



CS

## Ruinas, vestigios, restos

Hacia una definición de una estética de la degradación en la literatura y cultura inglesas

Lucas Margarit y María Inés Castagnino  
(compiladores)



**FILO:UBA**  
Facultad de Filosofía y Letras

**IFL** Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas  
"Dr. Amado Alonso"



**Ruinas, vestigios, restos**

---



## **Ruinas, vestigios, restos**

Hacia una definición de una estética de la degradación en la literatura y cultura inglesas

Lucas Margarit y María Inés Castagnino (compiladores)



Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras  
Universidad de Buenos Aires

**IFL** : Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas  
“Dr. Amado Alonso”

---

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS DE LA UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES

---

Decano Ricardo Manetti	Secretario de Investigación Jerónimo Ledesma	Consejo Editor Virginia Manzano Flora Hilert
Vicedecana Graciela Morgade	Secretaria de Posgrado Claudia D'Amico	Marcelo Topuzian María Marta García Negroni Fernando Rodríguez
Secretario General Jorge Gugliotta	Secretario de Transferencia y Relaciones Interinstitucionales e Internacionales Martín González	Gustavo Daujotas Hernán Inverso Raúl Illescas Matías Verdecchia Jimena Pautasso Grisel Azcuy Silvia Gattafofi Rosa Gómez
Secretaria de Asuntos Académicos Sofía Thisted	Secretario de Hábitat e Infraestructura Nicolás Escobari	Rosa Graciela Palmas Sergio Castelo Ayelén Suárez
Secretario de Hacienda y Administración Leandro Iglesias	Subsecretaria de Bibliotecas: María Rosa Mostaccio	Directora de imprenta Rosa Gómez
Secretaria de Extensión Universitaria y Bienestar Estudiantil Ivanna Petz	Subsecretario de Publicaciones Matias Cordo	

---

Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras  
Colección Saberes



ISBN 978-631-6597-20-5  
© Facultad de Filosofía y Letras (UBA) 2024

Subsecretaría de Publicaciones  
Puan 480 - Ciudad Autónoma de Buenos Aires - República Argentina  
Tel.: 5287-2732 - [info.publicaciones@filo.uba.ar](mailto:info.publicaciones@filo.uba.ar)  
[www.filo.uba.ar](http://www.filo.uba.ar)

Margarit, Lucas  
Ruinas, vestigios, restos : hacia una definición de una estética de la degradación  
en la literatura y cultura inglesas / Lucas Margarit ; María Ines Castagnino.  
- 1a ed - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Editorial de la Facultad de  
Filosofía y Letras Universidad de Buenos Aires, 2024.  
490 p. ; 20 x 14 cm. - (Saberes)

ISBN 978-631-6597-20-5

1. Literatura Argentina. 2. Poesía. 3. Renacimiento. I. Castagnino, María Ines II.  
Título  
CDD A860

# Índice

<b>Introducción</b>	11
<i>Lucas Margarit y María Inés Castagnino</i>	
<b>Capítulo 1</b>	
Entre las ruinas	33
<i>Lucas Margarit</i>	
<b>Capítulo 2</b>	
Las ruinas en el Renacimiento inglés	55
<i>Lucas Margarit</i>	
<b>Capítulo 3</b>	
Ruina, perduración y palabra poética. <i>The Sonnets</i> de William Shakespeare	85
<i>Lucas Margarit</i>	
<b>Capítulo 4</b>	
Sólida, demasiado sólida carne. Cuerpo, desintegración y resto en el teatro jacobeo	117
<i>Noelia Fernández</i>	
<b>Capítulo 5</b>	
La utilidad de lo inútil. Producción y explotación de cuerpos excedentes en William Hogarth	147
<i>Elina Montes</i>	

## Capítulo 6

Cuerpos-en-guerra. Desgarro, trauma y supervivencia  
en los testimonios literarios ingleses de la Gran Guerra  
*Ezequiel Rivas* 209

## Capítulo 7

Los usos del fragmento en *Ulises*, de James Joyce  
*Cecilia Lasa* 251

## Capítulo 8

Aviones en el cielo, ruinas en el suelo. Bombardeo urbano  
y representación del *Blitz* en obras de Graham Greene,  
Elizabeth Bowen y Michael Frayn  
*María Inés Castagnino* 281

## Capítulo 9

De Cromwell al siglo XXI. Una lectura de las ruinas  
de la colonización de Irlanda en la poética de Thomas Kinsella  
*Agustín Montenegro* 355

## Capítulo 10

Sobre la eliminación rentable del espectro de un mundo  
que podía ser otro. Construcción de ruinas sobre ruinas  
en el arte y la literatura  
*Marcelo Lara* 393

## Capítulo 11

Rastros distantes en una Londres especular.  
Acerca de *The Tain* de China Miéville  
*Lucas Margarit* 445

## Capítulo 12

Terminología de lo residual  
*Elina Montes y Marcelo Lara* 457

**Los autores** 485



Las ruinas son lo más viviente de la historia,  
pues solo vive históricamente  
lo que ha sobrevivido a su destrucción,  
lo que ha quedado en ruinas.

María Zambrano



# Introducción

*Lucas Margarit y María Inés Castagnino*

¿Por qué pensar acerca de las ruinas hoy? ¿Qué es lo que nos llama la atención cuando nos enfrentamos a un edificio en ruinas? ¿Qué es lo que observamos en un monumento que hoy es vestigio oscuro de otro tiempo? Incluso, podemos hacernos la misma pregunta cuando nos paramos frente a restos de nuestra propia época. Quizá tengamos una mirada muy diferente a la de quienes que se pararon frente a ruinas por primera vez a reflexionar sobre su naturaleza y también a percibirlas como un objeto bello, estético y sugerente de sentidos. Asimismo, la mirada del arqueólogo o la del historiador será diferente a la mirada del poeta. El arqueólogo analiza los restos e intenta determinar el momento determinado en que una edificación tuvo lugar, quizá el historiador reconstruya un correlato a partir de alguna función que este vestigio pudiera haber tenido en el pasado, etcétera. De este modo, la ruina deviene en documento que hay que descifrar e interpretar. El poeta, en cambio, se entrelaza con los vacíos, las grietas y los quiebres en la piedra. Se topa no solo con el edificio en decadencia, sino también con la historia velada que separa el pasado

del presente, no puede identificar un momento exacto en el que la piedra se transforma en monumento, en el que un muro se transforma en documento o reliquia, en el que una edificación deviene en resto. Y es en esta incertidumbre e indeterminación que nos proporcionan las ruinas y sus vestigios donde se asientan las primeras reflexiones y representaciones. Muchas veces, estas ruinas son el modelo de la representación de nuevas ruinas en la mirada de quien crea, incluso —en tanto modelo— son las que nos permiten mirar los restos y la *residua* contemporánea como una forma nueva de representar la degradación en el ámbito del arte. Un edificio abandonado puede ser objeto de una recreación artística a partir de elementos que comparte con las ruinas de la Antigüedad: punto de vista, interpretación, suntuosidad, vacío, silencio, óxido, abandono, soledad, etcétera.

Asimismo, hay un proceso que encierra esta serie de transformaciones a la que hemos aludido: ¿cuándo el paisaje se apropia de las ruinas que lo rodean o que se dispersan por su superficie? ¿Cuándo aparece la ruina en la materia que la constituye? En estas preguntas está implícito el problema del tiempo: proceso y cambio. No solo el objeto de observación cambia, sino también el modo en que ese objeto es leído en ese proceso de transformación. Sujeto y objeto están sometidos a la misma degradación del tiempo y de allí que quien observa ese objeto o imagen de lo degradado sienta una identificación y lo lleve a reflexionar acerca de la relación entre ente y decadencia, entre sujeto y tiempo; la relación entre un objeto que potencialmente —en dicha observación— es también el sujeto. A partir de estas reflexiones surgen también una serie de preguntas por las formas y los modos de perduración de las representaciones estéticas pertenecientes al pasado, sus restos y vestigios. ¿Qué es una ruina? ¿En qué momento comienzan a ser consideradas un objeto de representación? ¿Cómo relacionar la

ruina con la belleza o con el hecho estético? ¿Cómo se desarrolla en Gran Bretaña y qué modos particulares de apropiación y representación de las ruinas aún persiste?

De acuerdo con Reinhart Koselleck,

progreso es una categoría moderna, cuyo contenido de experiencia y excedente de expectativas no existía antes del siglo XVIII. Los conceptos premodernos de decadencia y degeneración vieron modificada, en consecuencia, su distribución topológica en la modernidad [...] [T]anto 'progreso' como 'decadencia' son palabras que tienen que plasmar en un concepto procesos que se producen en un tiempo histórico. (Koselleck, 2012: 96-97)

Por otra parte, si como señala el historiador, la idea de progreso puede incidir en el modo en que los sujetos modernos conciben su experiencia histórica, cabe preguntarnos ¿cómo afecta esta noción a la mirada sobre los vestigios del pasado, por ejemplo, a partir del siglo XVIII? ¿Qué diferencias sustanciales podemos percibir en las expresiones anteriores (el Renacimiento) o premodernas ante el mismo fenómeno? Creemos que hay una serie de inflexiones donde la relación sujeto/ruina se va modificando por diferentes circunstancias ideológicas que encierran la historiografía, la ciencia, la literatura, el contexto, etcétera. Por lo tanto, el abordaje implica, por un lado, una aproximación temporal-cronológica que remita también a los descubrimientos arqueológicos y a los modos en que son leídos, interpretados y apropiados los vestigios que se encuentran entre las ruinas; por el otro, que tendremos en cuenta una perspectiva que podríamos denominar ideológica (que puede remitir a las razones y los modos de representar este objeto) lo que nos lleva a considerar también el plano estético y cultural.

Esperamos que este enfoque multiperspectivista nos permita encuadrar definiciones y acercamientos teóricos para distintos períodos históricos y a partir de allí contrastar posiciones ideológicas y estéticas.

Nos centraremos, ante todo, en la representación y en la reflexión que esto acarrea acerca de una serie de muestras iconográficas y poéticas de “ruina”, “vestigio” y “resto”. Estas nociones irán constituyendo en parte un conjunto de construcciones culturales y sociales a lo largo de la historia de la literatura inglesa, a su vez que lo presuponen.

Si pensamos específicamente en nuestro objeto de investigación, la literatura y la cultura en Gran Bretaña, vemos que estas reflexiones acerca de las ruinas tienen un antecedente ya en las letras anglosajonas, el poema elegíaco denominado “The Ruin” escrito entre los siglos VIII y IX, que se encuentra asentado en el *Exeter Book* del siglo X.<sup>1</sup> El poema posee un claro registro melancólico que nos interpela para enfrentarnos a un pasado que ha perdido su esplendor del mismo modo que lo perderá nuestro presente. Las edificaciones en ruinas y las referencias a baños de agua caliente a las que aluden estos versos podrían ser los vestigios romanos que se encuentran en la ciudad de Bath —algunos críticos hablan de Chester—; sin embargo, nada hay en ellos que pueda permitirnos localizarlas (Renoir, 1983: 149; Baugh, 1967: 88; Klinck, 2001: 61-62). Pese a ello, es evidente un pasado dorado donde el vestigio llama a una reflexión melancólica sobre la fugacidad y la temporalidad. El paisaje en ruinas será en este poema el inicio de una tradición que, aunque con algunas interrupciones históricas, va a continuar hasta nuestros días, sobre todo a partir del siglo XV y XVI.

---

1 Que se encuentra en la Biblioteca de la Catedral de Exeter (Ubicación en estante: MS 3501).

Otro aspecto que nos sugiere y al que nos enfrentamos al observar el poema anglosajón en ese manuscrito es el estado en que se encuentra. También su materialidad se ve derruida, quemada, fragmentada. Leer un vestigio textual sobre los restos, implica también la asimilación de un pliegue del texto sobre su propia estructura material. Ese documento histórico es también una ruina, una configuración de la falta (de los blancos o vacíos) a partir de la degradación física del objeto. Al igual que una edificación en ruinas, el texto tiene sus vacíos que interpelan la imaginación del lector y la especulación; pero también ilustra los procesos corrosivos de la temporalidad. Por ello, cuando tenemos frente a nosotros este poema anglosajón, leemos literalmente “una ruina”.

Como recién señalamos será a partir del siglo XV que comenzaremos a encontrar una continuidad en las representaciones y reflexiones sobre este tema y que se multiplicará con la aparición de nuevos descubrimientos arqueológicos, nuevos textos de la Antigüedad y nuevas aproximaciones al mundo grecolatino. Esta representación de las ruinas tendrá una aparente continuidad que llegará hasta la sociedad industrial y posindustrial en Gran Bretaña e Irlanda. En estos períodos veremos que las diferentes valoraciones con respecto a los restos, a las ruinas, a la renovación histórica, etcétera, van a ir conformando una cosmovisión particular y cada vez más desarticulada con respecto a la lectura del pasado. A partir de allí surge una serie de interrogantes con respecto al carácter inglés y a la posibilidad de establecer un punto de partida cronológico donde las “ruinas” y el interés por ellas se vuelve cada vez mayor.

Entonces, si como señalamos, partimos del siglo XV —es decir, del inicio de la transformación y del pasaje hacia el Renacimiento en Inglaterra— veremos que los diferentes razonamientos sobre el pasado tendrán un papel

preponderante en el largo y complejo proceso de constitución de una identidad nacional inglesa. Incluso, al partir del ascenso de Enrique VIII al trono y de la consolidación de la dinastía Tudor y la posterior expansión territorial junto con el asentamiento de la Reforma anglicana, veremos momentos históricos de gran intensidad política en los que se fueron constituyendo las particularidades y valores de lo que se ha denominado ‘carácter inglés’ (*Englishness*). En este contexto específico, el del inicio de la Modernidad temprana, observar e interpretar las ruinas (tanto las de la Antigüedad como las medievales que comenzaban a derruirse, así como los restos de las edificaciones de monasterios o iglesias que respondían a Roma y que fueron abandonados por las políticas religiosas de los Tudor) se convierte en una reconsideración del presente para constituir fácticamente la identidad nacional, llevándola incluso hasta el ámbito mítico.

Por otra parte, deberíamos también considerar la ruina como un objeto atravesado y deteriorado por el devenir histórico. A partir de esta recuperación, nos preguntamos cómo interpretar aquello que se presenta fragmentado, cómo dilucidar el sentido, por ejemplo, de un ‘texto’ incompleto. Estas formas de leer los restos nos conducen también a pensar en el origen de los *antiquarians* y, como consecuencia inmediata, el de la arqueología y la historia como disciplinas modernas.

En el siglo XVI, un hombre de letras y gran erudito, William Camden (1551-1623) publica en 1586 la primera edición de su *Britannia*, una obra monumental escrita en latín en la que describe las diferentes regiones de Inglaterra a partir de restos materiales y de algunos testimonios textuales. La obra se irá expandiendo añadiendo voces e información de distintos especialistas que incluían información detallada sobre las regiones de las que Camden tenía un conocimiento limitado. En 1599, Camden realiza un viaje



hacia la frontera entre Escocia e Inglaterra para observar *in situ* la muralla de Adriano, construida a lo largo de lo que llamó una “tierra sin ley”. El pasado romano tenía una importancia fundamental para la posición de Camden, porque le permitía relacionar las ruinas de este período con un pasado clásico e incluir a Inglaterra, su cultura y su historia en los procesos de reinterpretación, reapropiación del pasado y de inserción en una tradición determinada que caracterizaron al humanismo italiano en el *quattrocento* (Cfr. Hepple, 2003: 159-173). En el año 1610, Philemon Holland (1552-1637) realizó la primera traducción al inglés de este texto de Camden, por lo que circuló entre estos nuevos lectores y gozó de gran popularidad durante el siglo XVII, asimismo por esta razón fue importante en la relación entre sujeto, identidad nacional y pasado histórico que se constituía desde el siglo XV.

Debemos pensar, entonces, como un antecedente, el uso de las ruinas en la pintura ya desde el siglo XIV, y sobre todo durante aquel *quattrocento* italiano donde el contraste entre las viejas ruinas del paganismo conviven con las nuevas formas arquitectónicas del cristianismo (por ejemplo, en la obra pictórica de Jacopo Bellini, Andrea Mantegna, etcétera), enfatizando muchas veces la mirada del artista que se detiene en detalles y fragmentos descontextualizados de monumentos del pasado. Quizá podamos pensar en qué ruinas se eligen para ser representadas en cada período, lo cual también señalaría una posición ideológica con respecto al pasado que nos permitiría establecer comparaciones e interpretaciones acerca de la noción de huella o vestigio.

Autores del siglo XIV y XV, a partir de realizar una “mala lectura” (en palabras de Harold Bloom (2000), *misreading*) de una serie de vestigios, trasladan su propia tradición y el origen de la cultura anglosajona hasta la Antigüedad: a la

Troya perdida. Entre estas interpretaciones encontramos unos versos de William Dunbar (c. 1460 - c. 1520) provenientes de su poema “In Honour of the City of London” donde también la existencia de Londres se remonta a la antigua Troya:

Gladdith anon, thou lusty Troynovaunt,  
citie that some tyme cleped was New Troy;  
In all the erth, imperiall as thou stant,  
pryncesse of townes, of pleasure and of joy,  
a richer restith under no Christen roy;  
for manly power, with craftis naturall,  
fourmeth none fairer sith the flode of Noy:  
London, thou art the flour of Cities all.

[*Troynovaunt*<sup>2</sup> bulliciosa, ya es hora de alegrarte, ciudad que en otros tiempos llamaron Nueva Troya; no se hallará en el mundo, imperial como eres, princesa de las urbes, de placer y alborozo, más amable lugar que rija un rey cristiano; en humano poder y naturales gracias nadie te aventajó desde el Diluvio: Londres, eres la flor de todas las ciudades.]

Esta misma relación establece John Stow (1525-1605), uno de los más renombrados *antiquarians* isabelinos, quien en sus obras *The Chronicles of England* (1580), reeditada más tarde como *Annales of England* (1592), al tratar de insertar la ciudad de Londres en una continuidad histórica que llegara con sus raíces hasta la Antigüedad latina, consideró la

---

2 Nueva Troya. En la *Historia Regum Britanniae* ([1148] 1966), Geoffrey of Monmouth afirma que Bruto, descendiente de Eneas, a orillas del Támesis construyó una ciudad y la llamó Nueva Troya. Esta ciudad fue fortificada posteriormente por el Rey Lud, llamado “Kaerlud”, de allí el término “Kaerlondon”, y el de “Ludgate”, uno de los portones de la ciudad.

mítica fundación de la capital inglesa como perteneciente a la estirpe de Eneas, el héroe troyano.

Es por ello que afirmamos que podríamos observar un movimiento que recupera esos restos y vestigios materiales situados hasta entonces en el margen de la historia con una nueva vocación interpretativa que llevará por un extenso camino hasta equiparar las ruinas con el esplendor del pasado, entre otras perspectivas. De este modo, la ruina, al igual que el propio pasado (sea histórico o mítico), comienza a adquirir un valor definitorio frente a las políticas de diferenciación continental, nacional y étnica que va a repercutir también en la expansión colonial de la Corona.

Continuando con los inicios de este proceso de interpretación, representación y apropiación del pasado y de sus vestigios y ante estas problemáticas planteadas, otro aspecto que trabajaremos será el proceso de individuación y secularización de la experiencia durante el período isabelino (segunda mitad del siglo XVI) que fue otorgando una mayor preponderancia a los saberes sobre el mundo material por sobre aquellos que privilegiaban la experiencia inasible de la trascendencia. Pese a ello, no podemos dejar de mencionar la tensión que esto representa en el ámbito de la cosmovisión isabelina ya que las novedades del pensamiento científico (y científicista) coexistirán con los avances del pensamiento neoplatónico donde la trascendencia aún tiene lugar, incluso en el ámbito de la poesía.

Esta nueva sensibilidad permite pensar en una percepción del cuerpo humano donde la mirada está cada vez más particularizada y produce la fragmentación del objeto de estudio. El cuerpo puede remitir a la ruina y por ello encontramos una conciencia por parte de este sujeto con respecto a la degradación y a la experiencia de la fugacidad. La ciencia acompaña este proceso a través de la perspectiva

mecanicista y experimental mediante la práctica de la disección, que comienza a extenderse especialmente a partir de los descubrimientos de Andreas Vesalius (1514-1564) y de William Harvey (1578-1657). De allí la noción de “resto” que podemos observar desde esta perspectiva comienza a circular de manera divulgativa e influye y se disemina en el drama jacobino, ya que las tragedias del período, siguiendo la violencia de la época y la representada en las tragedias de Séneca, exponen diversas representaciones de cuerpos fragmentados y mutilados, sometidos a la enfermedad, la tortura y la muerte, mientras que, por el contrario, el carácter vital del teatro cómico expone los rasgos carnales del cuerpo y sus fluidos. Esta es la perspectiva que promueven obras dramáticas de la primera mitad del siglo XVII como *Tis Pity She's a Whore* de John Ford, *Volpone or the Fox* de Ben Jonson o *The Duchess of Malfi* de John Webster.

Desde otra perspectiva, también centraremos parte de este libro en la producción poética de este período y el modo en que muchos autores tomarán el tópico del *carpe diem*, del *tempus fugit* horacianos lo que implica una nueva noción de tiempo que afecta la conciencia del sujeto que percibe su fugacidad y transfiere a la representación artística la consecuente experiencia de finitud, degradación y deterioro. A partir de la circulación de textos clásicos se puede observar de qué modo estas nociones e imágenes de las ruinas se verán desarrolladas en la producción poética de autores como Edmund Spenser (1552-1599), sir Philip Sidney (1554-1586) o Michael Drayton (1563-1631) y, más tarde, por la escritura de los denominados poetas metafísicos como John Donne (1572-1631) o Andrew Marvell (1621-1678). Observamos así que se reiteran, ya sea en la iconografía como en la escritura, las imágenes de las antiguas ruinas, en principio, como modelo de la magnificencia que aún se manifiesta en el resto y el vestigio y, luego, como elemento

paradojal que inspira nostalgia por lo perdido en una época que es impulsora del cambio y el dinamismo social.

Asimismo, no podemos dejar de mencionar las referencias al mundo clásico y su influencia en la manera de pensar el pasado como una parte importante en la producción crítica a través de tratados de poética o retórica, por ejemplo los de George Puttenham (1529-1590), Samuel Daniel (1562-1619) o el mismo Philip Sidney, entre otros. Por otra parte, estas poéticas renacentistas abren un espacio que dialoga con el pasado clásico que a menudo sirve para propiciar una reflexión sobre la tradición, lo nacional y sobre modos de adquirir y promover el conocimiento. Una de sus características respecto del siglo XVI es el mayor dinamismo también impulsado por la evaluación, mención e inclusión de materiales textuales y no textuales provenientes de un pasado no cristiano, que habrían carecido de validación y prestigio en la anterior concepción intelectual, mayormente centrada en la exégesis bíblica, en la representación de la materia sagrada y en procedimientos sincréticos que subsumen los restos culturales paganos a una textualización de matriz católica. La nueva concepción acerca de la historia que toma impulso a partir del siglo XVI se despliega en los diferentes tratados de retórica y poética evidenciando un inédito modo de relacionarse con los fragmentos del pasado.

Entendemos que la obra del satirista William Hogarth (1697-1764) podría constituirse en un comentario autorizado al respecto de las ruinas. Es nuestro propósito evaluar de manera conjunta las primeras expresiones sobre el juicio estético producidas por intelectuales ingleses e irlandeses (Shaftesbury, Addison, Hume, Hutcheson, Pope) que, a través de la reflexión acerca de lo sublime, contribuyen a una estetización de “modos y costumbres” que confronta radicalmente lo que se supone bello, armónico y

placentero a lo que es feo, defectuoso o provoca disgusto. Terry Eagleton expresa

Mediante estas formas reguladas de la conducta civilizada se pone en marcha una completa estetización de las prácticas sociales: los imperativos morales no se imponen con la carga plúmbea del deber kantiano, sino que se infiltran en la propia fibra sensible de la experiencia vital como tacto, habilidad, buen juicio intuitivo o decoro innato. ([1992] 2006: 97)

Entendemos que esta aplicación extendida de los imperativos estéticos marca inevitablemente los modos de percepción, los cuerpos y los objetos sobre los que parece recaer una apreciación negativa, destinados por tanto a la erradicación del espacio social a partir de políticas de postergación, el hostigamiento o el abandono. Al mismo tiempo, artistas como William Gilpin (1724-1804), retoman el concepto del *picturesque* acuñado en el siglo XVII y hacen ingresar las ruinas en un paisaje visual y conceptualmente jerarquizado atribuyéndole cualidades estéticas particulares.

En este sentido, y continuando con el análisis de los discursos sobre el cuerpo, en siglo XVIII la pregunta por aquello que se coloca en la periferia abre en la época clásica un umbral estratégico en el que los cuerpos de un fragmento específico de población serán el blanco múltiple de unas técnicas de gobierno que comenzarán a operar sobre ellos, con el fin de hacerlos entrar en sistemas previstos y estables de circulación y utilidad. De este modo, aparecerán en algunos textos de Jonathan Swift ciertos enunciados en los que, en medio de las reglas de construcción de una formación histórica, emergen restos de cuerpos que serán ingresados en un juego de inclusión exclusiva —y exclusión inclusiva— que permitirían pensar sobre un nuevo tipo de

sujeción de ese blanco problemático. En otras palabras, el interrogante que se abre es por la politización de la vida, es decir, su fragmentación, su desnudez, su abandono, su resto como ruina, separado del hombre, en el contexto de un biopoder que comienza a peregrinar sobre las vidas del XVIII.

Otro aspecto a considerar y al que ya hemos aludido es la presencia de ruinas de monasterios, iglesias y castillos que pueblan el paisaje en casi toda Gran Bretaña, consecuencia de la expropiación llevada a cabo por Enrique VIII cuando interrumpe las relaciones diplomáticas y religiosas con Roma. A partir de estas operaciones se producen fenómenos de reciclaje y refuncionalización de algunos edificios a partir de los restos saqueados o expoliados. Por otro lado, durante el Romanticismo, muchos de estos restos fueron reproducidos en una gran cantidad de pinturas, escenografías y paisajes literarios. En este sentido, tanto los poetas prerrománticos como Edward Young (1683-1765) o Thomas Gray (1716-1771), que sitúan sus imágenes poéticas en paisajes oscuros y cementerios, como los novelistas góticos con sus historias desarrolladas entre pasadizos oscuros, galerías subterráneas y ruinas —imágenes que nos recuerdan los sótanos de Piranesi en las cuales se basan— constituirán un antecedente ineludible de las manifestaciones artísticas posteriores. En ellas, la mirada sobre el paisaje inglés se detendrá en aquellas viejas construcciones que serán el modelo de las nuevas representaciones del Romanticismo, tales son los casos de la obra plástica de J. M. W. Turner (1775-1851) y de John Constable (1776-1837) que se posicionan como otro posible marco para abordar el fenómeno de las ruinas en la utilización de los restos de monumentos antiguos como una referencia ineludible a la evocación de ese pasado mítico. En el caso de Turner, “Dido building Carthage; or the Rise of the Carthaginian Empire” (1815) y “The Bay of Baiae, with Apollo and the Sibyl” (1823) son

claros ejemplos de dicho procedimiento y que nos llevan a pensar la recepción de estas obras en el contexto de los primeros veinte años del siglo XIX.

Otro de los cuestionamientos inevitables radica en el debate y otras formas de concebir y de pensar la ruina, lo residual, como la encontramos representada por los intelectuales irlandeses. Para muchos de ellos, sobre todo a partir de fines del siglo XIX, cuando comienza el “Celtic Revival”, autores como William Butler Yeats (1865-1939) o lady Isabella Augusta Gregory (1852-1932) van a reinterpretar los restos de su pasado histórico como manifestaciones de una cultura irlandesa con características propias, lo cual va a legitimar su lucha cultural frente a otras líneas de avance. Desde esta perspectiva, la ruina va a tener una dimensión ideológica de oposición y resistencia a la ocupación del territorio por parte de Inglaterra ya que la interpretación que se lleve a cabo permitirá descubrir una nueva perspectiva sobre el carácter nacional irlandés, con un origen propio que se diferencia del de Inglaterra. En virtud de estas ponderaciones, no podemos soslayar la figura de James Joyce (1882-1941). Abordaremos *Ulysses*, novela en la que se observará la ruina no solo como temática sino como principio de composición: a principios de siglo XX, cuando este género como forma ya muestra signos de obsolescencia, el escritor irlandés hace de la ruina el procedimiento para incorporar tradiciones de escritura heredadas y para seguir explorando los límites y los alcances de la prosa novelada. Asimismo, podemos observar parte de estos conceptos en otro escritor irlandés, Samuel Beckett, donde los motivos del resto y del detritus se tornarán en imágenes de la ruina, ya sea desde una perspectiva fáctica —a través de las puestas en escena— como de una simbología en la constitución de una poética. Beckett, gran conocedor de la obra de Dante y de los autores isabelinos ingleses, recuperará temas como



los de la fugacidad del tiempo, la degradación física y del deterioro material, a partir de una variada red de relaciones intertextuales sobre la que irá construyendo su obra.

Por otro lado, deberíamos considerar también la Primera Guerra Mundial como un hecho político, histórico, social y cultural paradigmático en los inicios del siglo XX. En este sentido, nos centraremos en dos aspectos a considerar de forma primaria: por un lado, el campo de batalla como espacio de la destrucción, del resto y de la ruina (Somme, Passchendaele, Gallipoli, entre otros) y, por otro, el soldado como testigo y resto de dicha destrucción y las consecuencias que esa experiencia de la guerra deja marcadas en el cuerpo y la psiquis (el trauma de los que sobrevivieron, pero también la lápida y los monumentos fúnebres de los que murieron); en este punto incluimos también a las mujeres que si bien no fueron a luchar estuvieron implicadas por el trabajo de asistencia en los hospitales de campaña, espacios también atravesados por la destrucción y el trauma. A partir de estos dos aspectos enunciados aquí, nos preguntamos cómo los textos literarios evidencian estas temáticas y las problematizan, cómo y por qué hacen del cuerpo, la memoria y el espacio una emergencia, considerándolos y construyéndolos como ‘restos’ y a la vez ‘vestigios’ de las consecuencias de una contienda bélica tan significativa. Consideremos para ello la obra de los poetas de la Primera Guerra (Siegfried Sassoon, Robert Graves, Wilfred Owen, Robert Nichols, Wilfrid Gibson, pero también Vera Brittain, Margaret Postgate Cole, entre otros).

En este período, no podemos dejar de considerar, por un lado, la aparición de la revista BLAST dirigida por Wyndham Lewis (1882-1957) y, por otro, la obra de Paul Nash (1889-1946) como manifestaciones de los terrores de la guerra y sus consecuencias. Tengamos en cuenta que Nash fue el ilustrador del libro de poemas de Richard Aldington

*Images of War* (1917) lo que continuaría la línea de autores centrados en la experiencia liminar y particular de la guerra. Posteriormente, la Guerra Civil Española (1936-1939) será un acontecimiento importante en la producción poética de muchos poetas ingleses (W. H. Auden, Stephen Spender, etcétera) donde la imagen de la ruina y de la destrucción tendrá un lugar preponderante en la representación poética, junto a la experiencia subjetiva de la decadencia y de la catástrofe, lo cual será un antecedente a considerar con respecto a las representaciones poéticas e iconográficas durante y después de la Segunda Guerra Mundial. Sin dudas, no podemos dejar de mencionar a uno de los poetas más importantes de este período, Thomas Stearns Eliot y su poema *The Waste Land* (1922) como una de las representaciones más profundas y destacadas de un mundo que ha perdido su eje y que se muestra lejos de la sospechosa armonía que alguna vez pudo haber manifestado.

Con respecto a este conflicto bélico, en el ámbito de las producciones estéticas del siglo XX, no podemos dejar de lado las representaciones literarias de las ruinas resultantes del *London Blitz* (los bombardeos sostenidos sobre el territorio del Reino Unido por parte de la Alemania nazi) durante la Segunda Guerra Mundial. Entre los aspectos interesantes sobre los que vamos a investigar encontramos: por un lado, la condición de ruina instantánea, el edificio que estaba en buenas condiciones y en funciones, se convierte en ruina al minuto siguiente (en oposición a la ruina que no es producto de conflicto bélico sino de la erosión y el deterioro gradual que efectúa el paso del tiempo: dos formas de destrucción distintas, dos agentes de destrucción distintos —el hombre y el paso del tiempo— que en última instancia podríamos sospechar que se unifican en la entidad de la historia). Por otro, la condición de ruina urbana: el edificio derruido queda en el medio de la ciudad, la ruina

rodeada por las prácticas cotidianas; a veces es activamente apropiada y reutilizada por los ciudadanos, removida, con los restos descuidados ya que pierden el “aura” de un pasado glorioso; estos restos ya no son contemplados pasiva y melancólicamente; sí, quizás cuando son representados en otras obras ya sea literarias, pictóricas o fotográficas. Es interesante pensar con respecto a estas ruinas urbanas la anulación práctica de la propiedad privada, es decir de aquello que en pie es considerado privado: el edificio en ruinas pasa a ser de todos, de la comunidad, pasa a estar abierto para su penetración y adquirir nuevos “dueños”, incluso, muchas veces estos restos funcionan como un hogar o como un refugio. La narrativa inglesa de posguerra nos permite acercarnos a estos tópicos en la obra de autores como Graham Greene o David Lodge, incluso, en la obra de un autor más contemporáneo que retoma algunos de los tópicos señalados, Ian McEwan. Finalmente, deberíamos pensar en aquellos aspectos de las estéticas de la segunda posguerra que exhiban la inscripción de la violencia en los cuerpos en artistas como Francis Bacon (1909-1992) y Lucian Freud (1922-2011) quienes

reveal the ruined bodies, the naked faces, only to show that a ‘sense of the self’ emerges, even if it has the appearance of a ruined shell or decaying flesh. Bacon and Freud stand in a tense face to face with themselves to fix their images in an ambiguous position: *etiam periere ruinae* (even the ruins perish). (Amselle, 2012: 111)

[revelan los cuerpos arruinados, los rostros desnudos, solo para mostrar que emerge un “sentido del yo”, incluso si tiene la apariencia de una cáscara arruinada o de carne en descomposición. Bacon y Freud se en-

cuentran en un tenso cara a cara consigo mismos para fijar sus imágenes en una posición ambigua: *etiam periere ruinae* (hasta las ruinas perecen)].

Ya más cercano a nosotros, y entrando en el siglo XXI es ineludible la obra de China Miéville (1972-) donde la ciudad de Londres aparece representada como un territorio de apariciones y oscuridades, de ruinas y vestigios. En su *nouvelle The Tain* lo extraño siempre da paso a una reflexión sobre los modos de construcción de los territorios en el ámbito de la ciudad en ruinas. Por otra parte, la presencia de una amenaza se muestra como otra forma de organización del espacio urbano degradado. Un territorio que intenta recuperarse y, a su vez, escapa, es alternativo y hostil a la perspectiva de los personajes que lo recorren. La ciudad en este relato es una cartografía del desarraigo, de la degradación y de la imagen invertida del espacio. Es un relato donde la mirada actual sobre la ciudad es tan “*weird*” como la que se proyecta hacia el futuro, donde la crítica social le da paso a una serie de acontecimientos que no son más que enfrentamientos y preguntas acerca de lo monstruoso, de la decadencia y de la ruina. El abandono, la basura y lo residual acompañan al protagonista por un paisaje donde lo desolador forma parte de su propia cotidianidad.

Un caso que me gustaría comentar, aunque sea brevemente, es el volumen *Ruins* editado por Brian Dillon (2011) para la Whitechapel Gallery de Londres en el marco de la colección Documents of Contemporary Art.<sup>3</sup> Sin duda, esta serie de documentos nos conduce a pensar la ruina como una clara fuente y materia para la constitución de una estética de la desolación y del derrumbe, una poética de la

---

3 Quiero agradecerle a Andrea Márquez que me ha enviado este volumen desde Londres al enterarse de la investigación que estábamos llevando a cabo.

degradación donde la mirada del artista se dirige hacia esos puntos de la ciudad que han sido abandonados por otras miradas. El artista elige el desgaste, el óxido y la corrosión para pensar de qué modo esos vestigios se vuelven una obra o un monumento. La ruina así es no solo una reliquia o “recuerdo”, sino también una presencia (se hace presente) del fragmento que la constituye. Una ruina se vuelve parte de un paisaje y el paisaje se historiza con la presencia de esos vestigios de piedra. Pensar la ruina como un objeto de reflexión en el contexto de una galería de arte, es también considerarla un objeto estético y recuperar, tal como hace el volumen que indicamos más arriba, una serie de maneras de acercarnos críticamente a las ruinas en distintas épocas y bajo diferentes lenguajes. Incluir este tema en una colección dedicada al arte contemporáneo nos permite preguntarnos ¿Qué es lo que hace que un texto de Diderot del siglo XVIII se vuelva un documento útil para la reflexión acerca del arte en el siglo XXI? ¿Por qué la ruina se ha vuelto y deviene continuamente en un motivo de representación y de reflexión sobre distintos aspectos de la creación —pictórica, poética, escultórica— en nuestra contemporaneidad? Sin duda, los diferentes acontecimientos bélicos, problemas sociales de distinta índole, los desastres naturales, las epidemias o la experiencia de la fugacidad —cada vez más violenta y veloz— pueden ser causa de la constante presencia de la fragilidad tanto de las cosas como de los cuerpos. Una fragilidad de la cual somos conscientes en tanto vemos que un mundo que parecía sólido fue escenario de su propia degradación.

Por todo ello, consideramos que este aspecto planteado nos permitirá conformar una mirada particular y novedosa en el sentido de la conformación de una historia literaria y conceptual de la ruina en Inglaterra a partir de enfoques, perspectivas, obras, autores y marcos teóricos diferentes.

Nos detendremos en varios de los tópicos expuestos y nos centraremos en pensar distintas facetas sobre la representación de la ruina en cada uno de estos períodos.

Es nuestra intención, por lo tanto, retomar los interrogantes surgidos a lo largo de investigaciones anteriores y explorar su potencialidad a través de los diferentes aspectos que puede asumir el resto cultural. Nos interesa reflexionar acerca de esos restos materiales que se reconfiguran y también se resignifican a través de procesos de asimilación estética y discursiva que, en la confrontación de singularidades, adquiere un valor otro y, al hacerlo, ponen en circulación nuevos usos, apropiaciones y lecturas, y que integran el patrimonio simbólico y cultural ya sea como manifestación latente de una reinterpretación o incluso como un vestigio de un pasado material que debe ser interrogado.

## Bibliografía

- Amselle, F. (2012). Bacon and Freud's Self-Portraits or the Remains of the Self. *Études britanniques contemporaines*, vol. 43, pp. 109-122.
- Baugh, A. C. (1967). *A Literary History of England* (vol. 1). Routledge.
- Bloom, H. (2000). *Cómo leer y por qué*. Anagrama.
- Camden, W. (1586). *Britannia. A topographical and historical survey of all of Great Britain and Ireland*.
- Dillon, B. (2011). *Ruins*. Whitechapel Gallery.
- Eagleton, T. (2006). *La ideología como estética*. Trotta.
- Hepple, L. W. (2003). William Camden and Early Collections of Roman Antiquities in Britain. *Journal of the History of Collections*, vol.15, núm. 2, pp.159-173.
- Klinck, A. L. (2001). *The Old English Elegies: A Critical Edition and Genre Study*. McGill-Queen's University.

- Koselleck, R. (2012). *Historias de conceptos. Estudios sobre semántica y pragmática del lenguaje político y social*. Trotta.
- Monmouth, G. ([1148] 1966). *Historia Regum Britanniae [The History of the Kings of Britain]*. Penguin.
- Renoir, Al. (1983). The Old English Ruin: Contrastive Structure and Affective Impact. Green, M. (ed.), *The Old English elegies*. Fairleigh Dickinson University.
- Stow, J. (1580). *The Chronicles of England*.
- Zambrano, M. ([1955] 1973). El hombre y lo divino. Fondo de Cultura Económica.





## Capítulo 1

### Entre las ruinas

*Lucas Margarit*

La pretensión de dar sentido a esos restos que reposan sobre la tierra o en el fondo del mar es un esfuerzo más por intentar recuperar lo perdido, lo que se creía irrecuperable. Hay fragmentos que reposan fuera de la visión, que están ocultos. El interés por sacar a la luz aquellas cosas que hoy son ruinas se apoyaría en la posibilidad de recuperar y resguardar un pasado que no nos pertenece. El pasado (y sus objetos) es del “otro” y desde un presente creemos poder apropiarlo; y lo que se produce es una sobreinterpretación de esos objetos a partir de la función discursiva producida en un aquí y ahora. Intentamos entenderlos, comprender su función, su desarrollo y, en cierto sentido, lo primero que se produce es la fascinación que nos aleja de un sentido racional que puede considerarse definitivo. Por eso también, las interpretaciones caen en el marco del artificio: la construcción de sentido que nace del entrecruzamiento entre el pasado (objeto de observación) y los sujetos del período histórico que se hacen cargo de la interpretación de ese pasado. Acentuar la pérdida y el vacío, con respecto a la vieja magnificencia que representan las ruinas, es un modo de

manifestar el estado melancólico del sujeto que observa.<sup>1</sup>  
Las ruinas son fragmentos y también vestigio:

[...] en un doble sentido, es huella, el tiempo deja en ella las improntas de su paso, es también el resto de una obra desaparecida y da fe en el presente de una época que ya no existe. También se puede distinguir su valor histórico de su valor estético. Resto material de un estado de civilización ya pasada, la ruina permite al historiador reconstituir secciones del pasado y puede convertirse en documento. No es entonces la ruina en sí misma la que interesa, sino la información que ofrece y en esta perspectiva su deterioro es un inconveniente que la tentativa de reconstitución tiende a delinearla. Otra cosa es la apreciación estética que por definición se vincula a un aspecto del objeto de manera intransitiva, sin buscar a través de él un conocimiento. Una pregunta. ¿Pero bajo qué condiciones las ruinas pueden ser estéticas? (Forero- Mendoza, 2002: 10).<sup>2</sup>

Este fragmento nos permite pensar de manera antagónica la percepción de las ruinas; es decir, desde una perspectiva histórica donde el vestigio obstaculiza la observación y la lectura, ya que hay vacíos en esa información. Pero, por otro lado, nos interesa retomar la pregunta acerca de la mirada estética sobre estos restos. Quizá, enfrentarse ante esta representación concreta del tiempo que es una de las formas más evidentes en que son interpretados estos restos, permita al observador ver su propia temporalidad representada

- 
- 1 Podemos percibir esto sobre todo en el tipo de composiciones pictóricas neoclásicas que comenzarán a producirse a partir del siglo XVIII y luego los poetas y artistas del prerromanticismo.
  - 2 La traducción nos pertenece.

por una imagen que acumula sentidos y se vuelve ambigua. La ruina siempre está en proceso de degradación, no es un objeto “concluido” o “cerrado”. En el momento en que la ruina abandona ese proceso se transforma en escombros. La degradación ha sido tal que ya ha perdido incluso lo mínimo necesario de su forma para ser reconocida como tal.

Uno de las obras que comentaremos en primer lugar es *El artista conmovido hasta la desesperación por la grandeza de los restos antiguos*, (1778-1779) de Henry Fuseli, ya que creemos que expone el sentimiento de pérdida que señalamos anteriormente a través de una figura que sostiene su cabeza frente a fragmentos de un cuerpo que pertenecieron antaño a una figura grandiosa, la del Coloso de Constantino. La grandiosidad de esos fragmentos frente a las dimensiones de “el artista” evidencia el lugar central que ocuparía el modo en que el pasado es recuperado a través de sus vestigios y huellas. Es importante notar que el artista frente a los restos se ve a sí mismo sucumbir ante la posible magnificencia de lo que pudo haber sido en la Antigüedad la figura de este Coloso, además de admitir un verdadero estremecimiento por su propia finitud al detenerse al observar la ruina, punto central de la valoración, de la estetización y de la necesaria significación de ese vestigio. Asimismo, la presencia de fragmentos, deja librada la posibilidad de imaginar a partir de ese vacío que implica la presencia de los restos. De este modo, todo vestigio es siempre parte de algo mayor que ha perdido fragmentos y que es representado en cada lectura que se lleva a cabo de ese pasado.

El artista también se abisma frente al tamaño de estos bloques de mármol tallado, se ve empujado y esto es justamente una de las características que también podemos revelar cuando un creador se enfrenta a lo sublime de un paisaje o se encuentra frente a las ruinas de una catedral, por ejemplo. Entonces ya podemos considerar dos aspectos

que el artista destaca en este dibujo: uno, el tamaño del objeto que percibe y, otro, la distancia temporal-histórica que representa; en ambos casos la imagen enfatiza la presencia del personaje melancólico que es retratado junto a los fragmentos del aquel pasado inalcanzable. Pero también hay una temporalidad más inmediata y es la que comparte el observador con la ruina y eso se representa por la presencia ineludible de la vegetación al lado de la enorme mano que da cuenta de cierto abandono, pero también de que el tiempo sigue actuando tanto en estos monumentos como sobre el artista que percibe y está cabizbajo. La vegetación también nos puede explicar la tensión entre dos áreas y registros que pareciera que se contraponen: el ámbito natural y el ámbito de la cultura, tal como lo ha señalado Georg Simmel en su ensayo sobre las ruinas:

[...] el encanto de la ruina consiste en que presenta una obra humana al mismo tiempo que produce la impresión de ser una obra de la naturaleza (Simmel, 2002: 50)

Algo similar encontramos en el cuadro *Tempus edax rerum* de Herman Posthumus, de 1536, donde “los restos antiguos cubren el suelo desordenadamente o se alzan en medio de ruinas invadidas por la vegetación” (Dacos, 2014: 17). No solo la grandiosidad de los restos en el paisaje, sino también la imagen del artista, —aunque en este caso trabajando entre estos vestigios de la Antigüedad— dan una noción de la importancia que comienzan a tener estas ruinas en el ámbito de la creación y de la lectura del pasado. También en esta lectura encontramos una tensión, un “agón” entre la naturaleza y la creación humana.

Hay un punto que destaca Nicole Dacos en su trabajo —siguiendo la investigación de Ruth Olitski Rubinstein—

que se relaciona con la imaginación del artista ya que señala que de los fragmentos representados en esta obra pictórica solo se han podido identificar un poco más de una decena, lo cual nos lleva a sospechar también el papel fundamental que tiene la imaginación en el momento de representar estos paisajes y sus ruinas. La ruina ya no es una copia o una imitación de un edificio o sus restos, sino que el vestigio en sí pasa a ser un modelo a partir del cual crear una imaginería similar e imprimir la mirada particular del artista a esa organización visual de la pintura, lo que lleva a la concreción de un paisaje que parece onírico, mítico o simbólico. Una de las características que también vemos en esta imagen y que incentiva el extrañamiento del paisaje es la acumulación. No es solo un monumento sobre el que se apoya la observación, sino que aparece una serie de ruinas y vestigios en diferentes espacios del terreno representado, desde el primer plano a las lejanas edificaciones que se van perdiendo hacia el fondo de ese paisaje.

La imaginación desde el inicio de la representación de las ruinas va tener una incidencia preponderante que se va a exponer en la pintura gótica y romántica, desde los grabados de Giovanni Battista Piranesi (1720-1778), las pinturas de J. M. W. Turner (1775-1851) o William West (1801-1861), incluso entrando en el simbolismo de los prerrafaelitas encontramos la obra *Love among the ruins* de Sir Edward Burne-Jones, proponiendo una nueva perspectiva ante un pasado que se vuelve parte de una escena y cuyos restos sirven para enmarcar y hacer exótica la imagen de los enamorados. Lo que nos interesaba señalar es que la ruina como imagen o como referencia, en muchos casos remite a una idea que es representada según una serie de modelos, pero que remiten a otra intención del artista: no a un afán histórico o arqueológico, aunque se sirvan de ello. El artista incluso puede remontarse a otras representaciones

de ruinas o paisajes con restos y edificaciones derruidas. Incluso si volvemos al siglo XVI, debemos considerar que pocos artistas pueden viajar a Roma o a Grecia a observar de primera mano esos monumentos en ruinas, por lo tanto, las impresiones que reciban estarán mediatizadas por la mirada de otros a partir de imágenes o de textos realizados por viajeros y artistas. Es necesario, frente a esta situación, hacer validar la propia imaginación. Ya el título de una serie de pinturas del pintor flamenco Michiel Gast (1515-1577) nos confirma la relación entre imaginación y ruina: *Paisaje fantástico*. Incluso podemos observar también en este período la cantidad de obras dedicadas a las tentaciones de San Antonio (El Bosco o Brueghel son dos ejemplos conocidos) o a la Torre de Babel donde la relación ruina e imaginación se potencian en imágenes oníricas o de pesadilla donde los vestigios y los restos crean un paisaje insólito. Entonces ya no son solo las ruinas que se refieren al mundo grecorromano, sino las que aluden a la imaginación y a la creencia religiosa como motor de la creación artística.

En el cuadro de Posthumus al que ya aludimos y que describe minuciosamente Dacos (2014) en su investigación, encontramos unos versos de *Metamorfosis* de Ovidio en uno de los mármoles que se encuentra en primer plano junto al artista:

TEMPUS EDAX RE-  
RUM TUQUE INVI-  
DIOSA VETUSTAS  
OMNIA DESTRUITIS.

(Ovidio, *Metamorfosis*, XV, vv. 234-235)

[Tiempo devorador de las cosas,  
y vos, envidiosa vejez,  
destruís todas las cosas]

La presencia y la transmisión de esta obra de Ovidio en referencias o alusiones, es constante en este período ya que fue una de las obras sobre los mitos clásicos que más circuló en el Renacimiento y en la Inglaterra isabelina. Este hecho nos permite pensar con cierta perspectiva en los modos de apropiación de la palabra del pasado. La elección que hace el artista de estos dos versos supone también una posición frente a un contexto donde los cambios y las transformaciones (geográficas, cosmogónicas, científicas, religiosas, etcétera) son usuales a partir de nuevas aproximaciones al mundo. Los cambios y las metamorfosis son necesariamente consecuencias del paso del tiempo y de allí también causa de la degradación material. El paso de ese “Devouring Time” [Tiempo devorador] tal como lo denominaba Shakespeare en su Soneto 19, será visto como una amenaza constante y la ruina entonces se va a convertir en la presencia material y real del tiempo que se fuga, la imagen de lo que ya no está y también la representación de un modo de supervivencia centrado en el hecho estético o poético donde se recupera lo melancólico, pero también la imagen de lo lúgubre.

## La mutación de los restos

El “resto” puede ser considerado un estado de la cosa; en un determinado momento lo “útil” muta en algo “inútil” y puede devenir en un objeto abandonado, lo cual merece establecer un nuevo marco de reflexión acerca de estos términos. ¿Qué entendemos por utilidad? ¿Cuándo algo deja de ser útil y con respecto a qué? La utilidad remite siempre a un uso mercantil del objeto en cuanto que puede producir *per se* una ganancia o puede establecer una relación directa con otros objetos, incluso en el intercambio o trueque.

Adquiere de este modo un valor simbólico que desaparecería con su quebradura, para adquirir otro tipo de valoración particular, ya sea por lo temporal, por la mirada del coleccionista o también por la perspectiva del artista. Así aquello que está roto, lo quebrado, el fragmento, parecería que no responde a una necesidad de conservación.

Cuando hablamos de los restos también aludimos a un estado fragmentario de la “cosa”, a la falta de alguna parte que dé una entidad totalizadora a ese objeto. Entonces, dicho de manera somera, hay cosas que no ocupan de manera continua el centro de la escena y son descartados por la presencia de otros objetos. Los restos son colocados al margen, en el borde de aquello que se considera necesario. Por eso la ruina o el vestigio comienzan a tener otro tipo de presencia y valoración. Un valor que también remite a un artificio, que no es un valor estable ni mucho menos definitivo. La ruina modifica incluso el valor de su entorno y la capacidad de pensar el paisaje o la piedra como un sentido que va más allá de la materialidad pero que, sin embargo, la supone y necesita. No podemos hablar del pasado sin materialidad y, en este caso en particular, la ruina es materia que alude a lo histórico y a lo que parece perenne.

Por ejemplo, una edificación cambia su valor y su apreciación según su utilidad, una ruina cambia según desde qué lugar sea observada y resignificada y según cómo se relacione con aquellos otros objetos, muebles o inmuebles con los que coexiste o aun por la naturaleza que la rodea. Incluso una ruina puede como tal resignificar el modo en que un espacio pueda ser percibido por el sujeto que observa. El tiempo de la naturaleza y el tiempo del desgaste coexisten en un mismo espacio, pero con diferente desenlace: uno va repitiendo siempre un esquema cíclico de caída y elevación; el otro es un tiempo lineal que coexiste y es interpelado por el artista, lo cual no solo cambia la



categoría de ese vestigio, sino que también parece interrumpir el proceso de desintegración al cual fue sometido y del que parecía que no podría escapar. La ruina en ese continuo proceso se alza como una especie de interrupción del paso del tiempo y podríamos agregar del “progreso”. Como espectadores percibimos una sensación de tiempo detenido, aunque conscientes de que eso es un artificio que nace del mismo vestigio. La ruina siempre está en proceso de degradación, aunque no podamos darnos cuenta de eso.

Entonces, podríamos señalar que concebir una ruina a partir de la mirada del artista puede presentarse de dos modos que se influyen mutuamente: uno, mediante la observación de la ruina en sí en un paisaje determinado —por ejemplo, visitar el Castillo de Conwy en Gales o las ruinas de la Catedral de Saint Andrews en Escocia—, otra, por intermedio de una obra. El primer modo implica una interacción directa del sujeto con los vestigios, la modificación del paisaje, la historización de la naturaleza que rodea esas piedras que aún muestran paredes sólidas, pero que también puede cubrir ese conjunto de ruinas que confirma el abandono de un espacio, etcétera. Una especie de conciencia histórica se disemina en este paisaje que es observado directamente por el espectador. Esta observación directa recupera una perspectiva histórica de las ruinas, no solo como un vestigio de un momento histórico determinado sino también como un palimpsesto del proceso de desintegración en el cual todavía se encuentran. La ruina es también el conjunto de sentidos que la historia y el tiempo fue superponiendo en cada uno de sus componentes. No es la ruina detenida absolutamente (esa podría quizá ser la que es expuesta en un museo), es la *ruina viva*, la que aún está en proceso de desgaste, bajo la lluvia o frente al viento, en un pasaje hacia el polvo o los escombros.

Incluso este paisaje puede confundirse en la mirada del turista que considera, por lo general, la ruina como un objeto detenido en el tiempo. La ruina continúa su desgaste y su transformación pese a los esfuerzos de la conservación: una ruina está siempre en proceso de degradación. Una ruina protegida del desgaste sería “une ruine inventée pour la conservation, une anti-ruine” [una ruina inventada para la conservación, una antirruina] (Scott, 2019: 49). Estas ruinas vivas son las que también permitieron a los poetas identificarse con su propio sometimiento al tiempo:

I was that citie which the garland wore  
Of Britaines pride, delivered unto me  
By Romane victors, which it wonne of yore;  
Though nought at all but ruines now I bee,  
And lye in mine owne ashes, as ye see:  
Verlame I was; what bootes it that I was,  
Sith now I am but weedes and wastfull gras?  
(Spenser, 1961: 472, vv. 36-42)

[Yo era esa ciudad que llevaba la guirnalda  
del orgullo de Bretaña, entregada a mí  
por los vencedores romanos, la cual ganó antaño;  
aunque ahora no soy nada más que ruinas,  
y yazco sobre mis propias cenizas, como ves:  
Verlame yo era; que me arranca lo que fui,  
desde ahora no soy más que maleza y mala hierba.]

La ruina, de este modo, puede considerarse también superposición de información que fue acumulando en cada época, en cada manera de ser concebida y de ser vista, en los modos en que fue abordada o estudiada, incluso en los distintos modos de interpretarla, de modificarla, de conservarla, etcétera. Más aún, también algunas marcas

pueden sobrevivir en cada una de las piedras que pudieron haber conformado un monasterio, una catedral o una casa. Esta aproximación directa a las ruinas nos lleva también a considerarlas un objeto de estudio y observación sin aparente mediatización. Decimos aparente ya que, si una “ruina” se encuentra dentro de un museo, eso ya nos pone ante una mediatización, lo mismo sucede en las ruinas como punto de observación para el turista. Hay un orden, un camino, señalizaciones, etcétera, que determinan los modos de observación de esos espacios y determinan también nuestra distancia y nuestra influencia material en estos contornos de piedra. Volvemos a la idea de Scott que señalábamos en el párrafo anterior: en este sentido, al encontrarse dentro del ámbito protegido del museo (o que se transforme la ruina misma en un museo) se trataría de una “anti-ruine”.

Aunque también podemos acercarnos a un paisaje que ha sido modificado por la implantación de una “ruina falsa”, de una impostura que intenta emular rasgos de la Antigüedad. Y aquí con respecto a este caso podríamos señalar, siguiendo a Georg Simmel (2002: 48-49) en su ensayo acerca de las ruinas, que no es la naturaleza que cubre y rodea los restos arquitectónicos lo que demuestra su avance sobre la edificación, sino que estas falsificaciones modifican violentamente la naturaleza del paisaje donde son colocadas, esgrimiendo el proceso histórico y de superposición de referencias e interpretaciones. Las ruinas falsas entran en el mismo marco que los falsarios, responden a una posición estética que intenta recuperar otra manera de ver el pasado. La impostura de la ruina la transforma en un mero objeto decorativo donde se transforma en un “como si”. Se sabe que son falsas, sin embargo, en el momento que eran ensambladas y colocadas en esos jardines eran observadas no desde una mirada histórica o como representante de una serie de vestigios,

sino como un elemento decorativo que hoy asociamos al *kitsch* o, incluso, al “mal gusto”.

El segundo modo de observación de las ruinas al que aludíamos, se da por intermedio de una obra. Es la representación de las ruinas a través de una mediatización realizada por un artista. Por ejemplo, un artista pinta una ruina. La percibe desde un punto que considera la mejor aproximación a la imagen de la ruina que quiere representar. Aquí entra otro aspecto al pensar la representación de la ruina, la imitación del paisaje o el trasfondo de la imaginación del artista, o incluso una mixtura de estas dos posibilidades. En una gran cantidad de casos encontramos una serie de ruinas falsas representadas junto a ruinas históricas de la Antigüedad. Vemos una composición realista o una de carácter maravilloso, en ambas la ruina puede tener un papel central en el sentido de la composición. Asimismo, hay que pensar en qué momento histórico es percibida y representada en el lienzo, esto significa que lo que tendremos ante nuestra mirada es una manera de ver la ruina y, por lo tanto, de interpretarla e interpelarla.

## Uso del despojo, presencia de la ruina

Estos restos están allí esperando. Pueden ser una readeacuación inmediata en un nuevo contexto histórico, pero también pueden pasar siglos hasta que son develados y entran en un nuevo paradigma de interpretación. Es en este punto donde la noción de ruina adquiere relevancia en tanto documento histórico que revela una nueva relación con el pasado. En la introducción a su libro *El tiempo en ruinas*, Marc Augé nos dice que la contemplación de las ruinas “nos permite entrever [...] un tiempo *puro*, al que no puede asignarse fecha, que no está presente en nuestro mundo de

imágenes, simulacros y reconstituciones [...] Es un tiempo perdido cuya recuperación compete al arte” (Augé, 2003: 7).

Podría entenderse que los modos de leer esas ruinas implican incluso modos de concebir y alentar a ver un paisaje particular. Así, muchas veces estos restos se transforman en modelos y, de ese modo, adquieren un status estético que habían perdido.

La ruina es también una marca del abandono. Aquello que se ha dejado a veces en la lejanía y a veces en un pasado remoto. Un objeto abandonado que cuando es reencontrado adquiere otro sentido. Para ello podríamos reconsiderar la noción de *objet trouvé* de los surrealistas. Las ruinas son descubiertas y en este nuevo reencuentro cooperan para leer el presente desde otra perspectiva. Aprender a leer esas ruinas es también leer el mundo de quien las interpreta. La lectura de un arqueólogo en el siglo XIX implicará un determinismo, con respecto al pasado, diferente de un poeta romántico al enarbolar la ruina como un paisaje particular de su poética.

Frente a esto nos encontramos con un nuevo problema en el ámbito de la representación: el resto o la ruina real y la ruina representada, es decir como un artificio donde la temporalidad es solo una ilusión óptica. Es en este instante donde la representación tiene su lugar. Entonces, ¿cuál es la función de la presencia de la ruina en obras literarias o pictóricas? ¿Qué nuevo uso se le da en esa apropiación? ¿Por qué representar y crear el artificio de la ruina?

Sin dudas puede funcionar como un punto de partida para nuestra investigación y desde allí ver cómo el paisaje en ruinas se transforma nos solo en un objeto de reflexión acerca del tiempo, sino también como un hecho estético en sí mismo, siguiendo diferentes patrones estéticos según la época y su contexto. Asimismo, la mirada de quien interpreta esa ruina va a proporcionar un sentido particular

y una resignificación tanto a la ruina en sí como a la serie de interpretaciones que se han hecho sobre ella a lo largo de la historia.

Otro aspecto a tener en cuenta, si consideramos el paisaje en Inglaterra, es la presencia de ruinas de monasterios, iglesias y castillos que pueblan la campiña en casi toda Gran Bretaña, consecuencia de la expropiación llevada a cabo por Enrique VIII cuando interrumpe las relaciones diplomáticas y religiosas con Roma, edificios que luego fueron saqueados por la población civil para construir casas en los poblados cercanos a estas antiguas construcciones. Desde hace varios siglos, pero sobre todo durante el Romanticismo, muchos de estos restos fueron reproducidos en una gran cantidad de pinturas, escenografías y paisajes literarios: pensemos, por ejemplo, en la narrativa gótica iniciada a fines del siglo XVIII. Incluso, hoy en día podríamos considerar la presencia de estos restos de piedra como una característica ineludible y particular del paisaje inglés.

Por otra parte, nos interesaría investigar también el modo en que se articula el sujeto histórico con su objeto de observación y apropiación (el resto, la ruina, el vestigio) y poder comprender cómo se modifica ese sujeto en torno a este nuevo contexto ya sea a través de textos, monumentos, etcétera. Con respecto a esta problemática, la idea de interpretación se manifestará de manera particular con respecto a esta nueva experiencia de la ruina. Es decir, cómo interpretar aquellos vestigios que se presentan fragmentados, incompletos y con grietas y vacíos, lo cual nos conduce a la pregunta: ¿cómo dilucidar el sentido de un “texto” incompleto? Por un lado, tenemos los fragmentos, las ruinas y escombros extendidos en un terreno o encerrados en un ámbito determinado: museo, atracción turística, etcétera. Esta situación la podemos proyectar en la idea de restos o

ruinas textuales que quieren ser recuperadas, ya sea en su conformación física como en su sentido. Esa es una forma más de poder comprender ese pasado, pero también nos refleja los modos de leer de este presente. Estas nuevas formas de leer los restos nos llevan directamente a pensar en el porqué del origen de los *antiquarians* y como consecuencia inmediata el de la arqueología.

De este modo, la ruina también comenzará a tener un valor, lo mismo que sucede con respecto al pasado. Un valor de intercambio frente a las políticas del colonialismo o, simplemente como paradigma de una tradición determinada, incluso como botín de conquista: apropiarse del pasado del conquistado es apropiarse de su tradición y de su territorio, de aquel espacio donde podía apoyar sus pies y observar esos vestigios que habían visto también sus antepasados. Asimismo, la conquista lleva la apropiación material a desraizar aquello que descansaba en el suelo, en la tierra y fragmentar en esta separación aquello perteneciente al sometido. Podríamos también sospechar que en muchos casos la ruina nace de la conquista y de la fragmentación y descolocación de los cuerpos de los vencidos. Lo cual va a implicar varios cuestionamientos: el valor de la ruina como mercancía con ganancias para el expoliador; la relación del poder con el pasado, con la historia y con los restos materiales que la legitiman, lo que se asienta en el museo como en una constante descontextualización y, por lo tanto, vaciamiento y alteración de sentido, lo cual ya sucedía antes de la creación de los museos con la existencia de aquellas colecciones de viajeros, coleccionistas o anticuarios, muchas veces particulares, que se han denominado “gabinetes de curiosidades” o “cámaras de maravillas”.

También podemos demarcar la ruina como una suerte de mercancía y objeto de apropiación, lo cual se produce cuando se trata sobre todo de una cultura foránea, de un

territorio “ajeno”, lo cual es un medio para “des-valorizar” al otro, de transformar su cultura y su historia en un objeto de intercambio bajo la mirada atenta del sujeto conquistador. Por lo general, es el museo el espacio donde se exhibe “la alteridad”, ya sea geográfica como temporal, y donde los objetos exhibidos son fragmentos de un sentido mayor. Este valor impuesto a esos restos o vestigios está íntimamente ligado a la acción de los coleccionistas. Acaparar incluso los restos del otro para recontextualizarlos y otorgarles un significado particular, vaciar de sentido en muchos casos o leerlos desde una perspectiva que haga inteligible dichos objetos a coterráneos o contemporáneos del intérprete.

Sin embargo, vemos que este marco de utilidad no se presenta de igual manera a lo largo del tiempo y en diferentes contextos. Las construcciones MERZ de Kurt Schwitters (1887-1948), por ejemplo, acumulan una serie de restos de la sociedad industrial (que comienza a ser residual) y son resignificados en el proceso de construcción de una obra artística. Esta resignificación alude a una confrontación —entre tantas— con la obra decimonónica y figurativa. Pensemos en *Merzbau*, aquella instalación comenzada en 1920 y que continuó acumulando restos para poder expandirse quizá como una obra orgánica, acumulando deterioro. Dice Schwitters:

Éramos un país empobrecido y, dada la escasez, aprovechaba todo lo que encontraba. Se puede estar alegre incluso entre la basura y eso es lo que hice: la recogí, la encolé, la clavé, y la llamé Merz; no era otra cosa que una plegaria por la salida victoriosa de la guerra, pues una vez más la paz había triunfado. Todo estaba destruido y se trataba de construir a partir de los escombros. Y esto es precisamente Merz. Yo pintaba,



clavaba, pegaba, versificaba y experimentaba el mundo en Berlín. (Schwitters, 1995: 306)

Desde esta perspectiva, quizá podamos decir que el resto es “puro significante”, es un puro devenir en quien lo observa (lee), y estimula un significado.

En la sociedad contemporánea se puede observar a través del fenómeno del turismo y de la foto del recuerdo (*souvenir*), la postal, la reproducción industrial de la ruina, etcétera, un nuevo acercamiento al pasado, quizá recategorizando no solo la idea de lo “residual”, sino también la de pasado y la de belleza. El pasado —tal como afirmara Benjamin— está inmerso en el “aura” que lo ubica en un lugar particular de la memoria y de la historia. Sin embargo, ese *souvenir* de la ruina hace más inmediato el pasado remoto, recrea la experiencia de un tiempo pretérito que se resignifica en cada manera de intercambiar esa mercancía. Incluso podríamos considerar que esta característica del turismo, la del recuerdo comprado en tiendas (en la calle, en los museos) implica también la reformulación de aquellos antiguos gabinetes: el turismo acerca al hombre común la posibilidad de sus propios objetos, es decir la posibilidad del gabinete fetichista o metonímico, tener la reproducción por el original.

De este modo, la ruina puede ser procesada, puede ser el modelo de una reproducción industrial. En otras palabras, la ruina que presenta el pasado, en el *souvenir* representa el presente, el aquí y ahora de la reproducción maquínica, paradójicamente la ruina que “es” una cosa antigua, deviene en una cosa nueva.

Pero el viaje va mostrarnos también otra mirada con respecto a las ruinas, por un lado, durante los viajes de expedición, el boceto o el dibujo serán los testigos más reproducidos hasta la llegada de la fotografía. Una vez que el

fotógrafo ocupe el lugar del artista en los barcos, las ruinas tendrán una reproducción más verosímil a nuestros ojos. El viajero a lo largo de los siglos tendrá una doble relación con los restos de estos nuevos territorios, por un lado, los descubre y en ese descubrir se produce una apropiación de sentidos y, por otro lado, produce las ruinas, es decir destruye a través de la invasión lo que es otra forma diferente de apropiación.

El sujeto entonces tendrá una relación plurivalente con las ruinas ya que implicará una lectura particular del pasado y, por consiguiente, una forma de revelar de qué modo se establece un orden histórico en el presente. La ruina no es solo vestigio de un pasado glorioso, sino también la marca textual de una forma de leer en un momento determinado, de construir una tradición, de constituir una ideología a partir de qué se elige como pasado y también de cómo se establecen las relaciones entre los restos. Asimismo, deberíamos considerar las manifestaciones artísticas donde la ruina es un artificio: ya en el siglo XVI el modelo de las ruinas romanas será la base para los diversos artificios acerca de la importancia que tendrá la cultura clásica en dicho período, por lo tanto, varios artistas comenzarán a elaborar una iconografía donde las ruinas y sus vestigios son protagonistas, a veces con cierto realismo (una representación de las ruinas que yacen en determinado lugar), otras veces la imaginería se convierte en un símbolo de otras problemáticas estéticas e ideológicas, políticas y religiosas, abandonando la necesidad de copiar esos restos. Evidentemente, esos restos de mármol o piedra muchas veces se transforman en modelos para otros artistas (desde Bernardo Bellotto a Daguerre o desde Friedrich a De Chirico), y en material de exhibición ya sea en los emplazamientos de las ciudades —desde Roma y Grecia hasta los teatros romanos de Mérida, Lyon o Málaga, los asentamientos celtas de Stonehenge hasta Machu Picchu— como en los

grandes museos, sobre todo arqueológicos o “nacionales” (Louvre, British Museum, Kleine Museum Berlin, etcétera). Son todas estas posibilidades las que resignifican y rescatan muchas veces el valor plástico (¿estético?) de las ruinas, pero también es esta situación la que convierte la ruina en un objeto de intercambio tanto material como simbólico.

Esta apropiación de sentidos remite al menos a dos corrientes: por un lado, la búsqueda de la propia identidad a través de la conformación de una tradición en el propio pasado que legitime un presente. Por otro lado, la búsqueda de un pasado en otros territorios para la apropiación simbólica de un “universal occidental” representado sobre todo por Grecia y Roma junto con la apropiación de las ruinas de territorios invadidos o descubiertos para transformarlos en trofeos de conquista. En ambas formas se produce una obvia interpretación del pasado con fines determinados, muchas veces alejados de intereses comunes o de intereses artísticos.

En el arte del siglo XX comienza el uso de los restos de una sociedad devenida en horror. Desde ciertas manifestaciones del dadá, hasta los modos en que el *pop art* o el neodadá ha llevado a cabo el uso de vestigios de un ámbito urbano (Spoerri, Rotella, Rauschenberg, entre otros). O incluso en las manifestaciones del nuevo realismo de un artista como Arman donde la acumulación también podría leerse como la representación de los restos, o el derroche, producida por la sociedad de consumo en las décadas de 1960-1970. Otro ejemplo que no deberíamos dejar de lado es la obra de Joseph Beuys. Sin embargo, tendremos que considerar de qué modo la Primera y Segunda Guerra Mundial influyen en los modos de representación y de producción de una obra. Uno de los antecedentes a principios del siglo XX es la obra de artistas expresionistas ligados a lo que se ha denominado nuevo objetivismo (Otto Dix, Georg Grosz).

En Inglaterra no podemos dejar de mencionar a Paul Nash (1889-1946), poeta y artista plástico que ha tenido como objeto en sus obras plásticas imágenes de la guerra a veces atravesadas por un acercamiento oblicuo al surrealismo.

En otro campo, la música, es importante recordar el oratorio profano de Michael Tippett, *A Child of Our Time*, estrenado en 1944 que tiene como argumento la *Kristallnacht* de Berlín y el ascenso del nazismo, o también, otra obra posterior pero muy significativa con respecto a la reminiscencia de los hechos bélicos que es la magnífica composición de Benjamin Britten, *War Requiem*, Op. 66, estrenada en la Catedral de Coventry en 1962, que había sido destruida durante la Segunda Guerra Mundial y para el estreno de esta obra estaba reconstruida conservando antiguos vestigios de lo que fue y estableciendo la presencia de la ruina como parte de su propia identidad edilicia. Ya en otro ámbito, no podemos dejar de mencionar en la cultura popular inglesa un par de ejemplos entre otros: el álbum *Arthur* (1969) de The Kinks donde se desarrolla el argumento de la decadencia del Imperio británico con comentarios acerca de la guerra y la muerte, por ejemplo, en la canción “Some Mother’s Son” o el álbum *The Wall* (1978) de Pink Floyd, donde también se retratan las consecuencias del conflicto bélico y los totalitarismos.

## Bibliografía

Augé, M. (2003). *El tiempo en ruinas*. Gedisa.

Dacos, N. (2014). *Roma quanta fuit. O la invención del paisaje de ruinas*. Acanalado.

Forero-Mendoza, S. (2002). *Le temps des ruines. Le goût des ruines et les formes de la conscience historique à la Renaissance*. Champ Vallon.

- Schwitters, K. (1995). Kurt Schwitters. [catálogo de exposición]. IVAM - Centre Julio González.
- Scott, D. (2019). *Ruine. Invention d'un objet critique*. Les Prairies Ordinaires.
- Simmel, G. (2002). Réflexions suggérées para l'aspect des ruines. *La Philosophie de l'aventure*. L'Arche.
- Spenser, E. (1961). The Ruins of Time. Smith, J. C. y Selincourt, E., *Poems of Spenser*. Oxford University.



## Capítulo 2

### Las ruinas en el Renacimiento inglés

*Lucas Margarit*

Hay dos aspectos que nos parecen interesantes para comenzar a pensar las representaciones y la presencia de las ruinas en el marco de las distintas artes durante los siglos XVI y XVII tanto en la Europa continental como en Inglaterra. En primer lugar, la ruina como una representación que se enlaza con la *vanitas*: la vida como una experiencia pasajera y fugaz, por lo cual todos los bienes materiales carecen de sentido trascendente. Podemos decir que “*mirar, verdad y tiempo* son los ejes sobre los que se articula el concepto de *vanitas* y desengaño: mirar para desengañarse, mirar para alcanzar la verdad eliminando las apariencias, mirar para acomodar la vida al ineludible paso del tiempo” (Vives-Ferrándiz Sánchez, 2011: 34). Nos interesa la relación que puede establecerse entre mirada y tiempo. La ruina, igual que la *vanitas*, conforma una serie de imágenes que representan (ya sea simbólica o metafóricamente) el tiempo y la fugacidad. Tanto uno como otro representan formas de perduración y degradación: son dos maneras del vestigio. En segundo lugar, la ruina es también una representación de

la materialidad de la acción del hombre (cultura) frente a la naturaleza.

Asimismo, a partir de los dos puntos anteriores, se puede hacer una lectura religiosa de estos restos (incluso era una de las funciones que cumplía): el desengaño del mundo (material) y la preparación del alma para su salvación. Para tal desengaño, desde esta perspectiva, surgen los tratados *Ars moriendi*, es decir los tratados para aprender a morir y estar preparados para la muerte (Vuillemin, 2013: 284). Todo ello nos lleva a pensar en la ruina —aunque desde una perspectiva más secular— como una advertencia de la muerte y de la degradación material en el plano terrenal o, siguiendo la cosmovisión de la época, el mundo sublunar. De ese modo, las ruinas y luego, las imágenes de ruinas, funcionan como una representación material del paso del tiempo, la ruina queda erguida —vertical diría Simmel—, del mismo modo que una lápida, es decir como un recordatorio de la naturaleza pasajera del cuerpo. Pero también las ruinas pueden funcionar como lo opuesto, es decir, como un monumento de aquello que perdura y al mismo tiempo como una representación material del vestigio. Entonces ya la ruina misma puede leerse de manera antagónica o puede significar, justamente, sentidos contrarios. Lo cual nos lleva a preguntarnos nuevamente: ¿de qué manera se leen las ruinas? ¿Qué punto de vista asumimos para acercarnos a ellas?

Las ruinas forman parte de un entretrejado de lecturas a lo largo de la historia. No es lo mismo observar y pensar las ruinas en el siglo XVII que hacerlo en el siglo XXI. A este respecto, Michel Makarius nos dice: “Seguir las metamorfosis artísticas del motivo de las ruinas consiste en pasar por ellas con el bagaje de nuestra cultura contemporánea” (Makarius, 2011: 22). Entonces, tener en cuenta el lugar desde dónde observamos es fundamental, pero no solo eso, sino que desde ese mismo lugar interpretamos diferentes



formas de observar y variadas representaciones de estos vestigios. Podemos leer una ruina, pero también podemos leer una lectura de esa misma ruina. De allí que estos fragmentos terminan —en sus posibles sentidos— transformándose en una suerte de palimpsesto donde cada época va dejando su traza, evidenciando así también el proceso de transformación de la ruina.

¿Qué elementos nos quedan a partir de estas trazas y desde qué lugares podemos pensar no solamente el texto poético sino también la palabra poética como un modo de representar las ruinas? Heredamos una serie de reflexiones y huellas previas acerca de este “objeto” o de estos edificios devenidos en objeto de culto, restos que son también objeto de admiración, todos transformados a veces en un objeto estético o, también y al mismo tiempo, en un monumento turístico. Las interpretaciones van superponiéndose y van armando una historia, un relato sobre la ruina y sobre lo que ella representa, que perdura más allá de su origen muchas veces deformado por el paso del tiempo. En el siglo XVI podemos ver que se observaba una serie de ruinas que proyectaban en los ingleses la ilusión de un pasado romano o, más interesante aún, míticamente “troyano” y extraordinario y que permitía una nueva aproximación a la idea de “temporalidad” y cambio, de historia e identidad.

En Inglaterra, a su vez, a lo largo de su territorio comienzan a aparecer “nuevas ruinas” nacidas de conflictos políticos y religiosos, internos y externos. Como señala Margaret Aston “England acquired a whole suite of ruins” (Aston, 1984: 313). Ruinas de aquellos monasterios e iglesias que respondían a Roma y que por su abandono comienzan a degradarse y derrumbarse durante el último período del reinado de Enrique VIII. Este rey, por su deseo de divorciarse de Catalina de Aragón alegando la imposibilidad de concebir un heredero varón y luego, por haberse casado

con Ana Bolena, fue excomulgado por el Papa Clemente VII; por lo cual decidió repudiar en 1534 toda jurisdicción papal y pasó a otorgarse a sí mismo la autoridad eclesiástica suprema en Inglaterra. Este punto de inflexión en la historia de la fe y de la política en Inglaterra va a traer aparejados la expropiación de los bienes de la Iglesia católica, el abandono de estas edificaciones, el posterior saqueo de sus piedras y, por último, la presencia de los vestigios que, como espectros, seducen e inspiran sobre todo a los poetas y narradores a partir del siglo XVIII.

Por otra parte, en el contexto de esta cosmovisión encontraremos una reformulación del *carpe diem*,<sup>1</sup> concepto extraído de Horacio, uno de los poetas que más ha influido en este período en Inglaterra. Tomado de una de sus odas, “carpe diem, quam minimum credula postero” [Goza el hoy, mínimamente fiable es el mañana] (Horacio, *Odas*, I, v. 11), pasará a ser una idea que se irá difundiendo tanto en el ámbito literario como en el cotidiano. El sujeto del Renacimiento comienza a tener conciencia de su propia naturaleza y de su temporalidad. La experiencia del tiempo comienza también a incidir en las decisiones y en los modos de reflexionar acerca de la Historia y del cuerpo. Ágnes Heller sostiene que el hombre durante el Renacimiento es por primera vez dueño de su pasado (y podríamos agregar, dueño de los discursos sobre ese pasado), es decir, que puede acceder a una “elección libre del pasado” (Heller, 1994: 93), por lo tanto, el discurso acerca de ese tiempo pretérito no es algo dado, sino un tipo particular de texto que se manifiesta y se constituye como afirmación de un presente. Lo que nos interesa recalcar es que la experiencia de la temporalidad se vuelve

---

1 Nos interesa remarcar la perspectiva opuesta a los tratados *Ars moriendi*, en este caso se plantea lo contrario, es decir aprovechar los bienes del mundo terrenal porque es a lo que tenemos acceso durante la vida. Todas las traducciones de Horacio pertenecen a la edición de Alfonso Cuatrecasas, de 1984.

individual y convive con una experiencia del tiempo en comunidad. Por lo tanto, el encuentro con las ruinas creará un halo en el observador que lo acerca a reflexionar sobre su propia experiencia vital y sobre su propia decadencia.

Entre los poetas latinos, Horacio, Virgilio y Ovidio van a tener una influencia nodal en la conformación de una reflexión sobre la palabra poética y de diferentes aspectos con respecto a la experiencia del individuo creador durante el período isabelino. Tres poetas latinos cuyas obras circulaban y eran traducidas por el interés que suscitaban no solo desde una perspectiva literaria, sino también porque era posible recuperar a partir de estas lecturas la perspectiva humanista, el motivo del tiempo y la degradación física y la transformación, ideas que interesaban y se estaban siendo objeto de distintos acercamientos en esta época. Volviendo a las *Odas* de Horacio no podemos dejar de señalar la aparición del motivo de los monumentos, la perduración y la imagen de las ruinas en relación a la palabra poética:

Exegi monumentum aere perennius  
regalique situ pyramidum altius,  
quod non imber edax, non Aquilo inpotens  
possit diruere aut innumerabilis  
annorum series et fuga temporum.  
Non omnis moriar multaue pars mei  
uitabit Libitinam; usque ego postera  
crescam laude recens, (Horacio, *Odas*, III, v. 30)

[He terminado un monumento más duradero  
que el bronce  
y más alto que la vieja mole de las reales pirámides  
que ni la corrosiva lluvia ni el Aquilón impotente  
podrán destruir ni tampoco la innumerable  
sucesión de los años o la huida del tiempo.

No moriré del todo y una gran parte de mí  
se libraré de Libitina,  
yo, remozado, me elevaré más y más por las futuras  
alabanzas]

El tema del tiempo como transformación y como evidencia del devenir aparece en la obra de Ovidio, y ya en el siglo XVII el tema de la mutabilidad o el cambio va a ser central para comprender qué es lo que está sucediendo en tanto una serie de cambios políticos, de fe, ideológicos, filosóficos, científicos, etcétera. Las continuas referencias a su obra dan cuenta de un interés manifiesto en este poeta y, sobre todo en su obra *Metamorfosis*. Recordemos la cita de libro XV (vv. 234-235) a las que ya hemos hecho referencia y donde el tiempo aparece — como en los sonetos de William Shakespeare— como “devorador de las cosas”.

A partir de estos dos términos podríamos intuir la presencia de la cultura y de la literatura latina en la cultura inglesa. Pero esto nos lleva también a preguntarnos ¿qué sucede con la imagen de la ciudad de Roma? Si es evidente la influencia del Renacimiento italiano en la poesía, por ejemplo, la de Petrarca, también será importante la manera de imaginar la *urbs* del Imperio romano a través de las referencias y de las imágenes que llegaban a Inglaterra desde Italia. Por otra parte, era un modo de confirmar y reafirmar los valores del mundo clásico en este período: el “re-nacimiento” de un pasado que ha dejado sus huellas y sus vestigios los cuales durante los siglos XVI y XVII fueron pensados como un nexo directo entre esta época y un pasado latino que intenta emularse y recuperarse. Las ruinas parecen levantarse como un vestigio devenido en modelo a imitar. Estos restos eran como puntos de contacto con un pasado que se veía esquivo y había que recuperar.

Roma será uno de los lugares centrales donde ver y aprehender las ruinas de un imperio que luego pasarían a conformar un imaginario en Europa y en Inglaterra. Ya, desde muy temprano, en el siglo XII encontramos un escrito, *Mirabilia urbis Romae* (c. 1140) [Las maravillas de Roma], una especie de inventario de los lugares y de las ruinas que los peregrinos podrían conocer y, más adelante, *Ruinarum Urbis descriptio* (1430) cuyo autor, Poggio Bracciolini, puede considerarse también un antecedente válido para autores posteriores (Cfr. Forero-Mendoza, 2002: 64 y ss.; Swaffield, 2009: 7-8) por la serie de referencias que descubre y que pone a disposición del lector. Bracciolini, que es visto como un arqueólogo, presenta las reflexiones sobre las ruinas en forma de diálogo junto a su amigo Antonio Loschi. La descripción de las ruinas romanas y el intento de identificación de cada una de ellas en el inicio del texto dará paso a una reflexión posterior sobre el pasado y sobre la Fortuna, por otra parte, comentan las dos causas posibles para la destrucción de edificios antiguos: los terremotos y el vandalismo. Por su parte, según el historiador Edward Gibbon, muchas de estas edificaciones estaban aún intactas en el siglo IX; su deterioro comienza entre los siglos XIII y XIV (Cfr. Gibbon, 1940). Hay otros antecedentes que podemos mencionar acerca de las ruinas de Roma que irán creando una continuidad hasta llegar hasta las poéticas renacentistas tanto en Italia, como en Francia, España o Inglaterra. Entre estos podríamos nombrar a Alcuino, quien lamenta la presencia de las ruinas en el paisaje de la ciudad: “[...] aurea Roma/Nunc remanent tantum saeva ruina tibi” [Dorada Roma, solo quedan tus ruinas crueles], a Hildebert de Lavardin (siglo XII) quien contempla la antigua grandeza de la ciudad en sus ruinas o, más cercano a este período, a Petrarca, quien en una de sus cartas apenas llegado a Roma afirma encontrarla esplendorosa, aún más de cómo la imaginaba en sus

escritos. El poeta italiano argumenta que su encuentro con el pasado, con la historia puede concebirse como una búsqueda de vestigios (Hui, 2016: 19 y 91-92).

Creemos que la manera en que eran representadas las ruinas en Italia podría haber influido en el modo en que los propios ingleses observaban e interpretaban las ruinas en los paisajes de su tierra y en la manera en que leían y reflexionaban sobre las ruinas en general. Roma, será considerada el *exemplum* en tanto un paisaje con ruinas, con los vestigios del pasado imperial conviviendo con una modernidad que la observa a través de los cambios urbanísticos y poblacionales. Esta Roma donde convive la Antigüedad, la Edad Media y la modernidad temprana será venerada por poetas quienes, por un lado, admirarán estos restos, pero, por otro lado, también se lamentarán por el estado del espacio donde se encuentran y por la pérdida que estas mismas ruinas representan. La *Urbs* será un modelo donde la ciudad y sus ruinas son recuperadas como un documento histórico y artístico, donde los vestigios conviven con el interés de plasmar en la palabra la impresión de una ciudad que aún mantiene el esplendor de un pasado en sus fragmentos. Es aquí donde se evidencia una mirada nostálgica de lo que perdura.

En muchos casos vamos a encontrar la ciudad de Roma y sus ruinas como objeto para la reflexión sobre la caducidad y el esplendor, sobre el pasado y el presente. El tema de las ruinas de Roma en este período renacentista fue un tópico que recorrió no solamente la poesía inglesa, sino también la poesía francesa, la española, etcétera. Es justamente un poeta de la *pléiade* francesa, Joachim du Bellay (1522-1560), quien en su obra *Les Antiquités de Rome* (1558) va a iniciar un camino poético durante este período ya que va a influir en otros poetas y en otras geografías. Du Bellay retrata las ruinas de Roma como una imagen melancólica que le permite

pensar la temporalidad, el pasado, la degradación y los otros tópicos que ya comentamos, lo que le permitirá acercarse a esta experiencia a partir de la palabra poética.

De este modo el texto del poeta francés deviene en modelo para los poetas que le seguirán en esta cronología. Muchos poetas desde entonces tendrán como objeto la ciudad de Roma, entre ellos encontramos a Francisco de Quevedo (Gai, 1985: 97 y ss.) quien en un soneto (evidente eco del Soneto III de *Les Antiquités de Rome* de Du Bellay que comentaremos más adelante) también hace una revisión de la ciudad italiana tanto como un lamento por la pérdida como por la grandeza del pasado. Dice la primera estrofa para recordarlo:

Buscas en Roma a Roma ioh peregrino!  
y en Roma misma a Roma no la hallas:  
cadáver son las que ostentó murallas  
y tumba de sí propio el Aventino.  
(Quevedo, citado en Gai, 1985: 97)

Este motivo lo veremos expandirse y va a aparecer en los poemas de Luis de Góngora (1561-1627) como “A Córdoba” o en sus “Soledades”;<sup>2</sup> también en uno de los poemas más referidos sobre este tema la “Canción a las ruinas de Itálica” de Rodrigo Caro (1573-1647) o en los poemas de *A las ruinas de Roma* del Conde de Villamediana (1582-1622) entre otros poetas del Siglo de Oro español que van a centrar gran parte de su poética en la cuestión del tiempo, de la ruina y la degradación. Dice Pedro Ruiz Pérez: “Rodrigo Caro encarna

---

2 Recordemos estos versos de *Soledades* (Góngora, 1995: 85):

Aquellas que los árboles apenas/  
dejan ser torres hoy, dijo el cabrero/  
con muestras de dolor extraordinarias,  
/ las estrellas nocturnas luminarias/  
eran de sus almenas, / cuando el que ves sayal  
fue limpio acero, // Yacen ahora, y sus desnudas piedras/  
visten piadosas yedras, / que a ruinas y a  
estragos, / sabe el tiempo hacer verdes halagos. (v. 212-221).

de manera plena la imagen del humanista que, guiado por sus intereses arqueológicos, las referencias eruditas o la simple curiosidad, se sitúa realmente ante unas ruinas verdaderas” (Ruiz Pérez, 2019: 43). Encontrar las ruinas de ese pasado es también encontrar la propia historia o enfrentar una posible trascendencia hacia lo incomprensible. Por otra parte, deja abierta la posibilidad de encontrar “ruinas falsas” o reproducciones o descripciones indirectas de los vestigios. En muchas obras pictóricas del período, como la de Herman Posthumus que señalamos en el Capítulo anterior, encontramos una serie de vestigios y ruinas sin identificar, que no pueden surgir más que de la imaginación del artista (Forero-Mendoza, 2002: 96 y ss.). En este caso, es interesante lo que sucede: una especie de reconstrucción de una ruina a partir de percepciones anteriores o de imágenes mediatizadas por relatos o pinturas, incluso por visiones oníricas, una imagen que representa una ruina que no tiene pasado, pero que, sin embargo, lo presupone.

En este contexto, en Inglaterra, artistas y poetas también sufrieron la influencia que llegaba del continente y los resultados de la experiencia de la modernidad —que va a enfrentar al individuo no solo con el contexto en el que vive, sino también con la experiencia de la fugacidad y la conciencia de la brevedad de la vida—. Allí, comenzando con la sonetística inglesa son dos los poetas que van a introducir este género poético: por un lado, sir Thomas Wyatt va a traducir algunos sonetos de Petrarca al inglés alrededor del año 1527 y, por otro lado, Henry Howard —conde de Surrey— quien, apoyándose en las traducciones que hizo Wyatt, va a tomar la lírica italiana como un modelo para sus propios poemas otorgando mayor flexibilidad al verso.

Es importante tener en cuenta esto porque la influencia italiana, en un momento determinado, será menor y



va a dar entrada a otro tipo de poeta que tendrá en cuenta la aliteración proveniente de la poesía anglosajona como, por ejemplo, Edmund Spenser. Esta diferencia marca dos tendencias en la escritura poética que se ha denominado *Inkhorn Controversy*: por un lado, los poetas que se recurrían a los *Inkhorn terms* [términos del tintero], lo cual implica una búsqueda de neologismos que permitieran enriquecer el inglés y, por otro lado, los poetas denominados puristas o arcaizantes, como Spenser, cuya poética es considerada de mayor experimentación en este contexto renacentista ya que buceará en las fuentes del pasado anglosajón. De allí que el modelo utilizado por Spenser será el verso de Geoffrey Chaucer, quien funda —a partir de su obra escrita en el dialecto de Londres— lo que se denomina “inglés medio”. Entonces, en estas dos posiciones vemos diferentes modos de ver la historia y la tradición, es decir, de concebir una identidad particular a partir de la configuración de los fragmentos y vestigios que llegan del pasado en esta incipiente modernidad. Por ejemplo, la escritura de un soneto sobre las ruinas de Roma implica por lo menos tres registros que se superponen: por un lado, el objeto de admiración o de reflexión que remite a un pasado lejano (la ruina), por otro, una forma moderna de composición (el soneto) que es también una suerte de reelaboración de una herencia cultural llegada de Italia y, por último, la voz de un yo poético que se postula como un observador reflexivo de ese pasado representado por la ruina de piedra y que interpela a su propia experiencia tanto corporal como histórica.

Estos dos caminos, los arcaizantes y los que están detrás de neologismos, van a coexistir en la poesía y en la sonetística a través de un lenguaje que por momentos será herético (siguiendo la línea de la tradición anglosajona), pero también por una constante búsqueda de claridad expresiva. Es decir que vamos a encontrar una explícita claridad en

la expresión poética gracias a la mirada analítica que desarrollan los sonetos, pero también, junto a esta aparente claridad, la conjunción de opuestos, la contradicción, la utilización del oxímoron, la presencia de juegos lingüísticos, etcétera, que vamos a encontrar sobre todo en los sonetos de Shakespeare y más adelante en la obra de algunos poetas metafísicos.

Otra de las características que podemos ver, en esta evolución del soneto en Inglaterra, es el uso de la metáfora expandida. Es decir, la metáfora se va retomando y reelaborando a lo largo del texto poético. Esto también se relaciona con la estructura del soneto. El soneto inglés, al estar conformado por tres cuartetos y dos versos que cierran el análisis o la reflexión que se desarrolla en el poema, exhibe otra estructura lógica en el desarrollo del tema. Cada una de las estrofas responde a un momento determinado de la reflexión. Por lo general, la evolución del tema en el soneto responde a la siguiente estructura: en el primer cuarteto se plantea la “propositio”, en el segundo, la “ratio” y, en el tercero, la “confirmatio”. El pareado final funciona como “conclusio”. Es decir, en el primer cuarteto se propone el tema que se va a desarrollar, en el segundo hay una reflexión acerca de ese tema, en el tercero hay una confirmación acerca de lo que se ha reflexionado en el cuarteto anterior y la conclusión es como un resumen o conclusión de lo que se ha planteado a lo largo del soneto.

Con Spenser y con Philip Sidney el soneto inglés llega a su madurez. Se considera que los sonetos del ciclo *Astrophil & Stella* de Sidney fueron escritos entre 1581 y 1583 (pero se publicaron póstumamente en 1591). Al comienzo del ciclo de Sidney vamos a encontrarnos una descripción de la armonía entre el poeta, la amada y el mundo. Sin embargo, esta armonía se va a desequilibrar por la tensión entre *Eros* y *Charitas*. La idealización del amor va a aparecer, primero,

como una composición poética y luego como una elección, por parte del poeta, con respecto a la relación sexual.

El título, *Astrophil & Stella*, ya nos habla de uno de los motivos del ciclo: una relación amorosa. Astrophil es el que ama a los astros y ella, obviamente, es la estrella. Pero, por otro lado, y siguiendo algunas marcas autobiográficas —como ya han notado numerosos críticos—, Phil podría referirse a Philip Sidney. El tema de la subjetividad en este género es importante y, por ello, hay que pensar en un sujeto de enunciación bastante conformado y delineado bajo la idea de individuo. En este ciclo encontramos algunas referencias a la enfermedad del amor y del modo en que el amante se refiere a sí mismo como una ruina (*cf.* Soneto 45); también el modo en que Stella lo observa en “The ruins of her conquest to espie” (Soneto 67). Es el yo poético quien se presenta como analogía de una ruina. El estado que manifiesta en estos versos implica una variante de la percepción de un edificio en ruinas, y funciona en el poema como una metáfora de la situación en la que se encuentra el poeta.

Sin embargo, en la “Eleventh Song” de este mismo ciclo hay tres versos que nos permiten una nueva aproximación:

Deare, when you find change in me,  
Though from me you be estranged,  
Let my change to ruin be.

[Querida, cuando encuentres cambio en mí  
aunque te hayas alejado de mí  
deja que el cambio sea mi ruina]

Un concepto que se repite en la lírica amorosa se refiere a la constancia. En este caso, siguiendo una perspectiva neoplatónica, el cambio (que se produce como ya comentamos) en el plano sublunar y material, implica la ruptura de la

constancia en el amor. La unión de los términos “chaunge” y “ruine” en el verso nos está mostrando el proceso de degradación a través de la transformación y, debemos suponer, el paso del tiempo. La ruina proviene de la falta de armonía en este mundo terrenal y cambiante, donde los cuatro elementos están sometidos por los principios del mundo material (Tillyard, 1984: 112-118; Lovejoy, 1983: Cap. IV).

Retomemos un tipo de representación, la “vanitas”. Las primeras formulaciones con respecto a la “vanitas” las encontramos en los profetas del Antiguo Testamento que implican la fugacidad de las cosas materiales y del cuerpo. Desde esta perspectiva religiosa, la fugacidad está relacionada con un abandono de los bienes materiales para alcanzar un futuro renacer que convive con una temporalidad lineal, la cual nace de la concepción del tiempo cristiano (como oposición al tiempo cíclico de las creencias precristianas). En la *Iliada* (VI, v. 146) leemos: “Así ocurre con las generaciones humanas, cuando crece una, la otra desaparece”. Notemos que se nos presenta una idea del paso del tiempo como crecimiento y degradación (simultáneamente) lo cual se puede relacionar con la imagen de la “Rueda de la Fortuna” que tanta trascendencia tuvo durante el período isabelino. Todo lo que se eleva, en un momento determinado decae, todo lo que es construido, será derruido.

Por otro lado, respecto a probables influencias del mundo clásico en el mundo isabelino, no podemos dejar de señalar la obra de Séneca ya que para el año 1581 parte importante de su producción había sido traducida y, entre ella la dramática, publicada bajo el título *Tenne Tragedies* (Ker y Winston, 2012: 57).<sup>3</sup> De este autor podemos leer en *Sobre la brevedad*

---

3 Recordemos que la primera tragedia de Séneca traducida en Inglaterra, *Troas*, fue tarea de Jasper Heywood en 1559.

*de la vida*: “Vivís como si fuerais a vivir siempre, nunca recordáis vuestra fragilidad, no observáis cuánto tiempo ha pasado ya”. Por su parte, Horacio, en una de sus epístolas, afirma que “la muerte es el límite de todas las cosas”. En la Antigüedad, ya podemos encontrar una reflexión acerca del tiempo y de la fugacidad, pero lo que nos interesa ahora es ver de qué modo aquellas ideas sobre el tiempo van a ser reformuladas primero en la Edad Media y luego durante el Renacimiento. Los estoicos en general y Séneca en particular, le daban importancia al modo en que el hombre se enfrenta a su destino final y esto de alguna manera influye en cómo se piensa la finitud.

Esta serie de preocupaciones alrededor de la idea de tiempo y finitud, sobre cuerpo y su degradación, nos lleva a considerar al hombre en tanto se conforma como individuo en este período como dueño de sus actos y de sus búsquedas. Nos conduce hacia un sujeto que cree poder oponerse al paso del tiempo y, obviamente, a la muerte; y esta posición aparece, por un lado, desde el plano reflexivo o intelectual pero también en el artístico, lo cual es una evidente herencia de Horacio.<sup>4</sup> Una meditación que también incide en el interés que muestran algunos poetas por las ruinas y en el modo en que esos vestigios influyen en el pensamiento sobre la temporalidad y la muerte.

Edmund Spenser (1552-1599) fue, sin dudas, uno de los más importantes poetas del período isabelino. Fue el autor del poema épico dedicado a la reina Isabel, *The Faerie Queene* y de una serie de sonetos y poemas, *Amoretti & Epithalamion* (1595), que van a marcar el rumbo de la sonetística inglesa al estar dirigidos a su mujer, Elizabeth Boyle, alterando la tradición de considerar a la dama un ser idealizado e inalcanzable. La poesía de Spenser nos muestra el intento de

---

4 Recordemos la Oda XXX del tercer libro que ya citamos (Horacio, 1984).

emular poetas de la antigua Roma, como Virgilio y Ovidio, así como de recuperar formas de la tradición anglosajona, sobre todo de la obra de Geoffrey Chaucer, lo que le valió que lo llamaran arcaizante. En la estructura de la poesía de Spenser, veremos que la estrofa de Chaucer tiene una rima entrelazada ABABBCC, denominada “rima real”. Spenser, a partir de esta estructura de la estrofa aliterada de Chaucer va a construir su soneto con la siguiente rima ABAB-BCBC-CDCD-EE, lo cual nos demuestra un carácter mucho más experimental que los sonetos iniciales de Wyatt o Surrey. Incluso, en el plano ideológico, es importante señalar que ya no está tomando solo el modelo poético de la tradición llegada desde Italia sino que, por el contrario, hay una búsqueda en las propias raíces inglesas para la constitución de su poética. Esta experimentación sobre la estructura del verso será retomada más adelante sobre todo por Shakespeare, tanto en su ciclo de sonetos como en su teatro.

Nos interesa ahora retomar algunos poemas de su producción centrados en la representación de las ruinas. Por ejemplo, en el Soneto LI de *Amoretti*, ya en los primeros versos alude al “hardest Marble” (Spenser, 1965: 571), es decir, a la durabilidad de la materia estableciendo una comparación con aquello que decae y con la experiencia de la relación amorosa. Por otra parte, el Soneto LXXV del mismo libro dice:

One day I wrote her name upon the strand,  
But came the waves and washed it away:  
Again I wrote it with a second hand,  
But came the tide, and made my pains his prey.

“Vain man”, said she, “that dost in vain assay,  
A mortal thing so to immortalize;

For I myself shall like to this decay,  
And eke my name be wiped out likewise”.

“Not so”, quod I, “let baser things devise  
To die in dust, but you shall live by fame:  
My verse your vertues rare shall eternize,  
And in the heavens write your glorious name.

Where whenas death shall all the world subdue,  
Our love shall live, and later life renew”.  
(Spenser, 1965: 575)

[Un día escribí su nombre entre la arena,  
pero vinieron las olas y se lo llevaron;  
de nuevo lo escribí por vez segunda,  
pero llegó la marea y de mis penas hizo presa.

—Hombre vano —ella me dijo—, que en vano pretendes  
inmortalizar así a una mortal criatura,  
porque yo misma como esta he de arruinarme  
y también mi nombre de igual modo ha de borrarse.

—No será así —dije yo—, deja que cosas más bajas cuenten  
con volverse polvo, pero tú por la fama has de vivir:  
mis versos tus virtudes raras habrán de hacer eternas,  
y en los cielos escribir tu nombre glorioso.

Allí donde la muerte somete a todo el mundo,  
vivirá nuestro amor, y renovará vida futura.]  
(Spenser, 1983: 221)

Este poema reactualiza el motivo de la escritura, el tiempo y la decadencia. Pero también refuerza el tema de la

trascendencia en el amor. De este modo, otra vez se manifiesta una preocupación por la fugacidad y el intento, a través del arte, de poder detener y salvaguardar a la amada del deterioro físico y material. Por otra parte, retoma la estructura de origen platónico que separa la creación dividida (el universo) entre un plano supralunar e ideal y uno sublunar o terrenal. Esta división implica que el cuerpo pertenece al mundo inferior y está atrapado por las inclemencias del paso del tiempo. En el diálogo que se establece entre el yo poético y la dama, ella se denomina a sí misma “mortal criatura” y recrimina al poeta —que sigue la tradición de la lírica amorosa al intentar idealizarla— por querer inmortalizarla. Lo novedoso está en que la dama se muestra fuera del plano superior y es consciente, en tanto sujeto, de su propia degradación y caducidad por el paso del tiempo. De algún modo podríamos ensayar una relación directa entre la pervivencia de las ruinas con la trascendencia material de la palabra. Dos formas de la materialidad que van decantando y mostrando cada una sus vestigios a través de la historia. Como señala Andrew Hui,

Thus a Spenserian poetics is always in danger of fragmentation. His poetic monuments, then, are as much about the allegory of ruins as the ruins of allegory. That is to say, ruins are allegorized, but allegory itself is ruined in this antagonistic struggle between poetic making and interpretative disorder. (Hui, 2016: 179)

[Así, una poética spenseriana está siempre en peligro de fragmentación. Sus monumentos poéticos, entonces, tratan tanto de la alegoría de las ruinas como de las ruinas de la alegoría. Es decir, se alegorizan las ruinas, pero la alegoría misma deviene en ruina en esta



lucha antagónica entre el hacer poético y el desorden interpretativo.]

Con respecto a su obra más conocida, *The Faerie Queene*, solo llegó a completar seis de los doce libros, además ha dejado lo que se ha denominado “Cantos of Mutabilitie” (1609), compuesto por dos “Cantos” (VI y VII) con los que formaría parte del libro séptimo y un par de estrofas para el octavo. Spenser desarrolla, en términos míticos, una visión de la historia donde el mundo sublunar entra en un constante deterioro, “Mutabilitie”, donde la Titanide en el poema de Spenser es responsable de la caída del hombre y de allí el desenlace acerca de la decadencia y de la ruina con respecto a la humanidad (Holland, 1968: 21). En un plano más amplio, “The overlapping quests of the six finished books of *The Faerie Queene* conform to the visión of time as cycles within the cycle from Fall to Apocalypse”. [Las búsquedas superpuestas de los seis libros terminados de *La reina de las hadas* se ajustan a la visión del tiempo como ciclos dentro del ciclo que va desde la caída del hombre hasta el Apocalipsis] (Holland, 1968: 24).

Me interesaba, antes de entrar en otros de sus poemas recuperar el sentido de este término: “Mutabilidad” que —siguiendo una creencia en la estructura platónica del universo— refiere al cambio que se produce en un mundo sublunar y material en la estructura de la Gran Cadena del Ser y tal como se creía que estaba conformado el universo. Tal como señalamos en el Soneto que recién citamos, la mutabilidad responde a la propia naturaleza de la materia y, en su proyección temporal siempre va a configurar el proceso de destrucción, el proceso de conformación de una ruina.

What Man that sees the ever-whirling Wheel  
Of Change, the which all mortal things doth sway,

But that thereby doth find, and plainly feel,  
How MUTABILITY in them doth play  
Her cruel Sports, to many Mens decay?  
(Spenser, 1965: 394)

[¿Qué hombre que siempre ve girando la Rueda  
del Cambio, la que domina todas las cosas mortales,  
y que así descubre y siente plenamente  
Cómo juega la MUTABILIDAD con ellas [las cosas  
mortales]  
Sus juegos crueles, que son la decadencia de muchos  
hombres?]<sup>5</sup>

La Rueda de la Fortuna, que estructura la mutabilidad a partir de un movimiento de elevación y caída, es una de las imágenes que más se va a repetir para explicar la idea de historia y de qué manera los acontecimientos se desarrollan en el tiempo. Como un gran mecanismo donde la historia se repite una y otra vez, emulando el movimiento de la Rueda a la que hace referencia Spenser en este poema (Cfr. Kott, 1969: 17).

Este mismo tema se desarrolla en el volumen *Complaints. Containing sundrie small Poems of the World's Vanitie* (1591), el cual es una compilación de textos poéticos donde encontramos algunos poemas que remiten al motivo del tiempo y de las ruinas. Este volumen comienza con un texto poético dedicado a la Condesa de Pembroke, Mary Herbert, y a su hermano, sir Philip Sidney. El título de este poema es "The Ruins of Time". El poema se divide en cinco secciones, comenzando con la presentación de una experiencia de visión onírica que tiene el poeta a orillas del río Támesis. En esta visión, que se inicia con dos lamentos, el poeta se encuentra

---

5 Traducción propia.

el fantasma de Verulamium<sup>6</sup> (Verlame), quien narra su larga y dolorosa historia, desde la fundación romana hasta el ataque de la reina Boudica y las invasiones de los sajones, hasta el día del encuentro junto al Támesis cuando nos enteramos que el lamento nace de la boca de la misma ciudad cuando quedó reducida a ruinas y no queda nada por ver más que “malas hierbas y yuyos”. Leamos la Estrofa sexta:

I was that City, which the Garland wore  
Of Britain's Pride, delivered unto me  
By Roman Victors, which it won of yore;  
Though nought at all but Ruines now I be,  
And lie in mine own Ashes, as ye see:  
Verlame I was; what boots it that I was,  
Sith now I am but Weeds and wasteful Grass?  
(Spenser, 1965: 472)

[Yo era esa ciudad, que llevaba guirnalda  
del orgullo de Britania, que me habían dado a mí  
por el romano vencedor, quien triunfó antaño;  
aunque ahora no soy nada más que ruinas,  
y yazco sobre mis propias cenizas, como veis:  
Verlame yo era; ¿así fui arrancada,  
que ahora no soy más que malezas y yuyos?]

También su lamento nace del hecho de que ningún poeta, con la excepción de Camden,<sup>7</sup> haya registrado en palabras esta pérdida ni haya aludido a las ruinas.

---

6 Verulamium fue la tercera locación en importancia en el período de ocupación romana en Britania.  
7 William Camden (1551-1623), fue un anticuario e historiador del período isabelino-jacobino. Autor de un tratado, *Britannia* (1586), que hace una descripción topográfica e histórica del reino, también ha escrito una cronología de hechos sobresalientes de la historia de Inglaterra, *Annales rerum Anglicarum et Hibernicarum regnante Elizabetha, ad annum salutis* (1615).

Cambden, the Nourice of Antiquity,  
And Lanthorn unto late succeeding Age,  
To see the Light of simple Verity,  
Buried in Ruines, through the great Outrage  
Of her own People, led with warlike Rage;  
Cambden, though Time all Monuments obscure,  
Yet thy just Labours ever shall endure.  
(Spenser, 1965: 473)

[Camden, sustento de la Antigüedad,  
Y eres el faro hasta finales de la siguiente Edad,  
Para ver la luz de la simple verdad,  
Enterrada entre ruinas, por la gran indignación  
De su propio pueblo liderado con furia guerrera;  
Camden, aunque el tiempo oscurece todos los  
monumentos,  
Tus trabajos justos perdurarán para siempre.]

Luego, la voz de la ciudad modificará su objeto de lamento para referirse a la historia de los Leicester y llegar a quien está dedicado el poema, sir Philip Sidney y su hermana, Mary Herbert. La caída de la ciudad es vista como una analogía con la situación del Earl de Leicester. En una tercera parte continua su lamento, esta vez de manera más expandida, con respecto a la situación de los poetas y de la poesía. Después, una sucesión de íconos en un *peagant* [carroza] para concluir con un cierre de dos estrofas, *L'Envoy*, para Sidney y para su hermana, ya que estos versos son una corona para adornar el coche fúnebre del poeta y un monumento para su hermana.

El tema de la muerte (tan cercano a veces al de las ruinas) le permite no solo pensar en la decadencia, sino también en la fugacidad y en la temporalidad. ¿Qué es lo que arruina el Tiempo? ¿Qué es la historia sino un proceso de elevación y

caída tal como lo señala este extenso poema? Pensando en “The Ruines of Time” como un homenaje a Philip Sidney, no podemos sino leerlo como un rechazo a los procesos de destrucción que la historia ha planteado tanto en el plano público y político (guerras, invasiones, pestes) como en el ámbito privado (la muerte temprana del autor de *Astrophil & Stella*). El poeta conversa con los restos, con los vestigios de la ciudad, lee las marcas que han quedado impresas en cada una de sus piedras, las grietas que también constituyen una parte ineludible de la imagen de la ruina. Construye así una analogía con la lectura/interpretación por la observación de dichas ruinas. Las huellas que quedan en el cuerpo de esta ciudad arrasada son los signos con los que cuenta el poeta para recrear míticamente la historia de Verulamium y poder establecer ese diálogo inaudito. Los vestigios cuentan con su propio idioma y sus propias palabras que narran la historia de su propia fragmentación. Cada una de las marcas en estos vestigios confiere un lenguaje particular que el poeta, el artista o el mero observador debe aprender a leer, imprimiendo los modos de lectura de cada época y de cada individuo particular.

Ahora vamos a comentar un texto de Edmund Spenser de una naturaleza diferente: “Ruines of Rome: by Bellay”. Este poema forma parte del mismo volumen *Complaints* que contiene también “The Ruines of Time”. Es en realidad una traducción que lleva a cabo Spenser del texto del poeta francés. El poema de Joachim du Bellay, poeta de la *pléiade*, se focaliza en las ruinas de Roma y las posteriores reflexiones acerca del cambio y la alteración de los monumentos y edificaciones, como también en la vida de quien observa.

Cabe preguntarnos acerca de la elección de Spenser por traducir estos versos del francés, la intención luego de publicarlo en ese volumen donde también incorpora otros poemas sobre el mismo motivo de la degradación y de la

observación de ruinas y vestigios. ¿Puede ser el interés de la época por el motivo de las ruinas y el redescubrimiento de la cultura romana? ¿Podría pensarse la imagen de la ruina como una analogía de la toma de conciencia por el paso del tiempo y la consecuente degradación del cuerpo? Du Bellay escribe sobre la “Rome de Rome est le seul monument,/ Et Rome Rome a vaincu seulement” (en traducción de Spenser: “Rome now of Rome is th’ onely funerall,/ And onely Rome of Rome hath victorie”) porque solo las ruinas de la ciudad son lo suficientemente enormes y grandiosas para funcionar desde su perspectiva como un monumento al original. Su preocupación aquí no es solamente la apariencia estética de las ruinas sino la evidente desaparición de una presencia material, es decir, la gran civilización que está representada por una serie de piedras macizas que fueron observadas en el siglo XVI como una suerte de sombra del pasado. Se concentra en estos vestigios, sobre todo en el paso del tiempo y en la desazón de darse cuenta de que esta sociedad se ha ido para siempre. Es una serie de poemas que trata también sobre la falta que implica la presencia de los restos, donde el viajero no encuentra la Roma aprendida en sus lecturas, con lo cual podríamos establecer también una relación entre ruina y palabra, donde esta última es la que construye sentido entre las grietas de las piedras y la vegetación que cubre cada uno de estos restos. Leemos el Soneto III de la serie:

Nouveau venu, qui cherches Rome en Rome  
Et rien de Rome en Rome n’aperçois,  
Ces vieux palais, ces vieux arcs que tu vois,  
Et ces vieux murs, c’est ce que Rome on nomme

Vois quel orgueil, quelle ruine: et comme  
Celle qui mit le monde sous ses lois,

Pour dompter tout, se dompta quelquefois,  
Et devint proie au temps, qui tout consomme.

Rome de Rome est le seul monument,  
Et Rome Rome a vaincu seulement.  
Le Tibre seul, qui vers la mer s'enfuit,

Reste de Rome. Ô mondaine inconstance!  
Ce qui est ferme, est par le temps détruit,  
Et ce qui fuit, au temps fait résistance.

[Recién llegado, que buscas a Roma en Roma  
y nada de Roma encuentras en Roma:  
esos viejos palacios, esos viejos arcos que ves  
y esas viejas murallas es lo que se llama Roma.

Mira qué orgullo, qué ruina; y cómo  
la que sometió al mundo bajo sus leyes,  
para someter todo, se sometió alguna vez a sí misma,  
y llegó a ser presa del tiempo, que todo lo consume.

Roma es el único monumento de Roma,  
y solamente Roma ha vencido a Roma;  
solo el Tíber, que hacia el mar fluye,

queda de Roma. ¡Oh mundana inconstancia!  
Lo que está firme es por el tiempo destruido,  
y lo que huye contrapone al tiempo resistencia.]

Traducción de Spenser (Soneto III):

Thou stranger, which for Rome in Rome here seekest,  
And nought of Rome in Rome perceiv'st at all,  
These same old walls, old arches, which thou seest,  
Old Palaces, is that which Rome men call.

Behold what wreak, what ruin, and what wast,  
And how that she, which with her mighty powre  
Tam'd all the world, hath tam'd herself at last,  
The pray of time, which all things doth devowre.

Rome now of Rome is th'only funerall,  
And only Rome of Rome hath victorie;  
Ne ought save Tyber hastening to his fall  
Remains of all: O world's inconstancie.

That which is firm doth flit and fall away,  
And that is flitting, doth abide and stay.

[Tú, extranjero, que buscas aquí en Roma a Roma,  
y nada de Roma en Roma percibes en absoluto:  
esas mismas viejas murallas, viejos arcos,  
viejos palacios, que tú ves, es lo que se llama Roma.

Mira qué destrucción, qué ruina y qué desecho,  
y cómo la que domeñó a todo el mundo con su  
tremendo poder, se ha domeñado al fin a sí misma:  
presa del tiempo, que todo lo devora.

Roma es ahora el único monumento funerario de  
Roma,  
y solo Roma ha vencido a Roma.  
Salvo el Tíber, que camina presuroso hacia su desem-  
bocadura,  
nada queda de todo aquello. ¡Oh inconstancia del  
mundo!

Lo que está firme fluye y se derrumba,  
y lo que está fluyendo resiste y permanece.]



Como podemos leer, la versión en inglés de Edmund Spenser es una traducción muy cercana al original, es decir, traslada el poema de Joachim du Bellay a su propia lengua como un ejercicio de apropiación, algo similar se puede ver en el modo en que los primeros sonetistas se apropiaron de los textos de Petrarca, por ejemplo. Spenser recupera en inglés verso tras verso lo que Du Bellay había desarrollado en su poema en francés. Podemos ver que los dos versos iniciales contienen las mismas palabras y los mismos giros idiomáticos en francés y en inglés, con la diferencia de ese sujeto que llega a Roma por primera vez: el recién llegado y el extranjero, dos formas de nombrar al que observa Roma intentando descubrir aquello que ha imaginado a través de la lectura. En los versos siguientes, podemos leer el traslado de las mismas imágenes observadas en la ciudad: los restos de viejos palacios y los antiguos arcos de aquellos edificios (*vieux palais*, old Palaces/ *vieux arcs*, old arches), las murallas de la ciudad antigua (*vieux murs*, old walls), etcétera. Uno de los aspectos que más llama la atención es que Spenser en su apropiación reproduce “*c’est ce que Rome on nome*” como “*is that which Rome men call*”, el traspaso del impersonal francés a los anónimos “*men*” en inglés que son, amparados por una observación, quienes se apropian de aquello a lo cual, como observadores, dan nombre. Por otra parte, Spenser amplifica la idea y la imagen de la ruina en su poema, ya que para referirse a ella utiliza los términos ‘*wreak*’, ‘*ruin*’, ‘*wast*’ (destrucción, ruina y desecho) abriendo otras posibilidades de sentido.

Más allá de estos mínimos cambios, Spenser traduce verso por verso, estrofa por estrofa. Si también consideramos las formas métricas, vemos que los endecasílabos del original en francés se traducen como endecasílabos en inglés (aunque deberíamos decir “decasílabos”, según las convenciones francesa e inglesa). En relación al género poético, el

soneto italiano de corte petrarquista que tiene el poema de Du Bellay, es decir dos cuartetos, de rimas abrazadas e iguales seguidas por dos tercetos, donde se va desarrollando el motivo, se traslada en la versión inglesa, al modelo isabelino o shakespeariano: es decir tres serventesios con el uso de rimas cruzadas y diversas, terminando con un pa-reado final que cumple la función de ser la conclusión de la reflexión en el poema. Spenser elige de este modo una tradición determinada, se apropia a través de la forma del soneto inglés de un soneto que pertenece no solo a otra lengua, sino también a otra tradición; se apropia a través de la forma de un texto. Se ven allí también los vestigios de un texto anterior, sus restos y las grietas a través de las cuales aún se pueden leer los hipotextos.

Un aspecto que no debemos tampoco pasar por alto es que el propio lenguaje poético de Spenser se ha definido como “ruina” en tanto su postura tradicional y su ortografía arcaizante (por ejemplo, la extraña forma de “moniment”), sobre todo en cuanto se refiere al uso de formas tanto del anglosajón como del mundo clásico (*Cfr.* Hui, 2016: 181). De ese modo, la palabra misma puede ser leída como un artificio que remite a los vestigios de un pasado donde se nutre un presente, o también donde lee el poeta su propia invención: en la palabra del otro que es siempre una instancia dada y pretérita.

Vemos de este modo que la ruina, no es solo una presencia física en el paisaje y la orografía inglesa, sino que también forma parte de una cosmovisión y de una conciencia de degradación que está acompañada por tradiciones poéticas venidas del continente y sus continuas referencias a la *urbs*, es decir, Roma, así como también del redescubrimiento de poetas latinos que ya habían reflexionado y usado diferentes series de motivos sobre la decadencia y la ruina en sus textos.

## Bibliografía

- Aston, M. (1984). English Ruins and English History: The Dissolution and the Sense of the Past. *Lollards and Reformers: Images and Literacy in Late Medieval Religion*, pp. 313-338. Hambledon.
- Forero-Mendoza, S. (2002). *Le temps des ruines. Le goût des ruines et les formes de la conscience historique à la Renaissance*. Champ Vallon.
- Gai, M. (1985). Buscando en Roma a Roma. Semejanzas y diferencias: Análisis de un soneto de Quevedo. *Dispositio: Revista de Estudios Semióticos y Culturales/ American Journal of Semiotics and Cultural Studies*, vol. 10, núm. 27, pp. 97-126.
- Gibbon, E. (1940). *The Decline and Fall of the Roman Empire (1429-1430)*, vol VI. Everyman's.
- Góngora, L. (1995). *Soledades* (ed. John Beverley). Cátedra.
- Heller, Á. (1994). *El hombre del Renacimiento* (trad J. F. Yvars y A. P. Moya). Península.
- Holland, J. F. (1968). The Cantos of Mutabilitie and the Form of The Faerie Queene. *ELH*, vol. 35, núm. 1, pp. 21-31.
- Homero (1991). *Ilíada*. Cátedra.
- Horacio (1984). *Odas-Épodos-Arte Poética* (Introducción, traducción y notas de Alfonso Cuatrecasas). Bruguera.
- Hui, A. (2016). *The Poetics of Ruins in Renaissance Literature*. Fordham University.
- Ker, J. y Winston J. (2012). Reception and Influence. *Elizabethan Seneca: Three Tragedies*. Modern Humanities Research Association.
- Kott, J. (1969). Los Reyes. *Apuntes sobre Shakespeare*. Seix Barral.
- Lovejoy, A. O. (1983). *La gran cadena del Ser. Historia de una idea*. Icaria.
- Makarius, M. (2011). *Ruines. Représentations dans l'art de la Renaissance à nos jours*. Flammarion.
- Ruiz Pérez, P. (2019). *Locus fictus*. La invención de las ruinas y la mirada subjetiva. Sánchez Jiménez, A. y Crivellary, D. (eds.), *La poesía de ruinas en el Siglo de Oro*, pp. 35-58. Visor, Biblioteca Filológica Hispánica.

Spenser, E. (1965). *The Poems of Spenser*. Oxford University.

Spenser, E. (1983). *Amoretti & Epithalamion* (trad. Santiago González Corugedo). Cátedra.

Swaffield, B. C. (2009). *Rising from the Ruins: Roman Antiquities in Neoclassic Literature*. Cambridge Scholars.

Tillyard, E. M. W. (1984). *La cosmovisión isabelina*. FCE.

Vives-Ferrándiz Sánchez, L. (2011). *Vanitas. Retórica visual de la mirada*. Encuentro.

Vuillemin, J. C. (2013). *Épistémè baroque. Le mot et la chose*. Hermann.

## Capítulo 3

### Ruina, perduración y palabra poética

*The Sonnets\** de William Shakespeare

Lucas Margarit

Por lo general, los críticos han establecido las fechas de escritura y composición del ciclo de Sonetos de William Shakespeare entre los años 1593 y 1594 y la primera mención que se hace de ellos es en *Palladis Tamia* de Francis Meres (1598). También se sospecha que existió una edición publicada en 1602 de la que no han llegado ejemplares hasta nosotros y la que conocemos que es considerada la primera, de 1609.<sup>1</sup> Entonces, a partir de esta materialidad cabe preguntarnos qué es lo que llega hasta nosotros, qué es lo que perdura.

---

\* Para los sonetos de Shakespeare citamos la edición de Katherine Duncan-Jones (Shakespeare/Duncan-Jones, 2010). Para sus traducciones hemos utilizado la versión casi literal de Fátima Auad y Pablo Mañé (Shakespeare/Auad y Mañé, 1992).

1 La edición de Shakespeare/Duncan-Jones (2010) establece en la introducción una cronología y una posible fecha de escritura y publicación de este ciclo de sonetos a partir de lo que denomina “External evidence” e “Internal evidence”, es decir las pruebas externas—tal como el documento de Meres que mencionamos—o las referencias internas que ofrecen los mismos poemas a acontecimientos, obras, etcétera. Ya desde la crítica de comienzos del siglo XX es discutido este tema, por ejemplo, por Rolfe (1905), Gray (1915: 629-644) o Beckwith (1926: 227-242).

Este ciclo de sonetos recibió y reelaboró la tradición sonetística italiana a partir de primera apropiación y traducción que hicieran durante la primera mitad del siglo XVI los poetas a los que ya nos hemos referido, sir Thomas Wyatt y Henry Howard, conde de Surrey. Con respecto a este legado, Shakespeare estableció una serie de variantes tanto en la forma como en los motivos que entrelaza en la secuencia, sobre todo por el hecho de que, hasta ese momento, los ciclos de sonetos presentaban una relación amorosa dual idealizada entre el poeta y su amada. Shakespeare introdujo una serie de relaciones amorosas triangulares donde la competencia y la contienda por el amado o amada va a presentar diferentes registros y establecerá nuevas maneras de perseverancia y constancia.

En este ciclo nos vamos a encontrar con una serie de triángulos amorosos. Uno de ellos, el que está conformado por el yo poético, el joven amado y la “dama morena”. Por otro lado, vamos a encontrar al poeta, al joven y al poeta rival, ya que hay una serie de sonetos dedicados a este poeta como quien ha conquistado al joven. El tercer triángulo, el que atraviesa todo el ciclo y que nos parece el más interesante para la perspectiva que estamos investigando y para pensar una poética, es el que está conformado por el yo poético, el joven y el Tiempo. Según Jan Kott, el Tiempo es un personaje central en esta historia que nos acerca la secuencia de sonetos. Esta puesta en escena de la situación tiene una dinámica similar a la del diálogo, junto a la variación de la intensidad, nos permite pensar en la posible representación dramática de este texto lírico (Kott, 1969: 281 y ss.). Por otra parte, el yo poético disputa y compete con el Tiempo para salvaguardar la belleza del amado de su degradación y su decadencia. Esto, sin duda también nos habla de una noción de belleza íntimamente ligada a la idea de juventud. La degradación implica, desde esta

perspectiva, dos elementos que se corrompen: cuerpo joven y belleza. ¿Pero no podríamos considerar también la ruina o la vejez como parte de una belleza particular?

Ya desde esta estructura, mucho más compleja que las de las secuencias de sonetos anteriores, Shakespeare está mostrando una extensísima serie de transformaciones del género poético que nos muestran una nueva variedad de registros.

Los sonetos comienzan con una dedicatoria:

TO. THE.ONLIE.BEGETTER.OF.  
THESE.INSVING.SONNETS.  
MR.W.H. ALL.HAPPINESSE.  
AND.THAT.ETERNITIE.  
PROMISED.  
BY.  
OVR.EVER-LIVING.POET.  
WISHETH.  
THE.WELL-WISHING.  
ADVENTVRER.IN.  
SETTING.  
FORTH.  
T.T.

Entre los términos que nos interesa destacar está “Begetter” que podríamos traducir como ‘el que engendra’. Por otra parte, las iniciales “W. H.” han traído numerosas versiones e historias acerca de quién podría llegar a ser este personaje a quien están dedicados los sonetos. Esta dedicatoria plantea muchas reflexiones de carácter autobiográfico, pero también la podemos pensar como el inicio de una lectura de carácter subjetivo. Uno de los aspectos que nos puede sugerir esta dedicatoria y que funciona como contrapunto de la poética que se desarrolla

en los sonetos, es el que nos lleva a la pregunta acerca de cómo se puede sobrevivir al olvido y a la pérdida y de allí, cómo perdurar a través de la palabra.

Para contrarrestar el paso del Tiempo y sus consecuencias en el plano sublunar siguiendo la organización de la Gran Cadena del Ser isabelina, los sonetos de Shakespeare plantean una serie de posibilidades. Por un lado, presenta una solución que podríamos llamar *hereditaria* o *genética*. Es decir, salvaguardar la belleza del amado del paso del tiempo a través de un hijo que herede la belleza del joven. La segunda solución que nos propone y que a veces se combina con la anterior (por ejemplo, el Soneto 19) es la artística; el poeta, a través de su obra, intenta conservar la belleza del amado. Esta idea, ya la encontramos presente en los poemas de Horacio y Ovidio, donde también se desarrolla la noción de inmortalización del poeta a través de la obra. Este motivo se va a reiterar en las poéticas de este período como una especie de reflexión sobre la función del lenguaje y su relación con la referencia, además de señalar, en algunos casos, una suerte de trascendencia que permita colocar al poema impreso como una marca de constancia frente a la posible mutabilidad del mundo material. En esta secuencia de sonetos no se nos presenta un yo poético que intenta competir con el Tiempo a través de la idealización del amor o con la presencia de esa dama idealizada, sino que vamos a encontrar una voz poética con la conciencia reflexiva sobre su propio uso poético del lenguaje y con la idea de que, si puede salvar al amado de las garras del tiempo, también se estaría salvando a sí mismo y a su propia obra. Es decir, hay una trascendencia, a través de la escritura, no solo del ser amado sino también del propio poeta y de la relación entre ambos, lo que implica una proyección hacia el futuro del poema: la supervivencia a través de la poesía misma y a través de la lectura.



Recordemos, como ya señalamos, que esta idea de un poema que perdure más que los monumentos y los mármoles está en la Oda XXX de Horacio (1984). La presencia de ruinas en la imagen que encontramos detrás de estas referencias quizá suponga compartir con Starobinski la siguiente afirmación:

Nos hemos dado cuenta de que para que una ruina parezca hermosa, la destrucción debe estar lo suficientemente lejos y que hemos olvidado las circunstancias precisas: ahora podemos imputarlo a un poder anónimo, a una trascendencia sin rostro: Historia, Destino. (Starobinski, 1964: 180)<sup>2</sup>

Quizá podríamos agregar respecto a este poder al personaje Tiempo que, aunque aparezca personificado, nos muestra ciertas características que escapan a dicha humanización.

Hay muchos sonetos en donde se presenta una relación especular entre el amado y el poeta a partir del motivo del corazón partido: el amado tiene el corazón del poeta y el poeta tiene el corazón del amado. Si el yo poético salvaguarda el del amado se salva a sí mismo también porque el amado tiene su corazón, de allí que el poeta intenta salvaguardar su poesía. Las referencias a aquellos “futuros ojos” que van a leer este texto demuestran que estamos ante un poeta que es consciente de la perduración de su escritura.

La tercera posibilidad de contrarrestar el paso del Tiempo es la vía trascendental, que enfatiza el amor por el amigo amado. Esto demuestra por su parte la circulación de ciertas teorías neoplatónicas: el amor, “Charitas”, como

---

2 “On l’a remarqué, pour qu’une ruine paraisse belle, faut que la destruction soit assez éloignée et qu’on en ait oublié les circonstances précises: on peut désormais l’imputer à une puissance anonyme, à une transcendance sans visage: l’Histoire, le Destin”.

un sentimiento elevado que, por serlo, permanece en el ámbito de lo inmutable. Al ser inmutable el amor va a posibilitar que la belleza del joven permanezca y no caiga en la decrepitud ni en la degradación física. Las tres posibilidades se relacionan porque las tres intentan salvaguardar la belleza. Esta última instancia, la trascendental, se plantea hacia el final del ciclo, que consiste en que la belleza del amado se va a conservar del paso del tiempo por el amor idealizado. Sin embargo, vemos cómo se desarticula ya que ese amor idealizado está presente en la escritura de los poemas, por lo tanto, el poema es lo que salvaguarda la belleza. Incluso podríamos intuir que en el poema está esa belleza, por lo tanto la representación se vuelve presentación.

Vamos a comenzar nuestro comentario del ciclo con el primer soneto que, en algún punto, al abrir el volumen presenta una serie de motivos que luego se irán desarrollando a lo largo de la secuencia.

From fairest creatures we desire increase,  
That thereby beauty's rose might never die,  
But as the ripper should by time decease,  
His tender heir might bear his memory:  
But thou contracted to thine own bright eyes,  
Feed'st thy light's flame with self-substantial fuel,  
Making a famine where abundance lies,  
Thy self thy foe, to thy sweet self too cruel:  
Thou that art now the world's fresh ornament,  
And only herald to the gaudy spring,  
Within thine own bud buriest thy content,  
And tender churl mak'st waste in niggarding:  
Pity the world, or else this glutton be,  
To eat the world's due, by the grave and thee.

[De las más bellas criaturas deseamos que se propaguen para que así la rosa de la belleza nunca pueda morir, y cuando el ser maduro decaiga por el tiempo su tierno heredero pueda perpetuar su memoria: pero tú, dedicado a tus propios brillantes ojos, alimentas la llama de tu luz con tu propia combustión, creando carestía donde hay abundancia, tú, enemigo de ti mismo, demasiado cruel hacia tu dulce ser; tú, que eres ahora el fresco adorno del mundo y el único heraldo de la alegre primavera, en tu propio capullo sepultas tu contento, y, tierno tacaño, haces despilfarro en la avaricia. Apiádate del mundo, o serás tal glotón que comerás el bien del mundo entre la tumba y tú.]

El primer cuarteto (propositio) comienza con una descripción general de la situación que refleja una posición cercana al neoplatonismo imperante: el arte agrega belleza a la naturaleza, por eso en estos versos la imagen de la rosa responderá a esa idealización de la belleza. A partir de esta primera reflexión acerca de lo que sucede con la belleza cuando es atravesada y mancillada por el Tiempo —la degradación y la muerte—, inmediatamente después, encontramos esa reflexión dirigida a un personaje determinado: el joven. Estos primeros versos funcionan como un reclamo al joven amado donde se plantea la posibilidad de un heredero que, en términos de herencia genética, propague la belleza. En el segundo cuarteto encontramos una crítica a la posición “egoísta” de ese joven amado, ya que si no hay un heredero él mismo va a consumir su belleza durante el desarrollo de su vida dejando vestigios que no podrán dar cuenta de lo que fue. Mientras esa belleza dure o perviva

se va a ir degradando. Tal como señala los dos últimos versos del tercer cuarteto “Within thine own bud buriest thy content, / And tender churl mak’st waste in niggarding”, este “capullo” implica la acción de deterioro y dispendio, un gusano que mientras vive destruye la vida, tal como sucede con todo aquello que ocupa el mundo sublunar: mientras exista se proyecta directamente hacia su propia degradación. Georg Simmel, siguiendo una posición dicotómica (y tal vez platónica), postula dos instancias con respecto a la presencia de las ruinas, una ascendente, que corresponde al espíritu y la otra descendente, conforme a la materia. En esta relación parece producirse una primacía de la naturaleza sobre el producto del espíritu o de la cultura, de allí la presencia de vegetación —en las representaciones de ruinas— cubriendo columnas o vestigios de edificaciones y a veces también animales poblando esas ruinas, las cuales ahora ocupan un espacio límbico entre la cultura y la naturaleza (Simmel, 2002: 50-51). Shakespeare por su parte, crea una imagen signada por el mundo natural cuando establece ese deterioro como parte intrínseca de la vida y, en su metáfora, de la vida animal. En el ciclo de sonetos, evidentemente la armonía se ve trastrocada cuando vemos que lo que se quiere salvaguardar es lo que “naturalmente” se degrada y la tensión entre lo ascendente y lo horizontal coexisten necesariamente en la palabra impresa.

Por otro lado, encontramos un eco del mito de Narciso (Ovidio, *Metamorfosis*, libro III v. 339-510) (“tú, dedicado a tus propios brillantes ojos”). Ese joven no observa a otro personaje, sino que reduce su existencia a la autocontemplación. Desde esta perspectiva, mientras mira su belleza, lo único que puede observar es la dilapidación y la carencia. Es el modo en que este sujeto va a ir consumiéndose y degradándose. En este primer soneto, tenemos la presentación del joven, de la belleza, del tiempo, de cierta experiencia

especular y, sobre todo, de la pérdida. A lo largo del ciclo vamos a encontrar una serie de referencias al mundo natural, en relación con el tiempo y con los ciclos de la naturaleza como desgaste, en relación con el amado. Por ejemplo, también en el Soneto II:

When forty winters shall besiege thy brow /And dig  
deep trenches in thy beauty's field, /Thy youth's proud  
livery, so gazed on now, /Will be a tattered weed, of  
small worth held.

[Cuando cuarenta inviernos asediarán tu frente /y  
caven profundos surcos en el campo de tu belleza,  
/la orgullosa vivacidad de tu juventud, tan admirada  
ahora, /será desgarrada prenda estimada en poco  
valor].

Vemos un doble accionar de la naturaleza: por un lado, lo devasta pero, al mismo tiempo, le da la posibilidad de expandir su belleza a través del nacimiento de un hijo, aunque luego envejezca. Por ejemplo, el Soneto 7 comienza con un imperativo que está dirigido a la acción de mirar. La luz del día, como figura metafórica de las edades del hombre,<sup>3</sup> da cuenta de la reflexión sobre la decadencia del cuerpo. Esta imagen es elaborada también a través de elementos geográficos que responden a la salida y el ocaso del sol. El astro es el elemento que le permite al poeta jugar con la idea de muerte solitaria en el caso que no exista la propagación de la belleza y la llegada a la ruina física.

Y aquí surge otro motivo frecuente en la poesía de este período, el entrelazamiento de la naturaleza y el artificio.

---

3 El tema de las edades del hombre y su degradación por el paso del tiempo ya había sido abordado por Shakespeare en su comedia *As you Like It*.

La posibilidad biológica de poder expandir la belleza implica, en el plano de lo natural, que esa belleza nace para desmoronarse y derruirse. Esto puede considerarse como contrapartida del artificio ya que la idea de que el texto, de carácter artificial, está proporcionando la posibilidad de ir más allá de la naturaleza crea otra perspectiva con respecto a la decadencia y ruina. Por eso, señalamos la influencia de una visión neoplatónica y de qué manera el arte puede agregar belleza allí donde no la hay. Quizá una de las premisas que se desprende de estos sonetos de Shakespeare es que el ciclo de la naturaleza implica crear para destruir.

Queríamos retomar algunas cuestiones del Soneto XIX.  
Dice:

Devouring Time, blunt thou the lion's paws,  
And make the earth devour her own sweet brood;  
Pluck the keen teeth from the fierce tiger's jaws,  
And burn the long-liv'd Phoenix in her blood;  
Make glad and sorry seasons as thou fleets,  
And do whate'er thou wilt, swift-footed Time,  
To the wide world and all her fading sweets;  
But I forbid thee one more heinous crime:  
O, carve not with thy hours my love's fair brow,  
Nor draw no lines there with thine antique pen!  
Him in thy course untainted do allow  
For beauty's pattern to succeeding men.  
Yet do thy worst, old Time! Despite thy wrong  
My love shall in my verse ever live young.

[Tiempo voraz, despunta, las garras del león  
y haz que devore el mundo, sus más dulces retoños;  
arranca los colmillos del más sangriento tigre  
y quema entre su sangre, su larga vida al Fénix.  
Alterna con tu vuelo, tristezas y alegrías

y haz todo lo que quieras, Tiempo de raudo pie  
a este mundo y a todas sus fugaces dulzuras.  
Pero yo te prohíbo el más odioso crimen:  
No marques con tus horas la frente de mi amado,  
ni en ella trazes líneas, con tu antiguo cincel,  
déjalo intacto y puro y sea en tu carrera  
modelo de belleza para el hombre futuro.  
O bien haz lo más vil, viejo Tiempo caduco,  
que en mis versos, mi amor, será un joven eterno]

En este soneto comienza a manifestarse de manera más fehaciente la posibilidad que tiene el poeta de salvaguardar la imagen y la juventud del amado a través de la escritura. Comenzamos con una personificación: “Devouring Time” que es claramente un antagonista de este sujeto poético. De algún modo, la construcción que se hace del tiempo se puede poner en paralelo con la figura del poeta rival. Tanto el poeta rival como el tiempo se “apropian” del joven, por un lado, y de la belleza del joven, por otro.

En el primer cuarteto el yo poético se dirige directamente a su antagonista y plantea la acción directa del tiempo en el ámbito de la naturaleza, a partir de una serie de elementos pertenecientes al ámbito de la naturaleza: el león y el tigre. Tal como señala Duncan-Jones, el poeta ofrece permiso para que el Tiempo pueda “erode and destroy everything except his young friend” (Shakespeare/Duncan-Jones: 2010: 148). Posteriormente, se reitera este pedido en el segundo cuarteto ya que se enfatiza esa proposición inicial en los ciclos que corresponden a esa misma naturaleza. Los dos cuartetos iniciales van a marcar una acción que va a ser interrumpida con la negación y la prohibición expresa por el propio poeta a través de un adversativo: “but”, que implica al joven amado. El tercer cuarteto a partir del uso de ese adversativo enumera una serie de prohibiciones que

el poeta dirige contra su contrincante: “But I forbid thee one most heinous crime [...]”.

Este tercer cuarteto nos permite considerar una serie de cuestiones muy interesantes. Por un lado, la equiparación del tiempo con la figura del poeta, lo cual estaría dado por la pluma que ambos manipulan, pero también por el vocablo “lines” (“Nor draw no lines”). Estas líneas tienen un doble sentido: por un lado, pueden significar las arrugas que el tiempo va marcando en el rostro del ser amado, pero también hace referencia a los versos que compone el poeta. Es en esta ocasión donde el Tiempo deviene en un poeta rival frente al yo poético. Vemos nuevamente que la idea de belleza se liga con la de juventud. Esto nos remite otra vez al motivo del “*Vanitas*”, la juventud como portadora de belleza lo cual nos conduce a considerar la degradación a través del paso del tiempo. Shakespeare se hace eco de esa tradición y ya no es que el tiempo solo degrade, sino que también sobrescribe la belleza del amado.

Por otro lado, la prohibición de que el tiempo marque su poder en la belleza del joven tiene una razón de ser que, obviamente, nos remite desde otra perspectiva al neoplatonismo que circulaba en este período. La belleza del joven aparece como un ideal, “beauty’s pattern”, que hay que salvaguardar y ese ideal aparece como un modelo para la escritura del poeta y para los hombres del futuro. La escritura aparecería como un intento de copia de esa belleza, lo que nos lleva nuevamente a la pregunta acerca de la existencia de un original y la(s) copia(s). Existe un original que pertenece al ámbito de la naturaleza que, a su vez, la naturaleza creó y simultáneamente este original es pensado como una creación artística. Esa naturaleza bella es lo que el poeta intenta rescatar mediante su poesía.

Por otra parte, si el joven aparece como un modelo de belleza, en esa idealización que se produce y en ese intento de



salvaguardar esa idea, vemos que esa belleza estaría fuera del tiempo. En el modo en que el poeta concibe al joven, lo aparta de la temporalidad y lo inserta en el ámbito del artificio. La ruina se convierte entonces en una posibilidad fuera del arte o, si puede ser representada, un instante detenido de la historia de la corrosión de la materia. Frente a esta corrosión escribe paradójicamente también el poeta ya que “Ruins are a trace of the human intervention in nature and evidence of nature’s intervention in the human” (Roth, Lyons y Merewether, 1997: 2 y ss). Por lo tanto, aparecería la amenaza de que la propia escritura devenga en una serie de ruinas “amarillentas”, aunque la posibilidad de realizar copias del texto retrase su absoluta desaparición.

Todo esto permite preguntarnos qué idea de escritura se presenta en este ciclo de sonetos. La escritura estaría dada también por la posibilidad de la copia y la lectura rompería el ideal de la obra irreproducible. Es decir, la secuencia nos presenta al joven amado como un original dado por la naturaleza y lo que intenta hacer el poeta con su escritura es copiar y plasmar esa belleza en el texto, siendo la intención proyectarla hacia el futuro a través de la lectura. Hay una conciencia por parte del yo poético de la reproductibilidad. Nos referimos con esto a la posibilidad de publicar y multiplicar, a través de la imprenta, la obra. Hay una conciencia del cambio de materialidad que implica la publicación impresa y que se manifiesta de manera clara en el ciclo. Ya no es solo un manuscrito que puede ser leído y copiado y por ello circular en grupos reducidos de lectores, sino que a partir de la impresión el texto (en tanto libro) se puede reproducir y multiplicar a un ritmo sostenido; y esta reflexión sobre esta expansión del ciclo, de algún modo, es otro aspecto que ubica a Shakespeare en el ámbito de la modernidad. Recordemos el Soneto 17 donde se afirma que el papel se pondrá amarillo: “my papers (yellowed with their age)”

(v. 9), lo cual también nos remite desde una mirada diferente a pensar la decadencia y la degradación de la materia sobre la que se imprime. A partir de esta reproducción de la belleza (del joven a través del poema) es que el texto se va a proyectar hacia futuros lectores, un tópico que se va a repetir a lo largo de todo el ciclo de sonetos. Es a partir de estos futuros lectores que “My love shall in my verse ever live young” [En mis versos mi amor vivirá joven eternamente]. Entre otros poetas, esta idea de lectura se puede encontrar también en la secuencia de sonetos *Idea* de Michael Drayton o en *Astrophil & Stella* de Sidney.

Con respecto al tema de este volumen nos interesa sobre todo en primer lugar el Soneto 55 donde retoma la tradición clásica en la Oda XXX de Horacio (1984)<sup>4</sup> que ya hemos mencionado y donde se plantea la tensión entre escritura y degradación, fugacidad y materialidad al mencionar los monumentos de mármol, el bronce, etcétera. Leamos el soneto:

Not marble nor the gilded monuments  
Of princes shall outlive this powerful rhyme,  
But you shall shine more bright in these contents  
Than unswept stone besmeared with sluttish time.  
When wasteful war shall statues overturn,  
And broils root out the work of masonry,  
Nor Mars his sword nor war's quick fire shall burn  
The living record of your memory.  
'Gainst death and all-oblivious enmity  
Shall you pace forth; your praise shall still find room  
Even in the eyes of all posterity  
That wear this world out to the ending doom.

---

4 También en el Soneto 64 puede leerse una alusión a esta oda, tal como ya señalara Duncan-Jones (2010: 238), entre otros.

So, till the Judgement that yourself arise,  
You live in this, and dwell in lovers' eyes.

[Ni el mármol ni los áureos monumentos  
De príncipes serán más perdurables  
Que esta arca de tu esplendor luciente,  
Recia rima, jamás piedra opacada.  
Cuando la guerra atroz derrumbe estatuas  
Y las turbas destruyan las murallas,  
Ni la espada de Marte ni hostil llama  
Abatirán esta memoria viva.  
A la muerte, y al enconado olvido,  
Podrás vencer, y en estas alabanzas  
Los ojos de los hombres venideros  
Hasta el juicio final verán tu imagen.  
Así, hasta que seas convocado,  
Aquí vivirás, y en tiernos ojos.]

Las evidentes referencias a la oda de Horacio implican insertar al poema en una tradición clásica, cosa que se enfatizará en el segundo cuarteto, pero desde una visión más moderna. El primer cuarteto remite al mundo clásico a partir de la típica iconografía de los vestigios que fueron quedando en el paisaje, lo cual enfatiza la inmovilidad de estos restos en oposición a la acción del tiempo. En el segundo cuarteto, por el contrario, se hace hincapié en el caos y en el movimiento. Si en el primero el Tiempo aparece como un personaje, incluso como un concepto, que destruye esas edificaciones; en el segundo cuarteto habría que identificar el Tiempo como historia y acción (y quizá a los hombres como cómplices del derrumbe). Podemos ver que se repite una superposición de dos conceptos, por un lado, el tiempo como desgaste y, por otro, el tiempo como violencia.

Frente a esta doble naturaleza del tiempo y de la historia, el poeta va a ofrecer su escritura como lucha contra estas dos maneras de desgaste que se presentan en el soneto. La ruina es en este caso lo que habría que evitar, ya no es modelo ni motivo de reflexión, sino aquello que hay que combatir. La lectura, y de ahí la mirada del otro, es lo que posibilita conservar, frente a ese tiempo, la belleza del amado. Shakespeare de este modo, va retomando y reformulando los mismos temas, pero de distinta manera. Por otro lado, en este soneto se está hablando del tiempo lineal, un tiempo que actúa en la mutabilidad y por lo tanto conduce al deterioro. Esto estaría señalado por la aparición del término “Doom”, el juicio final, que va a ser el momento del “re-surgimiento” del joven a través de la poesía y la lectura. Hay una clara secularización del juicio final.

En este caso, la ruina ya no es un modelo de experiencia estética o de lo sublime, sino que es la representación de aquello que el poeta quiere evitar equiparando la ruina con la pérdida de belleza, tal como es señalado en el Soneto 64.

When I have seen by Time's fell hand defaced  
The rich proud cost of outworn buried age;  
When sometime lofty towers I see down-razed  
And brass eternal slave to mortal rage;  
When I have seen the hungry ocean gain  
Advantage on the kingdom of the shore,  
And the firm soil win of the watery main,  
Increasing store with loss and loss with store;  
When I have seen such interchange of state,  
Or state itself confounded to decay;  
Ruin hath taught me thus to ruminare,  
That Time will come and take my love away.  
This thought is as a death, which cannot choose  
But weep to have that which it fears to lose.

Cuando veo la cruel mano del Tiempo  
Borrar pompas de épocas pasadas,  
Cuando veo caer altivas torres  
Y el bronce eterno esclavo de la ira;  
Cuando veo el océano voraz  
Avanzar en el reino de la costa,  
Y tierras que en el piélago se internan  
Medrando con las pérdidas ajenas;  
Cuando veo tal mudanza en los estados  
Y estados tan revueltos y caducos,  
Las ruinas me han enseñado a meditar así,  
Que el Tiempo querrá un día arrebatarte.  
Pensamiento que es muerte y que me incita  
A llorar por perdido lo que tengo.

Este soneto es “an encyclopedia of decay and destruction” (Hui, 2016: 8). Lo que lleva a que el término “ruina” amplíe su rango semántico y pueda representarse de manera interna o externa, alegórica o real (Cfr. Hui, 2016: 9-10). La ruina es un vestigio de ese tiempo devorador que es el enemigo. Incluso parece una emisaria de la fugacidad. El tiempo ya no es solo una personificación sino también la historia y sus acontecimientos: la guerra, las murallas arrancadas por los tumultos, etcétera.

Uno de los aspectos que habría que tener en cuenta es la continuidad entre materia y palabra. Justamente, se hace hincapié en la materialidad, en el elemento que conforma la posibilidad de que una creación material sea derruida: el mármol, el dorado monumento, la estatua, y esa materialidad es necesariamente el elemento esencial de la ruina en su proceso de destrucción. Entonces, la pregunta que podríamos hacernos es: esas poderosas rimas, a las cuales justamente alude el poema, ¿en qué espacio están ubicadas? ¿Cómo se concebía su materialidad? Volvemos a la

noción de materialización o de la palabra en tanto materia. Evidentemente, esos versos en su materialidad (enunciación oral, papel, libro, etcétera) también van a entrar en un proceso temporal y serán derruidos; sin embargo, la rima lo que permite es trascender la misma materialidad en tanto posibilidad de multiplicación a partir de la impresión y la repetición. Es interesante que Shakespeare haga hincapié en la palabra “rima” para este tema, porque la rima se relaciona con la repetición, lo cual implica tanto la lectura como la oralidad. La oralidad repite aquello que está escrito. Y la repetición forma parte, también, de aquella estructura mnemotécnica que tiene el poema. La rima es uno de los elementos fundamentales para la memoria en el traspaso de un texto o de un sujeto a otro, es decir, también de una época a otra.

Por otra parte, podemos considerar las ruinas, mármoles y monumentos en una doble vertiente con respecto a la tradición: como los restos del Imperio romano que se extienden por Inglaterra, pero también, siguiendo la tradición italiana sobre todo a través de la poética de Petrarca, como la gran urbe que significa Roma y los restos de su grandiosidad que, como vestigios, van creando un sendero de sugestión e influencia.<sup>5</sup> Evidentemente, no solo deberíamos pensar estas referencias en relación a la arquitectura, sino también a la literatura y a la poesía. Lo que está en ruinas, también, es esa otra literatura que llega fragmentariamente y lo que muchos poetas ingleses intentan salvaguardar en la poesía de lengua vernácula es la constitución y la construcción de una identidad nacional a través de la escritura poética. Eso quizás, sea mucho más evidente en Spenser,

---

5 También hay referencia a las ruinas de Roma en Francisco de Quevedo, Luis de Góngora, Joachim du Bellay o John Gray, entre otros poetas. No debemos olvidar, en la lírica española, un poema fundacional: la “Canción a las ruinas de Itálica” de Rodrigo Caro (1573-1647).

que tenía una visión más nacionalista de la cultura y de la poesía; en obras como *The Ruins of Time* [Las Ruinas del Tiempo] está recapitulando aquella tradición, tanto italiana como también francesa como ya hemos señalado, pero también recupera formas del verso chauceriano (véase, por ejemplo, Higgins, 1990: 17 y ss.). En el caso de Shakespeare, es mucho más evidente desde el modo en que va construyendo su ciclo de sonetos: en primer lugar, rompe con esa estructura dual de la relación amorosa, para conformar triángulos amorosos y para incorporar también la relación homoerótica. Consecuentemente, Shakespeare, lo que estaría reformulando con esta posición es pensar el pasado de la tradición “sonetística” como una serie sobre la cual constituye otro sistema de relaciones entre los personajes.

Otra cuestión que nos parece importante considerar, con respecto a la sonetística de este período y a Shakespeare en particular, son las constantes referencias a lo visual, al mirar y observar, etcétera. ¿Qué es lo que se ve? Marshall McLuhan señala la obra de Shakespeare (centrándose en *King Lear*) como uno de esos momentos en la historia donde se produce el traspaso de una forma de conocimiento centrada en el oído a una forma visual, cambio que convive con la desarticulación de un sistema dado por uno nuevo donde aún perviven aspectos del período anterior, tal como lo ejemplifica con unos versos de John Donne (McLuhan, 1998: 24 y ss.).

Porque la cultura se transforma en una entidad visual, ya sea por sus aspectos iconográficos como por los modos de ver. Incluso, los modos de conocimiento científico también tienen que ver con alcanzar la percepción visual, tanto de lo mínimo (el detalle en la naturaleza) como de lo máximo (la visión a través del telescopio), pero también porque el conocimiento circula y se adquiere también a través de la lectura. La lectura tiene una expansión mucho mayor en

la Inglaterra de este período con respecto a los períodos anteriores, lo cual enfatizaría siempre el sentido de la vista frente a los otros. Si hacemos un recorrido por los sonetos veremos que la serie de referencias a lo que se ve es continua. En los primeros sonetos se intenta convencer al joven de salvaguardar su belleza a través de un hijo, lo cual remite a una belleza física y, por lo tanto, visual. Cuando se intenta salvaguardar aquella belleza a través de la escritura, se la presenta como un objeto digno de lectura. El Soneto 55, remite justamente a esa forma de supervivencia frente al paso del Tiempo, vivir en los ojos de los amantes, es decir, en la reduplicación de la relación amorosa así como también en la futura lectura que los amantes hagan del ciclo de sonetos.

Hay otro verso del Soneto 55, sobre el que también habría que volver: “The living record of your memory”. [El viviente registro de vuestra memoria]. Esto nos lleva a relacionar la memoria con la escritura, lo cual permite preguntarse qué es lo que puede ser olvidado. Cuando se escribe para permitirse olvidar. De este modo se invierten los términos y la escritura pasa a formar parte de un registro que funciona como memoria. Acá también se estaría presentando cierta ambigüedad de los sonetos con respecto a lo que es la presencia de marcas de oralidad en la escritura. El soneto es un género que caracteriza el pasaje del mundo oral al escrito. Si en los sonetos se hace hincapié en la rima entonces estamos en presencia de un interés en lo fónico y en lo oral. Volvemos así a la pregunta: ¿Qué es lo que se puede olvidar? ¿Se puede llegar a salvaguardar la escritura de estos versos? Si hay un registro de esa memoria, entonces funcionaría como una construcción y, por lo tanto, como un artificio e, incluso, como una representación de lo que no tiene lugar en el presente de enunciación, es decir de la pérdida. Esos restos, esas ruinas que quedan en la memoria, ¿son solamente una reconstrucción que realiza el sujeto y que



funcionaría como una especie de registro al cual se le otorga algún tipo de forma discursiva para poder hacerla inteligible? Tal como señala Starobinski: “La poética de la ruina es siempre un ensueño ante la invasión del olvido” (Starobinski, 1964: 180),<sup>6</sup> es decir, nuevamente la ruina como una huella (o letra) donde el sentido se establece.

Y esta proyección, también, hace que se consideren estos sonetos como parte de una memoria reconocida en la escritura. Aquellos ojos, como dice el anteúltimo verso del tercer cuarteto del Poema 55, son ojos de la posteridad, son ojos que están más allá del presente de enunciación y, consecuentemente, los sonetos devienen para estos lectores en el registro de un pasado, de algo que es y será siempre irrecuperable. Si la escritura, desde esta perspectiva, se construye a partir de lo irrecuperable, se puede pensar desde una analogía con la noción de ruina. Así, tanto la escritura como la ruina hacen del pasado algo irrecuperable y testimonian sobre todo aquello que no puede ser recobrado plenamente. Y en este caso, en este soneto se estaría también señalando esta cuestión del registro como algo dado en un momento determinado y que, por lo tanto, es incompleto, fragmentario y presenta toda una serie de grietas y de vacíos en el momento de verificar su sentido.

En el Soneto 59, donde también se hace referencia al registro y a la memoria, encontramos un elemento que deberíamos considerar que es la relación entre poesía e historia o palabra y pasado: “If there be nothing new, but that which is has been before, how are our brains beguil’d”. Es decir, si nada es nuevo, si todo aquello que existe ha existido antes ¿qué es lo que queda en tanto escritura, sino la mera repetición? Toda repetición implicaría un desgaste que se relaciona con el modo en que va surgiendo y se va estructurando

---

6 “La poétique de la ruine est toujours une rêverie devant l’envahissement de l’oubli”.

la memoria. Este registro [“record”] implica también repetición. El registro de este modo sería una copia, un reflejo de la belleza del joven —o, por lo menos, es la intención del poeta—, por lo tanto, esta representación es un registro de aquello que se desea verter en el poema. Esta instancia está hablando de una consciencia del poeta con respecto a la distancia entre aquella belleza y la palabra poética ya que todo registro es necesariamente ausencia y distancia. Esto es algo importante para comprender ciertos aspectos de lo que es la escritura poética. La poesía implica una actividad separada de la historia, porque trasciende los límites de lo que pudo haber sido y lo que fue. Y acá en los sonetos de Shakespeare, incluso, podríamos sospechar que esta proyección, a través del registro y a través de las futuras lecturas, también estaría trascendiendo la idea de historia en tanto construcción discursiva.

Comentemos ahora los Sonetos 64 y 65. Es evidente que el Soneto 65 es una respuesta directa del poema anterior. En estos sonetos se va a retomar el tema de la degradación por el paso del tiempo y vamos a encontrar dos maneras en que se hace referencia a las ruinas. La primera está relacionada con la decadencia y la otra con el cambio de estado. El cambio de estado, o la idea de metamorfosis, en el mundo sublunar isabelino implica la degradación de la materia.

When I have seen by Time's fell hand defaced  
The rich-proud cost of outworn buried age;  
When sometime lofty towers I see down-razed,  
And brass eternal slave to mortal rage;  
When I have seen the hungry ocean gain  
Advantage on the kingdom of the shore,  
And the firm soil win of the watery main,  
Increasing store with loss and loss with store;  
When I have seen such interchange of state,

Or state itself confounded to decay;  
Ruin hath taught me thus to ruminare,  
That Time will come and take my love away.  
This thought is as a death, which cannot choose  
But weep to have that which it fears to lose.

[Cuando he visto deformado por la mano atroz del tiempo  
el orgulloso tesoro de épocas gastadas y sepultadas,  
cuando a veces, veo excelsas torres caídas,  
y eterno bronce esclavo del mortal furor.  
Cuando he visto el hambriento océano ganar  
ventaja en el reino de la playa,  
y la tierra firme ganar terreno a la acuosa extensión,  
compensando ganancia con pérdida, pérdida con  
ganancia.  
Cuando he visto semejantes cambios de estado  
o el estado mismo precipitar hacia la decadencia,  
la ruina me enseñó a reflexionar  
que el tiempo vendrá y se llevará mi amor.  
Este pensamiento es como una muerte que no puede  
elegir,  
sino solo llorar la posesión de aquello que teme  
perder.]

Esta presencia de la ruina en el soneto va proponiendo distintas perspectivas del mismo motivo. En el primer cuarteto leemos que son obras del hombre que caen en la decadencia por la mano del Tiempo. El segundo cuarteto nos traslada de la relación de la corrupción de la materia al ámbito natural. Es decir, no hay posibilidad de escapar del paso del Tiempo, ni en el plano del artificio creado por el hombre, ni en el plano de la naturaleza. Y frente a estos dos cuartetos iniciales, el tercero se presenta como una

explicación que remite a los cambios de estado y condición porque, tanto las obras del hombre como la naturaleza se encuentran en el mundo sublunar lo cual implica, en el orden de la cosmovisión de la época, la pérdida del equilibrio de los elementos y, consecuentemente, la corrupción de la materia.

Lo que señalan los tres cuartetos es una experiencia que lleva a una reflexión acerca del tiempo y sus consecuencias. El pareado, en tanto conclusión, es —como advertimos— la consciencia del yo poético de encontrarse inmerso en ese orden natural que implica proyectarse hacia la degradación. Es en ese instante cuando entra la escritura como posible remedio o arma frente a esta decadencia. El tiempo, siempre implica una pérdida ya que se apodera de las pertenencias y de lo que el poeta desea. El joven y la belleza del joven. Esto también habría que pensarlo como una reelaboración de un tópico cercano al teatro medieval: en las moralidades se remarca que los bienes materiales que hay que abandonarlos durante la vida y en el momento de la muerte para alcanzar la salvación. Evidentemente, estamos frente a una visión más secular en la obra de Shakespeare y, en este ciclo de sonetos en particular, nos referimos a que el yo poético reflexiona sobre la pérdida a partir de la observación de las ruinas. No habla de una trascendencia de carácter religioso, sino que lo que está señalando es la pérdida de la posesión, de la belleza y lo hace a partir de un lamento. La pérdida se relaciona con la naturaleza misma de ese mundo sublunar: por ello, señalamos un tono elegíaco en varios de estos sonetos ya que la posesión siempre implica una potencial pérdida.

Toda posibilidad de registro se relaciona así con salvaguardar, con la escritura, la pérdida. No solamente la belleza del joven, sino que el registro también se puede relacionar con la impresión del libro, ese registro que también tiene

que ver con intentar retrasar la pérdida el mayor tiempo posible. Y en esa consciencia de que todo alcanzará una situación de ruina y vestigio. ¿Qué se puede hacer frente a esta situación? Leamos esta serie de preguntas que también recorre el siguiente soneto de Shakespeare:

Since brass, nor stone, nor earth, nor boundless sea,  
But sad mortality o'er-sways their power,  
How with this rage shall beauty hold a plea  
Whose action is no stronger than a flower?  
O, how shall summer's honey breath hold out  
Against the wreckful siege of battering days,  
When rocks impregnable are not so stout,  
Nor gates of steel so strong, but Time decays?  
O fearful meditation! where, alack,  
Shall Time's best jewel from Time's chest lie hid?  
Or what strong hand can hold his swift foot back?  
Or who his spoil of beauty can forbid?  
O, none, unless this miracle have might,  
That in black ink my love may still shine bright.

[Puesto que no hay bronce, ni piedra, ni tierra, ni ilimitado mar,  
cuyo poder no derrote la triste mortalidad,  
¿cómo podrá con tal furia sostener una disputa la  
belleza  
Cuyo obrar no tiene más fuerza que el de una flor?  
¿O cómo podrá el dulce hábito del hastío resistir  
ante el ruinoso asedio de demoleedores días  
Cuando rocas inconquistables no son tan robustas  
ni puertas de acero tan fuertes que no sucumban al  
tiempo.  
Oh, espantosa meditación, ¿dónde se ocultaría  
la mejor joya del tiempo del cofre del tiempo?

¿O qué mano fuerte podrá detener su ágil pie?  
¿O quién podrá prohibirle su saqueo de belleza?  
Oh, nadie, si no se realiza tal milagro,  
que en negra tinta mi amor resplandezca fulgurante  
para siempre”.]

Otro género que tendrá importancia dentro de la tradición inglesa es la biografía. Vamos a encontrarnos con otras formas de registrar la individualidad, también a través de los retratos que enfatizan tal grado de singularidad mediante la representación de un sujeto en un aquí y ahora. Esta posición con respecto a la individualidad de un sujeto es típica de la pintura de los siglos XV y XVI. Lo podemos ver, por ejemplo, en los retratos realizados por los primitivos flamencos o en el retratista por excelencia en la corte de Enrique VIII, Hans Holbein. Esta visión más realista nos muestra mercaderes, banqueros o prestamistas, nobles y también la alta burguesía. Es decir, que vamos a encontrar una relación directa entre el poder económico, las artes plásticas y la necesidad de retratar e intentar perdurar a través de la representación visual. En esta relación lo que nos parece interesante es tratar de considerar también este ciclo de sonetos como un registro de individualidades. En ciertas ocasiones en la pintura tenemos la referencia de quién es el retratado, otras veces no. Por ejemplo, la obra llamada *Hombre con turbante rojo* de Jan van Eyck es un retrato en el que, pese al anonimato del personaje, encontramos marcas precisas de esa individuación. Y cuando hablo de estas marcas no tiene que ver con la posibilidad de encontrar una belleza en términos ideales sino de mostrarnos al personaje tal cual es, con sus verrugas y arrugas. Con los detalles característicos de cada sujeto. Y en algún punto, podemos leer que, en el ciclo de sonetos de Shakespeare, también hay una visión material de los retratos, tanto del joven como de la

dama morena. Con esto nos referimos al énfasis que hace el ciclo en la decadencia física a la cual están sometidos. Si el joven está doblegado a esa decadencia física, también forma parte de este mundo sublunar, un cosmos de sujetos individuales y, consecuentemente, también con marcas que le son particulares lo que nos conduce a la relativización de la idea de belleza. El joven amado remite a un tipo de belleza, la dama morena a otra sensualidad, y ambas son válidas.

Hay otra palabra que quisiéramos destacar, en el tercer cuarteto de este soneto: “meditation”, que entra en relación con “ruminare” del soneto anterior. La reflexión es la detención ante el paso del tiempo. La meditación y la reflexión se relacionan con la figura del melancólico, personaje cuyo elemento primordial es la tierra, y como característica principal tiene la ataraxia o inmovilidad, por ejemplo, no lleva a cabo la acción, sino que medita acerca de cómo llevarlas a cabo. Las referencias y la iconografía al humor melancólico llevan al sujeto al detenimiento. La quietud, quizá, pueda ser leída también, como una resistencia al paso del tiempo, es decir intentar conservar la inmovilidad frente a la mutabilidad. De este modo, la constitución del soneto como género poético se presenta junto a la meditación y también con la detención y la cesación, que entran en conflicto con la fugacidad.

Otra cuestión relacionada con la meditación y la reflexión es la pregunta. En esta serie de sonetos vamos a encontrar gran cantidad de preguntas y en algún caso la pregunta se repite: ¿quién puede detener el paso del tiempo? o “¿Qué mano fuerte podrá detener su ágil pie?” Nuevamente, esa referencia a los pies del verso isabelino y esa relación entre el poeta y el Tiempo como un poeta. Los versos intentan ser una respuesta: el poeta con su escritura. Esa tinta negra es la que, en última instancia, también va a llevar a pensar una respuesta frente a esta fugacidad pero, sobre todo, cuando

hace alusión a esta tinta, también se pregunta qué significa escribir. Entonces, ¿cuál es la naturaleza del lenguaje y de qué manera ese lenguaje forma parte de un universo donde es posible que el tiempo se detenga?

Entonces, frente a lo que se señala en los Sonetos 64 y 65 como una continuidad, en esa reflexión acerca de que todo lo material sucumbe a ese paso del tiempo, el Soneto 66 va a ser otra posible respuesta. En primer lugar, el poema es un lamento —dentro de los géneros de la poesía trovadoresca se denomina *enuég*—, una enumeración de cosas desagradables, de elementos negativos. El Soneto 66 comienza con una referencia a los Sonetos 64 y 65, “tired of all this” [cansado de todo esto]. Lo que sigue son todas cualidades negativas que tienen que ver con la transformación de una cosa en otra y es siempre una transformación hacia algo peor. El Soneto 66, también, lo que estaría retomando es esa tradición de la poesía amorosa pero nuevamente desde una visión negativa. Lo que se presenta no es el intento de definir, sino todo lo contrario, un intento de desarticulación de algún tipo de trascendencia, lo cual es una respuesta a los sonetos anteriores porque ya hubo una meditación sobre la imposibilidad de detener ese tiempo.

El Soneto 81 nos muestra un juego de opuestos entre lo que puede perdurar y lo que se transforma en ruina. Por un lado, toma el motivo del epitafio y su escritura:

Or I shall live, your epitaph to make;  
Or you survive, when I in earth am rotten;  
From hence your memory death cannot take,  
Although in me each part will be forgotten.  
Your name from hence immortal life shall have,  
Though I, once gone, to all the world must die;  
The earth can yield me but a common grave,  
When you entomb'd in men's eyes shall lie.



Your monument shall be my gentle verse,  
Which eyes not yet created shall o'er-read,  
And tongues to be your being shall rehearse,  
When all the breathers of this world are dead.  
You still shall live, such virtue hath my pen,  
Where breath most breathes, even in the mouths  
of men.

[O viviré para escribir vuestro epitafio,  
u os sobreviviréis cuando yo pudra bajo tierra;  
la muerte no ha de lograr llevarse de aquí vuestra  
memoria,  
aunque el olvido me devore por entero.  
Vuestro nombre gozará en este mundo de una vida  
inmortal;  
en tanto yo, una vez ido, moriré para todos;  
la tierra no puede otorgarme sino una tumba  
ordinaria,  
mientras vos reposaréis sepultado a la vista de la  
Humanidad.  
Vuestro monumento serán mis dulces versos,  
que leerán ojos aún no engendrados,  
y las lenguas futuras sostendrán vuestro ser  
cuando quienes respiran en este mundo estén  
muertos.  
Perduraréis siempre —tal es el poder de mi pluma—  
donde más alienta el aliento; en los labios de los  
hombres.]

Vemos que este juego de opuestos se produce entre qué es la permanencia o qué es lo que puede permanecer, y qué no. Nuevamente podemos ver la tensión entre el monumento y la palabra. Y la palabra se transforma en una metáfora del monumento que pervive. La reflexión sobre la fugacidad

del tiempo, también nos habla de los vestigios de un cuerpo, un cuerpo descompuesto debajo de la tierra. Entonces surge la pregunta: ¿qué es lo que sobrevive al sujeto? ¿Qué es lo que sobrevive al poeta? Parece ser que es la palabra. Y lo que aparece como un motivo de supervivencia frente al cuerpo debajo de la tierra es el epitafio en la lápida y en el poema que sobresalen para ser leídos.

También la escritura y su impresión en libro se percibe como permanencia, pero refiriéndose a esa escritura que es posible gracias a los ojos que van a leer el poema en el futuro. No solamente entonces el poema va a estar en los ojos, sino que a través de los ojos va a pasar a la enunciación oral, lo cual es una forma más de mantener vivo el espíritu del joven y, por lo tanto, su belleza. Y volvemos a ese intento de trascendencia que decae por la materialidad misma del cuerpo, pero también de la palabra.

Hay otro aspecto que nos parece interesante con respecto a esta problemática y que podemos leer en el Soneto 122: “thy gift, thy tables, are within my brain, full charactered with lasting memory [...]” [Tu regalo, tu tablilla, está dentro de mi mente. Todo escrito con memoria imperecedera, que quedará por encima de aquellas vacías páginas, más allá de toda fecha, aun hasta la eternidad]. Aquí “tables” se puede traducir como ‘tablillas’, es decir, la pizarra en donde se escribe y, de este modo, retoma el tópico entre escritura y memoria, la memoria es una tablilla donde se escribe y donde siempre va a quedar una huella. Qué es ese vestigio de la escritura, esos restos que quedan en la mente, pero también en la mente en tanto escritura y en la memoria en tanto registro hecho a través de la palabra. De este modo, podríamos sospechar que todo el ciclo de sonetos, no es más que una serie de restos de una experiencia relacionada con lo bello y con el intento de la escritura. Qué es lo que nos queda al escribir, sino escribir sobre la (im)posibilidad

de alcanzar lo verdadero a través de la palabra. Ruina y vestigio, entonces, no son solo lo que se observa en un paisaje o entre los cuerpos que se asoman a la vejez, sino también lo que queda en el poema como representación y como aquello que se ha intentado representar.

## Bibliografía

- Beckwith, E. (1926). On The Chronology of Shakespeare's Sonnets. *Journal of English and Germanic Philology*, vol. 25, núm. 2, pp. 227-242.
- Gray, H. D. (1915). The Arrangement and the Date of Shakespeare's Sonnets. *PMLA*, vol. 30, núm. 3, pp. 629-644.
- Higgins, A. (1990). Spenser Reading Chaucer: Another Look at the "Faerie Queene" Allusions. *The Journal of English and Germanic Philology*, vol. 89, núm. 1, pp. 17-36.
- Horacio (1984). *Odas-Épodos-Arte Poética* (Introducción, traducción y notas de Alfonso Cuatrecasas). Bruguera.
- Hui, A. (2016). *The Poetics of Ruins in Renaissance Literature*. Fordham University.
- Kott, J. (1969). Amarga Arcadia de Shakespeare. *Apuntes sobre Shakespeare*. Seix Barral.
- McLuhan, M. (1998). *La galaxia Gutenberg*. Galaxia Gutenberg.
- Ovidio (2005). *Metamorfosis*. Cátedra. Rolfe, W. J. (ed.). (1905). The Date of the Sonnets. *Shakespeare's Sonnets*. American Book.
- Roth, M., Lyons, C. y Merewether C. (1997). *Irresistible Decay: Ruins Reclaimed*. Getty Research Institute for the History of Art and the Humanities.
- Shakespeare, W. (1992). *Sonetos* (Fátima Auad y Pablo Mañé trans.). Río Nuevo.
- Shakespeare, W. (2010). *The Sonnets* (Katherine Duncan-Jones ed.). The Arden Shakespeare Third Series, 14. Methuen Drama.
- Simmel, G. (2002). Réflexions suggérées para l'aspect des ruines. *La Philosophie de l'aventure*. L'Arche,
- Starobinski, J. (1964). La mélancolie dans les ruines. *L'invention de la liberté 1700-1789*. Skira.



## Capítulo 4

### Sólida, demasiado sólida carne

Cuerpo, desintegración y resto en el teatro jacobeo

*Noelia Fernández*

#### El cuerpo como resto

Uno de los aspectos que distinguen al teatro isabelino y jacobeo es la violencia física como una forma de ejercer el poder, especialmente, por parte de los personajes masculinos sobre los femeninos. En estas obras, las imágenes de cuerpos fragmentados, ya en la concreción de los diversos métodos punitivos, ya como manifestación de deseos que se ubican fuera de la norma, escenifican el resquebrajamiento de un orden social cuya reconstrucción parece ser necesaria para recuperar la cohesión del Estado y de la familia como su reflejo. En este sentido, el cuerpo de las mujeres como continente político, simbólico y efectivo del sistema social y como garantía de su continuidad, requiere una regulación por parte de los que detentan el poder, lo cual se manifiesta, como toda acción política que pretenda impulsar un Estado, mediante el ejercicio de la violencia.

En primer lugar, debemos detenernos en la noción de *resto* como metáfora de este resquebrajamiento, que el drama de fines del siglo XVI y principios del XVII pone en

escena una y otra vez. Eduardo Rinesi se refiere a *Hamlet* –una de las piezas más paradigmáticas de la producción shakespeariana y del teatro jacobeo en general– como una obra sobre los restos. Restos de seres humanos, restos de sistemas sociales constituyen el eje de un texto que reitera obsesivamente dicha palabra (*rest*) en sus diversos sentidos, siempre asociados con el paso del tiempo, la finitud y la muerte (Rinesi, 2016: 18-19). Pero la reiteración del tema, en primer lugar, vinculado al cuerpo, no es privativa de esta obra de Shakespeare sino que, aun después de la muerte del dramaturgo isabelino, constituye uno de los paradigmas dominantes en la cultura y la poética de la dramaturgia inglesa que, como primera medida, hace hincapié en el tratamiento del cuerpo y en distintas formas de representarlo. Pero, ante todo, ¿qué entendemos por *cuerpo*? En principio, podemos definirlo como un constructo cultural y social, dado que existen distintas concepciones asociadas a este término, determinadas por los valores, ideas y creencias propios de cada contexto y sociedad particular. El vínculo recíproco entre la noción de *cuerpo* y el contexto en el cual se alude a ella resulta ineludible, puesto que “el cuerpo social condiciona el modo en que percibimos el cuerpo físico” y “la experiencia física del cuerpo, modificada siempre por las categorías sociales a través de las cuales lo conocemos mantiene, a su vez, una determinada visión de la sociedad” (Douglas, 1988: 89). Por este motivo, el cuerpo funciona como catalizador, como territorio de los cambios sociales que inciden en los individuos y en sus vínculos con los otros.

De este modo, como afirma Le Breton, “el ‘cuerpo’ solo existe cuando el hombre lo construye culturalmente” (1995: 27). Es aquello que le permite al ser humano interactuar con el mundo, ya que “la existencia del hombre es corporal” (Le Breton, 1995: 7). Por otra parte, en cuanto a la cultura del Renacimiento y, particularmente, al teatro

inglés, proponen una estética que insiste permanente en el problema de la descomposición y la fragmentación de la carne, y en sus “imágenes corporales” señalan, según Francis Barker, “un orden social donde el cuerpo ocupa un lugar central e irreductible”, “ya torturado legalmente [...] o desmembrado afectuosamente en el tablado en nombre de la poesía” (1984: 30). También Margaret Owens destaca que “*one period of intense fascination with the dismembered body [...] colors the drama of England from the fifteenth century to the closing of the commercial playhouses in 1642 [...]*” (2005: 12). Esta particularidad del teatro isabelino y jacobeo no solo es estrictamente un asunto que concierne a la tragedia. Recordemos, por ejemplo, la libra de carne que Shylock exigía, categórica y literalmente, como resarcimiento ante la deuda de Antonio en *The Merchant of Venice* donde, tal como afirma Owens, “*the paradigmatic early modern body is dismembered or fragilized*” (2005: 13).

Yendo aún más lejos, esta estética marca no solamente el rumbo de la literatura sino de otras manifestaciones artísticas que fueron producidas entre fines del siglo XVI y la primera mitad del XVII, tanto en Inglaterra como en el continente. Diversas representaciones pictóricas del Cristo muerto (entre ellas, la de Hans Holbein, el joven, de 1571, u otras incluso anteriores como la de Mantegna, de 1478), buscaban resaltar la naturaleza humana –y, por ende, mortal– de la figura divina, doblegando el poder de la resurrección. Otra obra, también de Holbein, es el retrato de los embajadores Jean de Dinteville y Georges de Selve, en cuya parte inferior se oculta un *memento mori* en forma de calavera que contrasta con la naturaleza vital de los conocimientos que se encuentran representados en los estantes. El interés por el cuerpo como resto traspasa, incluso, las fronteras del arte e invade tanto el terreno de la filosofía de Descartes, en cuyos escritos “la imagen del cadáver aparece con naturalidad”

(Le Breton, 1995: 60), como el de la medicina, que “se perfila a la sombra de los patíbulos (o en la soledad nocturna de los cementerios)” (Le Breton, 1995: 52). En este último contexto del conocimiento, el cuerpo desmantelado también ocupa el centro de la escena en los teatros de disección, donde no solo tenían lugar las prácticas y observaciones científicas de los nuevos anatomistas sino que, a partir del siglo XVI, comienzan a considerarse, igual que el drama, como parte del entretenimiento popular (Le Breton, 1995: 50).

Las diversas formas del desmantelamiento corporal que lleva adelante la cultura europea moderna se superponen y el recurso de la metateatralidad profundiza esta ambigüedad en la que la espectacularidad del espacio escénico se confunde con la del cadalso. Según Sarah Redmond,

Transferring death from the executioner's scaffold to the theater's [...] allows for an emblematic echo of actual public punishments, but also introduces the possibility of ambiguities within the spectacle of the condemned and executed man because of the 'defamiliarization' that the stage offers (Cunningham 213-214). [...] Metatheatrical modes invoke the inherent voyeurism in watching suffering and death, and body plays utilize the ideological and visual experience of public punishment and execution to dramatize both the event of execution and the audience's role as spectators of that event. (2007: 34)

Del mismo modo en que, desde la concepción teatral shakespeariana, los límites entre el espacio escénico y el de los espectadores son completamente ambiguos, dicho espacio de representación también refleja, en cierto modo, los métodos de castigo ejemplar que se ponían en ejecución desde el Estado. En la concepción moderna, por lo tanto,



el cuerpo ya no es intocable ni el reflejo perfecto del alma, puesto que se vuelve “un resto. Ya no es más el signo de la presencia humana, inseparable del hombre, sino su forma accesoria” e “implica que el hombre se aparte del cosmos, de los otros, de sí mismo” y resulte siendo “el residuo de estas tres contracciones” (Le Breton, 1995: 46).

El contexto específico que consideramos en este trabajo corresponde a principios del siglo XVII inglés y es conocido como período jacobeo; una época previa a la Revolución de Cromwell que en 1649 instauró un breve interregno republicano. Este momento histórico se denomina “jacobeo” porque se desarrolló durante el reinado de James I (primer representante de la dinastía Stuart en Inglaterra) a partir de su ascenso al trono en 1603, luego de la muerte de la última descendiente de los Tudor; es decir, la reina Elizabeth I, quien definió en el siglo anterior la época isabelina, iniciada en 1558. En cuanto a las características del período, a pesar de la gran estabilidad política que había logrado la reina en la era isabelina, la continuidad del gobierno se veía en constante peligro, dada la falta de una descendencia natural que la garantizara, preocupación que ya había amenazado a su padre, el rey Henry VIII, motivando de esa manera su ruptura con la Iglesia de Roma, lo que dio comienzo a la Reforma anglicana.<sup>1</sup>

Dados estos antecedentes históricos que aún permanecían en el imaginario de los ingleses, la muerte de la reina representaba el fantasma de crisis anteriores y un serio riesgo para la continuidad de la corona. En este contexto,

---

1 El siglo XVII en Inglaterra fue un período atravesado por el problema de la destrucción y la amenaza permanente de la entropía, que están presentes hasta después del interregno, con la gran epidemia de peste que tuvo lugar en 1665 y, un año después, con el gran incendio que asoló la ciudad de Londres. Ambas problemáticas amenazaron los espectáculos teatrales, la construcción de los edificios destinados a ese fin desde el siglo XVI y llevaron, también, a que muchos textos dramáticos del período se perdieran.

el ascenso al trono del rey James I constituía un cambio importante, no solo porque implicaba la unificación de los Estados de Inglaterra y Escocia sino porque se trataba de un varón que gobernaría después de que una mujer lo hiciera durante mucho tiempo, con todas las implicancias y particularidades que, sin duda, este cambio de género acarrearía.

Estas circunstancias, sin dudas, también tenían su incidencia en el arte teatral, ya que la incertidumbre que se vivía en el período se reflejaba dramáticamente en el pesimismo y la amargura de las últimas obras shakespearianas y en el ambiente ominoso, no solo de las tragedias sino de las denominadas *bitter comedies* del período jacobeo e, incluso, en la dramaturgia de otros autores como John Webster, John Ford o Thomas Middleton. Las tragedias de estos últimos se caracterizaban por una atmósfera que reflejaba este incierto cambio de época en varios sentidos pero que, especialmente, hacía hincapié en el problema de la muerte y la decadencia, no solo en la materialidad del cuerpo humano sino desde un punto de vista epistemológico. Francis Barker lo resume:

En pocos años se configuró un nuevo conjunto de relaciones [...] Se desarticuló el antiguo poder supremo del período isabelino y en su lugar se estableció una nueva combinación de espacios y actividades sociales, ligados entre sí por nuevas líneas de fuerza ideológica y física, entre las cuales fueron un elemento crucial, aunque cada vez más obstruido, las nuevas imágenes del cuerpo y las pasiones. (Barker, 1984: 14)

Es decir que en la modernidad asistimos a un cambio de paradigma, y una de sus particularidades es el lugar preponderante que pasa a ocupar el cuerpo. En cuanto a la literatura inglesa del momento, en términos generales reflejaba

el problema de la fugacidad y la entropía en sus diversas formas: la finitud del ser humano, esclavo del tiempo, que impacta en la belleza del cuerpo, en la perduración de la literatura y en la constancia de los vínculos y cierto escepticismo respecto del destino humano luego de la muerte; eran preocupaciones que ya había desarrollado profusamente la obra shakespeariana, tal como hemos ejemplificado a partir de *Hamlet*. A diferencia de la Edad Media, en la que el destino humano estaba marcado por la trascendencia y la búsqueda de un destino espiritual después de la muerte, la era moderna se encuentra atravesada por un proceso de secularización que venía sucediendo paulatinamente en toda la cultura europea a partir del *Quattrocento*. Este cambio implica que “[...] el trascendente significado religioso de la historia –de origen judeocristiano– se transforma en términos humanos inmanentes [...]” (Germani, 1976: 26). El Renacimiento, de acuerdo con este proceso, se caracteriza como una “afirmación de la emancipación espiritual del hombre respecto de la religión, la estructura social, el escolasticismo de la Edad Media” (Wilson, 1964: 29). Es “una idea conceptual que se asocia tanto con la ciudad como con los dos grandes cambios ocurridos en la historia de la humanidad: la transición de la sociedad ‘primitiva’ a la sociedad ‘civilizada’ y el surgimiento de la modernidad a través de una mutación sociocultural acaecida dentro de la ‘civilización’ particular” (Wilson, 1964: 12).

Este cambio en la cultura europea implicó una resignificación de la experiencia de la muerte y la finitud, el paso del tiempo y la desaparición del cuerpo. La preocupación por la entropía constituye, de hecho, uno de los temas centrales de *The Sonnets*, puesto que el poemario plantea, entre otros, el problema de la decrepitud, de la desaparición física del poeta. La voz poética del *Sonnet 73* se enfrenta así al paso inexorable del tiempo:

That time of year thou mayst in me behold  
 When yellow leaves, or none, or few, do hang  
 Upon those boughs which shake against the cold,  
 Bare ruined choirs, where late the sweet birds sang.  
 In me thou see'st the twilight of such day  
 As after sunset fadeth in the west;  
 Which by and by black night doth take away,  
 Death's second self, that seals up all in rest.  
 In me thou see'st the glowing of such fire,  
 That on the ashes of his youth doth lie,  
 As the death-bed, whereon it must expire,  
 Consum'd with that which it was nourish'd by.  
 This thou perceiv'st, which makes thy love more strong,  
 To love that well, which thou must leave ere long.

En este texto, el poeta se refiere directamente al problema de la muerte y reitera el término que también obsesiona a Hamlet en la doble acepción referida por Rinesi y vinculada tanto a la idea de *resto* como a la de 'reposo' ("*death's second self, that seals up all in rest*"). Construye, además, una serie de metáforas de la naturaleza para aludir a su propia vejez, comparándose, por ejemplo, con un árbol que pierde las hojas. Los términos que utiliza elaboran, por otra parte, un campo semántico que insiste con la idea del agotamiento, de aquello que se consume, incluso, en un sentido económico ("*consum'd*"), de lo que se desvanece ("*fadeth*"), haciendo un juego entre la juventud perdida y las huellas corporales de la muerte ("*the ashes of his youth*") o apelando a la imagen del crepúsculo ("*After sunset fadeth in the west*"). El concepto de *ruina* aparece además dentro de este entramado de imágenes: "*ruined choirs*" puede referirse a las ruinas de los monasterios destruidos por la Reforma anglicana cuando el rey Henry VIII se apropió de dichos lugares, que habían pertenecido a la Iglesia de Roma (Shakespeare/Gibson,

1996: 86). Esta es la problemática que el poeta reconoce y ante el olvido que la muerte acarrearía, reflexiona a lo largo del poemario proponiendo posibles soluciones.

Esta idea de ruina es un tema que recorre una de las tragedias más importantes y emblemáticas del período: *The Duchess of Malfi*, de John Webster. La problemática aparece en el texto desde varias perspectivas; tanto en relación con el paso del tiempo que afecta la arquitectura de las ciudades como en alusión a la decadencia física. En una de las últimas escenas de la pieza, cuando su esposa ya ha sido asesinada, Antonio y Delio se encuentran contemplando una fortificación que “*grew from the ruins of an ancient abbey*” (Webster, 2001: V, iii, 2). La ambientación y la situación escénica guardan ciertas reminiscencias con el momento en que Hamlet ve al supuesto fantasma de su padre en la explanada del castillo.<sup>2</sup> Al observar este paisaje donde, según la didascalia, “*there is an echo from the Duchess’ grave*” (Webster, 2001: V, iii), Antonio insiste en el problema del deterioro y la destrucción a la que están destinadas todas las cosas:

I do love these ancient ruins:  
We never tread upon them, but we set  
Our foot upon some reverend history,  
And, questionless, here in this open court,  
Which now lies naked to the injuries  
Of stormy weather, some men lie interr’d  
Lov’d the church so well, and gave so largely to’t,  
They thought it should have canopi’d their bones  
Till doomsday. But all things have their end:  
Churches and cities, which have diseases like to men,  
Must have like death that we have  
(Webster, 2001: V, iii: 10-20)

---

2 Sobre el efecto de los ecos que se pueden escuchar en ese lugar, Delio comenta: “many have suppos’d it is a spirit / That answers” (Webster, 2001: V, iii, 8-9).

Las ruinas a las que alude Antonio en este fragmento se pueden pensar como un comentario sobre los restos del catolicismo, que había sido reemplazado por un nuevo sistema religioso y político a partir de la Reforma anglicana, proceso que llevó a la destrucción o reapropiación de muchos monasterios y templos católicos por parte de Enrique VIII. La obra ha sido interpretada por algunos críticos como una expresión de la Reforma, ya plenamente instalada en la sociedad inglesa durante la época de Webster. Las ruinas a las que hace referencia el personaje son una metáfora de la antigua fe. La nostalgia de Antonio permite pensar que la obra “*excoriates corrupt Catholicism while mourning its salvific potential*” (Luckyj, 2011: 11).

Las diversas formas de la devastación se multiplican a través de distintos tipos de imágenes y metáforas que, por ejemplo, hacen referencia al veneno: “*This foul melancholy/ Will poison all his goodness*” (Webster, 2001: I, i). También están presentes la peste y la lepra, como un comentario de lo que efectivamente sucedía, tanto en Inglaterra, como en el continente; territorios asediados por la enfermedad: “*I would sooner eat a dead pigeon, taken from the soles of the feet of one sick of the plague, than kiss one of you fasting*” (Webster, 2001: II, i, 42). Los parlamentos de Bosola se caracterizan por una fuerte presencia de imágenes relacionadas con la muerte, la enfermedad y todas las formas posibles de ruina corporal:

Man stands amaz'd to see his deformity,  
In any other creature but himself.  
But in our own flesh, though we bear diseases  
Which have their true names only tane from beasts,  
As the most ulcerous wolf, and swinish measles;  
Though we are eaten up of lice, and worms,  
And though continually we bear about us  
A rotten and dead body. (Webster, 2001: II, i, 53-60)

También la Duquesa, protagonista del drama, plantea una pregunta que preanuncia su propia muerte inmediatamente antes de su concreción, como una suerte de epílogo: “*What would it pleasure me, to have my throat cut / With diamonds?*” (Webster, 2001: IV, ii, 212-213). De hecho, el parlamento que abre la pieza revela que esta centralidad del cuerpo, siempre asociado a la muerte y la enfermedad, definirá el tono general del texto:

A Prince's court

Is like a common fountain, whence should flow

Pure silver-drops in general. But if't chance

Some curs'd example poison't near the head

Death and diseases through the whole land spread.

(Webster, 2001: I, i, 11-15)

En este parlamento, además, la corrupción física se vincula metafóricamente con la decadencia política del orden imperante. El veneno emponzoña a esta familia “*near the head*”, dado que “*as Regent the Duchess is the temporal head of the state; as the state's sovereign magistrate she is the source of its justice, her authority being derived from God*” (Webster, 1983: 13). Esta asociación responde al pensamiento analógico; otro de los paradigmas que constituyen la cultura del Renacimiento inglés, y a través de esta lógica, el cuerpo enfermo se equipara con el cuerpo del Estado; la degradación es el eje que emparenta la naturaleza física del ser humano con la de la organización político-social concebida, también, como un cuerpo. Desde la misma perspectiva analógica, también en el Barroco y en las obras teatrales inglesas de dicho período en particular, el estado del cuerpo se emparenta también con la ciudad moderna que se reorganiza frente al crecimiento demográfico y económico provocado por la salida de la economía feudal y la paulatina entrada en las

formas de producción capitalista. Según Richard Sennett, la experiencia física humana está necesariamente asociada al desarrollo de las ciudades, puesto que la planificación urbana tiene como base las distintas concepciones y discursos acerca del cuerpo humano que circulan en un momento histórico en particular y una cultura determinada (Sennett, 2016). De este modo, en el teatro del período, la decadencia física y la enfermedad se expresan, frecuentemente, a través de metáforas que refieren al estado de las calles, ya que, como dice Sennett, los “problemas relacionados con el cuerpo han encontrado expresión en la arquitectura” (Sennett, 2016: 17). De hecho, la ciudad —ya sea Londres o Venecia, que son las que suelen recrearse en el teatro inglés del período— es el marco en el que se desarrollan varios de estos textos, el espacio dramático en el que tienen lugar los conflictos. En las comedias de Ben Jonson, por ejemplo, la experiencia sensorial suele encontrarse indisolublemente ligada a la del espacio en el que el cuerpo se sitúa, de tal modo que muchas veces es imposible deslindar los males físicos respecto del estado medioambiental que suele evocar imágenes de putrefacción, decadencia y una suciedad que empieza a incomodar. La simbiosis entre la topografía urbana y el cuerpo humano —especialmente, para expresar el deterioro corporal, pero también la decadencia moral, en relación analógica y metafórica con la impureza de las calles— es una imagen recurrente en estas obras. En el caso de *Volpone*, por ejemplo, el cuerpo como un organismo incontinente y enfermo se torna repugnante y evoca así los sucios conductos de la ciudad, cuya apertura y saturación comienza a ser un problema:

Would you once close  
Those filthy eyes of yours, that flow with slime,  
Like two frog-pits; and those same hanging cheeks,



Covered with hide instead of skin

[...]

His nose is like a common sewer, still running

(Jonson, 2009: I, v)

Por todo esto, la obsesión que atraviesa la cultura del período —y que anhelaba pero, a la vez, temía el príncipe danés de Shakespeare en su famoso soliloquio— era el problema de la descomposición y la decadencia de la carne en sus diversas formas, la amenaza de la integridad física, que es necesario contener, frenar, controlar, y que Bosola sintetiza resignadamente en la tragedia de Webster cuando asevera: “*all our fear, / Nay, all our terror, is lest our physician / Should put us in the ground, to be made sweet*” (Webster, 2001: II, i). La pretendida o ansiada integridad se expresa en distintos aspectos: desde el saber, en la figura del hombre total del Renacimiento —a la vez poeta, médico, parlamentario, astrólogo—, integridad del Estado nacional frente a amenazas externas; aquella que la Inglaterra isabelina construyó simbólicamente a través del cuerpo natural supuestamente inmaculado, inquebrantable, de su reina.

Así, el concepto de “cuerpo” se vincula con una idea de totalidad que se ve constantemente quebrantada e involucra dos aspectos: uno, material o físico y otro imaginario o simbólico, que completan la imagen corporal. Por lo tanto, la integridad del cuerpo no es enteramente material sino que contiene otros elementos tangibles y no tangibles que trascienden la frontera de la carne. En el caso de las figuras reales, la corona como elemento material y el cuerpo político como aspecto inmaterial completan la imagen de los reyes y las reinas. Desde la Edad Media, el cuerpo político —eterno, inquebrantable e intangible, aquel que permitía el traspaso del poder— se encuentra indisolublemente unido al cuerpo material, que es biológico y mortal, sometido

a la finitud y la fragilidad de la carne. El desmantelamiento de la figura real es una problemática que desarrollaba Shakespeare, por ejemplo, en *King Lear* y en *Richard II* y constituía una representación del temor social ante el vaciamiento del poder.

Pero esta fantasía totalizadora parece verse constantemente amenazada o, al menos, puesta en duda. Y esto es así dada la proliferación de imágenes de cuerpos fragmentados que colman los escenarios del teatro, las mesas de disección —práctica médica impensable antes del Renacimiento, momento en que se oficializa— y las concurridas ejecuciones públicas de los condenados. Según Jonathan Sawday (1996), en la temprana modernidad surgió “*a culture of dissection*” y la noción del cuerpo como un todo divinamente ordenado sufrió un colapso hacia la segunda mitad del siglo XVII:

El mundo no se orquesta más según el viejo orden de los planetas y los materiales etéreos. La anatomía ya no opone partes “astrales” a partes “terrestres” del cuerpo. Solamente las leyes de la mecánica rigen las cosas y los objetos [...] De hecho, el cuerpo se naturaliza, se “desencanta”: referido más directamente a sí mismo, se encuentra más espontáneamente liberado del orden cósmico y de sus gradaciones. Lo que, por otra parte, explica su unidad y la capacidad de valorizar nuevas partes; la “máquina” [...] “cuyos engranajes se prestan mutuo apoyo, como un cuerpo cuyos miembros dependen uno del otro”. (Vigarello, 2005: 65)

Es así como entra en escena el concepto cartesiano del cuerpo mecanizado, la máquina ya no gobernada por las estrellas y el alma, sino por la mente (Bain, 2014: 67). A principios del siglo XVII, la obra de Ben Jonson —*Epicene or the Silent Woman*— construye esta lógica, ya no a partir de la

tragedia sino a través de un tono cómico emparentado con la estética del grotesco, y alejándose de concepciones del cuerpo ligadas a determinaciones trascendentales o cósmicas para dar lugar a la idea de una corporalidad compuesta de distintas partes con las cuales se arma un todo fabricado, inmanente, racionalizado:

All her teeth were made i' the Blackfriars, both her eyebrows i' the Strand, and her hair in Silver Street. Every part o' the town owns a piece of her [...] She takes herself asunder still when she goes to bed, into some twenty boxes, and about next day noon is put together again, like a great German clock. (Campbell, 2009: IV, ii, 84-90)

En este parlamento, el cuerpo está pensado como un conjunto de engranajes, como un mecanismo de relojería que solo funciona gracias a la suma perfecta de sus partes. La máquina del cuerpo femenino requiere, como ese reloj, reparaciones constantes. Al mismo tiempo, el comentario se puede leer como una metáfora de la disección corporal.

## **Ruinas: pasado, presente y futuro**

Por otro lado, la literatura inglesa del período nos permite abordar el concepto de *ruina* como una estrategia que funda una nueva poética a través del rescate novedoso del pasado literario.

The Renaissance poetic response to ruins is not to strive for fixity or permanence but to create a work of art that absorbs the past and is in turn open to future appropriation and mutation. The Poetics of Ruins in

Renaissance Literature imagines a fluid multiplicity rather than fixed monumentalization as a survival strategy in the classical tradition. (Hui, 2017: 3)

La literatura renacentista propone una poética del dinamismo y del cambio en lugar de una necesidad de fijación y estatismo. Y esto es así porque la episteme de los siglos XVI y XVII se encuentra atravesada por profundas situaciones de cambio y crisis en todas sus esferas; tanto en lo político como en lo social, lo cultural, lo económico, la ciencia y las artes, y estas modificaciones afectaron la visión que la sociedad tenía acerca del cuerpo humano y su relación con el cosmos. En primer lugar, hubo una resignificación del concepto de humanidad a partir del encuentro del hombre europeo con los habitantes del Nuevo Mundo y su cultura, costumbres y hasta forma, diferentes de los primeros. En segundo lugar, la exploración, que buscaba extenderse más allá de los confines de la Tierra, permitió un acercamiento a la observación del universo a partir de las innovaciones de Copérnico y su teoría heliocéntrica, que en la primera mitad del siglo XVI desplazaba al ser humano de su lugar central en el universo. Se suma a este cambio la invención del telescopio por parte de Galileo Galilei, ya en los primeros años del siglo XVII, que permitió confirmarlas teorías del primer astrónomo. En tercer lugar, los nuevos descubrimientos anatómicos de Andreas Vesalius con la publicación de su *De humani corporis fabrica* en 1543 describieron en detalle las diversas partes de la estructura corporal, acercándose a esa noción del cuerpo como mecanismo que, según hemos comentado, se puede encontrar posteriormente en la obra de Jonson. Más tarde, y ya en Inglaterra, William Harvey descubrió el sistema circulatorio corporal, que genera el calentamiento de la sangre, derribando la teoría antigua según la cual “era el calor que había en la sangre

lo que la hacía circular” e inaugurando la idea de la circulación como un mecanismo. Todas estas innovaciones sobre el modo en que se pensaba a los seres humanos, sin duda caracterizan este período como un momento de inestabilidad y relativismo.

En los *Sonnets* está presente ese relativismo, en relación con lo que ya hemos mencionado; es decir, la idea de perduración tanto del ser humano como de su obra. En el mismo sentido, siguiendo con esta noción de cambio, el poemario procura una reinención de los modelos y cánones corporales tradicionales que proponía la poesía trovadoresca en la que se asienta su poética, enfrentando la figura de la amada petrarquista a su Dama morena y relativizando así la continuidad de ese modelo en la cultura literaria.

También en este sentido es *Hamlet* la obra de referencia donde se encuentra una tensión entre el antiguo y el nuevo orden. El nuevo, representado por Fortimbras, revela la persistencia del otro orden, que se encuentra en retirada y cuyas ruinas se escenifican a partir del despojo del cuerpo paterno, que ya no es un cuerpo sino un fantasma o una voz cuya materialidad está ausente, según cómo lo interprete cada director. Por el contrario, el nuevo orden se representa mediante la presencia corporal, efectiva e implacable de Fortimbras asediando el castillo donde solo quedan los restos de aquellos que representaban el orden encarnado por el rey asesinado. Incluso, teniendo en cuenta el contexto histórico en el que se produjo la obra —la muerte de la reina Elizabeth I y el advenimiento del nuevo rey—, es posible pensar que esta tensión entre las ruinas del viejo paradigma y la emergencia de lo nuevo aluden a dicho contexto, en el que a los cambios científicos se suma la inestabilidad de la corona.

El término *ruin* en el inglés isabelino tiene varios sentidos que se pueden relacionar entre sí. De manera similar

a su origen latino, puede aplicarse a “*a state, a disposition, or a person; as a verb it is an event, an action that is both transitive and intransitive*” (Hui, 2017). En primer lugar, según el diccionario de Crystal y Crystal (2004), implica “*ruination, destruction, devastation*”. En segundo lugar, tiene el sentido de “*destitute, case of hardship*”. En tercer lugar, puede significar “*fall, giving way, overthrow*”; es decir, se asocia con la noción de ‘derrocamiento’, de ‘caída’, ya que proviene del latín *ruere*, que tiene ese sentido. Finalmente, también significa ‘residuo’ o ‘resto’ (“*remains, remnants, residue*”) (Crystal y Crystal, 2004: 380), que se puede asociar con la separación entre el cuerpo político y el cuerpo natural de la figura gobernante frente a la muerte. Algunos de estos sentidos son los que podemos encontrar en el drama jacobeo.

## El cuerpo y el Estado

Tal como lo creía Enrique VIII, impulsor de la Reforma anglicana como emergente político-religioso de su estirpe frustrada, los personajes masculinos de las obras isabelinas y jacobeanas consideran que la persistencia y solidez del sistema político y social —o, por el contrario, su resquebrajamiento— reside fundamentalmente en el cuerpo, tanto desde la perspectiva concreta como desde un punto de vista simbólico. En particular, los discursos que circulaban en la Inglaterra del Renacimiento permiten pensar el cuerpo de las mujeres como aquel que garantizaba la continuidad de la dinastía en términos biológicos y, por ende, políticos. En este sentido, Aspasia Velissariou afirma: “*the sexual control of women was central insofar as it was felt to be an imperative for the maintenance of social order*” (2016: 273). El teatro jacobeo se distingue por una marcada presencia de figuras protagónicas femeninas que asumen un rol activo y transgreden

“normas sociales, códigos de comportamiento femenino y hasta de vestimenta” (Bregazzi, 1999: 51). Estas transgresiones impulsan un ejercicio de control por parte de los varones, tendiente a preservar el orden social que, desde la perspectiva masculina, se encontraba en peligro frente a las acciones de estas mujeres. La supervivencia de las dinastías que dominaron las monarquías inglesas gravitaba alrededor de la descendencia —preferentemente masculina—, por lo que es pertinente la consideración de la matriz femenina como un continente no solo simbólico, sino concreto y efectivo, del Estado.

El imperativo de control al que alude Velissariou conduce, en buena medida, las acciones represivas, la vigilancia y, en definitiva, la violencia que los personajes masculinos ejercen sobre los cuerpos de las mujeres en las piezas jacobeanas, así como sus disputas internas por la posesión de esos cuerpos, principalmente a través de la institución matrimonial. Los dueños del poder simbólico, quienes empuñan las armas y se arrojan el deber de mantener la cohesión familiar o estatal, imprimen su furibundo castigo ejemplar sobre la carne de aquellas mujeres cuya sexualidad particular, desviada de la norma, pone en peligro la continuidad del clan o desvirtúa lo que los varones consideran la pureza de la sangre. Separar de su entorno físico o desmembrar aquellos cuerpos que no se ajustan a las normas es la respuesta que encuentra la sociedad punitiva ante su certeza de que dichos cuerpos ya no sirven para la continuidad del sistema. El incesto —como en el caso de *Tis Pity She's a Whore*— y los matrimonios interclases —conflicto que vehiculiza la tragedia de *The Duchess of Malfi*— son las dos prácticas más condenadas socialmente y desde la maquinaria comunicacional del teatro. La variedad de métodos de castigo que se representa en las obras va desde el encierro o el estrangulamiento (como sucede en la pieza de Webster), hasta la incineración

del cuerpo vivo (que en esta última obra aparece como un hiperbólico deseo de los hermanos de la Duquesa) y la extracción del corazón, la nariz o los ojos (en *Tis Pity She's a Whore* de John Ford). En cuanto a este último método, desde una perspectiva histórica algunos autores aseguran que la extirpación de la nariz constituía la forma particular de castigar la conducta sexual y estaba reservada casi exclusivamente a las mujeres (Bain, 2014: 126).

Ya sea como procedimientos que se concretan en la acción, ya sea como anhelos imaginarios de mentes vengadoras, la violencia de estos métodos, en ocasiones, es la canalización de aquellas fantasías que el sistema imperante prohíbe en su necesidad de mantener la tan deseada cohesión social. Ante la evidente prohibición, en *The Duchess of Malfi*, Ferdinand vehiculiza su palpable deseo incestuoso —que colisiona con su formal apego a las reglas tradicionales— a través de la fantasía de disgregar el cuerpo de su hermana con fuego:

I would have their bodies  
Burnt in a coal-pit, with the ventage stopp'd,  
That their curs'd smoke might not ascend to Heaven:  
Or dip the sheets they lie in, in pitch or sulphur,  
Wrap them in't, and then light them like a match:  
Or else to-boil their bastard to a cullis,  
And give' this lecherous father, to renew  
The sin of his back. (Webster, 2001: II, v, 67-74)

La imagen se reitera cuando Ferdinand asevera nuevamente que “*to purge infected blood*” (Webster, 2001: II, v, 26) “*the royal blood of Aragon and Castile*” (Webster, 2001: II, v, 22), “*we must not now use balsamum, but fire*” (Webster, 2001: II, v, 24). Este es el único modo de purificar esa sangre ultrajada de la Duquesa según Ferdinand quien, por si todo esto fuera



poco, asegura que despedazará a su hermana unos versos después, “*to make soft lint for his mother’s wounds, / When I have hewed her to pieces*” (Webster, 2001: II, v, 31-2). El deseo de incineración de la carne se emparenta con la metodología inquisitorial, pues Ferdinand asegura: “*the witchcraft lies in herrank blood*” (Webster, 2001: II, v, 78). La insistencia del texto en reiterar imágenes relacionadas con la sangre indica el interés que el tema tenía en ese momento, y que poco después desembocaría en los descubrimientos de William Harvey que ya hemos mencionado. De hecho, la obsesión por la sangre también está presente en la obra de John Ford, que fue estrenada pocos años después de la publicación de *De motu cordis et sanguinis* en 1628; lo que implica la vigencia del tema y el interés que despertaba.

Pero aún más, pues si la corrupción física está ligada de algún modo a la corrupción del Estado, y si el cuerpo se asocia con el espacio que ocupa, no alcanza con romper los cuerpos de la Duquesa, sus hijos y su esposo mayordomo; es también imprescindible hacerlo con sus dominios: “*would I could be one, that I might toss ver palacete ‘bout her ears, root up her goodly forests, blast her meads, and lay her general territory as waste as she hath done her honours*” (Webster, 2001: II, v, 17-21). La misma analogía entre el cuerpo en decadencia, la pérdida de la belleza y la noción de ruina es la que reitera Cariola sobre la propia Duquesa en sus últimos momentos dentro de su aposento, donde se encuentra encerrada:

Duchess: [...] Who do I look like now?

Cariola: Like to your picture in the gallery,

A deal of life in show, but none in practice:

Or rather like some reverend monument

Whose ruins are even pitied. (Webster, 2001:

IV, ii, 32-35)

En este pasaje Webster recoge la preocupación planteada por Shakespeare en los *Sonnets* cuando reflexiona sobre las distintas alternativas de perduración; una de las cuales —el monumento— tampoco resiste el paso del tiempo: “*Not marble, nor the gilded monuments / Of princes shall outlive this powerful rhyme*” (Shakespeare/Duncan-Jones, 2010: 55).

Por su parte, la ansiosa vigilancia de Bosola, no solo obsesiva sino precisa, sesgada, disgrega constantemente el cuerpo de la Duquesa de Malfi y se orienta casi exclusivamente a su parte baja, destinada a la reproducción y a la sexualidad:

A whirlwind strike off these bawd farthingales,  
For, but for that, and the loose-bodied gown,  
I should have discover'd apparently  
The young springal cutting a caper in her belly.  
(Webster, 2001: II, i, 152-155)<sup>3</sup>

La imagen resulta recurrente en boca del personaje: “*it was only to know what strange instrument it was, should swell up a glass to the fashion of a woman's belly*” (Webster, 2001: II, ii, 8-10).

En el mismo sentido, Soranzo inspecciona la parte baja del cuerpo de su esposa —la incestuosa Annabella— en la tragedia de Ford, a través de la mirada de Vasques:

If the lower parts of a she-tailor's cunning can coger  
such a swelling in the stomach, I'll never blame a false  
stitch un a shoe whiles I live again. Up and up so quick?  
And so quickly, too? 'Twere a fine policy to learn by  
whom this must be known. (Ford, 2008: IV, iii, 173-178)

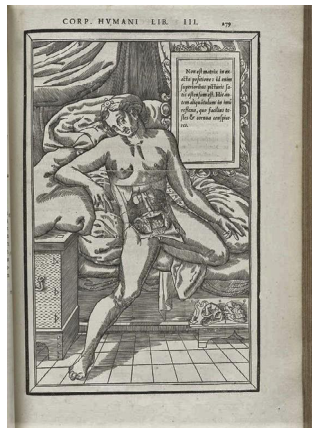
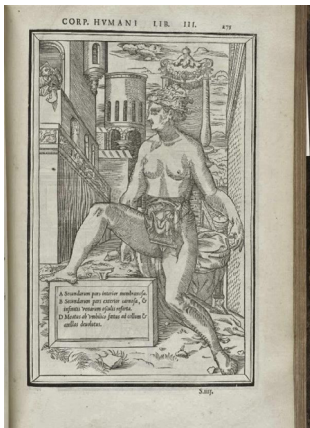
---

3 La prenda de vestir a la que se alude en este pasaje permitía a las mujeres embarazadas ocultar su estado.

Todos estos ejemplos permiten afirmar que el teatro jacobino expresa un deseo de observar, inspeccionar y ejercer el control del cuerpo femenino que se vincula con otra discursividad distinta a la del drama. En efecto, aunque comparten algunos códigos comunes, el lenguaje teatral y la medicina del Renacimiento reproducen formas similares de referirse al cuerpo, especialmente el de las mujeres. Esta similitud implica que ambos lenguajes responden a un determinado régimen escópico; esto es, el “modo de ver de una sociedad, ligado a sus prácticas, valores y aspectos culturales, históricos y epistémicos” (Chao, 2012: 2), entendido como un conjunto de normas de visibilización que moldean y condicionan todo aquello que se muestra o se oculta en un contexto específico. La cultura inglesa del período y el teatro que le sirve como dispositivo de expresión impulsan un régimen escópico que refuerza la visibilidad de los cuerpos femeninos como un mecanismo de control; una visibilidad fragmentaria y sexualizada, que inspecciona a las mujeres con el ojo del anatomista, del que disecciona; una observación que divide y quiebra el cuerpo como un conjunto. La observación intencionadamente fragmentaria y parcial por parte de los personajes masculinos del teatro jacobino en el acto vigilante y erotizado que examina el estado y la forma física de las mujeres no es tan distinta de la que impulsaba a los anatomistas de la época.

Los dibujos del médico francés Charles Estienne son, según Thomas Laqueur, “*the product of an implicitly male science. Male intellect and male hands open up bodies and reveal nature’s secrets*” (1992: 130). Se trata de representaciones anatómicas que, como sucede en las obras de teatro, abren y dividen cuerpos humanos vivos para exponer su interior. La focalización del anatomista sobre la parte baja de cuerpos femeninos expuestos en posiciones dramáticas e inequívocamente sexualizadas encarna estas fantasías fragmentarias de los

personajes masculinos en busca de una forma de conocimiento. Vientres de embarazadas, sistemas reproductivos, genitales representados en detalle ocupan el centro de las escenas donde los cuerpos se diseccionan con el mismo interés con que Bosola, Ferdinand o Soranzo pretenden abrir los vientres femeninos al escrutinio de su mirada; una “violación de la integridad humana”, un “voyeurismo mórbido del interior del cuerpo” (Le Breton, 1995: 53).



En *Tis Pity She's a Whore* (1633) de John Ford, el problema de la integridad o la fragmentación es lo que conduce y justifica el deseo incestuoso de Giovanni; otra suerte de intelectual moderno a la manera de Hamlet que discute obstinadamente, desde el “pensamiento pseudo-lógico y deductivo” (Ballesteros González, 2001: 37), con el fraile. Este último, aun en medio de la crisis de fe que lo atraviesa, intenta en vano educar al joven en la ortodoxia religiosa, que “enlaza con la tradición eclesiástica por la que el excesivo afán de conocimiento y saber engendran la perdición del alma” y que representa otra expresión de aquel viejo orden en decadencia que encontrábamos en la obra de Shakespeare (Ballesteros González, 2001: 38):<sup>4</sup>

Say that we had one father, say one womb / [...] gave both us life and birth; / Are we not therefore each to other bound / So much the more by nature, by the links / Of blood, of reason [...] / to be ever one, / One soul, one flesh, one love, one heart, one all? (Ford, 2008: I, i, 28-34)

Pero así como ocurría con el hermano de la Duquesa, el deseo de Giovanni —quien, a diferencia del anterior, consume el incesto desafiando así las convenciones sociales y religiosas— es inadmisibile para la comunidad de la que él y Annabella forman parte. Así, la necesidad de desintegrar el cuerpo de su hermana luego de —¿o a causa de?— su matrimonio con Soranzo no tardará en llegar, tal vez como única respuesta posible a la prohibición. Si hay algún aspecto que une al hermano incestuoso con su cuñado es el

---

4 El propio fraile, durante la discusión, nos informa que Giovanni es “aquel milagro del ingenio que una vez, en los últimos tres meses, fuisteis estimado cual maravilla de vuestra edad en toda Bolonia” al que “aplaudí la Universidad” (Ballesteros González, 2001: 69).

deseo de conocimiento a través del cuerpo de la mujer y la certeza de que, según creían los anatomistas, el saber se encuentra abriendo ese cuerpo.

En este sentido, la anatomía del Renacimiento y las formas de representación corporal en el teatro encuentran formas de expresión similares que se orientan hacia la necesidad de conocer:

Las disecciones humanas precipitan esencialmente a causa de un deseo de saber. Un deseo nuevo, en la medida en que su objeto también lo es, ya que lo designa una nueva mirada. Ese objeto es por supuesto el cuerpo, pero un cuerpo reorganizado a partir de ese momento en tanto objeto de conocimiento, cuyas diversas profundidades reclaman ser penetradas, cuyo interior esconde un sentido indispensable que no puede ser descifrado sino a través de la vista y del tacto. Es en ello que las disecciones constituyen un acontecimiento epistemológico: su utilidad, su necesidad, derivan de la redefinición tanto del cuerpo a conocer como del conocimiento del cuerpo. (Mandressi, 2012: 68)

De este modo, para garantizar la autenticidad de su amor, Giovanni ofrece un puñal a su hermana y le ruega que abra su pecho, donde habrá de ver *“a heart, in which is writ the truth I speak”* (Ford, 2008: I, ii, 223). Soranzo, por su parte, insiste en conocer la identidad de quien embarazó a su esposa, para lo cual amenaza: *“I’ll rip up thy heart and find it there”* (Ford, 2008: IV, iii, 53) luego de prometerle una serie de castigos que, en todos los casos, dismantelan su cuerpo —al que considera ahora no más que un *“piece of flesh”*<sup>5</sup>

---

5 La idea no es exclusiva de la literatura sino que proviene de una tradición literaria vinculada a la Reforma: “In the Catholic martyrologies commemorating the executions of recusants under

(Ford, 2008: IV, iii, 109)— y el de su amante: “*with my teeth, tear the prodigious letcher joint by joint*”, “*I’ll hew thy flesh to shreds!*” (Ford, 2008: IV, iii, 55, 58). Pero eso que el marido legítimo vocifera como metáfora emergente de su furia es, en cambio, para Giovanni, una promesa y un proyecto literal, como para Shylock lo era la libra de carne. La garantía de verdad que ya ofreciera a su hermana en las primeras escenas es lo que él consumará hacia el final de la tragedia, cuando ampute el corazón de Annabella y lo exhiba en la punta de su daga durante el banquete donde se confunde la carne de la comida con la carne mancillada:

You came to feast, my lords, with dainty fare; /I came  
to feast too, but I digg’d for food /In a much richer  
mine than gold or stone /Of any value balanc’d; ‘tis a  
heart, / A heart, my lords, in which is mine entomb’d./  
Look well upon’t; d’ee know’t? (Ford, 2008: IV, iii, 26-30)

La pura corporalidad termina imponiéndose por sobre la metáfora; la hipérbole lingüística se convierte, finalmente, en una hipérbole de los restos, de la descomposición, donde la carne del banquete se confunde y se mezcla con la carne del cadáver. La concreción final de la amputación se anuncia en esta obra no solo a partir de esa súplica inicial de Giovanni y las amenazas de Soranzo, sino en los dos rituales que unen a la pareja de hermanos. La presencia de la daga articula el rito solitario, resignificado, del matrimonio celebrado entre ambos durante el primer acto, junto con

---

Protestant monarchs, the extraction of the heart was often portrayed as the momento when the body defiantly expressed the martyr’s truth [...] It was not only Catholics who mystified the heart in accounts of execution. So powerful was the attraction of this idea, that even Protestant polemicists could not resist endorsing the belief that a fragmented body part might communicate through visual signs, uttering a truth more sincere and more credible than that of ordinary speech” (Owens, 2005: 223).

el apuñalamiento y extracción del corazón por parte de él hacia el final, en la habitación nupcial que Anabella comparte con Soranzo; acto que, a esta altura, se lee como un sacrificio con características religiosas. Así, Giovanni justifica el asesinato de ella, en primer lugar, como una forma de salvar su honra, para lo cual le propone, en su lecho de muerte: “*go thou White in thy soul to fill a throne / Of innocence and sanctity in Heaven*” (Ford, 2008: V, v, 64-65). Sin embargo, el asesinato y descuartizamiento del cuerpo femenino es, también, sobre todo al interior de la comunidad, una demostración del poder masculino que, en palabras de René Girard, “se efectúa a expensas de la víctima y [...] actúa sobre las tensiones internas, los rencores, las rivalidades y todas las veleidades recíprocas de agresión en el seno de la comunidad” (1983: 15). El triunfo del hermano sobre el marido es lo que prevalece al final: “*Soranzo, thou hast miss’d thy aim in this; / I have prevented now thy reaching plots*” (Ford, 2008: V, v, 99-100).

Todo esto permite afirmar, en definitiva, que en estas obras como en la cultura del Renacimiento inglés en general, la intervención del cuerpo femenino es una parte fundamental de la *praxis* política, las nuevas formas del conocimiento humano y la disputa por el poder en la organización social. Ese poder, que detentan casi exclusivamente los varones, es el que define y moldea la identidad femenina a través de la muerte; única acción capaz de devolver el cuerpo de las mujeres a lo que, desde este punto de vista, es la genuina pureza que nunca debió perder y que garantiza la conservación del *statu quo*.



## Bibliografía

- Bain, F. (2014). *Dismemberment and Identity-Formation in the Medieval and Early Modern English Imaginary*. (Tesis doctoral). University of Hawaii.
- Ballesteros González, A. (ed.). (2001). *John Ford. Lástima que sea una puta*. Asociación de Directores de Escena de España.
- Barker, F. (1984). *Cuerpo y temblor. Un ensayo sobre la sujeción*. Per Abbat.
- Bregazzi, J. (1999). *Shakespeare y el teatro renacentista inglés*. Alianza.
- Campbell, G. (ed.). (2009). *Ben Jonson. The Alchemist and Other Plays: Volpone, or the Fox; Epicene, or the Silent Woman; The Alchemist; Bartholemew Fair*. Oxford University.
- Chao, D. (2012). Régimen escópico e imaginario social. *Revista Afuera. Estudios de crítica cultural*, vol. 6, núm. 11, pp. 1-7.
- Crystal, D. y Crystal, B. (2004). *Shakespeare's Words. A Glossary and Language Companion*. Penguin.
- Douglas, M. (1988). *Símbolos naturales. Exploraciones en cosmología*. Alianza.
- Fiorato, S. y Drakakis, J. (eds.). (2016a). *Performing the Renaissance body. Essays on drama, law and representation* Gruyter.
- Fiorato, S. y Drakakis, J. (eds.). (2016b). *Performing the Renaissance Body: Essays on Drama, Law and Representation*. Library of Congress.
- Ford, J. (2008). *'Tis Pity She's a Whore and Other Plays*. Lomax, M. (ed.). Oxford University.
- Germani, G. (1976). *Urbanización, desarrollo y modernización*. Dunken.
- Girard, R. (1983). *La violencia y lo sagrado*. Anagrama.
- Hui, A. (2017). *The Poetics of Ruins in Renaissance Literature*. Fordham University.
- Laqueur, T. (1992). *Making Sex. Body and Gender from the Greeks to Freud*. Harvard University.
- Le Breton, D. (1995). *Antropología del cuerpo y modernidad*. Nueva Visión.

- Luckyj, C. (2011). *The Duchess of Malfi. A Critical Guide*. Library of Congress.
- Mandressi, R. (2012). *La mirada del anatomista. Disecciones e invención del cuerpo en Occidente*. Universidad Iberoamericana.
- Owens, M. (2005). *Stages of Dismemberment. The Fragmented Body in Late Medieval and Early Modern Drama*. University of Delaware.
- Redmond, S. (2007). *Staging Executions: The Theater of Punishment in Early Modern England*. Florida State University.
- Rinesi, E. (2016). *Actores y soldados. Cinco ensayos hamletianos*. Universidad Nacional de General Sarmiento.
- Sawday, J. (1996). *The Body Emblazoned: Dissection and the Human Body in Renaissance Culture*. Routledge.
- Sennet, R. (2016). *Carne y piedra. El cuerpo y la ciudad en la civilización occidental*. Alianza.
- Shakespeare, W. (1996). *The Sonnets*. Gibson, R. (ed.). Cambridge University.
- Shakespeare, W. (2010). *Shakespeare's Sonnets*. Duncan-Jones, K (ed.). Arden Shakespeare.
- Velissariou, A. (2016). The Body Politic, Female Transgression and Punishment in Jacobean Tragedy. Fiorato, S. y Drakakis, J. (eds.), *Performing the Renaissance Body: Essays on Drama, Law, and Representation*, pp. 273-294. Gruyter.
- Vigarello, G. (2005). *Historia de la belleza. El cuerpo y el arte de embellecer desde el Renacimiento hasta nuestros días*. Nueva Visión.
- Webster, J. (1983). *The Duchess of Malfi*. Brennan, E. (ed.). Norton.
- Webster, J. (2001). *The Duchess of Malfi*. Gibbons, B. (ed.). A&C Black.
- Wilson, J. D. (1964). *El verdadero Shakespeare*. Eudeba.

## Capítulo 5

### La utilidad de lo inútil

Producción y explotación de cuerpos excedentes  
en William Hogarth

*Elena Montes*

Tomemos la disposición de Newton  
a observar y reflexionar,  
añadamos las impresiones de Hume [...]   
quitemos las formas metafísicas  
de pensamiento y la deferencia  
hacia la Iglesia y la Corona,  
y tendremos las condiciones para un nuevo tipo  
de pensamiento en Europa: la Ilustración.  
*Historia y arte de la mirada* (Cousins, 2018)

Thou art the ruins of the noblest man  
That ever lived in the tide of times.  
*Julius Caesar* (Shakespeare, 1991)

[...] es un defecto propio de la malicia humana  
el alabar siempre lo antiguo y sentir  
repugnancia por lo actual  
*Diálogo sobre los oradores* (Tácito, 2016)

Este trabajo analiza una de las obras de William Hogarth, en el marco de la profusa discursividad sobre la pobreza en Inglaterra, desde fines del siglo XIV y a partir de la puesta en circulación de una terminología clasificatoria de la población económica y socialmente marginada, que será recogida luego, hacia el final de la dinastía Tudor, en el

cuerpo de *The Poor Relief Act* (en adelante, *Poor Law*), sancionada en 1601. En el momento en el que Hogarth produce su obra, se había asimilado que gran parte de la población errante y sumida en la pobreza podía clasificarse entre *impotent* o *able-bodied*, distinción que admitía (y seguiría admitiendo) la intervención estatal con fines de encierro asistencialista o correccional. Sobre este punto volveremos más adelante.

Judith Butler (2010) advierte que hay una serie de marcos normativos (como los que instalan las definiciones legales) a partir de los cuales “ciertos tipos de cuerpos parecerán más precarios que otros según qué versiones del cuerpo, o de la morfología en general, apoyan o suscriben la idea de la vida humana que es merecedora de protegerse, de cobijarse, de vivir, de ser objeto de duelo” (p. 83-84). En el marco de la *Poor Law*, el “nosotros” de la ley impone la calificación de los cuerpos de los pobres y al hacerlo los relega, en el mejor de los casos, a una función meramente instrumental en el interior del aparato productivo de la nación o a una dependencia asistencial, considerada una carga para las arcas públicas. Ese mismo “nosotros”, por otra parte, contempla que quienes siendo aptos para trabajar y no lo hagan, o incurran en prácticas delictivas, ya no aparezcan “como ‘vidas’ sino como amenaza a la vida” (Butler, 2010: 69) que justifica acciones preventivas y disciplinarias capitales.

Al lado de la idea de que los pobres representarían una “amenaza a la vida” de los ciudadanos prósperos y de la salud económica de la misma nación (el asistencialismo como una carga onerosa es parte esencial de esta visión que se instala), se producía también la idea de que eran cuerpos que, librados a su voluntad, se instalarían por fuera de la cadena productiva y en los márgenes de la ley. El marco normativo que establece modos de intervención sobre los pobres, al quitarles el poder de decisión sobre sus vidas produce,

al mismo tiempo, un nuevo torcimiento en esa exclusión de la vida política que ya se había alcanzado con el encierro, resultando así también en poblaciones “socialmente muertas”, formadas de cuerpos superfluos, sobrantes, inadecuados y, fundamentalmente, improductivos. Revestidos todos de una precariedad que, según Butler, hace que se considere que sus vidas “están hechas para soportar la carga de hambre, del infraempleo, de la desemancipación jurídica y de la exposición diferencial a la violencia y a la muerte” (Butler, 2010: 45).

Esas definiciones fraguadas en los marcos jurídicos habían transformado a los pobres en una masa peligrosa o inerte, en ambos casos, de escasa utilidad social y económica, un excedente residual que no era reconocido como parte del “nosotros” que conformaba la nación. En todo caso, era una población inoportuna, “the very scum and refuse of the land”, escribió el novelista Charles Dickens ([1838] 1981: 16) que la puso en el centro de su narrativa del mismo modo en que lo hicieran antes que él Fielding, Defoe y “Hogarth, the moralist and censor of his age” (p. 16).

## Contextos de producción artística

La escena cultural inglesa, en las primeras décadas del siglo XVIII, asiste al debate de dos posturas estéticas encontradas. Por un lado, perdura la defensa de la estricta adecuación a la preceptiva neoclásica, que sostiene una metafísica de la belleza y de los valores absolutos, mientras que, por otro lado, se alienta una reflexión y un análisis basados en la experiencia intelectual del observador estimulada por los sentidos, una suerte de epistemología individual anclada en las manifestaciones más privadas

de la *sensibility*.<sup>1</sup> Las opiniones se dividían, por tanto, entre el apoyo a la representación armónica de un todo y las respuestas emocionales que insistían en la variedad de las impresiones.<sup>2</sup>

La escena pictórica de la ciudad de Londres de mediados del siglo XVIII<sup>3</sup> estaba dominada por un pequeño grupo de artistas del que se destacan dos referentes que mantenían diferentes posiciones respecto a cómo y qué representar: Joshua Reynolds (1723-1792) y William Hogarth (1697-1764).

- 
- 1 El siglo XVIII inglés ha sido definido por Northrop Frye (1956) como "age of sensibility". Para un análisis exhaustivo del tema, sugerimos el libro de Ildiko Csengei (2012), quien define este concepto como "a specific way of expressing, writing and reading affectivity that is determined by the crisis and transformation of such historical and social factors as the development of new models of human subjectivity in science and medicine, philosophical ideas of innate benevolence and sympathy, political and sexual revolution, and the rise of the novel, together with the emergence of a largely female, middle-class readership". También señala que, a lo largo de ese siglo, la *sensibility* "is produced and reproduced in various fields of life, art and culture as an inherently ambivalent, two-sided discourse" (Csengei, 2012). La respuesta ambivalente refiere a la búsqueda de respuestas emocionales que puedan manifestar el drástico rechazo moral ante determinados acontecimientos o bien una reacción compasiva y solidaria. Las series de William Hogarth (una de las cuales se analizará más adelante) se encuadran en esta doble y antitética valoración que el público podía emitir acerca de los sucesos representados.
  - 2 Basil Willey describe las posiciones contrastantes del período: "In the first half of the eighteenth-century life was conducted, on the whole, within a framework which was accepted as fixed and final. Fixities and definite were the order of the day: in society, the appointed hierarchy; in religion, the establishment; in Nature, the admirable order with its Chain of Being and its gravitational nexus which was mirrored in humanity by 'self-love and social'; in art, the rules and the proprieties. The aim of politics, religion and philosophy was not to transform, but to demonstrate and confirm existing perfection; the aim of poetry was to decorate. But with the onset of the revolutionary age all this was altered; the fixities yielded to flux, mechanics to life and organism, order to process, and the imaginative mouldings of the poets reflected on the ideal plane the great social changes which were proceeding on the material level. Life, and growth, and consciousness —those very mysteries which had never fitted comfortably into the mechanical scheme—, now came into their own" (1961: 33).
  - 3 Debido a que en este trabajo el interés está centrado en artistas cuyo principal foco de atención es la ciudad de Londres y sus habitantes, no se consideraron obras como las de Thomas Gainsborough, en las que priman las escenas de la vida rural.

En ambos casos, sus escritos teóricos sobre pintura centran el interés en la pregunta por lo *bello* y analizan el conjunto de elementos que un artista debe tener en cuenta para la consecución de ese propósito, en un contexto productivo que, según lo expresa Miguel Cereceda (1997), se adscribiría a una suerte de *realismo sacramental* de inspiración iconoclasta, “que redujo las representaciones pictóricas de los siglos diecisiete y dieciocho en Inglaterra a [...] retratos, paisajes, naturalezas muertas y a la historia local y contemporánea” (1997: 9), en la complejidad de ese giro que se estaba operando de la fe a la estética.<sup>4</sup>

Los dos artistas —Reynolds y Hogarth— producen en un período en que la estética se está consolidando,<sup>5</sup> en tanto disciplina filosófica, y se multiplican posiciones que debaten, entre otras cosas, sobre la naturaleza de las percepciones, o sobre lo que debe considerarse adecuado como objeto y motivo del arte. Jon Snyder pone de relieve que, a lo largo del siglo XVI europeo,

se publica una impresionante cantidad de tratados de retórica, de poética, de historia del arte, de técnica artística, de emblemática, etcétera. Los términos que se utilizan en todos ellos son los mismos que, con alguna modificación, serán luego utilizados en los tratados del siglo XVII sobre estética: *gusto, genio, fantasía, no sé qué, ingenio, wit, esprit*, etcétera. (Snyder, 2014: 21)

- 
- 4 Cereceda (1997) sugiere así la paulatina retirada de los motivos sagrados como principal interés de la creación (y atención), lo cual implica considerar nuevas relaciones de patronazgo y de mercado para la comunidad artística, así como nuevas formas de remitir en las obras a una dimensión moral secularizada, en ese extendido proceso en que se substituye paulatinamente a Dios, y sus representantes, por el Estado y sus alianzas de poder.
- 5 El término ‘estética’ fue puesto en circulación por Alexander Gottlieb Baumgarten, (1735), vinculado con la relación que establecemos a través de nuestra percepción sensible con objetos concretos.

Todo un bagaje conceptual que se recoge en las estéticas dieciochescas en las que se apela: a la búsqueda de formas y proporciones que se condigan con un ideal de “buen gusto”, un concepto que los sectores más acomodados aspiraban a dominar por estimarse símbolo inequívoco de pertenencia de clase y de distinción. Desde sus comienzos, la aspiración de las teorías estéticas fue la de determinar las funciones y alcances de la labor artística, confrontándose permanentemente con los modelos de la Antigüedad clásica que se ofrecía como ejemplo de perfección. La mirada puesta en esa tradición pretérita es uno de los factores que caracteriza una de las disputas más relevantes del escenario estético del siglo XVIII y que conocemos como la “*querelle des Anciens et des Modernes*”. Lo que se debatía era la validez de los modelos de la Antigüedad como referencias ineludibles para las producciones artísticas modernas, al tiempo que se producía una reflexión y un posicionamiento acerca de la inserción histórica de la obra de arte y de su producción.<sup>6</sup>

Por otra parte, definir el gusto a través de una serie de reglas que la obra debía cumplir implicaba trazar líneas precisas entre lo que se consideraba bello y lo que no lo era, lo cual incidía no solo en la selección del tema, sino también en el modo en que se lo representaba, siendo este último

---

6 En la definición de la *querelle*, Casadesús (2013) advierte: “Al preguntarse sobre la génesis y el sentido del arte en el ámbito de la razón ilustrada, la reflexión estética defenderá el carácter de modernidad del arte, determinando a la vez esa misma conciencia de modernidad. A partir de aquí, la reflexión estética irá unida consecuentemente a la idea de la modernidad. La conciencia de la modernidad es, ante todo, una conciencia histórica. En la *querelle*, el arte moderno se definirá, más allá de todo canon puramente imitativo, como un arte cuya producción y recepción estén impregnadas por la historia. Esta historicidad aplica de hecho la relativización de los modelos clásicos, los convierte, más que en un modelo a imitar, en una realidad histórica a reproducir, es decir, hace hincapié en el hecho de la producción. Se pasa, entonces, de un modelo de arte como pura representación, a una consideración del arte en cuanto aducción de la naturaleza o de la historia” (Casadesús, 2013: 170).



un aspecto particularmente crítico cuando se producía un abordaje satírico de la expresión artística que afectaba la armonía de las proporciones.

La educación artística de las élites, con todos los predicamentos sobre la belleza que se ofrecían a debate, estaba inextricablemente ligada a un pretendido soporte moral que otorgaba validez a los presupuestos estéticos. A principios del siglo XVIII, por otra parte, se evidencian perspectivas no siempre coincidentes, que se originan en el contexto de ascenso social de la burguesía liberal, una clase que ampliará de manera espectacular el mercado del arte, relegando la clientela y el mecenazgo tradicionales;<sup>7</sup> clase que, además, se impondrá a través de un posicionamiento que marcará algunas diferencias respecto de las tradiciones y valores culturales de la nobleza. Robert W. Jones comenta:

The discussion of possible definitions of the Beautiful distinguished those eager to enter the cultural arena that became increasingly important to the middle-classes in the second and third quarters of the [18th.] century. It is this intersection of class and theory, gender and culture which makes the Beautiful so interesting, and yet so elusive. (Jones, 1995: 2)

El ingreso a la “cultural arena” significará, a la vez, proyectar una imagen de sofisticación y urbanismo que la

---

7 Sobre los cambios producidos en la recepción del arte en el siglo XVIII, sugiero el Capítulo “El arte dividido”, de Larry Shiner, quien define el nuevo panorama que se abría en las grandes ciudades: “Durante el siglo XVIII las nuevas instituciones artísticas: el concierto, la exposición de pintura y la revista literaria, contribuyeron a generar un público más amplio y variado, cuya diversidad y anonimato crecientes obligaban a reacuñar los términos propios de las artes. El público de las exposiciones y conciertos, que leía libros y reseñas y se reunía en los cafés y clubes para discutirlos, era ahora lo suficientemente grande como para subvencionar la producción artística a través de la combinación de sus preferencias individuales” (2004: 141).

retratística de la aristocracia había dominado hasta entonces, y que reunía en el cuadro esos pocos elementos necesarios para transmitir la idea de una contundencia social que se medía y se imponía tanto por la incidencia política como por la económica.

En un artículo publicado hace algunos años en *The Guardian*, el crítico de arte Jonathan Jones señalaba que la pintura de Reynolds fue cayendo en el olvido e incluso el desconocimiento del gran público:

[W]hat turns us away from Reynolds is not that he portrayed Britain badly but too well—perhaps we shun him as an ugly man avoids mirrors. We like to look at Stubbs, Wright and Hogarth because they show us a past that was scientific, modernising, creative; Reynolds shows us something else. He portrays a British history we are less eager to own up to. He portrays the rulers of an empire.<sup>8</sup> (Jones, 2005: ¶ 13)

El propósito de Reynolds, al respecto, fue muy claramente explicitado en el discurso que dirigió desde la Royal Academy of Arts, en 1769, donde expresaba:

It is indeed difficult to give any other reason why an Empire like that of Britain should so long have wanted an ornament so suitable to its greatness than that slow progression of things which naturally makes elegance and refinement the last effect of opulence and power. (Reynolds, [1769] 2011: ¶ 2)

---

8 [Lo que nos aleja de Reynolds no es que retratara mal a Gran Bretaña, sino demasiado bien; tal vez lo evitamos del mismo modo en que un hombre feo evita los espejos. Nos gusta mirar a Stubbs, Wright y Hogarth porque nos muestran un pasado que fue científico, modernizador, creativo; Reynolds nos muestra algo más. Él retrata una historia británica que nos cuesta más reconocer. Él retrata a los gobernantes de un imperio].

Reynolds consideraba que el arte era un elemento estratégico y eficaz para dar a conocer el poder y la centralidad de Inglaterra en un contexto que era, entonces, de franca expansión territorial. Tal como leemos en la cita anterior, “elegance and refinement” están según él íntimamente relacionados con el poderío económico y la presencia de ultramar en los inicios de la etapa imperial, y los expresan, puesto que en ellos es factible reconocer la función civilizatoria que le correspondería a una nación cuyos súbditos esgrimieran valores de esa naturaleza, replicados en y a través de su producción cultural.<sup>9</sup>

El artista se especializó en retratos que fueron muy apreciados y codiciados en las esferas del poder y por los personajes más emblemáticos del entorno político y cultural de entonces. Muchos de esos nombres resultan hoy totalmente ignotos a quienes observan los refinados escenarios neoclásicos ante los cuales mujeres, hombres y niños posan con gestos parcos y posturas hieráticas; un marco indeterminado de jardines cuidados, pórticos y columnas, lejos de proponerse como comentario del momento histórico en que se realiza la composición, solo le sirven de adorno. Un ejemplo claro de ello es el retrato de Lady Talbot, realizado en 1782 (Ver Figura 1). En él se muestra a la joven noble de cuerpo entero y vestida con una túnica blanca ribeteada en oro que evoca la moda clásica. Sostiene una pátera en la

---

9 John Brewer sugiere considerar que las diferentes posiciones estéticas asumidas por los artistas son solidarias con su procedencia social. En ese sentido, Reynolds era uno de los pocos pintores que pertenecía a la *gentry*, mientras que sus colegas eran, mayoritariamente, hijos de artesanos, pequeños comerciantes o maestros de escuela. Otra preocupación para los pintores ingleses del siglo XVIII era: “how to position themselves in relation to the classical tradition and its critical heritage. Were they to reject it, to embrace it wholeheartedly, or to shape it to their own ends? And how were they to reconcile the pressures of their marketplace—for portraits, pleasant landscapes and decorative art—with the high-minded injunction, reiterated in manuals on connoisseurship and art, to reproduce the virtues of classical history painting, to represent a critical moment from ancient or biblical history which aimed to edify and instruct?” (Brewer, 2013).

mano derecha y, en la otra, un epíquisis; ambos elementos eran utilizados en la Antigüedad para realizar las libaciones. El pequeño altar humeante sobre el costado izquierdo sería una indicación clara del ritual, que aquí se efectuaría como ofrenda a Minerva. La diosa, que se corresponde con Atenea en la mitología griega, era protectora de la ciudad de Roma y se asociaba con la sabiduría y con las artes; aparece representada en la estatua que se destaca en un segundo plano sobre el cielo azul del fondo.



Figura 1. *Lady Talbot*, de Joshua Reynolds (1782).

El arte de Reynolds está apegado a una rígida normativa neoclásica que sus discursos resaltan especial e insistentemente. Cabe señalar que Reynolds era en ese momento presidente de la recién creada Royal Academy of Arts de la que, además, había sido uno de los fundadores. Sus discursos

sobre arte, por tanto, tienen un carácter eminentemente didáctico, ofreciéndose a los estudiantes como directriz en su formación artística. Exige que los temas que inspiran a los pintores provengan de fábulas griegas o romanas o de fuentes bíblicas, cuidándose de que el lienzo no se halle “degraded by the vulgarity of ordinary life in any country” (Reynolds, [1771] 2011: ¶ 4). Los motivos deben ser, en lo posible, ejemplares y generales. Es más, Reynolds era partidario de evitar los elementos minúsculos y de sacrificar lo que se considerara menor:

the usual and most dangerous error is on the side of minuteness, and, therefore, I think caution most necessary where most have failed. The general idea constitutes real excellence. All smaller things, however perfect in their way, are to be sacrificed without mercy to the greater. (Reynolds, [1771] 2011: ¶ 7)

Sus opiniones sobre la labor del artista dejan en claro que el principal propósito en ella es representar no ya la naturaleza efímera y cambiante de las cosas, sino cierta esencia ideal, imperecedera e inmovible. Con Fidias —el escultor de la Atenas periclea— como modelo a imitar, Reynolds insiste que “[the] idea of the perfect state of nature, which the artist calls the ideal beauty, is the great leading principle by which works of genius are conducted” (Reynolds, [1770] 2011: ¶ 9). A modo de contraejemplo, señala que hay quienes no entran “into competition with this great universal presiding idea of the art”, uno de ellos sería, precisamente, el otro de los pintores a los que aludíamos al comienzo, su contemporáneo William Hogarth. Leemos:

The painters who have applied themselves more particularly to low and vulgar characters, and who

express with precision the various shades of passion, as they are exhibited by vulgar minds (such as we see in the works of Hogarth) deserve great praise; but as their genius has been employed on low and confined subjects, the praise that we give must be as limited as its object. (Reynolds, [1770] 2011: ¶ 28)

Ahora bien, ¿qué nos legan los cuadros de Reynolds? Una serie de retratos bellamente ejecutados, con un cuidado extremo en la composición, un énfasis especial en el refinamiento y opulencia de telas y accesorios que denotan el estatus social de los retratados: los marcos naturales se corresponden con los espacios anacrónicos e idealizados de las pastoriles o aluden a enclaves grecolatinos indeterminados; podríamos añadir que hay en este artista una especial atención a la niñez, cuya inclusión en los cuadros era entonces inusual. Este último aspecto resulta un comentario evidente a la creciente importancia que comienza a otorgarse a la infancia en el siglo XVIII, como veremos más adelante al analizar la obra de Hogarth. El diálogo interno que se produce en el cuadro entre los personajes retratados y el fondo transmite un sentido de estabilidad y continuidad que coloca el conjunto fuera de la historia. Al analizar estos aspectos, Günter Leypoldt señala que estamos ante una propuesta epistemológica en la que:

beauty and truth were seen as stable, *subject-independent entities*, mediated by neither historical nor cultural developments; their foundation was considered to be an invariable and single Nature —or its various signatures (of which the 1771 *Encyclopaedia Britannica* lists no less than eight), such as God, the universe, rationality, science, etcétera—. (Leypoldt, 1999: 333; el subrayado es mío)

Por una decisión estrictamente ajustada a su ideal artístico y filosófico, los personajes retratados por Reynolds no interactúan con la escena cortesana y urbana en la que sus nombres resuenan y en la que detentan un indudable peso político. Al respecto, Leypoldt (1999) afirma que “Reynolds’s ‘Ideal Beauty’ or ‘central form’” (p. 45) [el artista alude a ambos conceptos en el discurso de 1769] “[...] seems to be a subject-independent, timeless entity, and it seems to approximate the concept of the Platonic idea” (p. 335). Una concepción de la belleza y de la verdad, por ende, que se estima trascendente a los sujetos, que se coloca más allá de la experiencia vital concreta.

Hogarth, por el contrario, aun sin negar los aspectos más significativos de la tradición pictórica se posiciona en un anticlasicismo que se alimenta del realismo barroco; nos ha legado una serie de grabados y pinturas que se caracterizan por su indiscutible voluntad narrativa: los organiza en ciclos, los agrupa de acuerdo con el desarrollo secuencial de un motivo, los enmarca y los hace dialogar con la escena pública promoviendo el debate en torno a cuestiones que incidían en la opinión pública de la época.<sup>10</sup> Es en este sentido que Jakub Lipski comenta que puede apreciarse que, en la mayoría de sus obras, Hogarth solía:

to endow the prints with accompanying inscriptions clarifying the story: he provides the names of the characters, briefly summarises the events and comments on them from a didactic angle. (Lipski, 2018: 42)

---

10 En la Introducción a *Análisis de la belleza*, leemos una cita que se extrajo de las notas autobiográficas de Hogarth publicadas en la edición inglesa a cargo de Joseph Burke (Oxford, 1955); esta se tradujo como sigue: “reorienté mis consideraciones de un modo todavía más nuevo, a saber, hacia la pintura de temas morales, terreno todavía no explorado en ningún otro país, ni en ninguna otra época anterior [...] Deseaba componer mis cuadros sobre el lienzo, de modo semejante a las representaciones teatrales, y aún más, deseo que sean sometidos a las mismas pruebas y juzgados con los mismos criterios” (Hogarth, 1997: 12).

Esto último no se ciñe solo a los aspectos formales de la obra, el afán didáctico alcanza la manera en la que el artista ideó la distribución de las imágenes con el fin de que estas tuvieran una más amplia difusión. Con ese propósito, concibió ediciones grabadas de menor costo para ser distribuidas a los interesados<sup>11</sup> y exhibidas en clubes y *coffeehouses* que, en ese entonces, eran lugares por los que circulaba gran cantidad de público de procedencia heterogénea, en los que se reunían cenáculos literarios y políticos y se propiciaban debates sobre los temas más candentes publicados en la prensa periódica.<sup>12</sup>

En apretadísima síntesis, el qué representar y cómo que separa a los dos artistas dejaría del lado de Reynolds a una clase aristocrática, de la que provenían la mayoría de sus clientes y mecenas, asociada pictóricamente a fuentes y motivos clásicos, mientras que del lado de Hogarth vislumbramos los intereses y la sensibilidad de una burguesía que se define más por la novedad, la diversidad, la inquietud por los asuntos contemporáneos y la dinámica de los intercambios en el espacio público, es decir, por todo un conjunto de factores que no se conjuga con imágenes que celebren la armonía de lo inmutable. Las obras de ambos artistas se encuentran hoy exhibidas en las salas de los museos

---

11 En febrero de 1751, se publicó en la prensa periódica un aviso publicitario: "On Friday next will be published, price one shilling each, Two large Prints, designed and etched by Mr. Hogarth, called Beer-Street and Gin-Lane. A number will be printed in a better manner for the curious at 1s. 6d. each And on Thursday following will be published Four Prints on the subject of Cruelty. Price and size the same. N. B. As the subjects of these Prints are calculated to reform some reigning vices peculiar to the lower class of people, in hopes to render them of more extensive use, the author has published them in the cheapest manner possible. To be had at the Golden Head in Leicester Fields, where may be had all his other works".

12 A. J. Beljame, escribe: "Los cafés [...] eran puntos de encuentro. La gente se reunía en ellos, intercambiaba opiniones, formaba grupos, crecía en número. En resumen, a través de ellos comenzó a desarrollarse una opinión pública con la que habría que contar en lo sucesivo" (citado en Eagleton, 1996: 16).



británicos, muy lejos —en más de un sentido— del ámbito de circulación para el que habían sido creadas: los aposentos aristocráticos o las bulliciosas reuniones en *coffeehouses*. La belleza, en Reynolds, no aspiraba a la participación, sino que reclamaba contemplación complaciente al transmitir un sentido de armonía de ningún modo neutral, puesto que es —a la vez— ético, político y estético; así son sus retratos femeninos deificados en las figuras de Juno, Minerva o Venus, todo un panteón retirado de las ansiedades que se inscribían en el trajín de lo cotidiano. Reconocer el valor estético de la tradición supone indudablemente respaldar cierta continuidad del orden social y político que la obra celebra. Al analizar los pronunciamientos de Shaftesbury<sup>13</sup> (con los que este artista tenía gran afinidad), Terry Eagleton sostiene que en Reynolds:

[t]he aesthetic is [...] no more than a name for the political unconscious: it is simply the way social harmony registers itself on our senses, inprints itself on our sensibilities. The beautiful is just political order lived out on the body, the way it strikes the eye and stirs the heart. (Eagleton, 1990: 37)

Se representa un orden político que la disposición de las imágenes, en Reynolds, insta a mantener. En efecto, el recorte que decide operar entre los motivos y figuras de sus composiciones ilumina casi exclusivamente a los integrantes de la nobleza, de ese modo el artista aseguraba transmitir —a través de una serie de características formales— valores atribuidos a esa clase social, puesto que se estimaban

---

13 Hay una clara influencia platónica en Shaftesbury, que reconocemos en las ideas de orden y proporción que definen su noción de belleza y en la correspondencia que plantea entre lo bello, lo bueno y lo verdadero. Estos elementos están presentes en los escritos de Reynolds.

coincidentes belleza y virtud. Como hemos visto, para Reynolds, los artistas de la Antigüedad habían logrado alcanzar un grado singular de perfección que era necesario imitar. Sin impugnar del todo esta posición, en su tratado *The Analysis of Beauty*, Hogarth advierte sin embargo:

We have all along had recourse chiefly to the works of the ancients, not because the moderns have not produced some as excellent; but because the works of the former are more generally known. (Hogarth, 2010: 67)

El giro introducido por Hogarth tiene como objetivo principal centrar la atención de los artistas en asuntos vigentes y locales y no en la copia y perpetuación de motivos clásicos y continentales, lo que en su obra se traduce en ese primer plano absoluto que adquiere la escena londinense y las convulsiones de su día a día. Al respecto, Shiner (2004) señala que “[p]ara Hogarth lo más objetable en la línea adoptada por sus colegas pintores era su pretensión de constituir una academia nacional de acuerdo con el modelo jerárquico francés”, mientras que él “era partidario de las academias libres, organizadas democráticamente, y dedicadas a dar apoyo al arte autóctono que daba respuestas a la sociedad real en la que este arte estaba inmerso” (Shiner, 2004: 171). La posición hogarthiana de que el arte inglés debía reconocerse a sí mismo en las tradiciones autóctonas se afirma, según Arnold y Peters Corbett (2013), en el célebre autorretrato “The Painter and his Pug”, de 1745. De acuerdo con estos autores, “Hogarth insisted on a more genealogically laden English patrimony for his work as an author and artist” y, en el cuadro mencionado, podemos observar “a picture within a picture, one literally supported by the texts of Shakespeare, Milton, and Swift”. De ese modo,

Hogarth estaría exhibiendo que su patrimonio textual y cultural es inglés y en su retrato “he is careful to make the formal principle of all his work —the serpentine line of beauty that he featured in his 1753 treatise *The Analysis of Beauty*— both visible and remarkably tactile” (Arnold y Peters Corbett, 2013: 21). Por otra parte, en su tratado se insiste en la novedad y la variedad, atributos que se exaltan particularmente en el apartado “Of Intricacy”, donde el artista define la complejidad en la forma:

that peculiarity in the lines [...], that leads the eye a wanton kind of chase, and which from the pleasure that gives the mind entitles it to the name of beautiful.  
(Hogarth, 2010: 46)

En Hogarth, la belleza sería algo observable en el objeto, pero no se presentaría ante un sujeto inerte, sino que requiere en el observador un esfuerzo de búsqueda, una voluntad de discernimiento y de encuentro. Así, la posición de Hogarth se alejaría de la de Reynolds, puesto que “his determined empiricism and attempt to reduce the Beau ideal to an observed method could hardly appeal to those influenced by the classical idealism of Rome” (Bindman: 1981: 151). Un ideal romano que hoy, por otra parte, no podemos sino vincular con un poder absolutista e imperial que las obras indudablemente celebraban, al propiciar la asociación con los proyectos nacionales británicos que le eran contemporáneos.

Consciente de confrontar con posiciones contrarias asentadas en la comunidad artística y cultural en general, en la Introducción a su obra, Hogarth indica que se dirige en especial a “that set of people, who have an interest in exploding any kind of doctrine, that may teach us *to see with our own eyes*” (Hogarth, 2010: 33). Aprender a “mirar

con nuestros propios ojos” resulta una afirmación provocadora en un ámbito académico de estricta normatividad. Extremando su apreciación sobre la postura de Hogarth, Mario Praz (2007) manifiesta que la obra del artista desmoronó “la estructura de la estética clásica”, sobre todo si se tiene en cuenta que sus pronunciamientos son contemporáneos de lo expresado por David Hume (1711-1776), quien cuestiona —en “De la tragedia” (Hume, [1742] 2011)— la existencia de una unidad de criterios de valoración, que no sería sino un forzamiento operado en la búsqueda de una “*norma del gusto*: una regla que permita reconciliar los diversos sentimientos de la gente”. De acuerdo con Hume,

La belleza no es una cualidad de las cosas en sí, y cada mente percibe una belleza diferente. Puede incluso ocurrir que una persona perciba como deformidad algo que para otra es belleza [...] Buscar la verdadera belleza o la verdadera deformidad es una indagación tan estéril como de establecer lo verdaderamente dulce y lo verdaderamente amargo. (2011: 222)

En el *Análisis de la belleza*, Hogarth (1997), en línea con las expresiones del filósofo, considera el carácter efímero de la concepción de lo bello, un juicio que difícilmente podría resistir los caprichos de la moda “nos acostumbramos poco a poco —afirma— incluso a una indumentaria desagradable, a medida que se pone de moda, y qué pronto vuelve a desagradarnos cuando la moda pasa y una nueva moda se impone a nuestro espíritu. Así de vago es el gusto” (Hogarth, 1997: 33).

La posición de Hogarth fue singular respecto a los imperativos neoclásicos que dominaban el escenario artístico de su época, John Steegman recalca:

Hogarth alone revolted, and alone he was never accepted; he wanted Taste, as Shakespeare wanted Art; but while Shakespeare could be trimmed and altered, Hogarth must be taken or rejected whole. It was not that his contemporaries resented his satire, for Pope had been almost rapturously acclaimed, but that he opposed everything which they had been with such care establishing; neither his portraits nor his conversation pieces were accused of being in bad taste, they were accused of not being in the correct taste; a very different thing, for if a work was not in the correct manner it was waste of time to consider whether it was Good or bad. (Steegman, 1968: 8)

No es que el arte de Reynolds no fuese profundamente ideológico, porque sí lo era, pero sus realizaciones, dados los aspectos considerados anteriormente, se ofrecían como imágenes alejadas de la realidad en que se originaban, reclamaban la intangibilidad del orden de ese orden que las producía y que pretendían reproducir. Hogarth, por el contrario, elige un lenguaje antiacadémico, logrando que sus viñetas londinenses impacten en el público con toda la fuerza de lo que Reynolds aborrecía —“the vulgarism of ordinary life”—; estas se veían, en efecto, contaminadas y corrompidas por la estrecha relación que planteaban con lo cotidiano. La distancia interpuesta a las cimas olímpicas para que cobren vida las callejas ciudadanas permite que tome consistencia la enorme variedad de personajes y la diversidad social que la obra hogarthiana anima (todo tipo de transeúntes, jugadores compulsivos, prostitutas, libertinos, mendigos, borrachos, niños abandonados, ladrones, vendedores ambulantes, paseantes, clérigos, comerciantes, abogados, etcétera).<sup>14</sup>

---

14 Smolderen refiere que el propio Hogarth, en sus escritos autobiográficos, señalaba su temprana voluntad de apartamiento de las normativas fijadas por la academia, “Everything began during his

## Narrar en imágenes

Por lo expuesto hasta el momento, entiendo que en el caso de William Hogarth —como seguramente en el de Jonathan Swift, en esa misma época—, nos hallamos ante un artista que, contrariamente a lo que sucede con Reynolds, tiene una peculiar experiencia de su contemporaneidad. Con Giorgio Agamben (2011: 17), podemos afirmar que él sería contemporáneo porque “tiene fija la mirada en su tiempo, para percibir no las luces, sino la oscuridad. Todos los tiempos son, para quien lleva a cabo la contemporaneidad, oscuros”. Contemporáneo es, para el filósofo italiano, “aquel que sabe ver esta oscuridad, que está en grado de escribir entintando la lapicera en la tiniebla del presente”. Ante la pregunta de por qué debería interesarnos esa particular mirada del contemporáneo que “ve en la oscuridad”, Agamben aclara que es por situarnos ante alguien que “percibe la oscuridad de su tiempo como algo que le concierne y no deja de interperarlo” (p. 18), algo que, como vimos, está en las bases mismas de su posición teórica, que insta a “*to see with our own eyes*” como presupuesto necesario en la práctica consciente de la contemporaneidad estética.

En el primer Capítulo de su interesantísimo estudio, que titula “William Hogarth: Readable Images. The First Form of the Novel in Prints”, Thierry Smolderen analiza una de las series del pintor inglés, relevando las características principales de este tipo original de trabajo artístico en el que coinciden la descripción novelística, la denuncia periódica y la interpretación gráfica de los eventos desplegados, en un período en el que tanto la prensa como la novela en tanto género literario se hallaban en sus comienzos. Al

---

formative years, when he discovered that the education offered to young painters rested on the slavish copying of rigid and institutional models” (2014: 16).

respecto, Smolderen destaca que “[t]hese readable images situated themselves between the *news* and the *novel* —that is, between journalism and the new literary form that had begun in England and revolutionized novelistic writing in Europe.” (Paulson, 1996, citado en Smolderen, 2014: 3). Las series narrativas de Hogarth tienen su inicio en *Harlot’s Progress* (1731), un ciclo de seis grabados al que seguirán *Rake’s Progress* (1731-1732), *Marriage à-la-mode* (1743), *Industry and Idleness* (1747), *Beer Street and Gin Lane* (1751) y, finalmente, *The Four Stages of Cruelty* (1751).

Más allá de los aspectos que hacen estrictamente a la especificidad de la labor creativa, considero importante el comentario de Smolderen acerca del sentido moral que el artista imprimía a cada uno de los ciclos y que, desde nuestro presente, podría parecer simplista y condenatorio hacia la conducta de los personajes principales. No solo la atención puesta en los detalles menores que integran la escena nos previene de una lectura que solo releve el clásico antagonismo entre vicios y virtudes, sino que nos incita a estudiar atentamente la progresión y “*to see with our own eyes*” y, de esa manera, percatarnos que los personajes nunca tuvieron la oportunidad de elegir y que el camino del vicio les fue deparado por la indiferencia o la desatención de los que deberían protegerlos y por una trama de corrupciones sociales y políticas que primero los acorrala y luego los castiga. Smolderen pone como modelo el motivo clásico tantas veces representado por los artistas, “La elección de Hércules”. En él, se muestra al héroe flanqueado por dos figuras femeninas que lo interpelan, se trata de personificaciones de Virtud y Vicio que le exigen que elija a una de ellas para continuar su camino. Es una alegoría que se interpreta como una de las formas que había adquirido la *psychomachia* (batalla por el alma del hombre) en la Edad Media y en el Renacimiento. Que el motivo todavía tenía peso en la época

de Hogarth lo demuestra el hecho de que, en 1751, se estrenara en el Covent Garden de Londres el oratorio de Georg Friedrich Händel —*The Choice of Hercules*— con un libreto basado, aparentemente, sobre un poema de 1743 de Robert Lowth.

Si leyéramos el primero de los cuadros del ciclo *Harlot's Progress* bajo los términos de una *psychomachia*, notaríamos:

to the left of the young Molly [la protagonista], Virtue, embodied as a religious man, turns his back on her and is completely disinterested in her fate. This modification of the conventional diagram of *The Choice of Hercules* leaves the field open to Vice (appearing as a celebrated London madam), who lures her prey with promises under the bawdy gaze of Colonel Charteris (a sexual predator well known to newspaper readers of the period). [...] In Hogarth's novels, the moral stakes of contemporary times were in direct conflict with the immutable truths that had frozen society within ossified schemas. (Smolderen, 2014: 12)

La Molly de esa serie es una recién llegada a la ciudad capital, proveniente de alguna zona rural pauperizada, para agrandar así el ingente número de migrantes del interior que se trasladaban entonces a Londres en busca de mejor fortuna. Tiene con ella unas pocas pertenencias y actúa de manera confiada e inexperta ante la rápida captación por parte de la regente de un burdel que la aborda. Para los personajes de Hogarth no hay elección, sus historias trágicas se dirimen en un medio predatorio y especulativo cuyas complejidades desconocen y en el que carecen por completo de oportunidades; sus actos resultan ser el efecto de inequidades que operan con una contundencia que se vuelve



visible tanto en la violencia que los individuos ejercen sobre las criaturas más expuestas a la indefensión como por la respuesta a los crímenes que se produce en un marco institucional (la cárcel, el hospicio para enfermos mentales, el tribunal, la academia de medicina).

Cada uno de los grabados de las series contiene una gran cantidad de detalles; las láminas se descifran de izquierda a derecha y todos sus componentes aportan información adicional a la historia que se desenvuelve en un primer plano. Hogarth introduce objetos, animales y una gran variedad de elementos que otorgan mayor densidad y sentido a lo narrado.

La serie *The Four Stages of Cruelty* se compone de cuatro grabados que narran gráficamente el periplo de un niño hacia la adultez. Cada lámina está acompañada a pie de página por un comentario moralizante en versos compuesto por James Townley, explicativo de lo que se muestra en imágenes. Como en las demás series, hay aquí un protagonista principal, Tom Nero, es el niño que ocupa el centro del primer plano en la primera lámina.

Este trabajo de Hogarth ha sido ampliamente analizado,<sup>15</sup> sin embargo, cabe aquí una somera descripción de cada uno de los cuadros que componen la secuencia. En el primero de ellos, Tom tortura a un perro secundado por otro chico de su edad (Ver Figura 2). No son los únicos personajes actuantes, pues a su alrededor se encuentran otros adolescentes que provocan heridas y dolor a diferentes animales, como si se tratara de un juego que los entretiene, pero que también los identifica. Los animalitos son empalados, cegados, obligados a riñas desiguales, mutilados, todo

---

15 Ver especialmente la serie de videoconferencias de Meredith Gamer, emitidas entre abril y mayo del 2021, para el Paul Mellon Centre de Yale University. Se dedica a esta serie de grabados en "Pleasure and Violence: Hogarth's *The Four Stages of Cruelty* (1751)".

ello para un goce lúdico que excluye cualquier asomo de empatía. El único que intenta detener a Tom es un niño que visiblemente pertenece a una clase social más privilegiada —sus atuendos y peinado lo diferencian del grupo— y que ofrece comida al atacante, como elemento de disuasión que frene el brutal maltrato. A la izquierda del personaje principal, un joven dibuja sobre la pared la silueta de un ahorcado y anota en ella el nombre “Tom Nero”, sugiriendo así un destino inescapable en el que se enlazan el accionar violento del presente de Tom con su cruento final futuro.

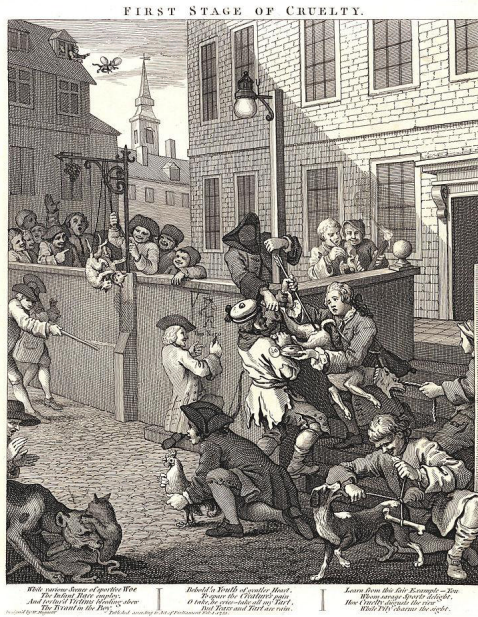


Figura 2. *First Stage of Cruelty*, de William Hogarth (1751).

Los versos de Townley glosan ecfrásticamente:

While various Scenes of sportive Woe,  
The Infant Race employ,  
And tortur'd Victims bleeding shew,  
The Tyrant in the Boy.

Behold! a Youth of gentler Heart,  
To spare the Creature's pain  
O take, he cries —take all my Tart,  
But Tears and Tart are vain.

Learn from this fair Example —You  
Whom savage Sports delight,  
How Cruelty disgusts the view,  
While Pity charms the sight.

La primera placa lleva como título “*First Stage of Cruelty*”, le sigue “*Second Stage of Cruelty*”, que nos muestra a un Tom adulto, que trabaja como cochero, él está castigando con un palo al caballo que ha caído extenuado (Ver Figura 3). A su alrededor, muchas otras escenas violentas lo secundan, son golpeados animales y niños también ante la indiferencia general de quienes asisten a los abusos, los magistrados que se trasladaban en el coche. Townley comenta el cuadro en su conjunto, resaltando unos pocos sucesos:

The generous Steed in hoary Age,  
Subdu'd by Labour lies;  
And mourns a cruel Master's rage,  
While Nature Strength denies.

The tender Lamb o'er drove and faint,  
Amidst expiring Throws;  
Bleats forth it's innocent complaint  
And dies beneath the Blows.

Inhuman Wretch! say whence proceeds  
This coward Cruelty?  
What Int'rest springs from barb'rous deeds?  
What Joy from Misery?



Figura 3. *Second Stage of Cruelty*, de William Hogarth (1751).

La pregunta acerca del origen de toda la crueldad expuesta ¿residiría en el primer grabado o excede los motivos que ahí se esbozan? También se inquiere sobre el provecho inherente a semejantes actos que, por supuesto, es inexistente. Crueldad gratuita, entonces, pero es ¿inmotivada?



To lawless Love when once betray'd.  
Soon Crime to Crime succeeds:  
At length beguil'd to Theft, the Maid  
By her Beguiler bleeds.

Yet learn, seducing Man! nor Night,  
With all its sable Cloud,  
can screen the guilty Deed from sight;  
Foul Murder cries aloud.

The gaping Wounds and bloodstain'd steel,  
Now shock his trembling Soul:  
But Oh! what Pangs his Breast must feel,  
When Death his Knell shall toll.

El cuarto y último grabado de la serie no muestra la instancia del juicio ni el encierro en la cárcel, como tampoco el cadalso, todas escenas que nos comunicarían de manera inmediata la relación entre los crímenes y el castigo. En el último grabado el cadáver de Tom yace en la mesa de disección de un teatro de anatomía, la lámina lleva el título “*The Reward of Cruelty*” (Ver Figura 5).

La historia narrada por la serie de imágenes de tan clara es casi banal, por lo que Steintrager (2004) apunta, más que acertadamente, que podría resumirse con pocas palabras: “a poor boy, Tom Nero, begins by torturing animals, eventually moves on to killing a human, and ends up an unwilling participant in an anatomy lesson at the Royal College of Physicians” (p. 38). Sin embargo, como dijimos anteriormente, el trabajo de Hogarth sobre las imágenes no es nunca plano, ni unidimensional. Si así fuera, por otra parte, todo se resolvería con lo que muestra la primera lámina, ilustrando que quienes de niños torturan a los animales terminarán por dañar a los humanos, pesando sobre

ellos la pena capital. De tener un carácter meramente aleccionador, la cuestión incluso podría haber obviado la crueldad hacia los animales y haberse ceñido a una progresión que se diera respecto de diversos crímenes contra las personas. Aquí, sin embargo, existe una marcada insistencia en la necesidad de vigilar las conductas de los infantes, controlando y dominando aquellos impulsos que tengan como víctimas a criaturas indefensas.



Figura 5. *The reward of cruelty*, de William Hogarth (1751).

La crítica ha señalado con insistencia el carácter didáctico de las series hogarthianas, tal como antes lo indicamos. Los principales destinatarios de las tiradas más económicas

de las series eran con seguridad los integrantes de las clases menos privilegiadas y el hecho de transmitir un mensaje a través de imágenes, lo hacían fácilmente inteligible para quienes tenían un nivel bajo o nulo de alfabetización; incluso las didascalias son sencillas y su formato de fácil transmisión. La publicidad para la venta de los grabados anunciaba,<sup>16</sup> en efecto, que “the subjects of these Prints are calculated to reform some reigning vices peculiar to the lower class of people”, destinatarios privilegiados de la obra. Es, por tanto, probable que hubiese un nivel de la recepción para el que se reservaba un desciframiento llano y simple del contenido moral vehiculizado por la secuencia. Evidentemente, el tejido de motivos que se articulan en cada lámina apela también a una dimensión de público que reconocía los debates que se estaban produciendo en las esferas más destacadas de la producción cultural. Los guiños satíricos que asoman en las imágenes hacen que en estas podamos intuir la convergencia de discursos y prácticas de la época que tenían como objeto la contención de las expresiones inmoderadas y la corrección de los comportamientos violentos relacionados con el desorden de la vida pública. Es en ese sentido que Donald C. Shelton advierte que las series hogarthianas podían ser interpretadas moral y satíricamente a la vez:

A *Sermon* was directed at uneducated people, and characterised by simple messages with obvious morality and Biblical references. In contrast a *Satire* is directed at the educated and uses humour, irony, exaggeration, ridicule or sarcasm to expose and criticise people’s stupidity or vices, particularly in the context of contemporary politics and topical issues. (Shelton, 2020: 116)

---

16 *Cfr.* Nota al pie 15: aviso publicitario en la prensa periódica (1751).



La imagen final de la secuencia hace coincidir, precisamente, una serie de “politics and topical issues”, entre los que hallamos esa disponibilidad de cuerpos para la disección anatómica que, en la Inglaterra de Hogarth, transcurre por una de las etapas críticas en las que son los cadáveres de criminales e indigentes los que se ponen a disposición de los anatomistas, cuestión que aviva posiciones encontradas en torno a las objeciones éticas y religiosas sobre el vaciamiento y desmembramiento de esos cuerpos. En cuanto a los efectos de una interpretación satírica de lo ilustrado, concordamos con Shelton que, evidentemente, Hogarth estaría contando con el reconocimiento, por parte de una porción de la sociedad londinense, de una serie de tratados, panfletos y edictos en los que se produce una alianza entre el saber jurídico y el saber científico que reúne en la figura del cadáver el castigo ejemplar y la producción de conocimiento médico, como veremos más adelante.

Si la respuesta esperada a la última lámina, y ante la progresión de los eventos y la completa falta de empatía demostrada por Tom Nero, es “se lo merece”, la retribución ya no involucraría ninguna toma de conciencia por parte del protagonista de los hechos, como podrían suponer los estadios previos a la ejecución capital. Si *eso* es lo merecido, se aplica a un cuerpo exangüe, sin deudos que lo reclamen o hagan el duelo por él. Por supuesto, se supone que la visión del último de los cuadros debía provocar tal espanto que resultaría suficiente como para prevenir la caída en los desmanes cometidos por Tom. Yacer sobre una mesa de disecciones resultaría mucho más sobrecogedor para los observadores de la escena que colgar de una horca ante la muchedumbre reunida. O bien, podríamos pensar, que sería un giro actualizador de lo que la imagen del cadalso había despertado hasta entonces; la muerte del criminal es solo el paso previo a la desacralización de su cuerpo a manos de la ciencia, otro escenario, otros espectadores, ninguna redención.

## Notas sobre la crueldad

En 1693 se publica *Some Thoughts Concerning Education*, de John Locke (1632-1704), una obra que causó un impacto inmediato a lo largo del reino, con dos reimpressiones durante la vida de Locke y traducción a otros idiomas europeos. Fue leída, consultada y comentada en todo el siglo XVIII. Solidaria con su concepción de que la mente al nacer es *tabula rasa* y de que no existen ideas preconcebidas, Locke estima que la educación es la base material del comportamiento futuro de cada individuo, puesto que provee a la infancia de la experiencia necesaria y del discernimiento entre bien y mal que marcará su conducta adulta: “I think I may say that of all the men we mee —declara en los párrafos iniciales de su obra— with, nine parts of ten are what they are, good or evil, useful or not, by their education” (Locke, [1693] 1909). El tratado es el resultado de un intercambio de correspondencia que el filósofo (cuya actuación como pedagogo era reconocida) tuvo con Mary Clarke, esposa de un miembro del Parlamento y madre de once hijos e hijas. Fue el matrimonio Clarke quien sugirió a Locke que volcara todos los consejos y recomendaciones recibidos en un volumen que pudiera resultar de guía imprescindible para otros padres en la crianza de sus hijos.

No debemos buscar en el estudio de Locke la defensa de una educación universal, como lo sostenía el proyecto de Comenio y su ideal pansófico. Los sujetos a quienes está dirigida su propuesta son los integrantes de la clase dominante, en especial, los jóvenes gentilhombres que habrían de participar en el gobierno y dirección administrativa del país. En las más de doscientas cartas enviadas a Mary Clarke, insistía en una formación de carácter privado, a cargo de un preceptor culto, que hubiera realizado viajes a diferentes lugares del continente y que reuniera, entonces,

una amplia experiencia que estuviese en grado de transmitir a su discípulo. Una instrucción de carácter personalizado, que se adecuara no solo a las necesidades formativas generales, sino incluso a las características individuales y los tiempos madurativos del estudiante. El modelo educativo lockeano supone que los jóvenes interioricen los valores del grupo social de pertenencia, puesto que está orientado a definir cómo debe ser la formación del joven caballero (“how a young gentleman should be brought up from his infancy”), representado en la primera lámina de la serie hogarthiana en el adolescente que intenta disuadir a Tom. Hay en Locke una permanente alusión al logro del *self-control*, un escrupuloso dominio de sí, y a la conciencia de tener que articular la tradición familiar (aristocrática) con las necesidades de una vida productiva y económica dominadas por la actividad industrial, principalmente, a manos de la burguesía mercantil. Por tanto, los valores celebrados por la propuesta educativa lockeana son el honor (valor distintivo de la nobleza), junto con la respetabilidad (valor pretendido por la burguesía).

La contracara del modelo lockeano, cuyo objetivo es la educación del *gentleman*, sería la instrucción de los jóvenes pertenecientes a las clases populares: para ellos, en el siglo XVIII se perfeccionarán los regímenes correccionales y de encierro tendientes a formarlos como fuerza de trabajo para la industria. En su *Historia de la locura en la época clásica*, Michel Foucault (1961) alude particularmente al modo equívoco en que la época clásica utiliza el confinamiento institucional (las *workhouses*, en Inglaterra), que desempeñaban un papel doble, con fuerte incidencia en el mercado. Al generar mano de obra como base de su formación, borraban “los efectos más visibles del desempleo” y, al mismo tiempo, influían en “las tarifas cuando [existía] el riesgo de que se eleven demasiado”, regulando los salarios.

Ahora bien, una de las secciones del tratado de Locke ([1693] 1909: ¶¶ 116-117) inquiere acerca de la predisposición a la crueldad en los niños, algo que los progenitores y maestros deberían cuidar con particular esmero. Habría que aclarar que Locke se opuso a la teoría mecanicista cartesiana según la cual los animales eran asimilables a los autómatas, por ser carentes de pensamiento, de lenguaje e incapaces de experimentar placer o dolor. Para el filósofo inglés, por el contrario, los animales poseen sentimientos y toda crueldad hacia ellos no solo es injustificable, sino que resulta moralmente inadmisibile.

Si bien conviene en que, en los niños, la crueldad podría deberse a llevar a un extremo el impulso de la curiosidad respecto a cómo se estructuran los animales y cómo responden a los estímulos externos, subraya muy especialmente:

the custom of tormenting and killing of beasts, will, by degrees, harden their minds even towards men; and they who delight in the suffering and destruction of inferior creatures, will not be apt to be very compassionate or benign to those of their own kind. [...] Children should from the beginning be bred up in an abhorrence of killing or tormenting any living creature. (Locke, [1693] 1909: ¶¶ 116)

Desde una mirada ética, según Locke, la crueldad es condenable tanto si se hace sufrir a los humanos como a otros vivientes, por ende, existe una necesidad imperativa en educar repudiando la tortura. El pensamiento lockeano se enlaza con una larga tradición en Occidente que se remonta a tratados como los de Plutarco, en el que el filósofo, al desalentar el consumo de carne animal, adhiere a una educación con miras a la responsabilidad

social, pues se pregunta “¿quién podría perjudicar o ultrajar a un hombre, si está tan dulce y humanamente encariñado con los animales?” (Plutarco, 2014). El mismo lord Shaftesbury, antes que Locke, había advertido acerca de comportamientos abyectos de los seres humanos, describiéndolos:

UNNATURAL and INHUMAN DELIGHT in beholding Torments, and in viewing Distress, Calamity, Blood, Massacre and Destruction, with a peculiar Joy and Pleasure. [...] To see the Sufferance of an Enemy with cruel Delight, may proceed from the height of Anger, Revenge, Fear, and other extended Self-Passions: But to delight in the Torture and Pain of other Creatures indifferently, Natives or Foreigners, of our own or of another Species, Kindred or no Kindred, known or unknown; to feed, as it were, on Death, and be entertain'd with dying Agonys; this has nothing in it accountable in the way of Self-Interest or private Good above-mention'd, but is wholly and absolutely unnatural, as it is horrid and miserable. (Citado en Steintrager, 2004: 5)

Quienes cometían actos de crueldad eran, para Shaftesbury, monstruos morales y este es también el espíritu presente en los escritos de Locke. El monstruo moral, para el siglo XVIII es aquel que no ha podido corregirse (en el seno de la familia o de la institución educativa) y que ingresa en el “dominio de la criminalidad lisa y llana” (Foucault, 2008: 81). A esto habría que añadir lo observado por Greta Olson: “[t]he reputed ‘barbarism’ of animal abuse was the trope most frequently repeated in anti-cruelty discourse, and it was consistently directed against the lower orders” (Olson, 2013: 205).

## Escenario hogarthiano

Retornamos ahora a la primera lámina del ciclo, en la que Hogarth enfoca los resultados del temperamento tempranamente violento de Tom Nero (Ver Figura 6). La escena se desarrolla en las calles de un barrio pobre, correspondiente a la parroquia de St. Giles, cuya cúpula aparece entre los edificios. Es el mismo sitio en donde emplaza la lámina “Gin Lane” algunos años más tarde, en 1751, una zona de Londres que se conocía como “Ruins of St Giles”, una barriada que se había formado en los sótanos del edificio católico eclesial derruido y en áreas subyacentes y que proveía un albergue indudablemente precario a una población de sin techos locales e inmigrantes pauperizados que no conseguían inserción laboral (Ver Figura 7).



Figura 6. *First Stage of Cruelty*, de William Hogarth (1751).

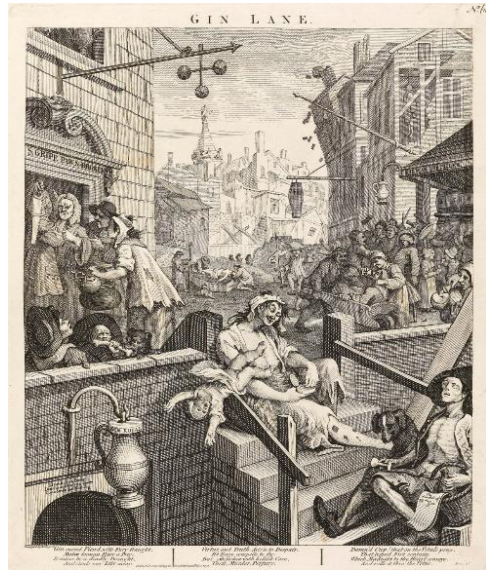


Figura 7. *Gin Lane*, de William Hogarth (1751).

En su libro *Londres, una biografía*, Peter Ackroyd (2002) reseña brevemente la historia de esta zona en el período que transcurre entre la demolición del templo católico a comienzos de la Reforma inglesa y que, desde el siglo XII tenía adosado un hospital para leprosos y albergue para enfermos y pobres, “[s]e formó un pueblo junto al refugio” (p. 176), comenta Ackroyd. Luego, sobre las ruinas de la antigua iglesia se fundará una parroquia anglicana, pero la zona siguió caracterizándose por concentrar una importante cantidad de mendigos, puesto que “albergaba a quienes habían sido expulsados de la ciudad” (Ackroyd, 2002: 176). Según apunta este autor, en los tiempos en que Hogarth produce su obra: “[las] habitaciones subterráneas [del barrio de St. Giles] adquirieron su reputación de

repulsiva por su mera ubicación [...] era un lugar conocido por “su humedad e insalubridad” (p. 176). A estas características poco alentadoras hay que añadir que, tal como lo señala Daniel Defoe (1722), en su *A Journal of the Plague Year*, se sospechaba que la peste que asoló Londres, en 1666, había tenido sus primeros enfermos en la barriada de St. Giles, dando lugar a un incremento de entierros (referido por el autor como “A Frightfull Number!”), y que derivó, al poco tiempo, en la apertura de fosas comunes, hecho que sigue poblando el universo narrativo de Hogarth, cuando en “Gin Lane” coloca en un segundo plano una escena de múltiples entierros. Nuevamente, Ackroyd comenta los acontecimientos de 1666:

Curiosamente, se culpó a la zona por la virulenta enfermedad: ‘esa parroquia de Saint Giles nos ha causado todo ese daño’, escribió sir Thomas Peyton, y es muy probable que su ambigua condición de reducto de miserables y desposeídos fuera la responsable de su exigua reputación. Los desechos de la ciudad la convertían en la más amenazadora de las zonas [...] Saint Giles tenía el segundo mayor índice de mortalidad de toda la ciudad. (Ackroyd, 2002: 179-182)

Tom Nero es, precisamente, uno de los integrantes de ese grupo de desposeídos, cuya vida está destinada al desamparo, la violencia y la muerte prematura. En la manga de su andrajosa chaqueta lleva grabadas las iniciales (“SG”) de la casa de caridad en la que vive en la parroquia de St. Giles, seguramente huérfano o abandonado por la familia. Él integra ese gran colectivo llamado “the Poor” que, en palabras de Henry Fielding (1753), “are a very great Burthen, and even a Nusance to this Kingdom”.



El escritor y magistrado<sup>17</sup> prosigue afirmando que “the Laws for relieving their Distresses, and restraining their Vices, have not answered those Purposes” (Fielding, 1753: 9). El tratado de Fielding se centra en la poco efectiva aplicación de los impuestos al mejoramiento de los más necesitados y, por tanto, el suyo es un escrito que apela a una reforma integral de los sistemas de asistencia, corrección y confinamiento.

Tom Nero es un niño marcado en el sentido amplio del término (que abarca sus dimensiones culturales, legales, afectivas y, finalmente, exteriormente identificables), y esta es una diferencia importante, que no puede ignorarse, entre él y ese otro adolescente que intenta frenar su accionar tentándolo con una ración de comida, un intercambio que resultaría siempre inconsecuente, insuficiente e inequitativo. En primer lugar, no existe relación evidente entre el acto acometido por Tom y el trozo de tarta, más allá de que la comida en sí sea representativa de una diferencia económica y de clase que regule las prácticas y una tentación suficiente para chicos que conviven a diario con el hambre y la necesidad. En segundo lugar y en relación con esto último, no hay manera de equiparar el entorno formativo y de cuidado en que se han formado los dos jóvenes. Finalmente, hoy podríamos objetar que una crueldad como la que se exhibe en sus múltiples variantes en la lámina no podría definirse como el comportamiento privativo de una clase social en particular, ni como el resultado de la educación emocional de la clase dirigente. Por el contrario, su consecución se configura a partir de políticas de gobernabilidad que instan a definir a quienes se excluyen a partir de

---

17 Fielding ejercía la abogacía y había sido nombrado London's Chief Magistrate en 1747, con injerencia en el condado de Middlesex (en el Gran Londres), en donde propone, en su escrito, abrir una *workhouse* con un régimen de seguimiento y asistencia controlado.

marcarlos y enmarcarlos en particulares escenarios marginales (en los que han sido relegados, en medio de la basura y la mugre, en viviendas precarias y hacinadas —cuando las hay— o entre escombros y abandono) y prácticas de vida que a la vez que los estigmatiza por medio de la precariedad laboral y educacional, los obliga a autoperibirse como estorbo y vergüenza social, y a percibirlos como predadores eventuales y peligrosos sobre los cuales se hace perentoria la intervención judicial.

En diálogo con la primera y última lámina de la serie de Hogarth podríamos incluir las palabras de Samuel Johnson que operan un importante desplazamiento del punto de vista (que indudablemente es sugerido por la serie del artista), cuando afirma:

Among the inferiour professors of medical knowledge, is a race of wretches, whose lives are only varied by varieties of cruelty; whose favourite amusement is to pail dogs to tables and open them alive; to try how long life may be continued in various degrees of mutilation, or with the excision or laceration of the vital parts; to examine whether burning irons are felt more acutely by the bone or tendon ; and whether the more lasting agonies are produced by poison forced into the mouth, or injected into the veins.  
(Johnson, 1825: 435-436)

Al equiparar la crueldad infligida por los hombres de ciencia con la de los niños más rezagados, el ensayista impone una reflexión, claramente dirigida al repudio de prácticas de disección, que invalida una mirada reivindicativa del accionar científico y de un principio de emancipación de saberes que da por sentada la necesidad de intervenir sobre las criaturas indefensas.

## Resemantización de los restos

Hace ya algunos años la revista médica *The Lancet* publicó un breve artículo que ponía el acento en las diferencias de uso de las palabras “*body*”, “*corpse*” y “*cadaver*”, y establecía:

‘Body’ can mean alive or dead; ‘corpse’ is definitely dead; cadaver is ‘a human corpse, esp one used for organ transplant or dissection’ —se afirma citando lo que parece ser la entrada no especificada de un diccionario, para concluir—. Who owns the body/corpse/cadaver? (*The Lancet*, 2001: 154)

La pregunta que cierra el párrafo tiene, como podríamos suponer, alcances sociales, culturales, afectivos y biopolíticos; de “*body*” a “*cadaver*” se produce una transformación radical en la que el viviente humano deviene en un conjunto desagregado de tejidos, huesos y órganos removidos y extirpados en la mesa de disecciones y, finalmente, reducidos a material cadavérico de desecho, que así se lo denomina en las normativas más recientes.<sup>18</sup> Jonathan Sawday, en su preciso estudio acerca del comienzo de los estudios anatómicos de la modernidad temprana, reflexiona sobre la modificación que se irá operando en la concepción del cuerpo muerto, del “*corpse*” y observa que el robo de cuerpos por profanación de cementerios primero y, luego, las asignaciones legales numéricamente crecientes a partir de mediados del siglo XVIII dieron lugar a una

---

18 En un relevamiento entre universidades argentinas y latinoamericanas, el profesor Guillermo D. Prat (Biasutto *et al.*, 2018: 55-56), relata la situación de la Universidad Nacional de La Plata respecto a la utilización de cadáveres para la enseñanza de Anatomía. Primero, se refiere a los “cuerpos” que ingresan a las facultades de medicina y son rotulados numéricamente; luego los describe como “material cadavérico”. Esta misma denominación aparece en el *Protocolo para el tratamiento de cadáveres, nacidos muertos, segmentos y partes anatómicas en hospitales del GCBA* (Becerra, Rodríguez y Cejas, 2014).

confrontation between an abstract idea of knowledge —vinculado al saber científico—, and the material reality of a corpse. And such a confrontation encountered one of the oldest taboos known within human culture. It meant violating that special domain which belongs to the dead. [...] The ‘heroic age’ of scientific discovery —prosigue el autor— initiated in Europe in the sixteenth century, was not a neutral or disinterested arena. It was a voracious consumer of the vestiges of the human frame. (Sawday, 1995: 3)

El término “*cadaver*” se definiría, en parte, por ser apenas “vestiges of the human frames” y, al observar nuevamente el grabado de Hogarth sentimos la incidencia de esta metamorfosis de lo humano en la recompensa que la sociedad se cobraría por las acciones atroces de Tom. Daniel Heller-Roazen (2021), por su parte, resalta que hasta el siglo XVII la palabra inglesa “*corpse*” podía utilizarse para referirse a un organismo vivo o muerto, cuando se aludía a lo que hoy llamaríamos “cadáver” añadían atributos, por ejemplo, en Chaucer leemos “this dede corps” y en Shakespeare: “his breathless Corpes”. El autor añade que, paulatinamente,

the Latinate expression [*corpus*] lost all reference to a living being; it began to designate the physical shape of a deceased person and no more. Further epithets then became superfluous, the English form of the Latin *corpus* having acquired the meaning of ‘lifeless human being’ or ‘shape of a dead person’. (Heller-Roazen, 2021: 18)

Cuando esto sucede, hacia el siglo XVIII, comienza a circular el término *cadáver* nuevamente, atrayendo sobre sí los antiguos usos. En efecto, tanto en la Antigüedad latina

como en la época medieval, el uso de “cadáver” se circunscribía a los restos de una persona muerta considerada “caída”, desposeída de todo atributo que la vinculara a la comunidad. En Roma, eran llamados cadáveres los cuerpos de aquellos que, por alguna razón jurídica habían sido privados de los ritos fúnebres. En los autores clásicos, releva el autor,

the word appears, in this sense, for human remains that are abandoned on the battlefield, thrown to the beasts, or carried away by torrents, as well as for the bodily remains of those who suffer a most ignominious decease. The crucified, those killed in gladiatorial fights, dragged into the Tiber, or thrown into the sewer, all become *cadaveres*. (Heller-Roazen, 2021: 18)

En los primeros siglos de la Edad Media, Isidoro de Sevilla distinguía

the *funus*, ‘corpse’, from the cadaver, explaining that a cadaver has not received the rites owed to the deceased. ‘Everyone who is dead is either a *funus*, or a *cadaver*’, he writes, before adding: ‘It is a *funus* if it is being buried’. (1995: 18)

Si bien no resultó posible determinar cuándo comienza a circular el uso más cotidiano del término “*cadaver*” en la Inglaterra de los siglos XVII o XVIII, podemos intuir que su etimología estimuló su aplicación a los restos destinados a la mesa de disección. En efecto, se especula que en esa palabra se concentraban los sentidos de su derivación etimológica tanto del verbo *cadere* (‘caer’) como de *carere* (‘carecer’). En ambos casos implica que esos restos provienen de alguien que había sido expulsado de su comunidad política y

afectiva y de las prácticas y rituales fúnebres con los que se reconocía esa pertenencia.

En el texto de Daniel Heller-Roazen y en relación con los significados implicados en el término, se hace especialmente foco en aquellas circunstancias sociales o jurídico-políticas que admiten considerar tres variedades de no-persona; la primera de ellas recaería sobre personas desaparecidas: “[t]hey persist, for a time, in a legal regime distinct from that of ordinary life and death” (Heller-Roazen, 2021: 5).

La segunda variante se aplicaría a quienes han perdido todo reconocimiento legal (sería el estatuto del *homo sacer* agambeniano) puesto que, aunque físicamente presentes en las sociedades, “their rights and prerogatives are reduced to the point at which their social, legal, and civil personalities may be nullified. These are people tainted and degraded, who may be judged to be dead even while alive” (Heller-Roazen, 2021: 5).

Finalmente, el autor reconoce que el cuerpo humano muerto recae en la categoría de no-persona: “[i]n passing into the condition of the cadaver, a person ceases to be someone, without, for that matter, becoming any ordinary thing” (Heller-Roazen, 2021: 5).

La transformación de lo vivo en “ordinary thing”, en ese cadáver aún fresco ya no-persona, que permitía el estudio de los órganos internos y que pronto pasaría a integrar la serie de los esqueletos exhibidos en el teatro de anatomía, está plenamente ilustrada en la serie hogarthiana. Peter Linebaugh señala que, en el siglo XVIII, y excepto por:

a minority of surgeons and sympathetic observers, dissection was considered less as a necessary method for enlarging the understanding of *homo corpus* than as a mutilation of the dead person (Linebaugh citado en Hay *et. al.*, 1975: 76)

Es por ese motivo que pudo considerarse “a form of aggravating capital punishment” (Linebaugh citado en Hay *et. al.*, 1975: 76), y esto último obliga a que consideremos el valor que se atribuía al entierro de los muertos entre las clases populares. El dilema, en efecto, no alcanzaba a las clases acomodadas, puesto que no se esperaba que sus integrantes fuesen condenados a la pena capital y, por ende, se descontaba que sus restos mortales tuviesen las exequias de rigor.

En la última lámina es factible discernir la concurrencia de una gran diversidad de enunciados que producen ese cuerpo que yace sobre la mesa de disecciones. Desde el aspecto meramente arquitectónico, se ilustra un paso londinense inaugural en la separación entre los miembros de una corporación en la que recaía la manipulación anatómica de los cadáveres; según resaltan Brockbank y Dobson (1959), en 1745, es decir seis años antes de la ejecución del grabado, “Surgeons had separated from the Barbers. In doing so they lost the use of the theatre [...] opened in 1638”. El nuevo teatro de operaciones, de uso exclusivo del College of Surgeons se inauguraría recién en 1752. Lo que tenemos en el grabado es, entonces, la anterior disposición de la sala, muchas de cuyas características se reproducirán en el nuevo edificio; el lugar central lo ocupa aquí el sillón de quien preside la reunión científica, el anatomista en jefe, según una tradición que se remontaba al siglo XIII. La figura está flanqueada por los esqueletos de dos notorios criminales que habían sido ejecutados en fecha reciente: James Fields y James Maclean y sus nombres se indican en los nichos que contienen sus restos óseos; se infiere, asimismo, que en un futuro cercano el de Tom Nero estaría integrando la serie de los infames y se exhibirían como admonición, tal como sugieren los versos de James Townley, “his Bones shall rise”, para convertirse en “Monument of Shame”.

El cadáver del reo ejecutado y los esqueletos de los dos célebres malhechores reunidos en la sala de los anatomistas son el resultado de un doble efecto. Por un lado, responden a los persistentes reclamos por parte de los gremios médicos que lamentaban no contar con suficientes cadáveres frescos para la correcta instrucción de los estudiantes de medicina, que solo el Acta de 1752 vendrá a resolver poniendo a disponibilidad los cadáveres de todos los asesinos ejecutados. El *Act for Better Preventing the Horrid Crime of Murder (Murder Act)* se estaba debatiendo en 1751, mientras Hogarth creaba y difundía la serie. Por otro lado, los cuerpos de los ejecutados se exponen como una ejemplaridad moral que reviste momentáneamente el gesto del anatomista de un aura de justicia reparadora, y que halla en el título de la lámina un guiño conveniente. Sawday comenta que “a violent, darker side of dissection and anatomization was a constant factor in metropolitan culture”, un componente, entre tantos, “by which human knowledge was organized” (1995: 2) y que en *Reward of Cruelty* supone una alianza de saberes médico-jurídicos que truecan el cuerpo del criminal en un campo de acción que, en el despedazamiento, produce a la vez conocimiento práctico, resarcimiento moral y desecho orgánico.

## La insuficiencia de la pena capital

La mitad inferior de la cuarta lámina captura nuestra mirada, sabemos —por haber recorrido el periplo anterior de Tom— que sobre esa mesa de disecciones se realiza una operación de justicia que justifica por sí sola que sus restos yazgan ahí tan brutalmente intervenidos; que un animal se nutra de las entrañas desgarradas del personaje resulta ser, aquí, la acción en la que se cumpliría mayormente



ese “*reward of cruelty*” prometido por el título. La boca del perro, sin embargo, se coloca sobre esa línea vertical en la que también situamos la mano del anatomista principal que sostiene el puntero con el que indica el área a incidir y la mano de quien, cuchillo en mano, lleva a cabo la disección anatómica. Si seguimos hacia arriba en ese mismo eje, nos encontramos, primero, con el escudo del Royal College of Physicians (*Cfr.* Brockbank y Dobson, 1959) que adorna el sillón de quien preside la reunión y, sobre este, el blasón de la Corona británica. Entendemos que es precisamente esa contigüidad y continuidad de emblemas y gestos que se propone como línea rectora de la interpretación de la lámina; esta sugiere un nuevo tipo de alianzas entre poderes y saberes que hace a la efectiva transformación del cuerpo sin vida del ejecutado en el cadáver que se dispone sobre la mesa de disecciones. Los restos cadavéricos, en el grabado, mantienen aún la relación con el nombre, por lo que eso tiene de valor admonitorio y moral, pero su utilización anatómica se basa en un principio de anonimía y reificación que aleja a los participantes reunidos en la sala de la relación que el cuerpo que manipulan pudiera tener con su historia, con lo vital y con lo humano.

La progresión que presenta Hogarth en los cuatro grabados supone, asimismo, en su exposición, la participación de ese público en aquellos debates (iniciados a fines del siglo XVII), aún candentes, que desembocaron en la promulgación de la ley de 1752 ante mencionada. En efecto, en 1701, había visto la luz un panfleto anónimo con el título *Hanging Not Punishment Enough*, que fue el primero en poner por escrito opiniones que, como es probable, venían circulando profusamente entre la población londinense. El autor del escrito sugiere, en primera instancia, que el castigo por ahorcamiento sería suficiente solo como pena infringida al culpable, pero que no era de ningún modo eficaz para

la contención de un fenómeno delictivo creciente que producía muertes violentas, es decir, su fin de ejemplaridad había perdido capacidad disuasoria (si es que alguna vez la había tenido). La propuesta resulta notable porque, al afirmar la insuficiencia de la pena capital y manifestar la insatisfacción social por los resultados del sistema punitivo, invita a los destinatarios a que evalúen sumar torturas previas a la muerte por ahorcamiento en el cadalso —como el de la rueda—, y posteriores a ella —tales como la exhibición del cuerpo en jaulas colgantes hasta su putrefacción—. Asoma la consideración de la permuta de la pena en trabajos forzados a perpetuidad, en las colonias, que resulta para el panfletista una alternativa más temible para el reo —y redituable para el Estado— que la horca.

En esa misma línea, tres décadas después, el reverendo George Ollyffe (1731) publica *An Essay Humbly offer'd, for An Act of Parliament To prevent Capital Crimes, and the Loss of many Lives; and to Promote a desirable Improvement and Blessing in the Nation* y, al quejarse de la “moderation soever they [laws] have acted in allotting the several Punishments” (p. 7), propone sumar a la ejecución torturas previas “adding, where there be the greatest Crimes, greater Severity in the Execution” (p. 7), lo cual suponía reponer métodos que se habían abandonado; todo con el doble propósito de ajustar el castigo al tipo de crimen, por un lado, y otorgar una adecuada satisfacción a las víctimas, por el otro. Ollyffe argumenta que “an Execution that is attended with more lasting Torment, may strike a far greater Awe, much to lessen, if not to put a stop to, their shame less Crimes” (1731: 7). Algo más minucioso que su anónimo antecesor, Ollyffe precisa que tanto la horca como la muerte por inanición no conforman imágenes de terror que puedan disuadir del acto delictivo, en tanto que resulta mucho más efectiva al respecto:

the Wheel; by which the Criminals run through ten thousand thousand of the most exquisite Agonies, as there are Moments in the several hours and days during the unconceivable Torture of their bruised, broken, and disjointed Limbs to the last Period. (Ollyffe, 1731: 8)

Según propone, una alternativa a la rueda sería:

twisting a little Cord hard about their Arms or Legs, which would particularly affect the Nerves and Sinews and the more sensible Parts to produce the keenest Anguish; under which, as there would be some time before they will expire, they will suffer the Pain of many Deaths in one. (Ollyffe, 1731: 8)

La petición de Ollyffe es precedida seis años antes por un escrito de Bernard de Mandeville (1725), *An Enquiry into The Causes of the Frequent Executions At Tyburn*, que retoma y expande los presupuestos del libelo de 1701, además de presentar la disección como un castigo admonitorio *post mortem*. Había aparecido en ocho entregas en el semanario *British Journal* y su resonancia fue tal que Mandeville decidió su publicación en un formato integral, dividido en seis Capítulos en los que Mandeville enfrenta el problema del significado y de la función social del castigo, iniciando su análisis por el tema de la receptación, algo que ya había aparecido en el anónimo anterior y que, evidentemente, era un fenómeno muy extendido que afectaba los estamentos judiciales y sociales en general. La finalidad del *Enquiry* es determinar cuáles reformas serían eficaces para la disminución y prevención de los robos y de las consiguientes condenas capitales. Si, por un lado, Mandeville evalúa métodos que podríamos considerar premodernos: procedimientos

violentos que tendrían como finalidad inspirar temor y actuar sobre la dimensión emotiva de los individuos, por el otro, su argumentación no deja de apuntar aquí a la utilidad social. El castigo debe ser eficaz y preventivo, lo que permitiría ingresar en un cálculo de costos y beneficios determinado por las acciones humanas, logrando así un equilibrio saludable para la sociedad; el autor apunta a la necesidad de actuar sobre determinadas pasiones, que son el miedo, el orgullo y la vergüenza. Los castigos, para Mandeville, tienen la función de defender a la sociedad en su conjunto, de garantizar la felicidad del mayor número de personas. El objetivo de su filosofía penal no es quien ha cometido un crimen sino la sociedad, por lo que el individuo tiene, desde su perspectiva, una función instrumental: por tanto, el castigo no debe ser justo ni equitativo, sino ejemplar:

Offenders —resalta— should be punish'd with Death, is to be vindicated; tho' the Punishment is greater than the Laws, framed by God himself for the Jewish Commonwealth. (Mandeville, 1725: 37)

Mandeville se pronuncia abiertamente a favor de una reglamentación que generalizara la utilización de los cuerpos de los condenados para las disecciones anatómicas. Más aún, según Linebaugh, el autor presenta en su escrito, “the first utilitarian defence in eighteenth-century England of the dissection of condemned criminals” y cita a continuación el siguiente fragmento del *Enquiry*:

I have no Design that savours of Cruelty or even Indecency, towards a human Body; but shall endeavor to demonstrate that a superstitious Reverence of the Vulgur for a Corpse, even of a Malefactor, and

the strong Aversion they have against dissecting them, are prejudicial to the Publick; For as Health and sound Limbs are the most desirable of all Temporal Blessings, so we ought to encourage the Improvements of Physick and Surgery. (Linebaugh citado en Hay *et al.*, 1975: 72)

La insistencia ilustrada en el abandono de las supersticiones no deja de tener en el discurso emancipador de Mandeville sus tintes utilitaristas, al igual que ese castigo excesivo, pero ejemplar, que redundaba en la satisfacción comunitaria: todo aquello que se opone al bien público tiene que dejarse de lado, más aún si el hecho se considerara una deshonra, esta “seldom reach beyond the Scum of the People” y, además, “to be dissected, can never be a greater Scandal than being hanged” (Mandeville, 1725: 28). La disección de un cuerpo sano —observa Mandeville, que era médico— presenta grandes ventajas para el desarrollo de la medicina y la utilización del cadáver de un condenado no debería levantar suspicacias, sino considerarse una especie de redención y de reconciliación con la sociedad. Siguiendo con su aritmética de costos y beneficios, Mandeville observa que los cuerpos de los condenados cedidos a la ciencia saldarían una deuda social impagable, puesto que nada tienen para dar:

When Persons of no Possessions of their own, that have slipp'd no Opportunity of wronging whomever they could, die without Restitution, indebted to the Publick, ought not the injur'd Publick to have a Title to, and the Disposal of, what the others have left? And is any Thing more reasonable, than that they should enjoy that Right, especially when they only make use of it for commendable Purposes? (Mandeville, 1725: 28)

De inmediato concluye remarcando:

quarrelsome People, that love fighting, act very posterously and inconsistent with their Interest, when they venture to have their Bones broke, for endeavouring to deprive Surgeons of the Means to understand the Structure of them. (Mandeville, 1725: 28)

“Scum of the People”, “Persons of no Possessions”, “quarrelsome People”: Mandeville expone claramente su valoración de aquellos cuyos cuerpos se destinarían —por ley— a la disección anatómica, puesto que no son, en definitiva, otra cosa que “Bones [...] Means to understand [a] Structure” (Mandeville, 1725: 28) y, en ese sentido una forma práctica y concreta de restituir parte de la pérdida económica que esas vidas (mal)vividas significan para la sociedad. Después de todo, era necesario dar por sentado que los “outcasts in life were outcasts in death”, según lo expresa la categórica definición de Simpson y Roud (2000) en la entrada de su diccionario correspondiente a “burial (irregular)” (p. 38), y el progreso de la ciencia se demostraba un excelente aliado cuando se trataba de desmontar creencias y prejuicios que se interpusieran a la consecución del “bien común”.

Hubiese sido absolutamente inconveniente, inmoral y perturbador siquiera sugerir que el cuerpo de uno de los retratados por la maestría de Joshua Reynolds pudiera terminar en una mesa de disecciones. Sus imágenes pretenden transmitir una dignidad que acompañará sus despojos al descanso en un sepulcro familiar que signifique un modo adicional de inscripción en la memoria de su grupo. Y no es que los ejecutados carecieran de deudos o de un nombre que los suyos no reconocieran, pero sus restos quedaban definitiva y legalmente excluidos de cualquier responso y sepultura,

confiscados, por ende, por el aparato legal con un argumento que celebra el aporte al saber científico. Richardson (1992) expone que ciertos rituales alrededor de la muerte y del duelo cruzan las barreras sociales y esto significa:

The infliction of damage upon the corpses of executed criminals —the quartering of traitors, and the use of dissection upon murderers— historically constituted a deliberate judicial breach of society-wide norms and values. Had Britain lacked a consensus attaching deep importance to the *post mortem* and integral burial of the corpse, such punishment could have held no cultural meaning. The very fact that such methods were enlisted and maintained in the armoury of judicial terror —and against the worst of transgressors— reveals the cultural importance of the taboos such punishments violated. (Richardson, 1992: 28-29)

En efecto, era una creencia comúnmente sostenida que la manipulación de los cadáveres insepultos en la mesa de disecciones significaba, por una parte, la caída en deshonra de los restos del difunto, y un consiguiente ultraje a las costumbres relativas al duelo; por otra parte, a esto se añadía “the deliberate mutilation or destruction of identity, perhaps for eternity” (Richardson, 1992: 29) un elemento que tenía para los creyentes señeras implicaciones escatológicas, ¿cómo podría comparecer esa alma el día del Juicio Final, sin un cuerpo que la albergara? Cuerpos rotos que la eternidad ya no reconoce como habitantes de sus territorios y, citando las palabras de Ileana Diéguez,

cuerpo roto la *mise en morceaux* —la puesta en pedazos, en fragmentos—, la exposición ante nuestros ojos de

un desmembramiento. Un cuerpo visiblemente fragmentado, mutilado, descabezado, desmontado de su anatomía tradicional: restos de lo que ya es un cuerpo a/gramatical. (Diéguez, 2018: 151)

Diéguez asocia al cuerpo roto a un cuerpo agramatical, es decir, desheredado de la coherencia estructural que lo hace aún reconocible como remanente de lo humano pero que, a la vez, inserta ese *corpus* anatómicamente íntegro en el *corpus* mayor de los discursos que lo relacionan con una amplia red de significaciones sociales, religiosas, afectivas, etcétera de lo antropológico. La *mise en morceaux* responde, además, a una exposición, en un hacer visible el desmembramiento que no sería ya producto de una descomposición y erosión orgánica que tiene lugar en el espacio cerrado del sepulcro, sino de una intervención escenificada, teatralizada, del desarmado de esa estructura, que se relaciona “inevitablemente a situaciones de martirio o sufrimiento” y que son retomadas por las “iconografías de la muerte violenta”, como lo es la de Hogarth, una suerte de necroteatro que exhibe la “sistematización de un des/montaje singular” (Cfr. Diéguez, 2018: 151-152).

Si bien la mayoría de los tratados que reclamaba el recrudescimiento de los castigos reconoce que el incremento de la delincuencia responde al crecimiento de la desocupación y la consiguiente pobreza extrema en la que está sumida gran parte de la población, en todos ellos, con mayor o menor intensidad, se proclama la marginalidad de los individuos juzgados y ejecutados; hecho que por sí solo autoriza su exclusión de la comunidad política primero, para luego disponer de sus restos en tanto simples objetos biológicos, desmontajes de lo humano.

La base del último grabado ilustra una de las etapas finales de la disección cadavérica, la separación entre tejidos



orgánicos y restos óseos, entre lo que debe descartarse y lo que puede conservarse. A la izquierda, el hervor de las aguas limpia de residuos a calaveras y huesos pertenecientes a previos cuerpos desguazados, y se sugiere que en el caldero se verterá el material resultante de la operación corriente. Al referirse a estas imágenes, Olson expone:

The worker indifferently thrusting Tom's intestines into a bucket of bodily waste suggests further that Tom's remains will be treated as refuse. The caldron of boiling bones and skulls further alludes to the anatomy lesson's being a cannibal feast, and in an earlier drawing for the engraving one of the surgeons held a dinner plate in his hands with Tom's organs on it. (Olson, 2013, 199)

El hecho de que bocetos previos pusieran no ya al perro engullendo las vísceras sino al hombre de ciencia en un festín caníbal con los restos del cadáver diseccionado propone una interpretación de la serie con muchos más matices que los de una simple moraleja contra la violencia y el delinquir. Sugiere, en efecto, a un Hogarth preocupado por el tema y sensible a opiniones seguramente contrastantes en torno al destino de esos cuerpos que, del cadalso a la mesa de disecciones, se revestían de una anonimidad que admitía su transformación en pieza destinada a una utilización instrumental primero, y, luego, en puro desecho. Se sabe que cuando los cuerpos ejecutados no alcanzaban para cubrir las necesidades de los anatomistas, durante el siglo XIX y más, se recurrió a la profanación en los cementerios; aquí también el blanco eran las tumbas de los más pobres, de más sencillo acceso, pues sus restos estaban enterrados en ataúdes frágiles y a poca profundidad para abaratar los costos del sepelio. Era esta

una actividad que afirmaría, ya anteriormente y con posterioridad —como con acierto lo define Hay (1975)— el sometimiento de determinados cuerpos a la ley de la oferta y la demanda, haciendo de ellos una “commodity with all the attributes of a property”, que satisfacía los intereses privados de unos pocos, disimulando el comercio tras los apremios de una ciencia emancipadora.

A modo de conclusión, quisiera insistir en la participación de William Hogarth con gran parte de su obra en lo que podría denominarse una “corrección de la mirada”, con la sátira como instrumento de descentramiento drástico y crítico. Como hemos visto, su posicionamiento estético opera como manifiesto del nuevo lugar que el artista estaba ocupando en la sociedad, menos amparado por la protección de un mecenazgo aristocrático —como es el caso de Reynolds— y más activamente involucrado en la dinámica urbana que imprimía un ritmo cada vez más acelerado a los intercambios y debates públicos. Es evidente que sus relatos gráficos no se apartaban de la arena pública, sino que aspiraban a ella, para proporcionar un ámbito controversial, como en el caso del uso de los cuerpos que venimos analizando. El discurso satírico enmarca y focaliza y es en ese sentido que opera como dispositivo escópico.

En la serie que hemos propuesto aquí, la última lámina resulta especialmente operativa, en tanto lleva a una visibilidad dramática el resultado de los reclamos que se venían realizando para la contención de la delincuencia. El cadáver, a punto de una inquietante desarticulación final, realiza en el vaciamiento orgánico el ideal punitivo y correctivo al insinuar, en la violenta manipulación de los escalpelos, la prolongación de los tormentos que podrían aplicarse al cuerpo vivo, instaurando una política del pavor. La intervención de los anatomistas, en efecto, transforma el cuerpo

muerto en desecho, substrayéndolo a los rituales fúnebres y anunciando su exilio de cualquier promesa de redención ultraterrena a la que pudieran aferrarse ellos o sus eventuales deudos.

## Bibliografía

- Ackroyd, P. (2002). *Londres: una biografía*. Edhasa.
- Agamben, G. (2011). ¿Qué es lo contemporáneo? *Desnudez*, pp. 17-29. Adriana Hidalgo.
- Arnold, D. y Peters Corbett D. (eds.). (2013). *A Companion to British Art: 1600 to the Present*. Wiley & Sons.
- Becerra, J. P., Rodríguez, R. y Cejas, C. M. (2014). *Protocolo para el tratamiento de cadáveres, nacidos muertos, segmentos y partes anatómicas en hospitales del GCBA*. En línea: <[http://www.legisalud.gov.ar/pdf/cabamsres1157\\_2014anexo.pdf](http://www.legisalud.gov.ar/pdf/cabamsres1157_2014anexo.pdf)> (Consulta 23-02-2011).
- Bertelsen, L. (2000). *Henry Fielding at Work: Magistrate, Buisnessman, Writer*. Palgrave Macmillan.
- Bindman, D. (1981). *Hogarth*. Thames & Hudson.
- Brewer, J. (2013). *The Pleasures of the Imagination. English Culture in the Eighteenth Century*. Routledge.
- Brockbank, W. y Dobson, J. (1959). Hogarth's Anatomical Theatre. *Journal of the History of Medicine and Allied Sciences*, vol. 14, núm. 3, pp. 351-353. En línea: <<http://www.jstor.org/stable/24620888>> (Consulta: 23-02-2022).
- Butler, J. (2010). Capacidad de supervivencia, vulnerabilidad, afecto. *Marcos de guerra. Las vidas lloradas*, pp. 57-94. (Trad. Bernardo Moreno Carrillo). Paidós.
- Casadesús, R. (2013). Lo estético como mediador de lo moral y lo político en la historia de la razón. Una aproximación a la teoría estética de Friedrich Schiller. *Pensamiento*, vol. 69, núm. 258, pp. 169-184. Universidad de Comillas. En línea: <<https://revistas.comillas.edu/index.php/pensamiento/article/view/976>> (Consulta: 20-02-2021).

- Cereceda, M. (1997). Prólogo. *Análisis de la belleza*, de William Hogarth. Visor.
- Cousins, M. (2018). *Historia y arte de la mirada*. Pasado y Presente.
- Csengei, I. (2012). *Sympathy, Sensibility and the Literature of Feeling in the Eighteenth Century*. Palgrave Macmillan.
- Eagleton, T. (1990). *The Ideology of the Aesthetic*. Blackwell.
- Eagleton, T. (1996). *La función de la crítica*. Paidós.
- Defoe, D. (1722). *A Journal of the Plague Year*. Nutt.
- Dickens, C. ([1838] 1981). *Oliver Twist*. Octopus. Biasutto, S. (coord.), Cárdenas, J., Prat, G., Romero, R., Medina, B., Tamayo, S., Paredes, R., Toledo, J., Altamirano, J., Ballesteros, L., Martino, E., Olivera, E., Grgicevic, G., Amer, M., David, O. y Garategui, L. (2018). Temas en Debate: Situación de las universidades argentinas y latinoamericanas en relación al material cadavérico para la enseñanza de la anatomía. *Revista Argentina de Anatomía Clínica*, vol. 10, núm. 2, pp. 52-76. En línea: <<https://www.researchgate.net/publication/326857083>> (Consulta: 23-02-2022).
- Diéguez, I. (2018). *Cuerpos sin duelo. Iconografías y teatralidades del dolor*. DocumentA/Escénicas.
- Fielding, H. (1753). *Proposal for Making an Effectual Provision for the Poor, for Amending their Morals, and for Rendering them useful members of the Society*. Smith & James.
- Foucault, M. (2008). *Los anormales*. FCE.
- Frye, N. (1956). Towards Defining an Age of Sensibility. *ELH*, vol. 23, núm. 2, pp. 144-152.
- Fumaroli, M. (2008). *Las abejas y las arañas. La querrela de los antiguos y los modernos*. (Trad. de Caridad Martínez). Acantilado.
- Gamer, M. [@PaulMellonCentr]. (29 de abril de 2021). Pleasure and Violence: Hogarth's "The Four Stages of Cruelty" (1751). [Videoconferencia]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=D2l50mzNqeA&t=1658s> (Consulta: 1-7-2021).
- Hay, D., Linebaugh, P., Rule, J., Thompson, E., Winslow, C. (1975). *'Albion's Fatal Tree: Crime and Society in Eighteenth-Century England*. Pantheon.

- Heller-Roazen, D. (2021). *Absentees. On Various Missing Persons*. Zone.
- Hogarth, W. (1997). *Análisis de la belleza*. (Trad. Miguel Cereceda). Visor.
- Hogarth, W. (2010). *The Analysis of Beauty*. Fontes 52.
- Hume, D. (2011). De la tragedia. *Ensayos morales, políticos y literarios*. (Trad. Carlos Martín Ramírez). Trotta.
- Johnson, S. (1825). The Idler. *The Works of Samuel Johnson, LL.D., vol. 2*, pp. 387-683. Cowie.  
En línea: <<http://google.cat/books?id=C3oaAQAAIAAJ&pg=PP2&focus=viewpor t&dq=editions:OXFORD600018681&lr>> (Consulta: 01-03-22).
- Jones, J. (2005). How the mighty fall. (Sección Cultura). *The Guardian*.  
En línea: <<https://www.theguardian.com/culture/2005/may/21/1>> (Consulta: 31-01-21).
- Jones, R. W. (1995). *The Empire of Beauty: the Competition for Judgement Mid Eighteenth-Century England*. University of York: (Tesis doctoral).  
En línea: <<https://core.ac.uk/download/pdf/14343251.pdf>> (Consulta: 31-01-21).
- Leypoldt, G. (1999). A Neoclassical Dilemma in Sir Joshua Reynolds's Reflections on Art. *British Journal of Aesthetics*, vol. 39, núm. 4, pp. 330-349.
- Lipski, J. (2018). *Painting the Novel. Pictorial Discourse in Eighteenth-Century English Fiction*. Routledge.
- Locke, J. ([1693] 1909). *Some Thoughts Concerning Education*. The Harvard Classics.  
En línea: <<https://www.bartleby.com/37/1/12.html>> (Consulta: 08-03-2021).
- Mandeville, B. (1725). *An enquiry into the causes of the frequent executions at Tyburn: and a proposal for some regulations concerning felons in prison, and the good effects to be expected from them*. Roberts.  
En línea: <<https://quod.lib.umich.edu/cgi/t/text/text-idx?c=ecco;idno=004837131.0001.000>> (Consulta: 13-03-2020).
- Olyffe, G. (1731). *An Essay Humbly offer'd, for An Act of Parliament To prevent Capital Crimes, and the Loss of many Lives; and to Promote a desirable Improvement and Blessing in the Nation*. Downing.  
En línea: <<https://books.google.com.ar/books?id=n4teAQACAAJ&dq=ollyffe+essay&hl=es-419&sa>> (Consulta: 02-03-2020).
- Olson, G. (2013). *Criminals as Animals from Shakespeare to Lombroso*. Law and Literature Series 8. Gruyter.

- Perosino, M. C. (2015). Arqueología del cuerpo muerto. *Vestigios - Revista Latino-Americana de Arqueología Histórica*, vol. 9, núm.1, pp. 57-79.  
En línea: <[https://www.researchgate.net/publication/324612935\\_Arqueologia\\_del\\_cuerpo\\_morto](https://www.researchgate.net/publication/324612935_Arqueologia_del_cuerpo_morto)> (Consulta: 02-03-2020).
- Plutarco. (2014). Acerca de comer carne. *Acerca de comer carne* seguida de *Los animales utilizan la razón*. Olañeta.
- Praz, M. (2007). *Mnemosyne. El paralelismo entre la literatura y las artes visuales*. (Trad. Ricardo Pochtar). Taurus.
- Reynolds, J. (1769). *Seven Discourses on Art*.  
En línea: <<https://www.gutenberg.org/files/2176/2176-h/2176-h.htm>> (Consulta: 31-01-21).
- Reynolds, J. (2011). *Discursos sobre arte (1769-1778)*. Biblioteca Paralela Langre.
- Richardson, R. (1992). *Death, Dissection and the Destitute*. Universidad de Chicago.
- Sawday, J. (1995). *The Body Emblazoned. Dissection and the human body in Renaissance cultures*. Routledge.
- Shakespeare, W. (1991). *Julius Caesar*. Dover Thrift.
- Shelton, D. C. (2020). A Satire not a Sermon: 'Four Stages of Cruelty' and Murder. *Athens Journal of History*, vol. 6, núm. 3, pp. 223-286.  
En línea: <<https://doi.org/10.30958/ajhis.6-3-3>> (Consulta: 27-02-2022).
- Shiner, L. (2004). El arte dividido. *La invención del arte. Una historia cultural*, pp. 119-214. Paidós.
- Simpson, J. y Roud, S. (2000). *A Dictionary of English Folklore*. Oxford University.
- Smolderen, T. (2014). *The Origins of Comics. From William Hogarth to Winsor McCay*. University of Mississippi.
- Snyder, J. R. (2014). *La estética del Barroco*. La Balsa de la Medusa.
- Steegman, J. (1968). *The Rule of Taste. From George I to George IV*. Palgrave Macmillan.
- Steintrager, J. A. (2004). *Cruel delight: Enlightenment culture and the inhuman*. Indiana University.
- Tácito. (2016). *Diálogo sobre los oradores*. Losada.

The Lancet. (2001). Dissecting Room: Bodies, corpses, and cadavers. *The Lancet*, vol. 357, núm. 9250, p. 154. Warren, M. (2010). William Hogarth's: 'Four Stages of Cruelty' and Moral Blindness. *Athanos*, vol. 28, núm. 1, pp. 17-27.  
En línea: <<https://journals.flvc.org/athanor/issue/view/5594>> (Consulta: 27-02-2022).

Willey, B. (1961). *Nineteenth-Century Studies*. Chatto & Windus.





## Capítulo 6

### Cuerpos-en-guerra

Desgarro, trauma y supervivencia en los testimonios literarios ingleses de la Gran Guerra

*Ezequiel Rivas*

Las fotografías [...] muestran cómo  
la guerra expulsa, destruye,  
rompe y allana el mundo construido.  
[...] El paisaje urbano, sin duda,  
no está hecho de carne. Con todo,  
los edificios cercenados  
son casi tan elocuentes como los  
cuerpos en la calle. [...]

Mira, dicen las fotografías, así es.

Esto es lo que hace la guerra.

Y aquello es lo que hace, también. La guerra  
rasga. La guerra rompe, destripa.

La guerra abrasa. La guerra  
desmembra. La guerra arruina.

(Sontag, 2004: 9-10)

De esta manera Susan Sontag (2004), tomando como punto de partida el ensayo *Tres guineas* de Virginia Woolf, delimita el problema de los estragos de la acción bélica en relación con el espacio urbano como superficie de contienda y lo conecta directamente con otra superficie quizás menos evidente pero no menos importante: los cuerpos. Y no son solamente los cuerpos de los soldados que se enfrentan entre sí sino también aquellos de los simples ciudadanos. A su vez, la fotografía se constituye para Sontag también en otra superficie que ingresa en el mecanismo de

las consecuencias de la guerra: la imagen del cuerpo-en-guerra, que es puesta en primer plano, en el centro de las miradas, es un espectáculo que interpela al observador. Pero ¿cómo mirar, cómo observar ese espectáculo de los cuerpos de la guerra? ¿Desde dónde situarse?

Como apunta Didi-Huberman,

[p]ara saber, [*agregamos, para mirar*] hay pues que colocarse en dos espacios y en dos temporalidades a la vez. Hay que implicarse, aceptar, entrar, afrontar, ir al meollo, no andar con rodeos, zanjar. También —porque zanjar lo implica— hay que apartarse violentamente en el conflicto o ligeramente, como el pintor que se aparta del lienzo para saber cómo va su trabajo. [...] Para saber [*para mirar*] hay que tomar posición, lo cual supone moverse y asumir constantemente la responsabilidad de tal movimiento. (2008: 10)

Por otra parte, Judith Butler (2010), en torno al problema de las imágenes de la guerra y en particular las fotografías de los muertos, tanto de soldados como de civiles, se propone “considerar la manera cómo se nos presenta el sufrimiento, y cómo esta presentación afecta nuestra capacidad de respuesta” (p. 96). Aquí también, una vez más, hay que *tomar posición* y plantearnos diversas preguntas que pueden iluminar nuestra forma de ver el fenómeno de la guerra y de sus consecuencias sobre los cuerpos, en especial en lo que concierne al denominado ‘trauma de guerra’ y la supervivencia de estos luego del conflicto. Es aquí donde es menester preguntarnos cuál sería el límite del dolor experimentado por esos cuerpos, —en el caso del *corpus* que nos convoca, los cuerpos de los soldados en las trincheras y fuera de ellas, así como también de aquellos actores que se encuentran fuera del campo de batalla,

como las enfermeras en los hospitales y las mujeres viudas en las ciudades— y hasta dónde puede correrse; qué sucede con esos cuerpos, con esas subjetividades atravesadas por el dolor una vez abandonado el campo de batalla, y vueltos nuevamente al paisaje urbano degradado, destruido y reconstruido, con todo lo que implica: cuerpos que no vuelven enteros, cuerpos mutilados, cuerpos y psiquis que regresan traumatados. Creemos pertinente, en este sentido, lo que plantea Butler:

cómo respondemos al sufrimiento de los demás, cómo formulamos críticas morales y cómo articulamos análisis políticos depende de cierto ámbito de realidad perceptible que ya está establecido. En dicho ámbito, la noción de lo humano reconocible se forma y se reitera una y otra vez contra lo que no puede ser nombrado o considerado como lo humano, una figura de lo no humano que determina negativamente y perturba potencialmente lo reconociblemente humano. (Butler, 2010: 96)

El cuerpo del soldado, durante las acciones bélicas y luego en su regreso una vez finalizado el conflicto, deviene así en desecho, “figura de lo no humano”, en *resto de lo humano* que perturba, que incomoda y que al mismo tiempo se constituye en testimonio de la guerra, en testimonio de esa legibilidad y visibilidad de la historia, el cuerpo-imagen como índice histórico que implica y exige una lectura. En términos de Didi-Huberman,

[l]a *legibilidad* de un acontecimiento histórico tan fundamental y complejo como la Shoah depende, en buena medida, de la mirada dirigida hacia las innumerables singularidades que atraviesan el aconteci-

miento. [...] Benjamin luchó por que la ‘legibilidad’ (*Lesbarkeit*) de la historia pudiera articularse con su ‘visibilidad’ (*Anschaulichkeit*) concreta, inmanente, singular. Para esto es necesario, dado que no se trata solamente de *ver* sino de *saber*, ‘retomar para la historia el principio del montaje’ (*das Prinzip der Montage*). (Didi-Huberman, 2015: 17)

Sin embargo, existe un problema que fue capital para las naciones europeas involucradas en la Primera Guerra Mundial en torno a esta *legibilidad* de los cuerpos: por un lado, los mutilados que volvían y tendrían que reinsertarse en el entramado social, por otro, los que no volvieron porque simplemente desaparecieron en el campo de batalla, en la mayoría de los casos por las bombas, estallados, desintegrados. Las imágenes fotográficas que llegaban del frente eran más que elocuentes al respecto y sirvieron para presentar de forma directa y concreta esa *legibilidad* a partir del principio del montaje, como señala el crítico francés Didi-Huberman. Simultáneamente, la literatura expondrá de manera cruda y directa los desastres que la guerra ejerce sobre los cuerpos, en especial la poesía producida durante el conflicto en la trinchera, como se verá tanto con la producción poética de Siegfried Sassoon, Wilfrid Gibson, Wilfred Owen y otros, con la poesía de las mujeres-poetas, como Vera Brittain, pero también en la obra de Virginia Woolf y la ficcionalización narrativa de Pat Barker a casi cien años del Armisticio. En su trilogía *Regeneration*, la escritora e historiadora inglesa recrea con extrema crudeza el fenómeno de la desintegración completa de los cuerpos y las consecuencias en quienes se enfrentan a ella, en primera instancia, los propios soldados en la trinchera:

There was a pile of sandbags and shovels close by, stacked against the parapet by a returning work party. He reached for a shovel. Logan picked up a sandbag and held it open, and he began shovelling soil, flesh and splinters of blackened bone into the bag. As he shovelled, he retched. He felt something jar against his teeth and saw that Logan was offering him a rum bottle. He forced down bile and rum together. Logan kept his face averted as the shovelling went on. He was swearing under his breath, steadily, blasphemously, obscenely, inventively. Somebody came running. 'Don't stand there gaping, man', Logan said. 'Go and get some lime'.

They'd almost finished when Prior shifted his position on the duckboards, glanced down, and found himself staring into an eye. Delicately, like somebody selecting a particularly choice morsel from a plate, he put his thumb and forefinger down through the duckboards. His fingers touched the smooth surface and slid before they managed to get a hold. He got it out, transferred it into the palm of his hand, and held it out towards Logan. He could see his hand was shaking, but the shaking didn't seem to be anything to do with him. 'What I supposed to do with this gob-stopper?' He saw Logan blink and knew he was afraid. At last Logan reached out, grasped his shaking wrist, and tipped the eye into the bag. 'Williams and me'll do the rest, sir. You go on back now'. (Barker, 1991: 110-111).<sup>1</sup>

---

1 "Cerca había una pila de sacos de arena y palas, amontonados contra el parapeto de una cuadrilla de zapadores a su regreso. Cogió una pala. Logan enderezó un saco de arena y lo mantuvo abierto mientras él empezaba a echar dentro a paladas tierra, carne y esquirlas de hueso ennegrecido. Mientras paleaba, tenía arcadas. Notó una presión contra los dientes y vio que Logan le ofrecía una botella de ron. Se obligó a tragar la bilis y el ron a la vez. Logan volvió la cara en la otra

Se instala así la pregunta sobre los cuerpos y la memoria, al tiempo que se pone al cadáver como centro de dicho problema, además del trauma a nivel psicológico provocado por la maquinaria bélica que, como mencionaba Sontag (2004), “desmembra, abrasa, rompe, destripa”, trauma denominado posteriormente como *shell shock* y que analizaremos a partir de los testimonios poéticos de los soldados-poetas. El cadáver, tal como aparece en esta cita de la novela de Barker (1991), es presentado mediante una cruda sinécdoque que refuerza el carácter de ‘resto’ y ‘desecho’, como señalan Elina Montes y Marcelo Lara<sup>2</sup> al respecto:

‘Resto’ y ‘vestigio’, por otra parte, refieren claramente a una remanencia y, con ello y de manera más directa, a un todo al que ya no se puede acceder, presente en la expresión ‘restos mortales’, que indicaría que el cuerpo de la persona difunta se ha separado de su alma o espíritu con los que alcanzaría una integridad asociada a lo vital de la que carecen sus despojos. (Montes y Lara, Cap. 12 en este volumen)

---

dirección mientras él seguía paleando. Maldecía en susurros sin parar, con juramentos blasfemos, obscenos, ingeniosos. Alguien se acercó corriendo. ‘No te quedes ahí pasmado, hombre —dijo Logan—. Ve a buscar un poco de cal’.

Casi habían terminado cuando Prior cambió de postura en la pasarela, echó un vistazo al suelo y descubrió que tenía la mirada fija en un ojo. Con delicadeza, como si seleccionara un bocado especialmente exquisito en un plato, introdujo el pulgar y el índice entre los tablones de la pasarela. Tocó aquella superficie lisa, que resbaló entre sus dedos hasta que por fin consiguió coger el ojo. Lo extrajo, se lo colocó en la palma de la mano y se lo tendió a Logan. Vio que le temblaba la mano, pero parecía que el temblor era totalmente ajeno a él. ‘¿Qué se supone que tengo que hacer con este caramelo?’. Vio que Logan parpadeaba y supo que tenía miedo. Al final Logan tendió la mano, le cogió la muñeca temblorosa e, inclinándosela, dejó caer el ojo en el saco. ‘Williams y yo nos encargaremos del resto, señor. Usted vuelva ya a lo suyo’” (Traducción de Carlos Milla e Isabel Ferrer; Barker, 2014: 119).

- 2 Ver el Capítulo 12, “Terminología de lo residual” (de Elina Montes y Marcelo Lara), en este mismo volumen.

Así, la bomba ha literalmente desmembrado el cuerpo de un soldado y solo queda un ojo como ‘testimonio’ y ‘vestigio’, mezclado con el barro de la trinchera.

En lo que concierne a la memoria, en el caso de Gran Bretaña, el Cenotafio de Londres —y sus réplicas en las diferentes ciudades del reino y de la Commonwealth— expresa una respuesta a esta pregunta por el cadáver: no representa al soldado desconocido sino la tumba desconocida. El monumental cuerpo de piedra se encuentra en lugar del cuerpo-cadáver que por la muerte ha desaparecido o resulta ilegible (Rau, 2010: 20), como se puede apreciar en el pasaje de la novela de Barker (1991) previamente citado, donde es el ojo el único testimonio, el resto. Imposibilidad de ‘leer los cuerpos’ porque no están, han desaparecido, no quedan vestigios, y si quedan, se trata solamente de una parte, un resto, de “una única cosa humana de un cuerpo” (Didi-Huberman, 2012: 110).

Lo anteriormente establecido sirve de marco para leer los modos en que se problematizan estas preguntas en torno a los cuerpos desechados y traumatizados en diferentes testimonios literarios y no literarios de la Primera Guerra Mundial.

## **Una poética de los cuerpos-en-guerra: Los soldados-poetas**

Siegfried Sassoon (1886-1967), uno de los principales representantes de la generación de los llamados ‘soldados-poetas’, percibía ya esta conexión entre los estragos materiales de la guerra y su repercusión en el cuerpo de los combatientes:

For the soldier is no longer a noble figure; he is merely  
a writhing insect among this ghastly folly of destruc-

tion. His kingly reason is fooled and debauched by the dire pangs that his body must endure. (*Diaries*, [22 february 1917] 1983: 133)<sup>3</sup>

Los desastres de la batalla de Arras, que se extendió entre el 9 y el 14 de abril de 1917, unos meses después de estas palabras, proveen a Sassoon de pruebas contundentes acerca del sufrimiento de los cuerpos-en-guerra, pruebas que lo llevarán en julio del mismo año a escribir un manifiesto en contra del conflicto bélico donde, entre otras cosas, plantea lo siguiente: “I have seen and endured the suffering of the troops, and I can no longer be a party to prolong these sufferings for ends which I believe to be evil and unjust”.<sup>4</sup> El poema “Lamentations”, coincidente con la fecha de la cita del diario y anticipándose a la declaración pacifista, plantea la deshumanización que produce la guerra y la reducción a un estado de casi *animalidad* de los soldados:

For he howled and beat his chest, (5)  
 And, all because his brother had gone west,  
 Raved at the bleeding war; his rampant grief  
 Moaned, shouted, sobbed, and choked, while he was  
 kneeling (8)  
 Half-naked on the floor [...] (Sassoon, [1917] 1983)

3 [Porque el soldado ya no es una figura noble; es simplemente un insecto que se retuerce entre esta espantosa locura de destrucción. Su razón real es engañada y corrompida por los terribles dolores que su cuerpo debe soportar]. [Las traducciones son nuestras, salvo indicación contraria].

4 [He visto y soportado el sufrimiento de las tropas, y ya no puedo ser parte para prolongar estos sufrimientos con fines que creo que son malos e injustos].

5 [Porque aullaba y golpeaba su pecho./ Y todo porque su hermano había estirado la pata,/ despotricando por la maldita guerra; su pena descontrolada/ gemía, gritaba, sollozaba y se ahogaba mientras estaba arrodillado/ medio desnudo en el suelo].



Sassoon construye el sufrimiento del soldado a partir de la acumulación de verbos que denotan descontrol y están ligados a lo que Campbell denomina un estado de “gibbering idiots”, de “idiotas balbucientes” (Campbell, 1999: 158); un comportamiento cercano al de un animal herido (nótense los verbos relacionados con el sufrimiento animal “he howled”, “his rampant grief moaned”), además de la pérdida de la compostura habitual del soldado firme y de pie, pronto para la lucha *por su rey y por su país*, al describirlo arrodillado y medio desnudo en el piso. La deshumanización reaparece, unos meses después (2 de junio de 1917), en el poema “In an Underground Dressing-Station”:

Quietly they set their burden down: he tried  
To grin; moaned; moved his head from side to side.

He gripped the stretcher; stiffened; glared; and  
screamed,  
'O put my leg down, doctor, do! (He'd got  
A bullet in his ankle; and he'd been shot Horribly  
through the guts).<sup>6</sup> (Sassoon, [1917] 1983)

El aspecto degradado del soldado aquí ya no es del de un animal herido ni aquel que ha perdido toda compostura marcial, sino la completa desarticulación de su cuerpo, asimilable a un muñeco (“moved his head from side to side”). El cuerpo herido del muchacho es una carga (“burden”), una cosa a dejar en el piso. La desarticulación, además, es progresiva: pasa del intento de esbozar una sonrisa, último gesto propio de un ser humano (“he tried to grin”), a la

---

6 [Tranquilamente ellos dejaron su carga: él trataba/ de sonreír; gemía, movía la cabeza de lado a lado.// ¡Oh, sáqueme la pierna, doctor, hágalo! (Él tenía/ una bala en el tobillo, y había sido acribillado/ horriblemente por las tripas)].

cosificación total de su cuerpo en partes y la pérdida de la propia identidad y del propio dominio sobre sí, ahora depositado en el de quienes lo cargan y en el médico cirujano, como se puede ver en la variación de los posesivos hasta su desaparición (“my leg [...] his ankle [...] the guts”). Al respecto, Simone Weil (1949) señala que la relación entre cuerpo herido-sufriente y violencia bélica es una relación de cosificación; para ello retoma la imagen del cuerpo de Héctor arrastrado por Aquiles en su carro:

La fuerza es lo que hace de quienquiera que le esté sometido una cosa. Cuando se ejerce hasta el extremo hace del hombre una cosa en el sentido más literal, pues hace de él un cadáver. Había alguien y, un instante después, no hay nadie. Es un cuadro que la *Iliada* no se cansa de presentar. (Weil, 1949: 1)

El soldado moribundo y el cadáver devienen mediante el ejercicio de la fuerza violenta de la guerra en cosas, en desechos que se descartan, se apilan y se acumulan, como Wilfrid Gibson (1878-1962) deja claro en su poema “His Mate” (Walter, 2004: 162) donde se ve hasta qué punto esa violencia y el amontonamiento de los cadáveres aliena la mente, deshumaniza y cosifica a los sujetos:

I raised my head,  
And saw him seated on a heap of dead,  
Yelling the nursery-tune,  
Grimacing at the moon...”<sup>7</sup> (Gibson, en Walter, 2004: 162)

---

7 [Levanté mi cabeza,/ y lo vi sentado en un montículo de muertos,/ gritando la canción de cuna,/ sonriendo a la luna...].

Sassoon (1983) profundiza este tema utilizando también la ironía en sus composiciones. Es el caso de “The Effect”, poema que se conecta con “Lamentations”, el primero que hemos revisado, no solo por pertenecer al mismo período —verano de 1917—, sino además porque el problema de los cuerpos considerados como desechos se transforma en parte central y estructurante del texto:

*‘The effect of our bombardment was terrific.  
One man told me he had never seen so many dead before’.*  
—*War Correspondent.*

*‘He’d never seen so many dead before’.*  
They sprawled in yellow daylight while he swore  
And gasped and lugged his everlasting load  
Of bombs along what once had been a road.  
*‘How peaceful are the dead’.* (5)

Who put that silly gag in someone’s head?  
*‘He’d never seen so many dead before’.*  
The lilting words danced up and down his brain,  
While corpses jumped and capered in the rain.  
No, no; he wouldn’t count them any more... (10)  
The dead have done with pain:

They’ve choked; they can’t come back to life again.  
When Dick was killed last week he looked like that,  
Flapping along the fire-step like a fish,  
After the blazing crump had knocked him flat... (15)  
*‘How many dead? As many as ever you wish.*

*Don’t count ‘em; they’re too many.*  
*Who’ll buy my nice fresh corpses, two a penny?’*<sup>8</sup> (Sassoon,  
[1917] 1983)

---

8 [‘El efecto de nuestro bombardeo fue extraordinario./ Un hombre me contó que jamás había visto tantos muertos antes.’ — Corresponsal de guerra.// ‘Él jamás había visto tantos muertos antes.’]

El poeta elabora aquí una invectiva y una crítica hacia el comportamiento de la prensa amarilla durante los combates con respecto a los cadáveres de los soldados en los campos de batalla, bajo la forma de una balada con estribillo, en este caso conformado por la declaración de un corresponsal de guerra, retomado en el inicio de las dos primeras estrofas, generando así intensidad a medida en que avanza el poema. La última estrofa presenta una variación en el final, transformando el estribillo: “*How many dead? As many as ever you wish*”. La última pregunta formulada en el último verso (“*Who’ll buy my nice fresh corpses, two a penny?*”) presenta a los cadáveres de quienes lucharon como desechables tanto como lo son los periódicos amarillos que se leen y se descartan. La degradación del cuerpo del soldado que muere asesinado pasa también por el mismo proceso de animalización mencionado en los otros poemas de Sassoon, aquí con la imagen del pescado muriendo y retorciéndose (“*Flapping along the fire-step like a fish, / after the blazing crump had knocked him flat...*”). Virginia Woolf (1977), en su reseña crítica de dos obras de Sassoon aparecidas el 31 de mayo de 1917 y el 11 de julio de 1918, subraya precisamente el realismo de sus imágenes poéticas a partir de la experiencia del propio poeta como soldado:

---

Se desplomaron en la luz amarilla del día mientras él maldecía/ y jadeaba y arrastraba su eterna carga/ de bombas a lo largo de lo que alguna vez había sido un camino./ *‘Qué pacíficos son los muertos’*./ ¿Quién le habrá puesto ese chiste tonto a alguien en la cabeza?// *‘Él jamás había visto tantos muertos antes’*./ Las palabras rítmicas danzaban arriba y abajo de su cerebro,/ mientras los cadáveres saltaban y brincaban en la lluvia./ No, no; ya no podía contarlos más.../ Los muertos se han ido con dolor;/ se han ahogado; ya no pueden volver nuevamente a la vida.// Cuando Dick fue asesinado la semana pasada se veía así,/ sacudiéndose cuan largo era en el escalón de tiro como un pescado,/ después de que la ardiente explosión lo había derribado.../ *‘¿Cuántos muertos? Todos los que alguna vez deseaste./ No los cuentes; ellos son demasiados./ ¿Quién comprará mis bellos cadáveres frescos, dos por un penique?’*].

What Mr Sassoon has felt to be the most sordid and horrible experiences in the world he makes us feel to be so in a measure which no other poet of the war has achieved. [...] It is realism of the right, of the poet kind. The real things are put in not merely because they are real, but because at a certain moment of emotion the poet happened to be struck by them and is not afraid of spoiling his effect by calling them by their right names. [...] In the case of Mr. Sassoon there is no temptation to indulge in this form of leniency, because he is so evidently able-bodied in his poetic capacity and requires no excuses to be made for him. At the same time, it is difficult to judge him dispassionately as a poet, because it is impossible to overlook the fact that he writes as a soldier. (Woolf, 1977: 98-99)<sup>9</sup>

A partir de lo señalado por Woolf (1977), la poesía escrita por sujetos atravesados por las consecuencias de la guerra abre una reflexión acerca del problema del lenguaje en relación con el dolor, tanto físico como psíquico. Si bien para Elaine Scarry (1985), “[p]hysical pain has no voice, but when it at last finds a voice, it begins to tell a story [...]” (p. 3), el dolor físico es en última instancia inexpresable y elide —según la autora— la representación verbal. En este sentido, la poesía y los testimonios de la guerra contestan

---

9 [Lo que el Sr. Sassoon ha sentido como las experiencias más sórdidas y horribles del mundo, nos lo hace sentir en una medida que ningún otro poeta de la guerra ha logrado. [...] Es realismo de verdad, del tipo del poeta. Las cosas reales se colocan no solo porque son reales, sino porque en un cierto momento de emoción el poeta se siente impresionado por ellas y no teme estropear su efecto llamándolas por sus nombres correctos. [...] En el caso del Sr. Sassoon, no existe la tentación de permitirse esta forma de indulgencia, porque es evidentemente capaz en su capacidad poética y no requiere que se le presenten excusas. Al mismo tiempo, es difícil juzgarlo desapasionadamente como poeta, porque es imposible pasar por alto el hecho de que escribe como soldado].

de cierta manera esa imposibilidad de expresión del dolor físico mediante el lenguaje. Las imágenes poéticas que utiliza Sassoon ([1917] 1983) son directas, en las que el cuerpo lacerado y dislocado aparece en primer plano, como hemos podido ver, por ejemplo, en el poema “In an Underground Dressing-Station”, o a través del uso irónico de motivos poéticos como el del paisaje rural e idílico de la campiña inglesa que contrasta con el espectáculo del cuerpo amputado que regresa del espacio de las trincheras, como en el caso de “The One-Legged Man”:

Propped on a stick he viewed the August weald;  
Squat orchard trees and oasts with painted cowls;  
A homely, tangled hedge, a corn-stalked field,  
And sound of barking dogs and farmyard fowls.

And he'd come home again to find it more (5)  
Desirable than ever it was before.  
How right it seemed that he should reach the span  
Of comfortable years allowed to man!

Splendid to eat and sleep and choose a wife,  
Safe with his wound, a citizen of life. (10)  
He hobbled blithely through the garden gate,  
And thought: ‘Thank God they had to amputate!’<sup>10</sup>  
(Sassoon, [1917] 1983)

---

10 [Apoyado en un palo él miraba hacia la arboleda de agosto;/ achaparrados árboles frutales y hornos cónicos de punta blanca;/ un seto sencillo y enmarañado, un campo de espigas de maíz,/ y el sonido de perros que ladran y de aves de corral.// Y él volvió a casa nuevamente para encontrarla más/ deseable que lo que había sido antes./ ¡Qué justo parecía que pudiera alcanzar el lapso/ de sobrados años concedidos al hombre!// Espléndido es comer y dormir y elegir una esposa,/ seguro con su herida, un ciudadano de la vida./ Él cojeó alegremente a través de la puerta del jardín,/ y pensó: ¡Gracias a Dios que tuvieron que amputar!].

Así como el cuerpo del soldado regresa amputado, dislocado, como un resto de la batalla, Sassoon, al incluirlo en el espacio pastoral —que puede asociarse incluso con el motivo de la Edad de Oro, en este caso, que representaría la estabilidad social y política previa a la guerra— también deconstruye, desarticula y desarma el espacio idílico. La presencia del inválido en el *locus amoenus* es disruptiva simbólica y formalmente: la discapacidad del cuerpo irrumpe con ironía en el último pareado, a modo de epigrama, pero dejando traslucir esa experiencia de horror y brutalidad que los cuerpos resienten y soportan en la trinchera. Como señala Bernard Bergonzi:

unlike some of his fellow soldier poets [...] could not be content with using scenes of rural English life as a compensation and balance for the brutality of life at the Front: in 'The One-Legged Man' Sassoon thrusts the two together in angry and shocking juxtaposition. (Bergonzi, citado por Campbell, 1999: 117)

Sin embargo, queda otro dolor, quizás el que es verdaderamente incommunicable e inexpressable, que es el dolor psíquico, el que no puede verse, pero que al final irrumpe en la superficie del cuerpo. En este sentido, las palabras de Walter Benjamin (1994) contextualizan esta “pobreza de la experiencia” del dolor y del desastre de la guerra y su imposibilidad de comunicación:

La cosa es clara: la cotización de la experiencia ha bajado y precisamente en una generación que de 1914 a 1918 ha tenido una de las experiencias más atroces de la historia universal. Lo cual no es quizás tan raro como parece. Entonces se pudo constatar que las gentes volvían mudas del campo de batalla. No enri-

quecidas, sino más pobres en cuanto a experiencia comunicable. Y lo que diez años después se derramó en la avalancha de libros sobre la guerra era todo menos experiencia que manda de boca a oído. No, raro no era. Porque jamás ha habido experiencias tan desmentidas como las estratégicas por la guerra de trincheras [...] Una generación que había ido a la escuela en tranvía tirado por caballos se encontró indefensa en un paisaje en el que todo menos las nubes había cambiado y en cuyo centro, en un campo de fuerzas de explosiones y corrientes destructoras, estaba el mínimo, quebradizo cuerpo humano. (Benjamin, 1994: 167-168)

El cuerpo en el centro, pero también la mudez de la experiencia bélica que sin embargo sigue resonando en las mentes de los que regresaron y que también son considerados como desechos, como restos que el propio Estado y la sociedad quieren a toda costa acallar e ignorar. Virginia Woolf (1992) también se hace eco de este problema, focalizándolo y concentrándolo en el personaje de Septimus Smith en *Mrs Dalloway*. Vuelto del combate, en aparente feliz matrimonio con Lucrezia, Septimus se debate, por un lado, entre esa voz interior del “*shell shock*”, el trauma de guerra que le produce todavía una visión vívida de las atrocidades de la guerra y, por otro lado, la voz del discurso médico-científico que aún no podía comprender qué estaba afectando a estos hombres que han regresado aparentemente sanos: “For Dr. Holmes had told her to make her husband (who had nothing whatever seriously the matter with him but was a little out of sorts) take an interest in things outside himself” (Woolf, 1992: 23). Imposibilidad de la comunicación de la experiencia, imposibilidad de comprensión de esa experiencia por parte de los demás (familia, amigos, Estado) y no aceptación del problema:



Dr. Holmes might say there was nothing the matter. Far rather would she that he were dead! She could not sit beside him when he stared so and did not see her and made everything terrible; sky and tree, children playing, dragging carts, blowing whistles, falling down; all were terrible. And he would not kill himself; and she could tell no one. (Woolf, 1992: 24-25)<sup>11</sup>

Para el sujeto afectado por el trauma de guerra, la exterioridad y la cotidianeidad disparan inmediatamente las imágenes atroces de la trinchera, lo conectan con la experiencia del dolor y del sufrimiento, manifestándose en la superficie del cuerpo, no mediante una herida visible, sino mediante síntomas, gestos y reacciones. Todo puede hacer que aquel que ha regresado del infierno del combate y de las bombas continúe padeciéndolo. Sassoon (1983), en “Repression of a War Experience” —compuesto en 1918 a partir de su convalecencia en el hospital psiquiátrico de Craiglockhart (Escocia) y su trato con Rivers quien estaba investigando acerca del trauma de guerra— plantea en términos poéticos directos su propia vivencia del horror del combate y la confronta con esa sociedad que no comprende y que tampoco intenta hacerlo, ignorando el problema:

You're quiet and peaceful, summering safe at home;  
You'd never think there was a bloody war on!...  
O yes, you would... why, you can hear the guns.

---

11 [El doctor Holmes podía decir que a Septimus no le ocurría nada. ¡Pero Rezia hubiera preferido verle muerto! Era incapaz de seguir sentada a su lado, cuando le daban aquellos sobresaltos, y cuando no la veía, y cuando lo transformaba todo en algo terrible; cielo y árbol, niños jugando, carros rodando, silbatos silbando, todo cayendo: era todo terrible. Y Septimus no se mataría, y Rezia no podía explicarlo a nadie]. (Traducción de Andrés Bosch, Woolf, 2012: 43).

Hark! Thud, thud, thud,—quite soft... they never cease—  
Those whispering guns—O Christ, I want to go out  
And screech at them to stop—I'm going crazy;  
I'm going stark, staring mad because of the guns.<sup>12</sup>  
(Sassoon, [1918] 1983)

La aparición de la locura —que afectó a una enorme cantidad de soldados que sobrevivieron la experiencia de la guerra de trincheras— se presenta como el otro factor decisivo a la hora de considerar estos cuerpos (estas subjetividades desgarradas) como desechos a ser ignorados y excluidos de la vida social en tiempos de paz.

Wilfred Owen (1893-1918), en el que es probablemente su poema más conocido, “Dulce et decorum est” (octubre de 1917), dejó en claro lo anterior. Escrito durante su estadía en el hospital de Craiglockhart, Owen poetiza la experiencia del trauma tanto físico como psíquico al que estuvieron sometidos los soldados en el frente, y que afecta al propio poeta incluso en sueños:

If in some smothering dreams, you too could pace  
Behind the wagon that we flung him in,  
And watch the white eyes writhing in his face,  
His hanging face, like a devil's sick of sin;  
If you could hear, at every jolt, the blood  
Come gargling from the froth-corrupted lungs,  
Obscene as cancer, bitter as the cud  
Of vile, incurable sores on innocent tongues,—  
My friend, you would not tell with such high zest

---

12 [Tú estás tranquilo y en paz, veraneando seguro en casa;/ ¡Tú jamás pensarías que hubo una maldita/sangrienta guerra!.../ Oh sí, lo harías... por qué, puedes escuchar las armas./ ¡Atención! Tá, tá, tá, — muy suave... ellas nunca cesan—/ Esas susurrantes armas— Oh Cristo, quiero salir/ y gritarles que se detengan— me estoy volviendo loco;/ voy rígido, mirando fijamente como un loco a causa de las armas].

To children ardent for some desperate glory,  
The old Lie: *Dulce et decorum est*  
*Pro patria mori*.<sup>13</sup> (Owen, 1917)

El motivo del cuerpo desechado, arruinado por la experiencia del gas en la trinchera se amalgama con la desarticulación de los valores tradicionales sobre la guerra sostenidos durante los primeros años del conflicto bélico, a saber, luchar por la patria y por el rey, ideal en el que la generación previa, los eduardianos, e incluso los poetas-soldados de los dos primeros años de la guerra (1914-1915) refrendaron en sus textos poéticos. Desarticulación que, además, quiebra con la tradición literaria en la que los propios poetas habían sido educados: la alusión directa a los versos de Horacio (*Odas*, III, 2) en el título y en el final del poema, pero también a Shakespeare (*Henry V*, III, 1: vv. 1-34, arenga del rey al ejército). La guerra ha enseñado, con sus estragos, lo contrario de la tradición: no es dulce ni decoroso morir por la patria, todo eso constituye para el poeta esa “antigua mentira” (“old Lie”), refrendada por los cuerpos que ya desde el inicio del poema se presentan como quebrados, dislocados:

Bent double, like old beggars under sacks,  
Knock-kneed, coughing like hags, we cursed through  
sludge,  
Till on the haunting flares we turned our backs,  
And towards our distant rest began to trudge.

---

13 [Si en algún oprimente sueño tú también pudieras caminar/ detrás del carro en que lo arrojamos/ y vieras sus ojos en blanco retorcerse en la cara,/ en su cara colgante, como un demonio harto ya del pecado;/ si pudieras oír, con cada traqueteo, la sangre/ saliendo a borbotones y con espumarajos de los pulmones podridos,/ obscena como el cáncer, amarga como el bolo digerido a medias/ de viles e incurables pústulas en lenguas inocentes,/ amigo mío, no les dirías con tanto entusiasmo/ a los niños ansiosos de desesperada gloria/ la antigua mentira: *Dulce et decorum est, pro patria mori*. (Traducción de Rolando Costa Picazo, 2015: 186).

Men marched asleep. Many had lost their boots,  
But limped on, blood-shod. All went lame; all blind;  
Drunk with fatigue; deaf even to the hoots  
Of gas-shells dropping softly behind.<sup>14</sup> (Owen, 1917)

Vuelve a aparecer aquí, esta vez en el inicio del poema, la deshumanización que se produce en el campo de batalla, especialmente reforzada por el uso de nuevas tecnologías bélicas, como fue la implementación del gas; deshumanización que se expande en las imágenes corporales de los soldados y que indica la total falta de los valores esperados en la milicia, una *degradación* de dicha institución de la que todo el poema se hace eco: “Bent double [...] Knock-kneed [...] coughing [...] cursed” (“doblados en dos [...] las piernas torcidas [...] tosiendo [...] maldecíamos”). A medida que avanzan los versos la figura del soldado se degrada tanto física como moralmente, concentra en sí mismo la condición de deshecho de un ser humano (en este caso, indicado por la ceguera y la sordera) y a la vez ruina de la institución militar concentrada en el uniforme (en el poema, las botas que se pierden en el camino). En este sentido, tanto la poética de Sassoon como la de Owen y de otros poetas que hemos analizado presentan, sobre todo a partir de 1916 hasta el final de la contienda, un gradual desplazamiento de esa *patriótica muerte*, romántica, que signó los primeros testimonios poéticos desde la trinchera, como el poema “The Soldier” de Rupert Brooke de 1915, hacia la realidad de la tragedia brutal de la vida en la “Tierra de nadie”.

---

14 [Doblados en dos, como viejos mendigos bajo cargamento,/ Las piernas torcidas, tosiendo como demonios, maldecíamos en medio del fango/ Hasta que a la luz de las obsesionantes bengalas nos dimos vuelta/ Y hacia nuestro distante puesto nos arrastramos./ Los hombres marchaban dormidos. Muchos habían perdidos las botas,/ Y rengueaban, los pies ensangrentados. Todos rengueaban, todos ciegos;/ Borrachos de fatiga, sordos incluso al ulular/ de las extenuadas, ya rezagadas granadas de gas que caían a nuestras espaldas].

## Una poética desde las “otras trincheras”: las mujeres-poetas

Si bien la escritura poética masculina que provenía de las trincheras alcanzó una difusión inusitada a lo largo de todo el conflicto bélico —desde los primeros poemas de carácter encomiástico y alentador del conflicto hasta los testimonios de los desastres ya a partir de 1916—, la escritura poética femenina también llegó a difundirse, aunque no en la misma medida. El rasgo distintivo de la producción poética de las mujeres durante la Gran Guerra es la perspectiva desde la que miran la contienda y los acontecimientos desastrosos, muy diferente a la de los soldados: en primer lugar, porque ellas no participan directamente en el campo de batalla, sino que han quedado en las ciudades, ocupando muchas veces ese lugar vacío que ha dejado el que ahora es soldado (marido, padre, hermano, hijo); así el punto de vista del conflicto se constituye desde ese lugar de la ausencia y el vacío. En segundo lugar, si participan no es de modo directo, sino que lo hacen desde una *segunda línea* de batalla: el hospital de guerra. En este sentido, y teniendo en cuenta lo señalado por Gill Plain (1995), la poesía de guerra compuesta por mujeres posee, como una de sus características más destacables, una falta de homogeneidad respecto a la producción poética de los soldados (Cfr. Plain, 1995: 43). Esto es comprensible, en parte, por lo que mencionamos acerca del cambio de perspectiva desde la que las poetas mujeres escriben, así como también desde los nuevos roles sociales que ellas deben asumir y a los que tratan de ajustarse (Cfr. Banerjee, 2006: 5). Así, por ejemplo, Vera Brittain (1896-1970), quien siendo estudiante interrumpe sus estudios por el desencadenamiento de la guerra y se une en 1915 como enfermera al Voluntary Aid Detachment,

nos deja entrever en su poema “SIC TRANSIT-” (1917) su mirada ante el desastre que implicó la contienda y los esfuerzos de superación frente a la muerte:

“SIC TRANSIT-”

*(V. R., Died of Wounds, 2nd London General Hospital,  
Chelsea, June 9th, 1917)*

I am so tired.  
The dying sun incarnadines the west,  
And every window with its gold is fired;  
And all I loved the best  
Is gone, and every good that I desired (5)  
Passes away, and idle hopeless quest;  
Even the highest whereto I aspired  
Has vanished with the rest.  
I am so tired.<sup>15</sup> (Brittain, 1917)

El poema establece, ya desde su título fragmentado (“Sic transit gloria mundi”, [así pasa la gloria del mundo] debería sería la frase completa de la expresión latina), una impronta de dislocación y quiebre provocados por la muerte, que empapa toda la composición poética. Esta dislocación, como si fueran verdaderos escombros, es posible también notarla en la sintaxis de los versos, que imita en cierto sentido la estructura oracional latina dominada por el hipérbaton: una alusión a un pasado que ya no volverá (“is gone [...] passes away [...] has vanished”). Un sentido de agotamiento total

---

15 [“SIC TRANSIT-”// (V. R., muerto por heridas, 2º Hospital General de Londres, /Chelsea, 9 de junio de 1917)// Estoy tan cansada, / El menguante sol encarna el oeste, / y cada ventana con su oro es encendida; / y todo lo que amé lo mejor / se ha ido, y todo bien que deseé / fallece, una inútil búsqueda sin esperanza; / incluso lo más alto a lo que aspiré / se ha desvanecido con el resto, / Estoy tan cansada].

atraviesa el poema, especialmente en la repetición del primer y último verso (“I am so tired”), dotando de unidad y a la vez de simplicidad al poema. Como señala Plain,

[...] the repetition of this line at the end of the poem reinforces the contrast between the poem’s central ‘elevated’ or poetic diction, and the reality of exhaustion. ‘I am so tired’ forms a frame for the polysyllabic outburst that provides the substance of the verse. The seven lines within this frame are laden with images of death and finality. (Plain, 1995: 50)

La experiencia en el hospital de Chelsea, que es posible retomar a partir de la nota epígrafe del inicio del poema, entra en diálogo con la experiencia bélica del frente: así como los soldados-poetas, como hemos analizado anteriormente, pierden toda esperanza en medio de las atrocidades de la *No man’s Land*, las enfermeras, en este caso representadas por el yo poético que nos revela Brittain, también experimentan la misma situación de frustración y desolación: “And all I loved the best/ is gone, and every good that I desired/ passes away, and idle hopeless quest” (vv. 4-6). Interesante es el término *quest* que cierra el verso, por su connotación heroica, que hunde sus raíces en la tradición medieval: para el yo lírico, la tarea del cuidado de los heridos de guerra que asume la enfermera es una verdadera empresa heroica (pensemos en Sir Gawain o en Perceval) que, sin embargo, no llega a buen fin, queda trunca por la muerte de esos *otros héroes* que son los soldados (de ahí la adjetivación “idle hopeless” que tiñe todo el verso). Aquí, como en muchos de los poemas de Sassoon o de Owen, lo que se pone en evidencia es el sinsentido del concepto de *heroicidad*, promovida por la propaganda estatal, frente al desastre de la guerra.

La misma temática de la pérdida y del agotamiento en relación con el espacio del hospital se encuentra presente en otras de sus composiciones poéticas. En “Hospital Sanctuary”, por ejemplo, vemos nuevamente los mismos elementos que connotan el aspecto de devastación interior y de pérdida, girando en esta ocasión alrededor de términos e imágenes relativos al discurso religioso, en especial la figura de la entrega y abnegación del servicio (en este caso, el servicio en la enfermería):

When you have lost your all in a world's upheaval,  
Suffered and prayed, and found your prayers were vain,  
When love is dead, and hope has no renewal -  
These need you still; come back to them again.

When the sad days bring you the loss of all ambition,(5)  
And pride is gone that gave you strength to bear,  
When dreams are shattered, and broken is all decision -  
Turn you to these, dependent on your care.

They too have fathomed the depths of human  
anguish,  
Seen all that counted flung like chaff away;           (10)  
The dim abodes of pain wherein they languish  
Offer that peace for which at last you pray.<sup>16</sup>  
(Brittain, 1917)

---

16 [Cuando has perdido todo en la convulsión del mundo,/ Sufrido y rezado, y encontraste que tus oraciones eran vanas,/ cuando el amor está muerto y la esperanza no se renueva -/ Ellos aún te necesitan; regresa a ellos de nuevo.// Cuando los días tristes te arrebaten toda ambición,/ y el orgullo se haya ido, el que te daba fuerzas para soportar, / cuando los sueños se deshagan y toda decisión se rompa -/ Vuélvete hacia ellos, que dependen de tu cuidado.// También ellos han explorado las profundidades de la angustia humana,/ han visto todo lo que importaba arrojado como paja al viento;/ los sombríos abismos del dolor en los que languidecen/ ofrecen esa paz por la que finalmente rezas].



En este poema, el yo poético interpela a un otro desde su propia experiencia del dolor y la pérdida, vivida en el hospital que deviene en santuario, en espacio sacro, así como los campos donde se desarrolló la contienda, espacios donde los soldados “fathomed the depths of human anguish” (v. 9). En este sentido, Brittain pone en el mismo nivel de importancia como espacio de la destrucción y la ruina tanto al campo de batalla como al hospital. Este procedimiento alcanza su clímax en el corto poema “Epitaph in my Days in Hospital”, en el que el yo poético *redime* dicho espacio del dolor propio sufrido en la cotidianidad de la tarea de asistencia a enfermos y moribundos transformándolo, por medio de la lengua poética, en “a holy place apart”, en un lugar en el que ella (es imposible no asociar este yo poético a la propia Brittain) obtiene la salud y la paz:

I found in you a holy place apart,  
Sublime endurance, God in man revealed,  
Where mending broken bodies slowly healed  
My broken heart<sup>17</sup> (Brittain, [1918] 2018)

Como hemos señalado, otro de los frentes en los que las mujeres se encontraban en primera fila fue, además del hospital, el hogar. El caso de “A War Film” (“Una película de guerra”) de Theresa Hooley (1888-1973) impacta por la simplicidad y claridad de su lengua poética pero a la vez por la potente fuerza de la propia experiencia interior frente al desastre de la guerra:

---

17 [Encontré en ti un lugar sagrado aparte,/ sublime resistencia, Dios revelado en el hombre,/ donde la curación de cuerpos rotos lentamente sanó/ mi corazón destrozado]. Este poema-epitafio se encuentra en la antología *Verses of VAD* (Brittain, [1918] 2018).

I saw,  
With a catch of breath and the heart's uplifting,  
Sorrow and pride,  
The 'week's great draw'-  
The Mons Retreat; (5)  
The 'Old Contemptibles' who fought, and died,  
The horror, the anguish and the glory.

As in a dream,  
Still hearing machine-guns rattle and shells scream,  
I came out into the street. (10)

When the day was done,  
My little son  
Wondered at bath-time why I kissed him so  
Naked upon my knee  
How could he know (15)  
The sudden terror that assaulted me?...

The body I had borne  
Nine moons beneath my heart,  
A part of me...  
If, someday (20)  
It should be taken away  
To War. Tortured. Torn.  
Slain.  
Rotting in No Man's Land, out in the rain –  
My little son... (25)

How should he know  
Why I kissed and kissed and kissed him, crooning  
his name?  
He thought that I was daft.  
He thought it was a game,  
And laughed and laughed.<sup>18</sup>

---

18 [Vi,/ con la respiración entrecortada y un sobresalto de corazón,/ dolor y orgullo,/ la 'gran atracción de la semana'-/ la retirada de Mons;/ los 'Viejos Despreciables' que lucharon, y murieron,/ el horror, la angustia y la gloria.// Como en un sueño,/ escuchando todavía traqueteo de ametralladora]

El poema, que tiene como marco la visión en el cinematógrafo de un film sobre los avances en el frente de batalla (“the Mons Retreat”, la Retirada de Mons o Gran Retirada),<sup>19</sup> establece una correspondencia —mediatizada por el cine— entre el espacio doméstico considerado como lugar de seguridad y de armonía y el espacio de la trinchera, lugar de la destrucción y el desastre. El yo lírico de la madre se repliega en la intimidad del hogar, y más exactamente, en el momento en que le da un baño a su pequeño hijo, al tiempo que ese gesto se opone al horror visto durante el film. En el verso que sirve de cierre del marco del poema (v. 7), se expresan de modo concreto y se concentran las impresiones de la mujer frente a dicho desastre (“the horror, the anguish and the glory”) que impregna todo el poema. Sin embargo, toda esa visión del horror es percibida por este personaje como un sueño (“As in a dream”, v. 8), como si precisamente lo que ha contemplado en el cine fuera algo del dominio de la fantasía o incluso del orden de la pesadilla, pues ya en la calle, los sonidos de las ametralladoras la persiguen,<sup>20</sup> pesadilla que seguirá presente incluso dentro del hogar (vv. 20-25): en este caso, una madre que se aferra a su

---

doras y gritos de proyectiles,/ salí fuera a la calle.// Cuando el día había terminado,/ mi pequeño hijo/ me preguntaba mientras lo bañaba por qué lo besaba tanto/ desnudo sobre mi rodilla/ ¿Cómo podría él saber/ el repentino terror que me asaltó?.../ El cuerpo que tuve/ nueve lunas cerca de mi corazón,/ una parte de mí.../ Si, un día/ se lo llevaran/ a la guerra. Torturado. Rasgado./ Asesinado./ Pudriéndose en la Tierra de Nadie, afuera bajo la lluvia-/ Mi pequeño hijo...// ¿Cómo podría él saber/ por qué lo besaba y besaba y besaba, canturreando su nombre?/ Él pensó que yo estaba loca./ Él pensó que era un juego,/ y reía y reía].

- 19 La retirada de Mons, conocida también como la Gran Retirada (*Great Retreat*), tuvo lugar en los meses de agosto y septiembre de 1914. La British Expeditionary Force (BEF) se repliega en ese momento hacia el río Marne, junto con el Quinto Ejército francés, los aliados en el frente occidental, luego de la derrota que sufrieron por parte del ejército alemán, en las batallas de Charleroi y Mons, 21 y 23 de agosto de 1914 respectivamente. (Agradezco este dato a María Inés Castagnino).
- 20 Puede establecerse la comparación con lo mencionado antes sobre el personaje de Septimus en *Mrs Dalloway* y el sonido de las metralletas evocado en su mente traumatizada.

pequeño hijo y que proyecta, a modo también de pesadilla, qué pasaría con ese cuerpo que ha criado y cuidado si fuera llevado a la trinchera. De hecho, la materialidad del poema también se fragmenta, se torna ruina y destrucción en la misma sintaxis con la que describe lo que para ella constituye la guerra y sus consecuencias: “To War. Tortures. Torn. /Slain. / Rotting in No Man’s Land, out in the rain-”. Así, Hooley construye este personaje femenino como condensador de todas esas experiencias que tantas madres, hermanas, esposas e hijas han sufrido al ver partir a sus seres queridos al campo de batalla.

## **Un legado de imágenes: La poesía de Wilfred Owen y Siegfried Sassoon en la narrativa de Pat Barker**

El impacto de la experiencia de las trincheras en los cuerpos y en las mentes de los soldados aparece como uno de los aspectos más significativos y distintivos de la Primera Guerra Mundial. Como señalaba Walter Benjamin en 1933, “las gentes volvían mudas del campo de batalla; no enriquecidas sino más pobres en cuanto a experiencia comunicable” (Benjamin, [1933] 1994: 167). El silencio producido por el horror de la destrucción en estos sujetos que regresaban a la sociedad, dio lugar sin embargo a una ingente producción poética “desde las trincheras”, tanto las del campo de batalla (la así llamada “tierra de nadie”) como en las “otras” trincheras (hospitales de guerra, pueblos y ciudades); esa producción literaria —no exclusiva del Reino Unido sino de todos los países que intervinieron en el conflicto— constituye un testimonio privilegiado de la experiencia bélica tanto durante la contienda como luego para las generaciones posteriores. Wilfred Owen y Siegfried Sassoon se cuentan como dos de los grandes poetas-soldados que acercaron

e intentaron comunicar su propia y desgarradora experiencia al conjunto de la sociedad que les era contemporánea.

En la intersección entre historia y ficción, a casi cien años del conflicto, Pat Barker, escritora e historiadora inglesa contemporánea, recrea y reconstruye en su novela *Regeneration* (1991) el encuentro de estos dos grandes poetas en el contexto de su internación en el hospital de guerra de Craiglockhart, en Edimburgo. Barker (1991), a partir de pensar el poema también como un *testimonio* y a la vez utilizando materiales del *archivo* (informes médicos, cartas, etcétera), trabaja con la materialidad poética y construye una narrativa fluida e intensa en la que la voz de los poetas resuena en las imágenes que crearon mezclándose con la voz ficcional de los personajes para constituirse en un nuevo testimonio de la devastación, de la ruina (corporal y mental) que implica todo conflicto bélico.

Construida como un *roman à clef* —hecho declarado por la misma Barker en su “Author’s Note”— la novela reimagina y recrea, en el límite entre la historia y la ficción, la relación médico-paciente entre el Dr. William Rivers, uno de los primeros en investigar el trauma de guerra, y el poeta Siegfried Sassoon, a la sazón ambos en el hospital de Craiglockhart, como eje estructurante de toda la trama narrativa de la que dependen otras subtramas —especialmente la del encuentro entre Sassoon y el poeta Wilfred Owen— también signadas por la frontera entre la verdad histórica y la ficción literaria.

Sin embargo, ¿por qué una novela sobre la Primera Guerra Mundial y sobre un ámbito particular como lo fue el del hospital para convalecientes? ¿Por qué ficcionalizar y narrar los efectos del trauma de guerra a cien años del Armisticio? Barker lo deja claro en una entrevista realizada en 2004, a once años de la publicación de *Regeneration*: los entonces recientes conflictos en Iraq y Afganistán volvieron

a traer sobre el tapete de discusión los problemas relacionados con el trauma de guerra y las consecuencias psicológicas y físicas que conllevan tanto en el frente de batalla como en el regreso de los soldados. En este sentido, “*Regeneration* takes up the issues of war trauma, recovery, and reintegrations with a rare force that is visceral yet psychologically complex, and achieves a contemporary resonance” (Barker y Nixon, 2004: 2). Al respecto, Judith Butler (2010) en *Marcos de guerra*, apuntando también a aquellos conflictos bélicos aún vigentes y en sintonía tanto con las palabras de Barker como con las de Benjamin antes citadas, se pregunta por “la noción de lo humano reconocible” en ciertos ámbitos establecidos de realidad perceptible de los que dependen nuestras respuestas, nuestras críticas morales y análisis políticos. Dicha noción, continúa la teórica estadounidense, “se forma y se reitera una y otra vez contra lo que no puede ser nombrado o considerado como lo humano, una figura de lo no humano que determina negativamente y perturba potencialmente lo reconociblemente humano.” (Butler, 2010: 96). Aquello que Benjamin caracterizó como una carencia de experiencia comunicativa y que Butler señala como lo que no puede ser nombrado, es problematizado *in extenso* en la ficcionalización de Barker (1991): el trauma de guerra, el dolor tanto físico como psíquico y el papel del Estado, su propaganda y la opinión pública respecto de lo que sucedía en la línea de batalla en el continente. Para ello, como afirma en la “Author’s Note” antes mencionada, Barker realiza una ingente tarea de archivo en diversas bibliotecas y centros especializados (Hospital de Edimburgo, Museo Imperial de la Guerra de Londres) echando mano, además, a los escritos del Dr. Rivers y a los poemas de Sassoon y de Owen, entre otros materiales.

En cuanto al papel desempeñado por la propaganda de guerra en el Reino Unido durante todo el período que

comprendió la Primera Guerra Mundial, nos encontramos frente a un auténtico dispositivo, en los términos en que lo define Michael Foucault, retomado por Giorgio Agamben, a saber,

un conjunto resueltamente heterogéneo que incluye discursos, instituciones, instalaciones arquitectónicas, decisiones reglamentarias, leyes, medidas administrativas, enunciados científicos, proposiciones filosóficas, morales, filantrópicas, brevemente, lo dicho y también lo no-dicho [...] una especie de formación que tuvo por función responder a una emergencia en un determinado momento, [y] tiene una función estratégica dominante. (Agamben, 2011: 250)

En este sentido, todo el aparato de propaganda (carteles, canciones, publicaciones en los periódicos) concentraba y servía de canal a un conjunto de ideales fuertemente asentados sobre los conceptos de “valor”, “hombría”, “coraje” y “nación”. Estos ideales, además, se hallaban reforzados por el sistema educativo, y la literatura —especialmente el género lírico— no fue una excepción: la generación de la Gran Guerra dialoga, como apunta Argha Banerjee (2006), con la tradición literaria inmediatamente anterior (Austin, Kipling, Newbolt entre otros poetas), nutrida en estos ideales clásicos que pueden rastrearse a través del período eduardiano y georgiano (p. 2). Como ejemplo acabado de apropiación literaria por parte del dispositivo de propaganda sobresale la poesía de Rupert Brooke (1887-1915): los poemas que compuso en el frente durante el primer año de la guerra, “expresaban un noble idealismo y altísimo patriotismo y resumían los valores tradicionales de honor, coraje y gloria” (Costa Picazo, 2015: 33), como puede verse en estos versos de su soneto más famoso, “The Soldier” (1915):

If I should die, think only this of me:  
That there's some corner of a foreign field  
That is for ever England. [...]  
A body of England's breathing English air,  
Washed by the rivers, blest by suns of home.<sup>21</sup>  
(Brooke, 1915)

En él se exalta el amor a la patria, mediante la insistencia y repetición sostenida en el término “England/English” y en la sacralidad que le otorga mediante la imagen del bautismo y la fe (“washed [...] blest [...]”). Además, el cuerpo del soldado deviene en una sinécdoque de la nación (“a body”, reforzando dichos valores. El culmen de la apropiación por parte de la propaganda de estos primeros textos poéticos surgidos en el frente fue, por una parte, el obituario de Brooke escrito por Winston Churchill donde caracteriza al poeta-soldado “as a representative of classic symmetry of mind and body, [...] all that one could wish England's noblest sons to be in days when no sacrifice but the most precious acceptable” (Banerjee, 2006: 3); por otra parte, el uso dado a dicho poema por el deán de la Catedral de San Pablo para su sermón del Domingo de Pascua de 1915 (Jones, 2014: 946-947).

Sin embargo, a medida que el conflicto iba adquiriendo dimensiones cada vez más grandes e impensadas tanto por la cantidad de reclutas que se necesitaban, como por las ingentes bajas que se reportaban desde las líneas de batalla y por los heridos que regresaban en un estado muchas veces desesperante, comenzaron a hacerse escuchar voces disidentes frente al despliegue del dispositivo de la

---

21 [Si me muriera, pensad esto de mí:/ que hay un rincón en una tierra extranjera/ que será siempre Inglaterra. [...]/ Un cuerpo de Inglaterra, que respiró el aire inglés,/ Al que bañaron sus ríos, y bendijeron los soles de la patria]. (Traducción de Rolando Costa Picazo, 2015: 34).



propaganda militar que intentaba imponer una uniformidad y un silenciamiento a esas voces. Es en esta encrucijada en la que se inicia la novela de Barker, precisamente con un documento histórico: la declaración del poeta-soldado Siegfried Sassoon con fecha de julio de 1917, escrita durante su estancia en el hospital de Craiglockhart, publicada en *The Times* y otros periódicos del Reino Unido y leída a su vez en el Parlamento. En ella, Sassoon subraya el problema del sufrimiento de las tropas, tanto físico como mental, uno de los ejes estructurante de la trama de la novela:

I have seen and endured the suffering of the troops, and I can no longer be a party to prolong these sufferings for ends which I believe to be evil and unjust. I am not protesting against the conduct of the war, but against the political errors and insincerities for which the fighting men are being sacrificed. On behalf of those who are suffering now I make this protest against the deception which is being practised on them; also I believe that I may help to destroy the callous complacency with which the majority of those at home regard the continuance of agonies which they do not share, and which they have not sufficient imagination to realize.<sup>22</sup> (Barker, 1991: 11)

---

22 [He visto y padecido el sufrimiento de la tropa, y ya no puedo seguir siendo cómplice en la Prolongación de dicho sufrimiento con fines que considero malévolos e injustos. No protesto por cómo se ha dirigido la guerra, sino por las falsedades y errores políticos debido a los cuales se sacrifica a los combatientes. En representación de aquellos que ahora sufren, expreso esta protesta contra el engaño del que son víctimas; pero también creo firmemente que puedo contribuir a la erradicación de la insensible autocomplacencia con que en nuestro país la mayoría se plantea la prolongación de padecimientos que no comparte ni puede concebir por falta de imaginación] (Barker, 2014: 9).

Casi como un texto programático, las palabras del poeta instalan el problema del dolor y el trauma producidos por la devastación bélica ejercida sobre los cuerpos y mentes de los soldados. La narrativa de Barker, en este sentido, concentra y despliega estos problemas en los personajes históricos, como el de Sassoon y el problema de sus alucinaciones y pesadillas, en diálogo con el Dr. Rivers:

'I'll be as frank as you like. I did have nightmares when I first got back from France. I don't have them now'.

'And the hallucinations?'

He found this more difficult. 'It was just that when I woke up, the nightmares didn't always stop. So I used to see... 'A deep breath'. Corpses. Men with half their faces shot off, crawling across the floor'.

'And you were awake when this happened?'

'I don't know. I must've been, because I could see the sister'.

'And was this always at night?'

'No. It happened once during the day. I'd been to my club for lunch, and when I came out I sat on a bench, and... I suppose I must've nodded off'. He was forcing himself to go on. 'When I woke up, the pavement was covered in corpses. Old ones, new ones, black, green'. His mouth twisted. 'People were treading on their faces'.<sup>23</sup> (Barker, 1991: 20)

---

23 [—Seré sincero como usted quiera. Sí, tuve pesadillas cuando volví de Francia. Ahora ya no./ —¿Y las alucinaciones?/ Esto le resultó difícil./ —Lo que me pasaba era que, al despertar, las pesadillas no siempre acababan. Así que veía... —Un profundo suspiro—. Cadáveres. Hombres con media

También los personajes ficcionales de Billy Prior y de Burns manifiestan en sus cuerpos las consecuencias del horror de la vida en las trincheras:

Burns. Rivers had become adept at finding bearable aspects to unbearable experiences, but Burns defeated him. What had happened to him was so vile, so disgusting, that Rivers could find no redeeming feature. He'd been thrown into the air by the explosion of a shell and had landed, head-first, on a German corpse, whose gas-filled belly had ruptured on impact. Before Burns lost consciousness, he'd had time to realize that what filled his nose and mouth was decomposing human flesh. Now, whenever he tried to eat, that taste and smell recurred. Nightly, he relived the experience, and from every nightmare he awoke vomiting. Burns on his knees, as Rivers had often seen him, retching up the last ounce of bile, hardly looked like a human being at all.<sup>24</sup> (Barker, 1991: 27)

---

cara arrancada de un disparo arrastrándose por el suelo./ —¿Y estaba usted despierto cuando eso ocurría?/ —No lo sé. Debía de estarlo, porque veía a la enfermera./ —¿Y siempre sucedía de noche?/ —No. Una vez ocurrió de día. Yo había ido a comer a mi club, y cuando salí, me senté en un banco, y... supongo que me adormilé. —Se obligaba a continuar—. Cuando desperté, la acera estaba cubierta de cadáveres. Viejos, nuevos, negros, verdes. —Torció el gesto—. La gente les pisaba la cara]. (Barker, 2014: 19-20).

- 24 Burns. Rivers se había convertido en un experto en descubrir aspectos soportables en experiencias insoportables, pero Burns había podido con él. Lo que le había pasado era tan vil, tan repugnante, que Rivers no encontraba ningún elemento redentor. Lanzado por el aire a causa de una explosión, había ido a caer de cabeza sobre un cadáver alemán, cuyo vientre hinchado de gas había reventado por el impacto. Burns, antes de perder el conocimiento, llegó a darse cuenta de que lo que se le había metido en la nariz y la boca era carne humana en descomposición. Ahora, cada vez que intentaba comer, se reproducían en su mente el sabor y el olor. De noche revivía la experiencia y vomitaba al despertar de cada pesadilla. Burns de rodillas —como Rivers lo había visto a menudo—, arrojando hasta la última pizca de bilis, apenas parecía un ser humano. (Barker, 2014: 27).

Ambos ejemplos disparan el diálogo con el material poético y de archivo, donde también encontramos estas imágenes vívidas e inmediatas de la realidad de las trincheras. El problema de las alucinaciones postraumáticas incluso en el estado de vigilia, como leímos en boca del personaje de Sassoon, nos pone frente a la categoría de *reenactment* ['recreación'] que atraviesa tanto la novela como el corpus poético; así lo define John Talbott (1997) a propósito de la narración de la experiencia traumática por parte de los soldados: "Reenactment is less a story than a fragment of a story, representing a larger and longer disaster, but without beginning, middle or end and without meaning, resolution or point" (p. 438). La *recreación*, se diferencia así del recuerdo, en el que la lógica de la memoria y de la represión del yo en términos freudianos operan de modo selectivo. Como señala el crítico, "such episodes are represented as if they had been reexperienced, not remembered" (Talbott, 1997: 437). En este sentido, la escritura poética de los poetassoldados en general, pero de modo particular la de Sassoon, está atravesada por esta lógica fragmentaria de la experiencia traumática que se plasma en las formas poéticas breves a las que recurre. Barker, al incluir en la novela una selección de poemas de Sassoon, recurre casi benjaminianamente —si se nos permite el adverbio— a las citas completas o parciales de esos textos poéticos brindándoles el estatuto de fragmentos de historia en el entramado narrativo y otorgando así una voz al silencio de esos cuerpos marcados por el horror. En el Capítulo 3, Robert Graves, poeta-soldado amigo de Sassoon, entrega un sobre que contiene poemas de este último al Dr. Rivers; en ellos se destaca un elemento importante del mecanismo del *reenactment*: el detalle y su fijación visual. En "The Rear-Guard" nos encontramos con esta imagen:

'Get up and guide me through this stinking place'.  
Savage, he kicked a soft, unanswering heap,  
And flashed his beam across the livid face  
Terribly glaring up, whose eyes yet wore  
Agony dying hard of ten days before;  
And fists of fingers clutched a blackening wound.<sup>25</sup>  
(Sassoon, 1917)

Según Patrick Campbell (1999), este poema, escrito por Sassoon el 22 de abril de 1917, unos días después de haber sido herido, es el único que poetiza su experiencia directa en la línea de Hindenburg y refleja lo vívido del trauma: la imagen de la descomposición absorbe la mirada del yo poético y lo enfrenta con su propia muerte, como apunta el poeta en su diario:

And everywhere one sees the British Tommy in various status of dismemberment —most of the are short through the head— so not so fearful as the shell-twisted Germans. Written at 9.30 sitting in the Hindenburg underground tunnel on Sunday night, fully expecting to get killed on Monday morning.  
(Sassoon, citado por Campbell, 1999: 142-143)

Agreguemos a esto lo que el propio Sassoon declara a modo de nota en la edición del poema: "Written at Denmark Hill Hospital about ten days after I was wounded. Goose, after seeing me there, wrote to Uncle Hamo that he thought I was suffering from severe shock. But if so, could I have written such a strong poem?" (Sassoon, 1983: 65).

---

25 ['Levántate y guíame a través de este lugar hediondo'./ Salvaje, pateó un montón suave y sin respuesta./ Y su luz se reflejó en el rostro lívido/ Que aún mostraba una agonía que moría lentamente desde hacía diez días atrás;/ Y los puños de los dedos aferraban una herida que se oscurecía].

La respuesta a esta aparente pregunta retórica nos parece que se responde desde el propio texto poético: la escritura poética deviene en una forma de superar, de comunicar el *shock*. Barker (1991), en esta línea, presentará las conversaciones entre paciente y psiquiatra precisamente a partir de esta escritura-testimonio de aquello que se encuentra reprimido y produce consecuentemente las alucinaciones y pesadillas, como veíamos en la primera cita de la novela.

En cuanto al personaje de Wilfred Owen, que parece ocupar un papel secundario en la trama, adquiere sin embargo una fuerza esencial en tanto que introduce en la narración de Barker el problema de la escritura poética “desde las trincheras”, pero de una en particular: el hospital. En este sentido, la perspectiva adoptada por Barker (1991) cambia: el lugar de la “batalla” no es el frente sino el espacio de la ciudad y en particular el hospital. Owen, que encuentra a su ídolo Sassoon intercambia con él en el Capítulo 13 su propia escritura y su punto de vista de lo que significa para él la poesía como modo de expresión, de comunicación de lo indecible:

‘Too late. He goes tomorrow. Anyway, I wouldn’t want to bother him. Have you got anything for me?’.

‘This’.

Sassoon took the sheet and read the whole poem through twice, then returned to the first two lines.

What minute-bells for these who die so fast?

– Only the monstrous/solemn anger of our guns.

‘I thought “passing” bells,’ Owen said.

‘Hm. Though if you lose *minute* you realize how weak *fast* is. “Only the monstrous anger ...”’.

“‘Solemn?’”

“Only the solemn anger of our guns”. Owen, for God’s sake, this is War Office propaganda’.  
‘No, it’s not.’<sup>26</sup> (Barker, 1991: 149)

Se trata del poema “Anthem for Doomed Youth”, escrito por Owen durante su estancia en el hospital de Craiglockhart entre septiembre y octubre de 1917. Sabemos que el poeta fue ayudado por Sassoon a darle la forma final, sugiriendo mejoras en los versos 5 y 13 (Costa Picazo, 2015: 176). Si bien el poema está construido sobre un entramado léxico en el que el elemento religioso se halla en primer plano, lo que Barker retiene de este para la elaboración de la escena es precisamente mostrar el punto de vista de ambos poetas sobre el conflicto bélico, y cómo la influencia de Sassoon fue decisiva en la escritura de Owen:

‘Read that line’.  
Owen read. ‘Well, it certainly isn’t meant to be’.  
‘I suppose what you’ve got to decide is who are “these”?  
The British dead? Because if they’re *British*, then *our*  
guns is...’.  
Owen shook his head.  
‘All the dead’.  
‘Let’s start there’.  
Sassoon crossed out ‘our’ and pencilled in ‘the’.  
‘You’re sure that’s what you want? It isn’t a minor  
change’.

---

26 [—Demasiado tarde. Rivers se va mañana. Además no querría molestarlo. ¿Tiene algo para mí? —Esto./ Sassoon tomó la hoja y leyó el poema entero dos veces; luego volvió a los primeros dos versos./ ¿Qué mínimas campanadas para aquellos que mueren tan deprisa?/ Solo la monstruosa/ solemne ira de nuestras armas./ —Había pensado poner ‘fugaces’ campanadas —dijo Owen./ —Mmm. Pero quitando ‘mínimas’, ‘deprisa’ queda muy flojo. “Solo la monstruosa ira...”/ —¿Y ‘solemne’?/ — “Solo la solemne ira de nuestras armas”. Por Dios, Owen, eso es propaganda del Ministerio de la Guerra./ —No, no es así]. (Barker, 2014: 161)

‘No, I know. If it’s “the”, it’s got to be “monstrous”’.

‘Agreed’. Sassoon crossed out ‘solemn’.

‘So:

What passing-bells for these who die ... *so fast?*

—Only the monstrous anger of the guns.<sup>27</sup> (Barker, 1991: 149-150)

Ambas posiciones no entran en colisión —como sí la de Sassoon frente al *establishment* o la opinión pública respecto de su declaración antes citada sobre el fin de la guerra— sino que se complementan: el trasfondo religioso de Owen, en parte debido a su experiencia como asistente junto al vicario Herbert Wigan en una aldea en Oxfordshire, aflora a lo largo de su obra poética, impregnándola de una poderosa compasión frente a la miseria humana, motivo central de su poética que recoge Barker para delinear al personaje.

“Son todos los muertos”, estas palabras resuenan como eco de esa poesía que en la construcción narrativa adquiere un estatuto de testimonio junto con los otros documentos, conformando a su vez un legado de imágenes en todos los personajes de la novela de Barker (1991), históricos o ficticios, en la línea de batalla en Francia o en “las otras líneas”, las de la ciudad, en las que las municioneras, las enfermeras y médicos hacen frente a esa otra *guerra*: la del trauma, la del dolor en los cuerpos mutilados o en las mentes invadidas por esas imágenes del horror, en palabras de Butler (2010), “figuras de lo no humano que determina negativamente y perturba potencialmente lo reconociblemente humano”.

---

27 [—Lea ese verso./ Owen lo leyó./ —Bueno, desde luego no era esa la intención./ —Yo diría que debe decidir quiénes son ‘aquellos’, ¿no le parece? ¿Son los muertos británicos? Porque si son británicos, ‘nuestras’ armas queda.../ Owen movió la cabeza en un gesto de negación./ —Son todos los muertos./ —Empecemos por ahí. —Sassoon tachó “nuestras” y escribió en lápiz “las”—. ¿Seguro que eso es lo que quiere? No es un cambio menor./ —No, ya lo sé. Si es “las”, tiene que ser “monstruosa”./ —De acuerdo. —Sassoon tachó ‘solemne’—. Por tanto:/ *¿Qué fugaces campanadas para aquellos que mueren... tan deprisa? Solo la monstruosa ira de nuestras armas*]. (Barker, 2014: 161).



## Bibliografía

- Agamben, G. (2011). ¿Qué es un dispositivo? (Traducción de Roberto J. Fuentes Rionda). *Sociológica*, vol. 26, núm. 74, pp. 249-264.
- Banerjee, A. (2006). Went to War with Rupert Brooke and Came Home with Siegfried Sassoon: The Poetic Fad of the First World War. *Working with English. Medieval and Modern Language, Literature and Drama*, vol. 2, núm.1, pp. 1-11.
- Barker, P. (1991). *Regeneration*. Penguin.
- Barker, P. (2014). *Regeneración*. (Traducción de Carlos Milla e Isabel Ferrer). Galaxia Gutenberg.
- Barker, P. y Nixon, R. (2004). An Interview with Pat Barker. *Contemporary Literature*, vol. 15, núm. 1, pp. 1-121.
- Benjamin, W. (1994). Experiencia y pobreza. *Discursos interrumpidos*, pp. 166-173. Planeta-Agostini.
- Brittain, V. M. (2018). *Verses of a V.A.D. 1918*. Forgotten.
- Butler, J. (2010). *Marcos de guerra. Las vidas lloradas*. Paidós.
- Campbell, P. (1999). *Siegfried Sassoon. A Study of the War Poetry*. McFarland.
- Costa Picazo, R. (2015). *Tierra de nadie (poesía inglesa de la Gran Guerra)*. Miño y Dávila.
- Didi-Huberman, G. (2008). *Cuando las imágenes toman posición. El ojo de la historia 1*. Machado.
- Didi-Huberman, G. (2012). *Supervivencia de las luciérnagas*. Abada.
- Didi-Huberman, G. (2015). *Remontajes del tiempo padecido. El ojo de la historia 2*. Universidad del Cine-Biblos.
- Hemmings, R. (2008). *Modern Nostalgia. Siegfried Sassoon, Trauma and the Second World War*. University of Edinburgh.
- Jones, N. (2014). *Rupert Brooke. Life, Death and Myth*. Head of Zeus.
- Plain, G. (1995). Great Expectations: Rehabilitating the Recalcitrant War Poets. *Feminist Review*, vol. 51, pp. 41-65.

- Rau, P. (ed.). (2010). *Conflict, Nationhood and Corporeality in Modern Literature. Bodies-at-War*. Palgrave Macmillan.
- Sassoon, S. (1983). *The War poems*. (Arranged and introduced by Rupert Hart-Davis). Faber & Faber.
- Scarry, E. (1985). *The Body in Pain: Making and Unmaking of the World*. Oxford University.
- Sontag, S. (2004). *Ante el dolor de los demás*. Santillana.
- Talbott, J. E. (1997). Soldier, Psychiatrists and Combat Trauma. *The Journal of Interdisciplinary History*, vol. 27, núm. 3, pp. 437-454.
- Walter, G. (ed.). (2004). *The Penguin Book of First World War Poetry*. Penguin.
- Weil, S. (1949). *La Iliada o el poema de la fuerza*. Universidad Nacional de Colombia.
- Woolf, V. (1977). *Books and Portraits. Some further selections from the Literary and Biographical Writings of Virginia Woolf*. (Lyon, M. (ed.). Hogarth.
- Woolf, V. (1992). *Mrs Dalloway*. Penguin.
- Woolf, V. (2012). *La señora Dalloway* (Traducción de Andrés Bosch). Lumen.

## Capítulo 7

### Los usos del fragmento en *Ulises*, de James Joyce

Cecilia Lasa

#### Joyce, el modernismo anglosajón y la escritura en ruinas

Ya sea en cuanto efecto del paso del tiempo o en tanto producto de la destrucción, la ruina constituye, en los albores del siglo XX, una imagen cara a la literatura en lengua inglesa, en general, y a la escritura de James Joyce, en particular. Dicha imagen se vincula de manera inextricable con el contexto bélico en el que se desarrolla la obra del autor irlandés: no solo le ofrece un marco histórico sino que, por un lado, signa su identidad como un escritor del exilio (Bulson, 2006: 6-7) y, por otro, se hace letra en su ingente *Ulises*. Leo Mellor (2011) observa, de hecho, que ya en la literatura decimonónica tardía, puede percibirse una combinación entre “miedo a la guerra y sed de ella” (p. 11).<sup>1</sup> Esta ambivalencia puede explicarse debido a que la Primera Guerra Mundial, que inaugura el nuevo siglo, a la vez que constituye por definición un evento que imposibilita la

---

1 A menos que se indique un traductor, esta y las demás traducciones de bibliografía crítica y teórica en lengua inglesa me pertenecen.

vida, pone en evidencia que lo que se presenta como efecto indeseado de un modelo de producción industrial aliado con la expansión imperialista es, en realidad, un aspecto constitutivo. Se expone así la falacia que atraviesa el siglo XIX inglés, “la vieja creencia de que el hombre es un ser espiritual y que la historia es una flecha que apunta hacia adelante y hacia arriba, hacia el progreso infinito” (Strandberg, 1964: 477). Acompaña este desenmascaramiento –o descascaramiento, en línea con la imagen de la ruina– de las promesas sociales y económicas la desconfianza de la dimensión representativa del lenguaje, de la cual Joyce es uno de sus máximos exponentes.

El autor de *Ulises* participa en la literatura modernista anglosajona de principios del siglo XX que propone tanto nuevos objetos de narración como formas de narrarlos. En este sentido, Erich Auerbach (1996) observa, en su conocido *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*, un desplazamiento respecto del material que constituye el objeto narrativo por el cual se prefieren “episodios insignificantes, arbitrariamente elegidos” (p. 514) que implican una renuncia al carácter épico que asume la novela como forma desde el siglo XVIII:

No ocurren grandes cambios, virajes extremos de la vida, y cuando ocurren [...], son mencionados rápidamente, sin preparación ni ilación, de pasada, y, como si dijéramos, informativamente. [...] [E]n la actualidad ha tenido lugar un desplazamiento del acento; muchos escritores presentan los sucesos menudos y, por lo que al destino se refiere, insignificantes, por ellos mismos o, como pretexto para el desarrollo de motivos, para entrar sesgadamente en un ambiente, o en una conciencia o en las profundidades del tiempo. Han renunciado a representar la historia de sus per-

sonajes con pretensiones de integridad exterior, con rigurosa observación de la sucesión cronológica y haciendo hincapié en las vicisitudes externas importantes. (Auerbach, 1996: 514-515)

La predilección por lo insignificante y lo episódico da cuenta de una nueva poética, la poética del fragmento. La fragmentación se constituye en procedimiento predilecto para narrar la alienación (Caudwell, 1938: 80) que sospecha de la representación antropomórfica y la mimesis de acciones humana (Jameson, 2009: 136-137). Joyce no es ajeno a la experimentación narrativa que tiene lugar en este contexto; en efecto, en diálogo con el novelista polaco Jan Parandowski (1979), admite con respecto a la composición de *Ulises*:

Escribí la mayor parte del libro durante la Guerra. Había luchas en todos los frentes, los imperios caían, los reyes se exiliaban, el viejo orden colapsaba estrepitosamente y yo tenía, mientras me sentaba a trabajar, la convicción de que en el medio de todas estas ruinas estaba construyendo algo para el futuro más distante. (p. 158)

El escritor es consciente de la caducidad de las formas políticas, económicas y literarias, particularmente en un tiempo atravesado por enfrentamientos armados: en los dieciocho años que transcurren entre el año en que se ambienta la novela (1904) y su fecha de publicación (1922), se desarrollan la Primera Guerra Mundial (1914-1919), el Alzamiento de Pascua en abril de 1916, la Revolución bolchevique de 1917 y la Guerra de la Independencia Irlandesa (1919-1921), sucedida por la creación del Estado Libre Irlandés (1922). En su afirmación, se puede observar el interés de Joyce en

construir en un contexto de destrucción, aunque esa construcción suponga destruir la forma de la novela tal como se la conoce. Este gesto se percibe particularmente en relación con uno de los personajes innegables de *Ulises*, que es la propia ciudad capital de Irlanda (Budgen, 1972: 69). Al respecto, Joyce afirma: “Quiero [...] ofrecer una imagen de Dublín tan completa que si la ciudad de repente desapareciera de la tierra podría reconstruirla a partir de mi libro” (Budgen, 1972: 69). La novela se piensa desde el momento de su creación como salvaguarda frente a una desaparición que puede entenderse en términos de destrucción si se atiende al convulsionado marco de escritura. Frente a la posibilidad de que su ciudad natal se reduzca en un futuro a una ruina, se erige la escritura de *Ulises*.

Así, la ruina se presenta como condición de una escritura caracterizada por la exploración de imágenes literarias vinculadas con los vestigios, los restos y cuantas formas pueda adoptar el fragmento. De esta manera, la novela de Joyce confirma su naturaleza modernista, esa literatura “que posee la habilidad de asignar sentido a la fragmentación de la forma y el contenido” (Mellor, 2011: 4). En una misma línea, Susan Morrison (2015) afirma que el *magnum opus* joyceano pertenece a esa serie de obras que “refleja abotargamiento de la existencia dada su alegre exhumación de detalles y particulares” (p. 156). La autora agrega: “Esa literatura contiene adorables pizcas en la basura” (p. 156). Se trata de una narrativa que reúne, yuxtapone y ensambla fragmentos de diversas voces, pensamientos, tipos textuales, géneros, tradiciones y movimientos literarios a lo largo de un día al punto de la saturación: “Joyce pinta una jornada contemporánea y agolpa en su decurso una variedad de episodios” (Borges, 1925: 24). Así, esa escritura se torna depositaria de los despojos que ese día va dejando a lo largo de su transcurrir, en el que se

cruzan las vidas del joven escritor Stephen Dedalus, del agente de publicidad Leopold Bloom –amigo de su padre, Simon– y de la esposa de este último, Molly Bloom, entre otros personajes. Estos fragmentos, como ya observa T. S. Eliot en su reseña de 1923, “*Ulysses, Order and Myth*”, no obedecen a una disposición arbitraria; por el contrario, responden a un “método” (Eliot, 1975: 175, 177-178), entendido no como el diseño de una estructura o molde *a priori* donde se vierten contenidos, “una artimaña entretenida, o un andamiaje erigido por el autor con el propósito de disponer en él su cuento realista, sin ningún interés en la estructura completa” (p. 175). El método consiste, en todo caso, “en una manera de controlar, ordenar, de conferir forma e importancia al inmenso panorama de futilidad y anarquía que es la historia contemporánea” (p. 177). La metodología de composición responde, entonces, a una voluntad artística que narra un presente desordenado y anodino, gesto en el que resuena el verso de *La tierra baldía*, publicado en el mismo año que la novela de Joyce, que puede leerse en clave metaliteraria: “He apuntalado estos fragmentos contra mis ruinas” (Eliot, 2012: 79). Narrar con los fragmentos que deja un contexto signado por la guerra y dar forma a tales fragmentos parece constituirse en el imperativo modernista que impregna la prosa joyceana. A la luz de estas consideraciones, el presente trabajo estudia los usos del fragmento en *Ulises* no solo como condición de escritura y contenido temático, sino como procedimiento formal. Se abordará esta apropiación del fragmento como constructor de sentidos en la composición literaria a lo largo de dos ejes: se explorará cómo el fragmento interviene, por un lado, en la construcción del espacio, particularmente de la urbe —la atención recaerá sobre los capítulos conocidos como

“Rocas errantes”, “Ítaca” y “Eolo” y “Hades”—<sup>2</sup> y, por otro, en el tratamiento del tiempo. Para esto, se empleará la traducción a cargo de Rolando Costa Picazo (2017).

## Formas del fragmento en la ciudad

En la novela de Joyce, la ciudad adquiere un estatus protagónico junto con los conocidos Stephen Dedalus, Leopold Bloom y Molly Bloom. Entre la numerosa bibliografía al respecto, puede consignarse *James Joyce's Dublin: A Topographical Guide to the Dublin of Ulysses* (1975), de Clive Hart y Leo Knuth, que ofrece al lector el elenco de lugares mencionados por Joyce, acompañados por mapas pertinentes. También *Epic Geography: James Joyce's Ulysses* (1976), de Michael Seidel, es de referencia en cuanto traza correspondencias entre Dublín y la geografía mediterránea aludida en *Odisea*. Si bien ambos títulos aluden a cuestiones estéticas, la cartografía de *Ulysses* parece concebirse en clave de representación de la ciudad sin mediación artística. Entre las lecturas que se orientan al estudio de Dublín como parte de un constructo literario se encuentra el ineludible trabajo de Frank Budgen, *James Joyce and the Making of Ulysses, and Other Writings* (1972). El pintor apunta a la naturaleza relacional de la urbe: “una personalidad importante que emerge de los contactos entre muchas personas es la de la ciudad de Dublín” (p. 69). En este sentido, no solo opera como marco espacial de los recorridos de los personajes el 16 de junio de 1904, sino que participa activamente en la construcción de sentidos literarios.

---

2 Joyce intitula los diferentes capítulos de *Ulises* con nombres de personajes y lugares del hipotexto *Odisea*. Al muy poco tiempo de su publicación, el autor remueve los títulos.



La configuración del espacio urbano constituye un esfuerzo al que Joyce desde el exilio se aboca con suma atención. Frente a la inminente destrucción que amenaza, en la serie vital, a las metrópolis en general, *Ulises* constituye el espacio literario para proteger el espacio geográfico e histórico de Dublín y evitar que se convierta en ruinas (Cfr. Parandowski, 1979: 158). Budgen documenta al respecto de la elaboración de uno de sus capítulos:

Joyce escribió “Rocas errantes” con un mapa de Dublín sobre el que trazaba con tinta roja los senderos del conde de Dudley y el padre Conmee. Calculó minuto por minuto el tiempo necesario que les tomaba a los personajes cubrir ciertas distancias en la ciudad. Porque este es particularmente el episodio sobre Dublín. Ni Bloom ni Stephen son aquí los personajes principales, sino la propia ciudad de Dublín. Se nos muestran sus casas, sus calles, sus espacios, sus tranvías y canales, y las personas se nos presentan como hijos e invitados de la ciudad. (Budgen, 1972: 124-125)

El esfuerzo de Joyce por reproducir prácticamente a escala su ciudad natal –“el tesorero examen de las minucias” (Borges, 1925: 23)– repercute en la ponderación del texto como un testimonio de época, pero la consideración del espacio urbano como un personaje en sí mismo insiste y refuerza la condición de ese capítulo en particular en cuanto composición literaria.

En ese doble carácter –el espacio como documento y como constructo artístico–, pueden identificarse problemas que exponen la dimensión política de cuestiones vinculadas con la representación literaria. A Dublín se le imprime la vida propia de la creciente modernización que avanza sobre las metrópolis europeas, esa “velocidad de la vida

moderna” (Joyce, 2017b: 739), como se lee en la propia novela. No obstante, de acuerdo con Terry Eagleton (1995), esa impresión es parcial:

[a] nivel del significante, *Ulyses* pertenece, en algún sentido, a la agitación del momento, pero su referente es una Irlanda aún congelada en un letargo prerrevolucionario [...], a la vez que lo arcaico y lo vanguardista se mezclan en coyunturas extrañas. La ‘nunca cambiante siempre cambiante’ *oeuvre* de Joyce se convierte así en un tropo de la revolución conservadora en Irlanda, en la que parece que todo y nada se alteró. El país produjo un modernismo, pero no logró ingresar debidamente a la modernidad. La modernidad europea y el atraso colonial interactúan en la propia escritura de Joyce como forma y contenido, significado y significante; pero es vital que se encuentren de manera irónica si esa escritura ha de ser más que una compensación utópica de un mundo fisurado. Eso también es parte de su doble filo político. (Eagleton, 1995: 257)

La imagen de la fisura a la que refiere el crítico resulta muy productiva para pensar la construcción del espacio urbano, en tanto habilita dos líneas de sentidos, como lo demuestran los pensamientos del propio personaje de Bloom mientras camina: “Una ciudad entera que pasa, otra ciudad entera que llega” (Joyce, 2017a: 416).<sup>3</sup> La ciudad se encuentra atravesada por una fisura a un lado de la cual se observa lo nuevo, mientras que del otro lado sobrevive el vestigio de un vínculo imperial con Inglaterra, un imperio que se aproxima a su propia ruina (*Cfr.* Spurr, 2012: 187 y ss.).

---

3 En el original: “Cityful passing away, other cityful coming” (p. 208). “Passing away” también puede traducirse por “que muere”.

En esa configuración de la urbe, los rasgos formales característicos del modernismo tales como la exacerbación del fragmento (*Cfr.* Mellor, 2011: 3-4) se imbrican con la historia de Irlanda. Eagleton recupera del artículo de Perry Anderson (1984) “Modernity and Revolution” la idea de que la literatura modernista necesita de la tradición de un sistema sociocultural frente al cual rebelarse: “al modernismo, como un conjunto específico de formas estéticas, se lo ubica en el siglo XX en contraste con el realismo y otras formas de los siglos XIX, XVIII e incluso anteriores” (Anderson, 1984: 102). Frente a esta observación, Eagleton postula una variación en clave irlandesa: “puede que también se tome a favor, como el caso de Irlanda, una historia cultural fragmentada, al explotar justamente la ausencia de un sistema estable de representación para sus propias experimentaciones” (Eagleton, 1995: 298). En esta línea, Luke Gibbons señala:

La cultura irlandesa no tuvo que esperar a la modernidad para atravesar los efectos de la fragmentación –el culto al fragmento era en sí mismo el material con que la historia estaba hecho–. El sentido de la desintegración y “el presente incondicional” (Simmel) que ejercía tal fascinación para escritores, desde Baudelaire a Benjamin, era preeminentemente espacial, el resultado de una nueva topología de relaciones sociales en la metrópolis. En Irlanda estaba atado a la temporalidad, como lo evidencian las infinitas preocupaciones con las ruinas y manuscritos antiguos en el marco del nacionalismo cultural. (Gibbons, 1991: 108)

Efectivamente, la exploración del fragmento como material de composición literario no es patrimonio modernista, sino que ya se encuentra presente en la historia de Irlanda.

No obstante, cabe señalar el distanciamiento de Joyce con el nacionalismo nacional al que refiere Gibbons: *Ulises* se escribe al tiempo en que se desarrolla el *Irish Literary Revival* –Renacimiento literario irlandés o Renacimiento céltico–. Este movimiento, entre cuyos exponentes figura William Butler Yeats, se desarrolla a fines de siglo XIX y principios de siglo XX. A través de la recuperación la mitología y el folklore locales, se encuentra en la búsqueda de lo específicamente irlandés, en un intento de sustraerse del dominio inglés. Joyce comparte la idea de modernizar la literatura y de explorar la cuestión de lo propiamente irlandés. Sin embargo,

El pasado heroico que el colonizador le permite al pueblo al que domina resultó ser, si se presta atención, una versión solapada del presente imperial británico. Esto explica por qué Joyce amontonaba a repetición burlas al “Renacimiento irlandés”, al exponer el punto en el que ese nacionalismo era más una imitación del modelo inglés original que una renovación radical de la conciencia de la raza irlandesa. (Kiberd, 1992: xiii)

La fuerte marca católica del Renacimiento céltico es también otro aspecto que Joyce opugna, en tanto explica “el fracaso de los escritores irlandeses en desafiar la tradición en la que se sitúan, así como el ridículo al que quedan expuestos los renacentistas angloirlandeses” (Sheehan, 2016: 3). De manera más taxativa, Joyce afirma: “no es posible ningún renacimiento artístico o intelectual hasta que se haya completado un renacimiento económico porque la gente no tiene ni el tiempo ni el estómago para pensar” (McCourt, 2000: 120). A la luz de estas consideraciones, puede pensarse que *Ulises* realiza un uso del fragmento en dos direcciones: por un lado, recupera la historia irlandesa, atravesada

por el expansionismo inglés, y, por otro, es expresión de un presente en ruinas, dado el contexto bélico en el que se inscribe, a la vez que es índice de un “método” modernista de composición (Eliot, 1975; *Cfr.* Mellor, 2011) a principios de siglo XX.

Desde esta perspectiva, el fragmento en relación con el espacio urbano se torna portador de consideraciones sobre el estatuto de la literatura, como lo confirma el penúltimo capítulo conocido con el nombre de otra ciudad, “Ítaca”. En la conocida sucesión de preguntas y respuestas por las que el lector se anoticia acerca de la conclusión del recorrido ciudadano de Bloom y del retorno a su hogar, donde comparte con Stephen una taza de cacao con leche y luego se despide de él, se menciona lo siguiente sobre el padre del personaje:

Rudolph Bloom (fallecido) le narró a su hijo Leopoldo Bloom (de seis años de edad) un arreglo retrospectivo de migraciones y residencias en y entre Dublín, Londres, Florencia, Milán, Viena, Budapest, Szombathely, y entre ellas [...]. Leopold Bloom (a los seis años de edad) había acompañado estos relatos con la constante consulta de un mapa geográfico de Europa (político). (Joyce, 2017b: 747-748)

Este breve pasaje puede concebirse como una puesta en abismo de la modalidad de lectura que requiere *Ulises*. Por un lado, parece recrear el comentario de Joyce que recupera Budgen: si para narrar la ciudad se requiere la compañía de un mapa (Budgen, 1972: 124-125), para su lectura –la escucha, en este caso–, también. Sin embargo, no se trata de un modo de abordar la narración que se reduce a la búsqueda de correspondencias entre lo literario y lo extraliterario. Jon Hegglund (2003) sugiere al respecto: “Bloom

emplea el mapa para hacer suya la narrativa de su padre, así como la representación de Dublín en la novela se convierte en nuestra oportunidad de mapear la narrativa y, en consecuencia, proyectarnos a nosotros en ella” (p. 184). Lo extraliterario es, en todo caso, un instrumento para la construcción de sentidos literarios que permite no solo proyectarse al interior de la narrativa, sino también a la serie vital: ¿qué desafíos de lectura presenta la novela? ¿Cómo leemos el método de composición de *Ulises*? De hecho, a lo largo del elenco de preguntas y respuestas del capítulo, se alude a otro tipo de mapa de Bloom adulto –“cartas topográficas especiales del ejército” (Joyce, 2017b: 751)– que Hegg Lund (2003) entiende “no como un objeto de conocimiento positivista que ofrece una explicación inmediata y fáctica del mundo, sino un objeto de deseo negativo que permite la proyección y la fantasía sobre diferentes relaciones posibles entre espacio geográfico y comunidad” (p. 167). Se observa, además, una valoración en clave artística de este instrumento:

¿Qué consideraciones hacían que la partida fuera deseable?

El carácter atractivo de ciertas localidades de Irlanda y del extranjero, tal como se los representaba en mapas geográficos generales de diseño policromo o en cartas topográficas especiales del ejército con el empleo de numerales a escala y curvas de nivel (Joyce, 2017b: 751).

Los mapas se revisten de una valoración estética: son relevantes no solo por su relación con la geografía que reproducen, sino por su construcción como objeto de apreciación. Son, a su vez, el instrumento que permite reconocer

los fragmentos estéticamente ordenados que componen la novela (Cfr. Eliot, 1975).

Nuevamente, esta dimensión estética asociada a la ciudad promueve una discusión sobre el carácter político del modo de narrar modernista que se despliega en *Ulises*. Fredric Jameson (2007) contrapone el capítulo “Ítaca” con “Eumeo” y distingue dos tipologías narrativas. Este último es para el crítico un capítulo subjetivo o sobre el punto de vista (p. 150), que interpela a los lectores respecto de por qué “deberíamos interesarnos en historias de individuos, dada la extraordinaria relativización de toda experiencia individual, y la transformación de sus contenidos en tantas reacciones puramente psicológicas” (p. 150). Por otro lado, respecto del antepenúltimo capítulo observa cómo el fragmento opera a nivel formal:

El capítulo objetivo, ‘Ítaca’ completa una infinita división de los contenidos objetivos de la narrativa, al descomponer ‘eventos’ hasta sus componentes materiales más pequeños y preguntar si, bajo esa forma, todavía comportan algún tipo de interés. Dos hombres discuten sobre una taza de cacao, y eso puede llegar a ser interesante en algún punto; pero, ¿el acto de poner la pava a hervir? Es parte del mismo evento, aunque ¿es igual de interesante? La anatomía elaborada del proceso de hervir agua resulta aburrido en tres sentidos de la palabra: 1) esencialmente, no es narrativo, 2) no es auténtico, en el sentido de que estos instrumentos materiales producidos en masa (a diferencia del escudo y las espuelas de Homero) no son parte orgánica de los destinos de sus usuarios, 3) estos objetos son contingentes e insignificantes en su forma instrumental, se los puede recuperar en la literatura solo a título de ser transformados en símbolos. Estos pasajes plantean tres preguntas:

¿Por qué necesitamos la narrativa, de todas maneras?  
¿Qué son los relatos y cuál es nuestra relación existencial con ellos? ¿Una relación no narrativa con el mundo es posible?

¿Qué clase de vidas llevamos y qué clase mundo habitamos si los objetos que nos rodean nos resultan de algún modo externos, extrínsecos y alienados de nosotros (se trata de una pregunta por los simulacros de la sociedad industrial, esencialmente una pregunta por la ciudad [...])?

¿Cómo se sienten tan insignificantes o contingentes los productos del trabajo humano? (Jameson, 2007: 150)

A partir de los interrogantes expuestos por Jameson, se puede plantear que la narrativa del fragmento sobre la que se articula *Ulises* admite tres lecturas: el fragmento es la expresión de las sociedades industriales en el contexto de entreguerras, es contenido temático y formal del modernismo literario y es depositario de una historia de colonización (Gibbons, 1991). Eagleton (1995) ofrece una interpretación que integra estas tres perspectivas:

La distancia sensible entre forma y contenido, de la que *Ulises* es el ejemplo moderno supremo, es, entre otras cosas, un indicador de la condición de escritor colonial, irónicamente consciente de la discrepancia entre la exuberancia del significante y el carácter magro del referente. (p. 150)

Desde una perspectiva materialista, entonces, la desproporción entre lo narrado y aquello que dispara la narración –el fragmento– constituye un problema en tanto ese



fragmento parece perder relación con la historia a la que pertenece: una historia signada por la opresión expansionista inglesa parece desdibujarse.<sup>4</sup>

La noción del escritor colonial que se desprende de la narrativa del fragmento que ostenta *Ulises* puede observarse en la configuración de la ciudad como espacio en el que coexisten un pasado colonial y un presente que se pretende moderno. En “Rocas errantes”, se relata una escena en la que el desfile virreinal se despliega por delante de la estatua de King William y casi atropella a uno de los personajes: “Donde la pata delantera del caballo de King Billy<sup>5</sup> manoteaba el aire, Mrs recobró de un empujón a su apresurado marido de debajo de los cascotes de los caballos delanteros” (Joyce, 2017a: 661-662). Con respecto a esta construcción, Ellen Carol Jones (2010) observa: “Joyce, al colapsar la distancia entre el casco del monumento y del desfile, señala un *continuum* de poder que el monumento y el desfile simbolizan y refuerzan” (p. 7). Se muestra así un tiempo pretérito y un tiempo presente de dominación: los restos del pasado colonial integran el paisaje urbano mediante monumentos y emisarios de la monarquía. En esta línea, Vincent Cheng (2014) añade: “las calles de Dublín se transforman en un texto concreto que no se nos permite olvidar, un recuerdo constante del pasado colonial opresivo y un servilismo

- 
- 4 En las antípodas del pensamiento materialista, Borges (1925) celebra lo que Jameson objeta: “En las páginas del *Ulises* bulle con alborotos de picadero la realidad total. No la mediocre realidad de quienes solo advierten en el mundo las abstraídas operaciones del alma y su miedo ambicioso de no sobreponerse a la muerte, ni esa otra realidad que entra por los sentidos y en que conviven nuestra carne y la acera, la luna y el aljibe. La dualidad de la existencia está en él: esa inquietación ontológica que no se asombra meramente de ser, sino de ser en este mundo preciso, donde hay zaguanes y palabras y naipes y escrituras eléctricas en la limpidez de las noches” (p. 23-24).
- 5 “La referencia es a la estatua ecuestre del rey Guillermo III en College Green, innumerable cantidad de veces denostada y vandalizada [...]. Guillermo venció a los irlandeses en la batalla de Boyne (1690). La estatua fue retirada en 1929 [...]” (Costa Picazo en Joyce, 2017a: 661).

colonial continuo” (p. 12) También en el capítulo “Rocas errantes”, el personaje de Ned Lambert refiere a “la histórica cámara del consejo de la abadía de Santa María donde Thomas “el sedoso” se proclamó rebelde en 1534” (Joyce, 2017a: 607). El personaje recupera el valor testimonial del “punto más histórico en todo Dublín” (p. 607): “Las piedras de la ciudad pueden repetir de memoria la clase sobre de la opresión política y religiosa inglesa” (Kearns, 2005: 119). En este sentido, la mención de Thomas “el sedoso” en relación con ese espacio dentro la ciudad no es menor: Thomas Fitzgerald, su verdadero nombre, lidera una infructífera revuelta en el siglo XVI en contra de Enrique VIII por la que intenta romper los lazos entre Irlanda e Inglaterra y luego es ejecutado. Maxwell Woods (2021) observa en esta referencia la construcción de una memoria colectiva, ligada a un monumento religioso, aunque el destino de los restos –depósito de granos– es una imagen elocuente de lo que el imperio hace con el pasado. Otro de los episodios que pueden referirse en esta línea es “Hades”, donde la ciudad confronta a sus habitantes con un pasado en el que coexisten tanto la presencia imperial como monumentos que conmemoran diversas batallas de Irlanda. Woods añade:

El efecto de la memorialización de la vida urbana de los residentes de Dublín es reforzar constantemente la experiencia de la imposición del régimen colonial británico dentro de la formación del paisaje cultural de la ciudad. La inscripción de la historia colonialista británica en la geografía cultural de Dublín se experimenta por parte de los sujetos colonizados irlandeses como una dominación. (Woods, 2021: 28)

Los fragmentos urbanos que se narran en *Ulises* exponen una tensión entre esa ciudad que parece pertenecer al

pasado y la venidera (Cfr. Joyce, 2017a: 416), en la que la primera se mantiene viva y se impone por sobre la segunda.

Pero en la Dublín de *Ulises* la historia de opresión no solo se expresa a través de la grandeza asociada a los monumentos, sino por medio de elementos no tan sofisticados, necesariamente, que también participan de la vida urbana, como los desechos. En el capítulo que se conoce como “Eolo”, la trama avanza en el marco del “corazón de la metrópolis hiberniana” (Joyce, 2017b: 303) –“Hibernia” corresponde al nombre de Irlanda en latín– y pueden leerse alusiones a los tranvías y al movimiento alrededor de las sedes de correos como expresiones de la circulación y la comunicación de la ciudad moderna. Bloom ingresa a las oficinas de un diario en donde se encuentra el padre de Stephen, Simon Dedalus, discutiendo sobre el discurso nacionalista de una figura política. Las posteriores elucubraciones de Bloom y el intercambio con Dedalus padre tienen el desecho como elemento en común: ambos abordan el tema de las cloacas. Es esta imagen la que recupera la cuestión irlandesa. Cuando Dedalus y sus interlocutores mencionan a Inglaterra, refieren a su “obsesión cloacal” (p. 335): su sistema de cloacas parece emular, en el espacio subterráneo, los circuitos de circulación y transporte que se despliegan en la superficie. En comparación, conciben a Dublín como un espacio en que los coches del tranvía están detenidos a causa de problemas eléctricos –“todos inmóviles, en la calma de un cortocircuito” (p. 374)–. De acuerdo con Garry Kearns (2005), la alusión a “la sanitización de Dublín puede constituir un regaño a la gestión británica”, aunque su administración se encuentra bajo la esfera de la ciudad (p. 115). Estos inconvenientes hacen mella en Bloom, que en su pragmatismo formula –ya en “Ítaca”– posibles soluciones. Por un lado, propone que Irlanda podría transformar el desecho cloacal en

fertilizante y recuperar tierras con “inmensa cantidad” de desechos (Joyce, 2017b: 734); por otro, en consonancia con este proyecto, también imagina una “planta hidroeléctrica” (p. 735) como medida concreta para terminar de inscribir al país en su modernización: Irlanda se erigiría así sobre los desechos. En línea con esta lectura sobre los desechos, puede referirse también el episodio en “Rocas errantes”. Mientras la autoridad virreinal se desplaza por la ciudad, las personas presentan conductas que van desde la deferencia hasta el insulto, abanico en el que participa Dedalus padre con un comportamiento peculiar: luego de ir al mingitorio, se cubre la bragueta abierta con su sombrero, que la autoridad interpreta como muestra de respeto. Lo cierto es que, más allá de ese gesto que puede corresponderse con un aspecto de la caracterización del personaje que habilita una lectura en clave irreverente, la autoridad sigue su paseo por la ciudad, del mismo modo en que sigue el día que la novela narra. En ese sentido, lo escatológico asociado al desecho, al residuo, asume la misma carga que la novela le endilga al fragmento, según Jameson (2007) y Eagleton (1995): se contactan tangencialmente con la historia de Irlanda y luego siguen su curso, desdibujan así la relación con ella y refuerzan la genuflexión a Inglaterra.

En relación con la construcción del espacio urbano, el fragmento, en sus diversas expresiones, es tema y procedimiento propio de la estética modernista a la vez que recupera y reproduce un pasado de opresión. Ya sea en forma de residuo, en forma de vestigio de tiempos pretéritos o en la forma episódica de lo cotidiano, el fragmento en *Ulises* articula una narrativa que lo exacerba y que, en ese movimiento, quiebra el vínculo con la historia.

## Fragmentos del pasado en el presente de *Ulises*

Del mismo modo que el fragmento, la ruina, lo residual habilitan una lectura en relación con la categoría de *espacio*, también la hacen posible respecto de la categoría de *tiempo*. De hecho, Mellor (2011) afirma sobre las inquietudes de la literatura modernista: “hubo [...] siempre un interés en la ruina y el fragmento, la estructura incompleta o decaída que ofrece un diálogo implícito con el pasado a través de su continua existencia” (p. 3). El fragmento, en sus diversas expresiones, es capaz de conjugar el pasado y el presente: lo pretérito no es temporalmente ajeno, sino actual. En *Ulises*, el correlato formal de esta idea es la manipulación hasta el paroxismo de la categoría del tiempo. Este proceder narrativo de la novela de Joyce posee un doble alcance: por un lado, reformula los modos de la prosa de la novela moderna al dejar de observar, según Auerbach (1996), la sucesión cronológica de eventos (p. 514-515); por otro, tanto como lo hace el abordaje de la categoría de *espacio*, propugna una modalidad de lectura particular: “el incesante remolino de motivos, la riqueza de palabras y conceptos, el juego de sus abundantes relaciones, la duda siempre renovada [...] plantean altas exigencias a la cultura y a la paciencia del lector” (p. 513). Estos rasgos componen un proyecto de lectura, como lo confirma la conocida respuesta que el autor ofrece al escritor francés Jacques Benoist-Mechin cuando este le pide un esquema de su libro: “Si lo revelara todo inmediatamente, perdería mi inmortalidad. Coloqué tantos enigmas y acertijos que los profesores se mantendrán ocupados a por siglos, y esa es la única forma de asegurarse la inmortalidad” (Ellmann, 1975: 521). Si la manipulación del vector espacial da lugar al mapa como imagen de lectura, el tratamiento del vector temporal genera la imagen de la lectura como enigma a resolver *ad infinitum*: en *Ulises*,

el tiempo arremolina fragmentos pretéritos y presentes –despojos del pasado que resultan actuales para el momento de producción de la novela–.

El tiempo se manifiesta en múltiples dimensiones. En primer lugar, sabemos que la novela se desarrolla a lo largo de un día, “desde las 8 a.m. del 16 de junio de 1904, hasta algún momento durante el largo atardecer de verano del 17 de junio de 1904 (el sol salía a las 3:33 a.m.)” (Gifford, 1989: 2). *Ulises* abarrota las horas de un día con fragmentos de acciones y pensamientos de sus personajes así como de los lugares por los que transitan y, de este modo, parece hacer un uso burlón del tiempo –¿cuánto se puede narrar sobre un día?–, que es también una forma de desestabilizar la novela como forma, en cuanto es la variable temporal una de las coordenadas sobre la cual se apoya el verosímil realista, según Ian Watt (1959) en su estudio sobre la novela inglesa (p. 26). En esta apropiación, Joyce parece saturar el *continuum* temporal al recuperar y narrar la densidad de los acontecimientos, sus polifonías y los espacios donde se desarrollan. En este gesto, también habilita el ingreso del espesor de otro tiempo y de otra realidad: la materialidad de los pensamientos a través de la combinación de “monólogo interior con estilo indirecto libre y narración descriptiva ortodoxa” (Lodge, 1992: 48). Así, el tiempo deja de operar como mero marco que contiene los movimientos de los personajes y de la narrativa de *Ulises* y se presenta como objeto de experimentación ficcional.

Tanto en el tiempo en el que diversos personajes dialogan y se desplazan por Dublín como en su tiempo interior, hay otra temporalidad que se hace presente, que es de naturaleza pretérita e intertextual. La crítica se ha encargado de identificar los evidentes y los menos conspicuos hipotextos de *Ulises* y de componer un rompecabezas de referencias literarias, siguiendo el mandato joyceano. En este sentido,

la intertextualidad opera como procedimiento que trae al presente narrativo ficciones pasadas: lo abarrota con estilos diversos que son restos de movimientos y períodos literarios. Joyce recolecta los fragmentos de literaturas pretéritas y las actualiza en su contemporaneidad. Este gesto puede conceptualizarse como una estrategia de edificación de la figura del escritor modernista y su constitución como “poeta fuerte”, en los términos en los que lo entiende Harold Bloom (1997): “grandes figuras que persisten en luchar con sus precursores fuertes, incluso hasta la muerte” (p. 5). El crítico estadounidense plantea: “Pero la influencia, y más precisamente la influencia poética, ha sido más una desgracia que una bendición, desde el Iluminismo hasta este momento” (p. 50). Para erigirse como poeta fuerte, quien escribe entabla una lucha con sus precursores que se materializa en lo que Bloom llama *anxiety of influence* (p. 50) –concepto traducido en nuestra lengua como “angustia de las influencias”–. No obstante, Joyce propone una nueva narrativa haciendo uso de los restos heredados del pasado no desde la ansiedad frente a una tradición que despierta solemnidad, sino desde la desacralización de los hipotextos que convive con el esnobismo, manifiesto en el personaje del joven artista Stephen, y lo escatológico, canalizado por Bloom. La intertextualidad, entonces, como modo de actualizar un pasado literario es uno de los pilares donde se apoya el proyecto narrativo de *Ulises*.

Entre los restos del canon literario de Occidente entre los que hurga Joyce, puede mencionarse a *Hamlet*, de William Shakespeare (2007), como uno de los intertextos más orgánicamente recurrentes. A nivel temático, puede señalarse en una primera lectura que el lazo entre padre e hijo, sobre la que se yergue el conflicto en la pieza shakespeariana, se recupera en varias instancias: a Bloom lo acechan, como si fueran fantasmas, los recuerdos sobre su padre, que se ha

suicidado, y sobre su hijo Ruby, que ha fallecido a temprana edad; Stephen, por su parte, mantiene una relación distante con su padre Simon, quien además reniega de sus hijas; hacia el final de la novela se observan gestos de cuidados paternos del agente de publicidad hacia el novel escritor. Pero, también, la conexión intertextual con la tragedia isabelina habilita una reflexión sobre el estatuto de la literatura. De hecho, es conocida la teoría que esboza Stephen sobre la pieza del dramaturgo. Ya en el primer capítulo, su compañero Mulligan la resume: “Es muy simple. Demuestra por álgebra que el nieto de Hamlet es el abuelo de Shakespeare y que él mismo es el fantasma de su propio padre” (Joyce, 2017a: 61). Posteriormente, Stephen se exhibe en la *National Library*: expone que el propio Shakespeare es quien encarna en escena al fantasma del padre de Hamlet frente al joven, interpretado por el actor Richard Burbage quien, a su vez, remitiría a Hamlet Shakespeare, hijo fallecido del barbero, mellizo de Judith. El joven escritor así especula:

¿Es posible que el actor Shakespeare, fantasma por ausencia, y con la vestimenta de rey danés enterrado, fantasma por muerte, hablando con sus propias palabras al nombre de su propio hijo (de haber vivido Hamlet Shakespeare habría sido el hermano mellizo de Hamlet), es posible, quiero saber, o probable, que no llegara a la lógica conclusión de esas premisas, o no la previera: tú eres el hijo desposeído, yo soy el padre asesinado, tu madre es la reina culpable. Ann Shakespeare, Hathaway de soltera?

—Pero esto de curiosear en la vida de la familia de un hombre —empezó a decir Russel con impaciencia (p. 487-488).



Stephen propone que lo que su interlocutor concibe como biografía de un compositor es, en efecto, material de composición: sobre esa realidad se desarrolla la literatura. El joven irlandés propugna una teoría artística, tal como lo hace el príncipe de Dinamarca. Este último, frente a la exigencia de venganza por parte del fantasma de su padre, monta una obra teatral como medio para exponer la verdad sobre el asesinato de su progenitor y postula un modelo de arte: “[e]l propósito de la actuación [...] es constituir, por así decir, un espejo de la naturaleza” (III, ii.). La presencia del pasado en el presente de *Ulises* a través de la relación intertextual con *Hamlet* confirma que la narrativa de Joyce persigue una reflexión sobre su propio estatuto.

La estrecha relación entre la esfera vital y la literatura expuesta por Stephen a partir de la referencia intertextual da cuenta de la reformulación del vínculo con “lo real” que se le atribuye a la experimentación modernista, por el cual se produce un “desplazamiento del centro de gravedad”, como lo llama Auerbach (1996: 516). Tanto en la pieza trágica del dramaturgo isabelino como en la novela del escritor irlandés, se emplea la imagen del espejo para problematizar la relación entre arte y sociedad –al inicio de *Ulises*, Buck Mulligan, quien convive con Stephen, se afeita frente a un espejo que luego gira para que su compañero pose su mirada en él–. No obstante, mientras en *Hamlet* el arte permite visibilizar aspectos de la realidad –así como sus relaciones– que parecen presentarse velados y vedados a quienes habitan dicha realidad, este gesto artístico no sería posible en la novela porque el espejo se encuentra “partido en dos por una profunda rajadura” (Joyce, 2017a: 38). El arte no puede devolver sino un reflejo fragmentado de la realidad porque está agrietado, o, en palabras de Eagleton (1995: 257), atravesado por una fisura. Este espejo partido opera como una metáfora que se despliega en al menos dos direcciones: es

una forma en que la prosa de Joyce se vincula, por un lado, con un pasado literario al que recupera e imita, en ocasiones, aunque produciendo una imagen literaria completamente diferente y, por otro lado, con su presente irlandés. Respecto del primer aspecto, la propia narrativa de *Ulises* socava la tradición de representación realista y se constituye como un espejo que devuelve fragmentos de la cotidianidad hasta agotarlos –Auerbach refiere al “agotamiento de un episodio cotidiano” (1996: 516) como procedimiento propio de la literatura modernista; Borges (1925) señala: “cada episodio es exaltación de una artimaña particular” (p. 25)–. Por otra parte, como observa Stephen, ese espejo partido es también “un símbolo del arte irlandés” (Joyce, 2000: 6): roto, como el vínculo de opresión que une Irlanda con Inglaterra, pero aún existente.

## ***Ulises* cartonero**

La construcción del espacio urbano y el tratamiento del tiempo en la novela de Joyce evidencian su composición en términos de una estética del fragmento. En un contexto signado por conflictos bélicos de gran escala, el fragmento opera como contenido temático y, a la vez, formal: constituye un principio constructivo en cuanto se narra con fragmentos de historia, de diversos géneros y tradiciones literarios, de acciones y de pensamientos de sus personajes. La narración se presenta, de este modo, fragmentada en un doble sentido: en tanto expresión de un marco sociohistórico atravesado por la destrucción y en cuanto respuesta a este marco. Ya no puede narrarse como se lo hacía antes de la Primera Guerra Mundial porque el propio arte de narrar y su material, el lenguaje, se encuentran fisurados. En este gesto, *Ulises* revela su procedimiento de composición, que

recuerda a una figura de la que habla Walter Benjamin: el trapero como imagen para dar cuenta del intelectual. Así lo caracteriza el crítico:

y si queremos imaginárnoslo [al intelectual] tal como es, en la soledad de su oficio y su obra, veremos a un trapero que, en la alborada, junta con su bastón los trapos discursivos y los jirones lingüísticos a fin de arrojar luz en su carro quejoso y terco, un poco ebrio, no sin dejar que de vez en cuando revoloteen de manera burlona, al viento matinal, una u otra de estas destenidas consignas: “humanidad”, “interioridad”, “profundidad”. Un trapero, al amanecer: en la alborada del día de la revolución. (Benjamin, 2008: 101)

El proyecto de escritura propuesto por este texto colosal de principios de siglo XX se asemeja en su modo de composición a ese trapero que hace uso de los jirones del lenguaje. La novela de Joyce se comporta como ese “carro quejoso y terco”, que intenta alejarse de los grandes temas de la prosa realista (Auerbach, 1996) —a la que le concierne la “‘humanidad’, ‘interioridad’ y ‘profundidad’”— mediante el atiborramiento de fragmentos, en las diferentes expresiones estudiadas en este trabajo. Sobre ruinas, restos, desechos y despojos, se erige una nueva forma de escritura —ella misma fisurada— que propone diferentes modalidades de lectura.

## Coda

En el año en que debía entregar la versión final del trabajo individual del proyecto de investigación UBACyT “Ruinas, vestigios, restos: hacia una definición de una estética de la

degradación en la literatura y cultura inglesas”, se cumplían cien años de la publicación de *Ulises*. La ocasión me obligó a rever, reevaluar y reformular lo escrito hasta el momento en el marco del proyecto a la luz de diversos artículos, reseñas y demás publicaciones que participaban de la conmemoración del centenario —también, en este proceso fueron de gran ayuda los seminarios de posgrado “Dos poéticas del modernismo anglosajón: T. S. Eliot y Samuel Beckett” (2022) y “Lectura e intertextualidad en la obra de Samuel Beckett” (2021) así como los seminarios de grado “La poesía de Samuel Beckett: acerca del modernismo y la despalcabra” (2020) y “Tiempo, ruina y vestigio en la poesía inglesa” (2019), en los que me desempeñé como docente colaboradora del profesor Dr. Lucas Margarit—. Como es de esperar con una novela tan extensa y de alta densidad, se proponían diversas lecturas y relecturas que, por momentos, parecían coincidir con la propuesta de trabajo aquí estudiada —pensar el fragmento como principio de composición— y otras que se distanciaban muchísimo de ella. Estas contradicciones no dejaban de generarme un poco de ansiedad porque, en definitiva, me preguntaba cómo cuadraban mi lectura de *Ulises* y mi escritura al respecto —tan acotada, tan delimitada— en esta eclosión de publicaciones conmemorativas. En medio de estas elucubraciones, una docente a la que estimo mucho y que estaba al tanto de mis inquietudes en torno a la novela de Joyce, me envió una nota publicada en *The Paris Review*, que puso en palabras mis ansiedades. Cito un pasaje en ese sentido relevante:

La prosa de Joyce es famosa, en esta novela y en otras producciones, por su densidad, su novedad radical y por su belleza exquisita e inesperada. Por esta razón, creo, *Ulises* es un libro que suele experimentarse de manera ‘parcial’. Si se le pregunta a una persona si

leyó, por ejemplo, *Crimen y Castigo*, la respuesta casi siempre es sí o no. Pero si se pregunta si alguien leyó *Ulises*, la respuesta, con frecuencia, es ‘pedacitos, pero no toda’. Lo que le confiere esta cualidad a *Ulises* —este atractivo por ‘los pedacitos’— es que muchos pasajes de la obra ofrecen un placer rico e inmersivo incluso fuera del contexto de la extensa narrativa. (Rooney, 2022)

Más allá de las imprecisiones de este parecer —evidenciadas en sintagmas tales como “belleza exquisita” o “placer rico e inmersivo”— experimento, aun luego de concluir este trabajo, la misma sensación que la autora: si me dirigen la pregunta, no me resulta tan sencillo responder “sí” —Carlos Gamerro (2008) ya anticipa la trampa de este interrogante en *Ulises. Claves de lectura*: “En general, con el *Ulises* de Joyce, la pregunta que siempre se plantea no es ‘Lo leíste?’ sino ‘Lo leíste *todo*?’” (p. 13)—. Por más de que haya habido un inicio y un final de la lectura, la lectura parece no completarse porque se trata de una novela interminable. Este carácter infinito no está dado por su extensión puesto que, en ese sentido, esta se encuentra delimitada por el conocidísimo sintagma que le da apertura —“Solemne, rollizo, Buck Mulligan bajó del rellano de la escalera” (Joyce, 2017a: 31)— y el “Sí” (2017b: 875) con el que Molly Bloom la clausura. Por el contrario, la novela es infinita en términos intensivos: ¿cuánto se puede caminar por una ciudad? ¿Cuánto puede suceder a lo largo de un día? ¿Cuánto se narra en semejante cantidad de páginas? ¿Cuánto contiene un fragmento? Cada oración sobre la que posamos nuestros ojos, cada párrafo, cada capítulo parecieran disparar hacia su interior más y más sentidos que dificultan la lectura extensiva y nos hacen detener sobre ese fragmento —“retazos”, admite Borges (1925) en “El *Ulises* de Joyce” (p. 20)—. Creo que esa es, finalmente, la respuesta. Si me preguntan si leí *Ulises*, puedo decir que leí un fragmento.

## Referencias bibliográficas

- Anderson, P. (1984). Modernity and Revolution. *New Left Review*, vol. 144, pp. 96-113.
- Auerbach, E. (1996). *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*. (Traducción de Ignacio Villanueva y Eugenio Imaz). Fondo de Cultura Económica.
- Benjamin, W. (2008). Sobre la politización de los intelectuales. Krakauer, S., *Los empleados*, pp. 93-104. (Traducción de Miguel Vedda). Gedisa.
- Bloom, H. (1997). *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*. Oxford University.
- Borges, J. L. (1925). El *Ulises* de Joyce. *Inquisiciones*, pp. 20-25. Proa.
- Budgen, F. (1972). *James Joyce and the Making of Ulysses, and Other Writings*. Oxford University.
- Bulson, E. (2006). *The Cambridge Introduction to James Joyce*. Cambridge University.
- Caudwell, C. (1938). *Studies in a Dying Culture*. Butler & Tanner.
- Cheng, V. (2014). Amnesia, Forgetting, and the Nation in James Joyce's *Ulysses*. Frawley, O. y O'Callaghan, K. (eds.), *Memory Ireland: Volume 4: James Joyce and Cultural Memory*, pp. 10-26. Syracuse University.
- Eagleton, T. (1995). *Heathcliff and the Great Hunger. Studies in Irish Culture*. Verso.
- Eliot, T. S. (2012). *La tierra baldía*. (Traducción de Rolando Costa Picazo). Academia Argentina de Letras.
- Eliot, T. S. (1975). *Ulysses, Order and Myth*. Kermode, F. (ed.). *Selected Prose of T. S. Eliot*, pp. 175-178. Harcourt.
- Ellmann, R. (1975). *Selected Letters of James Joyce*. Viking.
- Gamerro, C. (2008). *Ulises. Claves de lectura*. Norma.
- Gibbons, L. (1991). Race Against Time: Racial Discourse and Irish History. *Oxford Literary Review*, vol. 13, núm. 1/2, pp. 95-117.  
En línea: <<http://www.jstor.org/stable/43973712>> (Consulta: 24-06-2021).
- Gifford, D. (1989). *Ulysses Annotated*. University of California.

- Hart, C. y Knuth, L. (1975). *James Joyce's Dublin: A Topographical Guide to the Dublin of Ulysses*. Wake.
- Heggland, J. (2003). *Ulysses and the Rhetoric of Cartography*. *Twentieth Century Literature*, vol. 49, núm. 2, pp. 164-192.  
En línea: <<https://www.jstor.org/stable/3176000>> (Consulta: 24-06-2021).
- Jameson, F. (2007). *Ulysses in History*. *The Modernist Papers*, pp. 137-151. Verso.
- Jameson, F. (2009). War and Representation. *PMLA*, vol. 124, núm. 5, pp. 1532-1547.  
En línea: <<https://www.jstor.org/stable/25614383>> (Consulta: 24-06-2021).
- Jones, E. C. (2010). History's Ghosts: Joyce and the Politics of Public Memory. *Journal of Irish Studies*, vol. 25, pp. 3-17.  
En línea: <<https://www.jstor.org/stable/41228964>> (Consulta: 24-06-2021).
- Joyce, J. (2000). *Ulysses*. Penguin.
- Joyce, J. (2017a). *Ulysses. Vol. 1*. (Traducción y edición crítica de Rolando Costa Picazo). Edhasa.
- Joyce, J. (2017b). *Ulysses. Vol. 2*. (Traducción y edición crítica de Rolando Costa Picazo). Edhasa.
- Kearns, G. (2005). The Spatial Poetics of James Joyce. *New Formations*, pp. 107-125.
- Kiberd, D. (1992). Introduction. Joyce, J. *Ulysses*, pp. ix-lxxx. Penguin.
- Lodge, D. (1992). *The Art of Fiction*. Viking.
- McCourt, J. (2000). *The Years of Bloom: James Joyce in Trieste, 1904-1920*. Lilliput.
- Mellor, L. (2011). *Reading the Ruins. Modernism, Bombsites and British Culture*. Cambridge University.
- Morrison, S. (2015). *The Literature of Waste. Material Ecopoetics and Ethical Matter*. Palgrave Macmillan.
- Parandowski, J. (1979). Meeting with Joyce. Potts, W. (ed.), *Portraits of the Artist in Exile: Recollections of James Joyce by Europeans*, pp. 154-162. University of Washington.
- Rooney, S. (2022). Misreading *Ulysses*. *The Paris Review*.  
En línea: <<https://www.theparisreview.org/blog/2022/12/07/misreading-ulysses/>> (Consulta: 24-06-2021).

- Seidel, M. (1976). *Epic Geography: James Joyce's Ulysses*. Princeton University.
- Shakespeare, W. (2007). *Hamlet*. (Traducción de Eduardo Rinesi). UNGS.
- Sheehan, S. (2016). *Joyce's Ulysses*. Continuum.
- Spurr, D. (2012). Monumental Displacement in Ulysses. *Architecture and Modern Literature*, pp. 187–203. University of Michigan.
- Strandberg, V. (1964). The Crisis of Belief in Modern Literature. *The English Journal*, vol. 53, núm. 7, pp. 475-483 y 544.  
En línea: <<http://www.jstor.org/stable/810590>> (Consulta: 24-06-2021).
- Watt, I. (1959). *The Rise of the English Novel. Studies in Defoe, Richardson and Fielding*. University of California.
- Woods, M. (2021). Buried Dublin: Redeeming Urban History and Collective Memory in James Joyce's Ulysses. *Literary Geographies*, vol. 7, núm. 1, pp. 23-39.



## Capítulo 8

### Aviones en el cielo, ruinas en el suelo

Bombardeo urbano y representación del *Blitz* en obras de Graham Greene, Elizabeth Bowen y Michael Frayn

*María Inés Castagnino*

Las construcciones culturales relacionadas con la noción de ruina y sus concomitantes, como las de vestigio, resto y fragmento, encuentran representación a lo largo de la historia de la literatura inglesa, tal como los distintos capítulos de este volumen se encargan de señalar y analizar. Muchos de estos constructos están específicamente ligados al territorio inglés; y la ciudad de Londres, en particular, resulta un sitio fructífero para las representaciones de lo ruinoso, en primera instancia, debido a la supervivencia vestigial de estratos muy antiguos en la Londres actual (Ackroyd, 2003: 6-36, 759-760). Sin embargo, Londres resulta fructífero en esta materia en un sentido mucho más moderno: “El siglo XX ha sido el siglo de las devastaciones, de las destrucciones y de las reconstrucciones” (Augé, 2003: 99), y en él Londres fue objeto de bombardeo sostenido por parte de la *Luftwaffe* durante la Segunda Guerra Mundial, entre septiembre de 1940 y mayo de 1941, y nuevamente entre junio de 1944 y marzo de 1945, esta vez con bombas especiales de tipo V-1 y V-2. Como señala Augé (2003),

Los escombros acumulados por la historia reciente y las ruinas surgidas del pasado no guardan parecido. Hay una gran distancia entre el tiempo histórico de la destrucción, que nos relata la locura de la historia [...], y el tiempo puro, el ‘tiempo en ruinas’, las ruinas del tiempo que ha perdido la historia o que la historia ha perdido. (p. 154)

En otras palabras, la *Blitzkrieg* alemana, o “the *Blitz*” en la denominación más común para la población inglesa, introdujo un nuevo estadio para la noción de *ruina* en términos históricos y ontológicos en el caso de Londres. Parte de este efecto se debe al traslado de la acción destructiva de la guerra a la esfera metropolitana, lo cual reveló sus efectos específicos sobre la cultura urbana y las vidas humanas involucradas en ella.

El presente capítulo se propone relevar la especificidad de las formas de ruina ocasionadas por el *Blitz*, tal como surgen de recientes estudios culturales y literarios (Calder, 2004; Wilms y Rasch, 2006; McKay, 2009; Clapson, 2019), bajo el supuesto de que una mirada atenta a dicha especificidad revela la profundidad de significado en aspectos de la representación literaria de este fenómeno. La hipótesis general que lo conduce sostiene que la ruina por bombardeo se encuentra en la encrucijada de un intento de integración: entre lo humano y lo sobrehumano, cultura y naturaleza, historia/comunidad y experiencia/individualidad, pasado y futuro. De modo que los aspectos específicos relevados a continuación son: las asociaciones del bombardeo aéreo con la esfera de lo superior, ya sea divino o humano; la articulación entre espacios construidos/destruidos y abiertos o naturales en el marco urbano; el significado que adquieren los sitios bombardeados por su cualidad de ruina instantánea, su vínculo con la historia y el rol que adquieren los

restos, vestigios o fragmentos; la articulación de los niños, como representantes del futuro, con el contexto del *Blitz*.

Interesa específicamente a este trabajo la representación literaria narrativa, y sobre todo en la novela como forma narrativa integradora, a través de su trama argumental, de la fragmentariedad propia de la experiencia del *Blitz*. Integración que otras formas literarias pueden esquivar: Piette (2009) señala: “[...] the brevity and concentration of poetry suited the intensities and fractured experiences of wartime during the long hours of waiting in shelter, camp, hospital, and transport”<sup>1</sup> (p. 16), mientras que Mengham (2009) apunta que durante la Segunda Guerra Mundial en Inglaterra se publicaron menos novelas y proporcionalmente más cuentos, en parte, por condiciones materiales como la escasez de papel, pero también porque:

The short story enabled rapid response to the constantly changing conditions [...] Its brevity and capacity for sharp focus made it more suitable as a means of reflecting disruptions in the rhythm of everyday life and a profound sense of historical discontinuity [...] Both in form and content, the short story was the medium of choice for conveying a shared experience of fragmentation, unpredictability, and the psychological stress of having to live from moment to moment.<sup>2</sup> (p. 26)

---

1 [(...) la brevedad y concentración de la poesía se adaptaba a las intensidades y experiencias fragmentadas de la guerra durante las largas horas de espera en refugios, campamentos, hospitales y transportes]. La traducción del texto citado en inglés es de mi autoría, en este y todos los demás casos donde no se provee una referencia bibliográfica para ella.

2 [El cuento permitía una respuesta rápida a las condiciones en constante cambio (...) Su brevedad y capacidad de hacer foco con precisión lo volvían más adecuado como medio para reflejar rupturas en el ritmo de la vida cotidiana y un profundo sentido de discontinuidad histórica (...) Tanto en forma como en contenido, el cuento fue el medio elegido para transmitir una experiencia

Ciertamente, en su variante posmodernista, la novela también puede explotar la fragmentariedad propia de la experiencia del *Blitz*: es lo que hace, por ejemplo, *Mother London* (1988), de Michael Moorcock, a través de la disrupción cronológica del relato, la multiplicidad de puntos de vista narrativos y la salud mental afectada de sus personajes, tal como lo ha estudiado Crosthwaite (2006). No obstante, la noción de *integración* como contracara de la fragmentación en las representaciones literarias de la experiencia del *Blitz* tiende a primar en las novelas escritas y publicadas aún durante la guerra o muy poco después de su fin:

Elizabeth Bowen was quite clear about the historical role of short fiction at this time and of the necessity to defer the writing of novels until after the war had finished: 'When today has become yesterday, it will have integrated'. Those novels that were written and published during the war often gravitated towards the problem of integration, often specifically towards the challenge of grasping the imaginative, if not the practical, means of maintaining the continuity of British traditions, customs, and ideas about identity, at a time of historical irresolution.<sup>3</sup> (Mengham, 2009: 26)

---

compartida de fragmentación, imprevisibilidad y estrés psicológico por tener que vivir momento a momento].

- 3 [Elizabeth Bowen fue bastante clara respecto al papel histórico de la narrativa breve en esa época y la necesidad de aplazar la escritura de novelas hasta después de que la guerra hubiera terminado: 'Cuando el hoy se haya convertido en el ayer, se habrá integrado'. Aquellas novelas que fueron escritas y publicadas durante la guerra a menudo gravitaban hacia el problema de la integración, a menudo específicamente hacia el desafío de captar los medios imaginativos, si no prácticos, de mantener la continuidad de las tradiciones, costumbres e ideas británicas sobre la identidad, en un momento de irresolución histórica]. La cita de Bowen es tomada de "Contemporary", reseña de *In my Good Books* de V. S. Pritchett (*The New Statesman*, 23 de mayo de 1942).

Consecuente con su propia afirmación de 1942, durante los años de la Segunda Guerra, Elizabeth Bowen publicó cuentos pero se abstuvo de publicar novelas hasta 1949, cuando apareció *The Heat of the Day*, cuya trama se desarrolla en el contexto del *Blitz*. Por otra parte, Graham Greene es uno de los autores que produce tanto durante la guerra como poco después de su fin novelas que incluyen la representación de la experiencia del *Blitz*: es el caso de *The Ministry of Fear* (1943) y *The End of the Affair* (1951). Michael Frayn, como escritor más joven para quien el *Blitz* fue una experiencia de la niñez, lo hace con mucha mayor posterioridad: su novela *Spies* es de 2002.

Estas cuatro novelas constituyen el *corpus* textual propuesto para este trabajo de análisis comparativo a partir de esta diferencia de distancias temporales con respecto a la representación de la experiencia histórica del *Blitz*, así como a la diferencia formal en su escritura, que incluye el estilo directo, poco ornamentado y antimodernista de Greene, el intrincado impresionismo con afinidades modernistas de Bowen y la vuelta a un estilo más directo pero consciente de los efectos posmodernistas (¿post-posmodernista?) de Frayn.<sup>4</sup> Por otra parte, a nivel temático, estas novelas ofrecen una coincidencia: la centralidad de una relación amorosa entre un hombre y una mujer. En el caso de *The End of the Affair* y *Spies* en particular, ambos son relatos en primera persona sobre una relación amorosa ilícita desarrollada en Londres, en el contexto de los bombardeos a la ciudad. En este sentido, reflejan un rasgo de la realidad del período; según Clapson (2019: 190), el de las relaciones sexuales ilícitas es un tópico frecuente en las recopilaciones de testimonios personales sobre la experiencia del *Blitz*. Asimismo, ambas novelas responden a lo señalado por Rau (2009) en este sentido:

---

4 Para una síntesis de los rasgos de estos tipos de escritura literaria, véase Lodge (1986).

There's hardly a decent war novel without its adulterous or illicit love affair [...]. But these liaisons are seldom celebrated as an exciting orgy amongst the ruins nor do they always provide the romantic relief from combat scenes; on the contrary, [...] illicit sex can be a bleak, private form of war that mirrors social and ideological conflict in the real world and anticipates the difficult legacies of war: its betrayals, losses, and displacements.<sup>5</sup> (p. 211)

En *The End of the Affair*, la relación central es la del escritor Maurice Bendrix con una mujer casada, Sarah Miles; en *Spies*, la del piloto Peter con la Sra. Heywood, ambos casados. En las otras dos novelas, los vínculos no son adúlteros pero tampoco gozan de libertad absoluta. *The Ministry of Fear* narra la historia de Arthur Rowe, un hombre con un pasado oscuro (asesinó por piedad a su esposa enferma) que, en la época del *Blitz*, involuntariamente complica las operaciones de una red de espionaje que filtra secretos al enemigo; esto lo lleva a conocer al espía Willi Hilfe y a relacionarse afectivamente con Anna Hilfe, su hermana. La trama de *The Heat of the Day* guarda similitud con la de *The Ministry of Fear*, en tanto una cuestión de contraespionaje también se inmiscuye en la relación amorosa central entre Robert Kelway y Stella Rodney. En este caso es Robert quien está traicionando a su patria al filtrar información al enemigo, según descubre Stella más de dos años después de iniciar su relación con él, alertada por Harrison,

---

5 [No hay novela de guerra decente que no tenga su aventura amorosa adúltera o ilícita (...). Pero estas relaciones rara vez se celebran como una orgía excitante entre las ruinas ni proporcionan siempre alivio romántico a las escenas de combate; por el contrario, (...) el sexo ilícito puede ser una forma de guerra desolada y privada que refleja el conflicto social e ideológico del mundo real y anticipa el dificultoso legado de la guerra: sus traiciones, pérdidas y desplazamientos].

otro hombre igualmente involucrado en las redes de inteligencia nacional e interesado en Stella. En relación con la centralidad de estos vínculos para la trama de las novelas en cuestión, la noción de ruina cobra valor en su sentido simbólico:

[...] [Las ruinas] significan destrucciones, vida muerta. Son sentimientos, ideas, lazos vividos que ya no poseen calor vital, pero que todavía existen, desprovistos de utilidad y función, en orden a la existencia y el pensamiento, pero saturados de pasado y de realidad destruida por el paso del tiempo. (Cirlot, 1992: 394)

Será pertinente considerar la suerte de estas parejas, en términos de su consolidación o no, hipotéticamente como metáfora de un intento de integración en un contexto de desintegración y fragmentariedad.

Por último, pese a que el foco estará puesto en las novelas como forma narrativa extensa e integradora de por sí, según se ha intentado justificar previamente, nos permitiremos hacer una especie de paréntesis para considerar un cuento de Greene titulado “The Destructors” (1954), insoslayable por el rol esencial del *Blitz* en su planteo e interesante por el desplazamiento del protagonismo adulto al infantil/adolescente, como contrapartida de las formas narrativas de más largo aliento.

En estos textos, entonces, se rastreará la presencia de las especificidades antes mencionadas de la ruina del *Blitz*, como aspectos que manifiestan la tensión entre integración y desintegración, construcción y destrucción, inherentes a la problemática de la ruina.

## 1. Explosiones desde el cielo londinense

La noción de caída está inscrita etimológicamente en la palabra ‘ruina’.<sup>6</sup> Cuando la ruina es causada por bombardeo aéreo, la caída inherente se destaca por la trayectoria descendente de las bombas a lo largo de un eje vertical. Un recorrido visual de su trayectoria de regreso a su punto de partida termina en el cielo, señalado así como el origen de la ruina. En un gesto de arrogancia, el hombre se apropia del cielo, tradicionalmente asociado a lo divino en términos simbólicos (Cirlot, 1992: 128); este efecto de omnipotencia proporcionado por la guerra aérea contribuyó a la singularidad brutal de la Segunda Guerra Mundial. Paul Tibbets, piloto del Enola Gay que lanzó la bomba atómica sobre Hiroshima, recuerda la sensación de desapego sobrehumano que experimenta el piloto de un bombardero en los siguientes términos:

In the buildings and on the streets there were people, of course, but from six miles up they were invisible. To the men who fly the bombers, targets are inanimate, consisting of buildings, bridges, docks, factories, railroad yards. The tragic consequences for humanity are erased from one’s thoughts in wartime because war itself is a human tragedy.<sup>7</sup> (Tibbets, 1978: 223)

---

6 Del latín *ruina*, *-ae*: ‘caída de cabeza, zambullida’, en la segunda acepción dada por *Oxford Latin Dictionary* (2012); del verbo latino *ruo*: ‘precipitarse de cabeza, precipitarse incontrolablemente hacia adelante o hacia abajo, y precipitarse o descender (sobre algo) de manera hostil o agresiva’, en las acepciones tercera y quinta proporcionadas por *Oxford Latin Dictionary* (2012) respectivamente.

7 [En los edificios y en las calles había personas, por supuesto, pero a seis millas de altura eran invisibles. Para los hombres que pilotean los bombarderos, los objetivos son inanimados, y consisten en edificios, puentes, muelles, fábricas, talleres de ferrocarril. Las consecuencias trágicas para la humanidad se borran de los propios pensamientos en tiempos de guerra, porque la guerra misma es una tragedia humana].



Del mismo modo, las personas en tierra pierden de vista a los individuos detrás del bombardeo: los conciben como una entidad general (“los alemanes”, en este caso), y la cualidad inesperada y súbita, la enorme violencia, la destrucción instantánea, la relativa aleatoriedad de la caída de las bombas y la evidente indefensión de las víctimas facilitan la asimilación de los ataques a la actitud vengativa de un ser literal y metafóricamente superior y omnipotente. La asociación simbólica se ve reflejada indirectamente en el término alemán *Blitzkrieg*, que designa en términos generales un método bélico ofensivo consistente en un ataque rápido de fuerzas combinadas sobre un objetivo puntual, y donde ‘*Blitz*’ (palabra adoptada por el inglés para designar el bombardeo de Londres en 1940-1941) significa ‘relámpago’. Según indica Cirlot (1992), el rayo “[e]s el fuego celeste en su forma activa, de terrible dinamismo y efectividad. [...] En la mayoría de las religiones encontramos la divinidad oculta y luego el rayo como súbita e instantánea mostración de su poderosa actividad” (p. 382).

Está claro que hubo una dimensión simbólica en el bombardeo de Londres durante la Segunda Guerra Mundial, y que esta se vincula con la noción de lo divino o trascendental. Si bien “the Nazis knew the propaganda value of destroying iconic buildings and institutions”<sup>8</sup> (Clapson, 2019: 44), y por lo tanto apuntaron a atacar lugares como el palacio de Buckingham y el Parlamento, el intento fracasó en el caso de la catedral de San Pablo, que permaneció en pie y prácticamente intacta después de un ataque particularmente brutal en la zona en diciembre de 1940, circunstancia que se interpretó simbólicamente como vínculo de resistencia urbana con intervención divina: “The bomb map depicting the extensive damage around St. Paul’s

---

8 [los nazis conocían el valor propagandístico de destruir edificios e instituciones icónicos].

cathedral suggests something of a miracle of survival”<sup>9</sup> (Clapson, 2019: 48). Asociaciones de este tipo sustentan “the Anglo-American temptation to mythologize World War II as an epic struggle of good against evil”<sup>10</sup> (McKay, 2009: 3). La dimensión metafísica del *Blitz* halló expresión en términos literarios, por ejemplo, a través del *revival* neocristiano en poesía: en “Little Gidding” (1942), el último de sus *Cuatro cuartetos*, T. S. Eliot cruza a los bombarderos de la *Luftwaffe* con la paloma del Espíritu Santo, y W. H. Auden escribe en *For the Time Being* (1944) “This is the wrath of God”<sup>11</sup> (Piette, 2009: 16). Por su parte, W. G. Sebald (2003) apunta el funcionamiento inverso de esta mitificación, respecto al bombardeo de ciudades alemanas por parte de los aliados, en tanto señala:

[...] no puede excluirse que no pocos de los afectados por los ataques aéreos [...] vieran los gigantescos incendios, a pesar de toda su cólera impotentemente obstinada contra tan evidente locura, como un castigo merecido o incluso como un acto de revancha de una instancia más alta con la que no había discusión posible. (p. 23)

Churchill habría incurrido en la misma asociación al acallar sus escrúpulos por el bombardeo de ciudades alemanas indefensas con la idea de que “solo se estaba produciendo, como él decía, una justicia poética más alta y quienes habían librado esos horrores sobre la humanidad sufrirían ahora en sus personas y hogares los golpes demoledores de un justo castigo” (Sebald, 2003: 28).

---

9 [El mapa del bombardeo que muestra los extensos daños alrededor de la catedral de San Pablo sugiere algo así como un milagro de supervivencia].

10 [La tentación angloestadounidense de mitificar la Segunda Guerra Mundial como una lucha épica del bien contra el mal].

11 [Esta es la ira de Dios].

A la hora de considerar el elemento de lo divino o trascendental en la literatura inglesa del siglo XX, el caso de Graham Greene es paradigmático: su vínculo conflictivo con la religión y su conversión al catolicismo informan lo más significativo de su escritura. A la vez, *The Ministry of Fear* es una de las novelas que Greene, dentro de su propia producción, catalogaba como “entretenimientos”, por lo cual debía entenderse novelas donde predominaban los elementos de misterio y suspenso, y a las que diferenciaba de las que consideraba sus novelas “serias”, de mayor calidad literaria, entre las que se encuentra *The End of the Affair*. En el caso de estas dos novelas se puede relacionar la atribución de estas distintas categorías a cada una con, justamente, el manejo en ellas del espacio simbólico del cielo y su ocupación por parte de poderes trascendentales divinos o bien humanos.

Hacia el comienzo de la novela, Rowe intenta mantener una conversación con un visitante en las habitaciones donde se aloja mientras tiene lugar un ataque aéreo en su zona, que es descrito en los siguientes términos:

Nearer and nearer the guns opened up, but the plane pursued its steady deadly tenor until again one heard, ‘Where are you? Where are you?’ overhead and the house shook to the explosion of the neighbouring gun. Then a whine began, came down towards them like something aimed deliberately at this one insignificant building.<sup>12</sup> (Greene, [1943] 1968: 27)

---

12 [Cada vez más cercanos, los cañones abrían fuego, pero el avión continuaba su marcha firme y mortal hasta que de nuevo se oyó el ‘¿Dónde están? ¿Dónde están?’ sobre sus cabezas y la casa volvió a sacudirse con la explosión del cañón vecino. Luego se oyó un largo alarido que caía sobre ellos como algo dirigido deliberadamente contra ese único, insignificante edificio] (Greene, 2015: 34).

La interpretación del sonido del avión que se acerca como una pregunta por la ubicación del individuo y la captación del ataque como algo deliberadamente dirigido a un objetivo insignificante construye la imagen de superioridad del enemigo desde la inminencia de la destrucción y el ensañamiento; a la vez, el centro de percepción del ataque está puesto en el individuo que está en tierra, en los sonidos y movimientos que capta Rowe. La inminencia de la destrucción y el ensañamiento son ejercidos y captados por humanos, y se han trasladado al cielo obliterando la dimensión divina en este texto, al punto de la siguiente inversión: “Looking back, one could see only an illuminated sky —bright lanes and blobs of light like city squares, as though the inhabited world were up above and down below only the dark unlighted heavens”<sup>13</sup> (Greene, [1943] 1968: 188). Este ascenso del conflicto humano a los cielos redundante en una rebaja para estos últimos, de modo que en la novela el cielo no guarda tanto una dimensión simbólica divina como una meramente espacial humana. Al caer la noche, momento de los bombardeos aéreos, los londinenses lo sondan como quien quiere deducir el clima a partir de la observación de las nubes, y se preparan para la lluvia de bombas como para una lluvia común, con la señal amarilla (indicadora de precaución en el código de advertencias) como pronóstico del tiempo:

The searchlights were poking up over the park; patches of light floated like clouds along the surface of the sky. It made the sky seem very small; you could probe its limit with light. There was a smell of cooking

---

13 [Mirando hacia atrás solo se veía un cielo iluminado: brillantes callejuelas y ampollas de luz semejantes a bloques urbanos, como si el mundo habitado estuviera arriba y abajo no hubiera otra cosa excepto un cielo apagado y negro] (Greene, 2015: 241).

all along the pavement from houses where people were having an early supper to be in time for the raid. A warden was lighting a hurricane-lamp outside a shelter. He said to Rowe, 'Yellow's up'. [...]

On the other side of the bridge there was a taxi-rank with one cab left. 'Where do you want to go?' the driver asked and considered, looking up at the sky, the pillows of light between the few stars, one pale just visible balloon. 'Oh, well', he said, 'I'll take a chance. It won't be worse there than here'.<sup>14</sup> (Greene, [1943] 1968: 224-225)

En la cita anterior, la poca profundidad del cielo literaliza su despojamiento simbólico. Como espacio, está tomado por una maldad eminentemente humana, y su superioridad radica en la mayor escala de impacto que la altura habilita para esa maldad, como lo refleja el villano Willi Hilfe en la hora de su desgracia (que coincide con un ataque aéreo particularmente terrible), cuando contempla sus propios logros:

Hilfe said with a curious wistfulness, 'What fun they are having up there'. [...] He had failed to bring off the record himself in destruction. Five people only were

---

14 [El haz de luz de los reflectores se proyectaba por encima del parque; parches de luz, flotando como nubes contra la superficie del cielo, lo empequeñecían; la luz podía sonar sus límites. A lo largo de la calle salía olor a comida de las casas, cuyos habitantes cocinaban temprano preparándose para el bombardeo. Un guardián que encendía un farol de calle en la puerta de un refugio dijo a Rowe: — Han puesto la alerta amarilla. [...] Del otro lado del puente había una parada de taxis y quedaba uno en la fila. —¿Dónde desea ir? — preguntó el conductor, y reflexionó mirando el cielo, los almohadones de luz entre las escasas estrellas y un pálido globo cautivo apenas visible—. Bueno —agregó—, correré el riesgo. No será peor allá que aquí] (Greene, 2015: 285).

dead: it hadn't been much of an innings compared with what they were having up there.<sup>15</sup> (Greene, [1943] 1968: 228-229)

En este sentido, todo el aspecto trascendental de la novela está *rebajado* del plano de lo divino al de lo humano, y de la calidad a la cantidad. En esta novela, el hombre es la medida de todas las cosas, y esa es parte de la tragedia de Arthur Rowe. Alusiones a la esfera de lo religioso cristiano no faltan, pero están en función de señalar su caída al plano de lo humano, y, en ese sentido, su ruina. Cuando Rowe busca justicia por el intento de asesinato del que fue víctima, solo puede dar con un detective ramplón, y esto lo moviliza a pensar:

[...] names like Justice and Retribution, [...] what they both boiled down to was simply Mr Rennit, hundreds and hundreds of Mr Rennits. [...] Because the Devil —and God too— had always used comic people, futile people, little suburban natures and the maimed and warped to serve his purposes.<sup>16</sup> (Greene, [1943] 1968: 34)

La lectura de un misal ornamentado en una librería de usados lo lleva a una reflexión similar:

---

15 [Este (Hilfe) dijo con curiosa avidez: — Cómo se divierten allá arriba. (...) Había fallado en superar el récord de destrucción. Solamente cinco muertos: no había sido una actuación muy brillante comparada con la que se desarrollaba allá arriba] (Greene, 2015: 290).

16 [Las grandes palabras, tales como Justicia y Retribución, (...) se reducían simplemente al señor Rennit y a cientos y cientos de señores Rennit. (...) Porque el Diablo —y también Dios— utilizan siempre para sus propósitos a las personas cómicas, a las personas frívolas, a las pequeñas naturalezas suburbanas y a los lisiados y deformes] (Greene, 2015: 44).

'Let not man prevail', he read —and the truth of the appeal chimed like music. For in all the world outside that room man had indeed prevailed; he had himself prevailed. It wasn't only evil men who did these things. Courage smashes a cathedral, endurance lets a city starve, pity kills... we are trapped and betrayed by our virtues.<sup>17</sup> (Greene, [1943] 1968: 79)

Allí donde prevalece lo humano por sobre lo divino, hasta las virtudes se desvirtúan —valga la redundancia—, y así como la piedad individual que lo movilizó a acabar con el sufrimiento de su esposa lo convirtió en un asesino, la resistencia y el coraje de miles de seres humanos, en marco de la guerra, los convierte en destructores y sacrificadores de sus pares. El bombardeo deviene ritual profano de aniquilación y reemplaza el ritual divino de resurrección:

The night raid, the papers said, had been on a small scale. A number of bombs had been dropped, and there had been a number of casualties, some of them fatal. The morning communiqué was like the closing ritual of a midnight Mass. The sacrifice was complete and the papers pronounced in calm invariable words the 'Ite Missa Est'.<sup>18</sup> (Greene, [1943] 1968: 73)

---

17 ['No permitirás que el hombre prevalezca', leyó... y la verdad de la súplica tenía la armoniosa sonoridad de la música. Porque en todo el mundo que estaba afuera de ese cuarto el hombre había ciertamente prevalecido; él mismo había prevalecido. No eran solamente los hombres malos los que hacían esas cosas. El valor destruye una catedral, la resistencia permite que una ciudad muera de hambre, la piedad mata... Nuestras virtudes nos tienden trampas y nos traicionan] (Greene, 2015: 100-101).

18 [La redada nocturna, comentaban los diarios, había sido en pequeña escala. Habían caído unas cuantas bombas que habían causado unas cuantas víctimas, fatales en algunos casos. El comunicado de la mañana parecía el rito final de una misa de medianoche. El sacrificio estaba consumado y los periódicos pronunciaban, con palabras tranquilas e invariables, el *Ite, Missa Est*] (Greene, 2015: 94).

Como se comentó previamente, *The End of the Affair* es una de las novelas catalogadas como “serias” por el mismo Greene, y específicamente como una de sus “novelas católicas” por la crítica, de modo que la dimensión religiosa es central en ella. La trama articula un triángulo amoroso entre los personajes del funcionario público Henry Miles, su esposa Sarah y Maurice Bendrix. Alternativamente, el triángulo amoroso puede entenderse como conformado por Sarah Miles, Maurice Bendrix y Dios, por quien Sarah sí intenta dejar a Bendrix, cuando no lo hace por su marido.<sup>19</sup> El intento de Sarah se desencadena por los efectos de una bomba V1 que daña la casa donde se aloja Bendrix: siendo ella una mujer obsesionada por vagos sentimientos religiosos y el deseo de creer, la evidencia de la muerte de Bendrix la impulsa a pedir a Dios directamente un milagro que compre su fe, así como a ofrecer un sacrificio en pago: “Do this and I’ll believe. [...] I’ll do anything if you’ll make him alive. [...] I’ll give him up for ever”<sup>20</sup> (Greene, [1951] 1962: 93). A la inversa de lo que sucede en *The Ministry of Fear*, la intervención de Sarah eleva el conflicto humano al plano metafísico; la inversión del movimiento por el eje vertical, literalmente hacia abajo en la caída de las bombas, simbólicamente hacia arriba por la fe de Sarah, se confirma con los hechos de carácter milagroso tras la muerte de ella, que terminan por convertir a Bendrix a regañadientes. Así, la novela aprovecha efectivamente las asociaciones trascendentales del bombardeo y hace que, para Bendrix y Sarah, la ruina de su relación provenga del cielo, tanto literal como simbólicamente; Bendrix, a

---

19 Tampoco deja a su esposo por Bendrix, por cierto; dado que permanece junto a Henry, a quien no está unida por el amor erótico sino por el sacramento del matrimonio, se puede decir que su lealtad permanece del lado de Dios.

20 [Hazlo y creeré. (...) haré lo que sea si haces que vuelva a la vida. (...) renunciaré a él para siempre] (Greene, 1952: 113).



diferencia de Rowe, habría preferido mantenerla en el plano de lo humano.

En *The Heat of the Day*, la noción de caída cobra importancia. Las dos relaciones principales de Stella han sido con hombres dañados por las guerras mundiales: en el caso de Victor, su único y difunto esposo, “Not long before their marriage he had emerged from the 1914 war with a wound still troublesome, shaken health —a man who called to be built up, and she had cast him down”<sup>21</sup> (Bowen, [1949] 1990: 83); en el caso de Robert, los eventos de Dunkirk le dejaron una herida en la pierna que lo inhabilita para la acción en el frente y le provoca una reingenua más o menos manifiesta. La ruina personal iniciada por la guerra, que deja a estos hombres en la necesidad de “reconstruirse”, se traslada al personaje femenino de Stella, pretendido agente constructor que falla: en el caso de Victor, por su divorcio; en el de Robert, porque se convierte en el medio del descubrimiento de su traición a la patria. Esto último deviene en la caída literal de Robert desde el techo del edificio donde vive Stella; el texto es ambiguo respecto a si se trató de una muerte accidental o voluntaria, al aludir a “Robert’s fall or leap from the roof”<sup>22</sup> (Bowen, [1949] 1990: 291). Es significativo que al comienzo de la novela Harrison aluda a la ruina al advertir a Stella sobre revelar a Robert que sospecha de sus actividades de espionaje: “I should feel bad if I let you ruin the chap”<sup>23</sup> (Bowen, [1949] 1990: 38). La novela, por otra

---

21 [Victor (...) había vuelto de la guerra de 1914 con mala salud y una herida que aún le causaba molestias; era un hombre que necesitaba reponerse y al que ella había abandonado] (Bowen, 2013: 88). Nótese en el inglés del original la mayor presencia de una dimensión física de construcción y destrucción: “a man who called to be built up” [“un hombre que requería reconstrucción”]; “she had cast him down” [“ella no había derribado”].

22 [(...) la caída o el salto de Robert desde el tejado] (Bowen, 2013: 304).

23 [Lo único que digo es que me sentiría mal si por tu culpa se le arruinara la vida a ese pobre hombre] (Bowen, 2013: 42).

parte, prácticamente comienza y efectivamente termina haciendo foco en un personaje secundario, el de la joven Louie Lewis. Ella se asocia con algunos espacios abiertos y más cercanos a la naturaleza que la ciudad de Londres, como el parque que allí frecuenta y la localidad costera donde creció y que añora. La asociación implica un vínculo de este personaje con el cielo, más visible o perceptible como más cercano en esos espacios abiertos, al punto tal que Stella recordará “the vulnerable eyes of Louie stupidly carrying sky about in them”<sup>24</sup> (Bowen, [1949] 1990: 274). Las caídas simbólicas que involucran a Louie están, a su vez, rebajadas: son menos trágicas que las que afectan a Stella. Incluyen la caída en su estima, primero, de Harrison, por quien Louie se sentía atraída hasta que él es explícitamente rudo con ella y Stella; luego, la de Stella, que a raíz de la muerte de Robert queda expuesta públicamente como una mujer no virtuosa: “For her [Louie], therefore, now it was Stella who had fallen into the street”<sup>25</sup> (Bowen, [1949] 1990: 306). Finalmente, la de sí misma, que durante la ausencia de su marido en el frente se embaraza de otro hombre. Esto último le sucede durante un lapso en el que la mujer que ha devenido su chaperona relaja su atención sobre ella. La mujer en cuestión se llama Connie y es “Air Raid Precautions warden”: es decir, es una funcionaria civil cuyo rol es poner en práctica las precauciones establecidas para casos de ataque aéreo. En otras palabras, quien previene la caída literal de bombas es quien debería prevenir también la caída de Louie, y falla.

*Spies* también cuenta la historia del amor clandestino de Peter y la Sra. Heywood en un suburbio de Londres

---

24 [...] los vulnerables ojos de Louie que conservaban estúpidamente un trozo del cielo en su interior] (Bowen, 2013: 288).

25 [Para ella [Louie], por consiguiente, fue Stella quien había caído a la calle] (Bowen, 2013: 319).

durante la Segunda Guerra Mundial, desde la perspectiva de un niño, Stephen Wheatley, que se ve involucrado en él involuntariamente. El cielo del suburbio londinense que proporciona el escenario geográfico de la acción es mencionado más de una vez a lo largo de la novela, y es de su asociación con él que el personaje del tío Peter (el hombre que mantiene la relación clandestina) deriva su estatus superior en el barrio: aunque hay otros en la calle donde vive Stephen que tienen parientes involucrados en la guerra, “[...] no one had an absent relative who could compare with Uncle Peter. He was a bomber pilot, and he’d flown on special missions over Germany [...]”<sup>26</sup> (Frayn, [2002] 2012: 24). En este sentido, Peter es objeto de un sentimiento común en la realidad con respecto a los pilotos aliados de la Segunda Guerra; según ha estudiado Angus Calder (2004), la opinión pública equiparaba su imagen a la de los caballeros andantes de antaño, tiéndolos de los valores asociados: “The notion of a knightly chivalry of the air was potent throughout Europe. Flying [...] signified the conquest of the sky, an intimation of eternity, which pointed back to the preindustrial ages, to innocence and Arcadia”<sup>27</sup> (p. 169). Las alusiones al cielo en la novela conllevan una reflexión sobre la naturaleza trascendental de este espacio como “the one feature of every landscape and townscape that endures from generation to generation and century to century”,<sup>28</sup> una superficie en la que “Once the war was written across [...] in a tangled

---

26 [Pero nadie tenía un familiar ausente que pudiera compararse con tío Peter. Tío Peter era piloto de bombarderos y había volado sobre Alemania en misiones especiales (...)] (Frayn, 2003: 31).

27 [La idea de una cofradía caballeresca del aire era potente en toda Europa. Volar (...) significaba la conquista del cielo, un presagio de eternidad, que remitía a eras preindustriales, a la inocencia y la Arcadia].

28 [...] el único resto de cualquier paisaje, urbano o rústico, que perdura de generación en generación, de siglo en siglo] (Frayn, 2003: 14).

scribble of heroic vapor trails”<sup>29</sup> (Frayn, [2002] 2012: 10). La guerra aérea se inscribe en el cielo, es una intervención humana en el ámbito de lo trascendental. Pero la arrogancia del hombre es su caída literal en *Spies*, ya que una grave crisis psíquica mientras pilotea su avión provoca la deserción deshonrosa de Peter y lo expulsa del paraíso, en tanto lo lleva a subsistir a duras penas, en secreto y en circunstancias muy reducidas, con la ayuda de la hermana de su esposa, la mujer con quien mantiene la relación clandestina. El narrador subraya el eje vertical del bombardeo, señalando el terror que, esta vez, invade los dos extremos de la trayectoria vertical:

[...] I think of the uncontrollable terror seizing him, ten thousand feet up there in the dark emptiness, and five hundred miles from here. And I think of the terror that must have seized my aunt and her children, too, as the unbreathable gases from the burning house filled their dark cellar ten thousand feet below him, or someone like him.<sup>30</sup> (Frayn, [2002] 2012: 234)

En este caso, la explosión desde el cielo fracasa y convierte a Peter en un ángel caído, un marginado que ya no pertenece ni a las esferas superiores ni a las inferiores, entre las que media una distancia que él otrora salvara a bordo de su avión.

---

29 [Hubo un tiempo en que las estelas heroicas escribían en él [el cielo] el enmarañado garabato de la guerra] (Frayn, 2003: 14).

30 [Pienso en el terror incontrolable que lo invadió, a tres mil metros de altura, en la nada, a oscuras y a ochocientos kilómetros de distancia. Y pienso en el terror que a buen seguro invadió a mi tía y a sus hijos cuando los irrespirables gases de la casa en llamas inundaron el oscuro sótano, situado a tres mil metros por debajo de él o de alguien como él] (Frayn, 2003: 253-254).

## 2. Naturaleza salvaje urbana

Durante la guerra, el espacio aéreo resultó ser el frente de la ciudad menos protegido, por ser el menos protegible. Al habilitar el eje vertical en el juego bélico, el ataque desde el aire, el desarrollo tecnológico puso a disposición el plano entero de la ciudad ante el enemigo, contribuyendo a “[...] the war’s totally unprecedented geographical scope and the crushing totality with which it managed to turn into a battleground everything it touched”<sup>31</sup> (McKay, 2009: 1); apertura que se intentó contrarrestar invirtiendo la trayectoria vertical del ataque a través del fuego antiaéreo.

En el plano horizontal, las defensas militares o materiales de Londres no fueron puestas a prueba como las de París, por ejemplo: su mera extensión y densidad constituían un sistema de defensa tradicional, primero, contra las fuerzas de la naturaleza, una demostración de “[...] the modern quest for mastery over nature on which dense cities rely”<sup>32</sup> (Ellin, 1999: 15). Sin embargo, aunque la ciudad como entidad a menudo ha sido definida como lo opuesto al campo, a la vez conserva un fuerte vínculo con el suelo en el que “crece” y con la naturaleza circundante, como ha señalado Chueca Goitia (1978: 32-35). La puesta a disposición del plano entero de la ciudad para el ataque desde el aire redefine la relación de esta con la naturaleza, en tanto redonda también en una puesta a disposición de dicho territorio, previamente edificado, para la vegetación. En este sentido, es pertinente lo que ha rescatado Sebald (2003) en relación con las fotografías y películas que documentan la existencia de las ruinas en las ciudades alemanas bombardeadas por las fuerzas aliadas:

---

31 [la amplitud geográfica sin precedentes de la guerra y la totalidad aplastante con la que lograba convertir en un campo de batalla todo lo que tocaba].

32 [...] la búsqueda moderna del dominio sobre la naturaleza en la que se basan las ciudades densas].

Fotografías como esas en las que, de forma muy concreta, se hace visible el proceso de degradación, pertenecen indudablemente a una historia natural de la destrucción [...]. Lo mismo sucede con el pasaje de *El ángel callaba* en que el narrador observa que se podría determinar la fecha de la destrucción por la hierba que cubre las montañas de escombros. ‘Era una pregunta botánica. Aquel montón de escombros, desnudo y pelado, eran piedras brutas, mampostería recientemente rota... ni una brizna de hierba crecía allí, mientras que en otras partes había ya árboles, arbolitos encantadores en los dormitorios y la cocina’. En algunos puntos de Colonia, al final de la guerra el paisaje de ruinas se había transformado ya por la vegetación que proliferaba sobre él: las calles atravesaban el nuevo paisaje como ‘pacíficos desfiladeros’.<sup>33</sup> (Sebald, 2003: 49)

Dejadas a su antojo, las plantas se apropian de la ruina urbana, y esto pone en evidencia la guerra muda por un territorio que la ciudad libra permanentemente con la naturaleza, y en la que tiende a imponerse hasta que el “relámpago” de una bomba aérea, en un instante, abre el terreno para el avance vegetal, opuesto en su lentitud al vértigo de la cultura (y la construcción/destrucción) urbana, generando el “espectáculo del tiempo en sus diversas profundidades,” ya que “añade al inmemorial tiempo geológico los tiempos múltiples de la experiencia humana y los enmarañados tiempos de la reproducción vegetal” (Augé, 2003: 84). De este modo, la dimensión del tiempo, y, a través de ella, la de la memoria, pasan a integrar la problemática de la ruina en relación con la naturaleza.

---

33 La referencia es a la novela *El ángel callaba* (*Der Engel schwieg*; Heinrich Böll, 1992). Resulta interesante notar, asimismo, el concepto de historia natural de la destrucción, que apunta al elemento natural del proceso; la frase da título a la traducción al inglés del texto de Sebald (*A Natural History of Destruction*), cuyo título original es *Luftkrieg und Literatur* (“Guerra aérea y literatura”).

*The End of the Affair* basa su narrativa en la ciudad real de Londres, apuntando calles y lugares emblemáticos como Piccadilly o Rules, famoso restaurante de la zona de Covent Garden. Sin embargo, hay un espacio urbano específico que es fundamental para la narrativa, que es el terreno más bien agreste abierto al uso público (*common* en inglés) sobre cuyo perímetro se encuentran tanto la casa de los Miles como el alojamiento de Bendrix.<sup>34</sup> Tratándose del área que se encuentra entre la elegante residencia de Henry y la pensión de Bendrix, que Sarah cruza una y otra vez en su ir y venir de marido a amante y viceversa, este terreno adquiere un significado adicional: es común, abierto a todos y compartido por muchos, como la propia Sarah es compartida por Henry y Bendrix (y bastante abierta sexualmente en general, debido a la insatisfacción de su vida junto a su esposo). Incluso hay una iglesia en los límites de este terreno, ya que Bendrix recuerda:

[...] vigils along the edge of the Common, watching their house from a distance, by the pond or under the portico of the eighteenth-century church, on the off-chance that the door would open and Sarah come down those unblasted and well-scoured steps.<sup>35</sup>  
(Greene, [1951] 1962: 19)

---

34 La evidencia biográfica sugiere la asimilación de este *common* ficticio y el Clapham Common real en Londres, del lado norte del cual Greene vivió entre 1935 y el comienzo de la guerra. El triángulo amoroso en el contexto de los bombardeos de Londres que constituye la trama de esta novela se corresponde asimismo con las circunstancias biográficas de Greene para esta época (Lodge, 1997: 46-50). Según Lodge, "Greene enjoyed waking to the sound of broken glass being swept up in the street, realizing one had survived another night of dicing with death, and even took a kind of dark satisfaction in the destruction of the city's fabric, which he saw as the nemesis of a rotten civilization" (p. 50). [Greene disfrutaba de despertar con el sonido de vidrios rotos barridos en la calle, de darse cuenta de que se había sobrevivido a otra noche de jugar a los dados con la muerte, e incluso sentía una especie de oscura satisfacción por la destrucción del entramado de la ciudad, que veía como némesis de una civilización corrupta].

35 [...] noches pasadas al borde del prado, vigilando su casa desde cierta distancia, junto al estanco o bajo el pórtico de la iglesia dieciochesca, con la vaga esperanza de que se abriera la puerta y

Dado que sirve al propósito de espionaje de Bendrix, la iglesia presumiblemente se encuentra en algún lugar entre su alojamiento y la casa de los Miles, una situación apropiada para un edificio que simboliza la presencia divina que interferirá con la relación humana.

*The Common*, como terreno libre en medio de edificios o espacio vacante en el entorno urbano, retiene rasgos del orden de lo primitivo en medio de lo civilizado. Sarah literalmente se enferma de muerte después de caminar por allí bajo la lluvia, durante la misma noche en la que el propio Bendrix, sorpresivamente, se cruza con Henry en estado de profunda alteración en el mismo terreno, donde “The black leafless trees gave no protection: they stood around like broken water-pipes [...]”<sup>36</sup> (Greene, [1951] 1962: 8); la comparación evoca la destrucción bélica, dando al paisaje natural la cualidad brutal de un sitio bombardeado. La asociación entre *the Common* y el campo de batalla urbano continúa en otra ocasión, cuando Bendrix lo recorre bajo la cellisca:

[...] the edged drops seemed to slash their way in through the buttonholes of one's raincoat: they obscured the lamps on the Common, so that it was impossible to run. [...] I wished I had brought my war-time torch with me [...].<sup>37</sup> (Greene, [1951] 1962: 124)

El terreno se asocia además con la devastación durante la guerra, ya que Bendrix siente preocupación por la seguridad

---

Sarah bajase aquellos peldaños bien parejos, no dañados por ninguna explosión] (Greene, [1954] 1977: 25-26).

36 [Los árboles sin hojas no ofrecían la menor protección, diseminados en torno como tuberías rotas] (Greene, [1954] 1977: 12).

37 [(...) los goterones afilados parecían abrirse camino a través de los ojales del impermeable. Los faroles del prado daban tan poca luz que resultaba imposible correr (...). Sentí no haber traído mi linterna de guerra (...)] (Greene, [1954] 1977: 149).



de Sarah cuando ella lo cruza de noche en medio del *blackout*, el oscurecimiento general de todas las fuentes de luz de la ciudad establecido como medida precautoria por el gobierno. A través de estos vínculos con la guerra, el terreno, en medio de la ciudad, se convierte en una tierra de nadie, un baldío donde hombres y mujeres vagan desprotegidos y expuestos a los elementos, como el rey Lear en la tormenta.

Mientras que *The End of the Affair* presenta este elemento natural como bien arraigado en el territorio de la ciudad, *Spies* ilustra otro aspecto de la relación conflictiva de una ciudad con la naturaleza bajo la forma de lo rural. Como ha señalado Ellin (1999), “The distinctions between the city, suburbs, and countryside were rendered obsolete with advanced industrial capitalism”<sup>38</sup> (p. 271), y en el contexto de esta invasión de la ciudad al campo y del campo a la ciudad, con el consiguiente borrado de “The old hard-and-fast distinction between urban and rural”<sup>39</sup> (Schlesinger, 1970: 36), se establece *Spies*. El mundo del niño Stephen Wheatley se centra en *The Close*, la calle sin salida donde se encuentra su hogar, en un área que es producto del crecimiento de Londres impulsado por el deseo de las clases medias de gozar de lo mejor de ambos mundos: lo urbano y lo rural. Stephen, ya maduro, reflexiona sobre el hecho de que “[...] this sudden new colony hadn’t appeared out of empty desert,”<sup>40</sup> (Frayn, [2002] 2012: 86) y señala cómo este asentamiento urbano se desarrolló empujando hacia las afueras y alejando las pequeñas propiedades de los trabajadores agrícolas que habían abastecido a la ciudad

---

38 [Las distinciones entre la ciudad, los suburbios y el campo quedaron obsoletas con el capitalismo industrial avanzado].

39 [La vieja estricta distinción entre lo urbano y lo rural].

40 [(...) esta nueva y repentina colonia no se alza sobre ningún desierto abandonado] (Frayn, 2003: 96).

de hortalizas, y racionalizando en una red de calles rectas propiamente dichas lo que antes era una maraña de caminos irregulares. Cuando vuelve a visitar The Close después de un intervalo de cincuenta años, ve que la urbanización ha continuado implacablemente, y hay un tono satírico en su descripción de cómo “The familiar world has reached out and sealed the underworld away beneath the well-drained and well-lit surfaces. Light has joined up with light, and the haunted darkness between them has been abolished”<sup>41</sup> (Frayn, [2002] 2012: 88). Pero cuando era un niño durante la Segunda Guerra Mundial, el “inframundo” todavía existía en la superficie, no muy lejos de donde vivía. De hecho, solo había que girar a la derecha en la esquina de The Close y atravesar un estrecho túnel en el terraplén del ferrocarril para encontrarse con que...

[...] the old world resumed after the brief interruption of our familiar streets and houses, as indifferent to them as if they'd never been. We called it the Lanes, though there was only one of them and so narrow that it almost disappeared in summer into the gross greenery of the hedgerows on either side and the shadows of ancient crooked trees. I see the Cottages, the sly tumbledown hovels lurking behind the undergrowth in a debris of rusty oil drums and broken prams. I hear the barking of the misshapen dogs that rushed out at us as we passed, and I feel the sullen gaze of the raggedy children who watched us from behind their wicket gates. I smell the sour catty stink of the elders around the collapsed and abandoned farm

---

41 [Este mundo conocido se ha extendido y ha sepultado el mundo anterior bajo calles con buen alcantarillado y bien iluminadas. Una luz se une a otra luz y ambas derrocan el embrujo de la oscuridad] (Frayn, 2003: 98).

where you could sometimes glimpse an old tramp holed up, heating a blackened billycan over a little fire of sticks. Beyond the abandoned farm was a desolate no-man's-land half marked out as builder's lots, where colonization approaching from the next settlement along had been halted for the Duration.<sup>42</sup> (Frayn, [2002] 2012: 88)

El campo semántico de la ruina y la degradación se combina con elementos de lo abyecto (en términos de lo repugnante y amenazante para los límites del yo, según Kristeva (1988: 7-26) para reflejar la sensación de rechazo y peligro que experimenta el joven Stephen, pero que también afecta el sentido de identidad de la ciudad misma: “[...] the disappearance of the most familiar features of the urban environment [...] threatens the continuity and situatedness on which the city's self-understanding rests”<sup>43</sup> (Crosthwaite, 2006: 242). La alusión a una “tierra de nadie” reintroduce el imaginario bélico en cuanto a las relaciones entre campo y ciudad. Marc Augé, en cambio, se refiere a estos espacios

---

42 [...] el viejo mundo volvía a aflorar tras la breve interrupción de nuestras familiares calles y casas, indiferente a ellas, como si no existieran. A esa zona la llamábamos Los Caminos, aunque solo hubiera uno, y este era tan estrecho que casi desaparecía en verano entre la espesura basta de los arbustos que había a cada lado y las sombras de los árboles torcidos. Veo Las Casitas, casuchas casi en ruinas que emergían entre la vegetación en una maraña de escombros de barriles oxidados y cochecitos rotos. Oigo los ladridos de unos perros contrariados que corren cuando pasamos por allí y siento sobre mí la mirada dolorida de los niños harapientos que nos observaban tras sus portezuelas. Huelo el hedor amargo y gatuno de los viejos cerca de la granja derruida y abandonada donde de vez en cuando uno podía ver a un vagabundo anciano que se había refugiado allí y que calentaba un cazo ennegrecido sobre un fuego hecho con astillas... Más allá de la granja abandonada quedaba una desolada tierra de nadie marcada como solar por un constructor, donde la colonización que se aproximaba con un nuevo asentamiento había quedado postergada por las repercusiones propias de toda guerra] (Frayn, 2003: 99).

43 [...] la desaparición de los rasgos más familiares del entorno urbano (...) amenaza la continuidad y la situacionalidad en las que se basa la comprensión que la ciudad tiene de sí misma].

como zonas de incertidumbre o vacío en el entretejido urbano:

Eriales, terrenos improductivos, zonas aparentemente carentes de calificación concreta rodean la ciudad o se infiltran en ella, dibujando en huecograbado unas zonas de incertidumbre que dejan sin respuesta la cuestión de saber dónde empieza la ciudad y dónde acaba. [...] El vacío se instala entre las vías de circulación y los lugares donde se vive, o entre la riqueza y la pobreza, un vacío que unas veces se decora y otras veces cae en el abandono, o en el que hacen su madriguera los más pobres de entre los pobres. (Augé, 2003: 104-105)

Peter, de vuelta en tierra, es uno de los más pobres entre los pobres, y su existencia posterior a su crisis se ve confinada a este tipo de limbo; el resto de su vida arruinada tiene lugar más allá de Los Caminos y Las Casitas, en total indigencia, no lejos del hogar suburbano perfecto donde vive el objeto de su amor clandestino.

*The Ministry of Fear* no se hace eco de la apertura de espacios dentro de la ciudad para el avance de lo vegetal a través del bombardeo, pero sí plantea un espacio alternativo al de la ciudad como central para su trama. Se trata de la clínica del Dr. Forester para tratamiento del *shell shock* (el trastorno psicológico causado por la exposición prolongada a la guerra activa, especialmente bajo bombardeo) a la que va a parar Rowe tras la explosión de una bomba que lo deja amnésico. Este espacio funciona como una isla: está situado en las afueras de Londres, donde no corre riesgo de ser bombardeado, y allí Rowe es mantenido al margen de todo lo que según Forester pueda afectarlo negativamente, incluso el conocimiento de su propia identidad e historia pasadas.

La primera descripción del espacio recurre a los elementos naturales como forma de resaltar la diferencia con el ámbito de la guerra:

The sun came into the room like pale green underwater light. That was because the tree outside was just budding. The light washed over the white clean walls of the room, over the bed with its primrose yellow cover, over the big arm-chair and the couch, and the bookcase which was full of advanced reading. There were some early daffodils in a vase which had been bought in Sweden, and the only sounds were a fountain dripping somewhere in the cool out-of-doors [...].<sup>44</sup> (Greene, [1943] 1968: 115)

El título del Capítulo que así comienza es “Conversations in Arcady” (“Conversaciones en la Arcadia”), identificando de este modo al nuevo espacio con el del mundo pastoril clásico. A la vez, *The Ministry of Fear* opera sobre algunas formas de lo doble y opuesto (dos bombas que afectan a Rowe, dos hermanos Hilfe, entre otras instancias). De la misma manera, la clínica del Dr. Forester se divide en dos alas: la de los enfermos no problemáticos, dóciles al tratamiento, que es puro aire y luz, como puede verse en la cita anterior; y el ala de los enfermos problemáticos, abandonada y sórdida: “It was like the underside of a stone: you turned up the bright polished nursing home and found beneath it

---

44 [El sol entraba en el cuarto como una verde luz submarina. Esto se debía a que el árbol de afuera empezaba a llenarse de brotes. La luz se desparramaba sobre las blancas paredes limpias del cuarto, sobre la cama cubierta con una colcha color esmeralda, sobre el gran sillón y el diván, y sobre la biblioteca repleta de lectura selecta. En un jarrón comprado en Suecia había varios narcisos inmaduros y no se oía otro ruido que el del hilo de agua de una fuente que llegaba desde alguna parte del fresco exterior (...)] (Greene, 2015: 147).

this<sup>45</sup> (Greene, [1943] 1968: 147). El doblez es propio del Dr. Forester, médico abnegado y benévolo en la superficie, integrante a la vez de la red de espionaje nazi. En consonancia con lo visto en la primera sección de este trabajo sobre *The Ministry of Fear*, según la cual el aspecto trascendental de la novela está “rebajado” del plano de lo divino al de lo humano, y el hombre ha prevalecido en tanto es la medida de todas las cosas, lo natural también está rebajado en tanto cooptado por lo humano, sometido a la cultura como elemento escenográfico y ambiental en la clínica de Forester (y como en la concepción de la Arcadia, con la que se identifica ese ámbito). La misma agencia humana que creó ese jardín del Edén es la que lo destruye más eficazmente que la guerra: “It was extraordinary the devastation that could be worked in one evening in what had once seemed a kind of earthy paradise. A flight of bombers could not have eliminated peace more thoroughly than had three men”<sup>46</sup> (Greene, [1943] 1968: 196).

En relación con este punto, también resulta significativo que la valija-bomba que eventualmente deja amnésico a Rowe contenga libros de paisajismo, según le informa el hombre que se la entrega, y se dé el siguiente diálogo sobre jardines:

‘They had statues that spurted water at you when you passed, and the grottoes — the things they thought up for grottoes. Why, in a good garden you weren’t safe anywhere’.

---

45 [Era como la parte de abajo de una piedra: uno daba vuelta al brillante y pulido sanatorio y debajo encontraba esto] (Greene, 2015: 188).

46 [Asombraba la devastación causada en una sola noche en lo que había parecido una especie de paraíso terrenal. Una escuadrilla de bombarderos no habría suprimido tanta quietud con mayor eficacia que las desplegada únicamente por tres hombres]. (Greene, 2015: 251).

'I should have thought you were meant to feel safe in a garden'.

'They didn't think so, sir', the bookseller said, blowing the stale smell of carious teeth enthusiastically in Rowe's direction.

[...] there was no doubt that the bookseller looked at it with a kind of gloating. He brushed a little bird-lime off his jacket and said, 'You don't have a taste, sir, for the Sublime —or the Ridiculous?'

'Perhaps', Rowe said, 'I prefer human nature plain'.

The little man giggled. 'I get your meaning, sir. Oh, they had room for human nature, believe me, in the grottoes. Not one without a comfortable couch. They never forgot the comfortable couch', and again with sly enthusiasm he blew his carious breath towards his companion.<sup>47</sup> (Greene, [1943] 1968: 99)

Como se ve, el diálogo versa totalmente sobre la cooptación de la naturaleza para los propósitos corruptos humanos

---

47 [—Tenían estatuas que lanzaban un chorro de agua al que pasaba, y grutas... ¡las cosas que inventaban para las grutas! Imagínese, en un buen jardín nadie se sentía seguro.

—Yo hubiera creído que los jardines existían para que uno se sintiera seguro en ellos.

—Los de antes no pensaban así, señor —dijo el librero lanzándole a Rowe el rancio olor de sus dientes podridos. [...] no había duda de que el librero lo miraba con una especie de deleite. Se sacudió de la chaqueta un poco de suciedad de pájaro y preguntó: —¿A usted no le gusta lo sublime, señor, o lo ridículo?

— Quizá prefiero —dijo Rowe— la naturaleza humana, sencillamente.

El hombrecito rió con risa entrecortada: —Ya comprendo, señor. ¡Ah!, créame, la naturaleza humana tenía cabida en las grutas. En ninguna faltaba el cómodo diván. Nunca se olvidaban del cómodo diván.

Y de nuevo, con malicioso entusiasmo, lanzó su aliento de caries hacia su interlocutor]. (Greene, 2015: 125-126).

(corrupción acentuada por la decadencia dental, interior, del librero, en la que se hace textualmente mucho hincapié) y su artificialización. Como en el relato bíblico, el jardín, con sus connotaciones edénicas, se pierde —en tanto deja de ser un lugar seguro— cuando el hombre le abre paso al mal. En este contexto, el comentario de Rowe sobre la naturaleza humana, tomado a chacota (corrompido) por el librero, activa simultáneamente al menos dos sentidos de la polisemia del término *nature*: el vegetal, “medio físico en el que coexisten los seres vivos y los inertes al margen de la vida urbana”, y el humano, “cualidad de los seres humanos no modificada por la educación” (RAE, 2023).<sup>48</sup>

A la manera de *The Ministry of Fear*, en *The Heat of the Day* el acceso a la naturaleza se da en las afueras de Londres. En el texto, los desplazamientos de los personajes a espacios más cercanos a la vegetación natural son numerosos y significativos. Stella viaja a Irlanda, territorio neutral, y también visita la casa familiar de Robert llamada Holme Dene, en “[...] a neutral area, not evacuated into, not evacuated out of, therefore quite quiet [...]”<sup>49</sup> (Bowen, [1949] 1990: 253). Volviendo de Irlanda, Stella deduce: “[...] from the sound of the train, more and more often constricted deep in cuttings between and under walls, they *must* be entering London: no other city’s built-up density could be so strongly felt”<sup>50</sup> (Bowen, [1949] 1990: 180). La densidad urbana marca el límite del avance de la naturaleza a través de los muros cada vez más cercanos entre sí, y el retorno a la ciudad implica dejar atrás tanto la paz como la naturaleza de los espacios

---

48 Según las acepciones tercera y decimosegunda, respectivamente, de ‘naturaleza’ (RAE, 2023).

49 [(...) un área neutral, ni evacuada, ni llena de evacuados, y por tanto, bastante tranquila (...)] (Bowen, 2013: 266).

50 [A juzgar por el ruido del tren, que reverberaba cada vez más grave entre muros y asfalto, sin duda estaban llegando a Londres: en ninguna otra ciudad se sentiría con tal fuerza la densidad urbana] (Bowen, 2013: 189).



de los que se vuelve. Pero este rasgo es efectivo como freno en el plano horizontal; al habilitarse el plano vertical para los ataques, la densidad redonda en desventaja, pues cuanto más apretado el territorio, más fácil y efectivamente lo gran destruir las bombas. A la vez, los personajes femeninos introducen el elemento natural en el ámbito urbano. A la vuelta de Holme Dene,

The country seemed to have followed her [Stella] back into London and to be on her tracks like a disaffecting ghost, undoing the reality of the city [...]. Shreds of leaves from the woods deadened the impact of her heels on the pavement; up out of basements came an autumnal mould smell; a loose gutter high on a damaged building now and then creaked overhead like a bough.<sup>51</sup> (Bowen, [1949] 1990: 126)

A la densidad concreta de la ciudad se opone el efecto suavizante y pacificador de la naturaleza, que la diluye y afantasma al recubrirla; un efecto ruinoso del bombardeo (la canaleta del edificio dañado) deviene rama, se naturaliza, a la inversa de lo que sucede en el *common* de *The End of the Affair*, donde los árboles sin hojas, elemento natural, semejan cañerías rotas. La imagen auditiva del sonido de los pasos femeninos en la calle urbana afectados por algo del orden de lo natural se repite en otra instancia textual:

It was a phenomenon of wartime city night that it brought out something provocative in the step of most modest women; Nature tapped out with the heels on

---

51 [La campaña parecía haberla seguido hasta Londres y le pisaba los talones como un fantasma perturbador, anulando la realidad de la ciudad (...). las hojas muertas amortiguaban el impacto de sus tacones en la acera; de los sótanos emanaba un olor otoñal a moho; de vez en cuando, un canalón flojo chirriaba en el alero de un edificio, quebrado como una rama] (Bowen, 2013: 133).

the pavement an illicit semaphore. Alone was Louie in being almost never accosted; whatever it *was* was missing from her step [...] Yes, it was in the disenchanting park that London's indifference to Louie stood out most stark and bare.<sup>52</sup> (Bowen, [1949] 1990: 145-146)

Como se ve, la naturaleza mencionada explícitamente en este caso funciona no en la acepción “vegetal”, sino en la de “naturaleza humana”, para retomar los sentidos mencionados anteriormente en relación con *The Ministry of Fear*; pero aun así, se interpone en el contacto de taco femenino con el piso y afecta su sentido. A la vez, la naturaleza en su acepción vegetal se hace presente en la alusión al parque con el que se asocia especialmente a Louie, que lo frecuenta y busca, en ese oasis de natura en medio de la cultura, la contención y el consuelo que Londres no le da. Ya que Louie, según identifica Connie, no es una “chica de Londres”; su sentido de pertenencia la remite a la localidad costera de Seale-on-sea, donde se crió junto a sus padres. La mayor cercanía con la naturaleza de esta localidad no funciona en este caso como defensa de la destrucción de la guerra: los padres de Louie y la casa en la que vivieron fueron aniquilados por una bomba, y Louie se salvó por haberse casado y mudado. Louie experimenta esto como una carencia definitiva:

[...] she was a Kentish sea-coast orphan. ‘It’s in a way unsettling’, she told Connie, ‘not being able to get back again to where I come from’. It was that, exactly. Tom

---

52 [En tiempos de guerra, la ciudad nocturna sacaba a relucir algo provocativo en el caminar de las mujeres más modestas; la Naturaleza taconeaba sugerencias ilícitas en la acera. Louie era la única a la que casi nunca abordaban; faltaba un algo en su manera de caminar (...) Sí, era en el parque desencantado donde la indiferencia que Londres le dispensaba a Louie se notaba de un modo más severo y crudo] (Bowen, 2013: 154).

gone, she had lately felt in London like a day tripper who has missed the last train home.<sup>53</sup> (Bowen, [1949] 1990: 144-145)

La novela, que comenzó con Louie en el parque, termina con ella de vuelta en Seale-on-sea, visitando el lugar donde perecieron sus padres y otrora se levantara la casa que habitaban: “The thin air which had taken the house’s place was, now that she stood and breathed in it, after all full of today and sunshine; the ridges left by the foundations feathered and stirred with grass in light and shadow”<sup>54</sup> (Bowen, [1949] 1990: 329). Este regreso se produce en coincidencia con el final de la guerra, y se presenta como una instancia curativa para la vapuleada Louie, de reconciliación con el espacio de su destrucción personal y su carencia a través de la belleza y paz de la naturaleza, que una vez más recubre y borra los vestigios de la cultura que se autodestruyó. El efecto de recomposición se acentúa por el hecho de que Louie tiene consigo a su primogénito, apenas un bebé. Escasos renglones después, la novela llega a su fin con las siguientes líneas:

A minute or two ago our homecoming bombers, invisibly high up, had droned over [...]. But now there began another sound--she turned and looked up into the air behind her. She gathered Tom quickly out of the pram and held him up, hoping he too might see,

---

53 [(...) una huérfana del condado de Kent, junto al mar.

—En cierto modo es deprimente no poder volver al sitio de donde soy —le dijo a Connie.

Era eso, exactamente. Sin Tom, últimamente se sentía en Londres como una excursionista que ha perdido el último tren de regreso a su hogar en el campo] (Bowen, 2013: 153).

54 [En el espacio donde había estado la casa familiar ahora no había más que un aire que le pareció —cuando se detuvo a inspirarlo— lleno de vida y de sol; la hierba se agitaba y se superponía con luz y sombra en las columnas quebradas y las ruinas de los cimientos] (Bowen, 2013: 343).

and perhaps remember. Three swans were flying a straight flight. They passed overhead, disappearing in the direction of the West.<sup>55</sup> (Bowen, [1949] 1990: 330)

Los aviones bombarderos han sido reemplazados por cisnes; la cultura destructora, por la naturaleza reestructuradora y recubridora. Hay una esperanza de que el futuro, bajo la forma del bebé Tom, quizás se quede con esa última imagen y la prefiera.

### 3. Sitios bombardeados: espacio, fragmento y cuerpo

A diferencia de la ruina que es producto de la erosión y el deterioro paulatino por el paso del tiempo, la ruina de la ciudad como producto de bombardeo es instantánea: el edificio en funcionamiento un instante se convierte en ruina al siguiente. Los dos agentes de destrucción señalados por estos dos tipos diferentes de ruina, el tiempo y el hombre, se unifican en última instancia en la entidad de la historia: “Ancient European cities, bastions of civilisations, are now ‘cracked and reformed’ in a historically instantaneous moment delivered by modern technology”<sup>56</sup> (Clapson, 2019: 21). Por otra parte, Marc Augé ha elaborado el vínculo entre el “cuerpo” urbano, la edificación de la ciudad, y el cuerpo humano de sus habitantes, ambos afectados directamente por la historia:

---

55 [Un par de minutos antes nuestros bombarderos, invisibles en las alturas, regresaban a casa emitiendo solo un zumbido (...). Pero entonces oyó otro ruido, se volvió y levantó la mirada al cielo que tenía a sus espaldas. Cogió rápidamente a Tom del cochecito, y con el dedo le señaló aquello, esperando que él también lo viera y, tal vez, lo recordara para siempre. Tres cisnes volaban en línea recta. Pasaron sobre Louie y Tom, y desaparecieron en dirección oeste]. (Bowen, 2013: 344).

56 [Las antiguas ciudades europeas, bastiones de civilización, ahora se ‘agrietan y reforman’ en un momento históricamente instantáneo entregado por la tecnología moderna].

Las ciudades, las grandes ciudades, tienen una relación particular con la historia. Esta invade su espacio por medio de la conmemoración, de la celebración ostentosa de las victorias y de las conquistas. La arquitectura sigue a la historia como a su sombra [...]. La historia es también violencia, y a menudo el espacio de la gran ciudad recibe de lleno los golpes. La ciudad lleva la marca de sus heridas. Esta vulnerabilidad y esta memoria se parecen a las del cuerpo humano y son ellas, sin ninguna duda, las que hacen que la ciudad nos resulta tan próxima, tan conmovedora. Nuestra memoria y nuestra identidad están en juego cuando cambia 'la forma de la ciudad', y apenas tenemos problema para imaginar lo que pudieron representar las conmociones más brutales de la ciudad para quienes, con ella, fueron también víctimas. (Augé 2003: 122)

La destrucción material de la ciudad, de este modo, es el correlato objetivo de la destrucción física y mental de las personas que la habitan, que se puede leer en ella.

A la vez, el relámpago de la historia, el *Blitz* de la *Blitzkrieg* alemana, tiene como uno de sus efectos la relativización o anulación instantánea de la noción de propiedad privada: en el *Blitz*, los interiores de las casas “[...] were sometimes stripped bare and left hanging in the air of a ruin as if the private lives of Londoners had suddenly become public property”<sup>57</sup> (Ackroyd, 2003: 726). Crosthwaite (2006) también se refiere a “[...] the tendency of distinctions between public and private existence to dissolve under conditions of aerial assault” (p. 237) y a “[...] a disorienting interfusion of

---

57 [...] a veces eran despojados y quedaban colgando en el aire de una ruina como si la vida privada de los londinenses se hubiera convertido repentinamente en propiedad pública].

public and private temporalities arising from the turmoil of aerial bombardment”<sup>58</sup> (p. 239). Hasta que lo reclamen las fuerzas de reconstrucción, un edificio en ruinas está materialmente abierto a cualquiera y puede adquirir nuevos propietarios temporales. Entonces se cuestiona la noción de lo privado: un muro destruido ya no separa efectivamente el interior del exterior, lo público de lo privado. Sin embargo, al mismo tiempo, la ruina urbana puede ser rica en recintos irregulares e informales donde los desposeídos pueden esconderse o protegerse, produciendo una idea de lo privado más primitiva y menos civilizada que la que plantean los muros regulares de una casa o un departamento, ya que “In the literally “bombed-out” cities with their houses broken up and broken open, what had been visible was now invisible, what had been invisible was now visible”<sup>59</sup> (Barnouw, 2009: 102). Estos espacios alternativos atraen a quienes tienen un motivo, una necesidad o una tendencia a sustraerse al efecto socialmente regulador de la vivienda y la privacidad convencionales: a menudo niños y adolescentes, o bien adultos involucrados en actividades clandestinas.

En estos espacios afectados por la acción del bombardeo, la mediación entre un estado y otro (abierto/cerrado, entero/destrozado, privado/público) se materializa en el fragmento: escombros, trozos de objetos, restos de prácticas cotidianas se acumulan en esos lugares, difuminando los límites. Estos elementos participan a menudo de la lógica indicial del vestigio: fragmento de un todo que promueve la pregunta por la parte faltante, activa la voluntad de completar el rompecabezas que da sentido a la parte que ha

---

58 [(...) la tendencia a disolverse de las distinciones entre existencia pública y privada en condiciones de asalto aéreo] (p. 237) y a [(...) una fusión desorientadora de temporalidades públicas y privadas que surge del tumulto del bombardeo aéreo].

59 [En las ciudades bombardeadas, con sus casas destrozadas y abiertas, lo que había sido visible ahora era invisible, lo que había sido invisible ahora era visible].

quedado. En esos términos, Luza y Jeldes (2019) diferencian la ruina, que sería de un carácter aislado y *mudo* que remite inexorablemente al pasado, del vestigio, que es integrador y habla del rol de ese fragmento desde el presente.

El comienzo de *The Ministry of Fear* encuentra a Arthur Rowe viviendo en habitaciones rentadas en una calle devastada desde comienzos del *Blitz*: “Houses went overnight, but he stayed. There were boards instead of glass in every room, and the doors no longer quite fitted and had to be propped at night. [...] He was like a man camping in a desert”<sup>60</sup> (Greene, [1943] 1968: 21). Además del interés de la comparación de la ciudad destrozada con el desierto (curiosa por la diferencia visual entre ambos ámbitos, uno abigarrado de fragmentos y escombros, el otro despojado y extenso, pero que va más allá de esta diferencia superficial para apuntar a lo yermo y estéril que es el trasfondo de ambos, y que remite a la relación entre ciudad y naturaleza en el contexto de la destrucción vista en el apartado anterior de este trabajo), el motivo por el que Rowe permanece allí y acepta la decadencia material de su vivienda es que esta condice con su propia decadencia personal: recientemente salido del asilo al que lo confinaron por la muerte que dio a su esposa, acosado por la culpa, la soledad y la infelicidad (la primera parte de la novela, que retrata esta etapa de su vida, se titula “The unhappy man”: el hombre infeliz), indiferente en última instancia respecto a vivir o morir, la vulnerabilidad de la ciudad y de la casa en la que vive son la representación material de la del personaje. Cuando una bomba da de lleno en la residencia de Rowe y la destroza, la narración se hace cargo del efecto inmediato que

---

60 [Las casas desaparecían de la noche a la mañana, pero él seguía allí. En todos los cuartos había tablas en lugar de vidrios y las puertas ya no calzaban bien; era menester reforzarlas de noche. (...) Era como un hombre que hubiera acampado en el desierto]. (Greene, 2015: 26).

este instantáneo cambio de forma tiene sobre la memoria e identidad del personaje:

Blast is an odd thing; it is just as likely to have the effect of an embarrassing dream as of man's serious vengeance on man, landing you naked in the street or exposing you in your bed or on your lavatory seat to the neighbours' gaze. Rowe's head was singing; he felt as though he had been walking in his sleep; he was lying in a strange position, in a strange place. He got up and saw an enormous quantity of saucepans all over the floor: something like the twisted engine of an old car turned out to be a refrigerator. He looked up and saw Charles's Wain heeling over an arm-chair which was poised thirty feet above his head: he looked down and saw the Bay of Naples intact at his feet. He felt as though he were in a strange country without any maps to help him, trying to get his position by the stars.<sup>61</sup> (Greene, [1943] 1968: 29-30)

---

61 [Hay algo muy raro en una explosión; es tan probable que se presente bajo el aspecto de un sueño desconcertante como bajo el de una venganza del hombre contra el hombre, lanzándolo a uno desnudo a la calle o exhibiéndolo a los ojos de los vecinos, en la cama o sentado en el cuarto de baño. A Rowe le zumbaba la cabeza; se sentía como si hubiera estado andando en sueños; se hallaba acostado en una extraña posición, en un lugar extraño. Se levantó y vio una enorme cantidad de cacerolas desparramadas por el suelo. Algo que parecía el motor retorcido de un viejo automóvil resultó ser una heladera eléctrica. Miró hacia arriba y vio el cuadro de Charles, *La Carreta*, enganchado en un sillón que se hallaba suspendido sobre su cabeza a treinta pies de altura: miró hacia abajo y vio la *Bahía de Nápoles* intacta a sus pies. Sentía como si estuviera en un país extraño, sin mapas que lo ayudaran, tratando de deducir su posición por las estrellas] (Greene, 2015: 37-38). Me permito aquí discrepar con la traducción publicada: "Charles's Wain" designa a una parte de la constelación de la Osa Mayor. En otras palabras, lo que Rowe ve sobre su cabeza tras la explosión es el cielo nocturno. El espacio que hasta recién era interior y cerrado se ha vuelto instantáneamente abierto y exterior.



La asimilación al sueño, la dislocación y el extrañamiento reflejan la desorientación interior que remata en la comparación con el viajero sin mapa, bajo un cielo —literalmente, por la destrucción del techo— que, en consonancia con lo visto en el Apartado 1 de este trabajo sobre su novela, no ofrece guía en términos simbólicos, mientras que la anulación instantánea del límite entre lo privado y lo público contribuye a dicha desorientación. La vulnerabilidad de Rowe reflejada en el entorno urbano solo podrá reponerse con él fuera de la ciudad y olvidándose a sí mismo: amnésico en el hospital de las afueras, se convierte en “The happy man”, el hombre feliz, que da título a la segunda parte de la novela. Esa felicidad, por ende, se da a costa de la incompletud del personaje: la ignorancia del crimen de su esposa, basado en la piedad como su cualidad identitaria definitiva. La vuelta a Londres desde la clínica confronta a Rowe con su propia condición de ruina, en tanto ser incompleto: “When I came in to London today I hadn’t realized there would be so many ruins. Nothing will seem as strange as that. God knows what kind of a ruin I am myself. Perhaps I am a murderer?”<sup>62</sup> (Greene, [1943] 1968: 174).

De este efecto de fragmentación se hace cargo la tercera parte de la novela, llamada “Bits and pieces” (“pedazos y piezas” o “trozos y trocitos”), necesaria para llegar a lo que da título a la cuarta y última, “The whole man” (“El hombre entero”). A lo largo de este trayecto, la fragmentación adopta diversas formas: la del pensamiento reflejada en el discurso: “He said, ‘I was telling you about this knife’... During the intense preoccupation of a raid it was hard to stick to any one line of thought”<sup>63</sup> (Greene, [1943] 1968: 28); la variante

---

62 [Esta mañana, cuando me encaminaba hacia Londres, no suponía que existieran tantas ruinas. Nada me parecerá más raro que esto. Dios sabe qué clase de ruina soy yo. ¿Seré tal vez un asesino?] (Greene, 2015: 222).

63 [—Estaba hablándole de este cuchillo... —dijo Rowe. Durante la intensa preocupación de una redada era difícil mantenerse en una única línea de pensamiento] (Greene, 2015: 35).

ridícula de un canapé abandonado a medio comer: “It gave the office an air of sudden abandonment, like the palaces of kings in exile where the tourist is shown the magazines yet open at the page which royalty turned before fleeing years ago”<sup>64</sup> (Greene, [1943] 1968: 31); y la patética suma de hebillas y botones a la que se reduce el cuerpo del desaparecido detective Jones: “So is a poor human creature joined respectably together like a doll: take him apart and you are left with a grocery box full of assorted catches and buckles and buttons”<sup>65</sup> (Greene, [1943] 1968: 199). El último caso sugiere la condición ruinosa como propia del ser humano en general, disimulada apenas por los artilugios integradores de la cultura.

El de *The End of the Affair* es un caso de adultos involucrados en actividades clandestinas. El lugar que se convierte en un sitio bombardeado, la casa que se convierte en ruinas, es aquella donde se aloja Bendrix y donde tenían lugar sus relaciones con Sarah. A diferencia de la casa de los Miles, la de Bendrix tiene “the steps that had been blasted in 1944 and never repaired”<sup>66</sup> (Greene, [1951] 1962: 8) como recordatorio perpetuo de la diferencia en el resultado del amorío de Bendrix a través de la intervención humana/divina. Pero no solo los escalones fueron destruidos en el episodio del bombardeo, y nada de lo demás se ha dejado sin reparar. La lógica urbana de renovación ha operado sobre el microcosmos de la casa como sobre el macrocosmos de la ciudad,

---

64 [Este detalle le daba a la oficina un aire de súbito abandono, como ocurre con los palacios de reyes en exilio donde se muestra a los turistas revistas abiertas todavía en la última página que sus majestades habían visto antes de huir, años atrás] (Greene, 2015: 40).

65 [Así es como se unen decentemente las partes de un pobre ser humano, como la de un muñeco: desármenlo y les quedará un cajón lleno de broches surtidos, hebillas y botones] (Greene, 2015: 255).

66 [(...) los escalones que habían sido deteriorados por una bomba en 1944, y no reparados todavía] (Greene, [1954] 1977: 12).

y cierto grado de borramiento y olvido se ha trasladado al plano personal, en la valoración de Bendrix:

I came up the broken steps into the hall. Nothing but the stained glass was the same as that night in 1944. [...] The stairs and banisters creaked with newness all the way upstairs. She had never walked up them. Even the repairs to the house were part of the process of forgetting. It needs a God outside time to remember when everything changes.<sup>67</sup> (Greene, [1951] 1962: 141-142)

Lo que ha sucedido con la residencia bombardeada refleja las complejas actitudes detrás de la respuesta de la ciudad a los bombardeos: “If one natural reaction after the war lay in the desire to create a ‘new world’ [...], then another was to reconstruct the old world as if nothing particular had happened”<sup>68</sup> (Ackroyd, 2003: 736). Un elemento ha resistido el ataque: “[...] the stained glass, tough and ugly and Victorian, stood up to the shock as our grandfathers themselves would have done”<sup>69</sup> (Greene, [1951] 1962: 8). Hay una resistencia casi personal en la supervivencia del vitral, asimilado al pasado —considerado más fuerte que el presente en general— a través de la analogía de los abuelos. De esta manera, la casa donde se aloja Bendrix contiene las posibilidades de la respuesta urbana al bombardeo, las traslada al

---

67 [Al llegar a casa, subí los todavía rotos peldaños de la escalinata que llevaba al hall. Solo los vidrios de colores estaban lo mismo que en la noche de 1944. (...) Los peldaños y la barandilla crujían de nuevo mientras subía la escalera. Ella nunca había subido por ella. Hasta las reparaciones de la casa formaban parte del proceso del olvido. Hace falta un Dios extratemporal para acordarse cuando todo cambia] (Greene, [1954] 1977: 173-174).

68 [Si una reacción natural después de la guerra fue el deseo de crear un ‘mundo nuevo’ (...), otra fue el de reconstruir el viejo mundo como si nada en particular hubiera sucedido].

69 [(...) los cristales de color, recios, feos y victorianos, habían resistido la conmoción con un denuedo realmente digno de nuestros abuelos] (Greene, [1954] 1977: 12).

ámbito personal de la relación entre Bendrix y Sarah, y así ilustra su impacto en la vida humana y las actitudes y sentimientos que las acompañan: resistencia, aceptación, olvido.

En *The Heat of the Day*, la relación central —aquella entre Stella y Robert— está concebida como íntimamente ligada al momento del *Blitz*: “They had met one another, at first not very often, throughout that heady autumn of the first London air raids. Never had any season been more felt [...]”<sup>70</sup> (Bowen, [1949] 1990: 90). La última oración introduce una extensa sección de la novela donde se describe el particular clima psíquico de la ciudad, dado por la posibilidad inminente y fortuita de la muerte cada noche, en septiembre de 1940. El efecto de los bombardeos es difuminar el límite no ya entre público y privado o cerrado y abierto, sino entre vivos y muertos, proponiendo una gradación de los primeros a los segundos que pasa por quienes han quedado sin hogar, quienes han quedado heridos, quienes están muriendo. Y todos ellos cohabitan en la ciudad y circulan por ella, inclusive los muertos (especialmente los muertos, en un eco de *The Wasteland* —líneas 60 a 68— del colega modernista de Bowen, T. S. Eliot):

Apathetic, the injured and dying in the hospitals  
watched light change on walls which might fall  
tonight. Those rendered homeless sat where they had  
been sent; or, worse, with the obstinacy of animals  
retraced their steps to look for what was no longer  
there. Most of all the dead, from mortuaries, from  
under cataracts of rubble, made their anonymous  
presence —not as today’s dead but as yesterday’s

---

70 [Se habían conocido durante el inquietante otoño en que Londres sufrió los primeros ataques aéreos, aunque al principio no se veían muy a menudo. Ninguna otra época pudo vivirse con tanta intensidad (...)] (Bowen, 2013: 96).

living— felt through London. [...] The wall between the living and the living became less solid as the wall between the living and the dead thinned.<sup>71</sup> (Bowen, [1949] 1990: 91-92)

La metáfora del muro afinado entre vivos y muertos se enriquece por la asociación con los muros materiales de las construcciones derribadas, mencionados previamente en el mismo párrafo. Las ruinas son así el vehículo de esas presencias parciales y ausencias, pero además moldean cabalmente a quienes permanecen en Londres; o más bien, quienes permanecen en Londres son aquellos que se amoldan psíquicamente a sus espacios móviles, cambiantes, impermanentes, y que desarrollan una especie de identidad colectiva íntimamente ligada a esas circunstancias:

These were campers in rooms of draughty dismantled houses, in corners of fled-from flats —it could be established, roughly, that the wicked had stayed and the good had gone. This was the new society of one kind of wealth, resilience, living how it liked —people whom the climate of danger suited [...]. The very temper of pleasures lay in their chanciness, in the canvaslike impermanence of their settings, in their being off-time [...].<sup>72</sup> (Bowen, [1949] 1990: 94)

---

71 [Con apatía, los heridos y moribundos veían cómo cambiaba la luz del atardecer en las paredes de hospitales que acaso se derrumbarían esa misma noche. Quienes se habían quedado sin techo se sentaban donde les decían; o, peor, volvían sobre sus pasos, con la terquedad de los animales, para mirar lo que ya no estaba. Pero sobre todo los muertos, desde los depósitos de cadáveres, desde los montones de escombros, hacían sentir en todo Londres su anónima presencia —no como los muertos de hoy, sino como los vivos de ayer—. (...) El muro que separa a los vivos de los vivos perdía grosor al adelgazarse el que separa a los vivos de los muertos] (Bowen, 2013: 97).

72 [Había gente que acampaba en casas destartadas o en pisos abandonados; a grandes rasgos, podía decirse que los pícaros se habían quedado y los buenos se habían ido. Aquella era una nueva sociedad: todos tenían el mismo nivel económico, la misma resistencia y aguante, y vivían

Stella llena el perfil a la perfección: desde el comienzo de la guerra vendió sus propiedades y ha vivido en distintas habitaciones que alquila amuebladas. Ella y Robert participan de esta identidad colectiva, y tan minuciosa es la asociación que la novela quiere establecer entre su relación y el fenómeno ocasionado por el bombardeo de la ciudad que el primer encuentro significativo entre ellos se da durante un bombardeo, y el primer intercambio verbal significativo que van a mantener en ese contexto se ve obliterado por el sonido de una explosión:

It was the demolition of an entire moment: he and she stood at attention till the glissade stopped. What they *had* both been saying, or been on the point of saying, neither of them now were to know. Most first words have the nature of being trifling; theirs from having been lost began to have the significance of a lost clue. What they next said, what they said instead, they forgot: there are questions which if not asked at the start are not asked later; so those they never did ask. The top had been knocked off their first meeting —perhaps later they exonerated themselves a little because of that.<sup>73</sup> (Bowen, [1949] 1990: 96)

---

como les apetecía; eran personas que se acomodaban al estado de peligro (...). El atractivo de los placeres residía en el azar, en la inestabilidad de sus escenarios, como si fueran telones de un teatro, en su anacronismo (...) (Bowen, 2013: 100).

- 73 [Fue la demolición de un instante: se quedaron quietos hasta que cesó el temblor. Lo que habían estado diciendo, o lo que habían estado a punto de decir, ninguno iba a saberlo jamás. Casi todas las primeras conversaciones son naturalmente triviales; al perderse, las de Robert y Stella adquirieron la importancia de una clave perdida. Olvidaron lo que hicieron después, lo que dijeron en vez de lo que iban a decir: hay preguntas que, si no se hacen en el comienzo, no se hacen después, así que nunca las hicieron. Les habían arrebatado el momento culminante de aquel primer encuentro; más tarde tal vez se resarcieron un poco de aquello] (Bowen, 2013: 102).

Por ende, la relación entre Stella y Robert comienza incompleta, fallada, rota: por algo “For Stella, her early knowing of Robert was associated with the icelike tinkle of broken glass being swept up among the crisping leaves, and with the charred freshness of every morning”<sup>74</sup> (Bowen, [1949] 1990: 93), y el despertar de la conciencia de que lo ama coincide con la mañana en que despierta segura de que él ha muerto durante la noche por el bombardeo. La fragmentariedad es constitutiva de la relación, tan íntima que solo los fragmentos tocan la emoción de Stella: “Throughout these September raids she had been [...] cast at the very most into a sort of abstract of compassion —only what had been very small indeed, a torn scrap of finery, for instance, could draw tears”<sup>75</sup> (Bowen, [1949] 1990: 94).

Pero, si bien hay *flashbacks* —como los antes citados— que reponen la experiencia de aquellos momentos, la novela y su trama principal se inician dos años más tarde de septiembre de 1940, cuando Londres ya no es la misma:

The first generation of ruins, cleaned up, shored up, began to weather —in daylight they took their places as a norm of the scene; the dangerless nights of September two years later blotted them out. It was from this new insidious echoless propriety of ruins that you breathed in all that was most malarial.<sup>76</sup>  
(Bowen, [1949] 1990: 92)

---

74 [Stella asociaba la época que había conocido a Robert con el tintineo glacial de los cristales rotos cuando los barrían junto a las hojas crujientes del otoño, y con el renovado olor a humo de cada mañana] (Bowen, 2013: 98).

75 [Los bombardeos de septiembre (...) la habían sumido en una especie de abatimiento absoluto: solo lo insignificante, un desgarrón en un vestido, por ejemplo, podía arrancarle lágrimas] (Bowen, 2013: 99-100).

76 [La primera generación de ruinas, apartadas, apiladas, empezaban a erosionarse; de día constituían una escena habitual del paisaje urbano, pero dos años después, en septiembre de 1942,

Paradójicamente afianzadas y normalizadas, estancadas en cierto modo, las ruinas ahora generan la pestilencia psíquica que afecta a la población, y a la relación entre Stella y Robert por la insidiosa intervención de Harrison. El fragmento ya no puede quedar suelto, faltante, libre, emotivo; respondiendo a la tensión mencionada por Ackroyd (2003: 736) antes citada, debe ser útil, resignificarse, reinserirse en un esquema que busca reconstruirse entre las ruinas: “Required to mean what they had not, old things would be pushed into a new position; those which could not comply, which could not be made to pick up the theme of the new song, would go”<sup>77</sup> (Bowen, [1949] 1990: 176). La fragmentariedad que está en el origen del vínculo entre Stella y Robert no se presta a esta funcionalidad, la falta en el centro de esta no puede suplirse, y aunque Robert trata de defender el estatuto ruinoso de la relación diciendo:

You're right [...]: we *are* friends of circumstance —war, this isolation, this atmosphere in which everything goes on and nothing's said. Or we began as that: that was what we were at the start —but *now*, look how all this ruin's made for our perfectness!<sup>78</sup> (Bowen, [1949] 1990: 188)

---

cuando las noches ya no representaban ningún peligro, desaparecían antes de amanecer. Era en ese insidioso decoro mudo de las ruinas donde se respiraba lo más infecto de la guerra] (Bowen, 2013: 98).

77 [Las cosas viejas se verían obligadas a significar lo que no habían significado hasta ese momento, pues se dispondrían de otro modo; las que no cumplieran con esa orden, las que no se adaptaran al ritmo de la nueva canción, tendrían que irse]. (Bowen, 2013: 185).

78 [...] tienes razón en lo que acabas de decir: somos amigos nacidos de las circunstancias: la guerra, el aislamiento, la atmósfera en la que todo sigue su curso y no se dice nada. O así empezamos: eso éramos al principio. Pero, ahora, mira lo que esta ruina ha hecho con nuestra perfección] (Bowen, 2013: 198).



... el hecho es que la historia, entidad que —como se plantea al principio de este apartado— gobierna sobre la ruina en sus distintas formas, gobierna por ende sobre ellos: “They were the creatures of history, whose coming together was of a nature possible in no other day —the day was inherent in the nature”<sup>79</sup> (Bowen, [1949] 1990: 194-195). El final de la relación se precipita, incluso literalmente, una vez que Robert admite su traición a la patria, y data de esa herida previa que afectó mucho más que su rodilla: él, como a todos los hombres que volvieron de Dunkirk heridos, se caracteriza con el término *unwhole* (Bowen, [1949] 1990: 272): ‘incompleto’ en el sentido más literal de no entero (*whole*).

El de *Spies* es tanto un caso de adultos involucrados en actividades clandestinas como de niños a la vera de la adolescencia. Una bomba ha dado en lo que fuera la casa de la señorita Durrant, que ahora yace en ruinas junto a la del joven Stephen en The Close, y el Stephen maduro describe el sitio como “[...] our Arcadia, our Atlantis, our Garden of Eden, the unclaimed territory left after Miss Durrant’s house was gutted by a stray German incendiary bomb”<sup>80</sup> (Fraysn, [2002] 2012: 30). Los niños sacan gran disfrute de la desgracia de la señorita Durrant, ya que el bombardeo ha abierto el espacio de ella a la ocupación general, y las reglas regulares relacionadas con la propiedad privada están suspendidas mientras dure la guerra, como tantas otras cosas. Y hay motivo para llamarlo “Jardín del Edén”, porque:

the tall green hedge at the front, which Miss Durrant  
had kept so rectilinear and behind which she had

---

79 [Eran criaturas de su tiempo, y su relación sería imposible en cualquier otra época; la época era inherente a sus naturalezas] (Bowen, 2013: 204).

80 [...] nuestra Arcadia, nuestra Atlantis, nuestro Jardín del Edén, el territorio sin reclamar que quedó donde una bomba incendiaria alemana arrasó la casa de la señorita Durrant] (Fraysn, 2003: 37).

maintained her privacy so carefully, had lost its shape and grown into a straggling underwood that closed the entrance to this secret kingdom completely and lost it to the world.<sup>81</sup> (Frayn, [2002] 2012: 30)

En esta situación ficticia resuenan ecos de situaciones reales, como la experiencia propia que repone Sebald (2003) respecto de su propia infancia y el bombardeo de su ciudad:

La otra ruina que recuerdo todavía era el llamado Herzs Schloss junto a la iglesia protestante, una villa construida a fines de siglo, de la que no quedaban más que la reja del jardín, de hierro forjado, y los sótanos. El terreno, en el que algunos hermosos árboles habían sobrevivido a la catástrofe, estaba ya en los años cincuenta completamente cubierto de maleza, y de niños estuvimos con frecuencia tardes enteras en aquella selva surgida en el centro del lugar a causa de la guerra. Recuerdo que me daba algo de miedo bajar las escaleras de los sótanos. Olía a podredumbre y humedad, y siempre temía tropezar con algún cadáver de animal o algún cuerpo humano. (p. 84)

Como se ve, la ruina producto del bombardeo proporciona un deleite y diversión al borde mismo del terror y la abyección. El recuerdo de Sebald anticipa incluso la experiencia del niño Stephen Wheatley hacia el final de la novela, cuando enfrenta en un sótano al muerto en vida en que se ha convertido el tío Peter, despojo humano para el que no hay lugar ni categoría útil en su sociedad.

---

81 [(...) el alto seto de la puerta delantera, que la señorita Durrant podaba para darle una forma rectilínea y detrás del cual mantenía su intimidad con tanto cuidado, había perdido su porte y crecía formando una espesura enmarañada que cerraba por completo la entrada a este reino secreto y lo ocultaba al resto del mundo] (Frayn, 2003: 38).

La vegetación rampante ayuda a los niños a redefinir la privacidad en sus propios términos: El seto es, de hecho, de ligustro (*privet*), y ‘privet’ es como Keith Heyward, que no domina la ortografía, escribe mal ‘privado’ (*private*). Sin embargo, Stephen y Keith finalmente no pueden evitar que el espacio esté igualmente abierto a otros que encuentren la entrada secreta. Barbara Berrill, una niña vecina, rechaza categóricamente el intento de los varones de restablecer la propiedad privada sobre su escondite: “It’s Miss Durrant’s garden, and she’s dead. Anyone can come in here”<sup>82</sup> (Frayn, [2002] 2012: 97). El bombardeo ha hecho que este espacio urbano esté disponible para todos, y el joven Stephen encuentra evidencia que sugiere otra presencia en el escondite, incluso más inquietante que la de Barbara: la del presunto mirón que ronda la calle por la noche, que puede ser nada menos que Peter, que viene a mirar a la Sra. Heyward y a su propia esposa, la hermana de la Sra. Hayward, y su hijita, que también viven en The Close. La evidencia en cuestión es la colilla de un cigarrillo: un vestigio.

El vestigio opera en *Spies* en varios niveles. Hay ecos de la fragmentación material provocada por el bombardeo en los restos de la vida de la señorita Durrant rescatados por los niños de entre los escombros y utilizados en su escondite: un baúl de hojalata abollado, un lápiz, un cuchillo. Un efecto similar de elementos variados desprovistos de cohesión, de un sentido unificador destruido con la vida que lo proporcionaba, parece afectar las provisiones dejadas bajo las escaleras de la propia casa de Stephen, “[...] the random collection of packets and tins that my mother left there as emergency rations, [...] in case the house was hit and we

---

82 [Es el jardín de la señorita Durrant, y ella está muerta. Cualquiera puede entrar aquí] (Frayn, 2003: 108).

were trapped under the debris like Miss Durrant<sup>83</sup> (Frayn, [2002] 2012: 193). Cuando se piensa en la casa en la que se vive como potencial sitio bombardeado, lo fragmentario afecta incluso el intento de supervivencia que las provisiones presuponen, y que juntas no tienen sentido: sardinas, leche condensada, galletas de queso, huevo deshidratado. El efecto se transfiere de lo material a lo corporal cuando el cuerpo de Peter, ya de por sí deteriorado por la mala salud y la intemperie en los establos, es destruido por un tren que pasa en un intento de cruzar el terraplén del ferrocarril; el tren transporta restos destrozados de aviones de guerra. La representación reiterada de la rotura y fragmentación metafórica la falta de sentido detrás de la destrucción de la guerra, en tanto las piezas no relacionadas de lo que alguna vez fue un todo dejan de tener sentido. La narración de Stephen maduro no es más que un intento de restaurar la unidad y el significado de la fragmentación que impregna su propia memoria de los hechos:

What I remember, when I examine my memory carefully, isn't a narrative at all. It's a collection of vivid particulars. Certain words spoken, certain objects glimpsed. Certain gestures and expressions. Certain moods, certain weathers, certain times of day and states of light. Certain individual moments that seem to mean so much but that mean in fact so little until the hidden links between them have been found.<sup>84</sup> (Frayn, [2002] 2012: 31)

---

83 [(...) la selección hecha al azar de paquetes y latas que mi madre conserva aquí (...) por si han de servirnos como raciones de emergencia en el caso de que la casa sea bombardeada y quedemos atrapados bajo los escombros, como la señorita Durrant] (Frayn, 2003: 210).

84 [Cuando examino mi memoria con cuidado recuerdo algo que no se parece en nada a una narración. Es una colección de detalles vívidos. De palabras pronunciadas, de objetos vistos. De gestos, de expresiones. De estados de ánimo, de estados del tiempo, de momentos del día y de gradacio-

De este modo, a través de estos desplazamientos de vestigios materiales a otros físicos e incluso mentales, producto de la guerra y el bombardeo de la ciudad, *Spies* construye la complejidad temporal de la ruina, a través de la “gran distancia entre el tiempo histórico de la destrucción, que nos relata la locura de la historia [...], y el tiempo puro, el ‘tiempo en ruinas’, las ruinas del tiempo que ha perdido la historia o que la historia ha perdido” (Augé, 2003: 154). Para el narrador-niño de la novela, la ruina de la casa de Miss Durrant es aceptada como parte del tiempo histórico de la destrucción; los vestigios producidos por esa misma locura histórica, en cambio, lo interpelan y persiguen hasta su madurez, cuando contempla su presente como restos de su pasado en superposición palimpséstica.

La ruina de un cuerpo ocupa los Capítulos finales de *The End of the Affair*. Cuando Sarah enfrenta una muerte prematura, su cuerpo se convierte en propiedad liberada, como la casa de la señorita Durrant, y Richard Smythe, otro hombre que amaba a Sarah, se siente con derecho a tomar un mechón de su cabello, provocando una reflexión de Bendrix sobre la fragmentación:

‘Oh, she doesn’t belong to anybody now’, he said, and suddenly I saw her for what she was —a piece of refuse waiting to be cleared away: if you needed a bit of hair you could take it, or trim her nails if nail trimmings had value to you. Like a saint’s her bones could be divided up —if anybody required them. She was going to be burnt soon, so why shouldn’t everybody have what he wanted first? What a fool I had been

---

nes de luz. De instantes individuales que parecen tener mucha importancia, pero que en realidad no significan nada hasta que se encuentran los vínculos ocultos que mantienen entre sí] (Frayn, 2003: 39-40).

during three years to imagine that in any way I had possessed her. We are possessed by nobody, not even by ourselves.<sup>85</sup> (Greene, [1951] 1962: 141)

Su cremación la retira del plano terrenal de la ciudad en la que deambuló inquieta para escapar del dolor de dejar a Bendrix y la restituye al plano celeste: “[...] it was her smoke that was blowing over the suburban gardens”<sup>86</sup> (p. 154), invirtiendo la trayectoria trazada en *Spies* por el piloto bombardero que cayó del cielo.

Una idea similar está expresada anteriormente en *The Ministry of Fear*, en un plano secundario, con la muerte de la esposa de Wilcox, amigo de Rowe. En consonancia con la escala humana y no divina en la que se plantea dicha novela, invirtiendo el orden de la fórmula marxista de modo que el texto publicado primero presenta el cuerpo de la muerta como farsa y el segundo como tragedia, a diferencia de Sarah Miles que muere en olor de santidad, la esposa de Wilcox, que también era “Air Raid Precautions warden”, muere jugando al hockey y es objeto de un funeral más cómico que heroico, que Wilcox rechaza: “I don’t see,” Henry said, “why we shouldn’t have buried her quietly.” / “‘But she’s a heroine’, Mrs Wilcox exclaimed. [...] ‘she’s not just your wife any more. She belongs to England’”<sup>87</sup> (Greene,

---

85 [— ¡Oh!, en este momento ya no pertenece a nadie.

Y, súbitamente, vi lo que Sarah era ahora: un residuo en espera de ser barrido: ¿por qué no cortarle un mechón de pelo, o recortarle las uñas, si tales recortes tenían valor para uno? Sus huesos, como los de una santa, podían ser repartidos, si alguien los deseaba. Dentro de unas horas iban a quemarla: ¿por qué, pues, no llevarse antes lo que uno quisiera? ¡Qué idiota había sido yo durante tres años imaginándome que, en cierto modo, la había poseído! No somos poseídos por nadie, ni siquiera por nosotros mismos] (Greene, [1954] 1977: 172).

86 [...] era su humo el que soplabá ahora sobre los jardines del suburbio] (Greene, [1954] 1977: 187).

87 [—No entiendo —dijo Henry— por qué no podemos enterrarla tranquilamente.

—¡Pero es una heroína! exclamó la señora Wilcox. (...) ya no es tu mujer. Pertenece a Inglaterra] (Greene, 2015: 115-116).

[1943] 1968: 90). Parte de la inversión es que el cuerpo de la difunta no se reparte en restos que serán reliquias, no es un desecho a quemar (“ya no le pertenece a nadie”), sino un trofeo a blandir (como los que ella misma ganaba jugando al hockey) y le pertenece a su país. Tras el féretro marchan orgullosos empleados de correo, la banda de la policía y algunas personas más: “It was like a parody of a State funeral —but this was a State funeral. [...] It was as if they had surrendered her to the people, to whom she had never belonged before”<sup>88</sup> (Greene, [1943] 1968: 91).

#### 4. Niños en las ruinas del *Blitz*

Una de las consecuencias notables de la guerra aérea fue la de exponer a la población civil a la violencia directa, ponerla al alcance las armas; lo más impactante de esto fue la habilitación de las mujeres y niños, población tradicionalmente protegida, como blancos de ataque. Involucrados directamente en la guerra de esta manera, carecían no obstante de agencia efectiva, y se veían reducidos —los niños especialmente— a una posición receptiva en el polo inferior del eje vertical de las bombas:

Acceptance of ‘total’, ‘moral’, ‘strategic’ war in the air meant that there would be no difference between soldiers fighting the enemy at the front and women and children at home awaiting the enemy’s bombs, who, paradoxically, had lost their civilian status because they had been turned into the bombs’ targets. Utterly helpless in the hyper-sentient fear of being

---

88 [Era como una parodia de un entierro de Estado, pero *era* un entierro de Estado. (...) Era como si la hubieran cedido al pueblo, al cual nunca había pertenecido] (Greene, 2015: 117).

sucked up and consumed by huge storms of fire, they were passive victims of the mass killing of air war that left only the insentient matter of rubble and ashes.<sup>89</sup> (Barnouw, 2009: 98)

Las ficciones literarias, cinematográficas y de otros tipos sobre las ciudades bombardeadas pueden leerse como ejercicios en dotar de agencia humana a esa población civil reducida a la pasividad y a lo paliativo por las circunstancias, especialmente en el caso de los niños, que a menudo las protagonizan. Ya que:

The overwhelming desire to restore the coherence of relations between past, present, and future draws a large number of wartime writers towards the figure of the child, both as a literal embodiment of the future and as a vehicle for meditating on the past, on the lost world of the writer's own childhood.<sup>90</sup> (Mengham, 2009: 29)

El adolescente, en particular, no solo encarna el futuro —como señala Mengham— sino también, por su propia situación transicional entre la niñez y la adultez, el vértigo del Londres bombardeado, según ha indicado Michael Moorcock:

---

89 [La aceptación de la guerra 'total', 'moral', 'estratégica' en el aire significaba que no habría diferencia entre los soldados que luchan contra el enemigo en el frente y las mujeres y los niños en casa esperando las bombas del enemigo, quienes, paradójicamente, habían perdido su estatuto de civiles porque se habían convertido en objetivos de las bombas. Completamente indefensos en el miedo hipersensible de ser devorados y consumidos por grandes tormentas de fuego, fueron víctimas pasivas del asesinato masivo de la guerra aérea que solo dejó la materia insensible de escombros y cenizas].

90 [El deseo abrumador de restablecer la coherencia de las relaciones entre pasado, presente y futuro atrae a gran cantidad de escritores de la época de la guerra hacia la figura del niño, tanto como encarnación literal del futuro como de vehículo para meditar sobre el pasado, sobre el mundo perdido de la infancia del propio escritor].



‘Growing up during the Blitz, you became used to seeing whole buildings and streets suddenly disappear. After the Blitz, new buildings and streets appeared. The world I knew was malleable, populated, violent and urgent’; consequently, ‘your entire memory is one of something in transition: something between one thing and another’.<sup>91</sup> (Moorcock citado en Crosthwaite, 2006: 236)

Michael Frayn elabora esta figura del niño y la vuelve más compleja al hacer de su narrador un hombre maduro que cuenta lo que puede armar a partir de los vestigios de sus recuerdos y las impresiones fragmentarias de su infancia. Mientras que —escribiendo, él sí, en la época de la guerra o menos de diez años después de su fin— Graham Greene no cae en la tendencia señalada previamente por Mengham, en tanto no recurre centralmente a la figura del niño en las dos novelas analizadas hasta ahora; no obstante, sí hace coincidir una forma narrativa menor en términos de extensión, el cuento, con el protagonismo de menores en términos de edad, una pandilla infantil, sobre quienes se cierne la sombra del *Blitz*: “The Destroyers” (1954).

En sus novelas tomadas para este estudio, se hace patente la relativa perversidad de los personajes de Greene con respecto a una postura convencional que atribuye un signo negativo a la experiencia del bombardeo y la destrucción de la ciudad: tanto Bendrix como Arthur Rowe derivan beneficios y bienestar de ellos, y prefieren el estado que estos promueven antes que la infelicidad concomitante a la paz. La de estos personajes no sería otra que la misma

---

91 [‘Al crecer durante el *Blitz*, uno se acostumbraba a ver que edificios y calles enteras desaparecían de pronto. Después del *Blitz*, aparecieron nuevas calles y edificios. El mundo que yo conocía era maleable, populoso, violento y urgente’; en consecuencia, ‘todo lo que uno recuerda es algo en transición: algo que está entre una cosa y otra’].

perversidad de Greene; y la base de una de las novelas y del cuento, de carácter autobiográfico: mientras que su esposa e hijos fueron evacuados de la casa de Clapham Common para mayor seguridad,

Greene himself remained in London, nominally residing in the Clapham house, but in fact spending most of his time with Dorothy [Glover]. Adultery probably saved his life, because one night when Greene was in Bloomsbury, the Clapham house was destroyed by a German bomb (an ironic escape which found its way in displaced form into *The End of the Affair*). For Greene it was as if the shackles of bourgeois domesticity had been struck from his limbs. Malcolm Muggeridge said that he would ‘never forget the expression of utter glee that came across Graham’s face when he told me that his family home had been destroyed’. Later, Greene imaginatively finished off the work of the German bombers in a blackly comic short story called “The Destructors”.<sup>92</sup> (Lodge, 1997: 48-49)

Pese a esta “perversidad” de Greene al invertir el signo del *Blitz* en la consideración de sus personajes adultos, y a que esto parece extenderse en este caso a sus personajes

---

92 [El propio Greene permaneció en Londres, residiendo nominalmente en la casa de Clapham, pero pasando de hecho la mayor parte de su tiempo con Dorothy [Glover]. El adulterio probablemente le salvó la vida, porque una noche cuando Greene estaba en Bloomsbury, la casa de Clapham fue destruida por una bomba alemana (un escape irónico que encontró lugar en forma desplazada en *The End of the Affair*). Para Greene fue como si hubieran liberado sus miembros de los grilletes de la domesticidad burguesa. Malcolm Muggeridge dijo que ‘nunca olvidaría la expresión de alegría absoluta que Graham tenía en la cara cuando me contó que habían destruido su hogar familiar’. Más adelante, Greene remató imaginativamente la obra de los bombarderos alemanes en un cuento de humor negro llamado ‘The Destructors’].

infantiles, es preciso señalar que no es Greene el único en representar a los niños en esta clave destructiva. La película *Hue and Cry* (dir. Charles Crichton, 1947) retrata, como el cuento de Greene, la vida callejera y pandillera de los niños en Londres durante o poco después de la guerra. En el siguiente análisis de la película, Mengham (2009), tras señalar cómo el film tiende a reforzar el mito del “espíritu del *Blitz*”, según el cual la adversidad unió a los londinenses en una especie de identidad colectiva y socialmente igualitaria, hace la siguiente salvedad:

But despite the writer's and director's clear endorsement of a communitarian ethos, there is one short but memorable scene in the film that presents a very different image of childhood, that of a solitary boy, sitting among the bomb-damage, locked into an obsessive routine of fantasizing the violence of the Blitz. The public-spirited protagonist of the film [...] expresses facially and gesturally a certain amount of distance from, a certain disapproval of, the young boy's behavior. And yet that behavior has a certain power and fascination, weird intensity. The mimicry of the sounds of aircraft engines and gunfire is uncanny, and the boy's complete absorption in his fantasy of violence is extremely unsettling. What is especially disturbing is the enthusiasm with which the child imagines the kind of aerial conflict that has produced the huge pile of rubble on which he is seated. The camera angle, that sees him from below, enhances the illusion of power and control that he is reaching for.<sup>93</sup> (Mengham, 2009: 29)

---

93 [Pero, a pesar del claro respaldo del guionista y del director a una ética comunitaria, hay una escena corta pero memorable en la película que presenta una imagen muy diferente de la infancia: la de un niño solitario, sentado entre los daños causados por las bombas, encerrado en una rutina obsesiva de fantasear con la violencia del *Blitz*. El protagonista de la película, de espíritu cívico,

Lo antes descrito constituye apenas una escena parentética en el contexto de un largometraje; Greene lo convierte en el núcleo y lo principal de un relato breve; y William Golding hace coincidir larga extensión y protagonismo de niños destructivos en su ya clásica novela *Lord of the Flies* (1954), dotando de la mayor magnitud de representación a esta problemática perturbadora. Con respecto a estas obras, permanece quizás la duda respecto a qué se da primero: ¿es el impulso destructivo infantil la manifestación de un rasgo innato del ser humano, que en la madurez encuentra expresión, a nivel global, en la destrucción bélica? ¿O es la destrucción bélica llevada a cabo por los hombres la que se lo “enseña” a los niños y los incita a su ejercicio? En el cuento de Greene y la película de Crichton, el *Blitz* precede a los niños, podría ser el antecedente que los inspira a emularlo. En Golding parece persistir la tesis de la maldad innata, según él mismo esbozó en su ensayo “Fable” (Golding, 1996: 251-253), dada por el aislamiento de los niños con respecto al conflicto bélico: no solo se encuentran en una isla, sino que tampoco reponen cabalmente desde su recuerdo o experiencia personal el contexto de la guerra. No obstante, evidentemente es muy probable que esta última haya tenido que ver en la evacuación de estos niños (inusual por ser aérea en la novela, pero común como práctica en el contexto real del *Blitz*); y, más conclusivamente, es el cadáver de un piloto de guerra eyectado de su avión el que cae en la isla y encarna a “la bestia” que precipita los acontecimientos

---

(...) expresa facial y gestualmente cierto distanciamiento y desaprobación del comportamiento de este joven. Y, sin embargo, ese comportamiento tiene cierto poder y fascinación, una extraña intensidad. La imitación de los sonidos de los motores de los aviones y los disparos es asombrosa, y la completa abstracción del niño en su fantasía de violencia es extremadamente inquietante. Lo que es especialmente inquietante es el entusiasmo con el que el niño imagina el tipo de conflicto aéreo que ha producido el enorme montón de escombros sobre el que está sentado. El ángulo de la cámara, que lo ve desde abajo, realza la ilusión de poder y control que el niño busca] (p. 29).

destructivos entre los niños. En *The Ministry of Fear*, el torturado Arthur Rowe durante un sueño pone a su madre muerta al tanto de la situación en Londres y en el mundo, para reflexionar: “I’m your little Arthur who wouldn’t hurt a beetle and I’m a murderer too’. [...] He was filled with horror at the thought of what a child becomes, and what the dead must feel watching the change from innocence to guilt and powerless to stop it”<sup>94</sup> (Greene, [1943] 1968: 68). Su crecimiento y devenir asesino está en paralelo con el de la humanidad, inclinándose así en cierto modo por el desarrollo de la maldad en la madurez. En *The Heat of the Day*, en cambio, se encuentra el siguiente curioso paréntesis:

Also there was a bevy of tinted pictures of children; all, it seemed, engaged innocently in some act of destruction - depetalling daisies, puffing at dandelion clocks, trampling primrose woods, rioting round in fragile feathered grown-up hats, intercepting fairies in full flight, or knocking down apples from the bough. Only their neutralising prettiness could have got these pictures past Mrs. or at any rate Dr. Tringsby’s eye.<sup>95</sup> (Bowen, [1949] 1990: 209-210)

Estos cuadros que adornan la habitación de un personaje aislado en un asilo, en un caso similar al de Rowe en la clínica del Dr. Forrester, pasan la mirada de censura por su

---

94 [Yo soy tu hijo Arthur, que no mataría una cucaracha, y soy también un asesino. (...) Se sentía horrorizado al pensar en lo que se convierte un niño y en lo que deben sentir los muertos al observar, impotentes para impedirla, la transición de la inocencia a la culpa] (Greene, 2015: 89).

95 [También había muchos dibujos de colores con niños que, al parecer, participaban inocentemente en algún acto destructivo: deshojar margaritas, soplar un diente de león, pisotear un arbusto de primaveras, bailar y danzar ataviados con frágiles sombreros de plumas, interceptar hadas en pleno vuelo, o arrancar manzanas de una rama. Solo la belleza neutralizadora de los dibujos los había salvado de la censura del doctor Tringsby] (Bowen, 2013: 220).

belleza y por tratarse justamente de niños; pero ingresan de contrabando, a la institución que los Tringsby tratan de mantener al margen de la guerra a toda costa, la violencia y la destrucción en versión infantil.

Los protagonistas del relato de Greene, integrantes de la pandilla de Wormsley Common (nótese nuevamente el *common*, con las características anteriormente mencionadas en este trabajo, como territorio de pertenencia e identificación), son niños londinenses en la segunda posguerra; las ruinas del *Blitz* constituyen su paisaje más cercano y su ámbito de desarrollo (la pandilla se reúne a diario en un baldío ocasionado por “the last bomb of the first *blitz*”), pero a la vez ellos prácticamente no han vivido el *Blitz*, en tanto eran muy pequeños cuando sucedió y no guardan conciencia de esa experiencia: “The leader, who was known as Blackie, claimed to have heard it fall, and no one was precise enough in his dates to point out that he would have been one year old and fast asleep on the down platform of Wormsley Common Underground Station”<sup>96</sup> (Greene, [1954] 1977: 7).<sup>97</sup> Pero, cuando los niños se erigen en agentes destructivos, el *Blitz* se actualiza: “Next morning the serious destruction started. [...] the slow warm drops [...] had begun to fall and

---

96 [...] la última bomba del primer ataque aéreo. El cabecilla, al que se conocía como Blackie, se jactaba de haberla oído caer, y nadie conocía las fechas con la exactitud suficiente para señalar que él debía de tener un año de edad y dormía profundamente en un andén de la estación de metro de Wormsley Common] (Greene, 2016: 16). Las estaciones de trenes subterráneos eran utilizadas como refugio para civiles en épocas de bombardeo.

97 Greene había empleado el elemento de la pandilla infanto-juvenil en su novela previa a la Segunda Guerra, *Brighton Rock* (1938); el eco continúa en el detalle del nombre de los líderes, en ambos casos ligado a un color (el líder de la pandilla en *Brighton Rock* es ‘Pinkie’, en “The Destructors” es ‘Blackie’). Otras afinidades temáticas entre los dos textos (y, por otra parte, fundamentales en la poética de Greene, como la cuestión de la relación entre el bien y el mal o lo correcto e incorrecto) sugieren la prioridad de la ruina moral humana; o, como escribe Golding y como el católico Greene estaría probablemente de acuerdo, ‘Man is a fallen being’ [‘El hombre es un ser caído’] (Golding, 1996: 253).

the rumble of thunder in the estuary like the first guns of the old blitz”<sup>98</sup> (Greene, [1954] 1977: 16). Como otrora cayeran del cielo las bombas, ahora caen gotas que riegan la semilla de maldad sembrada en suelo inglés.

El paisaje de las ruinas es tan preponderante en el relato que la excepción la constituye lo que no está destruido, que es la casa de un anciano conocido como Old Misery, “el Viejo Miseria”.

On one side of the car-park leant the first occupied house, No. 3, of the shattered Northwood Terrace —literally leant, for it had suffered from the blast of the bomb and the side walls were supported on wooden struts. A smaller bomb and incendiaries had fallen beyond, so that the house stuck up like a jagged tooth and carried on the further wall relics of its neighbour, a dado, the remains of a fireplace. T., whose words were almost confined to voting ‘Yes’ or ‘No’ to the plan of operations proposed each day by Blackie, once startled the whole gang by saying broodingly, ‘Wren built that house, father says’.

‘Who’s Wren?’

‘The man who built St Paul’s.’<sup>99</sup> (Greene, [1954] 1977: 7-8)

---

98 “A la mañana siguiente empezó la destrucción en serio. [...] había empezado a llover un poco y se oía el rumor de truenos en el estuario como los primeros disparos de aquel ataque aéreo”. (Greene, 2016: 25)

99 [A un lado del aparcamiento se apoyaba la primera casa ocupada, el número 3, de la destrozada Northwood Terrace; sí, literalmente se apoyaba, ya que había sufrido los efectos de la explosión de la bomba y las paredes laterales se sostenían con puntales de madera. Una bomba más pequeña y también bombas incendiarias habían caído por el lugar, de manera que la casa se erguía como una dentadura mellada y era la continuación de lo que quedaba de su vecina, un zócalo,

Como se ve, la casa está asediada por imágenes de destrucción, precariedad y fragmentación, de una ruina con resonancias incluso corporales (la calle es como una boca donde queda un único diente, y se hace referencia a ella como “the crippled house”, “la casa lisiada”). Es una isla en la que subsiste un pasado prestigioso señalado por la asociación con el arquitecto Sir Christopher Wren (1632-1723), figura histórica que es sinónimo de construcción tras la destrucción,<sup>100</sup> y con su obra magna, la catedral de San Pablo que, como se ha señalado previamente (véase Sección 1) también sobresalió como sobreviviente en una instancia particularmente brutal del *Blitz*. En su interior, según el niño T comprobaba en una primera visita, hay revestimientos de madera de doscientos años y una escalera caracol igualmente antigua, pequeña joya del diseño que se sostiene por sí misma en equilibrio de fuerzas físicas. La asociación de la casa con el pasado y la construcción también está dada por los adultos que la valoran: el padre de T, arquitecto, y Old Misery, constructor y decorador. El dictamen de T tras su visita es “It’s a beautiful house”<sup>101</sup> (Greene, [1954] 1977: 10). Pero en el mundo que conocen los niños de la pandilla de Wormsley Common, el pasado, la construcción y la belleza están degradados: el padre de T es “a former architect and present clerk, [who] had ‘come down in the world’”<sup>102</sup> (Greene, [1954] 1977: 7), el constructor y decorador se ha convertido en un

---

los restos de una chimenea. T, cuyas palabras casi se limitaban a votar ‘Sí’ o ‘No’ al plan de operaciones propuesto cada día por Blackie, sorprendió una vez a toda la pandilla diciendo con aire pensativo: —Wren construyó esa casa, dice mi padre.

—¿Quién es Wren?

—El hombre que construyó Saint Paul] (Greene, 2016: 16).

100 Entre muchas obras arquitectónicas destacadas, Wren estuvo a cargo de la reconstrucción de numerosas iglesias de Londres, destruidas por el gran incendio que devastó la ciudad en 1666.

101 [Es una bonita casa] (Greene, 2016: 18).

102 [(...) antiguo arquitecto y en la actualidad administrativo, [que] hubiera ‘perdido categoría en el mundo’ (...)] (Greene, 2016: 15).



‘Viejo Miseria’, y el líder, Blackie, desconfía de lo “hermoso”: “It was the word ‘beautiful” that worried him —that belonged to a class world that you could still see parodied at the Wormsley Common Empire by a man wearing a top hat and a monocle, with a haw-haw accent”<sup>103</sup> (Greene, [1954] 1977: 10). T tiene un pie en ese mundo del pasado, por su padre e incluso por su nombre, Trevor, tan anticuado que sus compañeros de pandilla lo reemplazan por la inicial, ya que “otherwise they had no excuse not to laugh at it”<sup>104</sup> (Greene, [1954] 1977: 7); pero se revela como el más avanzado y actual de sus contemporáneos cuando los sorprende al proponer que aprovechen la ausencia de Old Misery durante un fin de semana de tres días para, sencillamente, tirar abajo la casa que el mismo T calificó de hermosa, y que sobrevivió al *Blitz*, y así destruirla por completo.

El relato da indicios de una interioridad oscura en T. Pese a ser nuevo, se impone en la pandilla gracias a “an odd quality of danger, of the unpredictable”, al “brooding silence”<sup>105</sup> (Greene, [1954] 1977: 7) que predomina en él. Es la casa, desafiantemente en pie, la que lo moviliza a la expresión verbal de sus pensamientos, exteriorización trabajosa, algo culpable, perturbadora:

‘I’ve been there’, T. said. He looked at the ground, as though he had thoughts to hide.

‘Where?’

---

103 [Era la palabra ‘bonita’ lo que le preocupaba; pertenecía a un mundo elegante que todavía se podía ver parodiado en el Wormsley Common Empire por un hombre con chistera y monóculo y con acento suave] (Greene, 2016: 19).

104 [(...) si no no tenían excusa para no reírse de él (...)] (Greene, 2016: 15).

105 [(...) extraña sensación de peligro, de lo impredecible; ‘caviloso silencio’] (Greene, 2016: 15).

'At Old Misery's'. [...] 'It's a beautiful house', and still watching the ground, meeting no one's eyes, he licked his lips first one way, then the other. [...] 'I found out things'. He continued to stare at his feet, not meeting anybody's eye, as though he were absorbed in some dream he was unwilling - or ashamed to share.

[...] T. raised eyes, as grey and disturbed as the drab August day. 'We'll pull it down', he said. 'We'll destroy it'.<sup>106</sup> (Greene, [1954] 1977: 9-11)

La interioridad también es clave en el sistema a adoptar, consistente en una destrucción desde adentro hacia afuera: "We'd do it from inside. I've found a way in'. He said with a sort of intensity, 'We'd be like worms, don't you see, in an apple'"<sup>107</sup> (Greene, [1954] 1977: 11). La alusión a los gusanos en el interior de un fruto evoca la descomposición del cadáver, estableciéndose así el paralelo de la decadencia y ruina de la casa con las del ser humano, cuyo cuerpo es asimilable a la casa que alberga su alma o espíritu.<sup>108</sup> Una vez puesta en

---

106 [—He estado allí — respondió T. Bajó la mirada al suelo, como si tuviera algún pensamiento que ocultar.

— ¿Dónde? — En casa de Old Misery. (...) Es una bonita casa.— Y sin dejar de contemplar el suelo, sin mirar a nadie, se pasó la lengua por los labios, primero hacia un lado y luego hacia el otro. (...) —He descubierto cosas.— Siguió contemplándose los pies, sin mirar a nadie a los ojos, como si estuviera absorto en algún sueño que no deseaba, o que le avergonzaba compartir. (...) T alzó los ojos, grises y perturbados como ese pesado día de agosto. —La derribaremos —dijo—. La destruiremos] (Greene, 2016: 18-19).

107 [Lo haríamos desde dentro. He descubierto un modo de entrar. —Con una especie de vehemencia, añadió— Seríamos como gusanos dentro de una manzana, ¿lo entendéis?] (Greene, 2016: 20).

108 Una etimología no comprobada, pero de consideración interesante, es la que propone que la palabra "cadáver" proviene de la frase latina "CARO DATA VERMIBUS" ("carne entregada a los gusanos"). Considérese, por otra parte, la idea de una oquedad humana ligada a una guerra mundial, en este caso la primera, que plasmó T. S. Eliot en el poema "The Hollow Men" ("Los hombres huecos"). Por último, el mismo Greene estableció más explícitamente el paralelo en una entrevista: "[...] I really don't want to survive myself, [which] has [...] to do with [...] the body hanging around

práctica, la destrucción encarada a las órdenes de T es sistemática y exhaustiva, impresionante en su enumeración:

Smash all the china and glass and bottles you can lay hold of. [...] Then go into all the rooms and turn out drawers. If they are locked get one of the others to break them open. Tear up any papers you find and smash all the ornaments. [...] Open the pillows and tear up the sheets.<sup>109</sup> (Greene, [1954] 1977: 14)

Y remata en el nihilismo absoluto de T: “When we came out again there’d be nothing there, no staircase, no panels, nothing but just walls, and then we’d make the walls fall down —somehow”<sup>110</sup> (Greene, [1954] 1977: 11). Un punto clave del relato tiene lugar cuando Blackie y T llegan al núcleo puro de la destrucción quemando el dinero que han encontrado en la casa, y en esa ceremonia profana T verbaliza su credo cuando Blackie le pregunta si él hace esto por odio a Old Misery:

---

while the mind departs” [Realmente no quiero sobrevivirme a mí mismo, lo cual tiene que ver con que el cuerpo siga adelante cuando la mente ha partido] (Vinocur, 1985).

109 [Rompe todos los objetos de porcelana y de cristal que puedas coger. (...) Luego ve a todas las habitaciones y vuelca los cajones. Si están cerrados con llave, pide a alguien que te ayude a reventarlos. Rompe todos los papeles que encuentres y destroza todos los adornos. (...) Rasga las almohadas y desgarras las sábanas] (Greene, 2016: 23). Una enumeración destructiva similar se encuentra previamente en *The Ministry of Fear*, cuando Mr. Prentice encara la búsqueda de un microfilm en la casa de una espía. La orden dada —“Skin this house alive” (Greene, [1943] 1968: 188) [Revuelvan la casa de arriba abajo] (Greene, 2015: 240); en una traducción más literal, “despellejen viva a esta casa”— humaniza la casa. En el cuento posterior, la sucesión de acciones destructivas que se desata gana en efecto perturbador al pasar de adultos a niños, y de tener un motivo a carecer de él.

110 [Cuando volviéramos a salir, no habría nada dentro, ni escalera, ni artesonados, nada excepto las paredes, y entonces haríamos caer las paredes... de algún modo] (Greene, 2016: 20).

‘Of course I don’t hate him’, T. said. ‘There’d be no fun if I hated him’. The last burning note illuminated his brooding face. ‘All this hate and love’, he said, ‘it’s soft, it’s hooey. There’s only things, Blackie’, and he looked round the room crowded with the unfamiliar shadows of half things, broken things, former things.<sup>111</sup> (Greene, [1954] 1977: 16)

Solo existe lo material, y lo material puede ser destruido, reducido a fragmentos imposibles de reintegrar a una totalidad con sentido, lo cual equivale a reducirlo a la nada. La de T es, así, una génesis a la inversa, un retorno al caos primigenio. El relato explicita esta dimensión: “Chaos had advanced. [...] Streaks of light came in through the closed shutters where they worked with the seriousness of creators —and destruction after all is a form of creation. A kind of imagination had seen this house as it had now become”<sup>112</sup> (Greene, [1954] 1977: 15). Cuando el completamiento del proyecto parece peligrar por el regreso anticipado de Old Misery, la posibilidad de que el proceso se invierta anula momentáneamente el poder de T:

[...] ‘Anybody could do this’— ‘This’ was the shattered hollowed house with nothing left but the walls. Yet walls could be preserved. Façades were valuable. They could build inside again more beautifully than before.

---

111 [—Claro que no le odio —respondió T— Si le odiara esto no tendría gracia. —El último billete ardiendo le iluminó el pensativo rostro—. Todo esto del amor y del odio —añadió— son tontearías. Solo existen las cosas, Blackie —y paseó la mirada por la habitación llena de las sombras no familiares de cosas rotas, medias cosas, antiguas cosas—] (Greene, 2016: 25).

112 [El caos había avanzado. (...) Blackie vio unos rayos de luz que atravesaban los postigos cerrados donde la pandilla estaba trabajando con la seriedad de los creadores; la destrucción, después de todo, es una forma de creación. Una especie de imaginación había visto esa casa tal como estaba ahora] (Greene, 2016: 24).

This could again be a home. He said angrily, 'We've got to finish'.<sup>113</sup> (Greene, [1954] 1977: 17)

La autoridad de T ante el resto de la pandilla se tambalea en ese momento, y si no cae es porque Blackie, el único participante del sentido íntimo y trascendental del proceso para T, viene en su apoyo. El proceso creativo-destructivo-nihilista se completa entonces, y las últimas oraciones del cuento lo sintetizan desde la perspectiva de un camionero que presencia el derrumbe:

One moment the house had stood there with such dignity between the bomb sites like a man in a top hat, and then, bang, crash, there wasn't anything left —not anything. He said, 'I'm sorry. I can't help it, Mr. Thomas. There's nothing personal, but you got to admit it's funny'.<sup>114</sup> (Greene, [1954] 1977: 23)

Algo pasa en un instante de la existencia, asociada a la dignidad y al pasado personificado por la imagen del hombre con galera que fuera mencionado anteriormente en el cuento, a la nada misma, y, continuando con la inversión o perversión de los valores que moviliza a Greene, el resultado no es trágico sino cómico. Porque, como señala T al explicar cómo la escalera caracol dentro de la casa de

---

113 [(...) Cualquiera habría podido hacer esto.

'Esto' era la casa totalmente destrozada y vacía salvo por las paredes. Pero las paredes podían conservarse. Las fachadas tenían su valor. Podían volver a construirla por dentro y dejarla más bonita aún que antes. Podía volver a ser un hogar. T dijo con ira: —Tenemos que terminar] (Greene, 2016: 26).

114 [La casa había estado allí, erguida con toda dignidad entre lo que había quedado después de los bombardeos, como un hombre con chistera, y luego, en un momento, bum, chas, no quedó nada, absolutamente nada. [El camionero] Dijo—: Lo siento. No puedo evitarlo, mister Thomas. No es nada personal, pero tiene usted que admitir que es divertido] (Greene, 2016: 32). Mister Thomas es, por supuesto, el nombre de Old Misery.

Old Misery se mantiene en pie por sí sola, “It’s to do with opposite forces”<sup>115</sup> (Greene, [1954] 1977: 10): de un lado, el pasado, la construcción, la dignidad de la tragedia; del otro, el futuro que representan los niños, la destrucción, el rebajamiento de la comedia. Para la nueva generación, el pasado es algo a obliterar, y la destrucción es el nuevo orden.

En la medida en que le fue inspirada o enseñada por el bombardeo aéreo, la génesis inversa que lleva a cabo T lo erige en deidad a escala reducida, como el piloto bombardero, operativa en el eje horizontal desde adentro hacia afuera, pero también en el eje vertical desde arriba hacia abajo, pues es la caída última de los pisos interiores y los muros donde se logra la nada definitiva e irreversible. Bien puede T hacer suyas las palabras del judío Shylock, el personaje shakespeariano de *El mercader de Venecia*, ante los cristianos que lo atosigan: “The villainy you teach me I will execute —and it shall go hard but I will better the instruction”<sup>116</sup> (Shakespeare, Acto III, Escena I). Los niños superan el afán destructivo que sus mayores les demostraron.

## Conclusiones

Las novelas relevadas se proponen como formas narrativas integradoras de la fragmentariedad propia de la experiencia del *Blitz*. En ellas, la ruina por bombardeo se sitúa en puntos críticos de dicho intento de integración, tales como la encrucijada entre lo humano y lo sobrehumano o divino, a través de las asociaciones del bombardeo aéreo con la esfera de lo superior. De diferentes formas, estas novelas enfatizan los desplazamientos literales y simbólicos por el eje

---

115 [Tiene que ver con las fuerzas contrarias] (Greene, 2016: 18).

116 [La villanía que me enseñáis la pondré en práctica, y malo será que yo no sobrepase la instrucción que me habéis dado]. La traducción es en este caso de Luis Astrana Marín, y se encuentra en: Shakespeare (1991: 1176).

vertical, más a menudo descendentes que ascendentes: una re-ligación (religión) entre los planos superior e inferior paradójicamente secularizada, salvo por la especificidad católica de *The End of the Affair*.

La ruina por bombardeo se sitúa también, con respecto al intento de integración, en la encrucijada entre cultura y naturaleza, mediante la representación del espacio urbano en su conexión con espacios abiertos, naturales o rurales para mostrarlo como un territorio esencialmente expuesto e indefenso, en el que la humanidad se encuentra volviendo al estado primitivo que intentó dejar atrás mediante el desarrollo de las ciudades y la consiguiente cultura urbana sofisticada. Desde este punto de vista, el bombardeo resta valor a las virtudes de la vida de ciudad, que implícitamente, en circunstancias normales, brinda protección e incluso una especie de sanción divina o trascendental.

Además, la ruina por bombardeo se sitúa en la encrucijada entre historia/comunidad y experiencia/individualidad por el significado que adquieren los sitios bombardeados por su cualidad de “ruina instantánea”, su vínculo con la historia y el rol que adquieren los restos, vestigios o fragmentos. La redefinición de nociones como las de privado/público que implica la guerra en la ciudad, y la activa apropiación y explotación de la ruina por parte de los ciudadanos, revela la sutil coerción en juego en las dinámicas urbanas normales y proporciona un medio para subvertirla, aunque sea temporalmente. La fragmentación material propia de la destrucción por bombardeo se traslada a la esfera de lo personal para reflejar la ruina interior de la que la externa es reflejo. Finalmente, en la encrucijada temporal, la articulación entre niños o adolescentes, como representantes del futuro, con el contexto del *Blitz*, tal como la refleja “The Destroyers”, revela el grado de interiorización del impulso destructivo y las inusitadas formas que puede adquirir su proyección.

## Fuentes utilizadas

- Bowen, E. ([1949] 1990). *The Heat of the Day*. Penguin.
- Bowen, E. (2013) *El fragor del día*. (Traducción de Martín Schiffino). Impedimenta.
- Frayn, M. ([2002] 2012). *Spies*. Holt.
- Frayn, M. (2003). *Juego de espías*. (Traducción de Iñigo García Ureta). Salamandra.
- Greene, G. (1952). *El fin de la aventura*. (Traducción de Ricardo Baeza). Sur.
- Greene, G. (1962 [1951]). *The End of the Affair*. Penguin.
- Greene, G. (1968 [1943]). *The Ministry of Fear*. Penguin.
- Greene, G. (1977 [1954]). The Destroyers. *Twenty-One Stories*. Penguin.
- Greene, G. (2015). *El ministerio del miedo*. (Traducción de Marta Acosta van Praet). Emecé.
- Greene, G. (2016). Los destructores. (Traducción de Carme Camps). *Cuentos selectos*. Edhasa.

## Bibliografía

- Ackroyd, P. (2003). *London: The Biography*. Anchor.
- Augé, M. (2003). *El tiempo en ruinas*. Gedisa.
- Barnouw, D. (2009). The German War. McKay, M. (ed.), *The Cambridge Companion to the Literature of World War II*. Cambridge University.
- Calder, A. (2004). *Disasters and Heroes: On War, Memory and Representation*. University of Wales.
- Chueca Goitia, F. (1978). *Breve historia del urbanismo*. Alianza.
- Cirlot, J. E. (1992). *Diccionario de símbolos*. Labor.



- Clapson, G. (2019). *The Blitz Companion: Aerial Warfare, Civilians and the City since 1911*. University of Westminster.
- Crosthwaite, P. (2006). 'Children of the Blitz': Air War and the Time of Postmodernism in Michael Moorcock's *Mother London*. Wilms, W. y Rasch, W. (eds.), *Bombs Away! Representing the Air War Over Europe and Japan*. Rodopi.
- Ellin, N. (1999). *Postmodern Urbanism*. Princeton Architectural.
- Golding, W. (1996). Fable. *Lord of the Flies*. Faber & Faber.
- Hebberts, M. (2005). The street as locus of collective memory. *Environment and Planning D: Society and Space*, vol. 23, pp. 581-596.
- Kristeva, J. (1988). *Poderes de la perversión*. (Traducción de Nicolás Rosa y Viviana Ackerman). Siglo Veintiuno.
- Luza, D. y Jeldes, J. C. (2019). De la ruina al vestigio, de la resignificación a la hospitalidad en lo habitable. Intermediación en las oficinas salitreras de Santiago Humberstone y Santa Laura. *Revista 180*, vol. 38.  
En línea: <<http://www.revista180.udp.cl/index.php/revista180/article/view/316/303>> (Consulta: 30-12-2019).
- Lodge, D. (1986). Modernism, Antimodernism and Postmodernism. *Working with Structuralism*. Ark.
- Lodge, D. (1997). The Lives of Graham Greene. *The Practice of Writing*. Penguin.
- McKay, M. (ed.). (2009). *The Cambridge Companion to the Literature of World War II*. Cambridge University.
- Mengham, R. (2009). British fiction of the war. McKay, M. (ed.), *The Cambridge Companion to the Literature of World War II*. Cambridge University.
- Oxford Latin Dictionary* (2012). Glare, P. G. W. (ed.). Second edition. Oxford University.
- Piette, A. (2009). War poetry in Britain. McKay, M. (ed.), *The Cambridge Companion to the Literature of World War II*. Cambridge University.
- Plain, G. (2009). Women Writers and the War. McKay, M. (ed.), *The Cambridge Companion to the Literature of World War II*. Cambridge University.
- Rau, P. (2009). The War in Contemporary Fiction. McKay, M. (ed.), *The Cambridge Companion to the Literature of World War II*. Cambridge University.

- Real Academia Española (2023). *Diccionario de la lengua española*: 'naturaleza'. En línea: <<https://dle.rae.es/naturaleza?m=form>> (Consulta: 11-06-2023).
- Schlesinger, A. (1970). A Panoramic View: The City in American History. Kramer, P. y Holborn, F. L. (eds.), *The City in American Life*. Putnam.
- Sebald, W. G. (2003). *Sobre la historia natural de la destrucción*. (Traducción de Miguel Sáenz). Anagrama.
- Shakespeare, W. (1991). *Obras completas. Tomo I*. (Traducción de Luis Astrana Marín). Aguilar.
- Tibbets, P. W. Jr. (1978). *The Tibbets Story*. Stein & Day.
- Vinocur, J. (1985). "The Soul-Searching Continues for Graham Greene: The celebrated writer; whose new book is a long-forgotten novella [*The Tenth Man*], still dwells on doubt and failure. *New York Times Magazine*, 3 March.
- Wilms, W. y Rasch, W. (eds.). (2006). *Bombs Away! Representing the Air War Over Europe and Japan*. Rodopi.

## Capítulo 9

### De Cromwell al siglo XXI

Una lectura de las ruinas de la colonización de Irlanda  
en la poética de Thomas Kinsella

*Agustín Montenegro*

I came on a great house in the middle of the night,  
its open lighted doorway and its windows all alight,  
And all my friends were there and  
made me welcome too;  
But I woke in an old ruin that the  
winds howled through...

*The Curse of Cromwell* (W. B. Yeats, 2010)<sup>1 2</sup>

I am simply trying to understand something  
—states of peace nursed out of wreckage.

*Worker in Mirror, at his Bench* (T. Kinsella, 1973)<sup>3</sup>

### Irlanda y la innovadora cartografía de William Petty

Entre 1649 y 1953, Oliver Cromwell y su ejército finalizan la guerra de los Once Años contra los confederados católicos irlandeses y sus aliados, ingleses y colonos realistas. Para

---

1 Las traducciones a pie de página, a menos que se indique lo contrario, son de mi autoría para el presente artículo.

2 [Mis amigos en pleno estaban y me dieron la bienvenida;/ pero desperté en unas viejas ruinas por donde el viento aullaba...] (Yeats, 2010: 373).

3 [Simplemente estoy tratando de entender algo/ —estados de paz, rescatados de la destrucción]. Para leer la traducción completa del poema: ver Nota al pie 38.

apagar posibles nuevos focos de insurrección, Cromwell dicta una serie de leyes penales contra los católicos y se dispone a repartir la tierra irlandesa entre los soldados, los nuevos colonos y los aventureros, financistas de la conquista (Ver: Corish, 1976: 361; Ó Siochrú y Brown, 2018: 195). Una vez que el Acta de Asentamiento de Irlanda (destinada a traspasar a los conquistadores las tierras de los católicos, los protestantes realistas y las tierras del rey) se halla en funcionamiento, el nuevo gobierno encuentra que la transferencia de tierra tiene un obstáculo fundamental. Como explica el historiador Patrick Corish,

Yet no one knew how much land was available for confiscation, or indeed how much land Ireland contained, for the only reliable survey hitherto attempted was that made by Strafford for Connacht and some adjoining areas. Rapid and accurate surveys were required. They could not be easily drawn up in a country so wasted as Ireland. (Corish, 1976: 361)<sup>4</sup>

El primer estudio topográfico destinado a remediar este estado del territorio fue el *Gross Survey*, aprobado con el Acta de Satisfacción de Soldados y Aventureros en 1653. Sin embargo, tal como su nombre lo sugiere, sus resultados no fueron lo suficientemente específicos para dar cuenta de todos los reclamos de territorio. Por eso, en 1654 se promulga el *Civil Survey* que, si bien abarca un territorio aún mayor que el estudio anterior, no alcanza a medir la extensión y el valor de cada propiedad. Tras una disputa interna entre los aventureros y los soldados, el ejército veta el

---

4 [Sin embargo, nadie sabía cuánta tierra había disponible para su confiscación ni tampoco cuánta tierra tenía Irlanda, ya que el único relevamiento confiable había sido realizado por Strafford para Connacht y algunas zonas adyacentes. Se requerían estudios rápidos y exactos. No podrían ser llevados a cabo con facilidad en un país tan devastado como Irlanda].

*Civil Survey* y toma el control de la medición del terreno a través de William Petty, economista, médico y filósofo al servicio de Cromwell a través del *Down Survey*:

Using the Civil Survey as a guide, teams of soldier-surveyors, working parish by parish, set out to measure every townland to be redistributed to soldiers and adventurers. The resulting cadastral maps, made at a scale of forty Irish perches to one inch (the modern equivalent of 1:10.000), are unique for the time. Nothing as systematic or on such a large scale exists anywhere else in the world during the early modern period. (Ó Siochrú y Brown, 2018: 197.1)<sup>5</sup>

El *Down Survey* fue un esfuerzo cartográfico de gran magnitud y constituyó la base de ingeniería social sobre la cual finaliza la transformación de la sociedad irlandesa, con el desplazamiento de la gran mayoría de católicos hacia el oeste, cruzando el río Shannon, en dirección al estado de Connacht.<sup>6</sup>

En el año 2000, el poeta Thomas Kinsella, nacido en Inchicore (Dublín) en 1928, publicó el siguiente poema, titulado “Down Survey (1655-1657)”:

- 
- 5 [Utilizando el Civil Survey como guía, los equipos de soldados-inspectores, trabajando de parroquia en parroquia, se dispusieron a medir cada tierra a ser redistribuida a soldados y aventureros. Los mapas catastrales resultantes, realizados en una escala de cuarenta perchas irlandesas a una pulgada (el equivalente a 1:10.000) son únicos para la época. No existe nada tan sistemático o a semejante escala en ningún lugar del mundo durante la modernidad temprana].
- 6 Si bien la legislación y la memoria colectiva registran este exilio interno, algunos sostienen que muchos católicos finalmente retornaron hacia el este para convertirse en arrendatarios de los nuevos propietarios de la tierra (Ver: Ó Siochrú y Brown, 2018: 195.2).

The young men chanted beside the public way:  
*Is there any sorrow like ours  
who have forfeited our possessions  
and all respect?*  
And the virgins of the Parrish of Killmainham  
hung down their heads. (Kinsella, 2013: 351)<sup>7</sup>

El clima general es evidente: en plena retirada, los jóvenes se lamentan por las posesiones y el respeto perdidos. A partir de allí, ese sujeto colectivo está marcado por una profunda tristeza, a la que las vírgenes responden con una acción simple, pero elocuente. Mientras que el poema de Yeats, “La maldición de Cromwell”, sitúa en el personaje la razón de la ruina y en la metáfora de la casa condensa la desposesión del período, el poema de Kinsella se sitúa no en los hechos de una memoria colectiva, sino en los efectos de la tecnificación mediante la cual la desposesión se hace posible. Por un lado, la ruina como romantización de la tragedia del pasado. Por el otro, la escenificación de la “puesta en valor” de los despojos y la consecuente desposesión de los desplazados.

La conquista de Cromwell, por su crueldad y por su importancia, ha quedado grabada en la memoria nacional y su líder siempre será recordado como uno de los grandes villanos de la colonización (Ó Siochrú y Brown, 2018: 193.2), el éxodo al otro lado del río Shannon se ha vuelto una de las cifras de un proceso colonial caracterizado por la división religiosa, la pérdida de la lengua y siglos de degradación protagonizada, primero, por los clanes de la antigua sociedad irlandesa y, luego, por los católicos desplazados desde

---

7 [Los jóvenes cantaban junto al camino público: / ¿Hay alguna pena como la de nosotros/ que hemos perdido nuestras posesiones/ y todo respeto?/ Y las vírgenes de la parroquia de Killmainham/ dejaron caer sus cabezas].

la disolución de los monasterios de Enrique VIII hasta la Batalla del Boyne, en 1690.

La colonización de Irlanda es uno de los temas fundamentales en la poética de Kinsella y puede leerse como una desposesión sin retorno. Las reflexiones, las voces y los temas que aparecen en el poema “Down Survey (1655-1657)” son parte de una línea que comienza en su segundo volumen de poemas, *Downstream*, publicado en 1962 y continúa a lo largo de toda su obra. En este marco, el objetivo del presente artículo será proponer algunos puntos fundamentales en los que la obra de Kinsella hace de las ruinas de la desposesión uno de sus temas principales. En la medida en que

[...] las ruinas declaran un nexo entre pasado y presente, entre vida y muerte. Por el otro, señalan lo precario de toda producción humana en la cual artista y crítico trabajan a partir de los restos de la cultura heredada para confabular una novedad [...] (Masiello, 2008: 105)

Entonces, podremos observar cómo la obra de Kinsella se dedica a indagar en la historia y la literatura nacionales a partir de las ruinas y los restos de los despojos de la colonización, para configurar una poética propia que se inscriba en la tradición irlandesa, articulándola con un proyecto cada vez más personal y moderno.

Según Luke Gibbons, si bien la figura de la ruina ha sido un elemento frecuente en la tradición iconográfica irlandesa e inglesa, la diferencia radica en el carácter de su representación. Mientras que en la segunda aparece una mitologización coherente del pasado nacional, en la cual la naturaleza brinda rasgos antiguos a las obras de la cultura, las ruinas de la tradición irlandesa, sobre todo en el siglo XIX, convocan el conflicto y funcionan como un sitio

de actividad histórica continua (Gibbons citado en Ryder, 2005: 80-81). En el caso de Kinsella, observaremos que en los poemas de nuestro corpus las ruinas hacen aparecer la memoria de los despojos y la desposesión de la colonización —en forma de visión o en forma de proceso interno— ya que su propuesta busca indagar en ese conflicto originario que configura indeleblemente al poeta irlandés.

En primer lugar, observaremos cómo se produce esta búsqueda en “A Country Walk”, en el que comienza a pensar una reactualización de ciertas formas propias de la tradición. En ese marco, nos dedicaremos a observar la relación entre el territorio y la memoria nacional. En segunda instancia, recorreremos algunos poemas en los que Kinsella se remite a la figura de Aogán O’Rathaille (1670-1726), paradigma del poeta de la lengua irlandesa en decadencia, intentando establecer un diálogo entre él y otros poetas de la historia literaria nacional. Finalmente, Kinsella presentará la *ruina* bajo la forma del desecho y se colocará como un medio en la relación entre los restos y la obra de arte, buscando en su poética una forma de que el desecho (como sobra o desperdicio) tome un lugar preponderante en el proceso creativo para arribar a la comprensión y al entendimiento.

## El impulso topográfico de la literatura irlandesa

A comienzos de la década del sesenta, Thomas Kinsella publica *Downstream*, su tercer libro de poemas. Allí le da lugar a una voz propia que se aleja de la rigidez formal de sus primeras publicaciones. Asimismo, en los poemas que lo componen empiezan a encontrarse referencias temáticas a la historia irlandesa y formas recuperadas de la tradición literaria nacional.



“A Country Walk”, uno de los dos poemas largos del volumen, es un ejemplo concreto de ambas tendencias.<sup>8</sup> El poema comienza con la salida intempestiva del poeta de su hogar. A medida que camina por el sendero, casi rural, en su encuentro con la naturaleza, va recobrando la calma y observando a su alrededor los accidentes geográficos y la presencia de ciertos elementos del paisaje:

An aqueduct in the horizon; rooted  
in delicate ruin. On the opposite hill  
a great asylum reared its potent calm

A steeple; the long yielding of a railway turn  
through thorn and willow. Joining the two slopes,  
blocking an ancient way with barracks and brewery,  
a town received the river [...] (Kinsella, 2006: 45)<sup>9</sup>

El acueducto en ruinas es invadido por las raíces, las vías del tren cortan el bosque y las fábricas bloquean el camino antiguo: las obras de los hombres se inmiscuyen en la naturaleza y cortan su relación con el pasado, mientras esta aprovecha los despojos y resquicios humanos para extenderse. Parece, por ahora, la imagen más contemplativa de lo que es una ruina en términos románticos: una forma de unir la cultura a la naturaleza y dar, paradójicamente,

---

8 En el presente artículo utilizaremos las versiones publicadas en la edición *Collected Poems* de Wake Forest University Press para todos los poemas previos a 2006. Kinsella ha sido conocido por revisar su trabajo en sus sucesivas reediciones. Si bien “A Country Walk” es uno de los poemas que ha modificado a lo largo de los años y muestra cambios sustanciales con respecto al original de 1962, la estructura y los principales elementos se mantienen.

9 [Un acueducto en el horizonte; enraizado/ en delicada ruina. En la colina opuesta/ un enorme hospicio elevaba su potente calma/ Un campanario, la larga curva de las vías del tren/ a través de sauces y espinos. Uniendo las dos pendientes,/ bloqueando un antiguo camino con barracas y cervecerías,/ un pueblo recibía al río].

una imagen natural de los valores culturales contenidos en la ruina, específicamente los relacionados con la persistencia y la permanencia de la nación en el territorio (Ryder, 2005: 79). En esta visión de la intersección entre naturaleza y sociedad el caminante relatará la historia del pasado nacional, pero no a partir de las ruinas observadas:

I passed a marshy field: that shallow ford  
a place of bloodshed, as the tales agree.  
There, the day that Christ hung dying, twin  
brothers armed in hate; the day darkened;  
they crossed swords under a full eclipse  
and mingled their bowels at the saga's end.  
There the first Normans massacred my fathers  
then stroked their armoured horses' necks, disposed  
in ceremony, sable on green sward.  
Twice more the reeds grew red: when knot-necked  
Cromwell]  
despatched a convent shrieking to their Lover;  
and when a rebel host, through long retreat  
grown half hysterical —methodical, ludicrous—  
piked Cromwell's Puritan brood, their harmless  
neighbours,]  
in groups of three into the sharp water,  
then melted into the martyred countryside,  
Root eaters, strange as badgers. (Kinsella, 2006: 45)<sup>10</sup>

---

10 [Pasé por un campo pantanoso: ese hondo vado/ un lugar de matanzas, como indican los cuentos./ Ahí, el día que Cristo murió colgando, hermanos/ gemelos armados con odio —el día se oscureció—/ chocaron sus espadas bajo un eclipse total/ y mezclaron sus entrañas hacia el final de la saga./ Ahí los primeros normandos masacraron a mis padres/ y luego acariciaron sus caballos blindados/ dispuestos en ceremonia, piel de marta sobre el verde césped./ Dos veces más los juncos se tiñeron de rojo: cuando un estricto Cromwell/ despachó un convento chillando a su Amante/ y cuando un anfitrión rebelde, que luego de un largo retiro/ se había vuelto medio histérico —metódico, ridículo—/ clavó a las crías puritanas de Cromwell, sus inofensivos vecinos,]

La reflexión del caminante sobre el pasado es motivada, entre otras cosas, por una relación entre el sujeto y el territorio a partir de un conocimiento de la topografía. En este caso, el vado (*ford*), es un espacio simbólico de gran importancia para la tradición irlandesa.<sup>11</sup> Identificar ese “campo” (*field*) como un vado es entrar en una cronología imposible en el cual se produce una sucesión entre épica e historia: los hermanos que luchan son el héroe Cúchulainn y Ferdia, cuyo combate marca uno de los episodios de *Táin Bó Cuailnge*, que Kinsella traduciría y publicaría en 1969 como *The Táin*. Luego de la ficción continúa la historia: las referencias, marginales, marcan un itinerario desde la invasión de los normandos, pasando por la disolución de los monasterios de Enrique VIII hasta la rebelión católica, la violenta respuesta de Oliver Cromwell y el desplazamiento hacia el oeste.

La continuidad entre las referencias literarias y las históricas en un único relato se da a través del adverbio ‘*there*’, primero, y luego a partir del pronombre posesivo y la relación de filiación con los antepasados: ‘*my fathers*’. Esa continuidad conforma una narrativa que se sostiene sobre una identidad nacional construida a partir de las guerras intestinas entre “hermanos” de la épica y, luego, entre colonizados y colonizadores. El paisaje, en tanto escenario de una experiencia de conexión entre el sujeto y la topografía, se transforma en territorio como un lugar *ocupado*, “[...] el dispositivo que expresa la identidad del grupo, lo que una comunidad dada cree que debe defender contra las amenazas externas e internas” (Delgado, 1999: 39). Entre la contemplación de la

---

en grupos de tres en el agua congelada,/ se disolvieron en un campo de mártires,/ comiendo raíces, extraños como tejonos].

11 Esta línea de investigación y parte del desarrollo que sigue a continuación también han sido abordados en un artículo titulado “De “A Country Walk” a *The Pen Shop*: un análisis sobre la espacialidad y la tradición irlandesa en la obra de Thomas Kinsella” (Montenegro, 2022).

ruina y el sujeto se interpone algo más antiguo aun: el suelo, que entendido como fenómeno social-topográfico lleva a un relato épico y lo encadena a los hechos fácticos de la historia nacional.

En *El mundo, el crítico y el texto*, Edward Said explica cómo la modernidad trae consigo el fin de las relaciones de filiación “naturales” a partir de la experiencia que la literatura, mundanamente y en tanto evento inscripto en sus condiciones sociales, muestra. Mientras que el esquema filial pertenece al reino de la naturaleza y la vida, la afiliación pertenece exclusivamente al reino de la cultura (Said, 1985: 20). El caminante, en este caso, expresa en su relato casi “naturalmente” las relaciones de filiación propias de una tradición premoderna, pero mostrando inevitablemente la mediación de la propia conciencia y, por lo tanto, haciendo de ese reconocimiento un movimiento de afiliación. Mientras que parece reconocerse en esa lectura de la tradición previa a la modernidad, reunida con la tradición, la geografía y sus relatos, el caminante del poema de Kinsella, en realidad, está reconstruyendo ese vínculo a partir de una nueva conexión con el territorio.

Todo parte del espacio, de esa forma de caminarlo e identificar el lugar, el punto en el cual han ocurrido (o pueden convocarse) hechos trascendentales. Sin embargo, como adelantamos en la primera parte, esta forma de invocar la historia a partir de la topografía no se trata de una arbitrariedad del sujeto que desea conectarse con su historia a partir de relaciones de a/filiación. Muy por el contrario, se trata de un procedimiento que Kinsella actualiza de la antigua tradición irlandesa de los ‘*dinnseanchas*’. En irlandés moderno, el término significa, literalmente, ‘topografía’. En tanto forma tradicional, los ‘*dinnseanchas*’ son una tipología textual onomástica, encontrados por primera vez en el Libro de Leinster, un manuscrito del siglo XII. Se trata, entonces,

de un corpus en prosa y en verso que contiene la tradición o el saber de los lugares del territorio: ríos, montañas, vados, fortalezas, descritos o simplemente nombrados. Según Julia C. Obert,

Irish tradition has long been animated by a localizing impulse, with landscape featuring centrally in national narratives. The *dinnseanchas* tradition typifies this attitude toward topography. It is, in effect, a genre deeply invested in the semiotics of space — a poetics that ‘reads’ history from place and publicly retells its tales. (Obert, 2009: 77)<sup>12</sup>

Los *dinnseanchas* conforman un conjunto de saberes que se esperaba que los poetas conocieran. Es importante notar, por lo tanto, que la relación entre este conocimiento topográfico aparece en tanto saber poético y, al mismo tiempo, en tanto saber relativo a la narrativa nacional. Se trata de una relación entre poética y geografía, palabra y paisaje que Kinsella busca recuperar de la tradición. Sin embargo, ese acto de recuperación no está exento por completo de mediaciones. Una relación que se presente como tradicional entre el sujeto, la palabra y la tierra durante el siglo XX presupone una idea que englobe a los elementos de dicha relación y les dé cohesión. Esa idea no es otra que la de la nación, que puede definirse como

[...] a named and self-defining human community whose members cultivate shared memories, symbols,

---

12 [La tradición irlandesa ha sido motivada por un impulso localizador, ubicando al paisaje en la centralidad de las narrativas nacionales. La tradición de los *dinnseanchas* tipifica esta actitud hacia la topografía. Es, en efecto, un género profundamente comprometido con la semiótica del espacio: una poética que ‘lee’ la historia desde los lugares y relata públicamente sus historias].

myths, traditions and values, inhabit and are attached to historic territories or ‘homelands’, create and disseminate a distinctive public culture, and observe shared customs and standardised laws. (Smith, 2009: 29)<sup>13</sup>

La nación, como comunidad que “cultiva” memorias, símbolos, mitos y tradiciones, es “hablada”, por un conocimiento del territorio. Como nexos articulador entre una y otro hallamos al caminante-poeta que debe dar cuenta de esa relación.

Al remitirse a la tradición de los *dinnseanchas* en el poema, Kinsella no solo se inserta en ella, sino que también busca reflexionar sobre la relación entre lo público y lo poético en la literatura irlandesa, y sobre las formas de reactualizar esa tradición, eminentemente oral. Esa reactualización tiene, según Obert, un doble objetivo: responder a los imperativos imperiales y a los legados literarios al mismo tiempo:

his revisionary images of local landscape challenge colonial cartography —that is, ideological efforts to tame ‘the territory’— and nativist nostalgia in equal parts. (Obert, 2009: 79)<sup>14</sup>

Contra aquellos que desafían la preeminencia de las relaciones de afiliación sosteniendo un vínculo primordial o esencial entre el pueblo, el territorio y la nación, pero también como respuesta a la “proeza” de William Petty y la

---

13 [(...) una comunidad humana nombrada y autodefinida, cuyos miembros cultivan memorias compartidas, símbolos, mitos, tradiciones y valores, habitan territorios históricos o ‘patrias’ y están unidos a ellos, crean y diseminan la cultura pública y observan costumbres y leyes estandarizadas compartidas].

14 [Sus imágenes revisionistas del paisaje local desafían a la cartografía colonial (es decir, a sus esfuerzos ideológicos para domar el ‘territorio’) y a la nostalgia nativista por igual].

cartografía cromwelliana de la conquista, Kinsella procede sobre una forma que recupera nuevos sentidos del territorio en su reunión con la idea de patria o nación.

Sin embargo, en el fragmento de “A Country Walk”, no solo nos encontramos con una forma de reflexionar sobre la forma en que mito e historia nacionales se relacionan. El procedimiento mismo de hilar los acontecimientos y establecer una continuidad entre uno y otro en la conciencia del poeta remite a aspectos y problemáticas propios ya no de una idea de nación, sino de la idea de nación que sustenta a los nacionalismos. El nacionalismo puede ser entendido simplemente como un “[...] ideario: un repertorio de ideologemas y figuras semánticas heterogéneo” (Gramuglio, 2013: 71), que forma parte a la vez de un movimiento ideológico que, según Anthony D. Smith, busca:

[...] to attain and maintain autonomy, unity and identity on behalf of a population, some of whose members believe it to constitute an actual or potential ‘nation’. Nationalism is not simply a shared sentiment or consciousness, nor is it to be equated with the ‘rise of nations’. It is an active movement inspired by an ideology and symbolism of the nation. (Smith, 2009: 61)<sup>15 16</sup>

---

15 Las definiciones del concepto son numerosas, a veces contradictorias, a veces demasiado abarcativas. Escogemos la definición de Gramuglio (2013) por considerarla precisa y la de Smith (2009) por su complementariedad y productividad a la hora de realizar una lectura de la poética de Kinsella.

16 [(...) obtener y mantener autonomía, unidad e identidad en el nombre de una población, de la cual algunos miembros creen constituir una nación real o potencial. El nacionalismo no es simplemente un sentimiento o una conciencia compartidos, ni tampoco debe ser igualado al ‘ascenso de las naciones’. Es un movimiento activo, inspirado por la ideología y el simbolismo de la nación].

En este sentido, podemos decir que las relaciones de a/filiación que entabla en su relato el caminante, motivadas por las visiones que el paisaje produce en él, pertenecen a una forma de subjetividad característica del nacionalismo, en tanto su relato se carga de ideologemas, “representaciones, en la ideología de un sujeto, de una práctica, una experiencia, un sentimiento social” (Altamirano y Sarlo, 2001: 54) propios de la construcción de la narrativa nacionalista.

El trayecto en el que continúa el caminante confirma nuestra idea. En el momento en que el sujeto sale del vado y sigue su camino se encuentra con otro poderoso símbolo que convoca, a su vez, otra parte de la historia de Irlanda:

Soon my path  
Passed a concrete cross low in the ditch  
—For one who answered latest the phantom Hag  
There he bled to death. And never saw  
His town ablaze with joy; the grinning foe  
Driven, in heavy lorries, from the field.  
And he lay cold in Hill Cemetery  
When Freedom burned his comrades' itchy palms  
Too much for flesh and blood and, armed in hate,  
Brother met brother in a modern light. (Kinsella,  
2006: 46)<sup>17</sup>

La referencia es acaso más críptica que las anteriores y requiere, como ellas, un conocimiento del relato nacional. La imagen se hace eco de las consecuencias del

---

17 [Pronto mi camino/ pasó junto a una cruz de concreto en un foso/—para aquel que llegó último al aviso de la Arpía/ Allí se desangró hasta morir. Y nunca vio/ a su pueblo resplandeciente de alegría; el enemigo sonriente/ expulsado, en camiones pesados, del campo./ Y quedó tendido y frío en el Hill Cemetery/ cuando la Libertad quemó las manos irritadas de sus camaradas/ Demasiado para la carne y el hueso y, armados con odio, los hermanos se enfrentaron bajo una luz moderna].



Levantamiento de Pascua de 1916: la cruz marca la muerte de James Connolly, el último de los mártires de 1916 en ser fusilado.<sup>18</sup>

El paseo de “A Country Walk” se sitúa en el condado de Wexford, en la zona de Enniscorthy (John, 1996: 60). Por lo tanto, el caminante no pasa frente a la cruz de Connolly ni cerca de Hill Cemetery, situado en Dublín. Sin embargo, su recorrido se desliga de lo físico y continúa por la senda de la construcción de un relato nacional. La cruz de concreto trae la memoria de la guerra de independencia y, luego, de la guerra civil.

La importancia de la topografía y la tradición de los lugares reside en la relación del paisaje con la identidad nacional en tanto reservorio de memorias e historias compartidas expresadas en la conciencia del sujeto. Esta relación es propia de cualquier identidad nacional, tal y como lo explica Simon Schama en *Landscape and Memory*:

[...] inherited landscape, myths and memories share two common characteristics: their surprising endurance through the centuries and their power to shape institutions that we still live with. National identity, to take just the most obvious example, would lose much of its ferocious enchantment without the mystique of a particular landscape tradition: its topography mapped, elaborated, and enriched as a homeland. (Schama, 1996: 15)<sup>19</sup>

---

18 Obrero sindicalista y Jefe del Ejército Ciudadano Irlandés, Connolly fue uno de los líderes del nacionalismo irlandés y protagonista del Levantamiento. Herido en batalla y con poco tiempo de vida, fue fusilado en la prisión de Kilmainham Gaol. El sitio exacto de su ejecución está marcado con una cruz.

19 [...] el paisaje, los mitos y las memorias heredados comparten dos características en común: su sorpresiva resistencia a lo largo de los siglos y su poder para moldear instituciones con las cuales aún vivimos. La identidad nacional (solo para hablar del ejemplo más obvio) perdería mucho de

Un paisaje, entendido en tanto patria y hogar, es exactamente opuesto al proyecto cromwelliano del *Down Survey*. A partir de esta lectura de dos momentos fundamentales de “A Country Walk” podemos ver que la proeza cartográfica de William Petty, con su disposición técnica y su objetivo ulterior, contrasta notablemente con la voluntad topográfica de la tradición literaria irlandesa, que establece otro tipo de relación con el territorio, sustentada en un ejercicio de memoria poética. Mientras una se emplaza con el fin de reclamar la tierra ajena para sí, la otra mira hacia el pasado, una vez que Irlanda ya se ha adentrado en una etapa poscolonial, para que los despojos de la colonización reaparezcan en el territorio.

## Aogán Ó Rathaille, poeta desposeído

Identificar la tradición topográfica irlandesa y emplazarla nuevamente en el territorio expoliado es dar cuenta del proceso colonial en tanto desposesión radical. “Down Survey (1655-1657)” expresa en la voz de los jóvenes el carácter total de este proceso, dirigido a los bienes materiales y al estado moral, ético y social de los desplazados.

En 1972, Kinsella publica *Notes from the Land of the Dead*, volumen en el cual se encuentra “The Dispossessed”.<sup>20</sup> El poema comienza en una escena de idilio natural, con aguas claras y transparentes y montes cubiertos con laureles. Allí, sin embargo, los pobladores viven en una paz incompleta, autocensurada:

---

su feroz encantamiento sin la mística de una tradición paisajística particular: su topografía cartografiada, elaborada y enriquecida como patria].

20 “Los desposeídos” ha sido traducido por Jorge Fondebrider y Gerardo Gambolini (1999) en la antología *Poesía Irlandesa Contemporánea*. Seguiremos esta traducción en el desarrollo del análisis.

It was like a miracle, a long pastoral, long ago  
The intoxication of a life gliding away  
in the face of heaven...  
[...]  
We had established peace,  
Having learned to practice virtue  
Without expectation of recompense  
—that we must be virtuous without hope. (Kinsella,  
2006: 119)<sup>21</sup>

La aparición de un espíritu flotante, una suerte de profeta  
de rasgos sagrados, trae un quiebre a esa paz y la desnuda  
como efecto de la sumisión del pueblo:

These beauties, these earth-flowers growing and  
blowing,  
what are they?  
The spectacle of your humiliation!  
If a man choose to enter the kingdom of peace  
he shall not cease from struggle until he fail,  
and having failed he will be astonished,  
and having been astonished will rule,  
and having ruled will rest. (Kinsella, 2006: 119)<sup>22</sup>

---

21 [Era como un milagro, una larga bucólica, hace tiempo./ La intoxicación de una vida deslizándose/ ante el cielo (...). Hemos establecido la paz,/ tras haber aprendido a practicar la virtud/ sin aguardar recompensa—porque debemos ser virtuosos/ sin esperanza (...)] (Fondebrider y Gambolini, 1999: 170).

22 [Estas bellezas,/ estas flores terrenales que crecen y se abren, ¿qué son?/ ¡El espectáculo de vuestra humillación!/ Si un hombre decide entrar al reino de la paz, no dejará de luchar hasta que falle, y habiendo fallado estará aturdido,/ y tras estar aturdido gobernará, y tras haber gobernado descansará]. (Fondebrider y Gambolini, 1999: 171).

La paz traída por la aceptación de una ley ajena es solamente una evasión del proceso vital, que implica sufrimiento y fracaso. En la poética de Kinsella de este período, con ecos beckettianos, es necesario luchar y fallar. Si no, el proceso no ha sido completado y los hombres no podrán reinar ni siquiera sobre sí mismos. Tras el discurso de la aparición, el sueño de idilio se agrieta y se corta y el pueblo despierta:

Our dream curdled. We awoke  
and began to thirst for the restoration of our house.  
One morning, in a slow paroxysm of rage,  
we found His corpse stretched on the threshold.  
(Kinsella, 2006: 119)<sup>23</sup>

El pronombre en plural y la referencia a la “casa” puede tanto referirse a los clanes gaélicos desplazados tras la batalla de Kinsale como a la casa de los Estuardo, a la cual pertenecería el redentor que liberaría la tierra irlandesa del yugo protestante.<sup>24</sup> Aquí es donde podemos ver que el poema toma ciertos elementos de la estructura del *aisling*, el poema de visión o, en una traducción más literal, ‘sueño’. El *aisling* era un tipo textual:

---

23 [“Nuestro sueño se agrió./ Despertamos, y empezamos a anhelar/ la restitución de nuestra casa./ Una mañana, en un lento paroxismo de ira, hallamos Su cadáver tendido en el umbral] (Fondebrider y Gambolini, 1999: 171).

24 La batalla de Kinsale significó, en 1601, la derrota de los irlandeses (en alianza con España), el comienzo del fin de la guerra de los Nueve Años y, posteriormente, la Fuga de los Condes líderes de los clanes del antiguo orden gaélico. Tras estos sucesos comienza, finalmente, la colonización del Ulster (Ludlow y Crampsie, 2018: 202.2). Muchos años después, la casa de los Estuardo significaría una esperanza para los católicos irlandeses, que fue rápidamente apagada en las guerras Guillermitas y, sobre todo, en la Batalla del Boyne en 1690.

[...] seguía una fórmula rígida: empezaba con un poeta, frustrado y débil, que se quedaba dormido junto a un río o un lago, o en la ladera de una montaña, y era visitado entonces por una *spéirbhean* o mujer del cielo, que era en realidad la médium de un poder sobrenatural. Luego se describían las desgracias de la Irlanda moderna y se lamentaban su debilidad y su grandeza disminuida: entonces, con simbolismo oculto y metáforas complejas, la *spéirbhean* vaticinaba el retorno de los gobernantes y los valores gaélicos y la erradicación del ocupante sajón [...] (Kiberd, 2006: 370)

Desarrollado durante los siglos XVII y XVIII en la poesía gaélica del condado de Munster (Hirsch, 2014: 6.142), el primero en darle un sentido deliberadamente político al género es Aogán Ó Raithaille (1675-1729). Thomas Kinsella y Sean Ó Tuama realizan una semblanza de la relación entre O' Rathaille y la forma del *aisling*:

Overtly political verse in this period found its highest expression in Ó Rathaille's *aisling*, or vision poems, in which the poet encounters a vision-woman who foretells a Stuart redeemer. In lesser hands the genre becomes no more than a rigid formula, repeated with ever-decreasing intensity throughout the eighteenth century. (Kinsella-Ó Tuama, 1981: xxvii)<sup>25 26</sup>

---

25 [El verso abiertamente político encuentra, en este período, su mayor expresión en Ó Rathaille y su *aisling* o poema de visión, en el cual el poeta encuentra la visión de una mujer que predice al redentor de los Estuardo. En manos menos hábiles, el género no es otra cosa que una fórmula rígida, repetida con una intensidad cada vez menor a lo largo del siglo XVIII].

26 Siguiendo la definición de Edward Hirsch en *A Poet's Glossary* puede observarse el derrotero del poema de visión por la literatura irlandesa: W. B. Yeats, Seamus Heaney, Paul Muldoon y Eavan Boland recuperaron esta forma en sus poemas (Hirsch, 2014: 6.142).

En el caso de “The Dispossessed”, la *spéirbhean* ha sido reemplazada por la imagen del profeta, mientras que la frustración del poeta ha sido elidida, ya que el idilio se trata evidentemente de un sueño colectivo. La irrupción del salvador muestra la contradicción entre la imagen pastoral y lo que realmente sucede en el pueblo. Su acusación tiene el aspecto de un desenmascaramiento de la ideología, en la acepción del marxismo clásico: aquella que cubre como un velo, en este caso, a los humillados y alienados por la colonización. La ideología como sueño colectivo que inunda de bellas imágenes la existencia, pero encubre, en realidad, la desesperanza.<sup>27</sup>

“The Dispossessed” es un poema violento y eminentemente político. La visión de una Irlanda cuya visión se corta como leche agria y que recibe a su mártir y agitador asesinado frente a su puerta es el resumen de una declaración poética consecuente con el contexto nacional en el marco del conflicto en Irlanda del Norte. *The Troubles* fue la denominación que se dio a la pugna entre unionistas y lealistas (identificados con el Reino Unido y el protestantismo) y los católicos republicanos, que llegó a su punto más álgido entre finales de los años sesenta y la década del setenta.<sup>28</sup>

Estableciendo una continuidad con la figura de la desposesión, en 1982 aparece *An Duanaire. Poems of The Dispossessed*. Se trata de una antología de poemas de entre los siglos XVI-XIX traducidos del gaélico al inglés por Kinsella y Sean

---

27 Siguiendo a Declan Kiberd, Fondebrider y Gambolini indican que la llegada del hombre se remite a San Juan el Bautista (1999: 171). Ya sea el libertador de los Estuardo o el precursor de Jesús, se trata de figuras proféticas que predicán desde un aura etérea y a la vez terrenal y pagan con la vida el precio de la denuncia.

28 En 1972, tras el asesinato de catorce católicos norirlandeses durante el Domingo Sangriento en Derry y el Informe Widgery, en el cual la justicia británica eximió a las fuerzas de seguridad involucradas, Kinsella escribió *Butcher's Dozen*, un poema publicado casi de forma artesanal, en el cual los asesinados cobran vida y relatan lo acontecido.

Ó Tuama, en una edición bilingüe. Su título alude a la ruina en la que se sumergió a la clase de los antiguos bardos, quienes desde la batalla de Kinsale en 1601 pierden paulatinamente su estatus y función social. A partir de allí, la poesía bárdica en la lengua tradicional irá transformándose hasta volverse una poesía de menor calidad, a medida que la política Tudor sobre el gaélico termina por condenar al idioma a la periferia.

Los poetas no corrieron una suerte distinta y entre ellos se encuentra Aogán O'Rathaille, a quien Kinsella dedicará al menos dos poemas en distintos períodos de su obra. En "The Poet Egan O'Rahilly, Homesick in Old Age"<sup>29</sup> (publicado en *Nightwalker*, en 1968), el yo poético toma la voz de Aogán, enfermo cerca de la costa occidental, alertando al príncipe Estuardo que vendrá: "Our enemies multiply. They have recruited the sea:/ Last night, the West's rythmless waves destroyed my sleep..." (Kinsella, 2006: 74).<sup>30</sup> La decadencia del poeta es evidente: dolorido y enfermo, solo habla con el horizonte a la espera de una salvación.<sup>31</sup>

El paisaje se repite en "At the Western Ocean's Edge".<sup>32</sup> Sin embargo, aquí el texto describe en paralelo a W. B. Yeats y a Aogán, reuniéndolos en una tradición que parte de los héroes y de los guerreros épicos:

---

29 [El poeta Egan O'Rahilly, nostálgico en su vejez].

30 [Nuestros enemigos se multiplican. Han reclutado al mar:/ ayer por la noche, las olas sin ritmo del oeste destruyeron mi sueño...].

31 Según el prólogo, la familia de O'Rathaille era razonablemente próspera. Luego de la Batalla del Boyne en 1690, O'Rathaille dejó su distrito nativo y vivió en la pobreza en el límite de la bahía de Castlemaine, situada en el condado de Kerry. Brian John, académico especialista en la obra de Kinsella, indica que O'Rathaille se encuentra, en el poema, en la península Dingle, en condiciones de extrema pobreza (John, 1996: 256).

32 [En el borde occidental del océano].

Hero as liberator. There is also  
the warrior marked by Fate, who overmasters  
every enemy in the known world  
until the elements reveal themselves.  
And one, finding the foe inside his head,  
who turned the struggle outward, against the sea.  
(Kinsella, 2006: 292)<sup>33</sup>

Con un procedimiento similar al que observamos en “A Country Walk”, la literatura se entremezcla con la historia literaria y reúne a Cúchulainn con los epígonos literarios del Revivalismo celta:

Yeats discovered him through Lady Gregory,  
and found him helpful as a second shadow  
in his own sour duel with the middle classes.  
He grew to know him well in his own right  
—mental strife; renewal in reverse;  
emotional response; the revelation. (Kinsella,  
2006: 292)<sup>34 35</sup>

El poema habla de la influencia que Yeats encontró en la épica de Cúchulainn y la forma en que utilizó su “descubrimiento” para lidiar con su propia época. A la manera borgeana, Kinsella relata la forma en que Yeats indagó en el pasado en la búsqueda de precursores, entendiendo

---

33 [El héroe como un libertador. También existe/ el guerrero marcado por el Destino, que domina/ a cada enemigo en el mundo conocido/ hasta que los elementos se revelan./ Y existe uno, que al encontrar al enemigo en su propia cabeza,/ volvió la lucha hacia afuera, contra el mar].

34 La figura en lucha contra el mar remite al poema de Yeats “Cúchulainn’s Fight with the Sea” (John, 1996: 255).

35 [Yeats lo descubrió a través de Lady Gregory,/ y lo encontró útil como una segunda sombra/ en su propio y agrio duelo con las clases medias./ Llegó a conocerlo bien por derecho propio/ lucha mental, renovación en reversa,/ respuesta emocional, la revelación].



que “El hecho es que cada escritor crea sus precursores. Su labor modifica nuestra concepción del pasado, como ha de modificar el futuro” (Borges, 1952: 104). En este sentido, podemos ver que el poema da cuenta del proceso por el cual el escritor selecciona cuidadosamente sus influencias hasta volverlas una suerte de caja de resonancia. Una vez hecha la relación entre el personaje del pasado y el poeta del presente, el eco de la lectura de Yeats llega a las costas de Munster en forma de una energía caótica, estableciendo un diálogo entre Yeats y O’Rathaille:

Aogán O’Rathaille felt their forces meeting  
at the Western ocean’s edge  
—the energy of chaos and a shaping  
counter-energy in throes of balance;  
the gale wailing inland off the water  
arousing a voice responding in his head,

storming back at the waves with their own force  
in a posture of refusal, beggar rags  
in tatters in a tempest of particulars.  
A battered figure. Setting his face  
beyond the ninth shadow, into dead calm.  
The stranger waiting on the steel horizon. (Kinsella,  
2006: 292)<sup>36</sup>

La relación entre el poeta y la geografía sigue allí: esta vez el límite está en el océano y el oeste como marcas del éxodo

---

36 [Aogán O’Rathaille sintió sus fuerzas encontrándose/ en el borde del océano del Oeste/ —la energía del caos y una contraenergía/ formándose en agonías de equilibrio,/ el vendaval gimiendo tierra adentro desde el agua/ despertando una voz que respondía en su cabeza,/ volviendo como una tormenta hacia las olas con su propia fuerza/ en una pose de rechazo, harapos de mendigo/ andrajoso en una tempestad de particulares./ Una figura acabada. El rostro/ detrás de la novena sombra, hacia una calma muerta./ El extraño espera en el horizonte de acero].

irlandés. En este caso, el mar opera como el medio de diálogo entre generaciones. Desde allí vuelve la lucha del héroe épico y levanta la voz en la mente de O'Rathaille, que vuelve hacia el océano con fuerza renovada, proyectando la figura del poeta desposeído, andrajoso y maltrecho.

En su versión original, publicada en *Personal Places* (1990) según Brian John, el verso indicaba, en lugar de *battered*, "A wasted figure" (John, 1996: 256). Lo que indica que la de Aogán O'Rathaille es, en las costas del oeste, una figura acabada, casi un despojo abandonado en el mismísimo margen del territorio. Es notorio, por otra parte, cómo Kinsella, ya en la década de 1990, continúa reflexionando, en primer lugar, sobre cómo se conforma la tradición literaria y, en segunda instancia, sobre el período colonial que se inicia en el siglo XVII. El hecho de que la obra en la que aparece este poema sea *Lugares personales* indica, asimismo, que Kinsella está buscando, ya en una etapa madura de su carrera, articular la historia literaria, el pasado de la nación y un proyecto cada vez más íntimo, en el cual el sujeto no solo se enfrenta a las tragedias de la desposesión, sino que da cuenta de ellas en la constitución de su identidad y su proyecto creativo. Allí, los restos tomarán un rol preponderante.

## **Una economía de los márgenes y el resto: la búsqueda de paz entre los escombros**

En la línea sucesoria tras Aogán O'Rathaille y W. B. Yeats aparece también el propio Kinsella. En la frustración de Aogán y la lectura épica que hace Yeats de su personaje, Kinsella hace aparecer una de sus inquietudes principales: la relación entre el aprendizaje y el sufrimiento en procesos vitales como el arte y el amor, que requieren de resistencia

y un grado de aceptación de la imposibilidad del orden y, contradictoriamente, de la necesidad de su búsqueda:

What Kinsella, like Yeats, finds praiseworthy is heroic endurance in the face of chaos combined with a persistent, contrary rage for order; he believes that this combination is at the heart of understanding and of the poetic or creative process. (John, 1996: 256)<sup>37</sup>

La persistencia de esta inquietud puede observarse en “Worker in Mirror at his Bench”, aparecido en *New Poems* (1973). Allí, en la búsqueda de entendimiento que requiere el proceso creativo, se presentan ante el poeta una dimensión no productiva y un escenario fragmentado:

I am simply trying to understand something  
—states of peace nursed out of wreckage.  
The peace of fullness, not emptiness

It is tedious, yes. The process is elaborate,  
and wasteful —a dangerous litter  
of lacerating pieces collects.  
Let my rubbish stand witness.  
Smile, stirring it idly with a shoe.

Take for example this work in hand.  
Out of its waste matter  
it should emerge solid and light. (Kinsella, 2006: 124)<sup>38</sup>

---

37 [Lo que Kinsella (al igual que Yeats) encuentra destacable es la resistencia heroica frente al caos combinada con una ira persistente y contraria que busca el orden. Kinsella cree que esta combinación está en el corazón del entendimiento y de los procesos poéticos y creativos].

38 [Simplemente estoy tratando de entender algo/ —estados de paz, rescatados de la destrucción./ La paz de lo completo, no del vacío./ Es tedioso, sí. El proceso es elaborado,/ y dispendioso — una basura peligrosa/ de lacerantes piezas recolectadas./ Deja que mis desechos sean testigos./

La importancia de los restos en el proceso es, entonces, doble. Por un lado, puede ser el lugar de origen de la paz que el sujeto busca. Indagar entre los restos del naufragio como un estado de cosas del cual nada bueno puede esperarse, caracterizado sobre todo por el desorden y el caos, para buscar justamente lo opuesto: la paz de la completitud. Por el otro, el proceso en sí es elaborado y dispendioso, provoca un exceso, un desecho peligroso. Es, sobre todo, antieconómico. En la preparación y en la búsqueda hay una sobra, un resto sin valor del cual aparece el producto del trabajo.

Esta idea de la falta de valor también se relaciona con la revisión del pasado. En “The Guardians”, poema del volumen *Fat Master* (2011), un grupo de personas se mueve entre los escombros y encuentra una serie de figuras en ruinas:

We cleared away the debris from an inner gate  
And found a number of ancient dried figures  
fallen partly asunder beneath the stale shelves.

Our scholar picked up an inscribed fragment  
from among them, saying with satisfaction: —It is  
in the old language, and clear.

*Peace. We are the guardians.*

*Chosen from among the many*

*because we were without immediate value. (Kinsella,  
2013: 71)<sup>39</sup>*

---

Sonríe, revolviendo ocioso con un zapato./ Pongamos el ejemplo del trabajo actual./ De su materia desperdiciada/ debería emerger sólido y liviano].

39 [Despejamos los escombros de una puerta interior/ Y encontramos varias figuras antiguas, secas./ caídas y en pedazos bajo la rancia estantería./ Nuestro académico levantó un fragmento inscripto/ entre ellos y dijo con satisfacción: —Está en el idioma antiguo y es claro/ Paz. Somos los guardianes./ Elegidos entre muchos/ porque no teníamos un valor inmediato].

Retomando a Francine Masiello, la figura del erudito, así como la del traductor, el crítico o incluso la del sujeto que deja entrar en su caminar las visiones de la historia, es fundamental para la decodificación del significado de las ruinas, las cuales incluyen, en este caso, al lenguaje.

Ante los escombros del sitio arqueológico y el lenguaje del pasado inscripto en ellos aparece la figura de lo que queda después de todo: aquello que no tiene valor, un resto, una suerte de subproducto de un proceso mayor. Aun así, los guardianes son elegidos justamente por su falta de valor inmediato y su primer acto de enunciación, su saludo, reclama paz. Son figuras análogas al valor del arte y de la labor del artista, que debe realizar el contradictorio movimiento de buscar una respuesta a los procesos vitales más significativos a partir de una función sin valor y, a la vez, hacerlo a partir de un acto motivado por los restos de procesos significativos previos.

En este sentido, podemos encontrar que Kinsella trabaja sobre la idea del producto creativo y la búsqueda del pasado como algo contrario al valor de cambio, a las habilidades aplicadas y a la relación proceso-producto del sistema productivo. El hecho de que casi cuarenta años después de abandonar su empleo público Kinsella continúe reflexionando en torno a problemáticas que cruzó en su vida como funcionario a finales de los años sesenta es una muestra de la persistencia de sus reflexiones poéticas.<sup>40</sup>

En efecto, Kinsella trabaja con esta forma del desecho desde *Nightwalker* (1968), manteniéndola como un elemento

---

40 Hasta 1965, Kinsella trabajó como secretario privado del Departamento de Finanzas y llegó a estar bajo las órdenes de T. K. Whitaker. Por aquellos años, Irlanda preparaba, desde ese departamento entre otros, su inserción al mundo europeo y proyectaba su internacionalización. La obra de Kinsella puede analizarse en contraste con esta trayectoria y, como muestra de ello, basta observar la dedicatoria de la antología *An Duanaire*: "To T. K. Whitaker, who gave the idea" ["Para T.K. Whitaker, quien dio la idea"].

central en su poética hasta sus últimos poemarios.<sup>41</sup> Su significante más habitual será ‘waste’, lo que puede pensarse como una sobra o un desperdicio, algo improductivo que resta del proceso principal o de lo cual emerge el producto no buscado, que es, finalmente, el objeto artístico. Sin embargo, el proceso no solo atañe a lo creativo, sino que lo creativo, en él, concierne a la comprensión del mundo y puede incluir otros procesos como, fundamentalmente, el amor.

En su poemario de 2006, *Marginal Economy*,<sup>42</sup> es evidente que Kinsella indaga aún más en la relación que existe entre los restos y el proceso productivo en todo sentido. El título del volumen puede hacer referencia tanto a la teoría de la utilidad marginal decreciente, que supone que cada bien genera menos utilidad que el anterior para el consumidor, o bien a una economía de los márgenes, en los cuales el proceso productivo parte de los restos y los despojos. En este sentido, volveríamos al margen del territorio y a la marginalidad de los poetas del orden gaélico. El poema homónimo parecería indicar que se trata de la segunda opción:

We worked farther out toward the edge  
while anything could still be found.  
Bringing back less and less,  
until it was time to move again. (Kinsella, 2013: 27)<sup>43</sup>

El límite, el borde, aquel lugar distante en el que Aogán O’Rathaille pasaba sus últimos días, es aquí un sinónimo

---

41 Poemas como “Wormwood”, “Nightwalker” y “Phoenix Park”, de los que no podemos dar cuenta en este artículo, ya muestran la presencia del desecho y el resto como un elemento significativo en su poética.

42 [Economía Marginal].

43 [Trabajamos más allá, alejándonos hacia el límite/ mientras aún podíamos hallar algo./ Trayendo cada vez menos/ hasta que era hora de moverse otra vez].

del margen, en el que un conjunto identificado por un “nosotros” trabaja con los remanentes que encuentran en el territorio hasta dejarlo por completo vacío. En este caso, la marginalidad opera a la inversa, ya que se trata, paradójicamente, de restar elementos de los restos hasta que finalmente no quede nada.

En “Songs of Understanding” (publicado en el mismo volumen) podemos encontrar un vocabulario casi técnico, una descripción en abstracto del proceso productivo y su relación con el sujeto. Allí se observa con mayor claridad la relación entre el resto y el producto resultante:

A major element of waste  
needed in the living process,  
with an element of excess  
in the constituent materials;  
distinguishing basic features  
performing no apparent function,  
and playing no discernible part  
in countering any negative forces,  
but which, if removed, would establish  
an emptiness under the heart. (Kinsella, 2013: 28-29)<sup>44</sup>

Ese excedente improductivo resultante del proceso no cumple ninguna función y, sin embargo, su importancia es fundamental para encontrar una comprensión que está ligada a lo emocional antes que a lo racional. Al igual que en “Marginal Economy”, si el resto se remueve solo queda

---

44 [Un gran factor de desecho,/ necesario en el proceso vital,/ con un factor de exceso/ en los materiales constituyentes,/ distinguiendo caracteres básicos/ sin desempeñar función aparente/ y sin rol discernible/ en la oposición a cualquier fuerza negativa,/ pero que, de ser eliminados, establecerían/ un vacío bajo el corazón./ Los siento, y dejo que mis brazos/ caigan abiertos en resignación,/ deseando entendimiento]. La presente traducción fue realizada por este autor para la revista digital *Descontextos*.

el vacío. Es posible encontrar una paz de lo vacío (en oposición a la paz en la completitud), pero es una forma de paz más cercana a la muerte o a la abulia, antes que una verdadera forma de vida.

La importancia del desecho se vuelve más clara en el segundo canto del poema:

Accepting the waste and the excess  
and a fundamental inadequacy  
in the structure as a whole  
and in each individual part,  
there is still an ongoing dynamic  
in the parts as they succeed each other,  
and in the assembling record,  
that registers as positive. (Kinsella, 2013: 28-29)<sup>45</sup>

El desecho y la inadecuación, la descolocación en la estructura y en las partes individuales del proceso deben ser aceptadas para que aparezca la dinámica que finaliza en algo positivo. Hay una insistencia en la descripción del proceso a partir de términos propios del lenguaje técnico: dinámica, estructura, registro. En este caso, dicho proceso brinda una “ilusión” que, a diferencia de la ideología en “The Dispossessed”, puede brindar una idea momentánea de una sociedad mancomunada que se dirige hacia un objetivo:

---

45 [Al aceptar el desecho y el exceso,/ y una insuficiencia fundamental/ en la estructura como un todo/ y en cada parte individual,/ hay aún una dinámica continua/ en las partes, al sucederse una a otra/ y en el registro conjunto,/ que se registra positiva,/ Esto puede ser considerado útil,/ permitiendo la ilusión,/ para unos pocos autodesignados,/ de la participación positiva/ en un esfuerzo comunal/ con una meta final significativa].



This can be thought of as purposeful,  
permitting the illusion,  
to a self-selected few,  
of the positive participation  
in a communal endeavour  
with a meaningful goal... (Kinsella, 2013: 28-29)

El canto tercero articula el lenguaje técnico-económico con la búsqueda de Kinsella de una conexión entre el pasado y el presente en la forma de un vínculo. Ya no se trata, entonces, del producto vacío, sino de un don, un obsequio que lleva inscripto en sí el valor agregado de los sujetos. Y, adicionalmente, en este pasaje podemos observar una reactualización del estado oral de la poesía que es referencia de Kinsella:

Accepting out of the past  
The Gift of the offered good  
add all of thine own being  
and offer the Gift onward. (Kinsella, 2013: 29)<sup>46</sup>

Los cantos conforman una cadena: el primero, una conscientización acerca del resto en el proceso vital y la pregunta que aparece ante él. El segundo con una posible respuesta acerca de la forma de actuar ante el resto y sus posibles beneficios. El tercer canto reencadena el proceso con el pasado y con el protagonismo de los sujetos: en el camino hacia el objetivo, en esa suerte de ilusión de unos pocos, aparece el Don, que requiere, para continuar la cadena, que el sujeto aporte todo de sí, se brinde a sí mismo en la cadena que se establece en esa comunidad. De alguna manera ya

---

46 [Aceptando desde el pasado/ el Don del bien ofrecido/ agrega todo lo mejor de ti/ y ofrece el Don al siguiente].

no se trata del producto que resulta del resto, sino más bien del resto que excede al Don antes de ser ofrecido hacia el próximo: un círculo virtuoso que procede de la utilización del exceso productivo.

Finalmente, el último canto vuelve sobre el impulso topográfico que revisamos en la segunda parte de este Capítulo, para situar la conclusión del poema y dar cuenta de la subjetividad quebrada en el proceso:

Through a fault on the outermost rim  
left open for the length of a lifetime  
a glimpse of preoccupied purpose  
chilled the blood in my face. (Kinsella, 2013: 29)<sup>47</sup>

El margen vuelve a aparecer en el borde más lejano, pero en él se releva la falla, una grieta que data desde el comienzo de la vida. En su ensayo de 1972 “The Divided Mind”, Kinsella indagaba sobre la imposibilidad de dar cuenta de la tradición literaria irlandesa como una totalidad y lo hacía con una metáfora similar:

I recognise that I stand on one side of a great rift, and  
can feel the discontinuity in myself. It is a matter of  
people and places as well as writing —of coming from  
a broken and uprooted family, of being drawn to those  
who share my origins and finding that we cannot  
share our lives. (Kinsella, 2009: 32)<sup>48</sup>

---

47 [A través de una falla en el borde más remoto/ abierta lo que dura una vida/ un destello de resolución absorta/ congeló la sangre de mi rostro].

48 [Reconozco que estoy en uno de los lados de una gran grieta y que puedo sentir la discontinuidad en mí mismo. Es una cuestión de la gente y los lugares, así como también de la escritura: de venir de una familia rota y desarraigada, de sentirme atraído hacia aquellos que comparten mis orígenes y darme cuenta de que no podemos compartir nuestras vidas].

En el poema, a través de la grieta se observa un destino pre-ocupado, ocupado de antemano, que opera en el sujeto como un espanto, que lo paraliza y que proviene de una época aun previa al pasado. Si comparamos la falla con la grieta del pasaje citado, veremos que la imagen persiste en las reflexiones de Kinsella y que mucho tiempo después el poeta continuó rondando sobre ella como una figura idónea para explicar la división del poeta irlandés. En este caso, se trata de un atisbo, una pequeña mirada a lo que ofrece la grieta. Si reunimos el pasaje del ensayo y el poema, vemos que la falla se proyecta en el sujeto: ese atisbo no es otra cosa que el reconocimiento de la grieta interna, de la imposibilidad de compartir en relaciones de filiación y, por lo tanto, de la necesidad de reponerlas constantemente con afiliaciones, mediaciones, revisiones y recuperaciones. Asimismo, ese reconocimiento es también la marca que atrae al sujeto hacia el pasado en el cual se reconocen esas relaciones.

“Songs of Understanding”, poema de la etapa final de la carrera de Kinsella, es una muestra cabal de cómo buscó comprender el proceso a través del cual emergen lazos de colectividad desde el pasado y hacia el futuro a partir de un resto improductivo, de lo marginal en tanto descentrado y discontinuado. A la vez, es una muestra de cómo su poética buscó, hasta el último momento, una forma en la que el pasado y el presente, a través de un yo y un nosotros que deben reflexionar acerca de los restos disponibles en el territorio, puedan reunirse y proyectarse hacia un futuro posible.

## Conclusiones

Los textos de Thomas Kinsella revisados aquí recorren más de cuarenta años de trabajo poético, ensayístico, de traducción y edición. En el marco de una obra profunda y compleja, nuestra intención ha sido indagar en el rol cada vez más preponderante que Kinsella otorga a las figuras del desecho y de los restos en su poética, partiendo desde la idea de que esta se construye como una reflexión perpetua e insistente sobre la posibilidad de que los sujetos encuentren un momento de comprensión en la historia, en la literatura y, por lo tanto, en el mundo, así como también hacia el interior de la propia subjetividad. A ese momento, que puede durar lo que un instante, solo es posible acceder a través del sufrimiento y el fracaso, aceptando el caos intrínseco del mundo en sus procesos más significativos, de los cuales hemos revisado únicamente dos instancias: el proceso creativo y la indagación de la propia subjetividad en la mirada hacia el pasado.

La revisión del pasado le permite a Kinsella recartografiar la tradición y la identidad a partir de las ruinas dejadas por la colonización. El relevamiento de William Petty y su mapeo de la conquista es estrictamente antagónico a la tradición topográfica irlandesa en tanto parte significativa de un proyecto identitario. Mientras que el *Down Survey* de Cromwell se conforma como un símbolo del cruce entre una tecnificación pionera y un proceso de recolonización devastador, la tradición topográfica irlandesa recupera y reactualiza un vínculo con el territorio a partir de la palabra y la memoria. El proyecto de Cromwell produce el repliegue de la tradición y lleva a fortalecer esa relación entre espacio y palabra en la medida en que se vuelve la única posible en una tierra colonizada y repartida como botín entre soldados y aventureros.

Observar esta dimensión es imprescindible para comprender por qué la figura de la ruina, los despojos y la desposesión se vuelve la cifra para leer la identidad irlandesa. Esta cifra está personificada en los “poetas de los desposeídos”, cuya función social se vuelve inexistente y cuyo trabajo poético pierde por completo el valor de antaño. Relegados a los márgenes, los poetas irlandeses son el eslabón de la cadena necesario para seguir recomponiendo la tradición literaria como parte de una identidad nacional.

En una tercera instancia, pudimos observar cómo Kinsella articula las redes significantes de esa búsqueda en el pasado con nociones abstractas destinadas a describir el rol que el resto opera en el proceso creativo, imprescindible para generar comprensión en el caos del mundo. Como si fuera destilando gota a gota su concepción del proceso, Kinsella termina arribando, ya en el siglo XXI, a la idea de que lo desechado, el producto de la expoliación, es el punto de partida para la reelaboración del acto creativo. En este sentido, aceptar la ruina como un punto de partida para un proceso poético-productivo que dé cuenta de ella y de su significancia para una proyección hacia el futuro y no solo como un escenario romántico que no proporciona cobijo ni abrigo del viento es uno de los puntos fundamentales en la lectura que Thomas Kinsella hace de la relación entre historia, literatura y tradición.

## Bibliografía

- Altamirano, C. y Sarlo, B. (2001). *Literatura/Sociedad*. Hachette.
- Borges, J. L. (1952). Kafka y sus precursores. *Otras inquisiciones*. Emecé.
- Corish, P. J. (1976). The Cromwellian conquest, 1649-1953/ The Cromwellian regime, 1650-1660. Moody, T. W., Martin, F. X. y Byrne, F. J. (eds.), *A New History of Modern*

- Ireland III, *Early Modern Ireland, 1534-1691*, Capítulos XIII y XIV, pp. 336-386. Oxford University.
- Delgado, M. (1999). *El animal público. Hacia una antropología de los espacios urbanos*. Anagrama.
- Fondebrider, J. y Gambolini, G. (comps. y trads.). (1999). *Poesía irlandesa contemporánea*. (Antología bilingüe). Tierra Firme.
- Gramuglio, M. T. (2013). *Nacionalismo y cosmopolitismo en la literatura argentina*. Municipal de Rosario.
- Hirsch, E. (2014). *A Poet's Glossary*. Houghton Mifflin Harcourt.
- John, B. (1996). *Reading the Ground: The Poetry of Thomas Kinsella*. Catholic University of America.
- Kiberd, D. (2006). *La invención de Irlanda*. (Traducción de Gerardo Gambolini). Adriana Hidalgo.
- Kinsella, T. (2006). *Collected Poems 1956-2001*. Wake Forest University.
- Kinsella, T. (2009). *Prose occasions: 1951-2006*. Carcanet.
- Kinsella, T. (2013). *Late poems*. Carcanet.
- Ludlow, F. y Crampsie, A. (2018). Environmental History of Ireland, 1550-1730. Ohlmeyer, J. (ed.), *The Cambridge History of Ireland*, vol. II, Capítulo 24. Cambridge University.
- Masiello, F. (2008). Los sentidos y las ruinas. *Iberoamericana (2001-)*, vol. 8, núm. 30, pp. 103-112.
- Montenegro, A. (2022). De "A Country Walk" a *The Pen Shop*: Un análisis sobre la espacialidad y la tradición irlandesa en la obra de Thomas Kinsella. *Inter Litteras*, vol. 4, pp. 319-337. doi: 10.34096/interlitteras.n4.11740
- Obert, J. C. (2009). Space and the Trace: Thomas Kinsella's Postcolonial Placelore. *New Hibernia Review/Iris Éireannach Nua*, vol. 13, núm. 4, pp. 77-93. University of Saint Thomas.
- Ó Siochrú, M. y Brown, D. (2018). The Down Survey and the Cromwellian Land Settlement. Ohlmeyer, J. (ed.), *The Cambridge History of Ireland*, vol. II, Capítulo 23. Cambridge University.,

- Ó Tuama, S. y Kinsella, T. (1981). *An Duanaire 1600-1900: Poems of the Dispossessed*. Dolmen.
- Ryder, S. (2005). Ireland in Ruins: The Figure of Ruin in Nineteenth-Century Irish Poetry. Hooper, G. (ed.), *Landscape and Empire 1770-2000*. Ashgate.
- Said, E. (1985). *The World, the Critic and the Text*. Harvard University.
- Schama, S. (1996). *Landscape and Memory*. Vintage.
- Smith, A. (2009). *Ethno-Symbolism and Nationalism: A Cultural Approach*. Routledge.
- Yeats, W. B. (2010). *Antología poética*. (Traducción e introducción de Delia Passini). Losada.





## Capítulo 10

### Sobre la eliminación rentable del espectro de un mundo que podía ser otro

Construcción de ruinas sobre ruinas en el arte y la literatura

*Marcelo Lara*

Decidimos con un nuevo impulso reducir el desperdicio y la cifra de funcionarios de la administración.

Margaret Thatcher (1980)

Este Capítulo se propone pensar la producción de algunos bienes de consumo cultural como una nueva construcción de ruinas sobre ruinas del pasado. No se trata de fragmentos que han quedado de grandes obras, ni de indicios de un pasado glorioso, sino de una ruina sobre otra ruina, de nuevas ruinas producidas sobre elementos que fueron o intentaron ser destruidos, que no merecían la pena. De esta manera, la construcción de estas nuevas ruinas se podría pensar como un segundo momento de destrucción de aquello que ya había sido derrotado.

En primer lugar, la investigación se centra en un período infinito que comienza en la década del setenta del pasado siglo, y que hoy lleva más de cuatro décadas. Se trata del desembarco del neoliberalismo en Gran Bretaña, cuyas ideas habían comenzado a tomar forma en los años veinte, y se aglutinarían en 1938 en el Coloquio Lippmann, así como en la Mont Pelerin Society en 1947. En los años setenta se produce el desbloqueo del neoliberalismo de los límites

impuestos por el liberalismo,<sup>1</sup> y se actualiza esta forma de gobierno como prácticas político-económicas, y como un tipo específico de gestión de las conductas de los hombres y mujeres en el Reino Unido —a través de medios democráticos—,<sup>2</sup> en el desplazamiento de una sociedad de tipo salarial a nuevas modalidades vinculadas a la “estética del consumo” (Bauman, 2011: 43-70).

En segundo lugar, este Capítulo se focaliza en la construcción de ruinas sobre ruinas como un proceso que emerge en este nuevo milenio en el que se produce la domesticación, esterilización e incorporación al nuevo mercado de las formas de vida de aquello que fue considerado como desecho, basura y escoria —en este caso en la década del setenta— como por ejemplo, consignas, objetos y formas de producción y circulación del movimiento *punk*, así como símbolos que ligan a un tipo de producción fordista, y a las luchas sindicales desarrolladas en esa arena. La inclusión de lo derrotado en el *mainstream* de las conductas, es decir, la mercantilización de aquellas ruinas implica un proceso de fragmentación y separación de lo que no existía sino en su mismo engarce con la vida.

Consiste específicamente en la apertura de un umbral de politización de la vida en el que sus formas de organización social, sus vínculos y sus luchas intentaron ser disueltos, destruidos, aniquilados. Esos elementos son retomados en este nuevo siglo como seductora naturaleza muerta. Es un proceso de cooptación de objetos y conductas del pasado transformados en citas de estilo a las que se le ha

---

1 Fin del Consenso de posguerra, regulación de precios, subvenciones estatales, dirección de las inversiones.

2 Esta situación es críticamente diferente en Latinoamérica. A través del experimento chileno (1973) y el golpe cívico-militar en Argentina (1976) —golpes respaldados por las clases altas tradicionales y por el gobierno estadounidense— se intentan implantar las prácticas neoliberales de gobierno a través de crímenes de *lesa humanidad* operados por el Estado.

desengarzado su deseo, su frustración, su amor, su soledad, su potencia, su vida.

Se trata, en definitiva, de la eliminación rentable del espectro de un mundo que podía ser otro.<sup>3</sup>

Esta exploración es un primer paso en la búsqueda de herramientas para abordar el estudio de la apropiación por parte del poder de las luchas que se libraron a partir de mediados de los años setenta en el Reino Unido. Es un ingreso por la puerta del error, del despojo, del desecho, de todo aquello que alguna vez apesgó, molestó e interrumpió en medio del desbloqueo y actualización de las ideas neoliberales en el que el mercado se impone como una “guía para toda la acción humana” (Harvey, 2015: 7).

Con ese propósito, este trabajo comienza con el análisis de una intervención pública que tuvo lugar en Londres en 2016 que, de algún modo, permitió empezar a pensar en la construcción de ruinas como proyecto cultural del neoliberalismo. Ligado a esta construcción, la lectura de Mark Fisher (2019, 2020, 2021) fue iluminadora en cuanto a la especificidad del tiempo del “realismo capitalista”<sup>4</sup>

---

3 La cuestión que, de algún modo, guía este texto es aquello que Derrida (2012) define como “la “espectralidad del espectro”: “Mantener unido lo que no se mantiene unido, y la disparidad misma, la misma disparidad [...] es algo que solo puede ser pensado en un tiempo de presente dislocado, en la juntura de un tiempo radicalmente dis-yunto, sin conjunción asegurada” (p. 31). ¿Escuchamos alguna llamada? ¿Nos será posible ocuparnos sin reglas académicas de esos gritos que nos asedian?

Por otro lado, dejo constancia académica de que he intentado aquí y en el título —a través de Mark Fisher (2021) en “Rayos solares barrocos”, quien cita a Herbert Marcuse (1965) en su *Eros y civilización. Una investigación filosófica sobre Freud*— realizar una paráfrasis del siguiente enunciado: “La civilización tiene que defenderse a sí misma del fantasma de un mundo que puede ser libre” (p. 106).

4 El neoliberalismo, que Fisher (2020a) definió con la expresión “realismo capitalista”, se impone como el único sistema económico-social al que es imposible imaginarle otra alternativa viable. Se presenta como un sistema que prescinde de cualquier posibilidad de transformación que se encuentre más allá de sus fronteras: un sistema monolítico que reabsorbe y coloniza todo aquello que se sitúa por fuera de su racionalidad, expandiendo de esta manera la lógica del capital y de

y los anacronismos que habitan nuestro detenido presente. Con respecto al ámbito literario, dos textos —junto con la intervención pública antes mencionada— posibilitaron comenzar a pensar en las posibles capturas y fugas de las nuevas ruinas en las luchas políticas. Por un lado, *Los años de Downing Street* de Margaret Thatcher (1993), por el otro, un texto que también reutiliza símbolos, estilos y gestos de los años setenta, pero colmándolos de un *ahora* invisibilizado: *Discovering Scarfolk* de Richard Littler (2014). Algunas viejas entrevistas, varios recortes de diarios y otros documentos de aquí y de allá aportaron también a la construcción de este *corpus*.

## Uno

El sábado 26 de noviembre de 2016, a bordo de una barcaza sobre las aguas del río Thames, se produce ante la vista del público y de la prensa un interesante espectáculo, la cremación de memorabilia *punk* original de los Sex Pistols por un valor de cinco millones de libras esterlinas.<sup>5</sup> La incineración de este archivo perteneciente a esta banda británica de *punk* rock de la segunda mitad de los años setenta es anunciada en *The Guardian* (Pattenden, 20 de marzo de 2016) con varios meses de antelación. La posibilidad de una futura quema se presenta como un gesto de amenaza y resistencia frente a las próximas celebraciones organizadas

---

la gestión empresarial a todos los ámbitos de la vida —producción, educación, salud, vínculos sociales y familiares. En definitiva, se establece como único horizonte de lo pensable, que valora positivamente la apropiación de los cuerpos y recursos naturales, la privatización de los espacios, la reclusión de la vida en el ámbito privado, el fomento del individualismo y la mercantilización de la cultura y del tiempo.

5 The Sex Pistols fue una banda de *punk* rock formada en Londres en el año 1975. Se separaron a principios de 1978. Editaron dos simples y un LP, *Never Mind the Bollocks. Here's The Sex Pistols*

por la ciudad de Londres para recordar el “origen” del *punk*.<sup>6</sup> Tan solo dos días antes de la fecha de la quema prometida, el mismo diario confirma que el sábado 26 se produciría la incineración del valiosísimo material *punk* —pósteres, remeras, pantalones y otros objetos originales—, sin embargo, *The Guardian* no cuenta con precisiones acerca del sitio donde ocurriría el ritual y solo brinda ubicaciones tentativas como Chelsea, Camden o Brixton. La información había sido resguardada por el organizador con el fin de “to prevent fans and collectors trying to save the artefacts from the pyre” [prevenir que los fans y los coleccionistas traten de salvar los artefactos de la pira] (Ellis-Petersen, 24 de noviembre de 2016).<sup>7</sup> Finalmente, el 26 de noviembre se anuncia por Internet que la cremación tendría lugar ese mismo día al atardecer sobre el Thames, cerca del Albert Bridge en el barrio de Chelsea, no muy lejos de una famosa ruina de la producción de energía a carbón, Battersea Power Station.

Así, el sábado 26 de noviembre de 2016, el río, el público apostado en sus orillas y los televidentes son testigos de este incendio intencional organizado y provocado por Joe Corr . *The Guardian* (PA, 26 de noviembre de 2016) titula al evento “Punk Funeral: Joe Corr  burns  5m of memorabilia on Thames” [Funeral punk: Joe Corr  quema 5 millones de libras esterlinas de memorabilia en el Thames].

Joe Corr , dueño de la empresa de lencería “Agent Provocateur”, es el hijo de Malcom McLaren, *manager* de los Sex Pistols, y Vivianne Westwood, diseñadora de modas

---

6 Un origen ahistórico que “se esfuerza por recoger all  la esencia de la cosa, su más pura posibilidad, su identidad cuidadosamente replegada sobre sí misma, su forma móvil y anterior a todo aquello que es externo, accidental y sucesivo. Buscar un origen semejante es intentar encontrar ‘lo que estaba ya dado’, el ‘aquello mismo’ de una imagen exactamente adecuada a sí” (Foucault, 1992: 10).

7 Las traducciones de todos los textos cuyas citas se encuentran en inglés con la correspondiente versión en español me pertenecen.

que a principios de los años setenta manejaba una tienda de ropa llamada “Sex” en el número 430 de King’s Road. En ese local creaba y vendía prendas con inscripciones en aerosol y otras incrustaciones, “camisas que llevaban impreso un prominente busto en su lugar correspondiente” (Kreimer, 2015: 20), ropa de goma adherida al cuerpo, camperas bordadas con los nombres del comprador, y otros elementos. La boutique comenzó proveyendo a los *Teddy Boys*, luego a los *rockers*, y más tarde a los *punks*. Malcom McLaren, socio de Vivianne y padre de Joe, había trabajado con la hoy famosa banda estadounidense The New York Dolls, antes de transformarse en el *manager* de los Pistols.

Ese sábado 26 de noviembre de 2016, el pirómano Joe Corré declara desde la barcaza en el Thames que el *punk* se ha convertido definitivamente en una marca registrada como McDonald’s. A punto de encender cinco millones de libras esterlinas de memorabilia *punk* vocifera a la multitud y a la prensa apostadas en la ribera que el “Punk has become another marketing tool to sell you something you don’t need. The illusion of an alternative choice. Conformity in another uniform” (PA, 26 de noviembre de 2016) [El punk se ha convertido en otra herramienta del marketing para venderte algo que no necesitas. La ilusión de una elección alternativa. Conformidad vestida con otro uniforme]. De esta manera, bajo la luz del atardecer otoñal y de los fuegos artificiales, Joe Corré enciende la pira de cinco millones en el “Funeral Punk” ante el asombro de muchos, la indignación de otros tantos, y la incredulidad de algunas voces de la prensa. Camisetas y pantalones utilizados por miembros de la banda, pósteres y maniqués con la cara de Boris Johnson y de Theresa May vestidos con prendas *punk* arden en el mismo barco sobre la corriente del Thames.

Para comprender la inscripción de la cremación, así como nuestro interés en ella, es fundamental tener en cuenta que

un viernes 26 de noviembre, pero de 1976 —cuarenta años antes de la pira de Corré— se lanzaba al mercado el primer single de los Sex Pistols, “Anarchy in the UK”. La ciudad que había visto nacer a esta banda *punk* se disponía, cuatro décadas después, a conmemorar el aniversario de aquel lanzamiento con una serie de exposiciones denominada “Punk London” a llevarse a cabo en sitios como la British Library.<sup>8</sup> Frente a esta festividad del “establishment”,<sup>9</sup> Joe Corré y su madre —Malcom McLaren había fallecido cinco años antes— deciden pasar a la acción y convertir en fuego y cenizas parte de ese archivo que, en medio de políticas culturales de reciclaje, ha venido siendo reproducido, domesticado y transformado en melancolía mercantil.<sup>10</sup>

La celebración “London Punk” tenía como objetos centrales a los Sex Pistols y al movimiento *punk*. Curiosamente, la banda había sido prohibida en el Reino Unido hacia finales del año 1976 y el circuito de recitales de todos los grupos de ese género sufría constantes cancelaciones o directamente prohibiciones. Solo en medio de políticas neoliberales de ubicua mercantilización de la vida —políticas en la que el amor, la familia e incluso las acciones de las diversas resistencias contra el sistema capitalista, presentes y pasadas, se convierten en un *bien*— puede pensarse una celebración de lo destruido.<sup>11</sup>

---

8 La conmemoración también incluye la llegada de la banda *punk* neoyorkina The Ramones a UK.

9 La palabra ‘establishment’ denominaba lo que los *punks* repudiaban, por ejemplo, los artistas consagrados en el *mainstream* estaban ‘established’.

10 Esos elementos a los que nos referimos eran propiedad del archivo de Joe Corré.

11 Carl Menger ([1871] 2012) en su trabajo *Principios de economía política* explica que llamamos *bienes* a esas “utilidades, cosas útiles [...] que tenemos el poder de emplear [...] en la satisfacción de nuestras necesidades”. Los bienes se extienden, según el autor, “[i]ncluso a las relaciones de amistad y de amor, las comunidades religiosas y otras cosas parecidas se hallan evidentemente insertas en el marco de acciones u omisiones útiles de otras personas” (pp. 27-33). Pensamos que en este caso podemos incluir los gestos de la resistencia *punk* —el pogo, los vestidos, etcétera— dentro de la clasificación de bienes.

Con respecto a los Sex Pistols, apenas salió a la calle el primer simple del grupo, la compañía EMI —que había producido el material y distribuiría el vinilo— retiró de la venta todas las copias y rescindió el contrato con la banda. La decisión fue tomada, por un lado, debido a los problemas que se ocasionaban en los conciertos, por el otro, a una entrevista de tan solo dos minutos que había dado la banda el primero de diciembre de 1976 en el programa de televisión *Today*, conducido por Bill Grundy (Mun, 2010).<sup>12</sup> La breve aparición se convirtió en un escándalo nacional, ya que los miembros del grupo estaban ebrios y respondían a las preguntas con frases ofensivas: insultaron al entrevistador y, por sobre todas las cosas, emitieron la impronunciable “palabra de cuatro letras”. Las autoridades locales de cada ciudad por donde pasaría la gira prohibieron sus conciertos, y de “las veintiún actuaciones programadas solo pu[dieron] realizar tres” (Kreimer, 2015: 126). En marzo de 1977 los Sex Pistols fueron contratados por A&M para producir su segundo simple, pero serían inmediatamente despedidos por expreso pedido de otros artistas ligados a la misma compañía grabadora. En mayo del mismo año, Virgin Records los hace ingresar a su catálogo y finalmente sale a la venta el postergado segundo simple *God Save the Queen*, cuyo tema homónimo acusa a la reina, entre otras cosas, de no ser “un ser humano”.<sup>13</sup> Muchas disquerías se rehúsan a vender el

---

12 Se trata del vocablo '*Fuck*', prohibido en los medios ingleses al que, justamente para no pronunciarlo, se lo evoca a través de su descripción morfológica “palabra de cuatro letras”. Por otra parte, la entrevista se podría pensar como un gesto *punk* no solo por lo que dice la banda, sino también por la actitud del conductor, quien al principio del show admite que está borracho diciendo que “los integrantes de la banda están limpios, si se los compara con el modo en que estoy yo ahora mismo”.

13 La canción de los Sex Pistols refiere al himno a la soberanía inglesa “God Save the Queen/King”, que fue adoptado en 1745 durante el reinado de King George. La letra comenzaba de la siguiente manera: “God save great George our king, God save our noble king, God save the king! Send him victorious, Happy and glorious, Long to reign over us, God save the king!”. Luego el



disco y las radios no están autorizadas a difundir su nombre ni a pasar su música. De hecho, en las listas de venta se abrió un espacio en blanco —un vacío— en la posición donde debería leerse el nombre de la banda.

No solo los Sex Pistols son repudiados en UK, “la epidemia punk” (Kreimer, 2015: 126), que parecía tener su centro en el Soho de Londres, comienza a diseminarse por todo el país y cruza el Canal de la Mancha.

El movimiento *punk* y el grupo que nos ocupa dicen que no pretenden cambiar el sistema, sino destruirlo. En consecuencia, la realización de sus conciertos en Londres son “impedidos como medida de seguridad social” (Kreimer, 2015: 129) por el Comité de Entretenimiento del Great London Council. El desafío de este grupo de cuatro integrantes y su *manager* parece no tener límites: ante la prohibición de tocar en suelo británico, salen a promocionar su disco con un concierto por el Thames a bordo de la barcaza “Queen Elizabeth II”.

Ahora bien, este dato no tendría demasiada importancia si no nos detuviéramos en la siguiente información.

En primer lugar, el nuevo disco *God Save the Queen* lleva en la portada la fotografía oficial de la reina Elizabeth II manipulada. En un gesto que recuerda el *ready-made* de Duchamp sobre la *Mona Lisa*,<sup>14</sup> la reina aparece con sus ojos “vendados” con un trozo de papel en el que se lee el título de la canción, y su boca está “amordazada” por una cinta que reza el nombre de la banda. Además, comienza a circular otra versión de la misma foto con un alfiler de gancho atravesando los labios de la sonriente reina. En este caso sus ojos están descubiertos, los nombres del disco y del grupo

---

adjetivo “great” cambiaría por “gracious”, y la banda *punk* cambia el segundo verso por “She ain’t no human being”.

14 Marcel Duchamp le pinta bigotes y barba a una postal de la *Mona Lisa*, además le escribe “L. H. O. O. Q.,” un juego que en francés se despliega como “Elle a chaud au cul”.

musical se inscriben fuera del rostro de la monarca, pero a un lado de su mejilla se puede leer el verso “She ain’t no human being” (Sex Pistols, [1977] 2014).

En segundo lugar, el concierto de promoción del disco a bordo del “Queen Elizabeth II” se produce el mismo día en el que la reina homónima es llevada en procesión sobre una carroza hasta la catedral de Saint Paul en conmemoración del Silver Jubilee, los veinticinco años de su ascenso al trono —festividad a la que concurren miles de británicos y que fue televisada en vivo—. Los Sex Pistols, de algún modo, acompañan por el Thames la procesión real que se realiza por las calles de la ciudad. Pero la banda no llega por el río hasta la altura de la catedral de Saint Paul, la policía aborda la embarcación *punk* mucho antes, en el muelle de Charing Cross, donde reprime y detiene a los miembros del grupo y a su *manager* Malcom McLaren.

Cuarenta años después, en 2016, el señor Corré protesta contra la exhibición “Punk London” (Ellis-Petersen, 24 de noviembre de 2016) por tratarse de “a betrayal of punk’s countercultural values” [una traición a los valores contraculturales del *punk*] y denuncia la apropiación y fetichización de esos valores *punk*, transformados en marcas registradas “owned by the state, establishment and corporations” [propiedad del Estado, del establishment y de las corporaciones]. La pira del 26 de noviembre de 2016 pretende poner fin a algo que de algún modo ya había sido asesinado dos veces. Busca matar a un muerto.

Asimismo, una semana antes Corré anticipa la futura pira sobre el Thames quemando una remera con la foto de la reina con el alfiler de gancho frente al palacio de Buckingham mientras explica que el “punk has no solutions for today’s young people” (Ellis-Petersen, 24 de noviembre de 2016) [el punk no tiene soluciones para la gente joven de hoy]. Asimismo, define el futuro evento diciendo:

I think this is the right opportunity to say: you know what? PUNK is dead. Stop conning a younger generation that it somehow has any currency to deal with the issues that they face or has any currency to create the way out of the issues that they face. It's not and it's time to think about something else. (Ellis-Petersen, 24 de noviembre de 2016)

[Pienso que esta es la oportunidad justa para decir: ¿sabés qué? El PUNK está muerto. Basta de engañar a las nuevas generaciones [haciéndoles creer] que de algún modo todo esto tiene hoy vigencia para abordar los asuntos que ellos deben enfrentar, o que todavía tiene vigencia para crear el modo de salir de esos asuntos a los que se enfrentan. No es así y es hora de pensar en otra cosa].

Joe Corré entiende que el *punk* no tiene que ver solo con un género musical, sino con el desafío al *statu quo*. El *punk* está muerto, ya no tiene sentido, el movimiento “now being owned by the corporate sector” [ahora propiedad del sector corporativo], ha sido “privatised, packaged and castrated” [privatizado, empaquetado, y castrado] (Ellis-Petersen, 24 de noviembre de 2016), y para colmo la exposición “London Punk” está avalada por la reina.

## Dos

¿Qué cosa es esta cosa *punk* que el gobierno de Londres, cuarenta años después, retoma, publicita y expone? Se explica en la entrada “From Shakespeare to rock music: The history of the word ‘punk’” del *English and Drama Blog* de la British Library que en el siglo XVI “To keepe a puncke”

[tener una prostituta] es un pecado igual al de la bebida. Esta sentencia se puede leer en la balada “Simon The Old King”, escrita alrededor de 1550 (Wilcox, 26 de agosto de 2016). Al tan mentado matrimonio entre la bebida y la debilidad se le adiciona la prostitución [puncke], elemento que junto con la holgazanería construirán la “trinidad del desorden” que la época clásica se ocupará de clasificar, distribuir, encerrar, organizar y poner a trabajar (Foucault, 2021). Un posible orden de equivalencias del siglo XVI pone en el mismo plano las dos primeras debilidades sentenciando “Soe fellowes, if you be drunke, of ffrailtye itt is a sinne, as itt is to keepe a puncke” [Así que muchachos, emborracharse es un pecado de fragilidad, de la misma manera que lo es tener una prostituta]. Uno es débil, es frágil y cae en el pecado, pierde la cabeza, dice cosas insensatas, se comporta de manera ociosa, confunde amigos con enemigos, relaja el cuerpo, olvida las dimensiones espaciales y temporales del deber. De este modo, descubrimos en una de estas emergencias del término *punk* no tan solo a la prostituta, sino especialmente al pecado [*sinne*] que significa hacer uso de ella. Algunos años después, la palabra ‘Puncke’ reaparece en la obra *Measure for Measure*, de William Shakespeare, nuevamente asociada al sexo como un problema moral en medio de la ciudad de Viena, donde la prostitución se erige como un gran negocio. Hacia finales del siglo XVII la palabra se comienza a utilizar “to describe a boy or young man being kept by an older man for sex” [para describir a un chico o a un joven al servicio sexual de un señor mayor]. La historia de los usos del término *punk* avanza hacia otros terrenos linderos asociados a lo que recién mencionábamos como la “trinidad del desorden”, incluyendo aquellas personas consideradas despreciables e inútiles. También se disemina como un insulto para hablar de criminales de poca monta, vagos, vagabundos, *amateurs*, aprendices y gente sin experiencia en general.

Pero el uso de la palabra *punk* para referirse a un hecho cultural emerge recién en los años setenta del siglo pasado en la pluma del crítico Dave Marsh. A principios de la misma década el término “Punk Music” comienza a ser utilizado para anunciar los primeros shows del dúo Suicide en Nueva York. Algunos años después la palabra *punk* era usada como un término general que englobaba un tipo de música liderada por The Ramones en EE. UU., y Sex Pistols en UK.<sup>15</sup>

En este sentido, destacamos otras dos apariciones de la palabra *punk*:

La primera refiere a un título en el semanario musical *Sounds*, “Welcome to the (?) Rock Special”, en octubre de 1976. Allí se hacía referencia con “Rock Special” a algo que nadie sabía exactamente de qué manera llamar: *punk*.

La segunda se trata de la emergencia en los medios británicos de la palabra “*punk rock*” para describir la participación de la banda Sex Pistols en el programa de televisión *Today*, del 1 de diciembre de 1976, conducido por Bill Grundy, que salía al aire a la hora del té. El periódico *Daily Mirror* queda espantado por el show televisivo de los Sex Pistols y se pregunta en su portada del día siguiente “Who Are These Punks?” [¿Quiénes son estos punks?]. De algún modo, la respuesta comienza a esbozarse en la misma página del diario. El matutino informa que “The Sex Pistols, leaders of a new ‘punk rock’ cult, hurled a string of four-letter obscenities at interviewer Bill Grundy on Thames TV’s family teatime programme *Today*” [Los Sex Pistols, líderes de un nuevo culto de ‘rock punk’ le arrojaron una serie de obscenidades de cuatro letras al entrevistador Bill

---

15 Simon Reynolds (2018) explica que Lester Bangs “básicamente cambió el curso de la historia del rock, formulando la estética y el *ethos* del *punk rock* muchos años antes de que el *punk* existiera” (p. 28).

Grundy en el programa familiar *Today*, que se emite en el canal Thames TV a la hora del té (*Daily Mirror*, 2 de diciembre de 1976). Palabras obscenas, innombrables en ese contexto —de hecho *Daily Mirror* las reproduce solo indicando la primera letra de cada una seguida de un silencio: f\_\_\_, s\_\_\_—, transforman un “pop group” en un “*punk* group”. Bajo el título “The Filth and the Fury” [La suciedad y la furia] la basura, la mierda y la furia se asocian en la portada del *Daily Mirror* para subrayar esta nueva emergencia que había sido anunciada el día anterior en la escandalosa entrevista de Bill Grundy.

El conductor comienza la charla marcando la cuestión de la falta de belleza y limpieza de los integrantes. Dice que son “punk rockers [...] they are heroes, not the nice, clean Rolling Stones” [roqueros punk [...] son héroes, no son los lindos, limpios Rolling Stones] (Mun, 2010). Siguiendo esta idea, Kreimer (2015) en *Punk: la muerte joven* explica que “en la década del setenta, *punk* quiere decir, básicamente, podrido, inferior, sin valor, marginal, chatarra” (p. 24).<sup>16</sup> El adjetivo *punk* califica al sustantivo *punk*, se produce una especie de enroque —*punk* is *punk*—, se traza un círculo que va de lo podrido, lo roto, lo subversivo y lo sucio a la podredumbre, la ruptura, la subversión, la suciedad y la mierda, estados de la vida pronunciables solo a partir de otra “four-letter obscenity” [obscenidad de cuatro letras] aceptable para la hora del té como reemplazo de “*fuck*”: *punk*.

La cuestión de dar el nombre a partir del insulto y la basura fue retomada en otra entrevista de 1977 en la que se presenta al movimiento *punk* como un “cult” que “[drives] to frenzy” [lleva al delirio]. Allí la conductora acusa al grupo diciendo “you are also trying to shock everyone, you’re

---

16 Es importante señalar que el texto de Juan Carlos Kreimer aquí citado fue escrito entre agosto y octubre de 1977, en plena movilización *punk*.

close to bizarre” [además están intentando escandalizar a todo el mundo, se acercan a lo bizarro]. Entonces se formula la pregunta por la palabra obscena pero aceptable: “punk, if you look it out in any dictionary [...] it means ‘worthless, nasty’... Johnny Rotten, are you happy with this word?” [punk, si buscan en un diccionario [...] esa palabra significa ‘sin valor’, ‘desagradable’... Johnny Rotten, ¿estás feliz con esta palabra?]. Inmediatamente el cantante le responde “No. The press gave us it. It’s their problem, not ours. We never called ourselves ‘punk’” [No. La prensa nos nombró de esa manera. Es su problema, no el nuestro. Nunca nos llamamos ‘punk’ a nosotros mismos].

## Tres

Hacia mediados de los años setenta comienza a madurar en Inglaterra una serie de frutos podridos de la cultura, unos desechos *punk* para la racionalidad capitalista. Frutos que exceden el ámbito meramente musical y que emergen en otras formas de circulación de la información, de la escritura, de los saberes, y también en maneras singulares de participación en la vida cultural. Mark Fisher (2019) explica:

‘punk’ no designaba un género musical particular, sino una confluencia que ocurría por fuera de los espacios legítimos (o legitimados): los fanzines eran más importantes que la música, en cuanto permitían y producían un modo completamente diferente de actividad contagiosa que destruía la necesidad del control centralizado. (p. 43)

Para pensar el *punk* como una confluencia que circulaba por fuera de los espacios legitimados debemos desplazarnos

de los famosos grupos musicales —como los mencionados Sex Pistols, o The Clash— hacia trabajos anónimos, espacios desconocidos, circulaciones novedosas, tiempos efímeros y acciones locales.

En este sentido, es importante señalar que los Sex Pistols conformaron un elemento más dentro del movimiento. Al respecto, Greil Marcus (1993) dice:

duraron unos nueve meses: vieron aparecer su primer disco el 4 de noviembre de 1976 y dejaron de existir para convertirse en meros implicados en un proceso el 14 de enero de 1978, cuando inmediatamente después del último show de su única gira norteamericana, Johnny Rotten abandonó el grupo afirmando que McLaren, en su avidez de fama y dinero, había traicionado todo lo que los Sex Pistols representaban. (p. 43)

El aborrecido espectáculo de collares con hojas de afeitar, alfileres, anzuelos y otros objetos incrustados en el cuerpo debería pensarse junto a un tipo de producción cultural específica *punk* que se diseminaba por la ciudad por fuera de los canales oficiales tanto de la industria literaria como de la musical.

Sin desestimar la importancia de las famosas bandas que se erigían como “una propuesta comercial y una conspiración cultural” (Marcus, 1993: 8), una de las tácticas de aquella estrategia de la ruina *punk* eran los *fanzines*, unas revistas a las que podríamos denominar “el *underground* del *underground*” (Kreimer, 2015: 49). Constaban de unas pocas hojas y los textos tenían no solo errores de ortografía, sino que además evidenciaban problemas de sintaxis. La letra de molde de las imprentas era reemplazada por las manchas de las máquinas de escribir y, lejos de ser diagramadas por un diseñador profesional, aquello que organizaba la



información era la técnica del *collage*. Las impresiones eran en blanco y negro, se realizaban a través del mimeógrafo, y la tirada variaba entre seiscientos y mil ejemplares.

Los *fanzines* contaban con cierta fuerza vital de dispersión que los hacía incapturables. Estas publicaciones contenían variada información sobre recitales y encuentros, pero también notas de opinión, crítica musical, teoría y fotos. Era una prensa del desorden que todo el tiempo destruía cualquier intento de control centralizado ya que se trataba de una propuesta autogestiva y, de algún modo, también efímera.<sup>17</sup> Entre 1976 y 1978 circulan por las ciudades de UK alrededor de cien títulos de *fanzines*, lo que significa por otra parte la misma cantidad de “oficinas” de redacción. Ahora bien, allí no se escribe solamente sobre las bandas más conocidas. A partir de la segunda mitad de los años setenta un hormigueo de discos de baja calidad de grabación empieza a circular por las calles y habitaciones del reino. Los dueños de los locales en los que se realizaban diariamente conciertos *punk* grababan las actuaciones y luego las comercializaban en vinilos de siete pulgadas, no siempre con autorización de los autores o intérpretes. Esta situación da una idea de la inmensa cantidad de material sonoro y visual que circulaba por fuera del *mainstream*, junto con esas publicaciones de máquina de escribir, birome, papel y tijera.

El más famoso de estos *fanzines* fue *Sniffin' Glue* [*Aspirando pegamento*], que llegaba a imprimir más de diez mil ejemplares. El editor era un amigo del cantante de los Sex Pistols que se oponía a abandonar, a pesar del volumen de la tirada, la máquina de escribir. Los fondos eran utilizados para producir discos bajo el sello Step Forward. Todos estos papeles abrochados, esa inmensa y fugaz literatura *punk* de

---

17 Cfr. Lourau ([1975] 2001).

los *fanzines* produce una organización de los géneros que conjuga aquello que para la industria del *mainstream* se presentaba en ese momento como el límite de su pensamiento aunque, de hecho, los *fanzines* incorporaran estilos del *mainstream* también.<sup>18</sup> De algún modo, toda esta proliferación y formas de circulación permiten experimentar lo dado no como hechos naturales, sino como estructuras impuestas.<sup>19</sup>

Lo interesante de todos estos desechos que se desvían del campo de lo previsto y desordenan la hora del té es la invención de posibles cartografías *otras* sobre el mapa capitalista de la vida. Cierta fuga de los controles de la conducta que el gobierno ejerce se actualiza cuando estas tácticas de idas vueltas y remolinos aparecen como paradojas productivas. Un ejemplo de ello podría verse en el “desvío” del cheque de desempleo. Algunas bandas que comenzaban a organizarse eran “subvencionadas” indirectamente por el pago que realizaba el gobierno a aquellas personas que se encontraban sin trabajo.

Así algunos de esos jóvenes compraban sus instrumentos en cuotas gracias a la existencia del “*dole*”. Aparece una forma de sociabilidad que escapa al control y la supervisión de los mecanismos del *mainstream*, un uso del espacio público en el que la individuación y el control de los canales de comercialización y distribución de la información exceden

---

18 Simon Reynolds (2018) explica las condiciones que hacían posible la existencia de un tipo de escritura autónoma en el seno de revistas musicales que eran propiedad de un conglomerado. Dice que “[d]urante la edad de oro de la prensa musical, IPC y EMAP (la compañía dueña de *Sounds*) no interferían en las operaciones cotidianas de los periódicos musicales, puesto que se vendían bien y, al ser baratos de mantener, resultaban altamente rentables” (p. 25). En este sentido, se abría un “curioso espacio de autonomía cultural divorciado de las presiones del mercado. En términos de propiedad y distribución *estructural* (de alcance nacional y omnipresente), los periódicos eran corporativos y *mainstream*; en términos de *contenido* y *actitud*, la vibración que latía en cada línea y en cada pie de foto era *underground*”. (p. 25).

19 *Cfr.* Marcus (1993).

la posibilidad efectiva de su gobierno, y escapan a los mecanismos de mercantilización de la cultura. Es en esta desregulación de los cercamientos conductuales y mercantiles donde la ruina se inscribe como una táctica que de manera microfísica avanza no solo enloqueciendo el buen gusto, la moral y las costumbres, sino utilizando los mecanismos propios de una economía todavía organizada en relación a un tipo de sociedad salarial de producción, no de consumo. Para comprender estos redireccionamientos de instrumentos como el cheque de desempleo, es fundamental situarlos en el contexto de un Estado de bienestar que interviene, reglamenta, protege y arbitra en todos los dominios de la vida. El Estado benefactor se proponía garantizar “colectivamente el bienestar individual [a partir del] carácter normal de una vida sostenida por el trabajo [que] transformaba el derecho a una vida digna en cuestión de ciudadanía política, ya no de desempeño económico” (Bauman, 2011: 74). No escapaba a sus funciones la de contener a quienes se encontraban transitoriamente desocupados, “manteniéndolos en condiciones de ‘comportarse normalmente’” (p. 74) a la espera de una recuperación y ampliación de los puestos de trabajo.

Con respecto a estos desvíos, Simon Reynolds (2018) explica que “Thatcher y Reagan representaban un masivo contragolpe tanto para los contraculturales años sesenta como para los permisivos años setenta” (p. 42). En este sentido, emerge toda una cultura alternativa independiente que se proponía el “control completo”. Reynolds señala que los sellos independientes “conformaban una especie de microcapitalismo anticorporativo” (p. 42) y, en este sentido, resulta fundamental subrayar la cultura “samizdat”, término que se refiere a la literatura prohibida por el entonces régimen soviético.

## Cuatro

Todas esas opiniones que veían a ciertos sujetos sociales, sus producciones y su formas de organización —lo independiente, lo alternativo— como errores y despojos, y que en el ámbito cultural encontraban en el término *punk* una forma de categorización, comienzan a tomar dirección y fuerza política a partir del ascenso al poder del gobierno de Margaret Thatcher. Los enunciados reaccionarios a estas formas de vida se vuelven parte de la estructura de un programa político que se propone efectuar una mutación civilizatoria en el orden social capitalista; de producir profundas transformaciones de los comportamientos y la sensibilidad humanas (Murillo y Pisani, 2020). Este proyecto incluirá no solo al Estado, sino también a la clase trabajadora organizada como una fuerza que coarta la libertad. Leemos en la autobiografía política de Thatcher, *Los años de Downing Street* (1993), las líneas de un programa de gobierno que prometía focalizarse en la cura de la “enfermedad británica” del “enfermo de Europa” (pp. 19-20). El proyecto diagnosticaba al Estado como *la* infección que asolaba el reino a través de toda una serie de medidas y remedios socialistas que, para la flamante gobernante, eran a la cura del país lo que las sanguijuelas a la leucemia (p. 20). En su arribo a Downing Street, la dama de hierro explica:

[l]as inyecciones de demanda monetaria, que en los años cincuenta habían provocado una subida de la producción real y una caída del desempleo antes de impulsar una modesta suba de precios, ahora se convertirían en altos niveles de inflación sin causar el menor efecto en la producción y el desempleo. (Thatcher, 1993: 19)

En este sentido, rechaza todo tipo de intervención estatal en cuanto a las subvenciones y a la dirección de las inversiones, y explica que la tarea del gobierno debía estar limitada a “establecer un marco de estabilidad [...] dentro del cual las familias y los negocios individuales fueran libres de perseguir sus propios sueños y ambiciones” (p. 26). Denuncia un proceso de inflación del Estado que lo transforma en un monstruo que todo lo abarca y todo lo ahoga, destruyendo cualquier posibilidad de desarrollo de una sociedad libre. Así, toda una estrategia de liberación de la música, de la crítica y de la experimentación de las fauces del mercado comienza a ser lentamente desplazada hacia las sombras. Todo lo que proponen otras formas de vida que no estén iluminadas por el mercado en tanto idea del Bien, es decir, como principio del orden del universo, pasan a ser sospechosas.

Las condiciones de posibilidad que permitían cierta autonomía creativa respecto del mercado empezarán a ser desmanteladas y la fuente de novedad sería cooptada por estrategias de *marketing* que, en los comienzos del nuevo milenio la encuentran en la retrospectión, en la búsqueda de viejas estructuras, modelos, estilos y gestos a los que vacían de su poder.

Ante la pregunta acerca de la relación entre el capitalismo tardío y la retrospectión como fuente de novedad en el arte —cuestión que más adelante desarrollaremos—, Mark Fisher (2021), luego de revisar algunas hipótesis, se centra en el problema de la privación de recursos para producir lo nuevo. El crítico explica:

[e]n el Reino Unido, el Estado de bienestar de posguerra y las subvenciones para el mantenimiento de la educación universitaria constituyeron una fuente indirecta de financiación para la mayoría de los experimentos de la cultura popular entre la década de 1960 y la de 1980. (Fisher, 2021: 40)

Al respecto, diagnostica que se produce una merma del “tiempo social disponible” y que, por otra parte, “la enorme inflación del costo de los alquileres y las hipotecas” destruye la “disponibilidad de propiedades baratas y ocupadas [tanto en Londres como en Nueva York]” (p. 41).

El Estado de bienestar que, de alguna manera, creaba ciertas condiciones de posibilidad —espacio, tiempo— en las que emergían nuevos materiales, en realidad no produce sino ruinas para la racionalidad neoliberal. Thatcher explica que el gobierno se entromete en lo que no le corresponde, que no posee suficiente información para actuar, pero que sin embargo lo hace, y en ese sentido, su intervención coarta las libertades y produce lo que John Hoskyns denominó una “cultura de la decadencia” (Fisher, 2021: 42). Al contrario de libertad individual, el nuevo gobierno diagnostica dependencia y atrofia.

Este discurso entiende que los actores sociales como los sindicatos o el mismísimo Partido Laborista dificultan la comunicación entre la gente y el gobierno. De hecho, la primera ministra se propone a sí misma como una mediadora sin mediación entre la política, es decir, el mercado, y la gente. Es muy interesante, en este sentido, el rescate que hace de la figura y de la voz de su padre, un hombre que le había enseñado —mucho antes de que ella leyera una línea de los liberales— que el gobierno debía organizarse alrededor del mercado libre,

un enorme y sensible sistema nervioso, que respondía a sucesos y señales en todo el mundo para abastecer a las siempre cambiantes necesidades de los habitantes de diferentes países, de diferentes clases sociales, de religiones distintas, con una especie de benigna indiferencia a su condición. (Thatcher, 1993: 22-23)

Pero los cambios no solo se dirigían al problema económico, sino también y especialmente a la producción de consentimiento a través de la construcción de historia, valores y sentido común. No se trata, por lo menos en los países centrales, de un mero gobierno represor, sino de una máquina de producción de subjetividad y deseo que toma al otro —el amor, la familia, la amistad, la educación, la salud— como un bien, y que interpela a tratar a todo lo existente como un medio. De esta manera, emerge un arte de gobierno,<sup>20</sup> una forma de conducción de la población que tendrá como objetivo el control de la subjetividad. Se trata de una mutación en el orden social (Murillo, 2018) cuyas tácticas apuntan al gobierno de la subjetividad individual y colectiva. Esas tácticas tienen como objeto de cálculo e intervención los fenómenos afectivos, cognitivos y morales, y persiguen el objetivo de reconstruir constantemente un sentido común que acepte lo dado como única realidad posible.

Margaret Thatcher asume que se trata “[m]ás que [de] un programa, [de] una forma de vida” (1993: 527) sustentada en el “individualismo, la propiedad privada, la responsabilidad personal, y los valores familiares” (Harvey, 2015: 29). La primera ministra realiza un diagnóstico sobre los motivos iniciales de los problemas sociales y, como dijimos antes, responsabiliza al Estado por haber hecho demasiado. La desmesurada intervención del gobierno redundaba en tomas de decisiones que “correspondía tomar a las personas, las familias y los vecindarios [caso contrario] los problemas de la sociedad aumentarían en lugar de disminuir” (Thatcher, 1993: 528). La función paternalista del Estado había creado una “subclase” y ligado a esto el desarrollo de la ya mencionada “cultura de la dependencia” (p. 529).

---

20 Cfr. Foucault (2007).

En esta construcción de la vida como una forma decadente, dependiente e incompleta opera un discurso que, en algunos de sus enunciados, nos recuerda al lenguaje y las prácticas del siglo XVIII en Inglaterra. Si bien ella admite sentir “un enorme respeto hacia la mentalidad victoriana” (Thatcher, 1993: 529), sus reflexiones acerca de los excluidos se remontan a las prácticas sustentadas en las leyes de pobres isabelinas de 1603. Thatcher no se equivoca cuando dice que el victorianismo hacía “una distinción entre los pobres ‘dignos’ y los pobres ‘indignos’” (p. 529), sin embargo, esa categorización se remonta a un pasado más lejano, específicamente a los problemas del mantenimiento de los pobres por parte de los *parishes*, mucho antes de los primeros esfuerzos estatales por disciplinar los cuerpos obreros a los tiempos de la fábrica. En este sentido, se actualiza una serie de viejos enunciados que funciona como relleno estratégico en el dispositivo económico-moral de construcción de subjetividad neoliberal con el fin de endilgarle al Estado la promoción de la ya mencionada “cultura de la dependencia”, efecto del suministro de ayuda a todo el mundo sin reparar en las condiciones morales de los beneficiarios. Es por esta razón que se trata, como lo señalamos al principio del párrafo, de una “forma de vida”: aquello que Thatcher denomina “‘capitalismo democrático’ era un sistema moral y social, y no meramente económico, que fomentaba toda una gama de virtudes y que dependía de la cooperación, y no se limitaba a dejar que cada uno campara por sus respetos” (p. 530).

Esa “base intelectual” —la primera ministra cita a Hayek, además de a su padre— sostenía la creencia de que el incremento en la tasa de criminalidad no obedecía a fenómenos económicos, sino a cuestiones de índole moral como el nacimiento de niños y niñas fuera de la institución matrimonial, o el divorcio de los padres “antes de cumplir los



dieciséis años” (Thatcher, 1993: 531). Es así como se postula que la desintegración familiar es “el punto de partida de todo un abanico de males sociales, entre los cuales los problemas con la policía solo eran uno” (p. 531). Otro blanco de intervención serán las mujeres embarazadas, con el que nuevamente se despierta un anacronismo dieciochesco que ve en el embarazo una oportunidad para recibir sostén, en este caso, una vivienda municipal e ingresos estatales.<sup>21</sup> De hecho, Thatcher predica una vuelta a un tipo de ayuda ligada a la caridad, y es en este sentido que desde el inicio de su mandato se plantea, por un lado, el desmantelamiento del diálogo social, la principal herramienta corporativa para la contención y resolución de los conflictos laborales en la que participaban empleadores y trabajadores con la mediación del Estado. Por el otro, la suspensión de las políticas tutelares de pretensiones universales que caracterizaban al Estado de bienestar, que propiciaban la adopción de políticas selectivas y focalizadas que buscaban disminuir los efectos negativos —aumento del desempleo, de la exclusión, de la marginalidad social, de los índices de pobreza e indigencia, así como la desintegración de los lazos sociales— causados por la desregulación, privatización, destrucción de puestos de trabajo y desinversión social (Bauman, 2011; Gorz, 2003). En definitiva, se trataba de desplazar el Estado de bienestar por el *capital* en su función de ordenador de la vida social (Gorz, 2003).<sup>22</sup>

---

21 Decimos que Thatcher (1993) retoma enunciados del siglo XVIII cuando señala que “la horrorizaba la forma en que los hombres engendraban una criatura y luego desaparecían, dejando a la madre sola —y al contribuyente la carga de correr con los gastos derivados de su irresponsabilidad— y condenando a la criatura a un nivel de vida inferior al que le correspondería” (pp. 532-533).

22 Su derrumbamiento a mediados de los setenta se materializó con el pasaje de una sociedad de tipo inclusiva a una excluyente y fuertemente marcada por la ruptura de lazos sociales, el ascenso de la vulnerabilidad social y el avance de las incertidumbres (Bauman, 2011; Gorz, 2003).

Resultaría complejo intentar separar estas medidas de gobierno de un discurso de descalificación y denigración de los servicios públicos. De este modo, el sector público aparece como un parásito, como aquello que crece a expensas del sector privado y, por otra parte, es visto como incapaz o directamente como opositor a cualquier tipo de “gestión eficaz de sus servicios” (Thatcher, 1993: 44).<sup>23</sup>

En relación a esta cuestión de la responsabilidad individual, es también interesante destacar el punto de vista que se despliega en la autobiografía de Thatcher sobre el arte ligado al concepto de “genio artístico, [...] algo que no se puede planificar ni predecir; [que] es excéntricamente individual” (Thatcher, 1993: 535). La cultura aparece en el discurso de Thatcher como un objeto de prestigio —separado de la radio y la televisión— especialmente focalizado en los teatros y museos bajo el rótulo de “Las artes”. Se trata de erigir a Gran Bretaña como una especie de vidriera que pudiera compararse con los Estados Unidos.

---

23 En Argentina, el discurso de denigración de lo estatal vuelve a aparecer con fuerza en la última década del siglo XX, bajo el gobierno neoliberal de Carlos Menem. Un ejemplo de esta cultura de descalificación del rol del Estado era el famoso *sketch* del comediante Antonio Gasalla, “Flora, la empleada pública”. Aquella representación mostraba la puerta de atención del Estado: una empleada con la bombacha a la altura de las rodillas le gritaba a la gente que iba a hacer trámites “¡Atrás, atrás!”. El maltrato de la empleada era el signo de un Estado que se estaba desmantelando, de un proceso que había comenzado en la segunda mitad de la década del setenta, que se había interrumpido parcialmente durante los años ochenta, y que retomaba su sistematización y bríos en los años noventa. Al respecto, José H. Martínez de Hoz explica que “[f]ue recién después de las elecciones que consagraron presidente al Dr. Carlos Menem y su asunción a mediados de 1989 cuando se anunció claramente el propósito de llevar a cabo un importante y concreto programa de privatizaciones que comenzó a efectuarse en 1990. De esta manera se recogía no solo la evolución de la opinión pública en el país, que a partir de las semillas sembradas por la acción de gobierno y por la docencia realizada en el período 1976-1980 en los distintos ámbitos institucionales y sociales, había ido comprendiendo la verdadera naturaleza del problema, sino que también se respondía a las urgencias de las necesidades insatisfechas provocadas por la ineficiente acción de las empresas de servicios públicos y la falta de recursos del Estado para hacer frente a sus requerimientos” (1991, pp. 87-88)

Todo aquello que se presenta como colectivo, que no se deja capturar en los recortes de la acción individual, y que es a la vez extático, imprevisible en su tiempo, sus formas y efectos, incompatible con ese “enorme y sensible sistema nervioso” (Thatcher, 1993: 22) denominado mercado libre será transformado en ruinas, eliminado como forma-de-vida, en tanto “una vida que no puede separarse nunca de su forma, una vida en la que no es nunca posible aislar algo como una nuda vida [...] una vida que, en su modo de vivir, se juega el vivir mismo” (Agamben, 2010: 13-14).

Más tarde, sin embargo, será recuperado en su aislamiento solitario como mera imitación de estilos alguna vez derrotados.<sup>24</sup> Se produce así una segunda derrota que, de algún modo, apuntaría a la construcción corporativa de una historia del error a la que se le permite desfilarse como objeto neutralizado, o “castrado”, en las palabras de Joe Corrè sobre el Thames.

## Cinco

Mark Fisher (2021) explica que desde principios del nuevo milenio “hay una creciente sensación de que la cultura ha perdido su capacidad de asir y articular el presente” (p. 33). De algún modo, la incineración pública de Joe Corrè denuncia la inviabilidad de cualquier lucha o forma de transformar el presente por medio de todas esas bagatelitas *punk* que son expuestas en el festival “Punk London” y reproducidas en prendas de vestir, pósteres, música y publicidad por las grandes corporaciones.<sup>25</sup> Pero el crítico inglés,

---

24 El mercado también recuperará, además de ruinas, viejos estilos alguna vez exitosos, muertos.

25 Un ejemplo podría ser la publicidad de manteca “Country Life” protagonizada por el ex cantante de los Sex Pistols, John Lydon (Broukzitterd, 2008).

a través de la lectura de Franco “Bifo” Berardi, plantea un paso más. No se trata solo de que esos gestos del pasado ya no sean útiles, sino que además “podría ser que, en un sentido muy importante, ya no exista más un presente susceptible de ser asido o articulado” (p. 33). Tomando el concepto de “modo nostálgico” de Fredric Jameson, Fisher (2021) presenta a través de los trabajos de Arctic Monkeys y Amy Winehouse dos ejemplos de “la extraordinaria capacidad [del presente] de acomodarse al pasado” (p. 34). Explica que el “modo nostálgico” consiste en “un apego formal a las técnicas y fórmulas del pasado, una consecuencia del abandono del desafío modernista de crear formas culturales innovadoras adecuadas a la experiencia contemporánea” (p. 36). En este caso, las tecnologías de grabación hacen simular como si los discos actuales de Arctic Monkeys y Amy Winehouse hubieran sido grabados en décadas pasadas. Sin embargo, esas músicas no fueron presentadas como “‘retro’, [...] parcialmente porque no había un ‘ahora’ con el que contrarrestar su retrospección” (Fisher, 2021: 34-35). El “anacronismo posmoderno” permite pensar el uso de la tecnología no en la experimentación de nuevas formas, sino en su subordinación a la renovación de lo viejo. Su efecto consiste en “disfrazar la desaparición del futuro como su opuesto” (p. 38). En este contexto, el procedimiento de construcción de la ruina, retrospección y pastiche, permite la producción de una historia en la que los derrotados y desechados son arrojados al espacio presente de un “pasado que no refiere a ningún momento histórico específico” (p. 39).

Siguiendo esta línea de análisis, quisiera traer a nuestra investigación un trabajo literario en el que se plantea una relación significativa entre los materiales del pasado y los efectos políticos y económicos del neoliberalismo en el presente. Esta relación se establece a partir de la construcción

de ruinas que llaman la atención del lector un poco como lo hiciera el niño muerto de *La interpretación de los sueños*, de Sigmund Freud (2020: 427), cuando aquel despierta al padre de su sueño en el sueño y le reclama “¿Padre, no ves que estoy ardiendo?”<sup>26</sup>

Este trabajo literario al que me refiero se edita en 2014 y lleva como título *Discovering Scarfolk*. Se trata de un libro que se presenta como una guía turística de una ciudad llamada Scarfolk, situada en el noroeste de Inglaterra. Esta ciudad ha quedado varada en un tiempo que comenzó en 1970, duró nueve años y no presentó ningún progreso más allá de 1979. *Discovering Scarfolk* es un fragmento de un tiempo que se pliega sobre sí mismo hasta el infinito. Esta década que “loops *ad infinitum*”<sup>27</sup> comenzaría, o por lo menos coincidiría, con el ascenso al poder del líder del Partido Conservador británico, Edward Heath, y finalizaría —o por lo menos se plegaría hacia el pasado— con la llegada al poder de la líder del mismo partido de Heath, Margaret Thatcher.

El texto es una sátira en la que el humor negro también “loops *ad infinitum*”. Sus recursos son la retrospección, el pastiche y la paradoja, elementos combinados con los que se produce el encierro en el pasado, la asfixia de lo repetido y la muerte que no muere, así como la vida que no vive. *Discovering Scarfolk* (Littler, 2014)<sup>28</sup> narra la historia

---

26 Nos referimos al Capítulo VII de *La interpretación de los sueños*. Allí se cuenta el sueño del padre que es despertado por su hijo muerto, a quien se le había caído una lámpara durante su velorio. De este modo, iba hasta la habitación del padre y le reclamaba “¿Padre, no ves que estoy ardiendo?”.

27 En el blog se puede leer que “Scarfolk is a town in North West England that did not progress beyond 1979” (Littler, 2022).

28 Richard Littler es un diseñador gráfico y escritor inglés. Ha trabajado en diversos campos como la escritura de guion cinematográfico, la animación, los juegos de computadora y la televisión interactiva.

del viaje interrumpido de Daniel Bush y sus hijos a la ciudad de Sedaton.<sup>29</sup> El editor del volumen, el doctor Ben Motte,<sup>30</sup> cuenta que una vez recibió en su casa un paquete envuelto con un viejo papel madera que ya había sido utilizado para envolver otras cosas. Motte lo abrió y encontró que en su interior había una guía turística llamada *Discovering Scarfolk*: esa guía tenía el lomo partido, muchas de sus páginas aparecían arrancadas y las que habían sobrevivido estaban gastadas. La guía contenía recortes de diarios, propaganda de la municipalidad de Scarfolk, avisos, tapas de libros, *tickets*, etiquetas de frascos de mermelada, folletos, sobres de discos, cartas, anotaciones domésticas, publicidad. Era un archivo de ruinas en ruinas envuelto en un papel de desecho. El Dr. Motte pensó que había habido un error, que había recibido un paquete destinado a una planta de reciclaje de papel, es decir, un residuo. Pero una segunda mirada al conjunto residual le permitió detectar una serie de papeles escritos a mano o mecanografiados con anotaciones inconexas que acompañaban a esos otros elementos. Una lectura más atenta a esas notas le permitió comenzar a darle alguna interpretación al conjunto sin sentido: lo que debía haber sido tirado a la basura cobraba vida.

A medida que la lectura de Motte avanza en la construcción del archivo, todas esas imágenes y textos comienzan a delinearle una figura familiar: el remitente del paquete había sido un conocido suyo, el periodista Daniel Bush. Motte reconoce la letra y con ese paquete de desechos decide subirse a su coche y tomar el camino que habría trazado Daniel.

---

29 Sedaton es una droga que contiene Fentanyl, utilizada como anestesia, y también como droga particular que se mezcla con cocaína o heroína.

30 Juego intertextual con la obra de Jonathan Swift. El Dr. Ben Motte, este editor al que le llega el paquete de residuos, nos recuerda a Benjamin Motte (1693-1738), quien fuera el primer editor de *Los viajes de Gulliver*, en 1726.

El formato de guía turística podría funcionar, si andamos distraídos, como una especie de broma: Scarfolk es una ciudad industrial ubicada en el noroeste de Inglaterra que no aparece en los mapas. Nunca fue mencionada en ningún lado, no existen registros de ella en la British Library, y si uno la busca en Google no encuentra absolutamente nada.

SCARFOLK. A small town, depending on the size of the town it is compared to, and how broad one's definition on 'town' is. It is located in the same region as several nearby towns and populated by many of its own residents, most of who live in the town. (Littler, 2014: 6)

[SCARFOLK. Un pueblito, dependiendo del tamaño del pueblo con el que se lo compare, y de cuán amplia sea la definición de 'pueblo'. Está ubicado en la misma región que muchos otros pueblos, y está habitado por muchos de sus propios residentes, cuya mayoría vive en la ciudad].

Pero si nos tomamos la guía de manera literal, nos encontramos efectivamente con un recorrido por el archivo de una época —aparentemente desaparecida— que tuvo lugar en cualquier lugar, a través de los fragmentos de un trazo perdido de vida. En este sentido, aparece en este compilado de ruinas en ruinas la posibilidad de leer un recorrido, ya no por una ciudad, sino por *unas* vidas, en plural, en medio del espesor de una época, de todo aquello que se ha dicho y que se ha actuado en esa década que “loops *ad infinitum*”.

Daniel Bush tenía dos hijos, Oliver y Joe, y había perdido a su esposa en 1970. Puso en venta su casa y decidió mudarse a Sedaton, un pueblo rural en el norte de Inglaterra. Él y sus hijos emprendieron el viaje hacia aquel sitio un 23 de

diciembre de 1970, pero nunca llegaron a destino, y es aquí donde comienza la reconstrucción de su vida. Motte calcula que luego de nueve horas de conducir seguramente debieron de haber parado en algún lugar a estirar las piernas, o a tomar algo. También piensa que deberían haberse dirigido hacia Easby, pero algo —no sabemos qué— ocurrió. La familia se detuvo por un momento en Scarfolk para comer en un restaurante al costado de la ruta, e inmediatamente retomó el camino hacia Sedaton. No obstante, al salir de ese sitio sin referencia en el mapa inglés, el coche se volvió a detener en una estación de servicio para que sus hijos hagan pis. Y es allí donde aparece la primera nota manuscrita. Daniel escribe que sus nenes van al baño y él aprovecha para abrir el baúl con el fin de buscar su medicación. No encuentra los remedios, así que cierra el baúl y llama a sus hijos, pero ellos no aparecen por ningún lado. Se dirige a la comisaría, los policías le ponen trabas para hacer la denuncia, se hace de noche, se corta la luz por una huelga en la planta de energía y un oficial le dice que no podrá salir hasta mañana.<sup>31</sup> Al día siguiente, Daniel vuelve a la estación de servicio donde desaparecieron sus hijos y se encuentra con que allí no existen baños. El pasaje se torna desesperante y el archivo se transforma en la peregrinación de Daniel Bush por Scarfolk para encontrar la respuesta a la pregunta “Who or what took my sons?” (Littler, 2014: 9) [¿Quién o qué se llevó a mis hijos?]. Daniel reclama por sus hijos y la policía le trae a dos nenes, pero Motte encuentra otra nota manuscrita que hace referencia al momento en el que el padre

---

31 Los cortes de luz eran recurrentes en ese período. De hecho, hacia fines de 1973, durante el gobierno conservador de Heath, se impone el corte de energía de tres días a la semana (the three-day week). El decreto ordenaba: “hasta nuevo aviso, todas las actividades comerciales, excepto negocios y comercios esenciales para la vida del país, recibirían electricidad solo los lunes, martes y miércoles, o los jueves, viernes y sábados. Las actividades no esenciales solo tendrían electricidad por la mañana o por la tarde” (Beckett, 2009: 126). Traducción mía.



los vio: él estaba tirado en el suelo de la comisaría. Todo se vuelve impreciso. Daniel escribe que comienza a vivir con sus “impostores”, así que sospechamos que esos nenes no eran verdaderamente sus propios hijos. En su eterna estada en Scarfolk, Daniel comienza a armar el archivo —que le ha llegado finalmente al Dr. Motte— con los fragmentos de todo lo que es capaz de recoger.

Antes habíamos dicho, citando a Fisher (2021), que el “anacronismo posmoderno” está subordinado a la renovación de lo viejo a través del uso de la tecnología creando una laguna de indeterminación que anula el presente y disfraza la desaparición del futuro como novedoso pasado. En este sentido, se construye un tiempo que nos recuerda a la fuente de las Danaides, que “llenen” con agua un tonel sin fondo. Pero en el caso de *Discovering Scarfolk* el anacronismo se presenta, en términos de Walter Benjamin, como una “actualización”, es decir, como cierta experiencia histórica con el pasado, de modo tal que esta abre algo en el presente, una posibilidad que no estaba inscripta en la continuidad del tiempo, una posibilidad nueva en el ahora: “llevar a su red [la del historiador] los aspectos más actuales del pasado” (2005: 461). *Discovering Scarfolk* permite vislumbrar, en oposición a las *precorporaciones*<sup>32</sup> realizadas por las marcas registradas con el auspicio de organismos estatales, el murmullo que habita detrás de la máscara del espectro de un pasado destruido, olvidado, reprimido, derrotado.

A través de la tecnología digital, *Discovering Scarfolk* reproduce fielmente afiches de los años setenta: sus colores, formas y texturas son perfectas copias de aquel pasado.

---

32 Mark Fisher (2020a) denomina “precorporación” a un proceso de gestión y organización “que ya no tiene que ver con la incorporación de materiales que previamente parecían tener potencial subversivo [sino] a través del modelado preventivo de los deseos, las aspiraciones y las esperanzas por parte de la cultura capitalista” (p. 31).

La primera vez que me encontré con este texto repleto de afiches pensé que efectivamente se trataba de una recolección de elementos de esa década. Pero al mismo tiempo, algo de esa tecnología no dejaba de aparecer en primer plano, es decir, de evitar todo el tiempo el disfraz del pasado a medida que se disfrazaba de pasado. Las arrugas en los afiches y los bordes de los papeles arrancados teñían de duda todo el conjunto. ¿Perteneían esos carteles o avisos al pasado, o serían una perfecta y casi imperceptible reconstrucción? Una segunda mirada —la guía siempre solicita una segunda mirada— me enfrentaba a un titubeo incómodo: el archivo contenía ediciones publicadas por la municipalidad de Scarfolk, pero también por Penguin Guides. La aparición de la marca Penguin reforzaba la duda sobre el conjunto: aparecía un volumen que llevaba de título *Children and Hallucinogens. The Future of Discipline*. En la tapa se podían ver cuatro fotos de niñas con miradas perdidas, una de ellas utilizaba los ojales de una tijera como anteojos. En el medio, separando los dos pares de fotos, una inmensa jeringa de vidrio con émbolo de metal brillante parecía salirse de la tapa. Las esquinas del libro estaban algo gastadas, pero igual se podía leer el precio. El titubeo duró poco, evidentemente, pero lo suficiente para sacudir la percepción: el tiempo de producción estaba claro, se trataba de una edición de la década del setenta —los colores, la tipografía y las fotos me transportaban a ese tiempo. Pero el suceso, la posibilidad de existencia de semejante volumen aturdí. ¿Penguin realmente había editado aquello en los años setenta?

Algo similar me sucedió cuando me encontré en el blog de Littler (2022) con otra pieza de archivo, a saber, una edición escrita por el Dr. J. Swift cuyo título era *Eating Children. Population Control & the Food Crisis* [Comer niños, el control de la población y la crisis alimentaria]. ¿Habría pensado Swift en controles de población en el siglo XVIII? ¿Se trataría

de una nueva edición aumentada de *Una modesta proposición*? Los tiempos estaban fuera de quicio. Nuevamente, una segunda mirada me permitía salir del título y centrar la atención a la foto de la tapa: un niño sentado en su pupitre escolar sostenía una tabla a la altura de su frente en la que se leía “Eat me” [Cómanme]. El titubeo finalizaba allí, pero la incomodidad por la superposición de tiempos continuaba.

El problema que plantea *Discovering Scarfolk* es que en esas piezas rotas, desgastadas y descoloridas rescatadas del pasado nos encontramos con un presente que hemos naturalizado, aceptado, consumido e imaginado como novedad futurística. En otros términos, el texto instala un *ahora* en esos afiches —a través de la sátira, el humor negro y la reconstrucción visual— desde el que uno ve esas ruinas del pasado como un producto actual. Se trata de una producción de anacronismos cargados de presente en los que se pueden leer algunas continuidades que intentan responder a nuevas urgencias, como por ejemplo, las diversas formas de vigilancia sobre la población —hoy desplazadas a la gestión del deseo—. Y también la ya naturalizada contemporaneidad del famoso enunciado de Thatcher con respecto las políticas neoliberales: “There is no alternative” [No hay alternativa].

*Discovering Scarfolk* juega todo el tiempo con esta sentencia poniendo en escena en el pasado la inviabilidad de la vida en tanto no se presente como un bien escaso. No hay otra alternativa, todo es un medio para un fin.

En el libro-blog-archivo de Littler nos encontramos con una supuesta revisión que se realiza durante 1977 de las leyes sobre el aborto en la ciudad de Scarfolk. El resultado es que se logra una modificación en la extensión del período legal para realizarlo. Así, aparece el recorte de un aviso del diario en el que se puede leer:

Scarfolk Health Service is now offering late-term abortions up to 144 months after conception. Scientific studies show that, as an infant develops, it loses its magical properties, therefore its ritual value. It also becomes less interesting overall. (Littler, 2014)

[El Servicio de Salud de Scarfolk actualmente ofrece abortos tardíos, que se pueden realizar hasta 144 semanas después del nacimiento. Existen estudios científicos que demuestran que, a medida que el bebé crece, pierde sus propiedades mágicas y, por lo tanto, su valor como ritual. Y además, en términos generales, se vuelve menos interesante].

La posibilidad de acceso a la interrupción del embarazo ha excedido el tiempo del embarazo, evidentemente. Es significativo cierto paralelismo que el texto sostiene con la realidad política de Inglaterra. Justamente en 1977, la Ley del Servicio Nacional de Salud [The National Health Service Act] le impuso al Secretario de Estado “to ensure that a full range of contraceptive services was available, free of charge” [la obligación de garantizar que se dispusiera de una gama completa de servicios anticonceptivos cuyo suministro debía ser gratuito]. Pero aún más significativo para la lectura del aviso resulta un discurso de Margaret Thatcher que tendría lugar once años más tarde, el 30 de noviembre de 1988, en su visita al Margaret Pyke Centre, un centro de enseñanza, investigación y gestión “committed to advancing contraception” [comprometido con el avance de la anticoncepción]. La primera ministra pronuncia allí unas breves palabras en las que reconoce el incremento de la concurrencia, y el consecuente desborde que se produce en la capacidad de atención del Margaret Pyke Centre. Luego explica que el crecimiento de la demanda ocurre debido a que

“many people come to you from outside this Bloomsbury area” [muchacha de la gente que acude a ustedes llega desde lugares que están fuera del radio de Bloomsbury]. Al mismo tiempo, la mandataria pone de relieve el valor social del trabajo de esta institución señalando que “es muy importante que en estos problemas las mujeres sepan que existe un lugar al que pueden recurrir para obtener asesoramiento profesional calificado, no solo profesional sino también empático” (Thatcher, [1988] 2023).

Pero lo más interesante —y que nos conecta con la sátira de las leyes de extensión del período para realizar un aborto— se produce cuando se refiere al problema del crecimiento de la población en el mundo, asociado al requerimiento de más agricultura, más tecnología e investigación, y el impacto negativo de todo esto en el ecosistema: “But the increased prosperity in the West is having a fundamental effect on the planet” [el incremento de la prosperidad en Occidente está teniendo un efecto fundamental sobre el planeta]. A su vez, la primera ministra plantea la idea de que no se trata únicamente del daño que se le hace al planeta, sino que además hay que entender que cada niño que llega al mundo tiene derecho a recibir atención, y que se le tiene que proporcionar oportunidades para expandir sus talentos y habilidades. Aquí aparece el problema de la responsabilidad individual: no se trata solo de reemplazar por dinero nuestra falta de tiempo para implicarse como ciudadanos en estos problemas haciendo donaciones, sino de entender que estas “facilities” [instalaciones] están destinadas a “people who have been less fortunate than we have” [gente que ha tenido menos fortuna que la que nos ha tocado a nosotros]. Por último, Margaret Thatcher explica que el problema más difícil es el gobierno de las conductas a partir de la construcción de una “conciencia común”, y la gran cuestión con la que lidiamos es que dichas conductas son

propias “the behavioural problems of human nature” [de la naturaleza humana ]. En definitiva, se trata de que nosotros, en tanto individuos responsables, podamos contribuir con el freno de la propia conducta.

Cuando la mandataria empuja las conductas —en este caso sexuales— hacia el ámbito de lo “natural” en el humano está intentando elidir el problema de la cuestión social. Aparecen aquí tres aspectos importantes:

- a. la construcción de la procreación humana como un fenómeno no económico al cual se le aplican análisis economicistas ligados a la maximización de los beneficios,
- b. la construcción estratégica de una utopía en la que “all our problems would be over” [todos los problemas se terminarían ] de acuerdo a la modulación de la potencia de la vida través de azuzar la pulsión de muerte (Murillo y Pisani, 2020),
- c. y ligado al punto “b”, la construcción de una “naturaleza humana” medible, previsible y gestionable.

## Seis

En este relato fragmentario y desesperante en el que el archivo se transforma en la peregrinación de Daniel Bush por Scarfolk para encontrar la respuesta a “Who or what took my sons?” [¿Quién o qué se llevó a mis hijos?], nos encontramos con enunciados que nos recuerdan algunos pasajes de *Alice in Wonderland*. Pasajes en los que aparecen preguntas que no tienen respuestas. Por ejemplo, el encuentro de Alicia con la oruga sobre el hongo.

—Un lado te hará crecer y el otro te achicará.

‘Un lado de qué? ¿El otro lado de qué?’ —se preguntó Alicia.

—Del hongo —respondió la Oruga, como si ella lo hubiese dicho en voz alta—. Al instante desapareció.

Alicia permaneció un momento contemplando el hongo muy pensativa, tratando de discernir cuáles eran los dos lados. Al ser completamente redondo, le resultaba muy difícil resolver la cuestión. (Carroll, 2005: 68)

Esta lógica esquizofrénica se repone en el texto de Littler y en su blog como un recurso que incita a hacer aquello que es imposible de hacer.<sup>33</sup> Como *Discovering Scarfolk*, además del libro, transita el ámbito dinámico de Internet, podemos ver y leer en el blog homónimo la actualización de una serie de afiches de campañas de gobierno para informar sobre calendarios de vacunación, desvíos por rutas en reparación, novedades referidas al transporte público, a la escolaridad y a otros temas de interés. El siguiente afiche de ese tiempo infinito que duró nueve años —y que este trabajo sospecha que ya ha superado las cuatro décadas— habría pertenecido a una campaña del Scarfolk Council Health & Safety referida a seguridad laboral en 1971.

---

33 Al respecto, Gorz (2003) explica esta lógica del capital cuando dice que “todos, desempleados y precarios en potencia, son incitados a luchar por ese ‘trabajo’ que el capital anula a su alrededor, y que cada manifestación, cada pancarta que proclama ‘queremos trabajo’ proclama la victoria del capital sobre una humanidad sometida de trabajadores que no lo son más, pero que no pueden hacer otra cosa”. (p. 64)

SCHEDULE YOUR  
WORKPLACE  
ACCIDENT  
SO THAT IT'S  
CONVENIENT  
FOR YOUR EMPLOYER  
EMPLOYEES WHO HAVE  
UNSCHEDULE ACCIDENTS  
WILL NOT RECEIVE  
DISABILITY BENEFITS OR SICK PAY  
FOR MORE INFORMATION REREAD. (Littler, 2022)

[Programe su  
accidente  
laboral  
de modo que sea  
conveniente  
para su empleador  
Los empleados que sufran  
accidentes que no hayan sido programados  
no recibirán  
los beneficios por invalidez o la paga por enfermedad  
Para más información, vuelva a leer el afiche].

Lo delirante de esta agenda imposible que habría pertenecido al pasado es su naturalizada actualidad, su aceptación. ¿Realmente ese afiche refiere a las condiciones de trabajo de los obreros en la década del setenta? Aparece en el póster un trabajador soldando con una autógena, así que podemos imaginar que, en términos de accidente laboral, quizás podría perder un dedo, o toda su mano. Una segunda lectura nos podría llevar —tomando el tema de la programación del accidente— al ámbito de una sátira actual sobre la transformación de uno mismo como amo de su



propio destino. Ahora bien, cambiemos el obrero soldador, pensemos en un oficinista, en un trabajador de alguna franquicia de una corporación y olvidemos por un momento las manos mutiladas o los ojos ciegos y pensemos en otro tipo de “accidente”. Al respecto, Mark Fisher (2020b) analiza que en Gran Bretaña las “enfermedades mentales han sido despolitizadas, de modo que hoy aceptamos sin cuestionamientos una situación en la que la depresión es la enfermedad más tratada por el Servicio Nacional de Salud (NHS)” (p. 355). En este sentido, el desplazamiento desde una perspectiva de las enfermedades mentales ligada a lo social en el contexto laboral, hacia un diagnóstico que las ubica en la química y que las remite al cerebro individual, de algún modo conecta estos dos tiempos aparentemente desligados. Ha desaparecido parcialmente el cuerpo obrero, o mejor dicho ha menguado el accidente físico de mutilación o ceguera en las fábricas. Pero han aparecido los horarios sin horario, la ocupación en varios trabajos para llegar a fin de mes, la imposibilidad de proyección, la constante incertidumbre y la necesidad de desarrollar la capacidad de responder frente a eventos imprevistos con el fin de “ser un componente eficiente de la producción en tiempo real [hace que sea] necesario aprender a vivir en condiciones de total inestabilidad o (feo neologismo) ‘precariedad’” (Fisher, 2020a: 65). La cuestión de la depresión por las estas causas es un problema individual para las políticas neoliberales, solo y únicamente individual. Y de algún modo, como debía hacer el soldador de los años setenta, hoy tendríamos que ser capaces de programar nuestras enfermedades mentales. La industria farmacéutica, de hecho, asignará medicamentos veloces para regresar pronto las actividades, caso contrario, al ser un problema personal, el trabajador no recibirá beneficios por discapacidad. El beneficio es un breve período de espera a que el medicamento haga lo suyo según

lo previsto en el prospecto que lo acompaña. Se trata de una lógica de las intermitencias y de su aceptación como forma de vida.

La vida misma se debate en *Discovering Scarfolk* entre Escila y Caribdis. Un afiche incluido en el blog profundiza esta encerrona:

From 5st of April 1970 it will be illegal to gather in groups of one\* (or more)

If you are found within 6 feet of yourself, wheter in public or at home, you could face prosecution resulting in a fine or a prison sentence of up to 6 years.

\* "One" is the written spelling of the number one.

For more information please reread. (Littler, 2022)

[A partir del 5 de abril de 1970 será ilegal reuniones grupales de una persona\* (o más)

Si usted es encontrado en un radio de seis pies con usted mismo, y sea en público o en su casa, podría ser procesado, y multado o enviado a prisión por un período de hasta 6 años.

\* "Uno" es la palabra escrita del número uno].

Otro ejemplo interesante de conmoción de tiempos ligado al problema de la protección social aparece en el siguiente afiche. Debajo del título "Opportunity Knocks" el gobierno informa:

From July the 19st 1971 the government will go into recess for another periodic adjournment of 10 years and 13 months. \* In fact, all governmental business will cease at national and local levels.

This means that police, legal, financial, NHS and other front-line services will no longer be available to you. This will afford you and your family a unique opportunity to try out your survival skills. If, however, you are a vulnerable member of society, we recommend that you hide during this time.

\* Recess duration subject to extension. (Littler, 2022)

[A partir del 19 de julio de 1971 el gobierno entrará en receso por otra suspensión periódica de diez años y trece meses. \* De hecho, toda actividad gubernamental cesará tanto a nivel local como nacional. Esto significa que la policía, la justicia, las finanzas, la seguridad social y otros servicios medulares ya no estarán disponibles para usted. Esta situación le otorgará a usted y a su familia una oportunidad única para poner a prueba sus habilidades de supervivencia. Sin embargo, si usted es un miembro vulnerable de la sociedad, le recomendamos que se esconda durante todo este período.

\* La extensión del receso está sujeto a extensión].

En el póster se muestra la puerta del número 10 de Downing Street como un decorado de teatro,<sup>34</sup> sostenida por bastidores y que conduce a ningún lado. Aparece en la supuesta ausencia del Estado de los años setenta la puerta hacia la efectiva abolición del empleo asalariado, proyectado que se asentará en los años noventa con las contrataciones por tiempo determinado, en el que el ocio pasa a ser el

---

34 En el número 10 de Downing Street se ubica la residencia oficial del primer ministro del Reino Unido.

intervalo que separa dos misiones (Gorz, 2003: 60-61). El obrero metalúrgico que se encontraba soldando no conserva más que el lugar de un fantasma. En realidad, si alguna búsqueda de aquel pasado construye un presente, en tal caso es en tanto miembro fantasma: un amputado al que le duele el miembro que ya no tiene. Allí queda la ruina, en ese lugar latente que empuja pero que ya no existe sino como un fantasma a medicar con Pregabalina.<sup>35</sup>

## Siete

Como lo vimos en la intervención de Joe Corré, las corporaciones y oficinas estatales de venta y promoción de la cultura retoman esas ruinas que han construido como tales en el pasado y las convierten, luego de haberlas aniquilado *otra vez*, en *nuevas* ruinas que refieren a un tiempo pasado vaciado. Son puestas a la venta a través de un *marketing* de la nostalgia de un pretérito que nunca tuvo lugar del modo en que se presenta. Construye sentido a partir de aquello mismo que se ocupó en destruir para la producción de nuevos despojos. Lo que conformaba una forma-de-vida, es pacientemente aislado y neutralizado. Así, se produce una negación de la historia a partir de su construcción como negación de las luchas, que aparecen como naturaleza muerta.

La incineración de los elementos *punk* contra el festival “Punk London” intenta iluminar la inviabilidad actual de todos esos enunciados que las instituciones estatales y las corporaciones han capturado en el momento mismo en el que son elevados al Olimpo del archivo. Con “archivo” no nos referimos a esa “ley de lo que puede ser dicho”, a

---

35 La pregabalina pertenece a una clase de medicamentos llamados anticonvulsivos. Actúa disminuyendo la cantidad de señales de dolor que los nervios dañados del cuerpo envían al cerebro.

“todos esos sistemas de enunciados” que circulan en una época, que “dicen” y “ven” dentro de un “sistema de discursividades, de posibilidades e imposibilidades enunciativas” (Foucault, 2011). Creemos que no se trata en este caso de esa perspectiva epistemológica porque justamente interviene un tipo de operación que borra la singularidad de los enunciados con vistas a la recolección de todo lo que sea posible para establecer una unidad orgánica de su propiedad.<sup>36</sup> Un conjunto, en este caso, de bienes estéticos.

En este sentido, el archivo “London Punk” está debidamente esterilizado por políticas focalizadas en la figura de un consumidor que es espectador de un paisaje en ruinas al que le puede sacar fotos, del que puede adquirir reproducciones en la British Library, y vestir sus gestos. Se trata, como lo vimos anteriormente, de la gestión y organización de lo que Mark Fisher denomina “*precorporación*”. Los gestos y objetos *punk* entran [pre]esterilizados en su inclusión al mercado, desengarzados de la vida en la que habían emergido, y previstos en el interior mismo del *stock* cultural.

Además de las ruinas *punk*, también el Estado de bienestar, los sindicatos y las políticas asistenciales desde inicios de los años setenta se comenzaron a pensar como los fragmentos inútiles de un pasado remoto, presencias pretéritas que *ya* no funcionaban, anacronismos productores de esterilidad que le ponían trabas con sus insistencias y estertores de moribundo a la rueda del progreso y de la libertad individual. En su lugar aparecen una serie de enunciados que delimitan el espacio de aquello que se presenta como una unidad estable, concreta, válida, premiada y prestigiosa, ligada a la propiedad privada y a la gestión empresarial. Esa delimitación tuvo en los años setenta y ochenta como uno de sus efectos, la construcción de *su* afuera, de un

---

36 Cfr. Bacon (2008) y sus ensayos sobre los viajes.

espacio exterior adosado a sus propias murallas, espacios en los que se depositan las basuras, las sobras. Ahora bien, todos esos restos dejados a un costado luego serían debidamente privatizados, incorporados, etiquetados y puestos a la venta a partir de los años noventa y principios del siglo XXI. Con el fin de contener estos gestos y estilos muertos se abre en el mercado una zona que se presenta como *outsider*, aunque solo tenga de *outsider* la etiqueta que así lo clasifica. Todo lo que había quedado por fuera será ingreado en nichos y zonas especialmente dedicadas a lo “alternativo”. Nada queda afuera del *mainstream*. El museo y las zonas culturales se erigen como estrategias que se ocupan de neutralizar la posibilidad del surgimiento de lo imprevisible, de la emergencia de cualquier actividad que pueda resultar contagiosa.

Una clave de lectura de la mercantilización de estilos de la vida la encontramos en el documental *Joy Division*, de Grant Gee (2007). Hacia el final de la película, mientras vemos la foto de los cuatro integrantes de la banda sobre The Epping Walk Bridge,<sup>37</sup> se escucha lo siguiente: “The two works are *Unknown Pleasures* and *Closer*. And that’s it. Everything else is merchandising. Merchandising of memory” [Las dos obras son *Unknown Pleasures* y *Closer*. Y eso es todo. Todo lo demás es *merchandising*. *Merchadising* de la memoria]. E inmediatamente la voz en *off* agrega “we live in a time where brands are everything. But Joy Division were beyond all that, because you could simply trust what they were doing” (Gee, 2007) [vivimos en una época donde las marcas registradas lo son todo. Pero Joy Division estaba más allá de todo aquello, porque vos podías simplemente creer en lo que estaban haciendo]. Decimos que podríamos encontrar

---

37 Una de las más famosas fotografías de Joy Division caminando sobre The Epping Walk Bridge, tomada por Kevin Cummins.

aquí una clave de lectura porque justamente lo que produce el mercado, en este caso con la banda musical Joy Division, es la desintegración de lo que en el mismo documental se nombra como “una historia verdadera” convertida en *merchandising*: “Joy Division in particular, Factory in general, Ian’s story is one of the last true stories in pop. There are very few true stories in a business-dominated pop culture” [Joy Division en particular, Factory en general. La historia de Ian es una de las últimas historias verdaderas del pop. Hay pocas historias verdaderas en una cultura pop dominada por el negocio].

Asimismo, creemos que en las páginas de *Discovering Scarfolk*, así como en su blog, se presenta otra hipótesis sobre la ruina o, mejor dicho, otro uso posible de esos restos a partir, en principio, de la idea de un tiempo que “loops *ad infinitum*”. Podemos hacer dialogar el texto de Littler (2014) con una preocupación que se expresa en el documental de Grant Gee (2007) sobre el legado, sobre la “verdad” de la banda de Manchester, allí cuando aparecen nombrados “Those that exploit” [Aquellos que explotan]. Se abre la posibilidad de poder “make good use of something like Joy Division” [hacer un buen uso de algo como Joy Division], de algo que, paradójicamente, se ha convertido en *merchandising*.

¿Cómo hacer “good use” de la ruina? ¿Cómo despertar del sueño en el que el deseo se cumple mientras se nos incinera la cama?

*Discovering Scarfolk* encuentra en el pasado un sueño del presente, de nuestro presente cuando, por ejemplo, en la actualización de la sentencia thatcheriana “There is no alternative”, presenta el caso de la obligatoriedad a identificarse como extranjero a partir del 2 de abril de 1974 con la exhibición de una insignia que lo caracteriza como tal. El departamento de inmigración y turismo de Scarfolk emite un comunicado en el que se muestran los diferentes

distintivos acordes a cada clase de inmigrante. Así tenemos uno para el “Believer in a Non-English-Speaking Deity” [Creyente en un dios no angloparlante], otro para el “Working Foreigner” [Trabajador extranjero], uno distinto para el “Unemployed Foreigner” [Desempleado extranjero], para la “Pregnant Foreigner” [Extranjera embarazada], entre otros. Pero el sueño no se actualiza en estas categorizaciones, sino en una en la que no hay categorización: en el afiche que muestra los distintivos que debe utilizar cada clase de extranjero aparece un espacio en blanco, un lugar vacío siempre atento a ser llenado con una nueva categoría. Nada conservador resulta el neoliberalismo, sino todo lo contrario, puro dinamismo.

Este sueño del presente que ha soñado el pasado también se presenta como un síntoma cuando Ben Motte, el editor, dice que se había dado cuenta “de que aunque siempre había estado enterado de Scarfolk, en realidad nunca lo había visitado en persona, ni conocía a nadie de ese pueblo” (Littler, 2014: 6). La ciudad que está en todos lados es un saber no consciente que pertenecería no tanto a lo individual como a lo colectivo.

Se trata, en este sentido, de la construcción de ruinas sobre ruinas, de ruinas despolitizadas y transformadas en *merchandising* no como una representación, sino como “una determinación de lo que es políticamente posible”, y de una “reducción al ámbito de lo ‘imposible’” (Fisher, 2020b: 256) de cualquier gesto, movimiento, mirada que intente salirse de ese “loop *ad infinitum*” al que confina el mercado.

Y al mismo tiempo, se trata del intento de construcción de ruinas del pasado cargadas de un *ahora* que inclina al lector hacia el titubeo, hacia la necesidad de una segunda mirada que permita, quizás, escuchar alguna llamada *otra*.



## Bibliografía

- Agamben, G. (2010). Forma-de-vida. *Medios sin fin. Notas sobre la política*, pp. 13-20. (Traducción de Antonio Gimeno Cuspintera). Pre-Textos.
- Bacon, F. (2008). *New Atlantis: Or, Voyage to the Land of the Rosicrucians*. Forgotten.
- Bauman, Z. (2011). *Trabajo, consumismo y nuevos pobres*. Gedisa.
- Beckett, A. (2009). *When the Lights Went Out. Ehat Really Happened to Britain in the Seventies*. Faber & Faber.
- Broukzitterd [@broukzitterd] (2008). John Lydon butter commercial: Publicidad de manteca "Country Life". [Video]. YouTube.  
[https://www.youtube.com/watch?v=7mSE-ly\\_tFY](https://www.youtube.com/watch?v=7mSE-ly_tFY) (Consulta: 20-06-2021).
- Carroll, L. (2005). *Alicia en el país de las maravillas*. Losada.
- Daily Mirror (2 de diciembre de 1976). The Filth and the Fury. (Edición N° 22.658).  
En línea: <<https://condenadofanzine.files.wordpress.com/2018/11/sex-pistols-the-filth-and-the-fury.jpg>> (Consulta: 23-06-2021).
- Derrida, J. (2012). *Espectros de Marx. El estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva internacional*. Trotta.
- Ellis-Petersen, H. (24 de noviembre de 2016). 'Punk is a McDonald's brand': Malcolm McLaren's son on burning £5m of items. *The Guardian*.  
En línea: <<https://www.theguardian.com/music/2016/nov/24/malcolm-mclarens-son-punk-has-become-a-brand-like-mcdonalds>> (Consulta: 23-06-2021).
- Fisher, M. (2019). *K-Punk-Volumen 1. Escritos reunidos e inéditos (Libros, películas y televisión)*. Caja Negra.
- Fisher, M. (2020a). *Realismo capitalista: ¿No hay alternativa?* Caja Negra.
- Fisher, M. (2020b). *K-Punk-Volumen 2. Escritos reunidos e inéditos (Música y política)*. Caja Negra.
- Fisher, M. (2021). *Los fantasmas de mi vida. Escritos sobre depresión, hauntología y futuros perdidos*. Caja Negra.
- Foucault, M. (1992). Nietzsche, la genealogía, la historia. *Microfísica del poder*. La Piqueta.

- Foucault, M. (2007). *Nacimiento de la biopolítica*. Fondo de Cultura Económica.
- Foucault, M. (2011). *La arqueología del saber*. (Traducción de Aurelio Garzón del Camino). Siglo Veintiuno. Gee, G. (2007). *Joy Division*. [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=TC2EIl0PLpk> (Consulta: 20-06-2021).
- Foucault, M. (2021). *Historia de la locura en la época clásica, Vol. 1*. Fondo de Cultura Económica.
- Freud S. (2020). *La interpretación de los sueños*. Alianza.
- Gorz, A. (2003). *Miserias del presente, riqueza de lo posible*. Paidós.
- Harvey, D. (2015). *Breve historia del neoliberalismo*. Akal.
- Kreimer, J. C. (2015). *Punk. La muerte joven e Historias paralelas*. Planeta.
- Littler, R. (2014). *Discovering Scarfolk*. Ebury.
- Littler, R. (2022). *Scarfolk Council*. [Blog]. <https://scarfolk.blogspot.com/>
- Lourau, R. (2001 [1975]). Un análisis institucional. *Los intelectuales y el poder*. Piedra Libre.
- Marcus, G. (1993). *Rastros de carmín. Una historia secreta del siglo XX*. Anagrama.
- Menger, C. (2012 [1871]). *Principios de economía política*. Unión.
- Mun [@MunisAwesome] (2010). Sex Pistols - Bill Grundy Interview (01-12-1976). *Today Show*. [Video]. YouTube. [https://www.youtube.com/watch?v=i4YM70M\\_e-U](https://www.youtube.com/watch?v=i4YM70M_e-U) (Consulta: 20-06-2021).
- Murillo, S. (2018). Neoliberalismo: Estado y procesos de subjetivación. *Entramados y perspectivas*. Revista de la Carrera de Sociología de la UBA, vol. 8, núm. 8, pp. 392-404.
- Murillo, S. y Pisani, A. (2020). *Algunas reflexiones para comenzar a pensar una investigación sobre neoliberalismo en clave arqueológica*. Luxemburg.
- Pattenden, M. (20 de marzo de 2016). Joe Corrè on burning his Sex Pistols collection: 'It's the ideas that are important, not the memorabilia'. *The Guardian*. En línea: <<https://www.theguardian.com/music/shortcuts/2016/mar/20/joe-corre-burning-sex-pistols-collection-memorabilia-punk-anniversary>> (Consulta: 23-06-2021).

- Press Association (PA). (26 de noviembre de 2016). Punk funeral: Joe Corr e burns  5m of memorabilia on Thames. *The Guardian*.  
En línea: <<https://www.theguardian.com/music/2016/nov/26/punx-not-dead-joe-corre-burns-memorabilia-worth-5m-on-thames>> (Consulta: 23-06-2021).
- Reynolds, S. (2018). *Después del rock. Psicodelia, electrónica y otras revoluciones inconclusas*. Caja Negra.
- Sex Pistols (2014 [1977]). God Save the Queen. *Never Mind the Bollocks. Here's the Sex Pistols*. Universal Music.
- Thatcher, M. (1993). *Los años de Downing Street*. El País-Aguilar.
- Thatcher, M. (2023). Speech at the Margaret Pyke Centre (family planning). Margaret Thatcher Foundation.  
En línea: <<https://www.margaretthatcher.org/document/107397>> (Consulta: 23-06-2023).
- Wilcox, Z. (26 de agosto de 2016). From Shakespeare to rock music: The history of the word 'punk'. [Entrada de Blog]. *English and Drama Blog*.  
En línea: <<https://blogs.bl.uk/english-and-drama/2016/08/from-shakespeare-to-rock-music-the-history-of-the-word-punk.html>> (Consulta: 20-06-2021).



## Capítulo 11

### Rastros distantes en una Londres especular

Acerca de *The Tain* de China Miéville

*Lucas Margarit*

Voy a comenzar con un epígrafe, aquel que China Miéville (2012) cita en su novela *La ciudad y la ciudad*: “En algún recóndito lugar de la ciudad surgían, por así decirlo, calles dobles, *doppelgängers* de calles, calles mendaces y engañosas”, que pertenece a *Las tiendas de color canela* de Bruno Schulz. La ciudad como territorio de alteridad será una de las constantes de su producción narrativa, la cual entra en tensión con la imagen de la ciudad que conocemos, así la narración se presenta como una contracara de la ciudad donde podemos reconocer ciertos espacios y rincones, nombres propios y referencias geográficas, pero también donde Miéville proyecta la decadencia del sistema y la degradación de ese espacio urbano. Abandono y tiempo, fuerzas que no pueden ser reconocibles, un enemigo que es tanto el propio sujeto que recorre las calles como aquellos que se muestran como el enemigo. Londres se constituye también como el territorio de lo inverso.

Asimismo, la ciudad se presenta en su narrativa como una región de apariciones y oscuridades, de presencia y ausencia, de dobles que se desplazan por un territorio que

siempre es distinto, un territorio en guerra. De este modo lo extraño, es decir, aquello que irrumpe entre las calles y edificios aún reconocibles de Londres, siempre conduce hacia una reflexión acerca de los modos de construcción y delimitación de los territorios tanto en el ámbito de la ciudad como en el ámbito biológico u ontológico. ¿Quién es o qué es el enemigo? ¿Cómo poder reconocerlo si es imperiosamente igual a quién percibe? Si como señala Deleuze “lo virtual debe ser definido como una parte del objeto real, como si el objeto tuviera una de sus partes en lo virtual, y se sumergiera allí como una dimensión objetiva” (Deleuze, 2002: 314). En este caso, lo ominoso estaría en pensar que aquello que debe mantenerse en el plano de la mera imagen (virtual) atraviesa lo especular e interactúa con lo real. Y no solo interactúa, sino que lo transforma en ruinas.

Por otra parte, la presencia —latente primero y real después— de esta “amenaza” es, claramente, otra forma en la cual el espacio parece organizarse. Un territorio que intenta recuperarse y, a su vez, escapa del campo de conocimiento estable y armónico por parte de quien observa. El territorio es alternativo y hostil, siniestro por momentos pero casi nunca amigable según la perspectiva de los personajes que lo recorren.

Este trabajo se va a detener en esos aspectos que hacen de la ciudad una cartografía del desarraigo, de la degradación y de la imagen invertida del espacio. Por ello, *The Tain* se presenta como un relato donde la mirada actual sobre la ciudad es tan “weird” —tanto extraña como confusa—, como la que se proyecta hacia el futuro, donde la crítica social en ese contexto da paso a una serie de acontecimientos y acciones que no son más que enfrentamientos, huidas y distintos grados de violencia que desembocan en una serie de preguntas tanto acerca de lo humano como de lo monstruoso.

El abandono, la basura y lo residual acompañan al protagonista por un paisaje donde lo desolador forma parte de su propia cotidianeidad, donde el paisaje muestra una variedad de elementos que lo alejan de las ruinas de la Antigüedad y “saturan la imagen”.<sup>1</sup> Por ello podríamos señalar que Miéville nos muestra una nueva etapa en el desarrollo de la sociedad urbana, donde veníamos —en este extenso período denominado Antropoceno— de una sociedad industrial, que se inició con la máquina de vapor y el carbón como signos metonímicos de un “hiperobjeto” contaminante ya indicado por Timothy Morton:

It was April 1784, when James Watt patented the steam engine, an act that commenced the depositing of carbon in Earth’s crust—namely, the inception of humanity as a geophysical force on a planetary scale. [...] The same book deals with the metonymic perception of hyperobject in the chapter Phasing. (Morton, 2013: 7)

Y llegamos a una sociedad claramente residual, donde los objetos no solo se ven reducidos en su uso, sino que también son descritos como corroídos o donde los cuerpos muestran su *alter ego* monstruoso en esos enemigos que surgen desde los espejos. Incluso, en muchas de las obras de Miéville hasta podríamos contemplar una sociedad resquebrajada que contempla a algunos de sus miembros como *residua* o como excluyentes y que entran en una tensión narrativa a partir de distintos enfrentamientos. Por ello, en

---

1 “La ruine antique existe dans un rapport à son autre, elle est un rapport à la temporalité, là où la ruine contemporaine sature l’image, elle colonise tout ce qui l’environne [...] la ruine contemporaine agglomère-t-il toutes matières et tous objets: béton, écaillures, métal, verre, papier – tout y passe, là où la ruine antique s’en tient à sa pureté chimique de pierre blanche” (Scott, 2019: 41).

esta narración es necesaria la continua comparación con el pasado, dar señales de pérdida y de un orden que ya se ha disipado, un orden social frágil que fue amputado del sistema urbano tal como lo conocían los personajes en un pasado no tan lejano. De este modo, lo propio se vuelve ajeno.

Así, la ciudad en *The Tain* se vuelve un campo de batalla con todo lo que ello implica con respecto a las transformaciones del territorio. Por esa razón, el paisaje de la infancia tal como lo muestra el narrador se transforma en un mero recuerdo que intenta teñir las ruinas del paisaje presente.

El paisaje inicial ya es desolador:

“The light was hard. It seemed to flatten the walls of London, to push down onto the pavement with real weight. It was oppressive: it scoured colours of depth.”(Miéville, 2005: 68)<sup>2</sup>

[La luz era dura. Parecía achatar las paredes de Londres y aplastar el asfalto con un peso real. Era oprimente: de tanto roer los colores los vaciaba de profundidad.]

La descripción de la imagen plana de la ciudad, como una superficie donde se van deslizando las imágenes, rápidamente deviene en una anticipación de esa serie de espejos con el azogue desgastado y agrietado desde donde surgen los *imagos*. La narración nos presenta así dos superficies planas: por un lado, la percepción inicial de la ciudad y las descripciones que lleva adelante el narrador y, por el otro, la apariencia del azogue. Esta tensión entre estos espacios, la cual nace de la imposición de las acciones sobre

---

2 La traducción de los fragmentos pertenece a Marcelo Cohen en la edición publicada por Interzona (Miéville, 2006). Hay otra edición, ya del volumen completo, con una serie de traductores y adaptación al castellano rioplatense publicada por Ayarmanot (Miéville, 2019).



el reflejo, conlleva con el tiempo al enfrentamiento entre los sujetos y los reflejos (que ahora también son sujetos) por el control de un territorio devastado. Retomando la vieja analogía entre Londres y Troya,<sup>3</sup> el narrador extiende esta idea en su relato del enfrentamiento y de la destrucción de la ciudad:

The imagos arrived from nowhere, in the heart of the city. Like Trojans, Londoners had woken with invaders among them. Troops had gone onto the streets. Gunships had shelled the city from the inside, levelling Westminster and much of the riverside.

[Los imagos habían llegado desde un lugar inexistente del corazón de la ciudad. Como troyanos, los londinenses se habían despertado con los invasores entre ellos. Habían salido tropas a la calle. Barcos cañoneros habían bombardeado la ciudad desde adentro y arrasado Westminster y buena parte de la ribera.]

Esta aparición modificó no solo el paisaje urbano a partir de la destrucción, sino también por la división de territorios ocupados, abandonados o transitables. Por otra parte, también los “londinenses” habían cambiado y modificado su comportamiento: “algunos se habían vuelto peligrosos como animales aterrorizados”. El relato nos lleva a una fase final de esta metamorfosis urbana donde se nos muestra en palabras del narrador una “ciudad agonizante”, es decir, en un proceso interminable de aniquilación. Todo comienza a parecer un reflejo de otra cosa y lo que antiguamente reflejaba claridad se transformó en una superficie opaca,

---

3 Cfr. Monmouth ([1148] 1966) o el poema “In Honour of the City of London” (1460- c.1515) (Dunbar, 1907).

como la superficie del Támesis o los mismos espejos con su azogue oscurecido y en ruinas.

En esta ciudad agonizante, Sholl —el protagonista— es un viajero urbano, pero también un soldado y un lector que carga libros. Es también un cartógrafo que observa y delinea la nueva disposición del espacio. Es como quien sigue las líneas del relato sobre la superficie de un mapa.

Si consideramos las referencias a los recorridos señalados por el protagonista, el mapa, la naturaleza de los enemigos que nacen de los espejos, la serie de descripciones de la ciudad y sus estados, vemos que se enfatiza la experiencia visual. Esta percepción sensorial sufre una serie de transformaciones: mirar desde el otro lado, ver a través de los reflejos, reconocer al *imago* como una suerte de ser que también percibe visualmente de manera extraña y que devela esta estructura doble que tiene el reflejo, donde quien observa vería en realidad un *imago*:

Though it fixed us in unfreedom like amber, when  
you looked in the obsidian you saw, not yourselves,  
but us, watching, with our loathing. Obsidian revealed  
us as shadows.

[Aunque la obsidiana nos constriñera como el ámbar,  
cuando la miraban no se veían a sí mismos sino a no-  
sotros mirándolos, y a nuestro odio. La obsidiana nos  
revelaba como sombras.]

Pero también los personajes que emergen de las superficies espejadas son víctimas de su propia naturaleza especular: son víctimas de las acciones de la humanidad, no pueden evitar reproducir las acciones violentas que se llevan a cabo en el mundo de Sholl. Incluso, la creación del contexto era una obligada imitación de ese otro mundo fuera del azogue.

Hasta que descubren que pueden escapar de esa situación de repetición y copia. La historia es recuperada y narrada como una suerte de leyenda de la opresión donde los cuerpos aparecen fragmentados, partidos, dolorosos; reflejos parciales de nuestra experiencia en aquella alteridad del azogue (*Cfr.* p. 25, 43, etcétera).

These were mindless scavengers, that had come in the aftermath of the fighting, and their numbers had increased. They spilt out of the mirrors and did not die. Ignored images and afterimages, gone feral.

[Eran carroñeros insensatos; habían llegado en la estela de la lucha y crecido en número. Se derramaban de los espejos y no morían. Imágenes y posimágenes que de desatención volvía salvajes.]

Vemos que esta lucha deviene en una especie de apocalipsis prolongado. No hay finalización inmediata, sino un paulatino derruir que es visto como la lenta degradación de un sistema ya fragmentado. Si desde el comienzo del siglo XX —pensemos en *The Waste Land* de T. S. Eliot o en las imágenes de Londres de la poeta Jessie Dismorr (1915: 66), por ejemplo— se nos habla de la fragmentación de la percepción y de los sistemas de conocimiento, de la decadencia y de la degradación, Miéville nos muestra la contracara: la de la agonía en esa fragmentación, restos que aún parecen vivos.<sup>4</sup> De allí que se refiera a los nombres tribales sacados

---

4 Recordemos los círculos fotográficos *Urban Ghosts*, *Past Glory* o *Weburbanist*, donde encontramos fotografías de espacios urbanos abandonados y en ruinas que se presentan como un hecho estético. Por un lado, la fotografía como medio audiovisual pero también el espacio en sí que se transforma y se resignifica por la mirada del fotógrafo. O artistas como Michael Tompert o Paul Fairchild quienes presentan objetos destruidos de la sociedad industrial, es decir, son artistas que se mueven en el campo de la destrucción como crítica a la sociedad de consumo.

de la película *Mad Max 2* (p. 71) donde la alusión a un futuro claramente distópico funcionaría como un disparador de imágenes y situaciones ominosas. Tal es así que aquello que es similar se vuelve monstruoso y los *imagos* se animalizan o, incluso, son denominados vampiros: otros enemigos del protagonista.

En esta serie de recorridos de Sholl, en uno de estos paseos de observación o ataque, desciende y se eleva cuando se encuentra con los “*patchogue*” [pachogos] como una especie de anagnórisis con respecto no solo a la situación en la que se encuentra, sino también como una katábasis donde encuentra lo que ha buscado y necesitado: el conocimiento. De algún modo, todo conocimiento tiene las dimensiones de quien observa o, por lo menos, de quien hace inteligible ese conocimiento.

Esta fragmentación del saber también implica una serie de cambios de perspectiva que se van sucediendo a lo largo de la narración cuando nos encontramos con la voz de un *patchogue*, por ejemplo, que narra la situación a la que recién hicimos referencia, desde su punto de vista. El azogue, aquella lámina metálica que se apoya detrás del vidrio en el espejo, hace posible el reflejo, la causa del dolor y de la fragmentación y también el paso para la liberación de estos reflejos. Es en esta instancia donde cambia la voz narrativa de la historia.

Otro aspecto que no podemos dejar de comentar es el traspaso de Sholl a través del azogue. Como una especie de Alicia (a través del espejo) en un mundo invertido, en una Londres donde la derecha es izquierda y donde las letras se escriben invertidas. Nos dice Sholl acerca de este encuentro con el territorio que se encuentra en el otro lado:

This place is more like London than London now:  
there are no changes here, no imago exudations, no  
signs of the war. It is like London was. (p. 380)

[Esto se parece a Londres más que la Londres de ahora; aquí no ha cambiado nada, ninguna exudación de imagos, ninguna señal de guerra. Es como era Londres.]

Entonces la alteridad es lo más parecido a lo que éramos. Lo otro es similar a aquello que se nos muestra como “propio”. Contemplar una superficie es acceder a lo que se conoce. Es también estar en el límite entre una ciudad y las ruinas de esa ciudad.<sup>5</sup> Sholl se instala en esta indeterminación y es consciente de que la alteridad es parte de su propia naturaleza y puede convivir en el “reflejo” del azogue. Tal como señalan Caroline Edwards y Tony Venezia: “The transgression of species boundaries in Miéville’s body horror thus brings together the liquefaction of conventional genres categories with the hybridization of anatomical forms” (2015: 4) [La transgresión de los límites de las especies en el horror corporal de Miéville une así la licuefacción de categorías de géneros convencionales con la hibridación de formas anatómicas]. Hacia el final de la narración esta doble naturaleza emerge transgrediendo sus propios límites, tanto espaciales y territoriales como identitarios:

After long years of feeling nothing, I find that I feel shame. And I swear that I don’t know for whom: I don’t know which of my betrayals makes me ashamed. Am I a bad man, or a bad imago? Which is it that hurts me?

[Después de muchos años de no sentir nada, descubro que estoy avergonzado. Y juro que no sé de quién: no sé cuál de mis traiciones me avergüenza. ¿Soy un mal hombre o un mal imago? ¿Cuál de las dos cosas me hiere?]

---

5 Algo similar sucede con las relaciones especulares o dobles del espacio urbano en su novela *Un Lun Dun* (Miéville, 2007).

Y aquí surge la pregunta por la superficie y por la imagen. ¿Cómo se percibe y se construye la ciudad y sus territorios? ¿De qué modo la palabra puede dar cuenta de esa ruina que se extiende por todo el paisaje? ¿Cómo diferenciar la ruina (*ruin*) del abandono [*derelict*], (Williams, 2010: 1); lo poético de la demolición? Hay un rumbo que va conformando Sholl y que concluye en su rendición final.

El paisaje se va ajustando con recuerdos visuales y percepciones y el mapa de Londres superpone información sobre diferentes zonas de la ciudad: la narración funciona de manera similar donde coexisten registros y experiencias que marcan un recorrido por la ciencia ficción, las referencias a Lewis Carroll, a la historia, a Borges, el gótico urbano, etcétera. Una superficie donde pueden interactuar cada uno de estos eslabones ya sea atravesando fronteras como recuperando otras voces (*Cfr.* Edwards y Venezia, 2015: 6) que van conformando no solo los registros de la narración, sino también los territorios de confrontación y sus reflejos. Como una sucesión de espacios en una única superficie que es el mapa de la escritura. Si la ciudad en ruinas es un testimonio de la discontinuidad histórica y la suspensión de una cronología, el relato entonces busca algún tipo de continuidad donde poder “dibujar un mundo” (Sholl lo llama también un plan) y donde poder establecer los conflictos.

La última oración “This is the story of a surrender” [Este es el relato de una rendición] no solo enmarca y resignifica todo el texto, sino que también nos da una señal del rumbo que quería imprimir el protagonista a su recorrido y a su plan. ¿Hay un objetivo desde el comienzo del relato? ¿Dónde comienza la rendición? ¿En qué lado del espejo? Incluso podemos ver que el origen del relato está al final del volumen: una referencia a “Animales de los espejos” de *El libro de los seres imaginarios* de Jorge Luis Borges. La serie de seres que nacen de este espejo/retrato se proyectan en

el texto de Miéville y se transforman. Traspasan, no solo como una relación intertextual sino como reflejos entre superficies, donde se destaca la invasión de un texto en otro como el marco divisorio entre las monstruosidades, incluido el protagonista Sholl.

*The Tain* [el azogue] no es solo el título, sino que también es una superficie especular donde entran en conflicto una serie de fuerzas que descomponen el centro del sistema literario, pero también el sistema capitalista. Londres es una superficie donde un sobreviviente intenta algún tipo de continuidad en ese vacío que se esconde detrás del conflicto armado. De algún modo, es una narración espejo donde se intenta alcanzar algún tipo de neutralidad, en caminos contrarios, Sholl hacia el sur, el vampiro hacia el norte para terminar de establecer un nexo en ese espacio que no es aquí ni allá, sino esa superficie plana que se confunde con la escritura.

## Bibliografía

Deleuze, G. (2002). *Diferencia y repetición*. (María Silvia Delpy y Hugo Beccacece, trads.). Amorrortu.

Dismorr, J. (1915). Poems and Notes. *Blast*, vol. 2, pp. 65-69.

Dunbar, W. (1907). *The Poems of William Dunbar, with Introduction, Notes and Glossary*. Ed. H. Bellyse Baildon. Cambridge University.

Edwards, C. y Venezia, T. (eds.). (2015). *China Miéville. Critical Essays*. Contemporary Writers: Critical Essays N.º 3. Gylphi.

Miéville, C. (2005). The Tain. *Looking for Jake*. Ballantine.

Miéville, C. (2006). *The Tain [El Azogue]* (trad. Marcelo Cohen). Interzona.

Miéville, C. (2007). *Un Lun Dun*. Macmillan.

- Miéville, C. (2012). *La ciudad y la ciudad*. (Trad. Silvia Schettin Pérez). Factoría de Ideas.
- Miéville, C. (2019). *Buscando a Jake y otros relatos*. (Trad. Laura Ponce y Mallory May Craig-Kuhn). Ayarmanot.
- Monmouth, G. ([1148] 1966). *Historia Regum Britanniae [The History of the Kings of Britain]*. Penguin.
- Morton, T. (2013). *Hyperobjects: Philosophy and Ecology after the End of the World*. University of Minnesota.
- Scott, D. (2019). *Ruine. Invention d'un objet critique*. Amsterdam.
- Williams, G. (2010). It Was What It Was: Modern Ruins. *Art Monthly*, vol. 336.



## Capítulo 12

### Terminología de lo residual

*Elina Montes y Marcelo Lara*

Contempler des ruines, ce n'est pas  
faire un voyage dans l'histoire,  
mais faire l'expérience du temps, du temps pur  
*Le temps en ruines* (Marc Augé, 2003)

Bare ruin'd choirs, where late the sweet birds sang  
*Sonnet 73* (Shakespeare, 2010)

Then down a little way/ Through the trash/  
Towards where/ All dark no begging/  
No giving no words/ No sense no need/  
Through the scum/ Down a little way/  
To whence on glimpse/ Of that wellhead.  
*Antología poética* (Beckett, 2006)

### Presentación

El término 'ruina' posee una fuerte connotación en el terreno de las artes, desde la revalorización que hiciera el Renacimiento de los restos arquitectónicos de la Antigüedad clásica. A lo largo de la Edad Media primó el aspecto práctico que sugería la reutilización o readaptación de las ruinas romanas, los templos transformados en iglesias o los mausoleos trocados en sepulcros son los ejemplos más aludidos, pero lo cierto es que una gran cantidad de edificios sirvieron de canteras de extracción de materiales con los

que otras construcciones fueron posibles, perdiéndose así todo nexo estético, formal y funcional con las edificaciones anteriores. “The ruins are still there in the Roman Forum because they are the invention of the Renaissance”, señala Andrew Hui (2017) en la Introducción a su libro *The Poetics of Ruins in Renaissance Literature*. Incluso podríamos añadir que, con su contemplación y deseo de preservación, también se inauguró la idea premoderna de una historia secular que desató la especulación erudita, por ejemplo, acerca de los orígenes de las poblaciones y de sus prácticas y una nueva experiencia de las tradiciones culturales que supuso la traducción de los clásicos y una fluida circulación y reinterpretación de motivos, tópicos y mitos. Según lo expresa Hui (2017), los siglos XV y XVI europeos asisten al nacimiento de las ruinas “as a distinct category of cultural discourse that became an inspirational force in the poetic imagination, artistic expression, and historical inquiry”. Probablemente, la puesta en valor de los restos arquitectónicos del pasado no hubiese ocurrido sin que, a la par, no se hubiese ido forjando una concepción nueva de los tiempos históricos que se vuelve evidente en un creciente énfasis de las producciones culturales en la “existencia intramundana” que, como señala Reinhart Koselleck (2012), admite una “sustitución de la escatología por lo incierto del futuro abierto”, que implica que “pasado y futuro se diferencian cuantitativamente” y cobre una nueva dimensión la herencia cultural y la interacción con las tradiciones.

Si bien la recuperación de la materia literaria de la Antigüedad puede ya rastrearse en el siglo XIV italiano, la revisión de los restos monumentales de la civilización romana cobra una dimensión nueva a partir, por ejemplo, de la carta que Rafael Sanzio le escribe al Papa León X hacia 1515.<sup>1</sup> En reconocimiento de la fama adquirida por el artista

---

1 La carta ha sido atribuida a una redacción conjunta de Rafael y Baldassare Castiglione, aunque se estima que son del primero las descripciones más técnicas de los monumentos. La carta puede

en su doble oficio de arquitecto y de pintor, el pontífice lo había nombrado “prefecto” de la ciudad de Roma, título que le otorgaba poderes plenos sobre el patrimonio urbanístico arqueológico de la urbe. En la dedicatoria de la carta puede leerse claramente la expresión de una nueva mirada sobre el pasado, que se traduce en el

grandissimo dolore, vedendo quasi il cadavero di quella nobil patria, ch' è stata regina del mondo, cosi miseramente lacerato. Onde se ad ognuno è debito la pietà verso i parenti e la patria, tengomi obbligato di esporre, tutte le piccole forze mie, acciocché più che si può resti viva un poco dell'immagine, e quasi l'ombra di questa, che in vero è patria universale di tutti li cristiani, e per un tempo è stata tanto nobile e potente, che già cominciavano gli uomini a credere, ch' essa sola sotto il cielo fosse sopra la fortuna, e contro il corso naturale esente dalla morte, e per durare perpetuamente. (Sanzio y Castiglione, [1515] 1840)

[enorme es el dolor [que me causa] ver el cadáver tan miserablemente lacerado de esa noble patria que fue la reina del mundo. Y, así como cada uno de nosotros es movido por la piedad hacia los parientes y la patria, me veo en la obligación de brindar cada una de mis mer-madas fuerzas para que permanezca viva algo de la imagen, ya casi una sombra, de la que es en verdad la patria de todos los cristianos y que por un tiempo fuera tan noble y poderosa que ya comenzaban los humanos a creer que no había bajo los cielos otra que la superara en fortuna y que, contrariamente al curso natural de las cosas, se preservaría de la muerte y duraría a perpetuidad]. [la traducción es mía].

---

dividirse entre los contenidos netamente histórico-artísticos y los técnicos que refieren a los trabajos de relevamiento gráfico y estructural de los edificios antiguos.

Podemos observar concentradas en estos pocos renglones algunas de las preocupaciones centrales de la época, las que otorgan a la ruina un valor intrínseco, puesto que resultan ahora ser un vínculo necesario con un pasado al que se le atribuyen rasgos étnica y políticamente comunes. Ese espíritu puede relevarse, por ejemplo, en el creciente entusiasmo por la topografía y la historia que se observa en la segunda mitad del siglo XVI inglés, cuando John Stow ([1598] 2012) escribe un “Estudio sobre Londres, que contiene el origen, antigüedad, crecimiento, patrimonio moderno, y descripción de la ciudad”,<sup>2</sup> en 1598, en su *Survey of London* y William Camden funda la Society of Antiquaries, una agrupación que promovía recorridos turísticos para un público erudito a lo largo de las murallas de Adriano o visitando otros monumentos insulares, también con la finalidad de considerar sus funciones originales.<sup>3</sup> A fines del siglo XVI, ya es posible observar la paulatina consolidación de una forma diferente de viajar por Gran Bretaña y el continente europeo que el siglo XVII conocerá con el nombre de *grand tour*. En su ensayo “Of travel”, Francis Bacon (1908) destaca la necesidad de que todo joven perteneciente a las clases más privilegiadas adquiriera una experiencia, indispensable para su futuro desempeño cortesano, viajando y tomando conocimiento del reservorio cultural antiguo y contemporáneo expresado en:

the churches and monasteries, with the monuments  
which are therein extant; the walls and fortifications

---

2 Cfr. Confrontar la traducción incluida en Stow ([1598] 2012) Notas sobre la ciudad en Inglaterra: breve antología de textos.

3 Cfr. el escrito *Nunciatus inanimatus* de Francis Godwin (1629), donde se refiere a Camden como “hijo de todos los anticuarios, en especial los británicos” y alude a detalles del muro de Adriano que seguramente pudo verificar personalmente en una de las excursiones organizadas por el historiador.

of cities, and towns, and so the heavens and harbors; antiquities and ruins; libraries; colleges, disputations, and lectures, where any are; shipping and navies; houses and gardens of state and pleasure, near great cities; [...] cabinets and rarities; and, to conclude, whatsoever is memorable, in the places where they go. (Bacon, 1908)

[Las iglesias y monasterios con los monumentos conmemorativos que contengan; las murallas y fortificaciones; las abras y puertos, antigüedades y ruinas, bibliotecas, colegios y controversias y conferencias donde las haya; navegación y barcos; casas y jardines estatales y de placer, grandes ciudades próximas; [...] vitrinas y rarezas; y, para terminar, todo lo que sea memorable en el lugar al que se vaya]. (1965: 85-86)

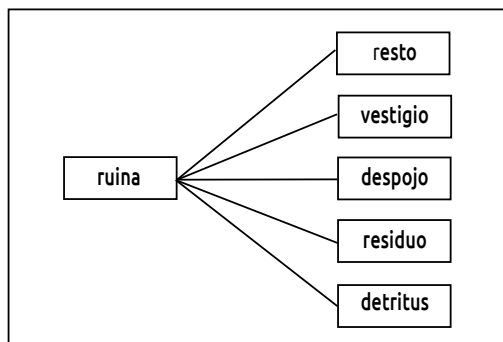
La contemplación y el placer estéticos, por otra parte, pueden relegar las ruinas al papel que Miguel Egaña y Olivier Schefer (2015) definen como de “une *entité* quasi *autonome* et autosuffisante” y nuestra relación con ellas no estaría en ese caso exenta de lo que Henry James denominó “note of perversity” y lo que más recientemente se dio en llamar “ruin porn”. “[O]ne may well wonder not only why these structures cause aesthetic interest, but whether they should. Isn’t it odd to enjoy scenes of destruction or abandonment?”, se pregunta Tanya Whitehouse (2018), puesto que el interés artístico prescinde, a menudo, de la reflexión acerca de la “violence, economic or other social struggle, natural disaster, and collective sorrow” que están implícitos en la destrucción que contemplamos. Al mismo tiempo, sin embargo, las ruinas pueden llevarnos a probar el *temps pur* del que habla Marc Augé (2003), con el que experimentaríamos

la percepción de la pérdida irreparable del tiempo pasado y de la incompletud del presente que vivimos, cuya desintegración está anunciada por esos mismos restos que contemplamos. Precizando este aspecto, Jazmín Adler (2018) añade que el espectáculo de la ruina coloca al sujeto de la experiencia ante:

un espacio-tiempo otro que demarca un punto de ex-temporaneidad, entendiendo a lo extemporáneo en su acepción habitual como lo impropio del tiempo en que se hace o sucede, pero también admitiendo el carácter inoportuno del espacio en que esto se produce. (Adler, 2018: 95)

## Etimologías y definiciones

La reflexión acerca de los campos semánticos solidarios con el concepto de ‘ruina’ presenta el problema de la vecindad con términos que a veces se emplean como sinónimos, pero que poseen características propias que se distancian por momentos de manera substancial del significado de la palabra que inició la búsqueda. Pensemos, en un primer momento, en este racimo de términos asociados:



Si nos centramos en ‘ruina’, veremos que proviene de *ruina, ruinae*, que es un vocablo latino que, a su vez, deriva del verbo *ruo, ruis, ruere, rui, rutum*. Antonio María Martín Rodríguez (2017), al remitirse a los significados que pueden atribuirse a este último, recurre a las entradas del *Oxford Latin Dictionary (OLD, 1968)*, que proponen siete acepciones para el uso intransitivo del verbo, en las que “les idées dominantes sont celles de mouvement impétueux ou précipité, chute, collapse ou écroulement”, mientras que el empleo del transitivo incluiría la idea de un desplome violento. En lo referente a ‘ruina’, concluye Martín Rodríguez refiriéndose al desarrollo del *OLD (1968)*, “on lui attribue cinq acceptions, correspondantes, en général, à celle de *ruo*: ‘uncontrollable forward movement’, ‘headlong fall’, ‘collapse (of a building)’, ‘a downfall (of individuals, communities, etcétera)’.

La consulta en el diccionario de la Real Academia Española (RAE, 2019) arroja para el término ‘ruina’ las siguientes acepciones que dialogan con lo expresado anteriormente:

Del lat. *ruīna*, de *ruĕre* ‘caer’.

1. f. Acción de caer o destruirse algo.
2. f. Pérdida grande de los bienes de fortuna.
3. f. Destrozo, perdición, decadencia y caimiento de una persona, familia, comunidad o Estado.
4. f. Causa de la ruina física o moral de una persona, familia, comunidad o Estado.
5. f. pl. Restos de uno o más edificios arruinados. (RAE, 2019)

En primera instancia, sería factible, entonces, relevar un uso del término ‘ruina’ vinculado principalmente a dos áreas conceptuales diferenciadas e inherentes a individuos o a una comunidad: por un lado, la que refiere a la destrucción material o moral y, por el otro, la que remite a pérdidas derivadas de un colapso económico. En italiano, tenemos dos términos ‘rovina’ y ‘rudere’ (este último tendría un equivalente con el inglés ‘wreck’ cuando se utiliza de manera figurada para indicar que una persona presenta un lamentable estado físico). En el inglés arcaico la palabra *ruderation*, como su equivalente español ‘runderación’ remitía a una argamasa mezclada con piedras y pedazos de tejas y ladrillos que se utilizaba en Roma para pavimentar los caminos reales. Calogero Bellanca (2018) hace, sin embargo una salvedad, si bien *rovina* y *rudere* pueden usarse ambos para señalar un mismo fenómeno, aclara:

la rovina conserva ancora leggibili o individuabili gli elementi dell’architettura di cui faceva parte, mentre il rudere è tutto ciò che avanza e in qualche modo ha perso ogni possibile collegamento con l’originario status di consistenza integrale e di efficienza materiale e funzionale. (Bellanca, 2018: 33)

[la rovina conserva aún evidentes e individualizados los elementos arquitectónicos a los que pertenecía, mientras que el rudere es todo aquello que sobra y, de algún modo, ha perdido toda conexión posible con el estatus original que le otorgaba consistencia integral y eficiencia material y funcional] [la traducción es mía]

Los *ruderi* vendrían a ser como los escombros del pasado, piedras cuyo origen y función no puede establecerse, sobrantes de un sobrante con un dudoso estatuto legal en el



universo de la preservación y conservación histórica. ¿Qué motivo tendríamos para otorgarles prestigio o valor más allá de ciertos dictados culturales y estéticos que nos llaman a resguardar algunos objetos de un pasado remoto en desmedro de otros?

En *Le temps en ruines*, Marc Augé (2003) recurre al diccionario francés *Le Robert* y cita la definición propuesta para *ruine*: “‘déchets d’un édifice ancien, dégradé ou écroulé’, et au sens figuré: ‘ce qui reste’”. Cabe aclarar que el diccionario presenta muchas más entradas, pero Augé se detiene únicamente en lo que atañe a restos urbanísticos —que son los que interesan en la obra mencionada, en su dimensión estética—. Al respecto, la última entrada de la RAE (2019) refiere precisamente a uno de los usos más comunes del término, el que atañe a los restos arquitectónicos materiales del pasado. Y es en este caso que la palabra convive con los sinónimos ‘resto’ y ‘vestigio’. Cuando buscamos las definiciones de estos últimos, en la RAE (2019), se especifica que ‘resto’ deriva del verbo latino *restare* y tiene las acepciones que se indican a continuación:

1. m. Parte que queda de un todo.
2. m. En los juegos de envite, cantidad que se considera para jugar y envidar.
3. m. Jugador que devuelve la pelota al saque.
4. m. Dep. En el juego de pelota y otros deportes, acción y efecto de restar.
5. m. Dep. En el juego de pelota y otros deportes, sitio donde se resta.
6. m. Mat. Resultado de la operación de restar.

7. m. Mat. Número obtenido tras una división que, sumado al producto del divisor por el cociente, da el dividendo.
8. m. Quím. radical (||agrupamiento de átomos que interviene como unidad).
9. m. pl. Residuos, sobras de comida.
- 10.m. pl. restos mortales. (RAE, 2019)

‘Vestigio’, por otra parte, deriva del lat. *vestigium* y puede significar:

1. m. huella (|| señal del pie en la tierra).
2. m. Memoria o noticia de las acciones de los antiguos que se observa para la imitación y el ejemplo.
3. m. Ruina, señal o resto que queda de algo material o inmaterial.
4. m. Indicio por donde se infiere la verdad de algo o se sigue la averiguación de ello. (RAE, 2019)

En principio, se puede observar que con la palabra ‘ruina’ aludimos de manera no demasiado directa a un objeto o situación que remite a una totalidad material o ideal perdida, si bien puede concluirse que ‘ruina’ es en sí paradigma de lo incompleto.<sup>4</sup> ‘Resto’ y ‘vestigio’, por otra parte, refieren claramente a una remanencia y, con ello y de manera más directa, a un todo al que ya no se puede acceder, presente en la expresión “restos mortales”, que indicaría que el cuerpo

---

4 Paradigma de lo incompleto, y de alguna manera, fantasma que nos acecha, fantasma de una totalidad a la que no se logra ver en su globalidad.

de la persona difunta se ha separado de su alma o espíritu con los que alcanzaría una integridad asociada a lo vital de la que carecen sus despojos. En el primer Capítulo de la biografía que Peter Ackroyd (2002) dedica a la ciudad de Londres, se hace mención a la *London Stone* o *Stone of Brutus*, una piedra a la que no se atribuye únicamente un valor arqueológico. Rescatada de los estratos profundos, el resto se troca en pieza fundacional a la que Ackroyd intenta atribuir funciones comunitarias originarias: mojón de caminos romanos, altar druida sacrificial, pedestal artúrico, superficie sobre la que se pactaban contratos o se establecían compromisos, etcétera. Hay que considerar que el elemento es pura materia sin forma, como acontece con cualquier *rudere*, se ignora su proveniencia por tanto puede serle adjudicado casi cualquier uso en el origen. Según el autor, en ese elemento mínimo del pasado una comunidad se reconoce e identifica a partir de un pasado común representado en ese resto que, entonces, se eleva a estatuto mítico en el que historia, leyenda y apropiación emotiva del espacio geográfico se unen. Ackroyd convierte la piedra en una suerte de espíritu guardián de la ciudad, un reaseguro de su existencia, un legado simbólico, amparándose en el refrán antiguo que reza “So long as the Stone of Brutus is safe, / So long will London flourish” (Ackroyd, 2002).

Leemos que la primera acepción de ‘vestigio’ sería la de ‘huella’, vocablo que permite pensar en que eso que ha permanecido es la señal de algo que nos convoca, gesto que se relaciona con la segunda de las entradas al término que contempla un ejercicio de memoria sobre la materia del pasado que aún puede ser provechosa para nuestros modos de vida. La tercera de las entradas, finalmente, se vincula de modo directo con la ruina material.<sup>5</sup> Entendemos que este término

---

5 Como en la expresión de Cicerón: “*in vestigiis huius urbis*”.

particularmente pone en juego una actividad mnémica, que puede asociarse con la lógica de lo indicial que ha analizado Carlo Ginzburg (1994), en la medida en que entre sujeto y objeto se impone una dinámica de examen, búsqueda e interpretación, cuando lo visible instala el interrogante sobre una dimensión que ya no es visible. En un ensayo que revisa posiciones contemporáneas, Adler (2018) afirma de manera contundente, citando a Huyssen, que “La autenticidad de la ruina irrumpe solamente si la abordamos ‘estética y políticamente como una clave arquitectónica de las dudas temporales y espaciales que la modernidad siempre albergó sobre sí misma’”, sin embargo, a lo largo de su argumentación, usa indistintamente los términos ‘ruina’ y ‘vestigio’. Por el contrario, Luza y Jeldes (2016) puntualizan con valiosa precisión la diferencia cualitativa entre ambas nociones. Ante lo que denominan “el silencio propio de la ruina”, que habita los restos inertes del pasado, “indispensables como fuentes de conocimiento y divulgación de cualquier cultura”, trabajar con el sentido del ‘vestigio’ significa para estos autores promover una interacción que haga “visibles los aconteceres de la vida cotidiana anterior”; integrar la ruina al paisaje cultural de la actualidad sería “pasar de la ruina aislada al vestigio integrador y volverlo componente de un hoy habitable”. Entendemos que la interacción propuesta por los autores que desplaza el sentido de ruina al de vestigio puede pensarse en concordancia con lo planteado por Aldo Rossi (2017), en *La arquitectura de la ciudad*. El arquitecto italiano atribuye una función simbólica y por lo tanto relacionada con el tiempo y la memoria de la comunidad a lo que denomina, en sentido amplio, “monumentos”, y establece que son elementos primarios que, dentro del espacio urbano, se vinculan dialécticamente con el crecimiento de la ciudad y ponen en relación simultánea diferentes tiempos en el interior de su desarrollo histórico.

Los elementos primarios, en su conjunto, son definidos por Rossi (2017) como “elementos que pueden retrasar o acelerar el proceso de urbanización de una ciudad” y, en tal sentido, es que los denomina patológicos y progresivos. Los primeros (patológicos) serían permanencias momificadas, cuya forma y función originarias no se han modificado en el tiempo. Los propulsores, son los que, aun conservando su forma, han visto modificada la función, que ya no es la prevista en el contexto de origen sino que acomodan la forma a diferentes funciones en el tiempo y, al hacerlo, acompañan la ciudad en su expansión y transformaciones socioculturales. Haciéndonos eco de la propuesta de Rossi (2017) estaríamos en condiciones de elaborar una larga lista de ejemplos para estos dos modos de aparición de los restos urbanos: la Torre de Londres y los muros de la antigua ciudad los incluiríamos en el primer grupo (patológicos), mientras que la Battersea Power Station, por ejemplo, mundialmente célebre luego de aparecer en la tapa del álbum *Animals*, de Pink Floyd, después de una inercia de décadas, cuando dejó de operar como usina eléctrica alimentada a carbón, ha ingresado en una etapa de refuncionalización, también designada como “reciclado”. Desde principios del siglo XXI ha sido centro de diferentes proyectos inmobiliarios y hoy su interior, totalmente modernizado y remodelado, se ha transformado en el “London’s most exciting new shopping and leisure destination”, que también da cabida a oficinas y departamentos de lujo. En su página web podemos leer:

This legendary London landmark and surrounding area has been brought back to life as one of the most exciting and innovative mixed use neighbourhoods in the world –a place for locals, tourists and residents to enjoy a unique blend of shops, bars, restaurants, leisure and entertainment venues, parks and histori-

cal spaces. A place to shop, eat, drink, live, work and play; here life doesn't feel ordinary, it feels extraordinary. (Battersea Power Station, 2019)

Esta ha sido una tendencia en muchas grandes ciudades portuarias con proyectos de urbanización que han utilizado de diversas maneras los diques, silos y construcciones ribereñas. En el caso de la vieja usina londinense, muchas de esas estructuras que el abandono estaba convirtiendo en ruinas apenas pueden adivinarse, ahora que se ha llevado a cabo la reestructuración. Han quedado los vestigios de un pasado social y tecnológicamente remoto. Esta misma refuncionalización de la Battersea la podemos ver en la ciudad de Buenos Aires en Puerto Madero, en las Bodegas Giol y en El Abasto, por nombrar solo algunos sitios. Las prácticas neoliberales de gobierno, a partir de la adquisición a través del negocio inmobiliario de viejos edificios que habían sido sostenidos por un modelo ligado a la producción, han operado una refuncionalización que, de algún modo, tiende a borrar los vestigios del pasado y a propiciar un tipo de interacción que invisibiliza los acontecimientos históricos, sus luchas y reclamos, y un tipo específico de intervención estatal sobre la vida cotidiana en general. En este sentido, y tomando como ejemplo la Battersea Power Station, aquel instantáneo y a la vez progresivo abandono que produjo el cambio en el modo de producción de energía, ha dejado una serie de espacios en ruinas que luego han sido modernizadas o, en otros términos, hipermercantilizadas. Los vestigios que quedaron de aquella central eléctrica, espacio que en algún momento brindó un horizonte de continuidad y previsión, han perdido su prestigio pretérito en tanto huellas de una comunidad de productores. El prestigio del vestigio ha sido reciclado a través de modalidades vinculadas a la “estética del consumo” que, evidentemente,

como lo indica la cita, incluye “historical spaces”. No deja de haber cierta ironía en la inclusión de esos espacios históricos que, como señala Mark Fisher (2020), “han sido extraídos de sus mundos vitales y reensamblados” (p. 25). De este modo, todos esos vestigios han sido transformados en objetos meramente estéticos en medio de un shopping.

En otro orden de cosas, la literatura ha provisto un sinnúmero de ejemplos en los que los objetos cobran una inesperada dimensión al transformarse en vestigios de un pasado a la espera de ser recuperado del silencio o del olvido. A este grupo pertenece la novela-ensayo de Edmund de Waal (2010) *The Hare with Amber Eyes: a Hidden Inheritance* en la que el narrador se propone realizar un extenso viaje por la Europa continental para investigar la historia de su familia luego de recibir, como último de los herederos vivos, una colección de *netsuke*:

How objects are handed on —reflexiona el narrador— is all about story-telling. I am giving you this because I love you. Or because it was given to me. Because I bought it somewhere special. Because you will care for it. Because it will complicate your life. Because it will make someone else envious. There is no easy story in legacy. What is remembered and what is forgotten? There can be a chain of forgetting, the rubbing away of previous ownership as much as the slow accretion of stories. (De Waal, 2010)

Estas palabras resumen de manera cabal todos los aspectos implicados en la recuperación histórica a partir de objetos supervivientes. Una foto, un pañuelo, un puñado de chapitas, figuritas sueltas de una colección inacabada, cartas olvidadas en algún cajón o los doscientos sesenta y cuatro refinados *netsuke* tienen el poder de ser vehículos de

conocimiento de historias personales y comunitarias en ese tránsito que se opera entre el espacio y tiempo que ocuparon originalmente y que les otorgó un sentido para quienes los poseyeron, hasta esa otra dimensión histórica en la que fueron recogidos e interrogados. Al respecto, parece apropiado recordar la cita que Walter Benjamin recoge del *Tang-Plastik* de Eduard Fuchs:

el hecho de que ni en un solo caso se conozca al creador individual de esas obras [monumentos funerarios, en este caso] es una prueba importante de que jamás se trata en ellas de vivencias artísticas particulares, sino del modo y manera en que la colectividad contempló entonces las cosas y el mundo. (Fuchs, citado en Benjamin, 1989: 132)

En el ámbito de la filosofía de la historia, frente a los hábitos mentales burgueses, cuyo principio es “la idea de progreso”, Walter Benjamin (2019) demuele la identificación del progreso tecnológico con el progreso histórico. En este sentido, es paradigmática la novena tesis de la historia en la que el ángel del cuadro de Klee, *Angelus Novus*, vuelve el rostro hacia el pasado y:

[a]llí donde nosotros vemos un encadenamiento de hechos, él ve una única catástrofe que acumula incessantemente una ruina tras otra, arrojándolas a sus pies. Bien quisiera él detenerse, despertar a los muertos y recomponer tanta destrucción. Pero, desde el Paraíso, sopla una tempestad que se ha enredado en sus alas y que es tan fuerte que el ángel ya no puede cerrarlas. Esta tempestad lo empuja hacia el futuro, al que él da la espalda, mientras que los montones de ruinas van creciendo ante él hasta llegar al cielo. Esta tempestad es lo que nosotros llamamos “progreso”. (Benjamin, 2019: 312)



Aparece en la figura conceptual de la ruina lo invisibilizado, lo vencido, las víctimas. No se trata de una experiencia con el pasado como algo consagrado, épico, oficial, cumplido, sino con la parte del pasado que está olvidada, que ha sido reprimida. La historia no está clausurada, y en esas huellas encontramos una supervivencia del pasado en el presente, signos indirectos que permanecen, elementos en nuestro presente que perviven del pasado. La pervivencia de una huella más allá de su época y de su gramática, algo que desencadena un anacronismo que irrumpe en el presente y que lo extraña. De esta manera, la ruina se actualiza en tanto experiencia con lo inactual, con lo olvidado que obra en el presente.

En el ámbito de la ficción, una interesante aproximación a la idea del objeto como vestigio tomada del amplio abanico de posibilidades que ofrece el espectro narrativo se concreta, por ejemplo, en una novela como *Possession*, de A. S. Byatt (1990), en la que el recurso rige la estructura de la obra, en la dinámica que se impone entre el pasado y el presente, entre olvido, silenciamiento y memoria.

Otra interesante aproximación ficcional al objeto como vestigio del pasado podemos leerla en la novela *Erewhon* de Samuel Buttler (1942). Allí el narrador es conducido al museo de la ciudad, donde contempla un asombroso espectáculo: “máquinas rotas de todas clases”. En la novela se puede leer que “[e]l país poseía entonces muy pocas máquinas” y se explica que su grado de adelanto “era el de los europeos del siglo XII o del XIII”. Lo curioso residía en que si bien aquel país se encontraba técnicamente en el medioevo, sus habitantes alguna vez habían tenido conocimiento de las más recientes invenciones europeas, pero las habían destruido, habían realizado “una limpieza ejemplar”, ya que “las máquinas estaban destinadas a suplantar un día a la raza de los hombres”. Había habido una guerra civil en

la que los del partido “antimaquinistas” habían logrado la victoria sobre los “maquinistas”. El miedo a caer bajo la tiranía de los aparatos hizo que destruyeran casi todo. Pero ha quedado ese museo, esa sala en el museo abarrotada de máquinas rotas que reflejan la siempre latente posibilidad de volvernos servidumbre de los aparatos. Los vestigios del pasado se presentan museificados, expuestos en vitrinas como elementos que acechan la vida humana.

A modo de conclusión de esta primera y breve aproximación a los sentidos que otorgamos a las palabras con las que nos referimos a lo residual, incorporamos los dos últimos vocablos que admiten la relación con la materia orgánica. ‘Despojo’ es un término que deriva del verbo latino ‘*despoliāre*’ y la RAE (2019) propone las siguientes entradas:

1. m. Acción y efecto de despojar o despojarse.
2. m. Presa o botín del vencedor.
3. m. Vientre, asadura, cabeza y manos de las reses muertas. U. m. en pl. con el mismo significado que en sing.
4. m. Alones, molleja, patas, pescuezo y cabeza de las aves muertas. U. m. en pl. con el mismo significado que en sing.
5. m. Aquello que se ha perdido por el tiempo, por la muerte u otros accidentes. La vida es despojo de la muerte. La hermosura es despojo del tiempo.
6. m. Col. Extracción de los minerales de una vena o filón.
7. m. desus. *espolio*<sup>1</sup>.
8. m. pl. Sobras o residuos. Despojos de la mesa, de la comida.

9. m. pl. Minerales demasiado pobres para ser molidos, que se venden a los lavaderos o propietarios de polveros, los cuales aprovechan el poco metal que contienen.
10. m. pl. Materiales que se pueden aprovechar de un edificio que se derriba.
11. m. pl. *restos mortales*. (RAE, 2019)

Lo que prevalece en las diferentes definiciones es el sentido de lo arrebatado, lo que queda como efecto de un saqueo, literal o metafórico, por lo que cabría preguntarse por un agente (individuo o personificación abstracta) cuya acción volitiva es causa del deshacimiento y produce los restos.

Finalmente, tenemos el vocablo ‘residuo’, que deriva del latín ‘*residuum*’ y del que tenemos las siguientes definiciones:

1. m. Parte o porción que queda de un todo.
2. m. Aquello que resulta de la descomposición o destrucción de algo.
3. m. Material que queda como inservible después de haber realizado un trabajo u operación. U. m. en pl.
4. m. Mat. Resto de la sustracción y de la división. (RAE, 2019)

Este último es, probablemente, el término que más estrechamente reúne lo significado en ‘ruina’. ‘resto’, ‘despojo’ y ‘vestigio’ y que en su segunda acepción se acerca al significado de ‘*detritus*’ (del lat. ‘*detritus*’), del que leemos que, ‘*en geología y en medicina*’, se considera el ‘resultado de la descomposición de una masa sólida en partículas’. Así, el

detritus podría pensarse como un residuo mineral y también como uno orgánico, un desecho biológico.

Una lógica del despojo y del residuo rige la suerte de los descartados que las obras literarias hacen visibles en cada época: individuos sobrantes e incómodos, cuerpos marcados por la falta de cuidados, cuerpos a los que se le niega la voz y el acceso a los bienes más básicos. Los ejemplos sobran: son los pobres de Jonathan Swift o de Charles Dickens, los soldados masacrados en el frente o que regresan inválidos o con traumas psíquicos severos; son los sujetos explotados por las prácticas imperiales y capitalistas que de diferentes maneras asoman en los relatos de James Joyce o de Samuel Beckett; son los incluidos a partir de la exclusión en *La naranja mecánica*, son los incontables marginados que con sus deseos inapropiados o desapropiados procuran contar otra historia.

En un volumen de reciente publicación, *Restos y desechos. El estatuto de lo residual en la política*, Eduardo Rinesi (2019) presenta dos diferentes modalidades de aparición del resto y del desecho. El resto estaría vinculado, como el fantasma del padre que se presenta ante Hamlet, a un viejo sistema de valores (los estamentos medievales, en este caso) que se enfrenta al nuevo orden (burgués y moderno, en la tragedia shakespeariana). Aquello que retorna fantasmalmente resulta ser un testimonio que insiste, “perseverando siempre, *en el presente*”, por lo que el destino de estos restos (mortales) es nunca quedarse en el pasado. “Llamo resto”, indica Rinesi “a aquello (a aquel, a aquellos) que, derrotado, ha quedado a un costado del camino, pero que al mismo tiempo no se resigna a permanecer ahí [...], persevera: vuelve” (p. 65).

Para la conceptualización del desecho, Rinesi se remite a otra pieza de Shakespeare, *El mercader de Venecia*. Aquí, como sabemos, la ciudad castiga a Shylock y a Antonio

obligándolos a renunciar a aquello que más los identifica para poder permanecer en Venecia. Shylock deberá sacrificar su fe, su fortuna y su hija; Antonio, el amante.

[La ciudad] requiere que el viejo prestamista judío y que el viejo mercader homosexual queden, ambos, destrozados, des-hechos [...] como prenda o como condición para conservar el derecho a seguir viviendo entre los otros. (Rinesi, 2019: 62)

Si el *resto* atañe a una dependencia temporal del presente con el pasado, el *desecho* se relaciona con el espacio social, apunta a una inadecuación entre las distintas partes que lo conforma: “[...]lamo *desecho* al sujeto de esa vida colectiva *después* de que aceptó des-hacerse de una parte de sí para poder seguir tomando parte en ese juego” (Rinesi, 2019: 65).

Restos y desechos, afirma Rinesi, “siempre lo son *para alguien*”, y aclara ese alguien cuando explica:

es siempre la mirada —o la decisión de no mirar— de alguien (de un individuo, de un grupo o de una sociedad, de una teoría, de un paradigma o de una época) la que constituye a algo o a alguien como resto o como desecho. (Rinesi, 2019: 74)

## Coda

El sentido de lo residual que anida en ‘despojo’ también nos conduce a palabras tales como ‘escoria’ o ‘hez’ que sirven, en principio, para indicar aquello que se deposita a modo de sedimento o desperdicio tras la elaboración de materiales sólidos o líquidos. En el lenguaje cotidiano, ambos vocablos han ingresado para referirse despectivamente

a los sectores socialmente más marginados. En inglés nos encontramos desde antiguo con expresiones que utilizan los términos ‘scum’ o ‘dregs’, las que son factibles de observar en los siguientes ejemplos:

Remember whom you are to cope withal;  
A sort of vagabonds, rascals, and runaways,  
A scum of Bretons, and base lackey peasants,  
Whom their o’er-cloyed country vomits forth  
To desperate ventures and assured destruction.  
(*Richard III*, Shakespeare, 2008)

The prince was still as dissolute as ever, and associated with the very dregs of society, of both sexes. (*Secret history of the Court of England*, Hamilton, 1832)

What does that make us? The lowest of the fuckin low, the scum of the earth. The most wretched, servile, miserable, pathetic trash that was ever shat intae creation. (*Trainspotting*, Welsh, 1993 )

Así, hallamos expresiones como “dregs/scum of society/people/humanity/population/the earth” equivalentes al probablemente más contemporáneo “human/white trash”. Con ellas se alude a criaturas como las que asoman en la enumeración de los versos de Shakespeare, vagabundos, forajidos, aldeanos, donde la pobreza y el crimen se añan sin mediar distinciones, conformando un grupo humano al que la tierra ya no acoge, sino que vomita para su destrucción.

Se han utilizado términos como ‘rubbish’, ‘rabble’, ‘ragtag’ o ‘riffraff’ para aludir despreciativamente a los grupos más relegados de la sociedad, aunque en ellos no se presenta (como en ‘white trash’) esa intersección entre raza y clase,

motivo que genera, a la vez, desprecio y temor, y que es una constante ante la creciente ola migratoria proveniente de las ex colonias británicas y luego de las sucesivas crisis económicas a partir de la década de 1980.

En la Introducción a un estudio reciente publicado bajo el título *British White Trash. Figurations of Tainted Whiteness in the Novels of Irvine Welsh, Niall Griffiths and John King*, Mark Schmitt (2018) explica que la expresión “poor white trash” surgió en la década de 1830 en Virginia y Carolina del Norte y era usada por las élites coloniales para referirse despectivamente a las costumbres y moral de los blancos empobrecidos y marginados socialmente. El autor puntualiza:

While it initially implied a form of whiteness that was ‘the lowest of the low because socially and economically they have sunk so far that they might as well be black’ (Penley, 2004: 310) within the racial hierarchy of the South, the phrase is now used predominantly by those people (and especially whites) who want to distinguish themselves from the nation’s racist past –that is, the phrase now ‘conjures images of poor, ignorant, racist whites: trailer park and wife beaters, too many kids and not enough government cheese’ (Wray, 2006: 1). (Schmitt, 2018)

Mark Schmitt (2018) hecha luz sobre algunos aspectos del panorama contemporáneo en Inglaterra. El autor, citando una de las fuentes consultadas, llama la atención sobre el término ‘chav’ (que derivaría de ‘Charver Kids’):

‘a uniquely British term ordinarily directed towards the white poor [...] [bodying] forth a whiteness polluted by poverty and contaminated by territorial proximity to poor black and migrant populations’

(Tyler, 2013: 188), emerged in the early 2000s, even though its precise origin is still a matter of debate. (Schmitt, 2018)

El vocablo, cuya circulación se produce a principios del siglo XXI, comenzaría a utilizarse con el declinar del uso de *underclass* y es parte de todo un nuevo vocabulario que acompaña el desempleo y la pauperización en el contexto de una economía neoliberal y posindustrial en el que el estatuto de clase trabajadora aparece como un ensueño del pasado. De acuerdo con Owen Jones (2011): “Above all, the term ‘chav’ now encompasses any negative traits associated with working-class people —violence, laziness, teenage pregnancies, racism, drunkenness, and the rest” (p. 8). El término señala principalmente a los jóvenes blancos y pobres y sirve de identificación para un grupo que suele apropiárselo al autoperibirse excluido de las posibilidades de movilidad social y, al hacerlo, pone al descubierto un entramado de situaciones en el que intervienen de manera inextricable conflictos raciales y de clase. Tal como lo evidencia la cita de Jones (2011), este tipo de asimilación de ciertos grupos poblacionales con el desecho está acompañado con la culpabilización de las víctimas y está fuertemente cargado de juicios morales inherentes a la escasez de ambiciones, la irresponsabilidad, la falta de productividad de los sujetos involucrados, con la consiguiente carga para la sociedad, y el peligro derivado de una supuesta connivencia con la criminalidad.



## Bibliografía

- Ackroyd, P. (2002). *Londres, una biografía*. Edhasa.
- Adler, J. (2018). Estética de la ruina: la potencia de los vestigios en el arte contemporáneo. *Índex, revista de arte contemporáneo*, vol. 5, pp. 92-101.
- Augé, M. (2003). *Le temps en ruines*. Galilée.
- Bacon, F. (1908). Of Travel. *The Essays of Francis Bacon*. Scribner's Sons.  
En línea: <<https://www.bauerverlag.eu/downloads/Essays-of-Francis-Bacon.pdf>> (Consulta: 30-12-2019).
- Battersea Power Station. (2019). Sitio web.  
En línea: <https://batterseapowerstation.co.uk/> (Consulta: 30-12-2019).
- Beckett, S. (2006). Antología poética. *Casa del Tiempo*, vol. 7, núm. 87, pp. 9-24.
- Bellanca, C. (2018). Ruinas, concepto y terminología en diversos países. Gómez de Terreros Guardiola, M. y Pérez-Prat Durbán, L. (eds.). *Las ruinas: concepto, tratamiento y conservación*, pp. 47-54. UHU.es
- Benjamin, W. (1989). Historia y coleccionismo: Eduard Fuchs. *Discursos interrum-pidos I*. Taurus.
- Benjamin, W. (2019). Tesis sobre el concepto de historia. *Iluminaciones*. Taurus.
- Butler, S. (1942). *Erewhon*. Espasa-Calpe.
- Byatt, A. S. (1990). *Possession*. Random House.
- De Waal, E. (2010). *The Hare with Amber Eyes: a Hidden Inheritance*. Vintage.
- Egaña, M. y Schefer, O. (eds). (2015). Introduction. *Esthétique des ruines: Poïétique de la destruction*. PUR.
- Fisher, M. (2020). *Realismo capitalista. ¿No hay alternativa?* Caja Negra.
- Ginzburg, C. (1994). Indicios. *Mitos, emblemas, indicios*. Gedisa.
- Godwin, F. (1629). *Nuncius inanimatus*. Utopía.
- Hamilton, A. (1832). *Secret history of the Court of England*. Reynolds.

- Hui, A. (2017). Introduction. *The Poetics of Ruins in Renaissance Literature*. Fordham University.
- Jones, O. (2011). *Chavs. The Demonization of the Working Class*. Verso.
- Kehily, M. J. y Nayak, A. (2014). Charver Kids and Pram-face Girls: Working-Class Youth, Representation and Embodied Performance. *Youth Cultures in the Age of Global Media*. Palgrave.
- Koselleck, R. (2012). 'Progreso' y 'decadencia'. Apéndice sobre la historia de dos conceptos. *Historia de conceptos. Estudio sobre semántica y pragmática del lenguaje político y social*. Trotta.
- Luza, D. y Jeldes, J. C. (2016). De la ruina al vestigio, de la resignificación a la hospitalidad en lo habitable. Intermediación en las oficinas salitreras de Santiago Humberstone y Santa Laura. *Revista 180*, vol. 38.  
En línea: <<http://www.revista180.udp.cl/index.php/revista180/article/view/316/303>> (Consulta: 30-12-2019).
- Martín Rodríguez, A. M. (2017). *Ruinam dare: les complexités d'une construction latine à verbe support*. Gils, L., Kroon, C. y Risselada, R. (eds.), *Lemmata lingüística latina. Vol. II, Clause and Discourse*. Gruyter.
- Rinesi, E. (2019). *Restos y desechos. El estatuto de lo residual en la política*. Caterva.
- Rossi, A. (2017). *La arquitectura de la ciudad*. Gustavo Gili.
- Sanzio, R. y Castiglione, B. ([1515] 1840). *Lettera a Leone X*. Scienze.  
En línea: <<https://archive.org/stream/letteradiraffael00raph/>> (Consulta: 30-12-2019).
- Schmitt, M. (2018). *British White Trash. Figurations of Tainted Whiteness in the Novels of Irvine Welsh, Niall Griffiths and John King*. Transcript.
- Oxford Latin Dictionary* (1968). Entrada: "Ruo". Edición 1968-1982. Oxford University.
- Real Academia Española (2019). *Diccionario en línea*: Ruina.  
En línea: <<https://dle.rae.es/ruina>> (Consulta: 30-12-2019).
- Shakespeare, W. (2008). *Richard III*. Yale University.
- Shakespeare, W. (2010). *The Sonnets* (Katherine Duncan-Jones ed.). Methuen Drama.

Stow, J. ([1598] 2012). Estudio sobre Londres y De las formas y las costumbres. Margarit, L. y Montes E. (eds), *Notas sobre la ciudad en Inglaterra: Breve antología de textos*. OPFyL.

Welsh, I. (1993). *Trainspotting*, Seuil.

Whitehouse, T. (2018). *How Ruins Acquire Aesthetic Value. Modern Ruins, Ruin Porn, and the Ruin Tradition*. Palgrave.



## Los autores

### Lucas Margarit

Es Doctor en Letras por la Universidad de Buenos Aires (UBA), su tesis trató acerca de la poesía de Samuel Beckett y ha realizado su posdoctorado sobre la traducción y la autotraducción en la poesía de ese mismo autor. Ex Becario del British Council, UBA Doctorado, FNA. Es poeta y Profesor e Investigador adjunto en la Cátedra de Literatura Inglesa (UBA). Ha colaborado con numerosas publicaciones y dictó cursos, seminarios y conferencias tanto en Argentina como en el exterior. Sus últimos libros de poesía son *Telesio. Brevísimo tratado sobre el asombro y Vestigios de lo que se puede ver*. Entre sus títulos de ensayos, *Samuel Beckett. Las huellas en el vacío, Leer a Shakespeare: notas sobre la ambigüedad*. Ha traducido y editado obras de William Shakespeare, sir Philip Sidney, Margaret Cavendish, Henry Neville, W. H. Auden, Samuel Beckett, entre otros autores. Con el grupo de investigación que dirige en la UBA publicó dos tomos de *Textos utópicos en la Inglaterra del siglo XVII* y un tercero de *Utopías inglesas del siglo XVIII y Poéticas del Renacimiento*. Es miembro de la Samuel Beckett Society y de la Asociación Argentina de Teatro Comparado. Sus poemas han sido traducidos al inglés, al portugués, al catalán y al italiano y están siendo traducidos al noruego. Acaba de publicar un nuevo libro de ensayos: *El monólogo mudo. En torno a la obra de Samuel Beckett* (Atuel, 2023) y en breve saldrá una antología poética, *Tierra y óxido* (RIL, Barcelona).

## **Noelia Fernández**

Es Profesora en Letras por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Se desempeña como Docente en la Cátedra de Literatura Inglesa de esa casa de estudios y en la Universidad Nacional de Avellaneda. Ha participado como Investigadora de diversos proyectos UBACyT dirigidos por el Dr. Lucas Margarit y como producto de estos ha publicado las primeras traducciones al español con aparato crítico de varias obras literarias de los siglos XVI, XVII y XVIII. En la actualidad se encuentra en el proceso de escritura de su tesis de Maestría, titulada "Umbrales de lo privado: espacios, cuerpos y drama doméstico en el teatro inglés del siglo XVII (1603-1642)".

## **Elina Montes**

Es Profesora adjunta de la Cátedra de Literatura Inglesa (FFyL, UBA) y docente de Literatura Francesa e Italiana en el Instituto de Enseñanza Superior N.º 2 "Mariano Acosta". Es Magistra en Estudios Interdisciplinarios de la Subjetividad (FFyL, UBA). Ha participado en numerosos proyectos de investigación UBACyT e INFoD, desde el año 1996 sobre temas vinculados a estéticas del Renacimiento inglés, a la conceptualización de la ruina en la cultura británica, a las utopías inglesas de los siglos XVI, XVII y XVIII, y a teorías genológicas y de identidad de género. Ha intervenido en congresos de su disciplina y tiene publicaciones en revistas especializadas y participaciones en libros, en calidad de compiladora, coautora y prologuista.

## **Ezequiel Rivas**

Es Docente, Investigador y Traductor. Es Licenciado y Profesor en Letras, orientación en Lenguas y Literaturas Clásicas, por la Universidad de Buenos Aires, Doctor en Letras (Lengua y Literatura griegas) y Magíster en Historia Comparada de las Religiones por la Universidad de Ginebra (Suiza). Es Jefe de Trabajos Prácticos de Lengua y Cultura Griegas y Ayudante de Literatura Inglesa en la Facultad de Filosofía y Letras (UBA). Participó en proyectos de investigación UBACyT sobre literatura griega y literatura inglesa. Actualmente dirige un Proyecto FILOCyT sobre la obra de

Luciano de Samosata y su influencia en las literaturas modernas. Entre sus publicaciones, además de varios artículos en revistas especializadas, se encuentra la primera traducción al español del tratado *De libero arbitrio* de Erasmo de Rotterdam (El Cuenco de Plata, 2012), así como de textos utópicos ingleses de los siglos XVII (*Nova Solyma* de Samuel Gott, 2014) y XVIII (*Una descripción de Nueva Atenas en la Tierra incógnita* de autor anónimo y *Un viaje a Cacklogallinia* de Samuel Brunt, esta última junto a María Inés Castagnino, 2016). Es coautor de la edición bilingüe comentada de *Ranas* de Aristófanes publicada por la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA (2014).

### **Cecilia Lasa**

Es Docente e Investigadora en las cátedras de Literatura Inglesa y Literatura Norteamericana de la carrera de Letras (FFyL, UBA) y como Becaria doctoral radicada en el Instituto de Filología "Amado Alonso" (UBA-Conicet). Es Profesora en Inglés por el Instituto de Enseñanza Superior en Lenguas Vivas "Juan R. Fernández", donde fue Adscripta a la materia Literatura Inglesa II, y Profesora y Licenciada en Letras por la Facultad de Filosofía y Letras (UBA) donde fue Adscripta a las materias Literatura Inglesa y Teoría Literaria II. En esa casa de estudios completó la Maestría en Literaturas en Lenguas Extranjeras y en Literaturas Comparadas, en la que se desempeña como Secretaria académica, y la Diplomatura en Metodología de Investigación en Humanidades. Es especialista en Ciencias Sociales con mención en Lectura, Escritura y Educación (FLACSO) y en Escritura y Literatura (Ministerio de Educación). Cuenta con numerosas reuniones científicas y publicaciones nacionales e internacionales.

### **María Inés Castagnino**

Es Doctora en Letras por la Universidad de Buenos Aires. Se desempeña como Jefa de Trabajos Prácticos en la cátedra de Literatura Inglesa de la carrera de Letras y como Docente del Seminario sobre Traducción Teatral de la Carrera de Especialización en Traducción Literaria de la UBA (CETRALIT). Ha integrado proyectos de investigación dedicados a la obra de Samuel Beckett, utopías inglesas de los siglos XVI a XVIII y poéticas del Renacimiento inglés y sobre las ruinas en la literatura y cultura inglesas. Ha publicado artículos y reseñas en medios académicos y revistas,

y participado en congresos y jornadas nacionales e internacionales. Tiene publicadas traducciones de obras de Oscar Wilde, Tom Stoppard y Edward Albee, y es autora del libro *Tom Stoppard. Las huellas del camaleón* (Atuel, 2005).

### **Agustín Montenegro**

Es Licenciado en Letras por la Universidad de Buenos Aires y Maestrando en Literatura Extranjera y Comparada con una tesis en curso sobre el poeta irlandés Thomas Kinsella y la relación entre poesía, tradición y nación. Ha formado parte de proyectos de investigación UBACyT dirigidos por el Dr. Lucas Margarit. Es Docente de Lengua y Literatura en la Escuela Técnica 20 del barrio de Mataderos y de Taller de Análisis de Cine en el Instituto de Educación Superior N.º 1 "Alicia Moreau de Justo". Ha coescrito algunas canciones y escribió el libro de cuentos *Inventario de la derrota* (Milena Caserola/El 8vo. Loco, 2014).

### **Marcelo Lara**

Es Licenciado y Profesor en Letras por la Universidad de Buenos Aires, y Magister en Estudios Interdisciplinarios de la Subjetividad (FFyL, UBA) con su tesis "*Beyond the Pale: una lectura de la emergencia de un blanco de intervención biopolítica en un corpus swiftiano*". Es Docente de la Cátedra de Literatura Inglesa (UBA), y del Taller de Escritura de Tesis de la Maestría de Estudios Interdisciplinarios de la Subjetividad (UBA). Participa en proyectos UBACyT de la cátedra de Literatura Inglesa y es Secretario de Redacción de la revista *Beckettiana*. Se desempeña como Profesor en Institutos de Educación Superior, y dicta un Seminario sobre Literatura Irlandesa en el Instituto de Educación Superior N.º 1 "Dra. Alicia Moreau de Justo". Ha escrito artículos sobre Jonathan Swift y el problema de la pobreza en el siglo XVIII. Actualmente es Doctorando en Ciencias Sociales (UBA) sobre la construcción de la pobreza en la obra de Swift.