de una u otra manera, en cualquier actividad poética, de lo único que cabe hablar en cada producción concreta es, por tanto, del predominio de una coordenada sobre las restantes, predominio que, a su vez, permite inscribir una obra como perteneciente a un determinado género literario. Pasemos, entonces, a resumir cada una de estas tres coordenadas.

Coordenada de yoidad. (Cfr. II parte, cap. 1.) Bertelloni entiende por *yoidad* la “*summa* de todo lo que puede ser llamado yo” (p. 164), es decir, una suerte de línea o haz que va atrayendo hacia sí todos

los despliegues posibles del yo (ya sea el yo empírico, concreto, aquí y ahora, o el sujeto cognoscente, o el sujeto que se vive apelado por un imperativo moral, o el sujeto colectivo, etc.). Este despliegue se realiza como una especie de ampliación de posibilidades y, a su vez, como una suerte de determinación o fijación de límites frente a algo que se constituye como lo otro. No se trata de un despliegue en sentido genético, es decir, no estamos hablando de las etapas del desarrollo de la conciencia del yo, sino del despliegue mediante el cual, un yo cualquiera se constituye en un sujeto creador de poesía (y, en especial, de lírica). Nuestra autora distingue, por lo menos, tres etapas en este despliegue. En un primer momento, el yo parece replegarse sobre sí mismo, en una especie de ensimismamiento, una suerte de acto de atención mediante el cual el yo comienza a confirmarse en la esfera de la existencia, pero en donde todavía no existe una objetivación del propio yo en cuanto sujeto frente a un objeto. Es la etapa en la que el poeta comienza a olvidarse de su propio yo contingente, histórico, y empieza a sentirse interpelado por la gracia poética. En el segundo momento de este despliegue el yo se objetiva a sí mismo, se hace plenamente consciente de su realidad como sujeto frente a un mundo que él mismo, mediante la palabra, ha creado. Se trata, propiamente, de ese sujeto poético, constituido en sujeto de un diálogo consigo mismo, con las cosas que él mismo construye lingüísticamente (cfr. p. 176) y con el lector. Es el sujeto que sólo existe en tanto en cuanto existe el decir poético, pues el yo concreto, empírico o histórico ha desaparecido para dar paso al sujeto que contempla estéticamente su propia realidad y la de la obra que ha creado. Por último, hay una tercera etapa en la que el sujeto comienza a construirse su propia identidad, su propia *ipseidad* (cfr. p. 182), una identidad que va más allá, como lo hizo antes, del sujeto histórico, para constituirse en una especie de yo supraindividual, como una naturaleza humana de hoy y de siempre (cfr. p. 189), algo así como una especie de voz de la conciencia poética, capaz de interpelar al yo histórico, concreto. La lírica constituye el camino privilegiado de expresión de esta coordenada, pero también la encontramos en otras expresiones literarias como el drama o la narrativa (cfr. p. 186).

Coordenada de la totalidad. (Cfr. II parte, cap. 2.) Bertelloni entiende por totalidad una especie de unidad de unidades que son, precisamente, los individuos (cfr. pp. 199-200). No se trata de un todo homogéneo que anula o niega, por oposición, a un yo, sino todo lo contrario, es precisamente el momento en el que el yo se vive como perteneciente a un grupo (como pueblo, nación, clase social, etc.: cfr. 196) y que le otorga, a él como individuo, su propio sentido.

Esta es la razón por la que no hallamos aquí, todavía, ningún tipo de conflicto entre el yo y el grupo (cfr. p. 199), y de ahí que tampoco pueda hablarse de una coordenada opuesta a la anterior (la de la yoidad) sino, en todo caso, complementaria (cfr. p. 196). Bertelloni cree encontrar tres momentos en el despliegue de la totalidad, que podrían considerarse, en cierto modo, paralelos a los tres momentos que se distinguieron en el despliegue de la yoidad. El primer momento estriba también en una especie de ensimismamiento, pero esta vez del grupo como tal (no del yo), lo que implica la aprehensión del propio grupo como unidad indiferenciada (cfr. p. 205). El segundo momento consiste ya en una especie de objetivación, mediante la cual el grupo identifica sus propios caracteres morales, y que lo convierte, precisamente, en una totalidad que da sentido y finalidad a la vida de sus componentes (cfr. 207). En el último momento de este despliegue, la totalidad se vive como plenitud, como círculo cerrado, en sentido racial, cultural o religioso, e incluso como círculo que, a su vez, forma parte de otros círculos, una especie de organismo que constituye, por ejemplo, la humanidad (cfr. pp. 208-209). El género poético correspondiente a esta coordenada es el épico, entendido en sentido amplio (cfr. p. 218), y que incluye también la narrativa. También es posible, sin embargo, encontrar la presencia de esta coordenada en otros géneros como la poesía visionaria y esotérica (cfr. p. 221), e incluso en el drama (cfr. pp. 198; 207-208). Ahora bien, pese a que hemos afirmado que en la coordenada de la totalidad todavía no se da oposición entre el yo y el grupo, se trata, no obstante, como puede comprenderse, de un momento precario en el despliegue de la propia individualidad, pues, más allá de su encuentro con la totalidad, “el yo persigue su realización, diferenciándose del grupo sin negarlo” y, sin embargo, “la totalidad encuentra su actualización neutralizando los elementos de la individualidad que pueden resultar negativos para su pleno desarrollo” (p. 202). El individuo se ve, por tanto, abocado a un conflicto que va a dar lugar, precisamente, a la tercera coordenada.

Coordenada de la conflictividad axiológica (Cfr. II parte, cap. 3.)

Este eje estructural viene caracterizado por el conflicto de valores que se experimenta ante una determinada situación que exige, necesariamente, la elección de una alternativa. El tipo de valor involucrado originalmente, según se observa en la historia de la literatura, era de tipo ético (se trata de la clase de conflicto predominante en la tragedia griega), pero también puede ser un valor estético, social, religioso, etc. (cfr., por ejemplo, pp. 233, 238, 247-248) porque, en definitiva, de lo que se trata es de un conflicto óntico en donde se intenta resolver, en última instancia, el problema de qué es

lo que verdaderamente es (cfr. p. 238). El género literario que mejor expresa esta conflictividad es el dramático, aunque también lo encontramos en la narrativa e incluso en la lírica (cfr. pp. 252-253), y en el caso del primero, el conflicto puede revestir diversas modalidades que dan lugar, básicamente, a las tres formas clásicas del género dramático: puede tratarse de una mera degradación de valores, y es lo que encontramos en la comedia, o bien un conflicto soluble, presente en el drama, y, por último, tenemos el conflicto más “dramático”, si se me permite la expresión, en el que, en realidad, no hay solución posible, y es el que se observa en la tragedia (cfr. p. 226).

La cuestión de la raíz de estas coordenadas. Una vez que hemos analizado estos tres ejes estructurales que recorren toda actividad poética, queda, sin duda, la pregunta más difícil: ¿cuál es el punto de partida, si lo hay, de estas coordenadas, aquel lugar en donde, en definitiva, se arraigan; un centro que hace, las veces, de motor de toda creación artística? Esta es la pregunta que la autora ha dejado para el final del libro, el tercer capítulo de la última parte (“Conciencia trágica y creación poética”), una cuestión con la que nosotros vamos a terminar, también, este recorrido por el libro. Para Bertelloni no hay duda alguna a este respecto: tal punto de arranque lo constituye la conciencia trágica, una forma de conocimiento, radical y que trasciende el momento histórico concreto, mediante la cual se aprehende, por medio del dolor, la existencia humana como algo inexorablemente abocado a la nada, pero que, paradójicamente, nos convence del valor de nuestra vida y nuestra muerte, y que, por tanto, nos lleva a superarnos, precisamente mediante el arte (cfr. pp. 344; 333; 328).

Para la fundamentación de las tesis contenidas en *Epistemología de la creación poética*, Bertelloni se sirve sobre todo, además de pensadores catalogados, tradicionalmente, como filósofos, de autores literarios como Cortázar, San Juan de la Cruz, Ungaretti o Ángel Crespo, por citar sólo y de forma aleatoria algunos ejemplos (cfr. p. 355), y cuyos testimonios, a través de los numerosos textos literarios que ha escogido y comenta, constituyen la mayor parte del aparato crítico del trabajo. Y es, sobre todo, de la mano de estos autores (por medio de la crítica literaria) que Bertelloni nos va llevando, poco a poco, y con las oportunas digresiones, a sus conclusiones filosóficas, en un lenguaje cargado, a menudo, de lirismo, y con un estilo que acerca el libro, más bien, al ensayo. Corresponde al lector, en este sentido, ir entrelazando muchas de las ideas que, a menudo, aparecen dispersas, hacerse eco de las numerosas sugerencias que se ofrecen y entrelazarlas si es que desea reconstruir la teoría

elaborada, trabada y sistemática que la autora, según puede desprenderse de lo que he expuesto, ya tiene formada sobre tales cuestiones. La intención de la autora, por otro lado, está centrada, claramente, en la exposición de su propio pensamiento sobre las cuestiones que aborda, y aun cuando son numerosos los autores que trae a colación, es claro que su pretensión no es hacer ningún recuento histórico o sistemático de las teorías, escuelas o tradiciones que se han ocupado de esos problemas.

Deseo, por estos motivos, concluir con el apunte de algunas ideas que, en mi opinión, permiten ubicar correctamente este libro en el ámbito de la filosofía y de la historia reciente de la poética. Entiendo que este trabajo hay que situarlo en el contexto de algunas tendencias de la poética que, no contentándose con un estudio meramente empírico de los géneros literarios, tratan de resolver la cuestión de su *status* epistemológico desde un punto de vista filosófico. Puesto que la literatura suele entenderse, hoy día, como un discurso verbal, ficticio y plurisignificativo, algunos autores, como Emil Staiger (cfr. *Poética*, 1946), Wolfgang Kayser (cfr. *Interpretación y análisis de la obra literaria*, 1948) o Martínez Bonati (cfr. *La estructura de la obra literaria*, 1960), entre otros muchos que podrían traerse a colación, entendieron que podría establecerse un paralelismo entre las tres funciones del lenguaje de que nos habla la lingüística y los géneros literarios (la función expresiva predominaría en la lírica, la representativa en la épica, y la apelativa en el género dramático). Lo más interesante, desde el punto de vista antropológico, es el paso siguiente que suelen dar muchos de estos autores, al preguntarse en qué medida los géneros responden, a su vez, a ciertas estructuras más profundas del ser humano o, como ya sugería Ortega en 1914 (*Meditaciones del Quijote*), a vertientes cardinales de lo humano. Este nuevo horizonte interpretativo permitiría enlazar la teoría de los géneros literarios, como ocurrió también con la lingüística, con ese proyecto de una antropología filosófica que se propuso llevar a cabo Cassirer, un autor al que suelen remitirse muchos de estos teóricos literarios, y al que también se remite nuestra autora, como he apuntado. Ahora bien, lo importante aquí no radica en las posibles aportaciones que la poética pudiera hacer a otras disciplinas del conocimiento, pues con esto abandonaríamos el ámbito mismo de la poética. Lo interesante, en mi opinión, es el intento que hay detrás por hacer de la poética, y en concreto para nuestro propósito, de la teoría de los géneros literarios un saber riguroso, demostrativo, y no una mera colección de conocimientos históricos o culturales. Lo que parece haber cautivado a muchos de estos autores es, precisamente, esa revolución copernicana kantiana que Cassirer se propuso en

su *Filosofía de las formas simbólicas*. Martínez Bonati lo ha expresado muy bien cuando afirmó que la poética debe buscar una especie de (y cito a este autor) “deducción (o evidenciación de la necesidad óptica) de ciertas convenciones o reglas de la comprensión culta de textos literarios, cuya presencia, al modo de *formas trascendentales*, posibilita el ser del objeto literario y la experiencia de él. [...] [pues] una deducción filosófica permite definir exactamente intuiciones vagas ya habidas, ordenar conceptualmente la intuición, y la reflexión fenomenológica da acceso a fenómenos no percibidos, a estructuras nítidas que el trato no teórico con el objeto ignora.” (*La estructura de la obra literaria*, p. 62.) Entiendo que el trabajo de Bertelloni se inscribe en este proyecto, que en muchos autores se reduce a un mero intento programático, pero que ella se ha aventurado a cumplir.

Juan José Sánchez Álvarez-Castellanos
Universidad de Puerto Rico en Mayagüez

COLABORADORES

Serena Anderlini-D'Onofrio. Profesora y escritora italiana. Es la autora del libro *The "Weak" Subject: On Modernity, Eros and Women's Playwriting* (publicado por Associated University Presses en 1998) una teoría del género, de la representación y de la subjetividad que propone un punto de vista feminista, femenino y bisexual. Enseña italiano y humanidades en la Universidad de Puerto Rico, Recinto de Mayagüez. Ha cotraducido de italiano a inglés el libro *In Spite of Plato: A Feminist Rereading of Ancient Philosophy* con Adriana Cavarero. Sus recientes obras han sido publicadas en *VIA: Voices in Italian Americana*. El artículo "Neither 'War Bride' nor 'White Widow': The Discursive Construction of Italian Women in America" (1997) es parte de un proyecto autobiográfico. *An Open Couple...Wilde Open* es una traducción y adaptación teatral, parte de la cual fue incluida en la primera antología de teatro italiano americano.

Manuel Ballester: Profesor español de Filosofía. Autor de numerosos libros y artículos filosóficos. Actualmente dirige el Departamento de Filosofía del Instituto Tirant lo Blanch, de Elche, Alicante.

María-Teresa Bertelloni. Crítica literaria italiana. Catedrática de Literatura Comparada en el Departamento de Humanidades del Recinto Universitario de Mayagüez, Universidad de Puerto Rico.

Javier Ciordia. Poeta y crítico español. Catedrático en el Departamento de Español en el Recinto Universitario de Ponce, Universidad de Puerto Rico.

Roberto Fernández Valledor. Ensayista y crítico literario cubano. Catedrático en el Departamento de Estudios Hispánicos, Recinto Universitario de Mayagüez, Universidad de Puerto Rico.

Nick Haydock. Catedrático Asociado en la Universidad de Puerto Rico en Mayagüez. Sus intereses académicos incluyen al poeta Chaucer y sus obras, la literatura de la etapa final de la época medieval, el medievalismo como tal, la teoría literaria y el postmodernismo. Actualmente está trabajando en dos proyectos: una edición bilingüe de la poesía de William Dunbar y un análisis de *The Testament of Cresseid* de Robert Henryson.

Anthony Hunt. Profesor y poeta norteamericano. Recibió su grado doctoral de la Universidad de Nuevo México. Actualmente enseña literatura americana y modernista en el Departamento de Inglés de la Universidad de Puerto Rico en Mayagüez, donde es catedrático. Además de haber publicado o presentado su trabajo sobre William Carlos Williams, Ernest Hemingway y Derek Walcott, ha traducido poemas del español al inglés y algunos poemas suyos. Por varios años el foco de sus investigaciones académicas ha sido la génesis, la estructura y el significado del poema largo llamado *Mountains and Rivers Without End* del poeta norteamericano contemporáneo, Gary Snyder.

Luis López Álvarez. Poeta y ensayista español. Catedrático de Literatura en la Universidad Simón Bolívar, Caracas Venezuela. Catedrático de Literatura Española en el Departamento de Estudios Hispánicos del Recinto Universitario de Mayagüez, Universidad de Puerto Rico.

Santiago Montobbio. Poeta español. Profesor de “Historia del Derecho” de la Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED). Su obra ha sido publicada por la *Revista de Occidente* y por *El Norte de Castilla* (Valladolid, España).

Alicia Ramos. Catedrática en el Departamento de Español de St. Louis University, Recinto de Madrid.

Juan José Sánchez Álvarez-Castellano. Ensayista español. Profesor de Filosofía en el Departamento de Humanidades del Recinto Universitario de Mayagüez, Universidad de Puerto Rico.

John S. Slack. Profesor norteamericano. Actualmente es Catedrático Auxiliar de Inglés en la Universidad de Puerto Rico en Mayagüez. Ha escrito extensamente sobre el uso de los juegos y el jugar por James Joyce, incluyendo su tesis doctoral titulada "Games/Joyce: Literary and Cultural Aspects of Play from *Dubliners* through *Ulysses*". Ha publicado artículos y reseñas en *Aethlon: The Journal of Sport Literature, North Dakota Quarterly, The James Joyce Literary Supplement* y en el *James Joyce Quarterly*. Sus intereses relacionados con los juegos se expanden constantemente, como este ensayo en los rituales de beber como un tipo de juego intenta demostrar. Su más reciente investigación concierne el uso del baile y el bailar por Joyce, tanto como un tipo de juego para adultos y como un comentario social en la apropiación colonial de los pasatiempos. Otros intereses académicos de Slack incluyen la literatura deportiva contemporánea de América, la ficción de los indios americanos y estudios en la composición literaria.

Patricia Trigo Tió. Catedrática Auxiliar en el Departamento de Estudios Hispánicos del Recinto Universitario de Mayagüez, Universidad de Puerto Rico.