

01086



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

SWIFT Y LA SATIRA MENIPEA

TESIS

QUE PARA OPTAR AL GRADO DE
DOCTOR EN LETRAS

PRESENTA

JORGE ALBERTO ALCAZAR BRAVO

01086



ASESORA: DRA. TATIANA BUBNOVA

2000





Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	1
---------------------	----------

PRIMERA PARTE *CUESTIONES DE GÉNERO LITERARIO*

1 EL RELATIVISMO HISTÓRICO DE LOS GÉNEROS LITERARIOS	11
2 LAS CONVENCIONES DE LA SÁTIRA MENIPEA	28
3 INTERLUDIO CLÁSICO: LUCIANO Y SU <i>HISTORIA VERDADERA</i>	43
4 CONCEPTOS DE SÁTIRA EN LA ÉPOCA DE DRYDEN Y SWIFT	55

SEGUNDA PARTE *SWIFT Y LA SÁTIRA MENIPEA*

5 EL PAPEL INDAGATORIO DE LA RISA	69
6 EL ESTATUTO DEL PERSONAJE	83
7 POSICIONES DIALÓGICAS	97
8 EL ARTE DE LA DIGRESIÓN	119
9 ESTILOS Y VARIEDADES INTERTEXTUALES	138
10 SWIFT, FILÓSOFO DE LA IMAGINACIÓN	167
BIBLIOGRAFÍA	199

INTRODUCCIÓN

Durante mucho tiempo la obra satírica de Jonathan Swift fue objeto de aceptación parcial por parte de la crítica, así como de un buen número de malos entendidos. Samuel Johnson, como registra Boswell, nunca fue muy afecto a sus escritos. La obra de Swift que le parecía más original y que le mereció los mayores elogios fue *A Tale of a Tub*, (“It exhibits a vehemence and a rapidity of mind, a copiousness of images, and vivacity of diction, such as he afterwards never possessed or never exerted”), lo cual no obstó para que la calificara de “dangerous example” y “wild work”. Asimismo el gran crítico neoclásico introdujo la noción —repetida hasta la saciedad—de supuesta sencillez de su estilo. Al hacer estos comentarios, el Dr. Johnson no pudo evitar emitir una opinión de rechazo en torno a la personalidad de Swift:

The greatest difficulty that occurs, in analysing his character, is to discover by what depravity of intellect he took delight in revolving ideas, from which almost every other mind shrinks with disgust. The ideas of pleasure, even when criminal, may solicit the imagination; but what has disease, deformity, and filth, upon which the thoughts can be allured to dwell?¹

Samuel Johnson, *Lives of the English Poets*, Vol. II, Londres, Oxford University Press, 2, pp. 210-211; 216.

Esto marcó la pauta para muchas opiniones posteriores, en las cuales difícilmente se podía distinguir entre lo que caracterizaba a la obra y al autor. Así una serie de escritores y críticos distinguidos, como Thackeray, Aldous Huxley, George Orwell, John Middleton Murry o aun el propio F. R. Leavis, sucumbieron a la tentación de achacar al pobre Swift todo tipo de síntomas patológicos: misantropía, fijación anal, disfunción genital y misoginia, o repudio a los valores de la vida, sin percatarse de que esos elementos forman parte—como se tratará de demostrar en este trabajo—del repertorio expresivo de un género literario. Tomemos el caso del Dr. Leavis—uno de los críticos moralistas más influyentes de mitad de siglo—quien en su ensayo “The Irony of Swift” parece seguir, tal vez sin proponérselo, los pasos del Dr. Johnson. Leavis parte del presupuesto de que es necesario deslindar la obra de la personalidad del autor, y reconoce que Swift es “a great English writer”. Al igual que Johnson, minimiza los méritos literarios de *Gulliver’s Travels* (aun cuando reconozca su *status* de clásico), y centra sus comentarios alrededor de la digresión sobre la locura de *A Tale of a Tub*. Leavis creía, como ha apuntado George Watson, que la profusión de citas y el escrutinio de las mismas lo convertían en alguien que realizaba una exégesis detallada de textos.² Sin embargo, en su ensayo sobre Swift parece llegar a conclusiones muy semejantes a las del crítico del siglo XVIII. Reconoce la intensidad y el empuje de Swift y sus méritos literarios, pero también: “Swift’s negative horror”:

² George Watson, *The Literary Critics*, 2nd. ed., Harmondsworth, Penguin, 1973, pp. 198-200.

Hypertrophy of the sense of uncleanness, of the instinct of repulsion, is not uncommon; nor is its association with what accompanies in Swift. What is uncommon is Swift's genius and the paradoxical vitality with which this self-defeat of life - life turned against itself - is manifested. In the *Tale of a Tub* the defeat is also a triumph; the genius delights in its mastery, in its power to destroy, and negation is felt as self-assertion.³

Aun cuando afirme lo contrario, Leavis termina su ejercicio de crítica literaria en un análisis de la presunta patología del autor.

Otro caso famoso de esta tendencia—de buscar impulsos extraños y presentarlos como síntomas para sustentar un diagnóstico de locura—es el de Aldous Huxley, a quien, en un ensayo de *Do What You Will* (1929), le llama la atención la “obsessive preoccupation with the visceral and excrementitious subject”, llegando incluso a afirmar lo siguiente: “Swift's greatness lies in the intensity, the almost insane violence of that ‘hatred of the bowels’ which is the essence of his misanthropy and which underlies the whole of his work”.⁴ Norman O. Brown ha rebatido este tipo de juicio psicologizante y ha reivindicado la imagen de Swift en un brillante capítulo de *Life Against Death* (1959), al cual habrá oportunidad de referirnos en la segunda parte de este trabajo. Mas, en el caso de Huxley, lo que resulta más curioso es que siendo un escritor que practica la sátira menipea en novelas como *Crome Yellow*, *Antic Hay* o *Brave New World*, no haya podido identificar los motivos compositivos de Swift y termine haciendo generalizaciones sobre su persona. Lo más probable es que Huxley haya

³ *The Common Pursuit*, Harmondsworth, Peregrine, 1962, p. 85.

⁴ Citado por Norman O. Brown, *Life Against Death*, Nueva York, Vintage, 1959, p. 180.

incorporado la forma del diálogo socrático—del cual hablaremos en el segundo capítulo de esta tesis—a sus primeras obras siguiendo el ejemplo de Thomas Love Peacock, en cuyas “novelas” encontramos una especie de simposio campestre en el que la plática sobrepasa a la acción. Esto confirmaría la idea de M. M. Bajtín en el sentido de que los géneros literarios mantienen una memoria objetiva—a diferencia de la memoria subjetiva del escritor—perceptible en las propiedades manifiestas de la obra literaria.

Los biografos más destacados de Swift se han esforzado por proporcionarnos un perfil más balanceado de nuestro autor, pero no han corrido con mejor suerte para ubicar genéricamente el tipo de sátira que Swift cultivaba. Ni Irvin Ehrenpreis, en los tres tomos de su biografía, ni David Nokes, en *Jonathan Swift: A Hypocrite Reversed* (1985), ni Victoria Glendinning, en su reciente *Jonathan Swift: A Portrait* (1999), mencionan el término sátira menipea. Tampoco ofrecen muchos comentarios esclarecedores sobre las lecturas y los modelos literarios de Swift. Sobre esto último, veremos a continuación que alguien como Walter Scott, con menos elementos de juicio a su disposición, resultaría más perpicaz.

Northrop Frye fue el primer crítico de habla inglesa en identificar y asociar *Gulliver's Travels* con el género de la sátira menipea en su libro ya clásico, *Anatomy of Criticism* (1957), ello no ocupa más que una breve mención en un tratado vasto y erudito. En la década siguiente, W. E. Yeomans siguió la indicación en “The Houyhnhnm as Menippean Horse” (1966); pero este artículo es una tibia aplicación de los presupuestos de Frye, y se circunscribe a la multifuncionalidad de los personajes del último libro afirmando con bastante obviedad que: “the Houyhnhnms are

sometimes solemn models of the good life, sometimes vehicles for satiric burlesque, and sometimes a combination of both".⁵ Otro académico que se valió de las ideas del crítico canadiense es Robert C. Elliot, quien en *The Power of Satire* (1960) se refiere a esta obra de Swift en términos semejantes. Sin embargo, al igual que Yeomans, parece restringir el concepto de sátira menipea tan sólo a la función de los personajes y a sus modos de caracterización. Así se muestra más interesado en dar cuenta de la "inconsistency in characterization" de Gulliver—ya sea como *ingénu* o como misántropo—en su largo y sinuoso camino hacia el rechazo global e injustificado de la humanidad, haciendo a un lado otros elementos propios de este género literario.⁶ Como trataremos de demostrar a lo largo de este estudio, hay modos más fructíferos de acercarse a los escritos del clérigo irlandés al explorar los vínculos que guardan con la sátira menipea.

Lo anterior no significa que no contemos con críticos destacados que hayan realmente iluminado algún aspecto de la obra de Swift. Se pueden mencionar, entre otros, a Walter Scott quien realizó, en 1814, la primera edición seria de sus obras en diecinueve volúmenes, precedida—como era su costumbre—por una biografía crítica del escritor. Scott sitúa a Swift como heredero de la tradición cómica de Luciano y Rabelais, y da noticia de un volumen de este último (o como él lo llama: "the French Lucian"), perteneciente a la biblioteca de Swift, compuesta como ahora sabemos de unos 650 títulos, misma que fue subastada en 1745.⁷ Otro estudioso de las

⁵ Incluido en Richard Gravil, ed., *Swift Gulliver's Travels. A Casebook*, Londres, Macmillan, 1974, p. 211.

⁶ Robert C. Elliot, *The Power of Satire: Magic, Ritual, Art*. Princeton: Princeton University Press, 1966, pp. 184-222.

⁷ Cf. Kathleen Williams, ed., *Swift: The Critical Heritage*, Nueva York, Barnes & Noble, 1970, p. 283.

fuentes, pero desde una perspectiva—casi se antoja decir—positivista y poco crítica, es William A. Eddy, quien en 1923 publicó su tesis doctoral (titulada paradójicamente): *Gulliver's Travels: A Critical Study*. Eddy ofrece un compendio muy bien documentado de los predecesores de Swift que cultivaron el género del viaje fantástico, imaginario o filosófico. En los años treinta, Marjorie Nicolson y Nora M. Mohler presentaron “The Scientific Background of Swift's ‘Voyage to Laputa’”, para el cual examinaron los *transactions* de la Royal Society, y arrojaron luz sobre las alusiones de Swift a proyectos y experimentos de la época. D. W. Jefferson contribuyó con un excelente ensayo, sobre la función irónica del estilo de Swift, al cuarto volumen de *The Pelican Guide to English Literature* (1957). Martin Price dedicó páginas elocuentes al Dean en *To the Palace of Wisdom* (1964), y Pat Rogers estudió el simbolismo topográfico y las implicaciones morales de *Grub Street* (1972).

En décadas recientes, se pueden señalar los trabajos y los ensayos de Claude Rawson, John Traugott, Denis Donoghue, Alan Downie, Terry Castle, Carol Houlihan Flynn, Richard Rodino, Douglas Lane Patey y David Nokes. Este último, además de su biografía de 1985, produjo un estudio de la sátira en el siglo XVIII, *Raillery and Rage* (1987). Nokes aclara que su libro no pasa de un nivel introductorio; tal vez por eso no haya referencias a la sátira menipea en su capítulo dedicado a Swift. A mediados de los años noventa apareció una edición crítica de *Gulliver's Travels* en la serie *Case Studies in Contemporary Criticism*. El coordinador de la obra, Christopher Fox, privilegia cinco aproximaciones en boga en los círculos académicos norteamericanos (feminista, neohistoricista, deconstructiva, psicoanalítica y desde el punto de vista de la recepción), mismas que van acompañadas de

sendos artículos. En el capítulo donde nos presenta un panorama histórico de la crítica sobre la obra, Fox pasa por alto a la sátira menipea como acercamiento posible.⁸

En consecuencia, y tal vez por esa ausencia de comentario ancilar, no está fuera de lugar que este trabajo enfoque la obra de Swift desde esa perspectiva. Sin embargo, no obstante la rica tradición crítica angloamericana mencionada antes, nuestra base conceptual provendrá de un teórico ruso del discurso y la novela. Me refiero a Mijail Bajtín, cuya recepción tardía en occidente ha enriquecido de manera considerable nuestra concepción del lenguaje narrativo. Su modelo dialógico del habla y sus reflexiones en torno a los géneros cómico-serios en la antigüedad clásica servirán de punto de partida para nuestros planteamientos.

Si para 1975, Northrop Frye todavía se quejaba con su proverbial ironía que: “When I started writing on such subjects there was not one in a thousand university English teachers of *Gulliver’s Travels* who knew what Menippean satire was: now there must be two or three”,⁹ el panorama en los últimos años ha cambiado. En primer lugar, habría que mencionar la amplia bibliografía comentada de Eugene Kirk, a raíz de la cual el género adquirió carta de naturalización en el ámbito de los estudios literarios.¹⁰ Después han seguido varias monografías que, por regla general, parten de las propuestas de Bajtín y de Frye. Por ejemplo, Anne Payne dedica todo un volumen a rastrear el manejo de la sátira menipea en la obra de Chaucer. Entre los

⁸ Christopher Fox, “A Critical History of *Gulliver’s Travels*”, en Christopher Fox, ed., Jonathan Swift, *Gulliver’s Travels*, Boston, Bedford/St. Martin’s, 1995, pp. 269-304.

⁹ Citado por Kirk (ver nota 10), p. xxxi.

¹⁰ Eugene P. Kirk, *Menippean Satire: An Annotated Catalogue of Texts and Criticism*, Nueva York, Garland, 1980.

textos que analiza se encuentra *The Nun's Priest's Tale*, en el que trata la erudición bufonesca del gallo que lo protagoniza. Su punto de partida es *La consolación de la filosofía* de Boecio (obra traducida por Chaucer), y lo que ella identifica como la risa reducida y el tono irónico que subyacen a las disquisiciones filosóficas de este diálogo dramático que combina prosa y verso.¹¹ Joel Relihan ha trazado el desarrollo de la sátira menipea, ofreciéndonos “a study in the history of classical literature, documenting the rise of a genre, its bifurcation into Greek and Roman traditions, and the Christianization of these traditions in late antiquity”. En su libro, además de identificar sus propiedades genéricas, hace hincapié en el rol ambivalente del narrador en obras de autores tan diversos como Varrón, Petronio, Séneca, Fulgencio, Ennodio o Marciano Capela.¹² Más reciente es la monografía de Ingrid de Smet, en la cual examina el uso que hicieron los humanistas renacentistas de esta forma literaria y el papel que desempeñó en las contiendas religiosas de la época.¹³

Este estudio, por su parte, se divide en dos amplias secciones. La primera está dedicada al problema de los géneros literarios en general y a la sátira menipea en particular. En ella se tocarán cuestiones como el relativismo de los géneros y las formas literarias, los elementos distintivos de la sátira menipea según la perspectiva bajtiniana, se ofrecerá además una muestra clásica de este género en la obra de Luciano de Samosata y se revisarán los conceptos vigentes de sátira en la época de Swift; quedando

¹¹ F. Anne Payne, *Chaucer and Menippean Satire*, Madison, Wis., University of Wisconsin Press, 1981.

¹² Joel C. Relihan, *Ancient Menippean Satire*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1993.

¹³ Ingrid A. R. de Smet, *Menippean Satire and the Republic of Letters 1581-1655*, Ginebra, Droz, 1996.

para la segunda parte el examen puntual y detallado de esos elementos en la obra del gran satírico irlandés. Considero que será conveniente, al explorar los planteamientos de Bajtín en los textos de Swift, concentrar la atención crítica en un puñado de los títulos más conocidos y representativos (*The Battle of the Books*, *A Tale of a Tub*, *Gulliver's Travels*, los poemas escatológicos, *A Modest Proposal*) por lo que será necesario retomar varios de ellos a lo largo de este ensayo. Espero que el tratamiento circular no signifique bordar de manera tautológica sobre lo ya dicho, sino que enriquezca la lectura de estas obras desde varios ángulos posibles.

PRIMERA PARTE

CUESTIONES DE

GÉNERO LITERARIO

EL RELATIVISMO HISTÓRICO DE LOS GÉNEROS LITERARIOS

Si nos guiáramos por las etiquetas actuales, uno pensaría que la manera en que concebimos los géneros literarios se ha reducido. En comparación con las fatigosas clasificaciones del pasado, pareciera que el horizonte conceptual, en base al cual les damos nombre, se hubiese encogido. Sólo basta con asomarse a algún periódico o revista de habla inglesa, con la lista más reciente de “best-sellers”, para toparnos con la disyuntiva nominal *fiction/nonfiction*. Si pudiéramos poner pie, por medio de alguna máquina del tiempo salida de un relato de ciencia ficción, en una librería del Reino Unido de la década de los años sesenta veríamos su contraparte referencial: unos estantes con ejemplares de pasta suave color anaranjado sumamente ordenados, enfrente otra hilera de anaqueles con volúmenes de cubiertas de un tono indefinido, entre azul verde y turquesa. No se vaya a creer que con esto ofrezco un anticipo, o algo semejante, de la batalla de los libros, sino que esos son precisamente los colores emblemáticos con los que el sello editorial Penguin solía distinguir de manera ostensible entre narrativa y *nonfiction*.

Este es un caso extremo de reduccionismo clasificatorio. Al otro extremo, tenemos las divisiones ultraelaboradas propias del Renacimiento, de las que tenemos un ejemplo cómico en *Hamlet* (II, ii, 395-399), cuando Polonio,

con su proclividad lenguaraz, nos informa:

The best actors in the world, either for tragedy, comedy, history, pastoral, pastoral-comical, historical-pastoral, tragical-historical, tragical-comical-historical-pastoral, scene undividable, or poem unlimited.

Nuestras categorías genéricas no serían necesariamente ni más abundantes ni más precisas. Contamos con la triada tradicional de narrativa, poesía y teatro, remedo grosero de la división aristotélica en épica, lírica, y drama. Empero, preguntémonos en qué momento tomó carta de naturalidad esta ordenación tripartita. Según indica Michał Głowiński, fue Goethe quien canonizó esta división como si se tratara de formas naturales de la creación literaria que poco a poco adquirieron una suerte de realidad transhistórica.¹ Sin embargo, podríamos apelar a otro criterio de clasificación que no echó raíces en la tradición occidental, pero que forma parte—como indica Curtius—de la historia de la teoría literaria en la antigüedad.

Me refiero a la división propuesta por Diomedes, que—a diferencia de la de Aristóteles—se basa en criterios de tipo externo. Como es bien sabido, el Estagirita sustenta sus categorías genéricas de acuerdo con las propiedades internas observables en una obra. El concepto clave de su modelo descriptivo es el de imitación y sus subsecuentes subdivisiones de acuerdo con los medios utilizados, los objetos representados y el modo de recrearlos. Así, la elegía difiere de la poesía ditirámica en los medios que emplean, la comedia de la tragedia en los protagonistas objeto de la acción, y la épica de

¹ Michał Głowiński, “Los géneros literarios”, en Marc Angenot *et al.*, *Teoría literaria*, México, Siglo XXI, 1993, p. 93.

la tragedia en el modo de imitar. Diomedes, por el contrario, elabora sus categorías dependiendo de quién habla en la obra. Establece tres tipos:

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

Esta división en géneros de acuerdo con la persona que habla se remonta, como apunta Curtius, a Platón. Como se recordará, en la *República* (392-394) se establece una distinción entre *mimesis* y *diegesis*. Aristóteles alude a este modo en los capítulos iniciales de su tratado; pero, puesto que está interesado en proporcionar una definición de la esencia de la tragedia pasa a tratar sus partes. Tal vez no sea sino hasta el siglo XX que la pareja de conceptos de diégesis y mimesis vuelvan a cobrar cierta notoriedad y vigencia teórica con el enfoque narratológico de Gérard Genette.³

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

² Ernst Robert Curtius, *Literatura europea y Edad Media latina*, México, F. C. E., 1955, p. 624.

³ Cf. *Narrative Discourse*, Oxford, Blackwell, 1980, pp. 162-70.

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

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

La obra de Franz Kafka ha sido objeto de todo tipo de interpretaciones, desde psicoanalíticas hasta religiosas. Asimismo ha servido a críticos como George Steiner para postular su noción de extraterritorialidad, y a alguien como Borges para introducir la idea de que el escritor crea sus propios precursores. En más de una ocasión se ha calificado a su obra narrativa de alegórica. George Lukács, por ejemplo, vio en Kafka el prototipo de la ideología vanguardista, a la vez decadente y solipsista, como una negación de la realidad circundante y totalizante. Siguiendo a Benjamin, Lukács intuyó que la obra de Kafka era un modo de intentar acercarse a una divinidad fantasmagórica—un *deus absconditus*—que insinúa su presencia, pero que, a final de cuentas, no es más que una ausencia, una vacuidad, como la que oculta una máscara del teatro barroco alemán.⁴ Antes de que se escribiera esto, ya Edmund Wilson se había quejado de este tipo de interpretaciones, y le molestaba que a un relato como “Investigations of a Dog” se le quisiera leer como “an allegory of the relation of man to God” y

⁴ Véase *The Meaning of Contemporary Realism*, London, Merlin, 1963.

se minimizaran sus elementos realistas.⁵ Mas, ¿podría establecerse una semejanza entre este tipo de lectura alegórica y la estructura “polisémica” que Dante le atribuye a su *Divina Comedia*?

Recordemos que en la carta a Can Grande, Dante establece, con base en el modelo de interpretación bíblica desarrollado en el medievo, cuatro niveles de sentido: uno literal y tres alegóricos (alegórico, moral y anagógico).⁶ Algo semejante encontraríamos en “A Letter of the Authors” que precede a *The Faery Queen*, donde Spenser sugiere que su ambiciosa obra es “a continued Allegory, or darke conceit”. Notemos que ambas concepciones de alegoría están emparentadas con un repertorio de géneros discursivos cuya vigencia puede ser fechable. Esto se puede ilustrar con un distico nemotécnico de amplia circulación durante la Edad Media, y que se ha atribuido, entre otros, a San Agustín:

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

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

The letter shows us what God and our fathers did;
The allegory shows where our faith is hid;
The moral meaning gives us rules of daily life;
The anagogy shows us where we end our strife.⁷

⁵ Edmund Wilson, *Classics and Commercials*, New York, Vintage, pp. 389-90.

⁶ Dante Alighieri, “Letter to Can Grande della Scala”, en Lionel Trilling, ed., *Literary Criticism: An Introductory Reader*, New York, Holt, Rinehart and Wiston, 1970, p. 80.

⁷ Robert M. Grant, *A Short History of the Interpretation of the Bible*, New York, Macmillan, 1963, p. 119.

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

En un interesante y útil artículo, Umberto Eco ha ubicado el lugar que ocupa el texto de Dante dentro de la tradición alegórica. Uno de sus planteamientos es que en la conceptualización medieval, a diferencia de las tendencias del romanticismo en adelante, no hay diferencia entre simbolismo y alegorismo. Eco sitúa la posición del poeta florentino en relación con la interpretación figural y el paso de los tres sentidos postulados por Orígenes—literal, moral (psíquico) y místico (pneumático)—a la tetrada posterior; la críptica simbolización de la divinidad que designa Dionisio Areopagita como “tiniebla luminosísima”; el papel esclarecedor de San Agustín como protosemiólogo; y la función casi policiaca del Aquinate que acabamos de indicar.⁸

⁸ Umberto Eco, “La Epístola XIII, el alegorismo medieval, el simbolismo moderno”, *Acta poetica* 6 (otoño 1986), pp. 7-39.

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

poesía en general”.⁹ Y resulta un gesto simbólico y revelador que, de una gran cantidad de “modos” conocidos como indica Curtius, sólo escoja diez. Este número perfecto parece la contraparte análoga de la arquitectura simétrica de la *Divina Comedia*, dividida en tres partes y compuesta de cien cantos.

La cuestión genérica se torna más complicada una vez que nos damos cuenta de que nos encontramos ante una obra que pretende ser leída a varios niveles y que, además, se presenta como “comedia”. Para distinguirla de la tragedia, Dante afirma que: “comedy introduces some harsh complication, but brings its matter to a prosperous end”.¹⁰ Lo cual indicaría la trayectoria general de la obra, el ascenso hacia el paraíso, a diferencia de la tragedia que representa la caída del protagonista. Esto nos remite al concepto de tragedia vigente durante la Edad Media. Chaucer, por ejemplo, al final de *Troilus and Cryseide* llama a su poema: “litel myn tragedye”; y pide a Dios “So sende myght to make som comedye”. Esta noción de tragedia se presenta de manera más explícita al inicio de “The Monk’s Tale”, donde encontramos esta suerte de definición:

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

(VII, 1991-1996)

⁹ Curtius, *op. cit.*, pp. 305-320.

¹⁰ Trilling, ed., *op. cit.*, p. 81.

Esto nos indica que el concepto medieval de tragedia—en tanto obra narrativa, no-dramática—funciona con coordenadas muy diferentes a las de la tragedia griega, donde nociones como *harmatia*, *peripeteia*, *anagnorisis* y *katharsis* se refieren, no sólo a otras categorías literarias, sino a un horizonte conceptual diverso, en el que el héroe de dimensiones humanas busca equipararse con los dioses y se responsabiliza de su destino. Mientras que en la tragedia medieval, la caída parece depender más de los caprichos de la diosa Fortuna (comparada con la cambiante luna en *Carmina burana*) que de los errores de juicio de los personajes. El relato de Chaucer presenta el siguiente subtítulo: “Heere bigynneth the Monkes Tale De Casibus Virorum Illustrium”. Estas palabras aluden a una obra de Boccaccio, de la cual Chaucer toma varios de sus ejemplos, y que encuadran con claridad el concepto de tragedia de que venimos hablando. Alan S. Downer ha acuñado el término “*de casibus* tragedy” para obras dramáticas que tratan de la caída de príncipes y figuras eminentes—como Tamburlaine o Fausto—y le sirve para contrastarlo, dentro del entorno del teatro isabelino, con la tragedia de venganza y la tragedia doméstica.¹¹

Y todavía podríamos encontrar otro sentido de comedia en la Edad Media. Como indica Atkins:

Comoedia came to be regarded as a narrative in elegiac verse, written in familiar style and with a happy ending; and this conception resulted in the appearance of a new literary genre in the twelfth century,

¹¹ Alan S. Downer, *The British Drama*, New York, Appleton-Century-Crofts, 1950, pp. 125-134.

namely, the medieval comedy which was none other than a versified tale.¹²

Como se puede ver en la cita anterior el término conlleva un cierto valor estilístico. Y esto es algo que Dante también deja entrever en su carta:

And hence it is evident that the title of the present work is "*the Comedy*." For if we have respect to its content, at the beginning it is horrible and fetid, for it is hell; and in the end it is prosperous, desirable, and gracious, for it is *Paradise*. If we have respect to the method of speech the method is lax and humble, for it is the vernacular speech in which very women communicate.¹³

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

¹² J. W. H. Atkins, *English Literary Criticism: The Medieval Phase*, London, Methuen, 1952, p. 32.

¹³ Trilling, ed., *op. cit.*, pp. 81-82.

We may be inclined to think of medieval literature as a generic wasteland or labyrinth. There are signposts, but these only confuse matters further by their baffling ambiguities. They may be classical, or classical misunderstood, or classical reinterpreted, or vernacular equivalent, or vernacular oblivious, or vernacular artful and innovative. However, as the existence of fairly sophisticated epistolary rhetoric shows, all this is not to be put down to mere incapacity—still less to disregard for genre.¹⁴

Relativismo histórico y constantes genéricas

Si de algo pudiera servir este largo ejemplo sería, en primer lugar, para hacer patente que un género literario no se puede definir sin tomar en cuenta las coordenadas y los puntos de referencia activos en un periodo literario específico. No es lo mismo hablar de tragedia griega como la define Aristóteles, que de tragedia isabelina como la practica Shakespeare. Tampoco se pueden hacer equiparables la novela de detectives, tipo enigma como las de Agatha Christie, con la novela negra norteamericana, como las escritas por Raymond Chandler. Mas, ¿cómo podríamos identificar esas coordenadas y puntos de referencia? Uno de los criterios que hemos seguido es recurrir a metatextos—los cuales pueden encontrarse en cartas, ensayos, manifiestos o incluso en las mismas obras de creación—que nos ayuden a definir un concepto particular de literatura. Tal es el papel que han tenido la “Epístola XIII” y los versos iniciales de “The Monk’s Tale” en el apartado precedente. Para decirlo con Jurij Lotman: “At the highest grade of

¹⁴ Alastair Fowler, *Kinds of Literature*, Oxford, Oxford University Press, 1982, p. 146.

organization literature marks out a group of texts which are of a level more abstract than that of the entire remaining mass of texts, i.e., which are *metatexts*. These are norms, rules, theoretical tracts and critical articles, which turn literature back on itself but in an organized, structured and evaluated form”.¹⁵ A la epístola de Dante se le ha llamado “autoexégesis”, pero sería mejor verla como un documento—y aquí pasan a segundo plano las dudas sobre su autoría—que nos ayuda a reconstruir cómo se conceptualizaban los géneros en la Edad Media. De esta manera se puede recuperar la noción de intención, desterrada del vocabulario teórico tanto por los representantes del *new criticism* como por los estructuralistas y postestructuralistas, reciclándola y asignándole un valor heurístico.

Lotman menciona dos funciones inmediatas del metatexto: una excluyente y otra jerarquizante. Por un lado, sirve para desplazar o neutralizar las obras que no siguen la poética a la que se adhiere el autor o el crítico; por el otro, establece una tabla de valores. Cada época recurre a ciertos criterios de legitimación que deslindan las líneas divisorias de lo que se acepta como literario, valioso o útil. Así, en la segunda parte tendremos oportunidad de comprobar que la norma literaria de los escritores conocidos como *Augustans* no es la misma de un autor como Daniel Defoe. Consecuentemente, era ilusoria la búsqueda estructuralista—imitación del gesto fundacional saussureano—por establecer un sistema abstracto de lo literario. Con el tiempo nos hemos percatado de que en un momento dado conviven varios “conceptos” de literatura que pugnan por sobresalir o trascender.

¹⁵ Jurij Lotman, “The Content and Structure of the Concept of ‘Literature’”, *PTL* 1 (1976), p. 344.

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

metodológica,¹⁶ por lo que está de más abundar en ello. Aun a pesar de estas limitantes, es menester reconocer los constantes destellos y comentarios iluminadores que a lo largo de su libro Frye nos ofrece, como podremos comprobar en el capítulo siguiente cuando hablemos de sátira menipea.

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

- a) Chivalric romance
- b) Pastoral romance
- c) Shakespearean romance
- d) Gothic romance
- e) Historical romance
- f) Scientific romance
- g) Women's romance

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

¹⁶ Tzvetan Todorov, *Introducción a la literatura fantástica*, México, Premiá, 1980, pp. 11-19.

Busquemos una forma menos ambiciosa y más económica de atacar el problema. De la lista se pueden hacer varias generalizaciones empíricas. En primer lugar, la preponderancia, salvo el caso c), de obras narrativas. En segundo término, la transición de formas en verso a formas en prosa, con el paso intermedio de b), en que se combinan ambas. La mayor parte de las obras que abarca esta lista comparten un aura de magia y misterio, la incidencia de eventos maravillosos, la idealización de los personajes, y, en algunos casos, cierta dosis de escapismo. Se podría hablar de algunos elementos recurrentes, pero a final de cuentas tendríamos que contrastarlos con otras formas sincrónicas de prestigio literario. Así a) se opondría a la épica o al cantar de gesta; d) y e) a la novela con elementos realistas; y g) se encasillaría al lado de otros géneros narrativos de mucha popularidad y poco renombre literario en este siglo, como la novela policiaca y el género de la ciencia ficción. Cada forma requeriría de un tratamiento especial para ubicarla dentro de las normas y los códigos literarios de sus coetáneos, y no los comentarios apresurados que hemos expresado.¹⁷

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

¹⁷ Al respecto, André Lefevere, citando a Jauss, hace el siguiente señalamiento: “A historical/relativistic study of genre will therefore start from the premise that ‘literary genres should not be understood as *genera* (classes) in the logical sense, but as *groups* or *historical families*. As such they cannot be derived or defined, but only described, delimited and identified from a historical point of view”, “Systems in Evolution: Historical Relativism and the Study of Genre”, *Poetics Today* Vol 6, No. 4 (1985), p. 670.

dentro de la producción última de Shakespeare—es decir las obras conocidas como *romances*—algo catalogado como “tragical-comical-historical-pastoral” no sería una descripción inexacta de una obra como *Cymbeline*. Recordemos que en el Folio de 1623, Heminges y Condell la colocaron como la última de las tragedias, decisión que desconcertó a más de un crítico. Ahora reconocemos que la acción sigue una trayectoria trágico-cómica, que la hermana con *The Winter’s Tale* o con *Pericles*. Las fuentes, como es casi siempre el caso con Shakespeare, combinan material literario e histórico de procedencia diversa: parte de la historia de Posthumus e Imogen se origina en un relato de Boccaccio; la figura de Cimbelino, monarca británico coetáneo de Julio César, proviene de las crónicas de Holinshed; la pérdida de sus hijos Guiderius y Arviragus es una transformación significativa del bardo inglés. Esta laxitud temporal alarmó de sobremanera el sentido del decoro poético de un crítico neoclásico como Samuel Johnson.¹⁸ El cuarto elemento, el bucólico, está anticipado por Imogen cuando, al ser expulsado de la corte su flamante marido por el airado suegro, exclama:

Heaven restore me! Would I were
A neatherds’s daughter, and my Leonatus
Our neighbor shepherd’s son.

(I, i, 149-150)

¹⁸ En su edición de 1765 dice lo siguiente. “To remark the folly of the fiction, the absurdity of the conduct, the confusion of the names and manners of different times, and the impossibility of the events in any system of life, were to waste criticism upon unresisting imbecility, upon faults so evident for detection and too gross for aggravation.” Citado por Richard Hosley, en la edición Signet, p. xxxiv.

Aquí la ironía dramática anticipa su adopción por parte de Belarius y el escenario campestre que domina los actos III y IV. Por otra parte, no debemos perder de vista que la separación de amantes y seres queridos, el exceso de peripecias, la preservación de la virtud bajo todo tipo de amenazas, los rescates de último momento, y la reunión y reconciliación final acercan a *Cymbeline* con la novela bizantina. Todo esto, así como un aura de asombro mágico, forman parte de los *romances* shakespereanos. O como dice M. M. Bajtín, a quien tendremos oportunidad de referirnos en detalle en el próximo capítulo: “Donde existe un estilo, existe un género”.¹⁹

¹⁹ M. M. Bajtín, “El problema de los géneros discursivos”, en *Estética de la creación verbal*, México, Siglo XXI, 1982, p. 254.

LAS CONVENCIONES DE LA SÁTIRA MENIPEA

Dialogismo y género literario

La teoría bajtiniana de los géneros literarios postula que antes de hablar de géneros literarios es necesario considerar a los géneros discursivos, de los que hay una gran multiplicidad, tanto orales como escritos. Esta multiplicidad se manifiesta en una serie de convenciones y tipologías reconocibles por cualquier hablante. Así tenemos el lenguaje de las circulares y comunicados burocráticos, de las recetas médicas, de los informes laborales, de los saludos cotidianos, de las charlas de café, de las limpias y los exorcismos chamánicos, de las crónicas deportivas, de las misivas amorosas o los pronunciamientos políticos. Esta variedad de formas verbales, Bajtín las coloca dentro de lo que él denomina estratificación discursiva o heteroglosia. Para él los géneros literarios serían formas secundarias (complejas), como la novela o el drama. “En el proceso de su formación estos géneros absorben y reelaboran diversos géneros primarios (simples) constituidos en la comunicación discursiva inmediata”.¹ Al volverse parte de los géneros secundarios las formas simples pierden parte

¹ Bajtín, *Estética de la creación verbal*, p. 250.

de su relación inmediata con la realidad. De esta manera, la carta o el diálogo ingresan al enunciado total de la obra, “como acontecimiento artístico y no como suceso de la vida cotidiana”.

Para Bajtín el enunciado es un término laxo que puede denominar tanto una negación monosilábica como una novela de varios cientos de páginas. La teoría de Bajtín, a diferencia de la teoría abstracta saussureana preocupada de los principios sistémicos, es un modelo discursivo que asume que toda actividad verbal presupone una posición dialógica. Expliquémonos. Saussure parte del concepto de signo, en tanto principio semiótico. Bajtín parte de la situación mínima comunicativa del diálogo cara a cara, en donde hay intercambio de roles enunciativos. Esto implica—a diferencia del reconocimiento pasivo del signo saussureano que es estable y unívoco (significante + significado)—una participación activa en el acto mismo de la comunicación. La situación dialógica presupone un antes y un después, el oír y contestar, el anticipar y reaccionar, el escuchar y rebatir, la gesticulación e inclusive la burla.

El dialogismo no sólo permea el acto de la comunicación sino hasta el concepto mismo de signo. Para Saussure el signo lingüístico es como el anverso y el reverso de una hoja de papel.² Esta analogía le sirve para señalar la unión indisoluble del significante y el significado dentro del juego de oposiciones de la lengua como sistema. Es más, los diagramas escolares a que recurre sugieren que una vez fijada la imagen mental del signo en la cabeza del hablante, permanecerá allí de por vida. Para Bajtín, por el contrario, el signo es dinámico y mutable, y esta variabilidad es resultado

² Ferdinand de Saussure, *Curso de lingüística general*, Buenos Aires, Losada, 1945, pp. 191-206; 127-145.

de los contextos por los que ha pasado. A diferencia del gesto primigenio saussureano que parece insinuar que, independientemente de la arbitrariedad del signo, una vez que se designan las cosas quedan nombradas para siempre, o por lo menos por la duración de un corte sincrónico, Bajtín nos propone que las palabras que enunciamos están cargadas, habitadas o incluso contaminadas por los contextos por los que han pasado o por las personas que las han usado.

On all its various routes toward the object, in all its directions, the word encounters an alien word and cannot help encountering it in a living, tension-filled interaction. Only the mythical Adam, who approached a virginal and as yet verbally unqualified world with the first word, could really have escaped from start to finish this dialogic inter-orientation with the alien word that occurs in the object.³

Imaginemos una situación dialógica entre una junta empresarial que tiene el sartén por el mango y un grupo sindical, o las negociaciones de paz entre los representantes del gobierno y un grupo guerrillero. ¿Tendrán para ambas partes el mismo valor semántico palabras como “dialogar”, “concertar”, “negociar”, o estarán teñidas por sus usos previos y sus experiencias anteriores? O sin ir muy lejos consideremos por un momento la manera que, en el contexto mexicano, palabras como “tranza”, “charro”, “madre”, “cabaretera”, “onda”, “piña”, “derecho”, “concertación”, “abogánster” y muchas, muchas otras sugieren más de lo que denotan. Para Bajtín el enunciado es un fenómeno social, cargado de ideología en el sentido más

³ M. M. Bakhtin, *The Dialogic Imagination*, Austin, University of Texas Press, 1981, p. 279.

amplio de la palabra.⁴ Asimismo, la construcción del enunciado lleva consigo la conciencia del interlocutor, la presencia del otro. Como plantea en “Discourse in the Novel” (escrito entre 1934 y 1935), “The speaker breaks through the alien conceptual horizon of the listener, constructs his own utterance on alien territory, against his, the listener’s apperceptive background”.⁵ O como dice en otra parte: “Un signo importante (constitutivo) del enunciado es su *orientación* hacia alguien, su propiedad de estar *destinado*”.⁶

El aceptar la dimensión social de la palabra conlleva a reconocer la existencia de prácticas discursivas que se ostentan con una aureola de superioridad, respeto o prestigio, rasgos que de alguna manera inciden sobre la estructuración de nuestros enunciados. Y esto tiene relevancia en la formación y en la estratificación de los géneros discursivos.

En cada época, en cada círculo social, en cada pequeño mundo de la familia, de amigos y conocidos, de compañeros, en el que se forma y vive cada hombre, siempre existen enunciados que gozan de prestigio, que dan el tono; existen tratados científicos y obras de literatura publicística en los que la gente fundamenta sus enunciados y los que cita, imita o sigue. En cada época, en todas las áreas de la práctica existen determinadas tradiciones expresas y conservadas en formas verbalizadas; obras, enunciados, aforismos, etc. Siempre existen ciertas ideas principales expresadas verbalmente que pertenecen a los personajes relevantes de una época dada, existen objetivos generales, consignas, etc. Ni hablar de los ejemplos escolares y antológicos, en

⁴ Cf. Valentin N. Voloshinov, *El marxismo y la filosofía del lenguaje*, Madrid, Alianza, 1992.

⁵ *The Dialogic Imagination*, p. 282.

⁶ *Estética de la creación verbal*, p. 285.

los cuales los niños estudian su lengua materna y los cuales siempre poseen una carga expresiva.⁷

El poder y el atractivo de la palabra ajena rebasa las fronteras de las lenguas nacionales, e incide no sólo en la implantación de modas pasajeras, sino en la misma conformación de las identidades culturales. Considérese por un momento los marcos y las esferas de influencia de fenómenos tales como un cura que suelta latinajos en un pueblo chico, los muchachos que repiten canciones en un idioma que no entienden, los personajes que hablan en francés en las novelas de Tolstoi, la gente que se educó a través del latín en el Medioevo y el Renacimiento, o los pueblos que han tenido que adoptar una lengua impuesta por sus conquistadores.

Como se puede ver, las implicaciones de la teoría dialógica de Bajtín son de largo alcance. Y de hecho, estaba sentando las bases de una sociolingüística varias décadas antes de que se estableciera tal disciplina. Se puede afirmar, por lo tanto, que si Saussure quería formular las bases conceptuales de una lingüística del sistema (*langue*), Bajtín estaría sembrando las semillas de una lingüística del habla social, una disciplina que trascendería las limitantes del “objetivismo abstracto”, frase con la que quiso caracterizar a la teoría saussureana. De esta manera estaría creando los fundamentos de lo que él denominó en ruso como “metalingüística”, y que ahora se da en llamar, para evitar confusiones terminológicas, translingüística.

⁷ *Ibid.* pp. 278-279.

En su libro sobre Dostoievski, Bajtín establece una oposición, que ahora veríamos como reduccionista, entre lo dialógico, como lo hemos venido comentando, y lo monológico, que tiende a manifestar una suerte de sordera ante la presencia del otro y su discurso. A partir de esta dicotomía establece varias categorías como novela diálogica o polifónica—como las de Dostoievski, en las que se oye el diálogo de su época—y novela monológica, como las de Tolstoi, donde domina la conciencia del autor. Tal vez sería más productivo conceptualizar esta pareja de términos como polos virtuales, como tendencias a y no como realidades empíricas, tal como funcionan para Jakobson los polos metafórico y metonímico, o para Benveniste las marcas de subjetividad enunciativa en la dicotomía *histoire/discours*. Otra limitación de pensamiento de Bajtín es su proclividad a idealizar los géneros prosísticos, en especial la novela.⁸ Ésta, para él, es el espacio por excelencia para que se dé el dialogismo, y, de manera simplista, tilda a los géneros líricos y dramáticos como monológicos. Hechas estas salvedades, cerremos este paréntesis y enseguida veremos que el potencial de los planteamientos bajtinianos es enorme.

⁸ Esto ha dado pie para que un par de eslavistas norteamericanos, Gary Saul Morson y Caryl Emerson, hayan producido un ambicioso estudio, *Mikhail Bakhtin: Creation of a Prosaics*, Stanford, Stanford University Press, 1990. Para ellos, *prosaics* (acuñación no bajtiniana) recubre dos sentidos. Por un lado se opone a las *poéticas*, en tanto que teoría de la literatura que privilegia los géneros prosísticos, en especial la novela. Por el otro, apunta hacia una filosofía de lo cotidiano y lo ordinario. Para una crítica de esta postura, véase, Clive Thomson y Anthony Wall, “Bakhtin and ‘The Empire of Evil’”, *The Semiotic Review of Books*, Vol. 2, No. 3 (1991), pp. 9-12.

El diálogo socrático y los géneros cómico-serios

Bajtín siempre se asombró de que los teóricos del lenguaje hubieran puesto poca atención en el diálogo. A lo más, lo veían como una forma de composición estilizada. Mientras que para él era el principio engendrador de toda actividad discursiva. No es de extrañar, entonces, que al tratar los géneros cómico-serios que participaron en la constitución de la novela como género complejo recalcará el papel de dos de ellos: el diálogo socrático y la sátira menipea. A los géneros llamados en la antigüedad cómico-serios, σπουδογέλοιον—categoría que como veremos más adelante no era del todo desconocida para los críticos ingleses—los distinguen, según Bajtín, tres elementos. En primer lugar, establecen, en cuanto formas literarias, una nueva relación con la realidad inmediata. En contraste con géneros canónicos como la épica y la tragedia, que guardan un *distanciamiento* tanto temporal como temático con los objetos representados, basados en héroes mitológicos y figuras históricas, los géneros cómico-serios entran en contacto directo con lo actual y lo cotidiano, proporcionando, por primera vez, una imagen artística de lo familiar, que a veces raya en lo burdo y lo grosero. El segundo rasgo, que se desprende del primero, es la poca dependencia de los géneros cómico-serios con la tradición consagrada, y en vez de ésta se le da más peso a la *experiencia* individual y la *libre invención*. “La tercera particularidad es una deliberada heterogeneidad de estilos y de voces que caracteriza todos estos géneros”.⁹

⁹ Mijaíl M. Bajtín, *Problemas de la poética de Dostoievski*, México, F. C. E., 1986, pp. 151-153.

El diálogo socrático, que tiene sus raíces en el folklore y el carnaval, nos presenta el problema de la verdad, y cómo indagamos en torno a ella. “El método dialógico de la búsqueda de la verdad se opone a un monologismo oficial que pretende *poseer una verdad ya hecha*”. Es decir, no hay un individuo detentador de la verdad, sino que su búsqueda es una empresa colectiva, en la cual el papel de Sócrates es el de “partero”, el de propiciador del recuerdo, de allí su método “mayéutico”. Para Bajtín, el desarrollo ulterior del diálogo socrático, en manos de Platón, le dio un matiz monológico haciendo de Sócrates un “maestro”, y, al final, “degeneró completamente en una forma de enseñanza de neófitos mediante preguntas y respuestas”.

El diálogo socrático se valió principalmente de dos procedimientos: la síncretis y la anácrisis:

La síncretis era una confrontación de diversos puntos de vista sobre un objeto determinado. En este diálogo se daba una gran importancia a la técnica de esta confrontación de diferentes discursos-opiniones sobre el objeto. Por anácrisis se entendían los modos de provocar el discurso del interlocutor, de hacerlo expresar su opinión manifestándola plenamente, Sócrates fue un gran maestro de la anácrisis, sabía hacer *hablar* a la gente, expresar por medio de la palabra sus opiniones, aunque vagas no por eso menos obstinadas y preconcebidas, iluminándolas con la palabra y desenmarcando de este modo sus falsedad o parcialidad, sabía sacar a la luz las verdades comunes.¹⁰

¹⁰ *Ibid.*, p. 156.

Un último elemento del diálogo socrático que vale la pena mencionar es que a los personajes que participan en él se les puede ver como ideólogos, es decir, se vuelven representantes o portavoces de las ideas puestas a prueba en el acontecimiento mismo del diálogo. Esta es una característica que también vamos a encontrar en la sátira menipea—y a la cual dedicaremos un capítulo completo en la segunda parte de este trabajo cuando hablemos del estatuto del personaje—ya que como apunta Northrop Frye:

The Menippean satire deals less with people as such than with mental attitudes. Pedants, bigots, cranks, parvenus, virtuosi, enthusiasts, rapacious and incompetent professional men of all kinds, are handled in terms of their occupational approach to life as distinct from their social behavior. The Menippean satire thus resembles the confession in its ability to handle abstract ideas and theories, and differs from the novel in its characterization, which is stylized rather than naturalistic, and presents people as mouthpieces of the ideas they represent.¹¹

La sátira menipea

Frye y Bajtín coinciden en su concepción de la sátira menipea, que debe su nombre al filósofo cínico del siglo III a. C., Menipo de Gádara, de quien no se conserva ninguna obra. Frye la coloca dentro de su esquema genérico de las formas prosísticas, al lado y en contraste con la confesión, el *romance* y la novela. A Bajtín, por su parte, le sirve para trazar los antecedentes

¹¹ *Anatomy of Criticism*, p. 309.

formales de la novela polifónica. No obstante la coincidencia de miras, el pensador ruso nos ofrece un tratamiento más rico y detallado, compuesto de catorce elementos que presentaremos a continuación.¹²

1. La primera característica de la sátira menipea es la de la risa y su carácter cómico. Bajtín sitúa las raíces de este elemento en el carnaval, entendido como “el conjunto de diferentes festejos, ritos y formas de tipo carnalesco”, en el que se cancelan por un tiempo limitado las barreras jerárquicas y se admite “el *contacto libre y familiar entre la gente*”. Uno de los rasgos del carnaval es la ambivalencia y la polaridad, de la cual tenemos instancias en la unión de los extremos y los contrarios (lo sagrado y lo profano, lo alto y lo bajo, la coronación burlesca, el mundo al revés, etc.). Y la risa desempeña un papel cardinal dentro de este juego de opuestos:

La risa carnalesca también es profundamente ambivalente. Se relaciona genéticamente con las formas más antiguas de risa ritual. La risa ritual iba dirigida hacia las instancias supremas: se injuriaba y se ridiculizaba al sol (divinidad superior), a otros dioses, a las máximas autoridades en la tierra, para obligarlas a *renovarse*. Todas las formas de risa ritual se relacionan con las muertes y la resurrección, con la producción, con los símbolos de las fuerzas productoras. La risa ritual reaccionaba a las *crisis* en la vida del sol (solsticios), a las crisis en la vida de la divinidad, en la vida del hombre y del mundo (risa funeraria). En ella se fundía la ridiculización con el júbilo.¹³

¹² El listado de Bajtín y varias de las citas incorporadas en el texto aparecen en *Problemas*, pp. 160-171.

¹³ *Ibid.*, p. 178.

Puesto que uno de los intereses de Bajtín es trazar el proceso de la carnavalización literaria—el paso de formas de convivencia social a prácticas discursivas—se debe hacer notar una de las funciones de la risa: la parodia como *doble destronador*, por lo que la risa se vuelve “un elemento imprescindible de la sátira menipea”. A lo largo de este trabajo se irá ampliando la función de la risa y la parodia en los géneros carnavalizados.

2. La sátira menipea, o como Bajtín la abrevia la menipea, al librarse de las exigencias de la tradición literaria y la verosimilitud externa, “se destaca por una *excepcional libertad de la invención temática y filosófica*”.

3. Como se apuntó en la sección anterior, la menipea guarda vínculos con el diálogo socrático en cuanto ambos géneros encaran y encarnan el problema de la búsqueda de la verdad. Por lo tanto, su “particularidad más importante consiste en que en ella, la fantasía más audaz e irrefrenable y la aventura, se motivan, se justifican y se consagran interiormente por el propósito netamente filosófico de crear *situaciones excepcionales* para provocar y poner a prueba la idea filosófica, la palabra, y la *verdad* plasmada en la imagen del sabio buscador de esta verdad”.

4. “Una particularidad suya muy importante es la combinación orgánica de la libre fantasía, del simbolismo y a veces de un elemento místico-religioso con un *naturalismo de bajos fondos* sumamente extremo y grosero (desde nuestro punto de vista)”. Como se puede ver, esta particularidad tiene raíces carnalescas en las antinomias polares y la unión de estamentos opuestos mencionados arriba. “La

combinación orgánica de diálogo filosófico, alto simbolismo, aventuras fantásticas y naturalismo de bajos fondos, es el rasgo notable de la menipea que se conserva en todas las etapas posteriores del desarrollo de línea dialógica en la prosa novelesca”.

5. A diferencia del diálogo socrático, en el que todavía se mantiene un tratamiento académico y una argumentación compleja y extensa, la “menipea es el género de las ‘últimas cuestiones’ y en ella se ponen a prueba las últimas posiciones filosóficas, y tiende a proponer los discursos y actos extremos y decisivos del hombre, en cada uno de los cuales aparezca con su vida plena”.

6. “En relación con el universalismo filosófico, en la menipea aparece una estructura a tres planos: la acción y las sincrisis dialógicas se trasladan de la tierra al Olimpo o a los infiernos”.

7. “En la menipea aparece un tipo específico de *fantasía experimental* totalmente ajena a la epopeya y la tragedia antigua: la observación desde un punto de vista inusitado, por ejemplo, desde la altura, cuando cambian drásticamente las escalas de los fenómenos observables de la vida, como en el *Icaromenipo* de Luciano o el *Endimión* de Varrón (observación de la vida citadina desde la altura). La línea de esta fantasía experimental prosigue también durante las épocas posteriores, bajo la influencia determinante de la menipea, en Rabelais, en Swift, en Voltaire (*Micromegas*) y otros”.

8. “En la menipea también aparece por primera vez aquello que podría llamarse experimentación psicológico-moral: la representación de estados inhabituales, anormales, psíquico-morales del hombre, toda clase de demencias (‘temática maniacal’), desdoblamiento de

personalidad, ilusiones irrefrenables, sueños raros, pasiones que rayan en la locura, suicidios, etc.” Bajtín ve en esto un rasgo que va a marcar a las ficciones de la identidad dual, desde el *Bimarcus* de Varrón hasta *El doble* de Dostoievski.

9. “En la menipea son características las escenas de escándalos, de conductas excéntricas, de discursos y apariciones inoportunas, es decir, de toda clase de violaciones del curso normal y común de acontecimientos, de reglas establecidas, de comportamientos y etiqueta e incluso de conducta discursiva”.

10. “La menipea está llena de oxímoros y de marcados contrastes: *hetaira virtuosa*, libertad verdadera del sabio y su situación de esclavo, [...] noble ladrón, etc.”

11. “La menipea incluye a menudo elementos de *utopía social* que se introducen en forma de sueños o viajes a países desconocidos, a veces, se transforma directamente en novela utópica”.

12. “La menipea se caracteriza por un amplio uso de géneros intercalados: cuentos, cartas, discursos oratorios, simposios, etc., es típica la mezcla del discurso en prosa y en verso. Los géneros intercalados se dan con diferente distancia de la última postura del autor, es decir, con diferente grado de parodia y de objetivación”.

13. Según Bajtín, la pluralidad de estilos “forma una nueva actitud hacia la palabra en tanto que material para la literatura”, y esta actitud dialógica tendrá un papel decisivo en el desarrollo ulterior de la prosa novelesca.

14. “Finalmente, la última particularidad de la menipea es su carácter de actualidad más cercana. Es una especie de género periodístico de la

Antigüedad clásica que reacciona inmediatamente a los acentos ideológicos más actuales. [...] Este carácter publicístico, de folletín, o de revista, esta actualidad, caracterizan en un mayor o menor grado a todos los representantes de la menipea”.

Se podría establecer, con base en estas categorías, una tradición de la prosa narrativa que nos daría una visión más amplia y coherente del desarrollo de la novela en occidente. Esta tradición incluiría obras que rebasan los parámetros tradicionales que circunscriben la forma novela dentro de los moldes del realismo. Por ejemplo, un crítico, como Ian Watt,¹⁴ trata de explicar el surgimiento de la novela inglesa en el siglo XVIII a partir de lo que él denomina “realismo formal”. Según esta concepción de la novela, los elementos del realismo formal implicarían el abandono de tramas y personajes tradicionales tomados del mito y la leyenda; la creación de caracteres, con una personalidad propia, insertos en circunstancias particulares y concretas (recreadas con gran detalle) que los definen como individuos y no como prototipos; todo lo cual estaría vehiculado por un estilo prosístico que busca un aire de completa autenticidad. Todos estos rasgos recubren una noción de verismo narrativo, que le permiten dar cuenta de autores como Defoe y Richardson, pero al tratar a novelistas como Fielding o Sterne las categorías que emplea pierden mucho de su alcance explicativo.

El marco conceptual de Bajtín es más amplio. Para él los límites temporales de la novela abarcarían, además de la sátira menipea, la novela

¹⁴ Cf. *The Rise of the Novel* [1957], Harmondsworth, Penguin, 1972.

bizantina, los relatos hagiográficos, habiendo incluso espacio para novelas escritas en verso como *Eugenio Onegin* o *Don Juan*. En este mapa poco convencional de los géneros narrativos, Bajtín tiende a hacer una oposición entre la épica y la novela. La primera se basa, como se sugirió antes, en una tradición sacrosanta e impersonal que recrea un mundo cerrado cuyos valores son absolutos e inmutables. En contraste con ella, Bajtín definiría la novela en cuanto a su capacidad de incorporar en sus páginas la polifonía inherente al lenguaje; de hecho, la novela sería el espacio privilegiado para que se diera el dialogismo y la estratificación discursiva.

The novel orchestrates all its themes, the totality of the world of objects and ideas depicted and expressed in it, by means of the social diversity of speech types [heteroglosia] and by the differing individual voices that flourish under such conditions.¹⁵

Por lo tanto, la novela se convertiría potencialmente en el máximo registro de las voces sociales de una época. Esto, de alguna manera, quedaría excluido del ámbito de la épica, como tradicionalmente la conocemos. Así, un escritor como Luciano, cuyas obras se inscriben dentro de la práctica discursiva de los géneros cómico-serios, estaría remando a contracorriente, oponiendo su sentido lúdico de las cosas ante la circunspección formal, la integridad y el distanciamiento heredado del punto de vista épico, como veremos en el próximo capítulo.

¹⁵ *The Dialogic Imagination*, p. 263.

3

INTERLUDIO CLÁSICO: LUCIANO Y SU *HISTORIA VERDADERA*

Los orígenes textuales de la sátira menipea están virtualmente perdidos. De la obra de Menipo de Gádara sólo se conocen trece títulos, mientras que de Marco Terencio Varrón (116-27 a. de C.) se conservan algunos fragmentos. Por lo tanto, el primer representante de este género con un corpus más o menos considerable, de alrededor de ochenta obras, es Luciano de Samosata. Luciano vivió aproximadamente entre 120 y el final del segundo siglo d. de C. De origen sirio, fue probablemente—como apunta Salvador Marichalar—un “bárbaro” helenizado, que logró dominar la lengua ática y pudo expresarse literariamente en ella. La posición geográfica de la Siria Comagene, territorio de lengua y costumbres orientales, incorporada en tiempos de Luciano al Imperio romano como una de sus provincias, llamó la atención de Bajtín, quien apunta en relación con su *status* políglota:

The Orient was itself bearer of an ancient and complex polyglossia. Scattered throughout the entire Hellenistic world were centers, cities, settlements where several cultures and languages directly cohabited, interweaving with one another in distinctive patterns. Such, for instance, was Samosata, Lucian's native city, which has played such an immense role in the history of the European novel. The original

inhabitants of Samosata were Syrians who spoke Aramaic. The entire literary and educated upper classes of the urban population spoke and wrote in Greek. The official language of the administration and chancellery was Latin, all the administrators were Romans, and there was a Roman legion stationed in the city. A great thoroughfare passed through Samosata (strategically very important) along which flowed the languages of Mesopotamia, Persia and even India. Lucian's cultural and linguistic consciousness was born and shaped at this point of intersection of cultures and languages.¹

Esto significó también una educación ambivalente, tanto en retórica como en sofística, para el joven cuyo “nombre *Lucianos*, denota la procedencia servil de la familia; tal es, por lo menos, la explicación más plausible de ese sobrenombre romano, derivado del prenomén *Lucius*”.² Que tuviera tal origen parece sugerirlo una obra aparentemente autobiográfica, *Sueño o la vida de Luciano*, en donde la personificación onírica de la ciencia retórica le llama “de pobre como eres ahora e hijo de un cualquiera”.³ Este diálogo es interesante no tanto por la supuesta información que nos proporciona de Luciano, sino por el debate entre las artes (la Escultura) y las letras (la Retórica)—que recuerda a Hércules en la encrucijada entre la virtud y el vicio—para que el mozuelo escoja profesión u oficio. Ambas presentan argumentos en defensa de su arte o ciencia, y a él le toca decidir la cuestión:

¹ *The Dialogic Imagination*, p. 64.

² Salvador Marichalar, “Introducción” a Luciano de Samosata, *Diálogos—Historia verdadera*, México, Porrúa, 1983, p. ix.

³ *Ibid.*, p. 5.

dejé, pues, a la deforme operaria y me fui con la Ciencia muy gozoso, mayormente cuando me acordé del látigo y de los muchos golpes con que fui maltratado el día anterior al iniciarme en sus trabajos. La despreciada se irritó al principio y se estregaba las manos y rechinaba sus dientes; pero al fin, como se dice de Níobe, quedóse inmóvil y se convirtió en piedra.⁴

Luciano establece un juego entre la Escultura y su materia prima. Al hacer que regrese a su elemento original, el autor se sirve de una alusión mitológica para redondear el efecto. En *The Battle of the Books*, Swift sigue una táctica semejante, cuando la terrible diosa *Criticism*, al liderear a los modernos, tiene que cambiar de apariencia para no obnubilar la vista humana:

She therefore gathered up her person into an octavo compass: her body grew white and arid, and split in pieces with dryness; the thick turned into pasteboard, and the thin into paper, upon which her parents and children artfully strewed a black juice, or decoction of gall and soot, in form of letters; her head, and voice, and spleen, kept their primitive form, and that which before was a cover of skin did still continue so.⁵

En la segunda parte de este ensayo, habrá oportunidad de abundar sobre esta obra, cuando sopesemos otro debate en el que se defienden dos puntos de vista divergentes, como es el caso de la araña y la abeja.

⁴ *Ibid.* p. 6.

⁵ *Jonathan Swift* (The Oxford Authors), ed. by Angus Ross and David Woolley, Oxford, Oxford University Press, 1984, pp. 13-14. Las citas subsecuentes a esta edición se abreviarán a *Swift* (Oxford Authors).

Al optar por la retórica Luciano escogió el camino de la palabra. Al respecto, Fernando Savater apunta en una invocación al sofista de Samosata: “Como buen retórico, sabías que la libertad y la prisión del hombre son las palabras, que en ellas se encuentran todos los prodigios y todas las cosmogonías, que allí están la ley, la virtud y la belleza: por ello, aprender a *narrar* es una de las pocas enseñanzas que colaboran inequívocamente a la realización del hombre”.⁶ De esta forma la retórica se volvería su *modus vivendi*. Recordemos que le tocó vivir en un periodo de florecimiento de la segunda sofística, la cual—al convertirse en una forma de entretenimiento—iba dirigida más a la masa que a los entendidos. Así Luciano se ganaría el sustento a través de la declamación elaborada y la improvisación, en contiendas de elocuencia o fungiendo como mentor. Esto le llevó a viajar por Asia Menor, Macedonia, Grecia, Italia y la Galia. Fue abogado en Antioquía, maestro de retórica en la cuenca del Ródano, cobrador de impuestos para el Imperio, asentándose en Atenas por casi dos décadas. No existe cronología de sus obras, pero los estudiosos las dividen en tres fases: una primera compuesta de composiciones retóricas, una segunda de obras filosóficas y una tercera de textos paródicos y satíricos.⁷ Hay consenso en que fue un maestro del diálogo satírico, de entre los que destacan *Diálogos de los muertos* y *Diálogos de las hetairas*. Si aceptamos al personaje Diálogo de *La doble acusación* como su portavoz personal,

⁶ Fernando Savater, “Invocación a Luciano”, presentación de Luciano de Samosata, *Historia verdadera, Prometeo o el Cáucaso, Timón o el misántropo, Diálogos de las hetairas*, edición de Eulalia Vintrolá, Barcelona, Labor, s. d., p. 10.

⁷ D. R. Dudley and D. M. Lang, eds., *The Penguin Companion to Literature*, vol. 4, Harmondsworth, Penguin, 1969, p. 108.

parece haber llegado a entender las implicaciones cómico-serias del género cuando andaba por los cuarenta años de edad:

I used to be immensely serious. I would ponder upon the gods and nature and the universe, building castles in the air high o'er the clouds where, as Plato put it, great Zeus in heaven is borne along upon his winged chariot. Then, just as I was soaring through the celestial vault and about to mount upon 'the very back of heaven', this fellow dragged me down, clipped my wings, and put me on the level of the average man. He took away my sober tragic mask, and gave me another, a mask of comedy or farce, that is all but absurd. Then he shut me up with Epigram and Lampoon and Cynicism and Eupolis and Aristophanes, great ones for making fun of all that it is sacred and ridiculing all that it is right. Finally he even dug up Menippus, one of the old Cynics, whose bark is bad, and whose bite is worse, and set this dog on me, a really terrible creature with a sneaky bite.⁸

Las obras de Luciano, como se puede ver por la cita precedente, exhiben algo de metaliterario. A menudo, encontramos algún comentario parentético que arroja luz sobre el género o la forma literaria que se usa o se ironiza. Así en el *Sueño* antes mencionado, el narrador muestra conciencia de la posible reacción del destinatario:

Pero mientras hablo: “¡Por Hércules! dirá alguno, ¡qué sueño tan largo y tan de género judicial!”

Otro ejemplo, lo encontramos en *El parásito*, en el que Simón trata de demostrarle a sus oponentes, la retórica y la filosofía, que el arte de vivir a

⁸ Citado en Christopher Robinson, *Lucian and his Influence in Europe*, London, Duckworth, 1979, p. 9.

expensas de los demás no es inferior al de esas disciplinas. Y el medio de que se vale el protagonista no es otro que una parodia de los argumentos presentados en el *Sofista* de Platón.⁹ Este ludismo metatextual lo vamos a encontrar, en una forma no menos sofisticada, en la obra de Swift.

Historia verdadera

No debe sorprendernos, entonces, que la *Historia verdadera* sea una burla paródica de los viajes fantásticos y de la historia supuestamente seria. Desde el inicio de la obra, Luciano hace explícita su postura al decirnos que nos va a presentar “una sarta de embustes expuestos de modo convincente y verosímil”, y a parodiar “a algunos de los antiguos poetas, historiadores y filósofos que han escrito acerca de muchos hechos prodigiosos y fabulosos” (I, 2).¹⁰ Se mofa del “Ulises de Homero, que explicaba en la corte de Alcinoo historias sobre sumisiones de vientos, de cíclopes, caníbales y salvajes, y asimismo de animales policéfalos, de la metamorfosis de sus compañeros por la acción de filtros y muchas otras farsas con las que engañaba a los ignorantes feacios” (I, 3). Esto no obsta para que modele lo que nos ofrece en esas mismas obras que parodia. Veamos algunos ejemplos. Después de una tormenta con duración de 79 días, Luciano y sus

⁹ *Ibid.*, p. 27.

¹⁰ Las referencias de la *Historia verdadera* son a la edición, a cargo de Eulalia Vintró, indicada en la nota 5 supra, señalando libro y párrafo entre paréntesis.

hombres vislumbran una isla escarpada. “Abordamos, desembarcamos y, fatigados, permanecemos largo tiempo tendidos en el suelo; luego, nos levantamos y escogimos a treinta para que guardasen el barco, y yo, y los otros veinte nos dispusimos a realizar un reconocimiento de la isla” (I, 6). Sin aludir a un pasaje específico, este es el tipo de medidas que toma Ulises cuando él y su tripulación llegan a islas o tierras desconocidas.¹¹

Otro tipo de referencia es la alusión burlona a las exageraciones de historiadores como Ctesias y Herodoto. En el libro IV de sus *Historias*, dedicado a la tierra y las costumbres de los escitas, Herodoto refiere lo siguiente: “Nada de maravilloso tiene ese país, excepto sus muy grandes y numerosos ríos; a más de los ríos y de lo extenso de las llanuras, referiré lo que es más maravilloso, que es el vestigio de la planta de Hércules impreso en una piedra y que parece la pisada de un hombre de dos codos de largo, cerca del río Tiras” (IV, 82). Ahora veamos lo que hace Luciano con este pasaje:

Cuando nos habíamos alejado unos tres estadios del mar a través del bosque, encontramos una estela de bronce, escrita en caracteres griegos, confusos y borrados por el tiempo, que decía “Hasta aquí llegaron Heracles y Dionisio”. Había también dos huellas en la piedra, una de un pletro [unos treinta metros] y la otra más pequeña; pensé que la menor debía ser de Dionisio y la otra de Heracles. (I, 7)

Así Luciano pasa de una peripecia a otra, atiborrándonos con detalles exagerados e increíbles, a la vez que mantiene un tono de seriedad y propiedad, como si lo que nos narrara no escapara de ninguna manera a lo

¹¹ Esto es lo que Robinson, *op. cit.* p. 26, llama “Homeric narrative mannerisms”.

fáctico, lo conocido o lo común y corriente. Esto se ve con claridad, en lo que es la aventura principal de la primera parte: la guerra entre los selenitas, comandados por Endimión, y los solares cuyo jefe es Faetonte. Aquí las fuerzas de la milicia podrían engalantar—sin ningún esfuerzo—las páginas de cualquier manual de zoología fantástica, o ser envidiadas por algún cineasta del nuevo cine de aventuras. Desfilan y vuelan ante nuestros ojos bichos raros de toda especie¹²: Hipogipos (hombres montados en buitres gigantes de tres cabezas), Hipomírmices (hormigas-caballo), Lacanópteros (con alas de lechuga), Psilótocos (arqueros montados en una pulga), y la lista podría hacerse interminable, como las enumeraciones homéricas. Como es de esperarse, la guerra, ganada en el último momento por los solares, termina con un tratado, que remeda la paz negociada entre atenienses y espartanos, tal cual lo relata Tucídides (V, 18-19).

La narración sigue la división a tres planos señalada por Bajtín. En la primera, los hechos ocurren en la Luna (I, 9-28); en la segunda bajamos al fondo del mar, al interior de una ballena gigante (I, 30-II, 2); la tercera tiene lugar en el más allá, en las Islas de los Bienaventurados (II, 4-29), donde Luciano tiene oportunidad de conocer las almas de los héroes y los filósofos. Estando allí, aprovecha para preguntar a Homero ciertas dudas sobre su persona y su obra. Este tipo de diálogo con los muertos lo vamos a volver a encontrar en el tercer viaje de Gulliver.

La *Historia verdadera* podría parecer a primera vista una serie caótica de aventuras increíbles de todo tipo. Sin embargo, Graham Anderson ha

¹² Graham Anderson sugiere que Luciano se pudo haber inspirado en la *Batrachomyomachia*—donde se presenta un catálogo cómico del armamento militar—para esta parte de su obra. Cf. *Studies in Lucian's Comic Fiction*, Leiden, E. J. Brill, 1976, p. 3.

demostrado la existencia de un paralelismo estructural entre las dos partes principales de la obra: entre la estancia en la Luna y en el Eliseo, haciendo evidente cómo los episodios de ambas secciones se corresponden de manera casi simétrica.¹³ Ilustremos con un solo ejemplo y su contraparte. La nave de Luciano es arrastrada por un torbellino hasta el cielo, vuela por siete días. Al octavo vislumbran “una gran tierra en el aire, como una isla, brillante y redonda, resplandeciendo con luz deslumbrante”. Después son arrestados por los Hipogipos y llevados ante Endimión (I, 9-11). En el segundo libro, en una de sus travesías después de haber conocido a unos hombres con pies de corcho, ven cinco islas. Al acercarse, sienten una brisa perfumada que les encanta. Se acercan a la isla y, después de desembarcar, son arrestados por unos guardias que los atan con guirrnaldas de rosas y son conducidos ante Radamantis (II, 4-6). Se puede hallar, como veremos en la segunda parte, una variación de este tipo de simetría estructural en los dos primeros libros de *Gulliver's Travels*.

Además de las aventuras y las peripecias, Luciano da cuenta de las costumbres de los sitios por donde pasa. Esto lo hace con seriedad y mesura, como alguien que sólo se atiene a registrar, con una mirada casi antropológica, lo que ve a su alrededor, sin importar lo sorprendente de lo narrado:

Quiero ahora describir todo lo que durante mi estancia en la Luna observé de extraño y raro. En primer lugar, sus habitantes no son engendrados por mujeres, sino por varones: en efecto se casan con hombres y ni siquiera conocen el nombre de mujer. Hasta los veinticinco años cada uno es esposa, y después se convierte en

¹³ *Ibid.*, pp. 7-11

marido; no llevan a sus hijos en el vientre sino en las pantorrillas; cuando el embrión está concebido, la pantorrilla engorda, y poco después la abren y sacan al niño muerto; lo colocan de cara al viento, con la boca abierta, y revive. Me parece de que aquí procede el nombre de pantorrilla entre los griegos, porque allí concibe ésta en vez del vientre (I, 22).

Esta circunspección aparentemente objetiva—con lugar para inferencias empíricas o, en este caso, etimológicas—será uno de los rasgos que vamos a encontrar en Gulliver al relatarnos sus múltiples e inauditos recorridos.

La *Historia verdadera* termina abruptamente con la promesa de Luciano de contarnos, en los libros subsecuentes, sus peripecias por tierra. Al cerrar la novela el lector cae en la cuenta que ha sido sorprendido con una mentira más en este periplo de lo inusitado, y recuerda la advertencia inicial del narrador:

Una sola verdad diré: que digo mentiras. Así creo poder escapar al reproche de mis lectores, al reconocer yo mismo que no digo la verdad. Por lo tanto, escribo sobre los hechos que nunca vi, ni nunca me ocurrieron, ni los sé por otros, y además acerca de sucesos que nunca existieron ni pueden llegar a suceder. Por lo tanto mis lectores no deben otorgarme el menor crédito. (I, 4)

La tácita mendacidad de lo que se narra es un *topos* que volverá a aparecer, empero de modo más sutil, en la *Utopía* de More y el *Gargantua* de Rabelais (I, i) y por supuesto en Swift. Por ejemplo, en la carta del editor de *Gulliver's Travels*, Richard Simpson nos dice:

There is an Air of Truth apparent through the whole; and indeed the author was so distinguished for his Veracity, that it became a sort of Proverb among his Neighbours at *Redriff*, when any one affirmed a Thing, to say, it was as true as if Mr. *Gulliver* had spoke it.

La palabra “veracity” parece hacerse eco del título y la ironía de la obra de Luciano que hemos venido comentando. Y si no fuera suficiente eso, el mote que rodea al retrato de Gulliver, en la edición de 1735, es todavía más explícito: *Splendide mendax*. Muchos siglos antes de que se acuñara el término *unreliable narration*, ya se practicaba semejante estrategia narrativa.

Hay un elemento, sin embargo, muy importante en la sátira menipea que parece ausente de la *Historia verdadera*: el ser un género de las últimas cuestiones. Esta urgencia de lo inmediato y lo realmente importante no aparece en sus páginas, en vez de eso tenemos “un viaje entretenido” que lo acerca bastante al *locus amoenus*. Por lo tanto, no está de más recordar—antes de pasar al siguiente capítulo—algo que dice Bajtín sobre las sátiras menipeas de la antigüedad:

las menipeas clásicas parecen primitivas y pálidas tanto en su problemática filosófica y social como en sus méritos artísticos, y la diferencia más grande está en el hecho de que la menipea clásica aún no conoce la *polifonía*; la menipea, así como el diálogo socrático, sólo pudo preparar algunas condiciones para su aparición.¹⁴

¹⁴ *Problemas de la poética de Dostoievski*, p. 171.

Aunque por otro lado, si concordamos con George Steiner¹⁵ respecto a que los propios escritores son los mejores críticos al asimilar y emular a sus predecesores, es innegable la presencia de Luciano en autores posteriores como Rabelais, Thomas More e incluso Fielding.¹⁶ Sólo como dato adicional, valdría la pena añadir que Luciano sirvió como vía de acceso, a muchos literatos y pensadores del Renacimiento, para conocer la lengua griega. Lo hecho por Erasmo y More—traducir alguno de sus diálogos al latín para familiarizarse con el ático clásico, y después imitarlo en un escrito polémico moderno—fue el modelo seguido por figuras tan variadas como Melanchton, Alfonso de Valdés o Cornelio Agrippa. De hecho, podría decirse que Luciano fue uno de los autores más publicados con fines pedagógicos durante los siglos XVI y XVII. Así, un estudioso del género de la menipea—basándose en la investigación realizada por T. W. Baldwin (*Shakespeare's Small Latine and Lesser Greek*, 1944) en torno a la enseñanza de las lenguas clásicas durante el reinado de los Tudor—ha llegado incluso a afirmar que: “It is almost safe to assume that any Englishman who received a formal education had read some Lucian.”¹⁷

¹⁵ George Steiner, *Real Presences*, Chicago, The University of Chicago Press, 1989, pp. 11-15.

¹⁶ Cf. Robinson, *op. cit.*, pp. 65-235.

¹⁷ Eugene P. Kirk, *Menippean Satire: An Annotated Catalogue of Texts and Criticism*, New York, Garland, 1980, pp. xxii-xxiii; 54-61; xxix.

EL CONCEPTO DE SÁTIRA EN LA ÉPOCA DE DRYDEN Y SWIFT

Antes de entrar en materia, será conveniente hacer algunas precisiones terminológicas sobre el periodo literario en que se inscribe la obra de Swift.¹ Se suele hablar de “neoclasicismo” para caracterizarlo, pero las connotaciones de repetición y servilismo respecto de las formas clásicas lo vuelve poco útil y todavía menos explicativo, ya que—como se tratará de probar a lo largo de este capítulo—escritores como Dryden, Pope o Swift juegan con los modelos clásicos y los ironizan. Se habla de “la literatura de la Restauración y del siglo XVIII”, pero esta expresión nada más marca las fronteras temporales, sin aludir a los códigos literarios de las figuras que la protagonizan. Se habla también de la “época de la razón”. Este término, por su parte, nos remite a los ideales filosóficos del racionalismo cartesiano y la ilustración francesa. En su momento se verá que Swift disiente de ellos y, de alguna manera, los cuestiona. El último término con el que se cubre el periodo es la palabra inglesa *Augustan*. A veces se usa de manera laxa para abarcar todo el periodo. Tal es el proceder de A. R. Humphreys en *The Augustan World: Life and Letters in Eighteenth-Century England* (1954), o

¹ Para un tratamiento más detallado del tema véase Donald Greene, *The Age of Exuberance*, New York, Random, 1970, pp. 89-92; 159-162.

de Pat Rogers, en *The Augustan Vision* (1974). Otras veces se reduce su cobertura para comprender sólo la primera mitad del siglo dieciocho.

En los últimos años se ha cuestionado la pertinencia del vocablo *Augustan*. James Sambrook arguye que la figura de Augusto no era admirada por los escritores en esta época, puesto que contravenía sus ideales políticos; y se podría aducir, con razón, que a personajes como Catón, Cicerón o Marco Bruto se les tenía en mayor estima que al propio emperador romano.² Baste recordar una escena del viaje a Glubbudbrib o isla de magos y nigromantes (III, vii), donde Gulliver tiene la inusitada oportunidad de conocer al espíritu de Bruto, a quien ve con profunda veneración. Como contraparte de ello, podemos mencionar una referencia a Augusto en una obra temprana, *A Discourse of the Contests and Dissensions Between the Nobles and the Commons in Athens and Rome* (1701), donde se le ve de manera muy diferente:

[...] how could such a profligate as Antony, or a boy of eighteen like Octavius, ever dare to dream of giving the law to such an empire and People? Wherein the latter succeeded, and entailed the vilest tyranny that Heaven, in its anger, ever inflicted on a corrupt and poisoned People.³

Hechas estas salvedades pasemos a nuestro tema.

² Cf. *The Eighteenth Century*, London, Longman, 1986, pp. 169-172; 207-209.

³ *Swift* (Oxford Authors), p. 45.

Dryden sobre la sátira varroniana

En su *A Dictionary of the English Language* (1755), Samuel Johnson da esta definición de sátira: “A poem in which wickedness or folly is censured. Proper *satire* is distinguished, by the generality of the reflections, from a *lampoon* which is aimed against a particular person; but they are too frequently confounded”. Según esta definición, un poema como *Mac Flecknoe* (1682) estaría más cerca del *lampoon* que de la sátira propiamente hablando. (Aun cuando ésta es una observación correcta, veremos en el siguiente apartado que la obra de Dryden tiene otras implicaciones.) Comparémosla con una definición moderna de la sátira latina, que de acuerdo con su autor, no difiere mucho de la moderna:

Sátira es un fragmento en verso, o en prosa mezclada con verso, de regulares dimensiones, escrito con gran variedad estilística y temática, pero casi siempre caracterizado por un abundante empleo del lenguaje coloquial, la frecuente intromisión de la personalidad del autor, su predilección por el chiste, el humor y la ironía, descripciones vívidas y concretas, chocante obscenidad de temas y lenguaje, un tono de improvisación, alusiones tópicas, y la intención general de corregir a la sociedad exponiendo y fustigando sus vicios y necesidades. Su esencia se resume en la palabra $\sigma\pi\upsilon\delta\omicron\gamma\epsilon\lambda\omicron\iota\omicron\nu$ = *ridentem dicere uerum* = “decir, en chanza, la verdad”.⁴

⁴ Gilbert Highet, *La tradición clásica*, vol. II, México, F. C. E., 1954, pp. 29-30.

Gilbert Highet caracteriza la sátira de un modo más amplio que el Dr. Johnson, y coincide en varios puntos—desde la misma noción de lo cómico-serio—con Bajtín. Ahora lo que se hace inminente preguntar es si en el periodo que estamos tratando se conocía la sátira menipea. La respuesta la vamos a encontrar en una disquisición de Dryden, *A Discourse Concerning the Original and Progress of Satire* de 1693.

Este es un tratado prolijo y derivativo que antecede a una edición de las traducciones de Persio y Juvenal debidas a la pluma de Dryden y otros autores, y en el que el crítico inglés traza la historia de la sátira desde sus orígenes. Después de discurrir sobre Horacio, nos dice:

[...] following the order of time, it will be necessary to say somewhat of another kind of satire, which also was descended from the Ancient: 'tis that which we call the Varronian Satire, but which Varro himself calls the Menippean; because Varro, the most learned of the Romans, was the first author of it, who imitated in his works the manner of Menippus the Gadarenian, who professed the philosophy of the Cynics.⁵

A continuación, Dryden nos dice algo de sus rasgos estilísticos: “This sort of satire was not only composed of several sorts of verse, like those of Ennius, but was also mixed with prose; and Greek was sprinkled amongst the Latin”.

Y después se explyta más sobre Varrón, citando a Cicerón:

We have nothing remaining of those Varronian satires, excepting some inconsiderable fragments, and those for the most part much corrupted. [...] Tully, in his *Academics* [I, ii], introduces Varro himself giving us some light concerning the scope and design of these

⁵ Ésta y las citas que siguen provienen de Dryden, *Of Dramatic Poesy and Other Critical Essays*, Vol. II, London, Dutton, 1962, pp. 113-115.

works. Wherein after he had shewn his reasons why he did not *ex professo* write of philosophy, he adds what follows: *Notwithstanding*, says he, *that those pieces of mine, wherein I have imitated Menippus, though I have not translated him, are sprinkled with a kind of mirth and gaiety, yet many things are there inserted, which are drawn from the very entrails of philosophy, and many things severely argued; which I have mingled with pleasantries on purpose, that they may more easily go down with the common sort of unlearned readers.*

Esta es una buena descripción del carácter cómico-serio de la sátira y de sus implicaciones filosóficas. Sin embargo, Dryden—aun reconociendo lo anterior—parece extrañar algún propósito didáctico en las obras del polígrafo latino, no olvidemos que él todavía se adhiere al principio horaciano de *dulce et utile*: “Thus it appears that Varro was one of those writers whom they called σπουδογελοιοι, studious of laughter; and that, as learned as he was, his business was more to divert his reader than to teach him. And he entitled his own satires *Menippean*; not that Menippus had written any satires (for his were either dialogues or epistles), but that Varro imitated his style, his manner, and his facetiousness”. El padre de la crítica literaria inglesa nos ofrece a continuación una lista de autores que se han desenvuelto en este género: Petronio, Luciano con sus diálogos y su *Historia verdadera*, Apuleyo con *El asno de oro*, Séneca con su *Apocolócintosis*, añadiendo:

Amongst the Moderns, we may reckon the *Encomium Moriae* of Erasmus, Barclay's *Euphormio*, and a volume of German authors which my ingenious friend Mr Charles Killigrew once lent me. In the English, I remember none which are mixed with prose, as Varro's were: but of the same kind is *Mother Hubbard's Tale* in Spenser; and (if it be not too vain to mention anything of my own) the poems *Absalom* and *Mac Flecknoe*.

¿Qué mueve a Dryden a denominar estos dos poemas sátiras varronianas?
Busquemos la respuesta en la segunda obra mencionada.

Mac Flecknoe como sátira menipea

Mac Flecknoe tiene como blanco de mofa la coronación del rey de la estupidez, Shadwell (a quien sólo se le identifica por el sonido inicial Sh_____), heredero del poetastro irlandés Richard Flecknoe, quien ya viejo y acabado, como un Augusto de las letras, tiene que escoger sucesor para el reino de *Nonsense*.

“Tis resolved; for nature, pleads, that he
Should only rule, who most resembles me.
Sh_____ alone my perfect image bears,
Mature in dullness from his tender years:
Sh_____ alone, of all my sons, is he
Who stands confirmed in full stupidity.
The rest to some faint meaning make pretence,
But Sh_____ never deviates into sense.
(vv. 15-20)

Se podría establecer un paralelo entre esta coronación carnavalesca y la obra de Séneca antes mencionada donde tenemos—en palabras del propio Dryden: “the mock deification of Claudius”. El título de la obra, *Apocolocintosis*, se puede traducir—como indica Roberto Heredia—por “deificación en forma de calabaza”. Presentemos una mínima sinopsis de la obra. El difunto emperador Claudio llega al Olimpo, esperando ser

deificado; se entabla un debate allá arriba sobre sus méritos; intervienen Júpiter, Jano y Augusto, quien enumera sus crímenes y defectos, y se opta por mandarlo al infierno; Mercurio lo conduce a su destino, pasando por Roma donde se le rinden honores fúnebres, y aquí es cuando Claudio cae en la cuenta que está muerto; ya en el infierno sus víctimas se abalanzan sobre él y le entablan juicio; se le condena a un castigo peor que el de Sisifo o Tántalo; Calígula lo reclama como esclavo; pasa por varias manos hasta terminar como encargado de encuestas judiciales.

Mac Flecknoe comienza con versos de seriedad gnómica (“All human beings are subject to decay,/ And when fate summons, monarchs must obey”), seguidos de la ridiculización sostenida de los méritos literarios de Shadwell. Hay alusiones y guiños a sus obras, así como juego intertextual con versos serios como los de Milton.⁶ En un momento Flecknoe—siendo un Juan Bautista, humildemente vestido—lo anuncia como una suerte de “Cristo Redentor”, prefigurado por sus antecesores en el teatro:

Heywood and Shirley were but types of thee,
Thou last great prophet of tautology.
Even, I, a dunce of more renown than they,
Was sent before but to prepare thy way;
And, coarsely clad in Norwich druggot, came
To teach the nations in thy greater name.
(vv. 29-34)

⁶ Michael Wilding ha mostrado en “Allusion and Innuendo in *Mac Flecknoe*”, *Essays in Criticism*, Vol. XIX (October 1969), pp. 355-370, el alto grado de sofisticación alusiva de Dryden en este poema, especialmente en relación con *Paradise Lost*. Uno de sus argumentos es que la coronación de Shadwell es una inversión paródica del entronamiento de Cristo y de las ambiciones semejantes de Satán en la épica cristiana de Milton.

En oposición con esto, el lugar de la coronación se ubica en una zona de Londres cercana a Grub Street, donde abundan burdeles y escuelas de actorzuelos. Aquí puede resultar pertinente la noción bajtiniana del cronotopo, la cual implica la interacción mutua entre los vínculos temporales y espaciales de una obra, los cuales, a su vez, sirven para demarcar su inscripción genérica.⁷ En este sentido, Pat Rogers ha establecido una conexión interesante con *The Dunciad* (obra dedicada a Swift): “The throne of Thomas Shadwell is set up in the very same quarter of the town as the ‘gorgeous seat’ of Cibber (B. II, i)”;⁸ asimismo ha demostrado la asociación de Grub Street con la inmundicia y los desperdicios sanitarios. Este contraste entre lo alto y lo bajo es, como se recordará, una constante de la menipea.

La obra de Séneca, por su parte, inicia con una parodia del discurso de una crónica histórica. En ella se combinan prosa y verso, y a veces se intercalan enunciados y frases en griego. Abundan parlamentos que imitan el tono épico, pero también hay lugar para trozos como éste cuando Claudio fenece:

He thereupon gasped his last breath and stopped even appearing alive. However, when he expired he was listening to some comedians, so you can understand that my horror of them is not unfounded. His last words heard came after he’d let off a loud noise from his easiest channel of communication: ‘Oh my! I think I’ve shit my self.’ Whether he had, I don’t know. He certainly shit on everything else.⁹

⁷ *The Dialogic Imagination*, pp. 84-85

⁸ Pat Rogers, *Hacks and Dunces: Pope, Swift and Grub Street*, London, Methuen, 1980, p. 66.

⁹ Traducción de J. P. Sullivan de Petronius, *The Satyricon/ Seneca, The Apocolocyntosis*, Harmondsworth, Penguin, 1977, p. 213.

De este pasaje se desprende que “the excremental vision” que el crítico Middleton Murry le achacaba a Swift, se puede explicar de forma literaria y no como un síntoma patológico. Swift toma su lugar dentro de una tradición de la escritura al lado de Séneca, Rabelais, Dryden o Pope (quien en *The Dunciad*, IV, 71-72, escribe: “And now had Fame’s posterior trumpet blown,/ And all the nations summoned to the throne.”), y no hace más que recurrir a un tópico sancionado por aquellos autores que practican el arte de la menipea.

En *Mac Flecknoe*, al protagonista en vías de ser coronado se le asocia con la torpeza, por su gran tamaño (“his goodly fabric fills the eye”) y por su ineptitud manifiesta que se interpreta por talento:

When thou on silver Thames didst cut thy way,
With well-timed oars before the royal barge,
Swelled with pride of thy celestial charge;
And big with hymn, commander of a host,
(vv. 38-41)

Pero en este recorrido por el río encuentra ecos y objetos poco agradables, como son los residuos fecales en el agua:

Echoes from Pissing Alley Sh_____ call,
And Sh_____ they resound from Aston Hall.
About thy boat the little fishes throng,
As at the morning toast that floats along.
(vv. 47-50)

Nótese el contraste entre “celestial charge” y “morning toast”, operación retórica antitética típica de los *Augustans*, que sirve para desinflar de antemano las pretensiones del sucesor de Flecknoe. El monarca saliente, por su parte, termina su intervención panegírica precipitadamente. Dos de sus personajes abren la trampa escénica como en una de sus propias comedias, y él sigue un trayecto de descenso semejante al de su homólogo romano:

He said: but his last words were scarcely heard;
For Bruce and Longvil had a trap prepared,
And down they sent the yet declaiming bard.
Sinking he left his drugget robe behind,
Borne upwards by a subterranean wind.
The mantle fell to the young prophet's part,
With double portion of his father's art.

Según propone Michael Wilding, la alusión literaria y la insinuación obscena son las estrategias composicionales básicas de este poema. Y como parte del segundo rubro, sugiere que el dístico final, de acuerdo con el movimiento fónico que entremezcla los sonidos /f/ y /p/, apunta hacia una aliteración cancelada que—de otra manera y como colmo de ese escatologismo que se ha comentado en este capítulo—debería conducir a *father's fart*.¹⁰

Los orígenes anecdóticos del poema se deben a las pullas de orden literario entre Dryden y Shadwell, conducidas con decoro a través de prefacios y otros medios. Sin embargo, el segundo incurrió en un desliz al elogiar la parodia del drama heroico de George Villiers, Duque de Buckingham, *The Rehearsal* (1672), en donde Dryden—quien detentaba los

¹⁰ Wilding, *op. cit.*, pp. 368-370.

títulos de poeta laureado e historiador real—es ridiculizado en la figura de Bayes. Paradójicamente, Shadwell relevaría a Dryden de sus funciones como poeta oficial de la corte en 1688, con el triunfo de los Whigs y el ascenso al trono de William III. Con todo, Dryden trasciende el aspecto puramente personal y nos lega un poema que, a su vez, va a inspirar la obra satírica más compleja de Alexander Pope. En *The Dunciad*, el poeta católico y corcovado (rasgos excluyentes dentro de la sociedad inglesa) llama a un ajuste de cuentas, en una letanía interminable de la topicalidad, a todos sus enemigos literarios, ofreciéndonos un cuadro abrumador del declive y la aniquilación de la cultura y el éxito de lo soporífero, lo vulgar y lo altisonante, cuando al final del libro IV—en una escena apocalíptica—el reino del caos primigenio y la oscuridad, que tiene al conocimiento maniatado, extiende su manto por el mundo.

Se puede observar una línea de continuidad entre *Mac Flecknoe*, *A Tale of a Tub* y *The Dunciad*, como sátiras de Grub Street y alegorías de la escritura, con sus responsabilidades y contradicciones, enmarcadas en una geografía urbana claramente reconocible para sus coetáneos. Al respecto, Pat Rogers señala:

The Augustans use the physical detail of contemporary London to support their fictions, much as Dante used the theological scheme of St Thomas as a poetic framework, or as Blake and Yeats employed an invented mythology. The difference is that Pope did not contrive his own moral universe. His satiric cosmology is based on the geography of the London of his day. He makes topography serve as moral symbolism.¹¹

¹¹ *Hacks and Dunces*, pp. 2-3.

En este sentido se vuelven documentos y metáforas de su tiempo, pero también acicates y dardos de las rencillas personales. Swift definió, en el prefacio de *The Battle of the Books*, la sátira de la siguiente manera:

Satire is a sort of glass, wherein beholders do generally discover everybody's face but their own; which is the chief reason for that kind of reception it meets in the world, and that so very few are offended with it.

Y dentro de la querrela de los antiguos y modernos que la obra detalla, hay lugar para que Swift se cobre un comentario desfavorable proveniente de su primo Dryden. Samuel Johnson relata, en lo que para varios críticos es una anécdota apócrifa, que Dryden vio uno de los intentos juveniles de Swift con la oda pindárica: "I have been told that Dryden, having perused these verses, said, 'Cousin Swift, you will never be a poet'; and that this denunciation was the motive of Swift's perpetual malevolence to Dryden".¹² Sea cierta o no, el hecho es que, en *The Battle of the Books*, el primo Dryden aparece en una postura poco favorable al enfrentarse con uno de los grandes de la épica, Virgilio, cuya *Eneida* él había traducido, y a la cual había escrito—como ya vimos que era su costumbre—un extenso prefacio:

The two cavaliers had now approached within the throw of a lance, when the stranger desired a parley, and, lifting up the vizard of his helmet, a face hardly appeared from within, which after a pause was known for that of the renowned Dryden. The brave Ancient suddenly started, as one possessed with surprise and disappointment together; for the helmet was nine times too large for the head, which appeared situate far in the hinder part, even like the lady in a lobster, or like a

¹² *The Lives of the English Poets*, vol II, p. 187.

mouse under a canopy of state, or like a shrivelled beau from within the penthouse of a modern periwig; and the voice was suited to the visage, sounding weak and remote. Dryden, in a long harangue, soothed up the good Ancient, called him father, and by a large deduction of genealogies made it plainly appear that they were nearly related. Then he humbly proposed an exchange of armour, as a lasting mark of hospitality between them. Virgil consented (for the Goddess Diffidence came unseen and cast a mist before his eyes), though his was of gold and cost a hundred beeves, the other's but of rusty iron.¹³

Este pasaje hace mofa de las convenciones de la poesía heroica, ya que— como postula Bajtín—la risa anula la distancia épica, atrayendo los objetos y eventos representados hacia una zona de inconclusividad inmediata.¹⁴ En otra parte de este trabajo habrá oportunidad de comentar cómo juega Swift, en *The Battle of the Books*, con otros géneros y variedades discursivas como la fábula o el diálogo socrático. Por el momento, podemos dejar descansar a nuestros interlocutores, tanto creadores como críticos, y tomar el respiro de una página en blanco antes de pasar a la porción principal de esta tesis.

¹³ Swift (The Oxford Authors), pp. 15-16.

¹⁴ *The Dialogic Imagination*, p. 35.

SEGUNDA PARTE

SWIFT Y LA

SÁTIRA MENIPEA

EL PAPEL INDAGATORIO DE LA RISA

Swift y el proyecto scribleriano

En el capítulo anterior se demostró que la sátira menipea no era una forma desconocida para Swift y sus contemporáneos. Asimismo descubrimos que sus polos intencionales y sus resortes motivacionales se sitúan entre el revanchismo personal y una amplitud de miras con implicaciones políticas, sociales o culturales, que hacen que estas obras se sigan leyendo en la actualidad. De esta manera, puede interpretarse el retrato burlón que Swift hace de Dryden en *The Battle of the Books*, en el que las diferencias subjetivas pasan a un segundo plano, dejando el sitio de honor a cuestiones que palpitaban en ese momento, como fue la polémica entre Sir William Temple con Richard Bentley y William Wotton en la última década del siglo XVII. Esta polémica fue detonada por un comentario marginal de Temple, en su “An Essay upon Ancient and Modern Learning” (1690), en torno a lo que él consideraba la remota antigüedad de obras como las *Fábulas* de Esopo y las supuestas *Epístolas* de Fálaris. La inexactitud de las apreciaciones de Temple dio pie a una prolongada sucesión de críticas, respuestas y contracríticas, mismas que terminaron por formar un eslabón más en lo que se ha dado por llamar la querrela de los antiguos y los modernos.

Ahora es menester considerar el punto de vista de otro gran coetáneo de Swift sobre su persona. Swift conoció a Alexander Pope en 1713, durante su estancia en Inglaterra cuando estaba haciendo propaganda política en favor de Robert Harley, First Earl of Oxford, a través de las páginas de *The Examiner*. Swift trató de reclutar al joven poeta para la causa Tory, ofreciéndole veinte guineas para que cambiara de religión. Pope declinó la oferta con ingenio. Después de este incierto inicio, entablarían una larga amistad, cuyos primeros frutos fueron las reuniones del *Scriblerus Club* en los primeros meses de 1714. Estas reuniones—a las que asistían también John Arbuthnot, John Gay, Thomas Parnell y, a veces, Harley—tenían como propósito manifiesto hacer una biografía apócrifa de la obra de Martinus Scriblerus: un locuaz erudito muy dado a todo tipo de conocimientos raros.

En una de esas sesiones Pope leyó a Swift sus primeros borradores de *The Rape of the Lock*, y en otra reunión de lectura, Parnell (que había alcanzado a oír el poema) le haría una broma acusándole de plagio al presentar una versión en latín de la escena de Belinda en su tocador.¹ El proyecto duraría unos cuantos meses, y prácticamente terminaría con el fallecimiento de la Reina Ana el primero de agosto, la desbandada Tory y el subsecuente regreso de Swift a Dublín, al no obtener las prebendas que esperaba.

Sin embargo, las reuniones del grupo de los cinco sembró el germen de creaciones ulteriores. En palabras de Maynard Mack:

¹ Charles Kerby-Miller, ed. *Memoirs of Martinus Scriblerus*, New York, Oxford University Press, 1988, p. 28.

From the meetings of inventive minds that it facilitated and from its proposed biography of a fool, after incubations lasting many years in the varied personalities of the group, works as unlike each other as Swift's *Gulliver*, Pope's *Art of Sinking in Poetry* and his *Dunciads*, eventually were hatched.²

Y en efecto, Joseph Spence, en sus *Observations, Anecdotes and Characters of Books and Men, Collected from Conversation*, relata pláticas con Pope—realizadas entre 1728-1730—en que éste asegura que: “It was from a part of these memoirs that Dr. Swift took his first hints for *Gulliver*”.³ Y remitiéndonos al capítulo XVI de *Memoirs of the Extraordinary Life, Works, and Discoveries of Martinus Scriblerus*, encontraremos en sólo unos párrafos de suma brevedad el esqueleto potencial de la obra más famosa de Swift:

[...] in his first Voyage he was carried by a prosperous Storm, to a Discovery of the Remains of the ancient *Pygmaean* Empire.

That in his second, he was happily shipwreck'd on the Land of the *Giants*, now the most humane people in the world.

That in his third Voyage, he discover'd a whole Kingdom of *Philosophers*, who govern by the *Mathematicks*; with whose admiral Schemes and Projects he return'd to benefit his own dear Country, [...]

And, hence it is, that in his fourth Voyage he discovers a Vein of Melancholy proceeding almost to a Disgust of his Species;⁴

Antes de partir a Irlanda, Swift—cansado de los rumores y los vaivenes políticos—pasó una temporada en el campo en el área de Berkshire

² Maynard Mack, *Alexander Pope: A Life*, New York, Norton, 1988, p. 238.

³ Citado por Kerby-Miller, *op. cit.*, pp. 362-363.

⁴ *Ibid.*, p. 165.

en casa de un reverendo de Letcombe Bassett, John Gere, de quien temía contagiarse de melancolía: “I shall soon catch the spleen from him”, escribía a Arbuthnot. Después de unas semanas estaba aburrido y se sentía “splenic as a cat in the country”.⁵ Pope le escribió una carta el 18 de junio para animarlo y sacarlo de su marasmo depresivo, bromeando de las formas en que podía doblar la misiva, y al final le recordaba:

If I writ this in verse, I would tell you, you are like the sun, and while men imagine you to be retir'd or absent, are hourly exerting your indulgence, and bringing things to maturity for their advantage. Of all the world, you are the man (without flattery) who serve your friends with the least ostentation; it is almost ingratitude to thank you, considering your temper;⁶

Como resultado de esta larga amistad, Pope le dedicaría *The Dunciad*, en cuyo primer libro encontramos estos versos:

O Thou! whatever title please thine ear,
Dean, Draper, Bickerstaff, or Gulliver!
Whether thou choose Cervantes' serious air,
Or laugh and shake in Rabelais' easy chair,
Or praise the Court, or magnify Mankind,
Or thy griev'd Country's copper chains unbind;
From thy Boeotia though her power retires,
Mourn not, my SWIFT, at aught our Realm acquires.
Here please behold her mighty wings outspread
To hatch a new Saturnian age of Lead.
(vv. 19-28)

⁵ David Nokes, *Jonathan Swift: A Hypocrite Reversed*, Oxford, Oxford University Press, 1985, pp. 204-206.

⁶ *Letters of Alexander Pope*, selection by John Butt, London, Oxford University Press, 1960, p. 60.

Esta mirada de uno de sus coetáneos nos revela dos cosas que vale la pena tomar en cuenta. En primer lugar, la tradición cómico-seria a la que pertenece la obra de Swift, y que lo hermana con Cervantes y Rabelais. No olvidemos que para Bajtín la dimensión cómica y la risa carnavalesca son rasgos esenciales de la menipea. El segundo aspecto que conviene tener presente, la multiplicidad de máscaras utilizadas por Swift, será materia del próximo capítulo.

La función analítica de la risa

La risa desempeña varias funciones en la menipea y el diálogo socrático. Una de ellas, según el teórico ruso, es la función indagatoria, en la que debemos detenernos un momento. Bajtín, en su ensayo sobre la épica y la novela, señala que

Everything that makes us laugh is close at hand, all comical creativity works in a zone of maximal proximity. Laughter has the remarkable power of making an object come close, of drawing it into a zone of crude contact where one can finger it familiarly on all sides, turn it upside down, inside out, peer at it from above and below, break open its internal shell, look into its center, doubt it, take it apart, dismember it, lay it bare and expose it, examine it freely and experiment with it.⁷

⁷ *The Dialogic Imagination*, p. 23.

Hay un ejemplo ingenuo de esto en “A Voyage to Lilliput”, cuando los habitantes de la isla encuentran un objeto personal de Gulliver (“The Man-Mountain”). La estrategia que sigue Swift para presentar dicho objeto es semejante al procedimiento formalista de extrañamiento, en que el reconocimiento automático se cancela y se alarga el momento de la percepción. Ante nosotros se escenifica una inspección minuciosa a través de la mirada y el asombro de los liliputenses, antes de saber de qué se está hablando. Un mensajero le informa a su Majestad que

his Subjects [...] had seen a great black Substance lying on the Ground, very oddly shaped, extending its Edges round as wide as his Majesty's Bedchamber, and rising up in the Middle as high as a Man: That it was no living Creature, as they at first apprehended; for it lay on the Grass without Motion; and some of them had walked round it several Times: That by mounting upon each others Shoulders, they had got to the Top, which was flat and even; and, stamping upon it, they had found it was hollow within: That they humbly conceived it might be something belonging to the *Man-Mountain*; and if his Majesty pleased, they would undertake to bring it with only five horses. (I, iii, 27)⁸

Esta es una estrategia común en las sátiras del siglo XVIII, donde se presenta lo cotidiano—en este caso un sombrero—a través de una mirada foránea, tal es lo que sucede en *Lettres persanes* (1721) de Montesquieu; siendo su función la de provocar una mirada crítica por parte del lector respecto del objeto o las acciones descritas.

⁸ Todas las referencias de *Gulliver's Travels* son a la edición de Paul Turner de Oxford University Press de 1986, mismas que se indicarán en el cuerpo de la tesis especificando libro, capítulo y página.

Un ejemplo más interesante lo tenemos cuando Gulliver, presionado por las necesidades naturales, se ve obligado a “obrar” (nótese el eufemismo médico) enfrente de los liliputenses.

I had been for some Hours extremely pressed by the Necessities of Nature; which was no Wonder, it being almost two Days since I had last disburthened myself. I was under great Difficulties between Urgency and Shame. The best Expedient I could think on, was to creep into my House, which I accordingly did; and shutting the Gate after me, I went as far as the Length of my Chain would suffer; and discharged my Body of that uneasy Load. But this was the only Time I was ever guilty of so uncleanly an Action; for which I cannot but hope the candid Reader will give some allowance, after he hath maturely and impartially considered my Case, and the Distress I was in. (I, ii, 14)

En este pasaje—que nos ofrece una imagen grotesca de Gulliver, casi como si fuera un perro encadenado—parece activarse la oposición, postulada por la antropología estructural, entre naturaleza/cultura. Estamos ante la necesidad natural del cuerpo de eliminar el excremento, pero ha sido sancionada dentro de la práctica cultural de occidente como un acto privado, íntimo—casi vergonzoso—que no debe ser visto.⁹ Gulliver se debate entre “Urgency and Shame” por eliminar “that uneasy Load”, y después se establece como un rutina cotidiana retirar “the offensive Matter” en carretillas antes de que llegue la gente. Esto podría leerse como otra instancia de lo que Huxley—como se anotó al principio—denominó “hatred of the

⁹ Aquí cabría apuntar lo que hacen Luis Buñuel y el guionista Jean-Claude Carrière en la película *El fantasma de la libertad* (1974), al invertir los semas asociados con el comer (acto gregario) y el defecar (acto privado).

bowels". O podríamos transcribir la opinión de George Orwell: "Swift was presumably impotent, and had an exaggerated horror of human dung: he also thought about it incessantly, as is evident throughout his works".¹⁰ Mas antes de llegar a tan apresuradas conclusiones, sería conveniente observar el lugar que ocupa esta escena en la estructuración del capítulo. Éste comienza con Gulliver, un gigante entre pigmeos, percibiendo "a more entertaining Prospect". A su alrededor tiene una vista panorámica bucólica, "like a continued Garden". Es una imagen perfecta, con la ciudad a un lado, como si fuera el decorado de un teatro. Y de repente, a través de un giro repentino de achicamiento—típico de los escritores *Augustans*—choca contra el suelo ante la premura imperiosa de la defecación. ¿Será necesario insistir en que esto no es el resultado de una fijación anal o de alguien que necesita "justify my Character in Point of Cleanliness to the World", sino un *topos* paradigmático de la menipea? Nada más baste recordar lo que hace Rabelais en el listado casi enciclopédico de los diversos utensilios para limpiarse el ano ("torchcul") que nos ofrece Gargantúa en un ejercicio precoz de lógica impecable, donde además se sugiere de nuevo un contraste polar entre el acto mismo de aseo y el placer casi místico ("volupté mirifique") que produce el limpiarse el trasero con un ansarón de pluma suave (*Gargantúa*, I, xiii).¹¹

Esta técnica de desinflamamiento ("deflation" en inglés) es harto frecuente en la literatura del periodo. Acabamos de considerar el caso de *Mac Flecknoe* en el capítulo anterior ("Swelled with the pride of thy celestial

¹⁰ George Orwell, "Politics vs. Literature: an examination of *Gulliver's Travels*", en A. Norman Jeffares, ed., *Swift: Modern Judgements*, Londres, Macmillan, 1969, p. 203.

¹¹ Para mayores detalles, veáse mi artículo "¿Por qué se roban las campanas? *Gargantúa* y las últimas cuestiones", *Acta poetica* 18/19 (1997-1998), pp. 319-341.

charge”) y nos encontraremos con otro cuando hablemos de la araña en *The Battle of the Books*, en la escena en que se derrumban sus logros arquitectónicos. Ahora conviene hojear esa burla de tratado retórico, salido de la pluma apócrifa de Martinus Scriblerus: ΠΕΠΙ ΒΑΘΟΥΣ: *or of the Art of Sinking in Poetry* de 1728. En el primer capítulo Pope define el propósito de su obra:

Wherefore considering with no small grief, how many promising Geniuses of this age are wandering (as I may say) in the dark without a guide, I have undertaken this arduous but necessary task, to lead them as it were by the hand, and step by step, the gentle downhill way to Bathos; the bottom, the end, the central point, the *non plus ultra*, of true Modern Poesy!¹²

Alexander Pope, el poeta más distinguido del siglo XVIII, “little Pope”, el autor de *Essay on Criticism*, y de máximas (como “Those RULES of old discovered, not devised,/ Are Nature still, but Nature methodized”) y recomendaciones (como “A little learning is a dangerous thing;/ Drink deep, or taste not the Pierian spring”) compone un manual para componer mal, un manual cuyo marco conceptual se mueve entre los extremos estilísticos de *bathos* y lo sublime. Sin embargo, este documento conlleva indicaciones metatextuales que nos pueden ser de utilidad.

A true Genius, when he finds anything lofty or shining in them [famous Poets ... excelled in the *Sublime*], will have the skill to bring it down, take off the gloss, or quite discharge the colour, by some

¹² Alexander Pope, *Selected Poetry and Prose*, ed. by W. K. Wimsatt, New York, Rinehart, 1951, p. 307.

ingenious Circumstance or Periphrase, some addition or diminution, or by some of those Figures, the use of which we shall show in our next chapter.¹³

De la misma manera, en *The Battle of the Books*, ve Swift a los escritores de su tiempo: como arribistas que rebajan lo que heredan del pasado. Y se puede percibir un espíritu semejante, una tendencia de mengua y declive en los “modernos”, cuando le proponen a los “antiguos” que les cedan la porción eminente de que gozan en el monte Parnaso.

and therefore, to avoid a war, offered them the choice of this alternative—either that the Ancients would please to remove themselves and their effects down to the lower summity, which the Moderns would graciously surrender to them, and advance in their place; or else that the said Ancients will give leave to the Moderns to come with shovels and mattocks, and level the said hill as low as they shall think it convenient.¹⁴

Pero no perdamos de vista al pequeño tratado de Pope. En el capítulo dedicado a los tropos y las figuras, nos habla de tres clases:

- I. The Variegating, Confounding, or Reversing Tropes and Figures.
- II. The Magnifying, and
- III. The Diminishing.

¹³ *Ibid.*, p. 327.

¹⁴ *Swift* (Oxford Authors), p. 3.

Como se puede ver, este tipo de giro contrastante estaba dentro del horizonte compositivo de los satíricos de la época, y lo podemos ejemplificar con unos disticos de *The Rape of the Lock*:

Sol through white curtains shot a timorous ray,
And oped those eyes that must eclipse the day:
Now lap dogs give themselves the rousing shake,
And sleepless lovers, just at twelve, awake:

(I, 13-16)

Aquí llama la atención la construcción antitética que contrasta—de manera quiásmica—una hipérbole inicial celeste, de altos vuelos, en la que los ojos de Belinda opacan los rayos del sol, y la figura pedestre y terrena del perro que se despierta tan tarde como su ama. El léxico refinado (“Sol”, “timorous”, “oped”) se contrapone con el vocabulario de la cotidianidad (“lap dogs give themselves the rousing shake”). Estos cuatro versos hacen que se dé un choque entre la idealización de la mujer, sancionada por la tradición poética petrarquista, y lo bajo ordinario de la vida cotidiana. Y todo está vehiculado por la capacidad penetrante de la mirada cómico-satírica que logra transformar una situación de por sí trivial en algo con implicaciones de mayor alcance. Nos toparemos con un fenómeno semejante cuando comentemos el poema de Swift “Cassinus and Peter” en otra parte de este trabajo.

Ahora regresemos con Gulliver, y notaremos que el mismo procedimiento de “desinflamamiento” se emplea en el cambio entre el primer viaje y el segundo. Esto representa una de las propiedades indicadas por Bajtin (la número siete: “la observación desde un punto de vista inusitado, por

ejemplo, desde la altura”), al pasar Gulliver de gigante a enano en la isla de Brobdingnag. Nuestro viajero, que se sentía entre los liliputenses como “the greatest Prodigy that ever appeared in the World”, que podía realizar “Actions which will be recorded for ever in the Chronicles of that Empire” (II, i), sufre un golpe en su amor propio. Si ahora se ve reducido de tamaño, lo que percibe a su alrededor se magnifica, como si lo observara a través de una lupa o un microscopio. Así cuando su nana lo pasea por las calles de la capital presencia escenas desagradables: toda suerte de pordioseros, hombres inválidos, una mujer con mamas purulentas: “But, the most hateful Sight of all was the Lice crawling on their Cloathes: I could see distinctly the Limbs of these Vermin with my naked Eye, much better than those of an *European* Louse through a Microscope; and their Snouts with which they rooted like Swine” (II, iv, 105). La música le golpea los oídos como si fuera un ruido insoportable. En otra ocasión ve a una mujer alimentar a su hijo, le parece que “the Sight of her monstrous Breast [...] The Nipple was about half the Bigness of my Head”. Los defectos se ensanchan y se vuelven más prominentes.

This made reflect me upon the fair Skins of our *English* Ladies, who appear so beautiful to us, only because they are of our own Size, and their Defects not to be seen but through a magnifying Glass, where we find by Experiment that the smoothest and whitest Skins look rough and coarse, and ill coloured. (II, i, 82)

Esto nos recuerda una estrofa de “The Lady’s Dressing Room”—el primero de los poemas escatológicos que en una de sus partes parodia *The Rape of the Lock*—en el que encontramos lo siguiente:

The virtues we must not let pass,
 Of Celia's magnifying glass;
 When frighted Strephon cast his eye on't,
 It showed the visage of a giant:
 A glass that can to sight disclose
 The smallest worm in Celia's nose,
 (vv. 59-64)¹⁵

Las escenas alegóricas del primer viaje—en las que se establece un paralelismo entre las costumbres políticas de la corte de Lilliput y la de Inglaterra—o aquéllas relacionadas con las vicisitudes de los sacos de los tres hermanos—que representan tres vertientes del cristianismo—en la segunda sección de *A Tale of a Tub*, serían también instancias del poder analítico de la risa. Al desacralizar los ámbitos épico y trágico en la antigüedad o las esferas política y religiosa en la época moderna, se pierde una suerte de respeto o temor ancestral ante los dogmas o misterios de la existencia en sociedad, los cuales—a final de cuentas—no serían sino otra variante de la palabra ajena. Como apunta Bajtín:

Laughter is a vital factor in laying down the prerequisite for fearlessness without which it would be impossible to approach the world realistically. As it draws an object to itself and makes it familiar, laughter delivers the object into the fearless hands of investigative experiment—both scientific and artistic—and into the hands of free experimental fantasy. Familiarization of the world through laughter and popular speech is an extremely important and indispensable step in making possible free, scientifically knowable and artistically realistic creativity in European civilization.¹⁶

¹⁵ Las citas de los poemas provienen de Jonathan Swift, *The Complete Poems*, ed. Pat Rogers, Harmondsworth, Penguin, 1983.

¹⁶ *The Dialogic Imagination*, p. 23.

De este modo, el humor y la risa se transforman en instrumentos que penetran el barniz aparente de las cosas y nos las muestran tal como son, sin la mediación de nuestros reflejos culturales, los cuales de alguna manera tienden a engañarnos. Esto es lo que está implícito en modelos cognoscitivos tan disímbolos como los de Marx y Platón; ya que desde perspectivas distintas y distantes, ambos pensadores sugieren que lo que estamos acostumbrados a percibir como real dista mucho de coincidir con lo que cada uno a su manera asume como fuente de conocimiento verdadero. En la parte final de este ensayo exploratorio, retomaremos algunas de las implicaciones de estos planteamientos, contrastando lo que puede hacer un practicante del género de la menipea—como Swift, Chaucer o Rabelais—por medio del humor y la risa con los presupuestos epistemológicos de las disciplinas filosóficas.

EL ESTATUTO DEL PERSONAJE

Portavoces y representantes

A menudo, los lectores acostumbrados a los parámetros de la novela realista y domesticados por sus logros y sus fórmulas de éxito comprobado, se desconciertan ante las estrategias narrativas que despliega Swift tomando sus palabras al pie de la letra, como Thackeray que queda convencido de que *A Modest Proposal* nos presenta realmente una propuesta de canibalismo infantil. Y no faltan lectores modernos—poco sofisticados—que repitan el mismo reflejo condicionado de lectura literal, sin poner atención en lo que en realidad parece estar haciendo Swift.¹

Hay lectores que se extrañan de no encontrar una lógica de comportamiento y una continuidad psicológica—como las que Ian Watt postula como elementos constitutivos de lo que él llama “realismo formal”—en personajes como Gulliver o el anónimo narrador de *A Tale of a Tub*, bautizado por Ronald Paulson como “the Hack”. Bien harían estos lectores

¹ Wayne Booth apunta al respecto lo siguiente. “I have met the bizarre reading only in teaching college freshmen—perhaps half a dozen out of hundreds who have read it with me. High school teachers report a higher incidence. It seems an incredible kind of misreading, since so far as I can determine, these readers *always* condemn the proposal itself as outrageous”. *A Rhetoric of Irony*, p. 105.

en tener presente lo que dice Northrop Frye de los modos de caracterización en la sátira menipea, citados en el capítulo dos: “The Menippean satire deals less with people as such than with mental attitudes [...] and presents people as mouthpieces of the ideas they represent”. Así la araña y la abeja de *The Battle of the Books* darían voz y enarbolarian simbólicamente las banderas de la contienda entre los modernos y los antiguos respectivamente. Y uno de los contendientes en esta querrela (¿quién más sino Esopo?) retoma y resume el papel representacional de ambos personajes.

and when [their contest] was ended, swore in the loudest key that in all his life he had never known two cases so parallel and adapt to each other, as that in the window, and this upon the shelves. ‘The disputants’, said he, ‘have admirably managed the dispute between them, have taken in the full strength of all that is to be said on both sides, and exhausted the substance of every argument *pro* and *con*. It is but to adjust the reasonings of both to the present quarrel, then to compare and apply the labours and fruits of each, as the bee has learnedly deduced them, and we shall find the conclusions fall plain and close upon the Moderns and us.’²

Pero no está de más tener presente que el Esopo que habla no es un personaje que aparente ser el fabulista de carne y hueso sino un libro, como nos instruye el ficticio *Bookseller* al principio de la obra:

I must warn the reader to beware of applying to persons what is here meant only of books, in the most literal sense. So, when Virgil is mentioned, we are not to understand the person of a famous poet called by that name, but only certain sheets of paper, bound up in leather, containing in print the works of the said poet; and so of the rest.

² *Swift* (Oxford Authors), p. 10.

Seguramente a Swift no le hubiera sorprendido en los más mínimo saber que un crítico estructuralista, en los años sesenta de este siglo, escribiría que tanto el narrador como los personajes de un relato son “seres de papel”.³ Y tal vez interpretaría esto como una fase más de la eterna querrela que él hizo memorable de nuevo, cuando los modernos se convierten en clásicos y esperan la arremetida de los recién llegados que demandan un lugar, por pequeño que sea, en las faldas del Parnaso.

Examinemos ahora algunos de los personajes que aparecen en *Gulliver's Travels*, y veámoslos a la luz del señalamiento de Bajtín sobre los atributos oximorónicos de los caracteres de la menipea. Al emperador liliputense se le describe de esta manera:

He is taller by almost the Breadth of my Nail, than any of his Court; which alone is enough to strike an Awe into the Beholders. His Features are strong and masculine, with an *Austrian* Lip, and arched Nose, his Complexion olive, his Countenance erect, his Body and Limbs well proportioned, all his Motions graceful, and his Deportment majestick. He was then past his Prime, being twenty-eight Years and three Quarters old, of which he had reigned about seven, in great Felicity, and generally, victorious. [...] His Voice was shrill, but very clear and articulate, and I could distinctly hear it when I stood up. (I, ii, 15-16)

Por los rasgos germánicos y el número de años de su reinado—si es que Swift escribió el primer viaje en 1721—aludiría a George I. Sin embargo, los otros elementos contrastan irónicamente con la realidad: el monarca británico pasaría por estas fechas de los sesenta años, su figura era gruesa y

³ Roland Barthes et al., *Análisis estructural del relato*, México, Premiá, 1982, p. 26.

torpe, tenía mal gusto para vestir, y casi no hablaba inglés. Por lo que tal vez este tipo de búsqueda no sea muy redituable.

Sigamos mejor la conducta de su Majestad en el contexto de la ficción. En el decreto en que por gracia real se le concede la libertad a Gulliver, se alude a él en términos por demás hiperbólicos:

GOLBASTO MOMAREN EVLAME GURDILO SHEFIN MULLY ULLY GUE, most Mighty Emperor of *Lilliput*, Delight and Terror of the Universe, whose Dominions extend five Thousand Bulstrugs [...] to the Extremities of the Globe: Monarch of all Monarchs: Taller than the Sons of Man; whose Feet press down to the Center, and whose Head strikes against the Sun: At whose Nod the Princes of the Earth shake their Knees; pleasant as the Spring, comfortable as the Summer, fruitful as Autumn, dreadful as Winter. (I, iii, 29)

Después de que Gulliver ha puesto a la flota de Blefuscu a buen recaudo, el Emperador—a pesar de ser patrón de las artes y el conocimiento—muestra su verdadera naturaleza al exigir que se reduzca al país vecino a la calidad de esclavos. A lo cual Gulliver se rehusa, haciendo notar “so unmeasurable is the Ambition of Princes”, gesto—que unido a las maquinaciones de Flimnap—hace que pierda el favor del monarca. Con base en lo anterior, tendríamos a un *enano absolutista*, que reina en un país donde hay grandes incongruencias entre las leyes y los ideales morales de conducta y la realidad, semejante a la “Robinocracy” comandada por Robert Walpole en Inglaterra.

En contraste con la primera parte, el rey de Brobdingnag parece un monarca ilustrado, capaz de penetrar el barniz cosmético con que la parcialidad encomiosa de Gulliver trata de ataviar a las costumbres europeas,

rechazar las consecuencias destructivas de la pólvora que le es ofrecida, y mostrarse como un rey magnánimo, con sentido común. Por lo tanto, se le puede ver como a un *gigante bondadoso*.

En el viaje a la isla flotante y sus alrededores nos encontramos con una serie de científicos (o filósofos naturales, como se les denominaba entonces), enfrascados en los proyectos más extraños y disímbolos que la mente humana pueda concebir. Su tendencia a lo etéreo, que hace necesario que sus ayudantes (*Flappers*) los golpeen para que regresen al aquí y ahora, los convierte en un grupo de *teóricos imprácticos*. Finalmente, tenemos a los houyhnhnms. Estos caballos que han dado mucho de qué hablar—tanto entre lectores comunes y corrientes, como entre los críticos más sesudos—presentan un obstáculo interpretativo sobre qué representan en última instancia, ya que como resume un estudioso:

The debate will continue between those who view Swift's quadruped commonwealth with Gulliver's solemnity [...] and those who regard the Houyhnhnms' shortcomings and Gulliver's pride as fracturing that ideal so that Swift is cautioning us against the ideal itself.⁴

Independientemente del partido que tomemos, el hecho es que representan el ideal de una sociedad guiada exclusivamente, en todos sus actos, por la mente y el raciocinio. Por lo tanto nos ofrecen la panacea de la razón. Y tal vez valdría la pena tener presente su origen silogístico—como nos informa David Nokes, glosando a R. S. Crane, en su biografía—que se remonta a los ejercicios escolares de Swift durante su formación universitaria:

⁴ Gravil, *op. cit.*, p. 20.

It was at Trinity that he first discovered how to use rules to confute rules, and reason to confound reason. [...] Many of the themes for disputation were taken from Marsh's own textbook *Institutiones logicae* which provide these classic examples of syllogistic configurations.

homo est animal rationale
nullus equus est rationale
solum animal rationale est disciplinae capax.

Man is a rational animal. No horse is rational. Only rational animals are capable of discipline.⁵

Para los propósitos de este trabajo, y dentro de los esquemas de la menipea, a estos equinos utópicos los podemos ver—haciendo la solemne promesa de retomar la polémica en el capítulo final—como un oxímoron ideológico: son *brutos inteligentes*.

La facetas de Gulliver

Como apuntamos antes, Gulliver despliega una serie de elementos que pueden parecer contradictorios e incluso irrenconciliables, si es que tratamos de verlo como un individuo de carne y hueso en un relato de ficción. Como compendia Richard Gravil, Gulliver parece cumplir varias funciones al mismo tiempo.

⁵ Jonathan Swift: *A Hypocrite Reversed*, p. 12

What complicates the quest for Swift's 'real' utopia, indeed the quest for any positives at all, is the presence in the book of a protean and prismatic sensibility called Gulliver, whose literary status is somewhere between Defoe's prosaic castaway and Lewis Carroll's Cheshire Cat. Some critics have found Gulliver a fully realised character. Others have thought him a fairly autonomous *persona* who is sometimes more, sometimes less, identified with Swift. Still others have found him an optical device or a verbal will-o'-the-wisp whose status changes with the current of the satire. Gulliver is all and none of these. He is the mobile mask for Swift's changing mood: a mask which Swift raises and drops at will, but whose appearance in any case is never quite the same, both because he develops and because he is at one moment the experiencing voyager, and in the next a writer of his edifying memoirs.⁶

Esta incompatibilidad de personificaciones se puede evitar, si se le coloca dentro de la óptica de la menipea, donde los mismos rasgos incompatibles forman parte de la motivación artística. Gulliver, como narrador y personaje, tiene un encanto propio que nos hace seguir sus avatares y engullir todo lo que nos ofrece, independientemente de lo fantástico que sea. Esto conlleva varias facetas y algunas contradicciones. Es muy insistente, por ejemplo, respecto de sus costumbres y hábitos personales, así como del origen sano de sus motivaciones. En el segundo viaje, después de su enfrentamiento con la rata, del que sale victorioso aunque un poco asustado, le pide a su ama que lo conduzca al jardín para que pueda hacer sus necesidades, a una distancia razonable por supuesto, escondiéndose entre las hojas.

I hope, the gentle Reader will excuse me for dwelling on these and the like Particulars; which however insignificant they may appear to grovelling vulgar Minds, yet will certainly help a Philosopher to

⁶ Gravid, *op. cit.*, p.17.

enlarge his Thoughts and Imagination, and apply them to the Benefit of publick as well as private life; which was the sole Design in presenting this and other Accounts of my Travels to the World; wherein I have been chiefly studious of Truth, without affecting any Ornaments of Learning or of Style. (II, i, 84-85)

Aquí la lanceta del humor parece ir dirigida a varias partes a la vez. Por un lado repite el gesto de veracidad y sencillez de los autores de libros de viajes como Dampier, o la intención edificante y pragmática de las novelas de Defoe. Pero al mismo tiempo nos presenta el tipo de escena que *no* vamos a encontrar en un relato como *Robinson Crusoe*, donde—a pesar del inventario detallado de objetos y lugares concretos—sabemos muy poco del mundo interior y de las necesidades íntimas del protagonista. Este tipo de ausencias y omisiones es lo que Swift parece estar ironizando.

El tic recurrente de la autojustificación vuelve a Gulliver sospechoso ante los ojos del lector, como dice el refrán “a satisfacción no pedida, culpabilidad manifiesta”. La insistencia en que no miente nos hace dudar de él; o la extensa explicación de que no pasó nada más allá de lo decoroso y permisible en las visitas que la esposa de Flimnap, “the Lord High Treasurer”, realizaba a sus aposentos; a no ser que Swift quisiera capitalizar la topicalidad—indicada por Firth⁷—de las conocidas infidelidades de Catherine Shorter, la primera esposa de Robert Walpole, y la indiferencia ante sus frivolidades de quien fungió como Chancellor of the Exchequer hasta 1721, cuando pasó a ser Primer Ministro de George I.

En este primer viaje, Gulliver sirve de contrapeso a la ambición desmedida y al espíritu imperialista del Emperador de Lilliput, así como

⁷ C. H. Firth, “The Political Significance of *Gulliver's Travels*”, en Gravil, *op. cit.*, 78.

punto de referencia a “the most scandalous Corruptions into which these People are fallen by the degenerate Nature of Man” (I, vi, 47). En el segundo viaje, no sólo se invierten las proporciones de tamaño, sino de roles. Ahora es Gulliver quien trata de corromper al rey de Brobdingnag no sólo con la oferta de la pólvora, sino también insiste en venderle una imagen idealizada de Europa. El monarca con mentalidad de filósofo se muestra como un alma superior, a diferencia del granjero que lo encuentra y lo explota como atracción circense, “entertaining the Rabble every Hour of the Day”.

En esta segunda parte, asistimos a un fenómeno extraño. Nos damos cuenta de que Gulliver no sólo disminuye de tamaño físico—con el consabido cambio de las escalas de observación, como indica Bajtín—sino asimismo percibimos una merma en lo que corresponde a su horizonte mental, como si hubiese sufrido un regreso a la infancia. De hecho se le trata y se le protege como si realmente fuera un infante. Su “little Nurse”, *Glumdalclitch*, le adapta la cuna de su muñeca y la pone fuera del alcance de las ratas. Cuando es analizado por los sabios de la corte, llegan a la conclusión de que “I could not be produced according to the regular Laws of Nature; because I was not framed with a Capacity of preserving my Life”. Su habitat se le acondiciona de manera de que no se pueda hacer daño cuando lo transportan. Advertimos peculiaridades típicas de un niño: crueldad con los animales, al despachar a una rata “with a strong Slash across the Neck” (II, i), o al exhibir su pericia para descuartizar moscas:

It was the common Practice of the Dwarf to catch a Number of these Insects in his Hand, as School-boys do among us, and let them out suddenly under my Nose, on Purpose to frighten me, and divert the

Queen. My Remedy was to cut them in Pieces with my Knife as they flew in the Air; wherein my Dexterity was much admired. (II, iii, 101)

De esta manera, se establece una competencia entre Gulliver y el enano de la reina por llamar su atención y tener su preferencia, como sucede con los niños que buscan monopolizar el interés y el cariño de sus padres. El enano le juega todo tipo de malas pasadas, y Gulliver—en una de estas travesuras—muestra su magnanimidad infantil y su buena disposición: “The Dwarf at my Entreaty had no other Punishment than a sound whipping”.

Cuando queda a merced de fuerzas externas, Gulliver pasa por una serie de vivencias casi traumáticas. Es atacado por ratas, moscas y por una rana; sufre un bombardeo de manzanas que le caen encima; un mono lo abraza y lo acaricia de manera maternal; está a punto de ahogarse en un tazón de leche. En una escena, con un buen despliegue de discernimiento psicológico, las doncellas de la reina lo usan como un objeto de gratificación erótica, y él se siente molesto: “They would often strip me naked from Top to Toe, and lay me at full Length in their Bosoms; wherewith I was much disgusted; because, to say the Truth, a very offensive Smell came from their Skins” (II, v, 111).

The handsomest among these Maids of Honour, a pleasant frolicksome Girl of sixteen, would sometimes set me astride upon one of her Nipples; with many other Tricks, wherein the Reader will excuse me for not being over particular. But, I was so much displeas'd, that I entreated *Glumdalclitch* to contrive some excuse for not seeing that young Lady any more. (II, v, 112)

Tres siglos antes de que se acuñara la figura legal de abuso sexual infantil, Swift nos muestra que el arte—como diría Oscar Wilde—se anticipa a la realidad. Aquí vemos la reticencia y el rechazo instintivo del pequeño que no entiende lo que pasa; el olfato como uno de los sentidos dominantes durante la infancia; la incapacidad de verbalizar lo sucedido. Esto da pie para que Gulliver nos suelte una andanada crítica en contra del uso del perfume en la sociedad moderna, y aquí vemos el rostro del adulto o tal vez un gesto de ventriloquismo autorial.

Hay varias constantes de nuestro personaje a lo largo de la obra. Tiene gran facilidad para aprender los idiomas de las tierras por donde pasa, muestra una buena disposición para adaptarse a las costumbres de esos lugares, así como para internalizar un código nuevo de hábitos y creencias. El mecanismo que parece motivar esta línea de acción es el autojustificarse, como recién llegado, ante la presencia del otro, ante estos seres extraños con los que entra en contacto durante sus travesías, para poder así consolidar su imagen ante ellos.

Esto se ve claramente en el cuarto libro, donde recurre a todo tipo de triquiñuelas para evitar cualquier sospecha de pertenecer a la inmunda raza de los yahoos. Esto lo lleva a pruritos y manías de conducta tales, como el que siempre lo vean vestido. Hasta que—como era de esperarse—el ayudante de cámara entra a su cuarto en un momento inoportuno, tomándolo desprevenido y medio dormido, y todas las precauciones que había tomado caen como un castillo de naipes, ante el azoro del cuadrúpedo que no puede explicar lo que vio al señor de la casa. Para los Houyhnhnms la desnudez es algo natural y no pueden entender por qué alguien querría ocultar lo que la misma naturaleza nos ha dado. Al desprenderse Gulliver de su vestimenta, el

amo concluye: "it was plain I must be a perfect *Yahoo*". La negativa de Gulliver de ser identificado con esa variedad de seres dados a la suciedad y la envidia alcanza extremos de hilaridad cuando se baña en el río, y una yahoo en celo lo ve, abalanzándose sobre él: "She embraced me after a most fulsome Manner; I roared as loud as I could, and the Nag came galloping towards me, whereupon she quitted her Grasp, with the utmost Reluctancy, and leaped upon the opposite Bank, where she stood gazing and howling all the time I was putting on my Cloathes". Este incidente divierte a los equinos y mortifica a Gulliver, puesto que la voz de la especie no miente: él es un yahoo de cabo a rabo. Con todo, la reacción de Gulliver es ambigua. Aparentemente rechaza lo sucedido en el río ("I was never in my Life so terribly Frighted"), pero los términos en que lo formula dejan entrever otra de sus múltiples contradicciones:

I could no longer deny, that I was a real *Yahoo*, in every Limb and Feature, since the Females had a natural Propensity to me as one of their own Species: Neither was the Hair of this Brute of a Red Colour, (which might have been some Excuse for an Appetite a Little irregular) but black as a Sloe, and her Countenance did not make an Appearance altogether so hideous as the rest of the Kind; for, I think, she could not be above Eleven Years old. (IV, viii, 272)

Este gesto de aceptación ambivalente es típico de varios personajes de Swift. Lo vamos a encontrar en labios de los narradores de *A Modest Proposal* y *A Tale of a Tub*, quienes dicen actuar de buena fe, renegando de los motivos dudosos de los "projectors" y arbitristas, pero dando a entender que en algún momento han tenido alguna inclinación por esa profesión. Incluso el

mismo Gulliver reconoce—cuando visita la Academia de Lagado—haber pertenecido al gremio en sus años juveniles (III, iv, 177), lo cual aumenta su vocación por la mendacidad, siendo a la vez juez y parte del espíritu científico descontrolado.

Se puede proponer una lectura adicional del pasaje en el río, misma que aumentaría los procesos de figuración a que recurre Swift, o ampliaría—para usar la frase de Claude Rawson—“the accumulation of unresolved doubt”.⁸ La disparidad de edades de la cita anterior, que convertiría a esta chiquilla yahoo en una suerte de Lolita dieciochesca, se ha interpretado como una alusión al vínculo personal entre Swift y Esther Vanhomrigh. Paul Turner anota en su edición de la obra:

The extreme disparity in age suggests that there may be an allusion to Vanessa (Esther Vanhomrigh), who, though nearly 25 years his junior, fell in love with Swift, and wrote to him in 1720: ‘I was born with violent passions which terminate all in one that unexpressible passion I have for you’ (*Corr.*, ii, 364). Gulliver’s experience in the river seems almost like a grotesque parody of Vanessa’s pursuit of Swift to Ireland (1714), and his discouragement of her sexual advances.⁹

Como punto final, regresemos al tema principal de esta sección: Gulliver como personaje. A pesar de renegar de su afinidad con los yahoos, Gulliver termina repitiendo uno de sus hábitos característicos, que él mismo había tenido oportunidad de identificar: “At which time they would approach as

⁸ Claude Rawson, “Swift and the Gentle Reader”, en Leopold Damrosch Jr., ed., *Modern Essays on Eighteenth-Century Literature*, Oxford, Oxford University Press, 1988, p. 55.

⁹ *Gulliver’s Travels*, p. 371.

near as they durst, and imitate my Actions after the Manner of Monkeys, but ever with great Signs of Hatred” (IV, viii, 270). En el capítulo siguiente, lo vemos como la antítesis de Narciso, huyendo de su propia imagen. En vez de aceptar su naturaleza yahoo se refugia en la imitación acrítica de los houyhnhnms, misma que internaliza como un hábito más. La figura cómica que cierra el libro es la de un enajenado que abomina de su propia humanidad, independientemente de todas sus contradicciones, y quien prefiere el establo al lecho conyugal. A este Gulliver le sucede lo mismo que a Hamlet. El príncipe de Dinamarca sobregeneraliza (“Frailty, thy name is woman”), creyendo que todas las mujeres—incluyendo a Ofelia—son como su madre. Gulliver, con inflexibilidad lógica equina, cree—a pesar de constantes muestras de lo contrario—estar rodeado de los peores vicios yahoos. Ni siquiera la bondad natural del capitán que lo rescata, ni las atenciones de su esposa a su regreso, lo hacen desistir de su empeño misántropo. No todo en la vida es avena sin sal.

POSICIONES DIALÓGICAS

Debate a dos voces

Como se planteó en el capítulo segundo de este trabajo, una de las particularidades de la sátira menipea es la de crear situaciones excepcionales en que se pone a prueba la verdad o se confronta la idea filosófica que se tiene de ella. Una de las formas más antiguas de la búsqueda de la verdad es, según Bajtín, el diálogo socrático donde se confrontan diferentes puntos de vista sobre un tema o un problema. Al entablarse un debate entre dos o más interlocutores, se espera que cada uno induzca en el otro la expresión cabal de su postura. En *The Battle of the Books*, se da un evento verbal de esta índole, cuando la araña y la abeja discuten sobre la precedencia y las bondades de cada uno. Se nos presenta a la araña como, “swollen up to the first magnitude by the destruction of infinite numbers of flies”, por lo que la asociamos desde el principio con las matemáticas, uno de los logros modernos. Al enredarse y cimbrar los cimientos de su telaraña, la abeja provoca la ira del arácnido, quien “stormed and swore like a madman, and swelled till he was ready to burst”. Su primera reacción verbal se manifiesta a través del insulto: “‘A plague split you’ said he, ‘for a giddy son of a whore. [...] Could you not look before, and be d—d? Do you think I have nothing else to do (in the devil’s name) but to mend and repair after yours

arse?” Aquí Swift capta muy convincentemente los ritmos de la oralidad discursiva. La abeja trata de apaciguarlo inútilmente, y se entabla el debate.

At this the spider, having swelled himself into the size and posture of a disputant, began his argument in the true spirit of controversy with a resolution to be heartily scurrilous and angry, to urge on his own reasons without the least regard to the answers or objections of his opposite, and fully predetermined in his mind against all conviction.¹

Como podemos ver, uno de los participantes opta de antemano por la vía monológica, negando de entrada y reduciendo a cero el peso argumental de su oponente. El arácnido se presenta—como buen moderno—con credenciales de autosuficiencia: “I am a domestic animal, furnished with a native stock within myself. This large castle (to shew my improvements in the mathematics) is all built with my own hands, and the materials extracted from my own person”. Resulta obvio que la araña está más que pagada de sí misma, ya que como indica la abeja más adelante es simplemente falsa su pretensión de no depender de nadie, al demostrarle que recibe “a little foreign assistance” de los múltiples insectos de los que se alimenta. Al igual que los yahoos, la araña se regodea en la suciedad y en la destrucción, rasgo que se asocia con el género por excelencia de los modernos, la sátira: “you possess a good plentiful of dirt and poison in your breast”.

La abeja, como vehículo y vocero simbólico de la tradición clásica, aduce que no destruye las flores en que se posa, “whatever I collect from thence

¹ *Swift* (Oxford Authors), p. 8.

enriches myself without the least injury to their beauty, their smell, or their taste". Sus facultades para la música y el vuelo sirven para los más nobles fines: endulzar y alimentar, así como alumbrar la vida humana. El meollo de la disputa se reduce a:

Whether is the nobler being of the two, that which, by a lazy contemplation of four inches round, by an overweening pride, which feeding and engendering on itself, turns all into excrement and venom, produces nothing at last but flybane and a cobweb; or that which, by an universal range, with long search, much study, true judgement, and distinction of things, brings home honey and wax.²

La enumeración última engloba el tipo de atributos que Pope detalla, en *Essay on Criticism*, como imprescindibles para ejercer el juicio crítico, y este ensayo en verso recalca la necesidad de conocer, digerir y seguir el ejemplo de los clásicos. Y un autor clásico, con aspecto de libro, es el encargado de hacer la relación del suceso en la ventana a sus homólogos de la biblioteca real, como se indicó en su momento. En efecto, Esopo retoma el argumento de la abeja y lo amplifica de esta manera:

As for us, the Ancients, we are content, with the bee, to pretend to nothing of our own beyond our wings and our voice, that is to say, our flights and our language. For the rest, whatever we have got has been by infinite labour, and search, and ranging through every corner of nature; the difference is that instead of dirt and poison, we have rather chose to fill our hives with honey and wax, thus furnishing mankind with the two noblest of things, which are sweetness and light.³

² *Ibid.*, p. 9.

³ *Ibid.*, p. 10.

Las palabras con que termina esta intervención forense, las vuelve a retomar, un siglo y medio después, Matthew Arnold en su ensayo, *Culture and Anarchy* (1869, 1875), abriendo un capítulo más en esta renombrada querrela. Mas para entonces los binomios de la contienda se encuentran entre la cultura—entendida como “The idea of perfection as an *inward* condition of the mind and the spirit”, y emanada de los ideales de la civilización clásica griega—en contraposición con las fuerzas y actitudes liberadas por las condiciones de vida, de tipo materialista, prevalecientes en la segunda mitad del siglo XIX.⁴ Con esto tendríamos otra instancia de la continuidad de *presencias reales* propuesta por George Steiner.

Ahora preguntémonos, ¿por qué Swift escoge a la abeja como vocero simbólico de los antiguos? ¿Para doblemente minar la distancia épica de la batalla libresca al introducir una suerte de interludio en forma de fábula al interior de la obra? ¿O acaso hay una alusión velada que incrementa el dialogismo del texto?

Los enfoques filológicos tradicionales registran antecedentes en los escritos de uno de los protagonistas de la versión inglesa de esta querrela: el protector de Swift, William Temple.⁵ También se ha aducido un pasaje más pertinente del *Novum Organum* de Bacon:

⁴ Fue hasta la segunda edición de 1875 que Arnold tituló el primer capítulo de su ensayo, “Sweetness and Light”.

⁵ Herbert Davies—en “Literary Satire in *A Tale of a Tub*”, incluido en A. Norman Jeffares, ed., *Swift: Modern Judgements*, p. 149—reproduce unas líneas un tanto convencionales del *Essay on Poetry*: “[Bees] must range through Fields, as well as Gardens, chuse such Flowers as they please, and by Proprieties and Scents they only know and distinguish: They must work up their Cells with Admirable Art, extract their Honey with infinite Labour, and sever it from the Wax, with such Distinction and Choice, as belongs to none but themselves to perform or to judge”.

The men of experiment are like the ant; they only collect and use; the reasoners resemble spiders, who make cobwebs out of their own substance. But the bee takes a middle course, it gathers its material from the flower of the garden and of the field, but transforms and digests it by a power of its own. Not unlike this is the true business of philosophy.⁶

La alusividad de Swift aun se puede extender a otro contexto literario. Para ello será necesario remitirnos a un dato biográfico mencionado antes: el interés de Swift por la oda pindárica y sus ejercicios incipientes con esta forma que originalmente era una obra coral. Los términos “my flights and my music” adquieren realmente sentido si pensamos en el lugar privilegiado y casi inimitable que tuvieron las odas de Píndaro, y de hecho hay una alusión al lírico dórico a través de unos versos de Horacio.⁷ En la oda a Julio Antonio (*Odas*, IV, ii), Horacio nos previene que aquel que quiera rivalizar con Píndaro corre el riesgo de volar, como Ícaro, con “céreas alas” y hundirse en las olas cristalinas. Más adelante nos dice:

El cisne Dirceo [Píndaro] en su pujante vuelo, ¡oh, Antonio!, consigue remontarse por encima de las nubes; yo, al modo de la abeja de Matina [promontorio rocoso de Apulia, célebre por su miel], que liba con afán solícito el oloroso tomillo, forjo humilde y laboriosamente mis canciones cerca del bosque o los húmedos arroyos del Tíbur.⁸

⁶ *Ibid.*, p. 150.

⁷ Hasta donde tengo noticia el único crítico que ha captado esta alusión es Gilbert Highet, quien la comenta en *La tradición clásica*, vol. I, pp. 357-358; 446. A él debo la explicación del cisne.

⁸ Virgilio y Horacio, *Obras poéticas* (Clásicos Jackson vol IV), México, Jackson, 1968, p. 277.

Aquí tenemos un doble acto de humildad que sirve para engarzar un eslabón más en la cadena de la tradición. Tanto Horacio como Swift reconocen que no pueden competir con el cisne, quien en tiempos del poeta latino era considerado como una ave de poderosas alas y potente canto, que podía ascender tan alto como el águila y mostrar el vigor erótico-mitológico del cisne del soneto de Yeats.

Anácrisis en Brobdingnag

Como se señaló antes, una de las finalidades del diálogo socrático es la búsqueda de la verdad. Para lograr esto es necesario que los participantes expresen su punto de vista plenamente, y este procedimiento para provocar la palabra del otro se conoce, como se apuntó en la primera parte, con el nombre de anácrisis. En el segundo viaje tenemos un ejemplo elocuente del arte de hacer hablar a la gente, cuando Gulliver le hace un cuadro al rey de Brobdingnag de la estructura política y de la vida y costumbres en Inglaterra. A nuestro viajero le hubiera gustado tener la habilidad retórica de un Cicerón “to celebrate the Praise of my own dear native Country in a Style equal to its Merits and Felicity”. Con un exceso de autocomplacencia, Gulliver—quien considera al gigante como poco sofisticado y estrecho de miras—le pinta un panorama hartó idealizado de la vida pública de su país. De cómo los miembros del Parlamento se escogen con libertad, de cómo los jueces interpretan la ley e imparten justicia, dando cuenta inclusive de las formas de entretenimiento.

This Conversation was not ended under five Audiences, each of several Hours; and the King heard the whole with great Attention; frequently taking Notes of what I spoke, as well as Memorandums of what Questions he intended to ask me. (II, vi, 122)

Después de oír la versión de Gulliver, el rey dedica la sexta sesión a formular preguntas. Inquiere sobre la educación de la nobleza, los atributos de quienes llegan formar parte de la aristocracia, de las prácticas electorales, de los métodos para realizar censos, sobre las motivaciones de los Comunes para llegar a la asamblea, etc. “He multiplied his Questions and sifted me thoroughly upon every Part of this Head; proposing numberless Enquiries and Objections, which I think it not prudent or convenient to repeat”. En la sesión final el rey gigante llega a la siguiente conclusión:

My little Friend *Grildrig*; you have made a most admirable Panegyrick upon your Country. You have clearly proved that Ignorance, Idleness, and Vice are the proper Ingredients for qualifying a Legislator. That Laws are best explained, interpreted, and applied by those whose Interest and Abilities lie in perverting, confounding, and eluding them. [...] by what I have gathered from your own Relation, and the Answers I have with much Pains wringed and extorted from you; I cannot but conclude the Bulk of your Natives, to be the most pernicious Race of little odious Vermin that Nature ever suffered to crawl upon the Surface of the Earth. (II, vi, 126)

Con gran sagacidad el rey de Brobdingnag penetra la coraza de entusiasmo y vana satisfacción que muestra Gulliver ante los supuestos logros de su país, poniendo a prueba la verdad de sus palabras. Ni el ridículo, ni la forma en que queda expuesta la vocación de Gulliver por el disimulo parecen hacer mella en su miope autocomplacencia. Casi como si estuviera rindiendo

cuentas a sus coterráneos, ensaya la última forma de justificar su conducta, como si hubiera logrado una victoria pírrica:

Nothing but an extreme Love of Truth could have hindered me from concealing this Part of my Story. [...] But this Prince happened to be so curious and inquisitive upon every Particular, that it could not consist either with Gratitude or good Manners to refuse giving him what Satisfaction I was able. Yet thus much I may be allowed to say in my own Vindication; that I artfully eluded many of his Questions; and gave to every Point a more favourable turn by many Degrees than the strictness of Truth would allow. For, I have always born that laudable Partiality to my own Country, which *Dionysius Halicarnassensis* with so much Justice recommends to an Historian. (II, vii, 127)

Síncrisis en el más allá

Otra faceta del dialogismo socrático lo conforma el debate estilo simposio. Éste—como vimos en las páginas dedicadas a la sátira menipea—se puede trasladar al Olimpo o al inframundo. Luciano destacó en el manejo virtuoso de esta forma con sus *Diálogos de los muertos*, en donde Menipo aparece como personaje, conversando con filósofos y héroes mitológicos. Algo de ese tenor descubrimos en el pasaje de la *Historia verdadera*, comentado con anterioridad. En el tercer viaje encontramos un caso semejante, cuando Gulliver visita Glubbudrib, “the Island of *Sorceres or Magicians*”, en donde se le ofrece la posibilidad de conversar con los espíritus de los muertos que desee. El gobernador de esta isla tiene la facultad de aparecer y

esfumarse a voluntad, y Gulliver poco a poco se acostumbra a estar rodeado de figuras fantasmales. Ve los espectros de Alejandro Magno, de Aníbal, de Julio César y Pompeyo, entre otros. La figura de Bruto le causa profunda admiración, “and could easily discover the most consummate Virtue, the greatest Intrepidity, and Firmness of mind, the truest Love of his Country, and general Benevolence for Mankind in every Lineament of his Countenance” (III, vii, 196). Como Sambrook ha indicado, el ideal de la Roma republicana—a diferencia de la tiranía augusta—creó profundas notas de afinidad con los intelectuales ingleses de las primeras décadas del siglo XVIII.⁹ A nuestro marino-cirujano le agrada ver a César en buenos términos con su ejecutor y enemigo político. Asimismo desea ver a Homero y Aristóteles, representantes de la invención poética y el conocimiento, aquél le parece mejor plantado para su edad, y éste encorvado y necesitado de un bastón.

Inmediatamente después, trasladando el debate entre los antiguos y los modernos al inframundo, hace venir a Descartes y Gassendi, pidiéndoles que expliquen al Estagirita sus sistemas. Éste reconoce sus fallas en la filosofía natural, y señala que sus oponentes no han corrido con mejor suerte. Finalmente Aristóteles predice lo siguiente:

He said that new Systems of Nature were but new Fashions, which would vary in every Age; and even those who pretend to demonstrate them from Mathematical Principles, would flourish but a short Period of Time, and be out of Vogue when that was determined. (III, viii, 198)

⁹ Sambrook, *op. cit.*, pp. 169-175.

Aquí el futurismo de Swift gana un punto a su favor y tiene otro en contra. Su partidarismo por la causa de los antiguos no le permite vislumbrar el triunfo de la nueva ciencia, que alcanzó la mayoría de edad a través de la formulación y el cálculo matemáticos. Por otra parte, anticipando los planteamientos de Popper, parece intuir que toda teoría es provisional y, en última instancia, refutable, y que—tarde o temprano—será suplantada por otra con mayor peso y alcance explicativo.

Dialogismo para una sola voz

Otra idea de Bajtín que reviste cierta utilidad en este examen de la obra de Swift, es la que postula que aun en el soliloquio se pueden percibir marcas dialógicas. Según el pensador ruso, para retomar algo de lo planteado en el capítulo dos, la conciencia translingüística del otro y de la palabra ajena permea cualquier actividad discursiva, inclusive la literaria: “Toda palabra literaria percibe, con una o menor agudeza, a su destinatario, lector, oyente y crítico, y refleja en sí sus objeciones, valoraciones, puntos de vista anticipados, etc.”¹⁰ Esto está estrechamente ligado con la doble orientación de la palabra artística, “como palabra normal, hacia el objeto del discurso; como *otra palabra*, hacia el *discurso ajeno*”.¹¹ Entre las instancias de doble orientación discursiva postuladas por Bajtín se encuentran la estilización, la parodia y el relato oral (*skaz*). A la primera la concibe en estos términos:

¹⁰ *Problemas*, p. 274.

¹¹ *Ibid.*, p. 258.

En el caso de que la palabra del autor se presente de modo que se perciba su caracterización o tipicidad en relación con una persona determinada, con una cierta posición social, con una manera artística especial, estamos frente a una estilización, ya sea ésta una estilización literaria habitual, ya un discurso oral (*skaz*) estilizado.¹²

Un ejemplo sumamente simpático de discurso oral estilizado lo podemos encontrar en uno de los poemas tempranos de Swift. Me refiero a “Mrs Harris’s Petition”, obra que recrea convincentemente la voz de una mujer dedicada al servicio doméstico en la casa del Second Earl of Berkeley, a quien Swift acompañó de regreso a Dublín (en agosto de 1699) en calidad de capellán particular, una vez acaecida la muerte de William Temple. Charles Berkeley, junto con el First Earl of Galway, eran *Lords Justices* de Irlanda, es decir representaban a la corona inglesa. El poema inicia y termina con las fórmulas convencionales (*Humbly showeth [...] shall ever pray*) propias de las peticiones formales. En el inter Harris nos cuenta cómo perdió una bolsa de dinero que contenía siete libras, cuatro chelines y seis peniques, y que por razones de seguridad traía atada a la cintura. El poema deja entrever desde el encabezado mismo que esta pérdida ensombrece su futuro por razones que van más allá de lo meramente pecunario:

To their Excellencies the Lords Justices of Ireland.
The humble petition of Frances Harris,
Who must starve, and die a maid if it miscarries.

¹² *Ibid.*, p. 261.

Y esta ambigüedad léxica (maid = sirvienta; doncella virgen), gradualmente va cobrando tintes de polivalencia sémica:

Then the bell rung, and went to put my Lady to bed;
And, God knows, I thought my money was as safe as my maidenhead.
So, when I came up again, I found my pocket feel very light,
But when I searched, and missed my pursed, Lord! I thought I should
have sunk outright:

(vv. 10-13)

Pero para el lector estos elementos permanecen en una suerte de umbral subliminal, ya que lo que llama su atención es la avalancha verbal de esta doncella por partida doble, que cree identificar entre sueños a la culpable, así que pregunta, insinúa, interroga, citando el discurso de sus cofrades de labores, para finalmente echar casi todo a perder (“blundered”) con el capellán, que parece tener un interés en ella más allá de lo estrictamente religioso: “Now the servants say he is my sweetheart”. Esto sucede cuando Harris le pide que ubique su bolsa por medio de las artes astrológicas, pero—como a veces sucede—las metidas de pata vienen acompañadas:

Parson, said I, can you cast a nativity, when a body’s plundered?
(Now you must know, he hates to be called ‘Parson’ like the devil.)

Así que no sólo ha perdido sus ahorros, sino a un potencial pretendiente, al equivocar sus funciones (“conjuror”) y la forma adecuada de dirigirse a alguien que, aunque reciba un salario modesto como ella, está a final de cuentas en un estamento superior.

So, my Lord called me; Harry, said my Lord, don't cry,
I'll give something towards thy loss; and says my Lady, so will I,
Oh but, said I, what if after all, the chaplain won't come to?
For that, he said (an't please your Excellencies) I must petition you.

The premises tenderly considered, I desire your Excellencies'
protection.

And that I may have a share in next Sunday's collection:
And over and above, that I may have your Excellencies' letter,
With an order for the chaplain aforesaid; or instead of him, a better.
And then your poor petitioner, both night and day,
Or the chaplain (for 'tis his trade) as in duty bound, shall ever pray.
(vv. 67-75)

Varios siglos antes de que Eliot intercalara el lenguaje de la calle en ese famoso mosaico de la intertextualidad llamada *La tierra baldía* (cf. la escena del *pub*), Swift logra efectos semejantes al combinar la voz de una mujer común y corriente, que a la vez narra y cita el lenguaje de la personas con quien convive, tanto amos como sirvientes.¹³ Y este efecto de aparente naturalidad depende a final de cuentas de un recurso poético. Ya a principios del siglo pasado, John Aikin afirmaba: "Dean Swift is in our poetry the master in *familiar poetry*". Y más adelante en sus *Letters to a Young Lady on a Course of English Poetry* (1804), hacía notar:

The singularity of it is the long loose measure in which it is written, and which indeed is scarcely to be called verse, though divided into lines terminated with rhyme. Swift was fond of oddities of all kinds, some of which sink into mere puerilities. The number of these, raked

¹³ Al editar este poema, constantemente pirateado, y que había circulado en múltiples antologías, Pat Rogers, opta por aligerar la puntuación y prescindir de las comillas que enmarcan el lenguaje citado, buscando que resalte la voz de la protagonista. Cf. *The Complete Poems*, pp. 622-623.

together by injudicious editors, would have injured his reputation, had not been solidly founded upon pieces of real excellence.¹⁴

Un siglo y medio más tarde, Irvin Ehrenpreis hablará del poema en términos semejantes: “The ‘Petition’ is in four-beat doggerel couplets, from twelve to twenty-four syllables. [...] Of all the beauties in the poem the supreme is Swift’s use of vulgar speech patterns, the coarse sententiousness of the semi-literate, [...] the poet has managed to put on the mask of a garrulous female. This use of the mask may account for the poem’s good nature and charm. Speaking in his own voice Swift tends to grow denunciatory. Disguised as a woman, he can sound tolerant and humorous”.¹⁵ Aquí todavía no encontramos al Swift, preocupado por los problemas que agobiaban a Irlanda, quien va a denunciar la concesión para acuñar moneda en *The Drapier’s Letters* (1724), ni al autor de *A Modest Proposal*, ese *tour de force* de la ironía sostenida, en el que adopta la máscara y el lenguaje de un maquinador de proyectos quiméricos. Mas antes de examinar este texto, retomemos varios de los postulados bajtinianos.

Después de haber considerado algunos aspectos del monólogo en la poesía, pasemos al campo de la prosa narrativa donde, según las ideas de Bajtín que hemos estado revisando, se hace todavía más patente la conciencia discursiva del otro. Así tenemos que en obras, en las que el escenario narrativo lo ocupa el sujeto que habla, hay indicios de dialogismo. Bajtín plantea lo siguiente respecto de una novela de Dostoievski: “En el *Sueño de un hombre ridículo* no hay diálogos estructuralmente expresos

¹⁴ Reproducido en Katleen Williams, *Swift: The Critical Heritage*, pp. 264; 266.

¹⁵ Irvin Ehrenpreis, *Swift: The Man, His Works, and the Age*, vol. 2, *Dr. Swift*, London, Methuen, 1967, pp. 32-33.

[...], pero todo el discurso del narrador está compenetrado de un diálogo interno: aquí, todas las palabras van dirigidas a uno mismo, al universo, a su creador, a todos los hombres”. Otra variante de este fenómeno, la encontramos en la primera novela realmente significativa del autor ruso, *Memorias del subsuelo* (1864), donde el protagonista manifiesta un alto grado de autoconciencia y de inconclusión caracterológica que lo hace diferente de los héroes monológicos. “Esta obra está escrita [en su primera parte] en forma de diatriba (coloquio con un interlocutor ausente), está saturada de polémica abierta y oculta e incluye momentos de la confesión”.¹⁶

Otra manifestación de la orientación múltiple del lenguaje es lo que Bajtin llama la “polémica oculta”, en la que “la palabra ajena queda fuera del discurso, pero éste la toma en cuenta y se refiere a ella”.

Aquí la palabra ajena no se reproduce con una interpretación nueva sino que actúa, influye o de alguna manera determina la palabra del autor permaneciendo fuera de ella. [...] La polémica explícita va dirigida simplemente hacia la palabra ajena y refutada como hacia su objeto, en cambio, en la implícita, hay una orientación hacia el objeto normal que se nombra, se representa y se expresa, y tan sólo se ataca indirectamente a la palabra ajena, al parecer chocando con ella en el objeto mismo.¹⁷

Teniendo presente lo anterior, nos podremos acercar a *A Modest Proposal*, que—como se testimonió antes—suele desconcertar a los lectores novicios. Como veremos a continuación, Wayne Booth identifica el problema, pero no corre con muy buena suerte en su intento por dar cuenta

¹⁶ *Problemas*, pp. 217; 218.

¹⁷ *Ibid.*, pp. 272-273, 273-274.

de la ironía swiftiana. El crítico norteamericano cree oír tres voces diferentes en esta obra:

The first voice, simply an extension of the one we hear when the essay opens, is that of a calm but indignant man trying to deal rationally with the admitted miseries of Ireland. [...] The second voice utters the mad proposals of cannibalism. [...] The third "tone of voice" introduces an ever deeper, but hence less troublesome, contrast. Swift occasionally offers quite, direct, precise proposals of what might be done to cure Ireland's ills.¹⁸

Booth parece confundir el contenido proposicional manifiesto en la obra con su dimensión enunciativa, y esto queda en evidencia cuando precisa: "But it is misleading, I repeat, to talk of voices here, because in *style* the voices are practically indistinguishable". Más interesante resulta cuando Booth se pregunta si el enunciador de la propuesta pudiera ser un inglés, en vez de irlandés. ¿Desde dónde habla? ¿Hacia quién va dirigido su discurso? Algo semejante a una postura pro-inglesa se puede percibir en la primera de las ventajas enlistadas por el arbitrista:

For *first*, as I have already observed, it would greatly lessen the *number of Papists*, with whom we are yearly over-run, being the principal breeders of the nation as well as our most dangerous enemies, and who stay at home on purpose with a design to *deliver the kingdom to the Pretender*, hoping to take advantage by the absence of *so many good Protestants*, who have chosen rather to leave their country than stay at home and pay tithes against their conscience to an *Episcopal curate*.¹⁹

¹⁸ Wayne Booth, *A Rhetoric of Irony*, Chicago, The University of Chicago Press, 1974, pp. 113, 116.

¹⁹ *Swift* (Oxford Authors), p. 496.

Aquí podemos reconocer varias actitudes tipificadas de la época: el temor de que aumente la población, de por sí mayoritaria, de un territorio católico y apoye a alguno de los descendientes de Jacobo II en su pretensiones por recuperar la corona inglesa; el ausentismo de sus tierras de los lores ingleses que ha conducido, entre otros factores, a la pauperización de Irlanda.

¿Cuál es la identidad de este personaje “ideólogo”, en el sentido bajtiniano? ¿De quién o de qué puntos de vista es portavoz? Para David Nokes en él está la clave de la obra: “The key to the *Proposal* is the voice of the proposer”.²⁰ Por su parte Wayne Booth lo ve en estos términos:

The focus of the inverted attack [against the English landlords and the Irish who collaborate with them] is provided by the speaker, an Irishman who, while deploring Ireland's sufferings, can offer as cure only a program that produces worse suffering and degradation. He is thus a kind of mad collaborator, and he draws most of the indignation toward his own kind—Irishmen.²¹

Sin embargo, el narrador se nos presenta desde un principio como alguien compasivo de los males que lo rodean, y es en intento por aliviar esos males y aflicciones de sus coterráneos que nos presenta su propuesta descabellada, pero argumentada con cifras y datos aparentemente incontrovertibles.

La voz que enuncia se enmascara en la supuesta autoridad de quien sabe, de quien ha estudiado el problema y cree tener la solución del mismo. Antes de que existiera el concepto de especialización, Swift crea un urdidor de panaceas (*a projector*), que se escuda en una jerga técnica y expone su

²⁰ *A Hypocrite Reversed*, p. 348.

²¹ *A Rhetoric of Irony*, p. 115.

verdad, que cree superior a la de otros intentos similares. La aparente lógica de la presentación excluiría de antemano cualquier propósito ulterior.

As to my own part, having turned my thoughts for many years upon this important subject, and maturely weighed the several *schemes of other projectors*, I have always found them grossly mistaken in their computation.²²

El cálculo parece la palabra mágica que garantiza la integridad de la propuesta, y así nos irá soltando: “I have been assured”, “I do therefore humbly offer”, “I have reckoned”, “I grant”, “I have already computed”, etc. La impersonalidad de los enunciados, el uso constante de construcciones pasivas, descartan de nuevo toda reserva o reparo posible. Cualquier tecnócrata moderno envidiaría esta línea de razonamiento, esta habilidad para descalificar a sus invisibles contendientes. Pero hay grietas en su discurso que ponen en duda la probidad de lo expuesto. Poco a poco nos vamos dando cuenta que más bien pareciera que habla de animales (“a child *just dropped from its dam*”, “breeders”, “saleable commodity”, “Infants’ flesh will be in season”, “the *carcass of good fat child*”, etc.) más que de seres humanos. O de plano uno pensaría que se quita la careta cuando dice:

I can think of no objection that will possibly be raised against this proposal, unless it should be urged that the number of people will be thereby much lessened in the kingdom. This I freely own, and it was indeed one principal design in offering to the world.

²² *Swift* (Oxford Authors), p. 492.

cultivo doméstico de papa? Detalles de este tipo son lo que nos hacen sospechar del individuo que emite la propuesta. Con mayor razón cuando esboza este gesto de autosuficiencia: “let no man talk to me of other expedients”, seguido de las propuestas, en las que en verdad cree Swift, y que son las que realmente podrían beneficiar a Irlanda. Así *A Modest Proposal* entra en diálogo indirecto con otros textos de Swift, como *A Proposal for the Universal Use of Irish Manufacture* (1720), donde se trata de inculcar el rechazo a usar ropa, o cualquier tipo de vestimenta, de procedencia inglesa. La cuestión del ventriloquismo swiftiano se complica aún más si tenemos presente, como ha probado David Nokes, que mucho del léxico y el tono de este texto es semejante a algunos de sus sermones, donde el párroco exhibe una actitud poco menos que autoritaria.

It is not surprising, then, that *A Modest Proposal* and the sermon on the *Causes of the Wretched Condition of Ireland* should display not only coincidental similarities of phraseology but basic similarities in their underlying attitudes and assumptions. As Donoghue observes, there is a tendency in considering the works of Swift to underestimate the element of non-irony, and read all the plus signs as minuses. *A Modest Proposal* is such a monstrous exhibition of inhumanity that, in compensation, we tend to decode it by converting the force of its energy into an equally impressive monument of compassion. However, it is perfectly possible, indeed probable, that the work should still retain a number of those minor inhumanities which we have now swept away in our dislike of means tests and the moral attitudes they imply.²⁴

²⁴ David Nokes, “Swift and the Beggars”, *Essays in Criticism* XXVI (1976), p. 227.

Si la Corona de Inglaterra detenta el poder político sobre “this land of slaves”, si la minoría protestante posee latifundios que forman parte del círculo vicioso de exportar lana a Inglaterra y comprarla de regreso como producto terminado, si el irlandés común y corriente no tiene otra opción que morir de hambre en su tierra natal o enlistarse en las filas jacobinas, ¿no resta que los ingleses, que ya se alimentan del *beef* que se hace en Irlanda, lo hagan también con la carne de sus habitantes? Lo cual aludiría de alguna manera a una de las máximas de estado que han sido invalidadas en Irlanda: “that people are the riches of a nation”.²⁵ Este es el tipo de subtexto al que alude *A Modest Proposal*, y que como se puede ver podría pasar fácilmente inadvertido para el lector moderno sin un apoyo histórico-filológico.

La última ironía de nuestro incólume arbitrista se encuentra en el párrafo con el que cierra la obra, cuyo tono lo hermana con el narrador de la digresión sobre la locura de *A Tale*, cuando con aparente ingenuidad nos informa: “I have no children, by which I can propose to get a single penny; the youngest being nine years old, and my wife past child-bearing”. Como apunta Nokes, Swift siempre desconfió de aquéllos que afirman actuar desinteresadamente, pero él sugiere otra vuelta de tuerca interpretativa.

There is a tendency to view such declarations as this as ironic exaggeration; yet beyond the pose of misanthropy there is an even more characteristic Swiftian device here—that of truth-telling in such a provocative manner that one is certain to be disbelieved.²⁶

²⁵ Citado en *Swift* (Oxford Authors), p. xxii. Esto proviene de un texto de Swift publicado póstumamente, *Maxims Controlled in Ireland*.

²⁶ “Swift and the Beggars”, p. 233.

Coincidamos o no con esta lectura, lo que se ha hecho patente es la sutil ambigüedad y el dialogismo inherente a las voces que Swift logra dar cuerpo y a veces manipular en sus obras, ya sea la voz parlanchina y el humor inocente de “Mrs Harris’s Petition” o las hebras dialógicas más complejas de *A Modest Proposal*. Swift, a través del arbitrista de este escrito logra establecer—como se ha tratado de mostrar en este apartado—un diálogo indirecto, una polémica oculta a través de las aguas que lo separan de Whitehall, sobre una cuestión de candente actualidad en ese momento: el problema poblacional y económico, así como la casi nula presencia política de Irlanda.

EL ARTE DE LA DIGRESIÓN

A nadie escapa que Swift demostró ser un maestro en el uso deliberado del descontrol. Su manejo de tácticas de destanteo, de fintas continuas, o de enmascaramiento como acabamos de apreciar, hacen que el lector pase del desconcierto a la incomodidad. Como señala Claude Rawson: “This ‘Satire of the Second Person,’ in H. W. Sams’s useful phrase, is not primarily a matter of *satirizing* the reader, but of making him uncomfortable in another sense, as a person we are rude to is made uncomfortable”.¹ Y seguramente el lector ingenuo de *A Modest Proposal*—que los hay como se ha visto—se sentiría incómodo si creyera que no sólo se le está sugiriendo, sino también demostrando con lujo de detalles, las ventajas de comerse a la gente menuda irlandesa. En algún momento el narrador propositivo nos dice: “I have too long digressed, and therefore shall return to my subject”. En un escrito que en total no pasa de ocho páginas, una digresión de tres párrafos bien pudiera pasar inadvertida.

Pero en otras obras, aun tan sencillas como *The Battle of the Books*, se puede convertir en un pivote estructural. Una somera revisión nos mostrará

¹ Claude Rawson, “Gulliver and the Gentle Reader”, en Leopold Damrosch Jr., ed., *Modern Essays on Eighteenth-Century Literature*, Oxford, Oxford University Press, 1988, p. 51

que consta de la nota del editor (“The Bookseller to the Reader”), el prefacio del autor y la obra en sí. Ésta, a su vez, está compuesta de la biblio-lucha y una sección intercalada, la fábula de la abeja y la araña que hemos comentado antes. Allí está la porción medular, misma que suele opacar al resto del texto, al mostrar antólogos y compiladores cierta debilidad por dicho pasaje. Al ir haciendo la crónica de las escaramuzas entre antiguos y modernos, justo al arribo de los momentos climáticos de estas insólitas contiendas militares, el cuerpo del texto se interrumpe, presentándonos unos signos elípticos que parodian la manera en que los eruditos suelen indicar que existen lagunas textuales:

* * * * * * *Hiatus valdè de-*
 * * * * * * *flendus in MS*
 * * * * * * * * *

Swift bromea con la integridad física de la obra que quiere dar cuenta de la integridad moral de los autores cuyas ideas y posturas ante el arte de la escritura son el meollo de esta refriega de tinta y papel que a su vez se nos presenta como la querrela de los antiguos y los modernos... Ni siquiera el final se escapa de esta estrategia de postergamiento.

Barthes postulaba (por medio de lo que el denomina código hermenéutico) que el relato siempre es un continuo posponer, un acto de sugerir y diferir, de prometer y postergar, de plantear un enigma, una interrogante y alargar su develación. Esta es la esencia del relato clásico, del *thriller* o de cualquier narración que se valga del suspenso. Y Swift se las arregla en “Cassinus and Peter” para dilatar la terrible revelación de los

pecadillos de la amada de uno de estos dos universitarios. Si el poema tiene 118 versos, más de la mitad sirven para postergar la razón del desquiciamiento de Cassinus. Inútiles son las preguntas del compañero de Cambridge. A sus insinuaciones sólo halla mentís negativos. Y Swift nos endilga un rosario de trilladas alusiones clásicas antes que el mancebo enamorado revele su secreto. Engarzadas pasan, una tras otra, imágenes del cancerbero del inframundo, de una de las Furias, de Caronte, Medusa e incluso Eco. Hasta que por fin el joven, con voz apenas audible, nos informa que tanta alharaca se debe a que también Celia, al igual que todos los humanos, realiza actos excretorios.

En *A Trritical Essay upon the Faculties of the Mind* (1707), el autor monta un texto, por cierto no muy logrado, en base a la acumulación de tópicos comunes y harto manidos. Como suele suceder en las obras de Swift, el narrador, en forma por demás irónica e hiperbólica, nos ofrece lo que no ha de cumplir.

I have been of late offended with many Writers of Essays and Moral Discourses, for running into stale Topicks and thread-bare Quotations, and not handling their Subjects fully and closely: All which Errors I have carefully avoided in the following Essay, which I have proposed as a Pattern for young Writers to imitate. The Thoughts and Observations being entirely new, the Quotations untouched by others, the subject of mighty Importance, and treated with much Order and Perspicuity: It hath cost a great deal of Time; and I desire you will accept and consider it as the utmost Effort of my Genius.²

² Incluido en Robert A. Greenberg and William Bowman Piper, eds. *The Writings of Jonathan Swift* (A Norton Critical Edition), New York, Norton, 1973, p. 422.

El tono y la actitud parecen reminiscencia del *hack* de *A Tale of a Tub*, y como nos podemos imaginar lo que vendrá después es un pequeño tesoro, un vademécum de citas y opiniones, con las que los literatos de esos tiempos solían sazonar sus escritos, apelando a las autoridades reconocidas. Sin embargo, lo que en otras obras es marginal—como una alusión a las demostraciones de Euclides o al hombre como microcosmos—aquí se convierte en la materia misma del texto.

But the various Opinions of Philosophers, have scattered through the World as many Plagues of the Mind, as *Pandor's* Box did those of the Body; only with this Difference, that they have not left Hope at the Bottom. And if Truth be not fled with *Astraea*, she is certainly as hidden as the Source of *Nile*, and can be found only in *Utopia*.³

Este no es el Swift al que estamos acostumbrados, y si este texto reviste alguna importancia es por la luz que deja entrever respecto de los hábitos mentales de su autor. Como señala Ehrenpreis, “if we glance over the essay, keeping in mind that every phrase is cliché, we shall appreciate one of the deepest causes of Swift’s obscurity in works like *A Tale of a Tub*”.⁴

Y en efecto, *A Tale of a Tub* (1704) está a otro nivel de complicación y mérito literario. Aquí las estrategias de descontrol a que nos hemos referido se hacen evidentes de otra manera, desde el postergamiento del inicio de la obra con sus seis cuerpos preliminares y la primera sección que resulta ser una introducción hasta la acumulación de trozos paródicos. Uno pensaría que esta obra—la más atrevida y original de su larga producción—

³ *Ibid.*, pp. 423-424.

⁴ Ehrenpreis, *Dr. Swift*, pp. 191-192.

estuviera pensada bajo un principio de constante desorientación al lector, a quien se le podría hacer extensivo lo que dice Jeremy Campbell sobre la entropía: “En un sistema termodinámico, alta entropía significa falta de información sobre la estructura interna y una pérdida de capacidad para aprovechar la energía con propósito útil”. Este divulgador de la ciencia pone como ejemplo analógico el caso de una biblioteca en que todas las reglas de ordenamiento han sido abolidas:

Los libros están colocados al azar en todos los estantes. [El ejemplar que se busca] podría estar en cualquier parte del edificio. No se niega que los libros se encuentren en cierta secuencia específica, pero esa secuencia es un “ruido”, no un mensaje. [...] La ignorancia del usuario es mucha en proporción a la cantidad de formas igualmente posibles y probables.⁵

Esta sensación de desconcierto, como si se estuviera entre los corredores de la biblioteca de Babel, es harto frecuente para los lectores que se acercan por vez primera a esta sátira menipea.⁶ Y la analogía de la biblioteca no está fuera de lugar, tratándose de una obra que alegoriza y alude lúdicamente a los vaivenes y vicisitudes de la escritura y la interpretación. El paso continuo—como veremos en el siguiente capítulo—de un estilo a otro interfiere con la direccionalidad semántica de la lectura, creando

⁵ Jeremy Campbell, *El hombre gramatical*, México, F. C. E., 1989, pp. 58-59.

⁶ J. A. Downie en su estudio biográfico, (*Jonathan Swift: Political Writer*, London, R.K.P., 1984, pp. 87-104), ofrece un panorama compacto que asimila las tendencias principales de la crítica reciente. Para Downie, el recurso principal esgrimido por Swift es “The strategy of mystification”, que funciona en varios planos de la obra: desde los epígrafes iniciales, la disposición de las partes, la actitud y el tono del autor hasta llegar al simbolismo esotérico, pasando por la función del narrador en tanto que “full-blown persona” o “rhetorical device”.

incertidumbre en el descodificador. Desde el mismísimo inicio (el listado putativo de las obras del fecundo autor-narrador), el lector que pasa la vista con descuido por esa página, sencillamente no sabe que—en vez de un *corpus* de dudoso valor literario—se le está ofreciendo una especie de índice, o cuando menos indicio, de lo que vendrá después.

A Character of the present set of Wits in this Island.

A panegyric Essay upon the Number THREE.

A Dissertation upon the principal Productions of Grub Street.

Lectures upon a Dissection of Human Nature.

A Panegyric upon the World.

An analytical Discourse upon Zeal, histori-theo-physi-ologically considered.

A general history of Ears.

A modest Defence of the Proceedings of the Rabble in all ages.

A Description of the Kingdom of Absurdities.

A Voyage into England, by a Person of Quality in Terra Australis incognita, translated from the Original.

*A critical Essay upon the Art of Canting, philosophically, physically, and musically considered.*⁷

Swift no tiene necesidad, como lo hará el narrador de *Tristram Shandy* (Vol. I, ch. 20), de dirigirse al lector y regañarlo para que ponga mayor atención. El que tenga ojos para ver y oídos para entender que saque el mejor provecho.

En *A Tale of a Tub* parece haber dos ejes de ordenación. Por un lado, tenemos los capítulos que giran alrededor de las peripecias de los tres hermanos y la indumentaria que recibieron por herencia, las cuales abarcan las secciones II, IV, VI, VIII y XI. Por el otro, tenemos los capítulos

⁷ *Swift* (Oxford Authors), p. 62.

digresivos, compuestos por las secciones III, V, VII, IX, y X. En la apología introductoria, el autor hace explícito su esquema:

*[...] he thought the numerous and gross corruptions in Religion and Learning might furnish matter for a satire that would be useful and diverting. He resolved to proceed in a manner that should be altogether new, the world having been already too long nauseated with endless repetitions upon every subject. The abuses of Religion he proposed to set forth in the Allegory of the Coats and the three Brothers, which was to make up the body of the discourse. Those in Learning he chose to introduce by way of digressions.*⁸

Y una vez que sigamos con la lectura, tal vez nos demos cuenta de que las digresiones parecen ser las porciones más ricas de la obra, habiendo oportunidad para dirigir todo tipo de lanceta contra los excesos y aberraciones de la actividad interpretativa tanto de índole teológica como literaria. Por otro lado, no está de más tener presente que esta aparente simetría forma parte de una ironía sembrada a lo largo del texto que insinúa y mina a su vez lo ya dicho. En este sentido, Pat Rogers se ha referido a la disposición de la obra en estos términos:

We have a series of delaying tactics, in the shape of endless prefaces and the like. Then there is an apparent alternation of 'tale' (the story of Peter, Martin and Jack) with 'digressions' on a variety of literary matters. But this alternation soon breaks down, and more and more we find ourselves unable to separate narrative and digression, religion and learning, theme and illustration, allegory and burlesque. Again we find that Swift is deliberately permitting one literary gesture to cancel out another.⁹

⁸ *Ibid.*, p. 63.

⁹ *The Augustan Vision*, p. 187.

A Tale of a Tub representaría dentro de la dimensión literaria otra faceta de la controversia entre los clásicos y los modernos; con la salvedad de que si en *The Battle of the Books* Swift tomaba partido de un modo harto evidente, aquí accede a su habitat por excelencia, al asumir la voz narrativa un *insider* moderno de la República de las Letras: un residente de Grub Street, el autor en potencia de las obras antes enumeradas.

El *hack* anónimo deja entrever su pertenencia a este selecto gremio desde el prefacio al referir las condiciones en que se gestó su obra:

Whatever reader desires to have a thorough comprehension of an author's thoughts cannot take a better method than by putting himself into the circumstances and posture of life that the writer was in upon every important passage as it flowed from his pen. For this will introduce a parity and strict correspondence of ideas between the reader and the author. Now, to assist the dilligent reader in so delicate an affair as far as brevity will permit, I have recollected that the shrewdest pieces of this treatise were conceived in bed in a garret; at other times (for a reason known best to my self) I thought fit to sharpen my invention with hunger; and in general the whole work was begun, continued, and ended, under a long course of physic, and a great want of money.¹⁰

El grabado de Hogarth *The Distressed Poet* (1735), que sirve de portada al estudio de Pat Rogers *Hacks and Dunces*, muestra a un joven en un sitio semejante apurando el trance de pergeñar unos versos que dejan entrever el título de *Poverty a Poem*.

¹⁰ *Swift* (Oxford Authors), p. 81.

Más adelante, en la introducción, el distinguido cofrade alude a cierta animadversión entre los miembros de tan ilustre fraternidad y las sociedades de Gresham College y Will's Coffee-House, es decir los científicos de la Royal Society y los poetas y dramaturgos de moda. Sin embargo, a final de cuentas tanto estos filósofos naturales (con sus "Virtuoso experiments") como el sector de los escritores (creadores de "modern comedies") están alineados—como sugiere una de las notas del texto—al igual que los *Grubaeen Sages* dentro de las filas de los *modernos*.

Ya de antemano en el prefacio precedente, nuestro narrador—con prototípica vena swiftiana—se había jactado de:

'Tis a great ease to my conscience that I have written so elaborate and useful a discourse without one grain of satire intermixed; which is the sole point wherein I have taken leave to dissent from the famous originals from our age and country.¹¹

Y después (en la sección III, *A Digression concerning Critics*) tratará de demostrar, haciendo gala de su proclividad sofista, que los logros de los autores clásicos emanan del ejemplo de las plumas modernas:

Besides, they [our noble *moderns* whose most edifying volumes I turn indefatigably over night and day] have proved beyond contradiction that the very finest things delivered of old, have been long since invented and brought to light by much later pens; and that the noblest discoveries those *ancients* ever made, of art or of nature, have all been produced by the transcending genius of the present age.¹²

¹¹ *Ibid.*, p. 83.

¹² *Ibid.*, p. 107.

Me detengo en este aspecto de la obra, porque por lo general los críticos—desde el mismo siglo XVIII—han privilegiado la alegoría religiosa en menoscabo del tema literario.¹³ Tal vez lo que ha sucedido es que, guiándose por las notas apócrifas que de alguna manera se han convertido en elementos composicionales del texto, han caído en alguno de los cebos de erudición urdidos por el propio autor. Valga un ejemplo elemental. Al inicio de la segunda sección donde se pormenoriza las vicisitudes de los tres hermanos para seguir los lineamientos del testamento de su padre, encontramos el siguiente pie de página:

By these three sons, Peter, Martin and Jack; Popery, the Church of England, and our Protestant dissenters, are designed. W. WOTTON.¹⁴

El aparente autor de la nota es uno de los contrincantes de Temple, como ya tuvimos oportunidad de ver, en el debate en torno a las supuestas *Epístolas* de Fálaris. ¿Sucederá lo mismo que con las primitivas doctrinas de salvación—como el gnosticismo o el mitraísmo—que sólo a través de sus contendientes, los padres de la iglesia, sabemos de ellas? Algo por el estilo parece indicar uno de los epígrafes iniciales. ¿Será posible que un enemigo literario de Swift, a quien se alude en la primera página de *A Tale* como uno de los autores de “two or three treatises written expressly against it” y quien

¹³ A este respecto, Kathleen Williams señala en la introducción de *Swift: The Critical Heritage*, p. 4, que: “clearly the literary digressions were by no means as exciting and controversial to the public mind as the allegory of the Churches, so closely related to the fascinating subject of party politics. A ‘key’ to the religious allegory would sell; a discussion of the complexities of the digressions would not (as well as being more difficult to do).”

¹⁴ *Swift* (Oxford Authors), p. 95.

además busca “lay open the Mischief of the Ludicrous Allegory”¹⁵, se le pueda tomar en serio por completo?

Otro comentarista temprano, Voltaire—movido por una sincera admiración que lo lleva a calificar a nuestro autor como un “Rabelais perfected”—adelanta otra hipótesis de lectura. Para él, la historia de los tres gabanes nos remite a un relato del tiempo de las Cruzadas:

The famous *Tale of a Tub* is an imitation of the old story of the three invisible rings, which a father left to his three children. The three rings were the Jewish faith, the Christian and the Mahometan. It is also an imitation of the story of Méro and Énegu, by Fontenelle. Méro was an anagram of Rome and Énegu of Geneva. They are two sisters who claim the succession to their father's kingdom. Méro reigns first. Fontenelle presents her as a sorceress who does conjuring tricks with bread and performs incantations with the help of dead bodies. This is exactly Swift's Lord Peter, who gives a piece of bread to his two brothers and says to them ‘Friends, here is some excellent Burgundy; this partridge is of an admirable flavour.’ The same Lord Peter, in Swift, performs all that Méro does in Fontenelle.¹⁶

Aquí tenemos ante nuestros propios ojos uno de los temas vehiculados por la obra en sí: la intraducibilidad o la indefinición semántica final de toda interpretación alegórica, el misterio anagógico-polisémico—para retomar algo de lo planteado por Dante—que rodea tal actividad signica, como se verá en un momento. Que esto es así lo demuestra el comentario de un académico moderno. Para Martin Price, las tres figuras representan: “Peter (the Church of Rome), Martin (Luther's moderate reforming Protestantism and the Church of England in particular), and Jack (Calvinism and other

¹⁵ Swift: *The Critical Heritage*, p. 38.

¹⁶ *Ibid.*, pp. 74-75.

forms of radical Protestantism)".¹⁷ Los tres comentaristas coinciden en el sentido global pero discrepan en los detalles. Y los detalles parecen complicarse cuando la figura de Jack—como el Humbert Humbert de Nabokov—se torna en la sección VI multivalente: Jack the Bald, Jack with a Lantern, Dutch Jack, French Hugh, Tom the Beggar, Knocking Jack of the North. Por todo lo anterior resulta más que pertinente el recordatorio que nos hace Pat Rogers: "I shall remark only that the literary meanings of the book are emphasised quite as sharply as the religious".¹⁸

Estos dos programas narrativos se entrelazan en una imagen insinuada desde el prefacio: "the very *bottom* of all the *sublime*". Esta oposición cara a la poética y al espíritu de los autores *augustos*, como se indicó en el capítulo cuarto, será uno de los principios generadores de este singular "tratado". En ella se darán la mano el "entusiasmo" puritano que raya en el frenesí religioso, como se muestra en la sección VI, dedicada a relatar los excesos del *zeal* de Jack; el espíritu ascendente de la cosmogonía del soplo aeolista que termina carnavalizado en el erupto (sección VIII); y la dilucidación fisiológica de la locura (de la sección IX), como el ascenso de los vapores de las partes bajas del cuerpo hacia el cerebro y su dominio sobre él. Este parece ser el factor que se activa, como se hace patente en la digresión sobre la locura, en aquéllos que fundan imperios o sistemas filosóficos.

El impulso de elevación hacia zonas más refinadas de la experiencia—afín al trance místico, la obra alquímica, la numerología cabalística y a cualquier iluminado que quiera cambiar el mundo—

¹⁷ *The Restoration and the Eighteenth Century*, (*The Oxford Anthology of English Literature*), New York, Oxford University Press, 1973, p. 193.

¹⁸ *Hacks and Dunces*, p. 178.

convergen en un sentido en el delgado filo de la navaja de la labor hermenéutica, que puede significar (en tanto que enigma primigenio y fundacional) lo uno o su contrario. Así nuestro sorprendente narrador nos informa:

[...] I have a strong inclination, before I leave the world, to taste a blessing which we *mysterious* writers can seldom reach till we have got into our graves [...] 'Tis true indeed, the republic of *dark* authors, after they once found out this excellent expedient of dying, have been particularly happy in the variety as well as extent of their reputation. For, *night* being the universal mother of things, wise philosophers hold all writing to be *fruitful*, in the proportion they are *dark*; and therefore the *true illuminated* (that is to say, the *darkest* of all) have met with such numberless commentators, whose *scholastic* midwifery hath delivered them of meanings that the authors themselves perhaps never conceived, yet may be very justly be allowed the lawfull parents of them; the words of such writers being like seed, which, however, scattered at random, when they light upon a fruitful ground, will multiply far beyond either the hopes or imagination of the sower.¹⁹

Aquí puede ser pertinente recordar a Dionisio Areopagita y su manera de conceptualizar a Dios y lo divino como una suerte de misterio negativo, como “tiniebla luminosísima”.²⁰ Gombrich ha trazado el papel que tuvo esta concepción negativa de la revelación divina (*apophasis*) en la conformación del simbolismo emblemático, privilegiando el uso de íconos enigmáticos.²¹ Y ahora podríamos ampliar lo expuesto en el capítulo primero, con esta glosa de Umberto Eco:

¹⁹ *Swzfi* (Oxford Authors), p. 151.

²⁰ Cf. *supra*, p. 16.

²¹ E. H. Gombrich, *Symbolic Images*, Oxford, Phaidon, 1978, pp. 150-151.

[...] nos recuerda Dionisio (y subrayan sus comentaristas), justo con el fin de que sea claro que los nombres que se le atribuyen no sean adecuados, será oportuno que en la medida de lo posible éstos sean deformes, increíblemente impropios, casi provocadoramente ofensivos, extraordinariamente enigmáticos, como si fuera posible hallar la cualidad en común que estamos buscando entre simbolizante y simbolizado sólo a costa de inferencias acrobáticas y de proporciones desproporcionadísimas; y, con el propósito de que si se nombra a Dios como luz, los fieles no se hagan la idea errada de que existen sustancias celestes luminosas y auriformes, será más conveniente nombrar a Dios bajo la especie de seres monstruosos, oso, pantera, o bien, con oscuras desemejanzas (*De Coelesti Hier.* 2).²²

Parece que Swift sigue un procedimiento semejante desde el mismo título que le asigna a la obra. El tonel al que alude cumple una función de distractor. Sirve para desviar la atención de la ballena y preservar a la nave. Pero inmediatamente se “mitologiza” a la primera como el *Leviatán* hobbesiano y a la segunda como un “commonwealth”; y de allí en adelante se entra a una cadena interpretativa que bien pudiera no tener fin, dando lugar para que los *wits* letrados saquen sus armas de ese monstruo marino, que tal vez no lo sea y sea otra cosa. Así la historia que estamos por leer no es sino el *tub* que servirá para distraer a los escritorzuelos que tejen como las arañas largos prefacios y mendigan el patronazgo de sus mayores. Este es el modo en que accedemos a una semiosis sin fin, de la cual no tenemos garantía de llegar a ninguna parte y que, a su vez, ha sido prohijada por las prácticas de lectura alegórica que instauraron los antiguos padres de la iglesia. En algún momento del capítulo introductorio nuestro narrador

²² *Acta poetica* 6, p. 14.

polisémico nos presenta esta queja sobre lo que merma el florecimiento de su ilustre fraternidad:

But the greatest maim given to that general reception which the writings of our society have formerly received (next to the transitory state of all sublunary things) hath been a superficial vein among many readers of the present age, who will by no means be persuaded to inspect beyond the surface and the rind of things. Whereas, *Wisdom* is a *fox* who after long hunting will at last cost you the pains to dig out. 'Tis a *cheese* which by how much the richer, has the thicker, the homelier, and the coarser coat, and whereof, to a judicious palate, the *maggots* are the best. 'Tis a *sack-posset*, wherein the deeper you go you will find it the sweeter. *Wisdom* is a hen whose *cackling* we must value and consider because it is attended with an *egg*. But then lastly 'tis a *nut*, which unless you choose with judgement may cost you a tooth, and pay with nothing but a *worm*. In consequence of these momentous truths, the Grubaeon Sages have always chosen to convey their precepts and their arts shut up within the vehicles of types and fables; which having been perhaps more careful and curious in adorning than was altogether necessary, it has fared with these vehicles after the usual fate of coaches over-finely painted and gilt, that the transitory gazers have so dazzled their eyes and filled their imagination with the outward lustre, as neither to regard nor consider the person or the parts of the owner within.²³

Aquí *types and fables* deben entenderse en el sentido técnico que se les asigna en el comentario bíblico que vuelve compaginables y mutuamente complementarios ambos testamentos, el antiguo y el moderno. Y como punto transitorio de esta cadena quasi infinita de resignificación, la sabiduría cobrará, en la sección décima, la forma hebreo-cabalística de *Acamoth*. De

²³ *Swift* (Oxford Authors), pp. 91-92.

esta manera parece proceder la semiosis hermética, de la cual Eco opina lo siguiente:

Una revelación inédita, nunca oída antes, deberá hablar de un dios aún desconocido y de una verdad aún *secreta* y *profunda* (porque sólo lo que yace bajo la superficie puede permanecer largo tiempo ignoto). Así se identifica la verdad con lo que no se dice, o con lo que se dice oscuramente y debe ser comprendido más allá de la apariencia y de la letra. Los dioses hablan (hoy diríamos: el ser habla) a través de mensajes jeroglíficos y enigmáticos.²⁴

Algo por el estilo es lo que parece indicar uno de los epígrafes con los que abre la obra. Proviene de uno de los padres de la iglesia del segundo siglo de la era cristiana. Ireneo obispo de Lyons, en uno de sus escritos contra los gnósticos heterodoxos, escribe: “Basima eacabasa canaa irraurista, diarba da caeotaba fobor camelanthi”. Downie en su comentario sobre *A Tale of a Tub*, apunta:

Couched under these allegedly sublime mysteries, is a meaningless succession of words derived from Hebrew, a jargon repeated by Marcosian heretics in initiation ceremonies, ‘in order the more thoroughly to bewilder those who are being initiated’.²⁵

El heresiarca a quien se hace referencia es Marcos. De él se sabe que fue discípulo de Valentín, proveniente de Asia Menor. Aseguraba haber recibido la *gnosis* del Silencio primordial que se había acercado a él en forma de

²⁴ Umberto Eco, *Los límites de la interpretación*, México, Lumen, 1992, p. 52.

²⁵ Downie, *op. cit.*, p. 87.

mujer. Desarrolló una liturgia completa que incluía el bautismo, la eucaristía y la extremaunción.²⁶ Ireneo se queja de que la mayoría de sus seguidores fueran mujeres quienes se dejaban seducir por sus palabras, y de que en sus ceremonias las incitara a proferir augurios.

When he initiated a woman, Marcus concluded the initiation prayer with the words 'Behold Grace has come upon you; open your mouth, and prophecy.' Then as the bishop indignantly describes it, Marcus' 'deluded victim ... impudently utters some nonsense', and 'henceforth considers herself to be a prophet!'²⁷

Recurría asimismo a formas de numerología pitagórica y a la gematría cabalista para propiciar la presencia de las entidades que invocaba. Doresse señala que: "A estas fórmulas se añadían ocasionalmente frases exageradamente calificadas de "hebraicas", aunque en ellas se reconocen términos semíticos muy deformados".²⁸ También se dice que Marcos se valía de supercherías y ritos mágicos; entre ellos había una extraña eucaristía con la sangre de la Madre Celeste en forma de vino.²⁹

Para concluir, se puede afirmar que Swift era, en cuanto clérigo, un anglicano convencional; mientras que como escritor recurría, como hemos visto, a todo tipo de estrategias subversivas. Desconfiaba de la inspiración o del exceso de efusividad religiosa, y en sus sermones secundaba una postura tradicional. Como señala Nokes:

²⁶ Jean Doresse, *The Secret Books of the Egyptian Gnostics*, Rochester, Inner Traditions, 1986, pp. 32-33.

²⁷ Elaine Pagels, *The Gnostic Gospels*, Harmondsworth, Penguin, 1982, p. 80.

²⁸ Jean Doresse, "La gnosis", en *Las religiones en el mundo mediterráneo y en el oriente próximo. II*, (Historia de las Religiones, Vol. 6), México, Siglo XXI, 1979, p. 51.

²⁹ *Ibid.*, pp. 47; 51-52.

Swift's sermons are homilies on social rather than spiritual topics. They seek to encourage dutiful behaviour and orthodox opinions by eschewing theological problems and recommending instead a simple, deferential and conservative code of conduct in his parishioners.³⁰

Por lo tanto, cualquier atajo que huela a entusiasmo puritano o tenga algún saborcillo de secta esotérica que prometa más de lo que ofrece le parecerá de inmediato sospechoso. Pero, por otra parte, esa misma inclinación a lo recóndito o lo etéreo ha sido auspiciado por la propia institución religiosa:

'I believe', Swift wrote, 'that thousands of men would be orthodox enough in certain points, if divines had not been too curious, or too narrow, in reducing orthodoxy within the compass of subtleties, niceties, distinctions, with little warrant from Scripture, and less from reason and good policy'.³¹

La excesiva sofisticación exegética, tanto en el campo de lo teológico como de lo literario, conduce a lo que Downie llama *mystification*. Sin embargo, el recurso constante a la digresión (que llega incluso a ofrecernos una divagación en encomio de las digresiones, sección VII) crea precisamente ese tipo de extrañeza interpretativa, que ha conducido a más de un crítico a comparar el tipo de juego verbal que encontramos en *A Tale of a Tub* con *Finnegan's Wake*:

The connection between word-play and character ran very deep in Swift. His love of secrets and practical jokes, his list-making and orderliness, his habit of withdrawing from mundane disappointments into ludicrous fantasy, all found expression in this typically English

³⁰ David Nokes, "Swift and the Beggars", *Essays in Criticism* XXVI (1976), p. 220.

³¹ *Apud.*, Downie, *op. cit.*, p. 102

toying with speech. [...] The inevitable parallel in our day is Joyce; and it is of course much more than an accident that allusions to Swift tinge *Ulysses* and permeate *Finnegans Wake*. In both men the obsession with the sound and form of words apart from meaning seems linked to the authors' concern with the imagery of filth; in both, however, the same obsession seems bound up with their search for elegance of style.³²

Así en la última novela de Joyce hay lugar para un capítulo conocido como *The Tale of a Pub*, donde Earwicker, el protagonista omnihumano, cuenta a sus clientes la historia de un marinero y un sastre, que no es otra sino su propia historia: “the baffling yarn sailed in circles”. (Ya veremos que en la segunda sección de *A Tale* figura prominentemente el vestido, así como una deidad extraña: “The chief idol was also worshipped as the inventor of the *yard* and *needle*, whether as the god of seamen or on account of certain other mystical attributes”.) Y en la parte dedicada a *Yawn*, encontramos una referencia a Pepette (el nombre secreto de Swift para Stella):

— Me! I'm true. True! Isolde. Pipette. My precious!³³

Con este velado guiño intertextual podemos dejar preparado el terreno de nuestro próximo capítulo.

³² Ehrenpreis, *op. cit.*, p. 190.

³³ James Joyce, *Finnegans Wake*, New York, Viking Press, 1945, pp. 320; 500. Para más detalles, vease: Mackie L. Jarrell, “Swiftiana in *Finnegans Wake*”, *English Literary History*, Vol. XXVI (1959), pp. 271-294.

ESTILOS Y VARIEDADES INTERTEXTUALES

Como se ha tratado de demostrar a lo largo de este trabajo, una de las particularidades propias de la sátira menipea como género es la combinación de diferentes estilos y una alta incidencia de intertextualidad. Cabe aclarar que el término intertextualidad no forma parte del arsenal conceptual acuñado por Bajtín. Sin embargo, su difusión y aceptación en las corrientes críticas a partir de los trabajos de Julia Kristeva, Barthes o Genette, desde los años sesenta, vuelve casi inevitable el utilizarlo. En un capítulo anterior, al describir las posiciones dialógicas asumidas por varios personajes enunciantes en la obra de Swift, tuvimos oportunidad de referirnos a la doble orientación de la palabra artística, tanto hacia el objeto del discurso como también hacia la palabra ajena.¹ Varios de los conceptos formulados por Bajtín están relacionados con los fenómenos de la intertextualidad, desde la noción misma de dialogismo, estratificación discursiva, hasta los casos de la doble orientación del discurso narrativo y las variedades que adopte ya sea como estilización, parodia o relato oral, variedades en que está implícito el cruce dialógico de la palabra ajena.

¹ Cf. *supra*, p. 106.

En el caso concreto de la obra de Swift, consideramos que un texto sencillo como *The Battle of the Books* juega con varias formas literarias a la vez. Al nivel más inmediato, descubrimos que se ironizan las convenciones de la épica, la cual todavía en ese tiempo goza de un alto prestigio literario. Esto es lo que en inglés se denomina *mock-heroic* y suele distinguirse— como indica Martin Price—de *travesty*:

In travesty the poet dresses (*trans-vestire*) a high subject in low costume; in mock heroic he dresses a low subject in high style. In both cases he creates a deliberate incongruity between subject and form and points up the artificiality of the form.²

Según esta división un poema como *Mac Flecknoe* sería un ejemplo del primer caso, mientras que *The Rape of the Lock* y *The Battle of the Books* serían instancias burlescas de las codificaciones genéricas del poema épico. En la obra de Swift, encontramos la consabida invocación a la musa, aunque cabe apuntar que nuestro autor, en esta ocasión, vuelve el efecto completamente transparente:

The destined hour of fate being arrived, the fight began; whereof, before I dare adventure to make a particular description, I must, after the example of other authors, petition for a hundred tongues, and mouths, and hands, and pens, which would all be too little to perform so immense a work. Say, goddess, that presidest over History, who it was that first advanced in the field of battle!³

² Martin Price, ed., *The Restoration and the Eighteenth Century*, New York, Oxford University Press, 1973, p. 292.

³ *Swift* (Oxford Authors), p. 14.

Asimismo, no dejarían de faltar el debate en el Olimpo, presidido por Júpiter, sobre el destino de los contendientes; los dioses tutelares de cada facción: Palas Atenea del lado de los antiguos, y Momus del de los modernos; así como la intervención de otras deidades, como *Diffidence* cuando nubla el entendimiento de Virgilio—en un pasaje citado al final de la primera parte—o la maligna diosa *Criticism* quien instiga a los modernos a la batalla. Por otra parte, vimos también que este empleo de *mock-heroic* va acompañado de una fábula insertada, y ésta, a su vez, adopta la forma de una disputa forense. Ahora pasemos a casos más interesantes.

Parodia en The Lady's Dressing Room y Cassinus and Peter

El primer poema que vamos a tratar, como se indicó antes, reescribe una sección de *The Rape of the Lock*, en la que Belinda se arregla ante el tocador. A este rito de belleza Pope lo convierte en un rito religioso, y la heroína es a la vez diosa y oficiante.

And now, unveiled, the toilet stands displayed,
Each silver vase in mystic order laid.
First, robed in white, the nymph intent adores,
With head uncovered, the cosmetic powers.
A heavenly image in the glass appears,
To that she bends, to that her eyes she rears;
The inferior priestess, at her altar's side,
Trembling, begins the sacred rites of pride.
Unnumbered treasures ope at once, and here

The various offerings of the world appear;
 From each she nicely culls with curious toil,
 And decks the goddess with the glittering spoil.
 This casket India's glowing gems unlocks,
 And all Arabia breathes from yonder box.
 The tortoise here and elephant unite,
 Transformed to combs, the speckled and the white.
 Here files of pins extend their shining rows,
 Puffs, powder, patches, bibles, billet-doux.
 Now awful beauty puts on all its arms;
 The fair each moment rises in her charms,
 Repairs her smiles, awakens every grace,
 And calls forth all the wonders of her face;
 Sees by degrees a purer blush arise,
 And keener lightings quicken in her eyes.

(I, vv. 121-144)

Cualquier publicista de productos de belleza daría una fortuna por hacer un comercial que pudiera sugerir lo que verbalmente comunica este pasaje: el encanto casi místico de maquillarse. En él se pueden identificar dos isotopías que acompañan el ritual de embellecimiento: una religiosa (vv. 121-128), y otra de representatividad geográfica (vv. 129-138). Pope con gran habilidad va dejando caer palabras que acumulativamente crean el subtexto religioso: *unveiled, mystic order, adores, heavenly image, ... the sacred rites*. El otro contexto reúne de todos los rincones del mundo los instrumentos que realizarán el milagro de la transformación final (vv. 139-144). Críticos, como Pat Rogers, han reparado en que *The Rape of the Lock* feminiza y miniaturiza el ámbito épico con que juega el texto, y a la vez nos ofrece un retrato—pormenorizado, pero no por eso menos crítico e irónico—de lo que significa la sensibilidad femenina. Para decirlo con él, "Overall the poem wears its critical function lightly: the mood is rather that of a siciliana,

smooth, fairly rapid, with odd minor tonalities".⁴ Si el poema de Pope idealiza el mundo de la mujer, *The Lady's Dressing Room* lo reubica dentro de un naturalismo escatológico. El poema abre con un lugar común, enunciado coloquialmente, que no deja dudas hacia dónde va Swift:

Five hours, (and who can do it less in?)
By haughty Celia spent in dressing;
The goddess from her chamber issues,
Arrayed in lace, brocade and tissues:

El texto no se focaliza en Celia, sino en Strephon y su subsecuente reacción de alarma existencial ante lo que la diosa ha dejado tras de sí en su vestidor.

Now listen while he next produces,
The various combs for various uses,
Filled up with dirt so closely fixed,
No brush could force a way betwixt;
A paste of composition rare,
Sweat, dandruff, powder, lead and hair,
A forehead cloth with oil upon't
To smooth the wrinkles on her front;
Here alum flower to stop the steams,
Exhaled from sour unsavoury streams;
There night-gloves made of Tripsy's hide,
Bequeathed by Tripsy when she died;
With puppy water, beauty's help,
Distilled from Tripsy's darling whelp.
Here gallipots and vials placed,
Some filled with washes, some with paste;
Some with pomatum, paints and slops,
And ointments good for scabby chops.

⁴ Pat Rogers, *The Augustan Vision*, London, Methuen, 1974, 203.

Hard by a filthy basin stands,
 Fouled with the scouring of her hands;
 The basin takes whatever comes,
 The scraping of her teeth and gums,
 A nasty compound of all hues,
 For here she spits, and here she spews.
 (vv. 19-42)

Aquí no hay nada de la fluidez, ni la delicadeza de Pope, ni tampoco de su regularidad métrica en el manejo del pareado heroico. Swift, por su parte, duda entre pies de cuatro y cinco acentos. Por lo que toca al aspecto semántico, se concentra en la segunda isotopía, dándonos un listado de los objetos de Celia, que raya en lo nauseabundo. En el poema de Pope también hay un can, Shock el perro faldero, que despierta a su ama antes de tiempo. Swift lo reduce a una presencia postmortem: el cuero de los guantes de Celia. Si Belinda está rodeada de silfos que velan por ella, Swift los transforma en una figura del inframundo—casi como el Cancerbero mitológico guardián de los infiernos—de cuyo legado aún se sirve su señora. El elemento paródico se torna más evidente en versos como “Sweat, dandruff, powder, lead and hair” (24), o “Here gallipots and vials placed” (33), que se pueden correlacionar con estos de Pope: “Puffs, powder, patches, bibles, billet-doux” (138), y “Each silver vase in mystic order laid” (122). El tipo de enumeración del primer ejemplo vuelve aparecer al final del poema:

When Celia in her glory shows,
 If Strephon would but stop his nose,
 Who now so impiously blasphemes
 Her ointments, daubs, and paints and creams;

Her washes, slops, and every clout,
With which she makes so foul a rout;
He soon would learn to think like me,
And bless his ravished eyes to see
Such order from confusion sprung,
Such gaudy *tulips* raised from *dung*.

La estrategia que sigue Swift es bastante clara. Desnuda el acto de embellecimiento corporal de toda asociación glamorosa, reduciéndolo a su elementalidad física, y a la vez hace hincapié en que lo que a primera vista parece atractivo se alimenta de la putrefacción y la degradación natural.

Ahora si lleváramos nuestro ejercicio intertextual hasta este siglo podríamos encontrar que T. S. Eliot—el maestro avezado en coptar la palabra ajena—también alude al poema de Pope en alguna parte de *The Waste Land*, en ese sinuoso pasaje (de la sección *A Game of Chess*) donde se recrea el suntuoso mobiliario de la dama solitaria que sufre de los nervios y espera la llegada del marido que opta por guardar silencio:

In vials of ivory and coloured glass
Unstoppered, lurked her strange synthetic perfumes,
Unguent, powdered or liquid — troubled, confused
And drowned the sense in odours;

(vv. 86-89)

Si para el lector escéptico esto no pareciera evidencia suficiente, se podrían cotejar algunos versos como “And now, unveiled, the toilet stands displayed” con “Above the antique mantel was displayed” (97); o “Puffs, powder, patches, bibles, billet-doux” con “Stockings, slippers, camisoles,

and stays” (227). Tal vez el mismo lector ahora se impacienta y crea que nos hemos olvidado de Swift, el personaje central de estas disquisiciones. No vaya a pensarse que nos hemos contaminado del espíritu dieciochesco, haciéndonos proclives al uso de la digresión. Tan sólo pedimos su venia y que posponga su incredulidad por un momento. Para ello es necesario realizar un salto temporal a este siglo para asomarnos a un poema juvenil de Eliot (c. 1910), publicado póstumamente, que responde al título de *The Triumph of Bullshit*. Si no me engaño, allí podremos ver la inequívoca presencia del Dean objeto de este estudio:

Ladies, on whom my attentions have waited
If you consider my merits are small
Etiolated, alambicated,
Orotund, tasteless, fantastical,
Monotonous, crotchety, constipated,
Impotent galamatias
Affected, possibly imitated,
For Christ’s sake stick it up your ass.⁵

Este texto bien pudiera parecer tan sólo una broma, pero creo que reviste cierta seriedad al igual que los versos puramente escatológicos de Swift. En otros poemas de Eliot, como *Prufrock* o *Portrait of a Lady*, solemos presenciar los tropiezos y la parquedad verbal de algún joven para comunicarse con el sexo opuesto. En *The Triumph of Bullshit* lo que está en juego es un mecanismo inverso: un alud de palabras que escapan al registro léxico de una conversación común y corriente, y que escudan a su vez esa

⁵ T. S. Eliot, *Inventions of the March Hare*, ed. de Christopher Ricks, New York, Harcourt Brace, 1996, p. 307.

misma impotencia comunicativa. Una vez que revisemos otro texto de Swift se angulará la pertinencia de estos versos tempranos de Eliot.⁶

En *Cassinus and Peter* se retoman varios de los elementos que identificamos en el texto donde aparece Strephon. Encontramos de nuevo al enamorado que sufre la sacudida de la anagnórisis tardía. Ahora tenemos un par de estudiantes universitarios, pero Swift se las ingenia para ver esta situación de suyo ordinaria—una visita social intranscendente—a través de la óptica de la alta elocuencia, por lo que la invocación a la musa no podría faltar:

Two college sophs of Cambridge growth,
Both special wits, and lovers both,
Conferring as they used to meet,
On love and books in rapture sweet;
(Muse, find me names to fix my metre,
Cassinus this, and t'other Peter)
Friend Peter to Cassinus goes,
To chat a while and warm his nose:
(vv. 1-8)

Pero el espectáculo que encuentra es desolador, su amigo sufre el mal y la tristeza de los enamorados.

But, such a sight was never seen,
The lad lay swallowed up in spleen;
He seems as just crept out of bed;

⁶ En junio de 1916, Eliot le proponía a Harriet Monroe, directora de *Poetry*, participar en su revista con algunas notas. Entre las colaboraciones que tenía en mente, estaban “comments on a few poets whom the age neglects (e.g. Malherbe, Swift, Voltaire, as poets)”, *The Letters of T. S. Eliot*, Vol. I, 1898-1922, p. 141.

One greasy stocking round his head,
The t'other he sat down to darn
With threads of different coloured yarn.
His breeches torn exposing wide
A ragged shirt, and tawny hide.

(vv. 9-16)

Aquí Swift alude a la iconología del amante melancólico: cabizbajo y confuso, como indica su indumentaria revuelta. Tal es el retrato de Hamlet que Ofelia le hace a su padre:

My lord, as I was sewing in my closet,
Lord Hamlet, with his doublet all unbraced,
Not hat upon his head, his stocking fouled,
Ungartered, and down-gyvèd to his ankle,
Pale as his shirt, his knees knocking each other,
And with a look so piteous in purport
As if he had been loosèd out of hell
To speak of horrors — he comes before me.

POLONIUS

Mad for thy love?

(II, i, 77-85)⁷

Peter pregunta infructuosamente por la causa de su desdicha. Por respuesta su interlocutor adopta el silencio, el suspiro, y la repetición del nombre de Celia. Peter inquiere si está muerta, si tiene alguna enfermedad venérea o sencillamente le hizo de chivo los tamales. Para Cassinus eso sería permisible, pero lo que ha hecho no.

⁷ En una época como la isabelina, en que se valora de manera excesiva el decoro formal, la imagen de un John Donne con el cuello sin ceñir era indicio suficiente de que sufría las brumas y la sombras de la melancolía amorosa.

But, oh! how ill thou hast divined
A crime that shocks all humankind;
A deed unknown to female race,
At which the sun should hide its face.
Advice in vain you would apply —
Then, leave me to despair and die.

(vv. 67-72)

Cassinus, entonces, parece alucinar y sentir la presencia de las figuras nefarias tradicionales del otro mundo, como Cerbero, Caronte, incluso Medusa; y trata de alejarlas con un eco de Macbeth ante el fantasma de Banquo: “Avaunt — ye cannot say ’twas I” (v. 88). Peter quiere a toda costa saber el origen de su condición que raya en la demencia. Por fin Cassinus revela el misterio que ha provocado sus males, no sin antes advertir a su amigo, con todo tipo de amenazas—correctamente sustentadas en el conocimiento libresco—lo que le sucederá en caso de que divulgue su secreto:

‘No wonder how I lost my wits;
Oh! Celia, Celia, Celia, shifts.’

Middleton Murry acuñó la frase “The Excremental Vision” para caracterizar estos textos. Los veía no sólo como una obsesión de Swift con las funciones excretorias, sino como una muestra de su resentimiento misógino hacia el género femenino.⁸ Para Denis Donoghue estos poemas representan “the vanity of human delusion”: “The motto of these poems is: live with illusion,

⁸ John Middleton Murry, *Jonathan Swift: A Critical Biography*, Londres, Jonathan Cape, 1954, p. 439.

but know that you are being deceived; beguile yourself with the image before you, but know that is a pleasant fiction”. En el caso de Strephon lo mueve la curiosidad, la búsqueda de la verdad; mientras que con Cassinus es el idealismo.⁹ No es aventurado afirmar que este segundo texto justifica con creces la tesis de Norman O. Brown. Este estudioso de la historia cultural sostiene que Swift presenta en los poemas escatológicos en su conjunto—a través de su temática excremental—un anticipo de la teoría freudiana de la sublimación. Dicho concepto psicoanalítico también resultaría pertinente en el caso de Eliot, ya que es común que sus *dramatis personae*, reducidos a menudo a meras voces incorpóreas, no sólo enmascaren sus sentimientos y rehuyan el deseo erótico y las consecuencias que lo acompañan, sino que se muestren como entes esquizoides cuyos cuerpos se hallan divorciados de sus mentes. Habrá oportunidad de retomar la cuestión en el capítulo final.

Géneros intercalados en A Tale of a Tub

El caso más notorio de parodia e intertextualidad en la obra de Swift se puede ubicar en la segunda sección de su sátira “Written for the Universal Improvement of Mankind”, donde a pasos apresurados el autor salta de un estilo a otro. Esta sección comienza como si se tratara de un cuento de hadas con el enunciado familiar, “Once upon a time”. Y de hecho pareciera que

⁹ “The Sin of Wit”, en su recopilación *Jonathan Swift: A Critical Anthology*, Harmondsworth, Penguin, 1971, pp. 300; 304.

nos encontraríamos en el ámbito del *romance*, donde se cancelan (como dice Frye) las leyes empíricas del mundo cotidiano, ya que los gabanes de los tres hermanos tienen la extraña propiedad de crecer con ellos. Con su vena acostumbrada, el narrador hace explícito el gesto de ironizar el mismísimo género en que está escribiendo.

I shall not trouble you with recounting what adventures they met for the first seven years, any further than by taking notice that they carefully observed their father's will, and kept their coats in very good order, that they travelled through several countries, encountered a reasonable quantity of giants, and slew certain dragons.

Después nos trasladamos a otro contexto, al de la ciudad y sus presiones sociales, donde el dinero y el nivel de clase, así como la vestimenta, pueden marcar la diferencia entre ser aceptado o no.

On their first appearance our three adventurers met with a very bad reception, and soon with great sagacity guessing out the reason, they quickly began to improve in the good qualities of the town: they writ, and rallied, and rhymed, and sung, and said, and said nothing; they drank, and fought, and whored, and slept, and swore, and took snuff; they went to new plays on the first night, haunted the *chocolate-houses*, beat the watch, lay on bulks, and got claps; they bilked hackney-coachmen, ran in debt with shopkeepers, and lay with their wives; they killed bailiffs, kicked fiddlers down stairs, eat at Locket's, loitered at Will's; they talked of the drawing-room and never came there; dined with lords they never saw; whispered a duchess, and spoke never a word; exposed the scrawls of their laundress for billet-doux of quality; came ever just from court and were never seen in it; attended the Levee *sub dio*; got a list of the peers by heart in one company, and with great familiarity retailed them in another.

De allí pasamos a la sátira de las costumbres en sociedad, donde la sola enumeración se convierte en arma retórica que expone las veleidades y las exigencias del comportamiento gregario, ofreciéndonos una sabrosa tajada de lo que pudo ser la vida en el Londres de principios del siglo XVIII. Volvamos a retomar un verso de Pope:

Puffs, powder, patches, bibles, billet-doux.

En primer plano, se puede apreciar una enumeración con equivalencias fónicas y un elemento fuera de lugar que reordena la secuencia. No podemos imaginar a Belinda rodeada de biblias, pero la inminencia de la aliteración justifica su lugar al lado de las misivas amorosas. Algo semejante hace Swift con el inventario de las andanzas de Peter, Jack y Martin por los círculos sociales. Rescribamos unas líneas a guisa de verso para ver mejor su textura sonora:

they writ, and rallied, and rhymed,
and sung, and said, and said nothing;
they drank, and fought, and whored,
and slept, and swore, and took snuff;

Éstas y otras muchas cosas más tienen que hacer los tres hermanos para que se les reconozca como “the most accomplished persons in town”. Pero ello no tiene nada de extraño, ya que es el trayecto paradigmático de cualquiera que desee ascender en la escala social, como es el caso de Sir Balaam en estos versos de Pope:

A Nymph of Quality admires our Knight;
 He marries, bows at Court, and grows polite:
 Leaves the dull Cits, and joins (to please the fair)
 The well-bread cuckolds in St James's air:
 First, for his Son a gay Commission buys,
 Who drinks, whores, fights, and in a duel dies:
 (*Epistle to Bathurst*, vv. 385-390)

Después tenemos un cambio de tono. La gozosa superficialidad de la vida citadina le cede el lugar a una sesuda disquisición que trata de investigar los orígenes de una deidad muy especial: "the inventor of the yard and the needle", para bordar después una sátira del vestido:

The worshippers of this deity had also a system of their belief which seemed to turn upon the following fundamentals. They held the universe to be a large *suite of clothes*, which *invests* everything: that the earth is invested by the air; the air is invested by the stars; and the stars are invested by the *primum mobile*. Look on this globe of earth, you will find to be a very complete and fashionable *dress*. What is that which some call *land*, but a fine coat faced with green? or the sea, but a waistcoat of water-tabby? Proceed to the particular works of the creation, you will find how curious *Journeyman* Nature hath been, to trim up the *vegetable* beaux; observe how sparkish a periwig adorns the head of a *beech*, and what a fine doublet of white satin is worn by the *birch*. To conclude from all, what is man himself but a *micro-coat*, or rather a complete suit of clothes with all its trimmings? As to his body, there can be no dispute; but examine even the acquirements of his mind, you will find them all contribute in their order towards furnishing out an exact dress. To instance no more: is not religion a *cloak*, honesty a *pair of shoes* worn out in the dirt, self-love a *surtout*, vanity a *shirt*, and conscience a *pair of breeches* which, though a cover for lewdness as well as nastiness, is easily slipped down for the service of both?

A los lectores de Tillyard—divulgador de la cosmovisión isabelina—o de manuales edificantes del siglo XVI seguramente les parecerá familiar el contexto del pasaje. Pero más interesante aún es el *vestido* como metáfora del ser humano (*micro-coat*), estrategia que se empalma con los gestos alegorizantes que comentamos en el capítulo anterior. No olvidemos que el atuendo varonil moderno—en la forma que lo conocemos: saco, chaleco y pantalones—se estableció hacia mediados del siglo XVII,¹⁰ y la locura por la ropa llegó seguramente de Francia con la restauración de la monarquía, acompañada por un relajamiento de las costumbres morales. La dinámica colación de la fábrica del universo con la vestimenta y su aprovechamiento pragmático produce un efecto de brillante hilaridad. Pero bromas de este tipo parecen haberle granjeado a Swift críticas y comentarios negativos como los del reverendo Wotton, o el que no fructificaran sus intentos por conseguir las prebendas eclesiásticas que ambicionaba y que lo redujeron a conformarse con ser tan sólo el Dean de la diócesis de San Patricio.

La sátira del vestido le sirve a Swift para acercarse al blanco principal de este capítulo: la inestabilidad de la hermenéutica bíblica o—si se prefiere la jerga de la crítica moderna—la ausencia de un sentido original que garantice cualquier acto de interpretación lingüística. O para decirlo con Terry Castle:

Given its inescapable material status, every writing is a site for corruption, no matter what authority — natural, divine, archetypal — we may wishfully invest in it. Because they constitute an earthly text,

¹⁰ Christopher Hill, *The Century of Revolution 1603-1714*, Wokingham, Van Nostrand Reinhold, 1980, p. 2.

the Scriptures themselves pathetically and paradoxically make up part of the fallen world of writing.¹¹

Para ser aceptados en sociedad, los hermanos necesitan estar a la moda luciendo *shoulder-knots*.¹² Para ello se valen de cualquier artilugio a su alcance para sembrar en el testamento paterno lo que a todas luces no parece estar allí. Así lo que no encuentran en las palabras mismas (*totidem verbis*) lo tratan de hallar en las sílabas (*totidem syllabis*), y cuando esto falla recurren a una tercera vía por medio de la combinación de las letras (*totidem literis*). Los vaivenes de la moda los obliga a ser cada vez más sofisticados. Así recurren a *de Interpretatione* de Aristóteles, “which has the faculty of teaching its readers to find out a meaning in everything but itself”; y cuando esto falla se valen de los sentidos mitológicos o alegóricos. Finalmente optan por guardar el testamento (es decir, las sagradas escrituras) fuera del alcance de la gente común y corriente, negando el bálsamo de la palabra de Dios a los feligreses de las diversas corrientes cristianas posteriores a la Reforma.

No será necesario abundar más sobre la justificación ideológica que permea la alteración de los vestidos hecha por los tres hermanos—relato alegorizado que sirve para poner en evidencia el modo de proceder con el

¹¹ Terry Castle, “Why the Houyhnhnms Don’t Write: Swift, Satire, and the Fear of the Text”, en Christopher Fox, ed., Jonathan Swift, *Gulliver’s Travels*, Boston, Bedford/St. Martin’s, 1995, p. 387.

¹² Ésta resultó ser una moda pasajera, como apunta Peter Sabor en su edición de la novela de Cleland, *Memoirs of a Woman of Pleasure* (Oxford University Press, 1985, p. 195), donde Will, un sirviente seducido por Fanny Hill, los usa. Sabor anota: “the footman’s shoulder knot, a decoration made of ribbon, cord or braid, worn on the right shoulder, is another sign of his status. Although popular among gentlemen in the seventeenth century, it was worn primarily by apprentices and uniformed servants after 1710”.

que cualquier forma de autoridad se vale de un libro, texto sagrado o ley para justificar sus fines—sacando jugo de otras variedades discursivas, Creo que los ejemplos anteriores habrán sido suficientes para elucidar el punto central de este apartado.

Niveles de intertextualidad en Gulliver's Travels

A diferencia de la intrincada prosa de la obra que acabamos de considerar, innumerables críticos—desde Samuel Johnson a F. R. Leavis, pasando por Herbert Read—han abundado en el estilo sencillo de *Los viajes de Gulliver*. Sin embargo, como hizo notar D. W. Jefferson:

The early pages of each of the four books, where a brief account is given of the commonplace circumstances leading to the strange adventures, are written in a dry and pedestrian manner which borders on parody. In the many roles which Swifts adopts as a writer it sometimes suits his purpose to deal plainly and straightforward with his subject, but often he only appears to do so or does so only in part. His simplicity in syntax and diction is liable to be a camouflage for insidious intentions.¹³

¹³ D. W. Jefferson, "Swift and the Tradition of Wit", en Boris Ford, ed., *From Dryden to Johnson, The New Pelican Guide to English Literature*, vol. 4, Harmondsworth, Penguin, 1982. pp. 195-196.

Se pueden entrever dos posibles razones para ello. Por un lado, tenemos los relatos de viajes, como los de William Dampier o Woode Rogers, que gozaron de buena popularidad desde fines del siglo XVII. Gulliver, en la carta que sirve de prefacio a la obra, habla de “my Cousin Dampier”, haciendo referencia seguramente a su *A New Voyage Round the World* (1697), del cual Swift poseía un ejemplar en su biblioteca. Esta obra fue dedicada a Charles Montague, presidente de la Royal Society, lo cual puede tener cierta relevancia, como se podrá constatar más adelante. Howard Erskine-Hill ha sugerido que el estilo de Dampier era novedoso para su tiempo, ceñido, claro y directo: “Dampier’s modern idiom stemmed from the marriage of colloquial speech with the Renaissance imitation of Seneca and Tacitus, Latin models of brevity and telling plainness”.¹⁴

Por otra parte, Woodes Rogers reseña, en *Cruising Voyage Round the World* (1712), el rescate de Alexander Selkirk de la isla Juan Fernández donde pasó cuatro años de vida solitaria, y quien serviría más tarde de modelo para el personaje de Robinson Crusoe. Woodes ofrece un breve relato circunstancial de la vida que Selkirk llevaba en la isla:

He had with him his Clothes and Bedding, with a Fire-lock, some Powder, Bullets, and Tobacco, a Hatchet, a Knife, a Kettle, a Bible, some practical Pieces, and his Mathematical Instruments and Books. He diverted and provided for himself as well as he could; but for the first eight months had much ado to bear up against Melancholy, and the Terror of being left alone in such a desolate place.¹⁵

¹⁴ Howard Erskine-Hill, *Gulliver’s Travels*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993, p. 16

¹⁵ Reproducido como apéndice en la edición de Penguin Classics de *Robinson Crusoe*, ed. Angus Ross, pp. 303-304.

Este es el tipo de enumeración fáctica a la que Defoe recurre en su novela, y la que se convertiría en el sello de la casa en obras posteriores como *Moll Flanders* o *A Journal of the Plague Year*. Así es como el novelista logra crear, a través de la voz enunciativa de sus personajes, un universo ficcional: a través de nombrar cosas y objetos, señalar datos y ofrecer cifras, hasta instaurar todo un mundo que ha sido poblado por esa palabra designadora.

Swift parece mofarse de la literatura de viajes cuando, al final del segundo libro, Gulliver es rescatado por el capitán Wilcocks y le cuenta a éste sus experiencias en el reino de Brobdingnag. Al quedar convencido de la veracidad del relato y habiendo recibido como obsequio un diente enorme, el capitán le sugiere que publique sus peripecias.

My Answer was, that I thought we were already over-stocked with Books of Travels: That nothing could now pass which was not extraordinary; wherein I doubted, some Authors less consulted Truth than their own Vanity or Interest, or the Diversion of ignorant Readers. That my Story would contain little besides common Events, without those ornamental Descriptions of strange Plants, Trees, Birds, and other Animals; or the barbarous Customs and Idolatry of savage People, with which most Writers abound. (II, viii, 142-143)

Esta combinación de hechos comunes y prácticas idólatras aparecerán, en buena medida, en la novela más famosa e imitada de Defoe. Sin embargo, resulta extraordinario que un personaje como Robinson pase veintiocho años en una isla desierta y conserve la ecuanimidad, la cordura y no haya perdido la capacidad de expresarse. Como apunta Watt, *Robinson Crusoe* adolece—por lo menos para un lector adulto del siglo XX—de ciertos problemas de verosimilitud.

It may be objected that Robinson Crusoe's achievements are credible and wholly convincing. This is so, but only because in his narrative [...] Defoe disregarded two important facts: the social nature of all human economies, and the actual effects of solitude.¹⁶

Este tipo de vacío ficcional es el que Swift busca suplir con la excentricidades psicológicas de nuestro cirujano de alta mar. Tanto Rogers como Richard Steele—quien entrevistó a Selkirk después de su regreso a Inglaterra—notaron que el aislamiento en la isla había hecho mella en el marinero de Fife. En un artículo de 1713, el cofundador del *Spectator* escribe:

When I first saw him, I thought, if I had not been let into his Character and Story, I could have discerned that he had been much separated from Company, from his Aspect and Gesture; there was a strong but chearful Seriousness in his Look, and a certain Disregard to the ordinary things about him, as if he had been sunk in Thought.¹⁷

Y de la relación de las experiencias contadas a Steele se desprenden rasgos inequívocos de desazón emocional:

He grew dejected, languid, and melancholy, scarce able to refrain from doing himself Violence, till by Degrees, by the Force of Reason, and frequent reading of the Scriptures, and turnings his Thoughts upon the Study of Navigation, after the Space of eighteen Months, he grew thoroughly reconciled to his Condition.¹⁸

¹⁶ *The Rise of the Novel*, p. 97.

¹⁷ *Robinson Crusoe*, p. 309

¹⁸ *Ibid.*, p. 308.

Rasgos de conducta de esta índole es lo que recupera Swift y que vuelven su obra sumamente interesante para el lector moderno. Es claro, como se señaló al final del capítulo seis, que el Gulliver que regresa de la tierra de los gigantes o de la isla de los caballos pensantes es alguien trastornado en sus facultades de juicio, y quien ha resentido en carne propia los embates de esos mundos extraños. Esto lo podemos ver en la dificultad que tiene para ajustar su condicionamiento perceptual al tamaño de sus congéneres humanos a quienes ve como pigmeos, así como el rechazo olfativo de los ingleses a quienes identifica como abominables yahoos.

Ese es el lado humorístico del asunto. Su contraparte sería nos remite a otra faceta de los gestos intertextuales esgrimidos por nuestro autor satírico. Me refiero al ideal expresivo inaugurado por las nuevas academias científicas, y con el cual también Swift parece dialogar. Thomas Sprat en *The History of the Royal Society* (1667) explica los lineamientos que sus miembros debían seguir en “the manner of their Discourse”, evitando el empleo de todo ornamento retórico, uso traslaticio del lenguaje o locuciones redundantes.

They have been most rigorous in putting into execution, the only Remedy that can be found for this extravagance: and that has been, a constant Resolution, to reject all the amplifications, digressions, and swellings of style: to return back to the primitive purity, and shortness, when men deliver'd so many things, almost in a equal number of words. They have exacted from all their members, a close, naked, natural way of speaking; positive expressions, clear senses; a native easiness; bringing all things as near the Mathematical plainness, as they can: and preferring the language of Artizans, Countrymen, and Merchants, before that, of Wits, or Scholars.¹⁹

¹⁹ *Apud.*, Basil Willey, *The Seventeenth-Century Background*, Harmondsworth, Penguin, 1972, pp. 191-192.

Ello no significa que estas máximas de expresión fueran seguidas al pie de la letra, ni que todos los miembros de la *Royal Society* fueran filósofos naturales sin intereses excéntricos o literarios. Muy por el contrario, buena parte de sus primeros participantes eran “chatty amateurs”, como los califica un historiador de la ciencia.²⁰ Entre ellos se encontraban figuras como la de Elias Ashmole (uno de los 114 miembros fundadores): astrólogo, alquimista de orientación rosacruz, anticuario y editor de la obra del mago isabelino John Dee; Joseph Glanvill (epígono del estilo de Sir Thomas Browne y propagandista de las ideas de la Sociedad), quien, no obstante haber tomado el partido de los modernos, mostraba creencias anacrónicas, como aceptar la preexistencia y la transmigración de las almas y tener fe en la brujería; Robert Boyle (favorecedor del uso medicinal de amuletos y de un “sympathetic powder”) se caracterizó por cuidar con celo supuestos secretos alquímicos, afición que compartió con el mismísimo Newton; nuestro ya conocido William Petty, precursor de la estadística moderna; el primo Dryden—que ingresó por recomendación del Dr. Walter Charleton, a quien dedicó un poema—y que tuvo que abandonar la asociación años después por no pagar sus cuotas; Charleton (médico de Carlos II con aficiones arqueológicas) manejó la hipótesis de que Stonehenge había sido un palacio de coronación danés, o como lo versifica Dryden:

Stonehenge, once thought a temple, you have found
A throne, where kings, our earthly gods, were crown'd;

²⁰ Richard S. Westfall, *The Construction of Modern Science: Mechanisms and Mechanics*, Cambridge, Cambridge University Press, 1977, p. 112.

Theodore Hoppen ha mostrado la forma en que tendencias herméticas o neoplatónicas incidieron en los primeros años de la Royal Society. En esta línea de indagación, Boyle buscó explicaciones *corpusculares* para el tipo de medicina que actúa a distancia y su interés por la alquimia lo llevó a publicar, en 1675, *Some physico-theological considerations about the possibility of the resurrection*. Glanvil, al igual que el neoplatónico de Cambridge Henry More, consideraba el mundo de los espíritus como una esfera propia de la investigación científica. El biógrafo John Aubrey era un firme creyente en la astrología judiciaria, y alguien como John Locke no estuvo exento de un interés juvenil por la alquimia que lo llevó a acumular unos 60 títulos y a ser uno de los albaceas de la biblioteca hermética de Boyle.²¹ Por lo tanto, no es de extrañar que cuando Gulliver observa a unos caballos articular lenguaje, afanándose por entender la naturaleza de su vestimenta, le parezcan un par de filósofos naturales o de plano unos magos que se han metamorfoseado. (IV, ii, 228)

Tal vez esta vaga frontera entre la indagación seria y las inclinaciones que rayan en lo extravagante sea lo que haya movido a Swift a hilvanar toda una serie de pasajes paródicos que entrecruzan el tercer libro de los *Viajes*. Marjorie Nicolson y Nora M. Mohler han documentado la manera en que nuestro autor se vale de las actividades de la Royal Society para cuestionar sus logros.²² Hay alusiones diversas: desde el tipo de instalaciones con que contaban, las cuales pasaron del Gresham College a unas más amplias en

²¹ K. Theodore Hoppen, "The Nature of the Early Royal Society" (1976), recogido en W. R. Owens, ed., *Seventeenth-century England: A Changing Culture*, Vol. 2, London, The Open University Press, 1980, pp. 231-240.

²² "The Scientific Background of 'Voyage to Laputa'" (1937), en A. Norman Jeffares, ed., *Swift: Modern Judgements*, London, Macmillan, 1969, pp. 210-246. Parte de lo que sigue ha sido entresacado de este artículo.

Crane Court (III, v, 178), hasta los proyectos en que estaban involucrados sus asociados. Aun cuando en *Journal to Stella* (13 December 1710) se menciona un paseo por lugares londinenses de interés y entretenimiento típicos de la época—Bedlam en la mañana, comida en Chophouse, Gresham College después (“but the keeper was not at home”) y el “puppet-show” en la noche—las autoras demuestran que Swift se valió más bien de las *Philosophical Transactions of the Royal Society*. En estas actas ocupan un cierto espacio los reportes de viajes, como indica la compilación *Miscellanea curiosa* (1705-1707), que obtuvo una divulgación más amplia entre el público lector: *Containing a Collection of Some of the Principal Phenomena in Nature, Accounted for by the Greatest Philosophers of the Age [...] As also a Collection of Curious Travels, Voyages, Antiquities, and Natural Histories; presented in the same Society*, cuyo tercer volumen estaba íntegramente dedicado a este último rubro.

Cuando Gulliver visita la gran Academia de Lagado, nos da noticia de un sinnúmero de preocupaciones y experimentos insólitos, varios de los cuales están asentados en las memorias de dicha asociación. Así el temor de los laputenses por los cometas encuentra su contraparte en las predicciones de Edmond Halley, quien previó que el cometa de 1682 reaparecería en 1758. En el segundo capítulo del tercer libro se dice que los habitantes de la isla flotante esperan su visita destructora dentro de treinta y un años, lo cual lo aproximaría con un año de diferencia a la fecha prevista por Halley, si asumimos (como hacen la mayoría de los críticos en la actualidad) que este libro fue el último en redactarse.

Resulta evidente que la lanceta de Swift va dirigida al lado impráctico de la actividad intelectual que se lleva a cabo en los recintos de esta

academia. Hay proyectos que buscan invertir el orden de la naturaleza, ya sea construir una casa comenzando por el techo o reducir el excremento al alimento original. A este respecto, Douglas Lane Patey ha ofrecido un marco contextualizado de la postura del Dean ante el saber de la ciencia:

Swift's science is still what centuries of thinkers would have recognized as the realm of certainty, whose instrument is logical demonstration; his arts are not the fine arts or humanities, but the older arts of prudence—those fields in which, because of the limitations of the human mind, demonstrative certainty is not to be had. The arts of prudence comprise not science but opinion; they can aspire only to probability. Here, traditionary authority must largely supplant logical proof; the instrument of such arts is therefore not demonstration but *imitation*. Swift's vision of the proper conduct of natural philosophy thus emerges from and supports his belief in the limitedness of human capacity (of human nature)—limitedness that makes the method of imitation not merely an “aesthetic” choice but an epistemic necessity: imitation is the necessary means of cultural transmission under conditions of uncertainty.²³

Y ciertamente la imitación como estrategia artística permea buena parte de su obra como se ha tratado de mostrar a lo largo de este trabajo. Así la misma isla flotante que a primera vista pareciera un anticipo primitivo de la ciencia ficción,

I walked a while among the Rocks, the Sky was perfectly clear, and the Sun so hot, that I was forced to turn my Face from it: When all on a Sudden it became obscured as I thought, in a Manner very different from what happens by the Interposition of a Cloud. I turned back, and perceived a vast Opake Body between me and the Sun, moving

²³ Douglas Lane Patey, “Swift’s Satire on ‘Science’ and the Structure of *Gulliver’s Travels*”, *ELH* 58 (1991), p. 812.

forward towards the Island: It seemed to be about two Miles high, and hid the Sun six or seven Minutes, but I did not observe the Air to be much colder, or the Sky more darkened, than if I had stood under the Shade of a Mountain. As it approached nearer over the Place where I was, it appeared to be a firm Substance, the Bottom flat, smooth, and shining very bright from the Reflexion of the Sea below. (III, i, 152)

parece aludir a otra isla proveniente de la *Historia verdadera*:

Estuvimos volando así por los aires siete días y otras noches, y al octavo vislumbramos una gran tierra en el aire, como una isla, brillante y redonda, resplandeciendo con luz deslumbrante, nos acercamos a ella, anclamos y desembarcamos. (I, 10)

Los habitantes de la isla están acostumbrados a ver todo a la luz de la música y las matemáticas. A Gulliver le asombra que los platillos que le sirven tengan formas geométricas o simulen instrumentos musicales, que la belleza femenina se aprecie por analogía con términos tomados de esas disciplinas, que los laputenses se jacten de poder oír la música de las esferas celestes. Todo esto parece aludir al tipo de preocupaciones que los miembros de la Royal Society albergaban. Por ejemplo, el Dr. John Willis leyó varios trabajos sobre las semejanzas entre la música y las matemáticas, y el Reverendo T. Salmon presentó otro titulado: "The Theory of Musick reduced to Arithmetical and Geometrical Progressions".²⁴ Empero el marco de alusividad que maneja Swift parece ir aún más lejos. Como se recordará, en *La República* de Platón tanto la música como las matemáticas cumplen

²⁴ Nicolson y Mohler, *op. cit.*, p. 217.

un papel formativo en la educación y adiestramiento de los futuros ciudadanos de esta polis ideal. De la primera se deriva un sentido de la armonía y la belleza que deben conducir a la nobleza de espíritu (400c-403c); la segunda ayuda a que uno avance en el camino hacia el conocimiento suprasensible, hacia el entendimiento de las formas puras (524d-526c).²⁵

Con esto entramos a la dimensión utópica, de la cual también se hace eco la obra de Swift. En algún momento Gulliver, parodiando las conjeturas filológicas de Richard Bentley²⁶, nos ofrece sus reflexiones sobre la posible etimología de la palabra *Laputa* (III, ii, 158). Como es de imaginarse, pasa por alto lo que es obvio para cualquier lector de habla hispana. De ello se puede desprender que la razón (el ideal de la Ilustración) es el motor principal que mueve a los habitantes de esta extraña isla, la panacea que puede explicarlo todo, el medio por el cual se erradicaría de una vez por todas la superstición (uno de los objetivos originales de la Royal Society). Pero al igual que una cortesana, simula ofrecer sus favores sin darlos del todo. O como las hetairas de Luciano, quienes parecen tan sólo tener ojos para el hombre que les ha pagado, aprende a sonreírse de manera agradable, a comer con delicadeza, a seducir con recato, aunque eso implique quitarse los años con tintes y afeites y recurrir a mentiras e incluso a hechizos y brujerías, con tal de retener al hombre en quien se ha cifrado toda esperanza de un futuro halagüeño. Sin forzar la analogía demasiado, se podría decir que las figuras asociadas alrededor de la Royal Society se comportan de

²⁵ Francis M. Cornford, *The Republic of Plato*, New York, Oxford University Press, 1945, pp. 88-92, 240-243.

²⁶ Cf. nota 14, p. 341 de la edición de Turner.

manera parecida: hacen un intento por que progrese el conocimiento humano, y tal vez, sin darse cuenta, algunos de ellos provocan su estancamiento o retroceso. Este rasgo ya lo había identificado Walter Scott con ojo clarividente desde principios del siglo XIX, al señalar que:

The professors of speculative learning are represented as engaged in prosecution of what was then termed Natural and Mathematical Magic, studies not grounded upon sound principles, or traced out and ascertained by experiment, but hovering between science and mysticism.²⁷

Como salta a la vista, según lo planteado en este apartado, el estilo aparentemente *sencillo* de Swift está lleno de referencias cruzadas, gestos paródicos y granadas de detonación ideológica que nos remiten a más de un contexto. En él se entremezclan hebras discursivas que pueden provenir de los lugares más diversos: los relatos de viajes, las costumbres sociales, los informes de los filósofos naturales, las prácticas políticas o la narrativa que se consumía en esos tiempos. En el capítulo final haremos un esfuerzo por sopesar las implicaciones filosóficas y epistemológicas de este diálogo sostenido con las ideas palpitantes de su entorno.

²⁷ Swift: *The Critical Heritage*, p. 290.

**SWIFT:
FILÓSOFO DE LA IMAGINACIÓN**

Comenzamos este ensayo revisando algunos malentendidos que hacían equiparable la personalidad de Swift con su obra. Así encontramos intentos burdos como los de Middleton Murry o Aldous Huxley por psicoanalizar a este escritor ampliamente leído pero a menudo incomprendido. Se propuso como enfoque alternativo acercarnos a sus escritos a través del lente dialógico de Bajtín. Así los géneros cómico-serios nos permitieron situar obras como *A Tale of a Tub* o los libros de *Gulliver* en la tradición de la sátira menipea. A diferencia de esos críticos interesados en encontrar síntomas patológicos y malformaciones de carácter, un escritor del mismo siglo XVIII se mostró menos riguroso y mucho más lúcido y generoso. Me refiero a Henry Fielding quien, en un breve obituario publicado en *The True Patriot* del 5 de noviembre de 1745, opinaba de esta manera:

A few Days since died in Ireland, Dr. Jonathan Swift, Dean of St. Patrick's in Dublin. A Genius who deserves to be ranked among the first whom the World ever saw. He possessed the Talents of a Lucian, a Rabelais, and a Cervantes, and in his Works exceeded them all. He employed his Wit to the noblest Purposes, in ridiculing as well Superstition in Religion as infidelity, and several Errors and Immoralities which sprung up from time to time in his Age; and lastly, in the Defence of his Country, against several pernicious Schemes of

wicked Politicians. Nor was he only a Genius and a Patriot: he was in private life a good and charitable Man, and frequently lent Sums of Money without Interest to the Poor and Industrious; by which means many Families were preserved from Destruction. The Loss of such excellent a Person would have been more to be lamented, had not a Disease that affected his Understanding, long since deprived him of the Enjoyment of Life, and his Country of the Benefit of his great Talents; But we hope this short and hasty Character will not be the last Piece of Gratitude paid by his Contemporaries to such eminent Merit.¹

El nombre de Luciano de Samosata, bien identificado por Fielding, da inicio a esta tradición en que escenas de la más crasa comicidad van acompañadas de una seriedad de altos vuelos. Tal comprensión de la progenie literaria de Swift no debe sorprendernos en alguien que en los inicios de su carrera literaria se hacía llamar Scriblerus Secundus, y quien también hizo una parodia juvenil de *The Dunciad*.² No olvidemos tampoco que Fielding se vale de estrategias burlescas semejantes a las de Pope o Swift en *Tom Jones*, como la recreación de una trifulca pueblerina a la salida de una iglesia (IV, viii), presentada como si fuera una batalla proveniente de un poema homérico.

Siendo admirador de Luciano, a quien conocía bien y del cual poseía nueve ediciones de sus obras completas en varios idiomas, Fielding lo consideraba como “almost to be called the father de true humour”.³ En su última novela, *Amelia* (VIII, 5), volvería a engarzar los nombres de Luciano y Swift, cuando el capitán Booth conversa en prisión con un autor que

¹ Swift: *The Critical Heritage*, p. 109.

² Claude Rawson, “Henry Fielding”, en John Richetti, ed *The Eighteenth Century Novel*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996, p. 120.

³ Citado por Robinson, *Lucian and his Influence in Europe*, p. 199.

escribe a destajo y sabe poco de literatura. Puesto que el capitán conoce a los clásicos, a partir del ejemplo paterno, se siente con bríos para ejercer la crítica literaria. Acepta que Doctor Swift es “the greatest master of humour that ever wrote”. Se mencionan los nombres que aparecen en la nota fúnebre arriba citada. Reconoce el tutorazgo de Rabelais, pero duda de la impronta de Cervantes, a pesar de la mejor opinión de Pope, como se afirma en los versos transcritos en nuestra página setenta y dos. Billy Booth concluye que hay un autor a quien Swift ha seguido por encima de los demás: “the incomparable Lucian”.⁴

El papel de la menipea y la risa en la búsqueda de la verdad

Fielding creía que Luciano era el prototipo autoral que mejor combinaba lo humorístico con una actitud moralizante, al atacar y desenmascarar las costumbres decadentes de su época.⁵ Es precisamente la búsqueda de la verdad, no obstante las formas burlescas e hilarantes que asuma, el rasgo que garantiza tal seriedad al combinar la fantasía experimental más extrema e irrefrenable con un empeño cognoscitivo que pone a prueba toda posición filosófica que pretenda poseer la verdad. Para Bajtín los géneros cómico-serios preludian el advenimiento de la novela y se alejan de las convenciones y propósitos de los géneros serios por excelencia, la épica y la tragedia.

⁴ Henry Fielding, *Amelia*, Harmondsworth, Penguin, 1987, pp. 329-330.

⁵ Robinson, *op. cit.*, pp. 198-199.

Estos géneros, como se apuntó en su momento, se encuentran doblemente alejados de las preocupaciones del presente. Por un lado, sirven para rememorar un pasado distante que proviene de la historia, la leyenda o el mito; por el otro, sirven para afirmar una serie de valores y creencias sancionadas ideológicamente por varias formas de autoridad, ya sea ésta política, religiosa o cultural.

La risa es un vehículo que permite cuestionar estas formas de autoridad, al dejar acercarnos a objetos o símbolos a los que—a través de las prácticas sociales—se les ha conferido un valor reverencial. Es por medio de la risa y de las diversas formas de carnavalización como podemos acceder a esos objetos, al romper las barreras y abreviar las distancias que tradicionalmente nos separan de ellos. Siendo un género dinámico y proteico, la sátira menipea exhibe una marcada exploración de las posibilidades indagatorias y analíticas de aquello que mueve a la risa. El podernos reír de algo—ya sea una imagen sacrosanta o un concepto abstracto—nos permite acercarnos y escrutarlo detenidamente, examinándolo e incluso experimentando con él.⁶ Como señala Bajtín en su estudio sobre Rabelais,

El hombre medieval percibía con agudeza la *victoria sobre el miedo* a través de la risa, no sólo como una victoria sobre el terror místico (“terror de Dios”) y el temor que inspiraban las fuerzas naturales, sino ante todo como una victoria sobre el miedo moral que encadenaba, agobiaba y oscurecía la conciencia del hombre, un terror hacia lo sagrado y lo prohibido (“tabú” y “maná”), [...] Al vencer este temor, la risa aclaraba la conciencia del hombre y le revelaba un nuevo mundo.⁷

⁶ Cf. “The Epic and the Novel”, en *The Dialogic Imagination*, Austin, University of Texas Press, 1981, p. 23. Ver supra, pp. 73-76.

⁷ *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*, Madrid, Alianza, 1979, p. 86.

Tomemos nota que un explorador de la historia de las ideas, como Basil Willey, también ve el avance del conocimiento humano en términos semejantes:

To be rid of fear — fear of the unknown, fear of the gods, fear of the stars or of the devil — to be released from the necessity of reverencing what was not to be understood, these were amongst the most urgent demands of the modern as of the ancient world; and it was because it satisfied these demands that scientific explanation was received as the revelation of truth.⁸

Por otra parte hay que tener presente cómo Umberto Eco se ha agenciado los planteamientos de Bajtín sobre la risa incorporándolos a su primera novela. De manera más que exitosa, ha capitalizado sus implicaciones ideológicas, haciendo de ellas el pivote argumental de su celebrada novela *El nombre de la rosa*. El motivo principal de la trama detectivesca gira alrededor de un misterioso manuscrito que no es otro sino la secuela de la *Poética* de Aristóteles. Hacia el final de la obra, Jorge de Burgos—el portavoz ciego de los atavismos tradicionales—arguye:

La risa es la debilidad, la corrupción, la insipidez de nuestra carne. Es la distracción del campesino, la licencia del borracho. Incluso la iglesia, en su sabiduría, ha permitido el momento de la fiesta, del carnaval, de la feria, esa polución diurna que permite descargar los humores y evita que se ceda a otros deseos y a otras ambiciones [...] La risa libera al aldeano del miedo al diablo, porque en la fiesta de los tontos, también el diablo parece pobre y tonto, y, por tanto, controlable. Pero este libro podría enseñar que liberarse del miedo al diablo es un acto de sabiduría. Cuando ríe, mientras el vino gorgotea en su garganta, el aldeano se siente amo, porque ha invertido las

⁸ Willey, *op. cit.*, p. 12.

relaciones de dominación: pero este libro podría enseñar a los doctos los artificios ingeniosos, y a partir de entonces ilustres, con los que legitimar esa inversión. Entonces se transformaría en operación del intelecto aquello que en el gesto impensado del aldeano aún, y afortunadamente, es operación del vientre. [...] Y de este libro podría saltar la chispa luciferina que encendería un nuevo incendio en todo el mundo; y la risa sería el nuevo arte, ignorado incluso por Prometeo, capaz de aniquilar el miedo. Al aldeano que ríe, mientras ríe, no le importa morir, pero después, concluida su licencia, la liturgia vuelve a imponerle, según el designio divino, el miedo a la muerte. Y de este libro podría surgir la nueva y destructiva aspiración a destruir la muerte a través de la emancipación del miedo.⁹

Ese nuevo arte de la palabra sería aprovechado por figuras como Rabelais, Voltaire o Swift, y serviría para fincar la evolución de la forma novela. Cada uno de estos autores entablaría un diálogo con su tiempo, con aquellas ideas aceptadas tácitamente por muchos de sus coetáneos. Así Rabelais, en el primer libro de *Gargantúa y Pantagruel*, borda alrededor de la crisis de la escolástica como método pedagógico. Voltaire, desdiciéndose del entusiasmo anglófilo que dio a luz sus *Cartas filosóficas*, usa una frase de Leibnitz para cuestionar si es cierto que vivimos en el mejor de los mundos posibles. Swift, por su parte, pone en entredicho la racionalidad del hombre. No es tanto que niegue que lo racional sea una parte constitutiva de la naturaleza humana. En esto concordaría con Pope, en cuanto que:

Most have the seeds of judgment in their mind;
Nature affords at least a glimmering light;
The lights, though touched but faintly, are drawn right.
(*Essay on Criticism*, vv. 20-22)

⁹ Umberto Eco, *El nombre de la rosa*, México, Lumen, 1984, pp. 573-575.

O con la mínima aceptación del houyhnhnm que lo hospeda: “some small Pittance of Reason” (IV, vii, 263). En lo que diferiría es respecto a los fines con que se emplea. Al vivir con los cuadrúpedos del último viaje, Gulliver lleva una existencia tranquila, libre de una serie de actitudes típicamente humanas, como es la larga enumeración que nos endilga al principio del capítulo décimo: “I had no Occasion of bribing, flattering or pimping, to procure the Favour of any great Man, or of his Minion. I wanted no Fence against Fraud or Oppression: Here was no Physician to destroy my Body, nor Lawyer to ruin my Fortune: No Informer to watch my Words and Actions, or forge Accusations against me for Hire”, etc.

¿Y qué mejor procedimiento compositivo que contrastar los vicios de la corrompida humanidad con la vida virtuosa y casi ascética de los houyhnhnms? R. S. Crane identificó la presencia generalizada de la comparación hombre-caballo en los manuales escolares de lógica en el siglo XVII, los cuales definían al hombre como *animal racional*. Esta usanza pedagógica se remonta al siglo tercero de nuestra era con Porfirio y su introducción a las categorías aristotélicas, resumidas en *Isagoge*, el cual tuvo una larga permanencia como libro de texto. Y este esquema o árbol de Porfirio es el que sigue Narcissus March en *Institutiones logicae* (1679), manual vigente en Trinity College (Dublín) cuando Swift era estudiante.¹⁰ Que Swift haya tenido presente este tipo de definición parecen demostrarlo dos cartas dirigidas a Pope cuando estaba dándole los toques finales a *Gulliver's Travels*. En una fechada el 29 de septiembre de 1725, manifiesta

¹⁰ R. S. Crane, “The Houyhnhnms, the Yahoos and the History of Ideas”, en Denis Donoghue, ed. *Jonathan Swift: A Critical Anthology*, Harmondsworth, Penguin, 1971, pp. 374-385. Cf. supra, pp. 87-88.

su rechazo del género humano (“I hate and detest that animal called man”) y asienta su afecto por ciertos individuos (“although I hartily love John, Peter, Thomas and so forth”)¹¹, añadiendo:

I have got Materials Towards a Treatis proving the falsity of that definition *animal rationale*; and to show it should be only *rationis capax*. Upon this great Foundation of Misanthropy (though not Timons manner) The whole building of my Travells is erected:

La otra es de casi dos meses después, con fecha del 26 de noviembre:

I tell you after all that I do not hate Mankind, it is vous autres who hate them because you would have them reasonable Animals, and are Angry for being disappointed. I have always rejected that Definition and made another of my own.¹²

Al usar al *houyhnhnm* como oximoron caracterológico en su menipea narrativa, Swift introducía algo que formaba parte de la vida de todos los días: el *caballo*; tanto la de los ricos (“and when they belonged to Persons of Quality, employed in Travelling, Racing, and drawing Chariots”) como la de los rangos inferiores de la sociedad (“being kept by Farmers and Carriers, and other mean People, who put them to greater Labour”, IV, iv, 243).

Las primeras décadas del siglo XVIII presenciaron una extensión del empleo de la especie equina como elemento recreativo. Las carreras de

¹¹ Crane demuestra (*ibid.*, p. 384) convincentemente que esta última enumeración se hace eco de los tratados de lógica, donde era común encontrar ejemplos concretos de silogismos con los nombres de los apóstoles, y en particular el libro de Marsh, donde aparece como ‘Joannes, Petrus, Thomas, &c.’

¹² Reproducidas en Graviil, *op. cit.*, pp. 28-29.

caballos pasaron de ser una forma de entretenimiento exclusiva de los aristócratas, y ciudades como Norwich (en 1710) y Warwick (en 1711) organizaron carreras con regularidad, atrayendo multitudes por lo que se hizo necesario construir tribunas para la gente pudiente.¹³ Swift, quien creía firmemente en las bondades del ejercicio físico, disfrutaba mucho de montar a caballo. Tan era de su gusto que en 1703, cuando era vicario de Laracor, compró un par de animales, haciendo un gasto total—incluyendo el pago de implementos y mantenimiento—de veinte libras, cifra nada despreciable si tomamos en cuenta que a Stella le daba cincuenta libras anuales para su manutención.¹⁴ Ya siendo un hombre mayor—aquejado por los achaques de la edad, el mal de Menière o la falta de dinero—echaría de menos lo que él consideraba su mejor remedio: “this whole country will not afford me the medicine of an unfounded trotting horse”.¹⁵ Swift, el avezado hombre de letras, sabía que podía depender de lo familiar (de lo que se veía en la calles, como medio de transporte, en los campos, como animal de tiro, o incluso en un manual escolar) para dar un golpe bajo a las supuestas certezas del ser humano, invirtiendo las relaciones de poder y conocimiento entre hombre y bestia.

D. W. Jefferson ha visto semejanza entre la técnica de *Gulliver's Travels* y la empleada en otras obras, como *A Tale* o *A Modest Proposal*, caracterizándola en estos términos:

¹³ Roy Porter, *English Society in the Eighteenth Century*, Harmondsworth, Penguin, 1982, pp. 254-255.

¹⁴ *Jonathan Swift: A Hypocrite Reversed*, pp. 63-64.

¹⁵ *Ibid.*, p. 243.

There is an outrageous thesis to be proved, an ingenious exploitation of logic for that purpose, and a translation of the ideas into concrete conceptions ('arguing through images'); and in the development of the concrete elements there is a significant ordering of detail to produce a tendentious distortion of the truth.¹⁶

Veamos cómo se logra esto en *Gulliver's Travels*. Al inicio del capítulo tres se insiste que es un prodigio que "a brute Animal" como Gulliver "should discover such Marks of a rational Creature"; cuando aprende la lengua de los equinos, su amo se pregunta "how I was taught to imitate a rational Creature"; los vecinos quieren ver al "wonderful Yahoo, that could speak like a *Houyhnhnm*". Lo cual nos remite a la diferencia específica del hombre en relación con otros animales: su capacidad para discurrir por medio de la palabra. Mientras de manera paralela se establece, por mediación de las imágenes articuladas en el capítulo, que Gulliver "must be a perfect Yahoo" cuando anda con la guardia baja y se le ve sin su consabida indumentaria. Y es a través de la imitación acrítica—ya sea reproduciendo su lengua o copiando sus hábitos, como se mostró antes—que Gulliver quiere inútilmente ocultar esta verdad desnuda y hacerse pasar como uno de ellos.

Exhibir al *homo sapiens* de esta manera siempre inquietó a los lectores de Swift. Hacia 1783, por ejemplo, James Beattie consideraba el último viaje absurdo y abominable: absurdo por la inversión de relaciones entre hombre y bruto; y en cuanto a lo segundo:

And it is abominable: because it abounds in filthy and indecent images; because the general tenor of the satire is exaggerated into absolute falsehood; and because there must be something of an

¹⁶ Jefferson, *op. cit.*, p. 212.

irreligious tendency in a work, which, like this, ascribes the perfection of reason, and of happiness, to a race of beings, who are said to be destitute of every religious idea.¹⁷

Nuestros oídos del siglo XX—acostumbrados por el pensamiento bajtiniano a registrar las madejas del dialogismo discursivo—pueden advertir un dejo de nerviosismo ideológico en estas palabras. Por lo que no es nada sorprendente que un buen número de receptores de la obra de Swift no pudieran o no quisieran aceptar la imagen artística que se les ofrecía, y prefirieran vivir bajo el espejismo de la supremacía humana, ya fuera física o moral, achacándole al creador de Gulliver algún tipo de creencia o conducta aberrante, como hemos tenido oportunidad de comprobar en varias ocasiones.

Lo que no podían percibir algunos de estos lectores es que el humor y la risa se han convertido en la pluma diestra de Swift en vías idóneas para trascender la capa exterior de la experiencia humana, poniendo ante nuestros ojos buena parte de sus contradicciones, y mostrándonos de paso que nuestros reflejos culturales tienden—querámoslo o no—a falsear la realidad. En esto coincidirían dos figuras antagónicas del pensamiento occidental como Platón y Marx. Tanto la opinión de las mayorías (la *doxa* platónica), como la falsa conciencia burguesa del modelo materialista serían instancias epistemológicas en que no se va más allá de la apariencia superficial. La *doxa*—dentro de la jerarquía idealista del conocimiento—se encuentra al mismo nivel que la creencia (*pistis*), y sigue perteneciendo, al igual que las imágenes o los reflejos, al mundo de las apariencias.¹⁸ Por lo que toca a

¹⁷ Reproducido en *Swift: The Critical Heritage*, p. 198.

¹⁸ Cornford, *op. cit.*, pp. 221-226.

Marx, éste plantea que los hombres suponen que *ellos* son los agentes productores de concepciones e ideas, y no tienen conciencia real de que este reflejo ideológico está condicionado por las circunstancias materiales y concretas en que viven. En contraposición con estas construcciones conceptuales, el filo cognoscitivo de la risa y el humor parece calar más hondo, ya que—a diferencia de ellas—no requiere de un cuerpo de principios axiomáticos para dar cuenta de aquello que se asume como real o verdadero. Por lo tanto, una opinión como la de Orwell, en el sentido de que Swift era “a Tory anarchist, despising authority while disbelieving in liberty”¹⁹, ha pasado a un segundo o tercer plano de importancia para el lector moderno.

De narradores poco confiables y otras mendacidades

En la base del modelo bajtiniano de la menipea, encontramos una mezcla de diálogo socrático y debate estilo simposio, por un lado, y la narración propiamente dicha, por el otro. Un ejemplo primitivo de esta doble articulación lo constituye la *Utopía* de Thomas More, quien—junto con Sócrates, Juno, Bruto, Epaminondas y Catón—integra el sextunvirato de espectros ilustres del tercer viaje.²⁰ Desde su nítida separación en dos partes,

¹⁹ Orwell, *op. cit.*, p. 202.

²⁰ A estos héroes intelectuales, Gulliver los distingue como: “A *Sextumvirate* to which all the Ages of the World cannot add a Seventh” (III, vii, 196).

la obra parece haber asimilado ambos elementos. La primera sección está formada por un diálogo renacentista reproducido de memoria, al igual que el resto de la obra, por el propio More; la segunda la conforma el relato de Raphael Hythlodæus sobre la isla de Utopía. En la conversación participan More, Raphael y el anfitrión Peter Gilles (Aegidius). Raphael es un portugués que ha formado parte de la tripulación de Américo Vesputio, ha visto el mundo y tiene todo tipo de ideas para mejorarlo, pero se niega a ser el esclavo de un monarca.

En esta primera sección, buena parte de lo que relata Raphael tiene que ver con una reunión en Inglaterra con John Morton—miembro del gobierno y Arzobispo de Canterbury—y otros de sus invitados. Raphael ofrece un punto de vista fuereño sobre los males y las injusticias que aquejan a Inglaterra: los soldados que se transforman en ladrones; los campos de labranza convertidos en pastizales para promover la producción de lana y la subsecuente pauperización del campesino desempleado; la pena de muerte que no resuelve nada; el círculo vicioso de la carestía de los alimentos, la mendicación y el robo. Raphael aboga por medidas que desorbitarían los ojos de cualquier monarca, como preocuparse del bienestar de su pueblo más que del suyo propio o la necesidad imperativa de abolir la propiedad privada. Al final de esta primera parte, los tres interlocutores concuerdan, en alusión directa a Platón, en que no hay lugar en las cortes europeas para un filósofo que quiera reivindicar las injusticias que dominan el mundo. El único *nolugar* verdadero es el que describirá Raphael en la segunda parte.

En la obra hay una doble mediación: la reconstrucción por parte de More—quien es a la vez autor y personaje—de la conversación que tuvo lugar en Amberes en casa de Gilles; en la cual Raphael, a su vez, relata lo

que vio en las latitudes de Utopía. Sin embargo, desde el principio encontramos indicios que parecen negar la veracidad de lo que se presenta. La obra abre con un espécimen de la poesía utopiana, ofreciéndonos una prueba palpable de la lengua de ese reino. A continuación vienen unos versos del hijo de la hermana de Raphael que dicen así:

NOPLACIA was once my name,
That is, a place where no one goes,
Plato's *Republic* now I claim
To match, or beat at its own game;²¹

Este laureado poeta, Anemolius, parece ir acompañado de aires flatulentos, por lo que su poesía tal vez no sea del gusto de todos.

Después sigue una carta de More a su amigo Peter Gilles, donde afirma que no tuvo que preocuparse por la cuestión formal ya que todo lo que hizo fue reproducir la conversación de marras. Pide ayuda para corroborar la distancia de un puente (otro rasgo verosímilizante) y añade:

You see, I'm extremely anxious to get my facts right, and, when in doubt, any lies that I tell will be quite unintentional, for I'd much rather be thought honest than clever.²²

En otra carta, Gilles dice no conocer el paradero actual de Raphael: algunos dicen que murió, otros que la nostalgia lo hizo regresar a Utopía,

²¹ Thomas More, *Utopia*, trad. Paul Turner, Harmondsworth, Penguin, 1965, p. 27.

²² *Ibid.*, p. 30. J. H. Hexter, un especialista de la obra de More, traduce el pasaje así: "I shall rather tell an objective falsehood than an intentional lie".

nadie sabe realmente. Y en su mismo nombre parece estar inscrito otra señal de incertidumbre: *Raphael* (“God has healed”) el guía que, en una versión apócrifa, conduce a la sanación de la ceguera de Tobias; *Hythlodæus* (“dispenser of nonsense”).²³ Gesto de mendacidad semejante al que identificamos en el prólogo de *Gargantúa*, donde se habla de silenos y cajas, que guardan drogas que encubren sentidos y misterios supuestamente anagógicos; o la genealogía de Gargantúa, preservada desde la antigüedad en nueve frascos alineados como los bolos de Gascuña,

desquelz celluy qui au myllieu estoit couvroit un gros, gras, grand, gris, joly, petit, moisy livret, plus, mais non mieulx sentent que roses.²⁴

Este tono jocosos es el mismo que los letrados rechazan, tal cual indica More en su epístola metaliteraria:

Highbrows reject everything as vulgar that isn't a mass of archaisms. Some only like the classics, others only their own works. Some are so grimly serious that they disapprove of all humour, others so half-witted that they can't stand wit. Some are so literal-minded that the slightest hint of irony affects them as water affects a sufferer from hydrophobia.²⁵

²³ *Ibid.*, p. 8.

²⁴ Rabelais, *Gargantua* (Folio), Paris, Gallimard, 1973, p. 65. En traducción de Teresa Suero y José Claramunda: “uno de ellos, el que estaba en el centro, tenía encima un grueso, graso, grande, gris, lindo, pequeño y enmohecido librito, que olía más, pero no mejor, que las rosas”.

²⁵ More, *op. cit.*, pp. 31-32.

¿Y será necesario preguntar de quién proviene este sentido del humor? El propio Raphael lo sugerirá en la segunda parte, cuando dé noticia de los avances de los utópicos en el conocimiento de los autores griegos: “I gave them most of Plato, even more of Aristotle, and Theophrastus’s work on botany [...] They’ve also got Plutarch, who is their favourite author, and Lucian, whom they find delightfully entertaining”.²⁶

Así tenemos esta progenie de autores que practican la sátira menipea y anteceden a Swift. Y en Gulliver hemos encontrado de nuevo esa fuente de la narración, cuyas múltiples mediaciones crean una estructura tipo *mise en abime*. Tomemos nota de cómo formula un estudioso del fenómeno Swift, en una versión abreviada, esta compleja y ambivalente red de relaciones:

At a minimum, we need to acknowledge that Swift the author writes the story of Gulliver the author writing the story of Gulliver the character, who in turn becomes an author of various texts for various readers within the *Travels*. Gulliver is constantly the reader and interpreter of others’ texts and frequently (and most often uncomfortably) also a character in them, as well as in his own and Swift’s stories.²⁷

Esto se complica más cuando vemos en la portada editada por Faulkner en 1735 el nombre de Lemuel Gulliver, identificado como autor, cirujano y capitán, títulos que inspiran respeto, y al pie de su retrato el mote de

²⁶ *Ibid.*, p. 100.

²⁷ Richard H. Rodino, ““Splendide Mendax’: Authors, Characters, and Readers in *Gulliver’s Travels*”, *PMLA*, Vol. 106, No. 5 (1991), p. 1057.

Splendide Mendax. Rodino sugiere que los rasgos de Gulliver son parecidos a los de Swift, lo cual los hermanaría en el arte de decir mentiras.²⁸ ¿Pero el que se llame Lemuel también lo haría afín con el viajero incansable de *Utopía*? Paul Turner propone que su nombre de pila (“Devoted to God”) debe asumirse con la misma ironía que la *veracidad* proclamada por el primo Sympson, en la misiva citada en la página 53. Y otro comentarista reciente sostiene que Gulliver ni siquiera se ha movido de casa, y sus viajes son más bien producto de su imaginación o su locura:

Swift might have wished the reader to infer in 1726 the proposition he reinforces in 1735: Gulliver was entirely mad when he turned over his manuscript to his cousin Sympson. At the very least, the letter opens the prospect that Gulliver suffers from a sort of delusion whose major symptom is the travels themselves.²⁹

Es materia de reflexión que un género que plantea el problema de la búsqueda de la verdad se valga de la estrategia de la mentira para crear el escenario propicio donde se dirima tal problema, provocando a todo lo largo y ancho del texto una incertidumbre del sentido. Y aún más extraño resulta que en la obra de un hombre de profesión eclesiástica no haya traza alguna de Dios u otra entidad trascendente.

²⁸ *Ibid.*, pp. 1058-1059.

²⁹ Michael Seidel, “*Gulliver’s Travels* and the Contracts of Fiction”, en John Richetti, ed. *The Eighteenth Century Novel*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996, p. 83.

El lado anticipatorio de Swift

Vale la pena preguntarse por qué seguimos leyendo a Swift, cuando un alegorista como el Bunyan de *Pilgrim's Progress* resulta poco menos que ilegible para el lector del siglo XX, cuando tal vez a otra autobiografía espiritual, como *Robinson Crusoe*, se le pueda augurar un destino semejante. Mi experiencia docente me ha permitido corroborar que este aspecto religioso se va volviendo cada menos significativo para el lector joven que se acerca a la novela por primera vez, y el perfil colonialista de Robinson lo convierte en una figura insípida y retrógada ante ojos tercermundistas. Tal vez por eso mismo se han vuelto necesarias versiones modernas como el *Vendredi* (1967) de Michel Tournier. Los tiempos cambian y traen consigo otros gustos y estilos.

Por muchos años el viaje a Laputa resultó ser el menos atractivo para muchos lectores. Desde los primeros comentarios se le consideraba inferior al resto del libro. Samuel Johnson podía reconocer que *Gulliver's Travels* "was read by the high and the low, the learned and the illiterate. [...] But when distinctions came to be made, the part which gave least pleasure was that which describes the *Flying Island*, and that which gave much disgust must be the history of the *Houyhnhnms*".³⁰ Francis Jeffrey, al reseñar en 1816 la edición de Walter Scott, plantearía objeciones semejantes:

³⁰ *Lives of the English Poets*, Vol. II, p. 204.

In the voyage to Laputa, after the first description of the flying island, the attention is almost exclusively directed to intellectual absurdities; and every one is aware of the dulness that is the result. Even as a satire, indeed, this part is extremely poor and defective;³¹

Todavía en los años noventa del siglo XX, en un estudio global de la obra, un académico como Erskine-Hill se siente obligado a aseverar: “I question the traditional and now almost automatic opinion that Part III of the *Travels* is inferior to the other Parts”,³² y a tratar de demostrar, sin lograrlo del todo, la pertinencia de este viaje con el resto de la obra. Tal vez el primer estudio que logró eso fue un artículo de Jenny Mezciems, en el que ubica el tercer libro en relación con otros géneros y variantes textuales: el viaje fantástico, la utopía ficcional, la sátira menipea y, obviamente los libros de viajes. La autora explora hasta qué punto la obra de Swift imita, parodia o se aleja de textos como la *Utopía* de More, la *República* de Platón o *La nueva Atlántida* de Bacon.³³

Ahora la relaciones se han invertido: las implicaciones utópicas y distópicas de los últimos dos libros pesan más que las proporciones de magnitud entre enanos y gigantes. En un mundo gobernado por los adelantos científicos y tecnológicos, puede ser sencillamente hilarante para un lector moderno sopesar las imágenes de esos sabios imprácticos que precisan de la ayuda de sus “flappers” para completar el día.

³¹ *Swift: The Critical Heritage*, p. 320.

³² Erskine-Hill, *op. cit.*, p. 2.

³³ Jenny Mezciems, “The Unity of Swift’s ‘Voyage to Laputa’: Structure as Meaning in Utopian Fiction”, *Modern Language Review*, Vol. 72 (1977), pp. 1-21.

Muchos estudiosos han tratado de averiguar cómo es posible que Swift, habiendo adoptado una actitud conservadora ante el avance científico, haya podido hablar de los dos satélites de Marte (Fobus y Deimos), siglo y medio antes de que fueran descubiertos (III, iii, 168). No sólo los académicos por muchos años se han asombrado de ello, sino también los autores de un *best-seller* esotérico como es *El retorno de los brujos*. Algunos estudiosos trataron de demostrar los conocimientos científicos de Swift, pero lo más probable es que haya sido un golpe de suerte, “a fluke” como señala Turner, responsable de la edición que hemos seguido.

Intuiciones o de plano chiripas de este tipo se encuentran en muchas páginas de la obra, y tienen que ver con otra de las constantes de la menipea, aquélla que Bajtín caracteriza como fantasía irrefrenable, que se combina por lo general con una “*excepcional libertad de la invención temática y filosófica*”.³⁴ En algún momento del segundo viaje, Gulliver nos presenta, entre las múltiples peripecias que ponen en peligro su diminuta vida, una escena de ternura maternal cuando un chango lo toma en sus brazos:

He took me up in his right Fore-foot, and held me as a Nurse doth a Child she is going to suckle, just as I have seen the same Sort of Creature do with a Kitten in *Europe*: And when I offered to struggle, he squeezed me so hard, that I thought it more prudent to submit. I have good Reason to believe that he took me for a young one of his own Species, by his often stroking my Face very gently with his other Paw. (II, v, 115)

³⁴ Cf. *supra*, p. 38.

¿Podría leerse en este pasaje una especie de anticipación intuitiva del evolucionismo darwiniano, y más específicamente de una de las imágenes más recurrentes del imaginario social del siglo XIX?

Norman O. Brown—en un estudio todavía fundamental que versa sobre las implicaciones interpretativas de la obra de Freud para comprender el devenir histórico—plantea sencillamente que Swift ha previsto de manera imaginativa el papel que juegan la analidad (en el sentido freudiano), la sublimación y la neurosis en la conformación de la cultura. Esto se puede percibir principalmente en los poemas escatológicos que revierten de alguna manera la idealización de la mujer, actitud típica en la literatura occidental desde la poesía provenzal y el petrarquismo hasta bien entrado el siglo XIX. Lo que otros críticos, como Murry o Huxley, han visto como síntomas patológicos, Brown lo sitúa dentro de una perspectiva más amplia:

Any mind that is at all open to the antiseptic wisdom of psychoanalysis will find nothing extraordinary about the poems, except perhaps the fact that they were written in the first half of the eighteenth century. For their real theme—quite obvious on a dispassionate reading—is the conflict between our animal body, appropriately epitomized in the anal function, and our pretentious sublimations, more specifically the pretensions of sublimated or romantic-Platonic love. In every case it is a “goddess,” “so divine a Creature,” “heavenly Chloe,” who is exposed; or rather what is exposed is the illusion in the head of the adoring male, the illusion that the goddess is all head and wings, with no bottom to betray her sublunary infirmities.³⁵

³⁵ *Life Against Death*, p. 186.

Esto es exactamente lo que parece estar en juego en un poema como *Cassinus and Peter*, como hemos señalado antes. El individuo, para seguir formando parte activa del conglomerado social, debe renunciar a la gratificación de los placeres instintivos, obedeciendo los lineamientos que emanan del principio de realidad. Swift nos presenta, en la digresión sobre la locura de *A Tale of a Tub*, un cuadro en que los grandes logros humanos, ya sean políticos, filosóficos o religiosos se deben al movimiento ascendente de los vapores que, viniendo de la parte inferior del cuerpo, se entonan o se instalan en el cerebro:

For the *upper region* of man is furnished like the *middle region* of the air; the materials are formed from causes of the widest difference, yet produce at last the same substance and effect. Mists arise from the earth, steams from dunghills, exhalations from the sea, and smoke from fire; yet all the clouds are the same in composition as well as consequences, and the fumes issuing from a jakes will furnish as comely and useful a vapour as incense from an altar. Thus far, I suppose, will easily be granted me; and then it will follow that, as the face of nature never produces rain but when it is overcast and disturbed, so human understanding, seated in the brain, must be troubled and overspread by vapours, ascending from the lower faculties to water the invention, and render it fruitful.³⁶

Aquí tenemos otra instancia de lo que Jefferson denomina “arguing through images”, donde van aparejadas la materialidad escatológica y la trascendencia etérea. Su contraparte freudiana se puede ubicar en *El malestar de la cultura*:

³⁶ Swift (Oxford Authors), p. 139.

La sublimación de los instintos constituye un elemento cultural sobresaliente, pues gracias a ella las actividades psíquicas superiores, tanto científicas como artísticas e ideológicas, pueden desempeñar un papel muy importante en la vida de los pueblos civilizados.³⁷

A su vez, esto se puede conectar con otro de los presupuestos freudianos, el de la neurosis colectiva, en tanto que uno de los productos de la cultura misma. En la sección IX de *A Tale of a Tub*, el arbitrista-enunciador, miembro también de Grub Street, sugiere que de un manicomio podrían salir el comandante de un regimiento militar, un representante del parlamento, algún médico, etc. y “[a] vast number of *beaux, fiddlers, and politicians, that the world might recover by such a reformation*”; para insinuar finalmente que él también ha sido cofrade de tan insigne conclave.³⁸

Brown incluso llega a sostener, apelando al sentido lúdico de las palabras, que Swift pudo representar lo que significa el impacto moderno del psicoanálisis, como complemento de los estilos de vida imperantes en una sociedad como la estadounidense:

Swift has also prepared a room for the psychoanalysts with their anal complex; for are they not prophetically announced as those “certain Fortune-tellers in Northern America, who have a Way of reading a Man’s Destiny, by peeping in his Breech”?³⁹

Tal vez podríamos concluir este ensayo aludiendo a otros dos aspectos de la obra de Swift, en los cuales parece también haberse adelantado a su tiempo. Me refiero en primer lugar a la preocupación moderna por el

³⁷ Sigmund Freud, *El malestar de la cultura*, Madrid, Alianza, 1970, p. 41.

³⁸ *Swift* (Oxford Authors), p. 148.

³⁹ *Life Against Death*, p. 184

estatuto del lenguaje. El interés de Swift por las cuestiones relacionadas con la codificación lingüística se hace evidente desde que ideó el “little language” de *Journal to Stella* para comunicarse epistolarmente con Esther Johnson; rasgo que Nokes identifica en su estudio biográfico como “his childlike fascination with words and sounds, treating them as objects of play”.⁴⁰ Esta proclividad llega a extremos como el de la acuñación anagramática que permea buena parte de la cartografía ficcional, tal como nos la presenta Gulliver, con lugares como *Tribnia* (Britain), *Lagado* (Lonnod=London), o *Langden* (England).⁴¹

En *Gulliver's Travels* hay todo tipo de observaciones sobre diferentes modos y funciones del lenguaje. En el reino de Lilliput abundan los edictos, las proclamas monárquicas y varias muestras de discursos jurídicos y de constricción burocrática, como el acta de acusación en contra de Quimbus Flestrin, el hombre montaña (I, vii). En la tierra de los gigantes, por el contrario, no abunda la verbosidad oficial: las leyes no pueden exceder el número de letras del alfabeto. En cuanto a textos impresos, parecen tener lo estrictamente necesario. Por ejemplo, la biblioteca del rey alberga alrededor de un millar de volúmenes. Y su estilo, como señala Gulliver, es “clear, masculine, and smooth, but not Florid; for they avoid nothing more than multiplying unnecessary Words, or using various Expressions” (II, vii, 131). Este acotamiento tradicional del saber no es una limitante, ya que, como vimos en el capítulo siete, el rey de Brobdingnag, con gran sagacidad socrática, hace que Gulliver exprese su punto de vista plenamente y logra

⁴⁰ *Jonathan Swift: A Hypocrite Reversed*, p. 372.

⁴¹ Para mayores detalles ver: Paul Odell Clark, “A *Gulliver* Dictionary”, *Studies in Philology*, Vol. 50 (1953), pp. 592-624.

identificar la parcialidad de sus opiniones. En el siguiente viaje, varios de los proyectos auspiciados por la academia de Lagado, están vinculados con los fenómenos del lenguaje. Uno de ellos pretende instaurar una lengua universal, de tipo ostensible, en la que los signos serían índices (en el sentido pierciano del término), por lo que el usuario se daría a entender a través de mostrar cosas y objetos, con lo cual se eliminarían las palabras por completo.

Ejemplos como los anteriores le permiten a Terry Castle argüir que: “It is worth noting in passing how close are Swift’s insights regarding the problematic nature of textuality to certain discoveries formalized in modern linguistics and extended in contemporary structuralist literary theory”.⁴² En su lectura inspirada por Derrida, no sólo identifica una preocupación obsesiva con la materialidad de la escritura, sino también encuentra una actitud grafofóbica: “Swift’s satire is motivated by a vision, potentially fearful, of the written artifact as a radically unstable object”.⁴³ Aun cuando varios de sus comentarios puedan resultar iluminadores, la inestabilidad del sentido no necesariamente implica una ansiedad logocéntrica ante la escritura, sino más bien—como se ha tratado de demostrar a lo largo de este trabajo—una conciencia de la estratificación de los discursos y de sus cruces dialógicos, tanto en sus manifestaciones comunicativas ordinarias como en sus vertientes artísticas.

En el último viaje, entre los *houyhnhnms* no parece existir otra función lingüística que no sea la referencial. Para el amo que le brinda protección y hospedaje a Gulliver, las palabras deberían tener tan sólo un sentido unívoco:

⁴² Castle, *op. cit.*, p. 385.

⁴³ *Ibid.*, p. 383.

For he argued thus; That the Use of Speech was to make us understand one another, and to receive Information of Facts; now if any one *said the Thing which was not*, these Ends were defeated; because I cannot properly be said to understand him; and I am so far from receiving Information, that he leaves me worse than in Ignorance; for I am led to believe a Thing *Black* when it is *White*, and *Short* when it is *Long*. And these were all the Notions he had concerning that Faculty of *Lying*, so perfectly well understood, and so universally practised among human Creatures. (IV, iv, 242)

Y en esto coincidiría con algunos filósofos modernos interesados en los fenómenos de las lenguas naturales, para quienes todo enunciado debe ser visto en términos de contenido proposicional o valor de verdad, como si el concepto mismo de verdad fuera una propiedad lógica del lenguaje. Mas, como ha planteado George Steiner, un buen número de los usos de la discursividad, de los eventos del habla, no se acomodan dentro de estos parámetros restrictivos: “The very concept of integral truth— ‘the whole truth and nothing but the truth’—is a fictive ideal of the court-room or the seminar in logic”.⁴⁴ Para él, como para Nietzsche, la falsedad tiene atributos positivos y conforma uno de los impulsos activos y dinámicos del género humano:

Falsity is not, except in the most formal or internally systematic sense, a mere miscorrespondence with a fact. It is itself an active, creative agent. The human capacity to utter falsehood, to lie, to negate what it is the case, stands at the heart of speech and of the reciprocities between words and world.⁴⁵

⁴⁴ George Steiner, *After Babel*, 2a. ed., Oxford, Oxford University Press, 1992, p. 231.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 224.

Aquí tendríamos otra faceta de la mendacidad y, a diferencia de la que identificamos como rasgo casi distintivo de la menipea, en este caso se trata una postura ante la vida: “the compulsion of language to posit ‘otherness’”. Por lo tanto, la mentira se convertiría en una necesidad vivencial, y en esto—según indica Steiner, glosando a Nietzsche—residiría el anhelo humano de trascender los límites naturales de la existencia:

Through un-truth, through counter-factuality, man ‘violates’ [...] an absurd, confining reality; and his ability to do so is at every point artistic, creative [...]. We secret from ourselves the grammar, the mythologies of hope, of fantasy, of self-deception without which we would have been arrested at some rung of primate behaviour or would, long since, have destroyed ourselves.⁴⁶

El segundo aspecto que quiero tratar es el crecimiento desmedido, en proporciones casi geométricas, del comentario crítico, tal como lo presenta Gabriel Zaid, de manera humorística, en su artículo “La nueva ley de Malthus” o George Steiner, con suma seriedad, en *Real Presences*. Este último plantea que vivimos en la era del periodismo fácil, en la que nos hemos acostumbrado a consumir todo tipo de escritos, donde la literatura secundaria (desde *Monarch Notes* hasta el más refinado ensayo crítico) prevalece sobre las creaciones literarias mismas, una época en que la “ingesta” de materiales publicados pesa más que su posible “asimilación”. O en las palabras de Steiner:

⁴⁶ *Ibid.*, 238.

It is the secondary and the parasitic which overwhelm. Literate humanity is solicited daily by millions of words, printed, broadcast, screened, about books which it will never open, music it will not hear, works of art it will never set eyes on. A perpetual hum of aesthetic commentary, of on-the-minute judgements, of pre-packaged pontifications, crowds the air. Presumably, the greater part of art-talk or literary reportage, of music reviews or ballet criticism, is skimmed rather than read, heard but not listened to.⁴⁷

Esto trae por consecuencia en el mundo académico que la investigación o erudición literaria se mida por el número de publicaciones por encima de la calidad de las mismas. Se cree que del final del siglo XVIII en adelante, se han producido más de veinticinco mil libros, ensayos, artículos, ponencias, tesis doctorales sobre una obra como *Hamlet*.⁴⁸ Y seguramente la bibliografía sobre la obra de Swift o sobre *Los viajes de Gulliver* se cuenta por millares de entradas acumuladas. Este trabajo tampoco está exento de formar parte de esa oleada de comentario crítico suplementario y, a veces, superfluo o apenas susceptible de ser hojeado. Lo interesante del caso es que Swift, con esa perspicacia anticipatoria que lo caracteriza, haya publicado allá por 1704 lo siguiente.

[...] we of this age have discovered a shorter and more prudent method to become *scholars* and *wits*, without the fatigue of *reading* or of *thinking*. The most accomplished way of using books at present is two-fold; either first, to serve them as some men do lords, learn their titles exactly and then brag of their acquaintance. Or secondly, which is indeed the choicer, the profounder, and politer method, to get a

⁴⁷ *Real Presences*, p. 24.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 25.

thorough insight into the *index*, by which the whole book is governed and turned, like *fishes* by the *tail*. For, to enter the palace of learning at the *great gate* requires an expense of time and forms; therefore men of much haste and little ceremony are content to get in by the *back door*.⁴⁹

Años más tarde hablaría de otros atajos para procurarse el conocimiento. Así, en el tercer viaje, Gulliver tiene oportunidad de que le muestren un extraño artefacto. Se trata de un gran tablero cuadrado de veinte pies por lado, con hileras de cubos de madera, controlados por manivelas que manejan unos cuarenta muchachos. En las caras de los cubos están inscritas y ordenadas las palabras que forman el repertorio léxico de la lengua de Balnibarbi. Con cada giro de las manivelas se reacomoda el orden de las palabras. El propósito de esta máquina, según se vanagloria el profesor que dirige el proyecto, es: “by [t]his Contrivance, the most ignorant Person at a reasonable Charge, and with a little bodily Labour, may write Books in Philosophy, Poetry, Politicks, Law, Mathematicks and Theology, without the least Assistance from Genius or Study” (III, v, 183). Y es muy probable que algún ingenuo que se acerca a una computadora o a un procesador de textos tenga expectativas semejantes, al sentirse ampliamente apoyado por sus diferentes programas de corrección de estilo y ortografía y diccionarios de sinónimos. Aquí podemos notar el azar como elemento composicional, ya que con cada giro de las manivelas cambia la superficie signica del tablero, mientras otro equipo de amanuenses copia el *texto* que así se ha formado.

⁴⁹ *Swift* (Oxford Authors), p. 131.

Esto nos recuerda una hipótesis propuesta por los estudiosos y divulgadores de la teoría de las probabilidades. Partiendo del principio de los grandes números, sostienen “que si un mono tuviese un tiempo ilimitado y un abasto interminable de máquinas de escribir, por simple azar podría mecanografiar todas las obras de Shakespeare”.⁵⁰ En este ejemplo—que suena tan absurdo como cualquiera de las imágenes grotescas o distorsionadas a que nos tiene acostumbrado Swift—se pasa por alto el principio de redundancia, tal como se maneja en la teoría de la información. La redundancia hace posible que ciertas letras o ciertas combinaciones tengan mayor probabilidad de ocurrir, lo cual reduce el grado de imprevisibilidad de la secuencia.

Lo que llama la atención es que esto se haya convertido en materia de estudio y reflexión, y se hayan simulado e investigado, por medio de la computadora, qué principios se deben cumplir para reducir la contingencia del azar. Algo por el estilo hizo William R. Bennett, Jr., allá por los años setenta. No obstante haber descartado como descabellada la posibilidad de un simiesco mecanógrafo que pudiera emular al bardo isabelino (según sus cálculos se necesitaría más de un billón de veces el tiempo que tiene el universo de existencia para producir el verso más famoso de *Hamlet*), se dedicó a diseñar programas cibernéticos que se acercaran gradualmente a la meta deseada. Para ello usó el tercer acto de *Hamlet* como modelo estadístico y fue programando sus computadoras para seleccionar primero las letras más comunes de la lengua inglesa, después aquellos pares de letras que con mayor frecuencia aparecen al principio o al final de una palabra. En

⁵⁰ Campbell, *El hombre gramatical*, p. 158.

la etapa siguiente complicó la secuencia con relaciones ternarias y finalmente trabajó con grupos de cuatro letras. A lo más que pudo llegar fue a que sus monos virtuales crearan la siguiente cadena grafemática:

TO DEA NOW NAT TO BE WILL AND THEM BE DOES
DOESORNS CALAWROUTOULD⁵¹

En su falta de sentido, esta secuencia tal vez no difiera de las que se podrían haber generado en la Academia de Lagado. Si el tablero para escribir contaba con un número relativamente reducido de palabras en las caras de sus cubos—a diferencia de los cientos de miles de unidades léxicas que componen un idioma—el experimento por computadora también parece pasar por alto otro principio constitutivo de las lenguas naturales: la doble articulación.

Tal vez lo más sugestivo de todo esto sea el carácter de *texto* que se les trata de adjudicar a ambas tentativas. Esta conciencia de la textualidad es una de las preocupaciones mayores de Swift, como se ha podido constatar a lo largo de este trabajo. Pocas plumas han mostrado tal intuición imaginativa sobre las paradojas y los riesgos que conlleva todo tipo de autoría, ya sea ésta panfletaria o artística. Y no es superfluo recordar que Bajtin, el inspirador teórico de estas páginas, equipara la capacidad de replicar dialógicamente con la responsabilidad artística: “Yo debo responder con mi vida por aquello que he vivido y comprendido en el arte, para que todo lo vivido y comprendido no permanezca sin acción en la vida”.⁵² La conciencia

⁵¹ *Ibid.*, p. 161.

⁵² *Estética de la creación verbal*, p. 11.

a la que he aludido antes se puede observar en múltiples partes de la creación swiftiana. La hemos visto activada en la materialidad corporal, compuesta del tamaño y la textura del papel y la tinta impresa sobre sí misma, de la diosa *Criticism*; en las debilidades y necesidades de los escritorzuelos que pululan por Grub Street y en las artimañas de los tres hermanos que tienen que volverse diestros en la interpretación alegórica. Su contraparte se situaría en la tierra de los caballos racionales que desconocen los beneficios de la escritura. Pero en todos estos casos está la impronta de Swift que—ya sea a través de la imitación discursiva de una sirvienta, del ensayo racionalista de un arbitrista o del ventriloquismo multifuncional de Gulliver—nos seduce o nos aterra con el encanto ambivalente de sus escritos.

BIBLIOGRAFIA

Alighieri, Dante, "Letter to Can Grande della Scala", en Lionel Trilling, ed., *Literary Criticism: An Introductory Reader*, Nueva York, Holt, Rinehart and Wiston, 1970, pp. 78-87.

Alcázar, Jorge, "¿Por qué se roban las campanas? *Gargantúa* y las últimas cuestiones", *Acta poetica* 18/19 (1997-1998), pp. 319-341.

Anderson, Graham, *Studies in Lucian's Comic Fiction*, Leiden, E. J. Brill, 1976.

Atkins, J. W. H., *English Literary Criticism: The Medieval Phase*, Londres, Methuen, 1952.

Bajtín, Mijaíl, *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*, Madrid, Alianza, 1979.

Bajtín, M. M., *Estética de la creación verbal*, trad. Tatiana Bubnova, México, Siglo XXI, 1982.

Bajtín, M. M., *Problemas de la poética de Dostoievski*, trad. Tatiana Bubnova, México, Fondo de Cultura Económica, 1986.

Bakhtin, M. M., *The Dialogic Imagination*, Austin, University of Texas Press, 1981.

Barthes, Roland *et al.*, *Análisis estructural del relato*, México, Premiá, 1982.

Booth, Wayne, *A Rhetoric of Irony*, Chicago, The University of Chicago Press, 1974.

Brown, Norman O., *Life Against Death*, Nueva York, Vintage, 1959.

Campbell, Jeremy, *El hombre gramatical*, México, Fondo de Cultura Económica, 1989.

Castle, Terry, "Why the Houyhnhnms Don't Write: Swift, Satire, and the Fear of the Text", en Christopher Fox, ed., Jonathan Swift, *Gulliver's Travels*, Boston, Bedford/St. Martin's, 1995, pp. 379-395.

Clark, Paul Odell, "A Gulliver Dictionary", *Studies in Philology*, Vol. 50 (1953), pp. 592-624.

Cleland, John, *Memoirs of a Woman of Pleasure*, ed. de Peter Sabor, Oxford, Oxford University Press, 1985.

Cornford, Francis M., *The Republic of Plato*, Nueva York, Oxford University Press, 1945.

Crane, R. S., "The Houyhnhnms, the Yahoos and the History of Ideas", en Denis Donoghue, ed. *Jonathan Swift: A Critical Anthology*, Harmondsworth, Penguin, 1971, pp. 363-385.

Curtius, Ernst Robert, *Literatura europea y Edad Media latina*, 2 vol. México, Fondo de Cultura Económica, 1955.

Davies, Herbert, "Literary Satire in *A Tale of a Tub*", en A. Norman Jeffares, ed. *Swift: Modern Judgements*, Londres, Macmillan, 1969, pp. 141-161.

Defoe, Daniel, *Robinson Crusoe*, ed. de Angus Ross, Harmondsworth, Penguin, 1965.

Donoghue, Denis, "The Sin of Wit", en Denis Donoghue, ed. *Jonathan Swift: A Critical Anthology*, Harmondsworth, Penguin, 1971, pp. 285-315.

Donoghue, Denis, ed. *Jonathan Swift: A Critical Anthology*, Harmondsworth, Penguin, 1971.

Doresse, Jean, *The Secret Books of the Egyptian Gnostics*, Rochester, Inner Traditions, 1986.

Doresse, Jean, "La gnosis", en *Las religiones en el mundo mediterráneo y en el oriente próximo. II*, (Historia de las Religiones, Vol. 6), México, Siglo XXI, 1979.

Downer, Alan S., *The British Drama*, Nueva York, Appleton-Century-Crofts, 1950.

Downie, J. A., *Jonathan Swift: Political Writer*, Londres, Routledge & Kegan Paul, 1984.

Dryden, John, *Of Dramatic Poesy and Other Critical Essays*, 2 Vol., Londres, Dutton, 1962.

Dudley, D. R. and D. M. Lang, eds., *The Penguin Companion to Literature*, vol. 4, Harmondsworth, Penguin, 1969.

Eco, Umberto, *El nombre de la rosa*, México, Lumen, 1984.

Eco, Umberto, "La Epístola XIII, el alegorismo medieval, el simbolismo moderno", *Acta poetica* 6 (otoño 1986), pp. 7-39.

Eco, Umberto, *Los límites de la interpretación*, México, Lumen, 1992.

Eddy, William A., *Gulliver's Travels: A Critical Study* [1923], Gloucester, Mass., Peter Smith, 1963.

Ehrenpreis, Irvin, *Swift: The Man, His Works, and the Age*, vol. 2, *Dr. Swift*, Londres, Methuen, 1967.

Eliot, T. S., *Inventions of the March Hare*, ed. de Christopher Ricks, New York, Harcourt Brace, 1996.

Elliot, Robert C. *The Power of Satire: Magic, Ritual, Art*. Princeton: Princeton University Press, 1966.

Erskine-Hill, Howard, *Gulliver's Travels*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993.

Fielding, Henry, *Amelia*, Harmondsworth, Penguin, 1987.

Firth, C. H., "The Political Significance of *Gulliver's Travels*" [1919], en Gravil, ed., *Swift Gulliver's Travels. A Casebook*, Londres, Macmillan, 1974, pp. 69-82.

- Flynn, Carol Houlihan, *The Body in Swift and Defoe*, Cambridge, Cambridge University Press, 1990.
- Ford, Boris, ed., *From Dryden to Johnson, The New Pelican Guide to English Literature*, vol. 4, Harmondsworth, Penguin, 1982.
- Fox, Christopher, "A Critical History of *Gulliver's Travels*", en Christopher Fox, ed., Jonathan Swift, *Gulliver's Travels*, Boston, Bedford/St. Martin's, 1995, pp. 269-304.
- Fox, Christopher, ed., Jonathan Swift, *Gulliver's Travels*, Boston, Bedford/St. Martin's, 1995.
- Fowler, Alastair, *Kinds of Literature*, Oxford, Oxford University Press, 1982.
- Freud, Sigmund, *El malestar de la cultura*, Madrid, Alianza, 1970.
- Frye, Northrop, *Anatomy of Criticism*, Princeton, Princeton University Press, 1957.
- Genette, Gérard, *Narrative Discourse*, Oxford, Blackwell, 1980.
- Glendinning, Victoria, *Jonathan Swift: A Portrait*, Nueva York, Henry Holt, 1999.
- Głowiński, Michał, "Los géneros literarios", en Marc Angenot et al, *Teoría literaria*, México, Siglo XXI, 1993, pp. 93-109.
- Gombrich, E. H., *Symbolic Images*, Oxford, Phaidon, 1978.
- Grant, Robert M., *A Short History of the Interpretation of the Bible*, Nueva York, Macmillan, 1963.
- Gravil, Richard, ed., *Swift Gulliver's Travels. A Casebook*, Londres, Macmillan, 1974.

- Greenberg, Robert A. and William Bowman Piper, eds. *The Writings of Jonathan Swift* (A Norton Critical Edition), Nueva York, Norton, 1973.
- Greene, Donald, *The Age of Exuberance*, Nueva York, Random, 1970.
- Highet, Gilbert, *La tradición clásica*, 2 vol., México, Fondo de Cultura Económica, 1954.
- Hill, Christopher, *The Century of Revolution 1603-1714*, Wokingham, Van Nostrand Reinhold, 1980.
- Hoppen, K. Theodore, "The Nature of the Early Royal Society" (1976), en W. R. Owens, ed., *Seventeenth-century England: A Changing Culture*, Vol. 2, Londres, The Open University Press, 1980, pp. 231-240.
- Jarrell, Mackie L., "Swiftiana in *Finnegans Wake*", *English Literary History*, Vol. XXVI (1959), pp. 271-294.
- Jeffares, A. Norman, ed., *Swift: Modern Judgements*, Londres, Macmillan, 1969.
- Jefferson, D. W., "Swift and the Tradition of Wit", en Boris Ford, ed., *From Dryden to Johnson, The New Pelican Guide to English Literature*, vol. 4, Harmondsworth, Penguin, 1982, pp. 195-213.
- Johnson, Samuel, *Lives of the English Poets*, 2 Vol., Londres, Oxford University Press, 1952.
- Joyce, James, *Finnegans Wake*, Nueva York, Viking Press, 1945.
- Kerby-Miller, Charles, ed. *Memoirs of Martinus Scriblerus*, Nueva York, Oxford University Press, 1988.
- Kirk, Eugene P., *Menippean Satire: An Annotated Catalogue of Texts and Criticism*, Nueva York, Garland, 1980.
- Leavis, F. R. *The Common Pursuit*, Harmondsworth, Peregrine, 1962.

Lefevere, Andre "Systems in Evolution: Historical Relativism and the Study of Genre", *Poetics Today* Vol. 6, No. 4 (1985), pp. 665-679.

Lotman, Jurij, "The Content and Structure of the Concept of 'Literature'", *PTL* 1 (1976), pp. 339-356.

Luciano de Samosata, *Diálogos—Historia verdadera*, México, Porrúa, 1983.

Luciano de Samosata, *Historia verdadera, Prometeo o el Cáucaso, Timón o el misántropo, Diálogos de las hetairas*, edición de Eulalia Vintró, Barcelona, Labor, s. d.

Lukács, George, *The Meaning of Contemporary Realism*, Londres, Merlin, 1963.

Mack, Maynard, *Alexander Pope: A Life*, Nueva York, Norton, 1988,

Marichalar, Salvador, "Introducción" a Luciano de Samosata, *Diálogos—Historia verdadera*, México, Porrúa, 1983.

Mezciems, Jenny, "The Unity of Swift's 'Voyage to Laputa': Structure as Meaning in Utopian Fiction", *Modern Language Review*, Vol. 72 (1977), pp. 1-21.

More, Thomas, *Utopia*, trad. Paul Turner, Harmondsworth, Penguin, 1965.

Morson, Gary Saul y Emerson, Caryl, *Mikhail Bakhtin: Creation of a Prosaics*, Stanford, Stanford University Press, 1990

Middleton Murry, John, *Jonathan Swift: A Critical Biography*, Londres, Jonathan Cape, 1954.

Nicolson, Marjorie y Nora M. Mohler, "The Scientific Background of 'Voyage to Laputa'", en A. Norman Jeffares, ed., *Swift: Modern Judgements*, Londres, Macmillan, 1969, pp. 210-246.

Nokes, David, "Swift and the Beggars", *Essays in Criticism* XXVI (1976), 218-235.

Nokes, David, *Jonathan Swift: A Hypocrite Reversed*, Oxford, Oxford University Press, 1985.

Nokes, David, *Raillery and Rage: A Study of Eighteenth Century Satire*, Brighton, Harvester, 1987.

Orwell, George, "Politics vs. Literature: an examination of *Gulliver's Travels*", en A. Norman Jeffares, ed., *Swift: Modern Judgements*, Londres, Macmillan, 1969, pp. 192-209.

Pagels, Elaine, *The Gnostic Gospels*, Harmondsworth, Penguin, 1982.

Patey, Douglas Lane, "Swift's Satire on 'Science' and the Structure of *Gulliver's Travels*", *English Literary History* 58 (1991), pp. 809-839.

Payne, F. Anne, *Chaucer and Menippean Satire*, Madison, Wis., University of Wisconsin Press, 1981.

Petronius, *The Satyricon*/ Seneca, *The Apocolocyntosis*, Harmondsworth, Penguin, 1977.

Pope, Alexander, *Selected Poetry and Prose*, ed. de W. K. Wimsatt, Nueva York, Rinehart, 1951.

Pope, Alexander, *Letters of Alexander Pope*, selection by John Butt, Londres, Oxford University Press, 1960

Porter, Roy, *English Society in the Eighteenth Century*, Harmondsworth, Penguin, 1982.

Price, Martin, *To the Palace of Wisdom*, Nueva York, Doubleday, 1964.

Price, Martin, ed., *The Restoration and the Eighteenth Century*, Nueva York, Oxford University Press, 1973.

Rabelais, *Gargantua (Folio)*, París, Gallimard, 1973.

Rawson, Claude, "Swift and the Gentle Reader", en Leopold Damrosch Jr., ed., *Modern Essays on Eighteenth-Century Literature*, Oxford, Oxford University Press, 1988, pp. 44-81.

Rawson, Claude, "Henry Fielding", en John Richetti, ed. *The Eighteenth Century Novel*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996, pp. 120-152.

Rawson, C. J., ed., *Focus: Swift*, Londres, Sphere, 1971.

Relihan, Joel C., *Ancient Menippean Satire*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1993.

Richetti, John, ed. *The Eighteenth Century Novel*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996.

Robinson, Christopher, *Lucian and his Influence in Europe*, Londres, Duckworth, 1979.

Rodino, Richard H., "'Splendide Mendax': Authors, Characters, and Readers in *Gulliver's Travels*", *PMLA*, Vol. 106, No. 5 (1991), pp. 1054-1070.

Rogers, Pat, *The Augustan Vision*, Londres, Methuen, 1973.

Rogers, Pat, *Hacks and Dunces: Pope, Swift and Grub Street*, Londres, Methuen, 1980.

Ross, Angus and David Woolley eds., *Jonathan Swift* (The Oxford Authors), Oxford, Oxford University Press, 1984.

Sambrook, James, *The Eighteenth Century*, Londres, Longman, 1986.

Saussure, Ferdinand de, *Curso de lingüística general*, Buenos Aires, Losada, 1945.

Savater, Fernando, "Invocación a Luciano", presentación de Luciano de Samosata, *Historia verdadera, Prometeo o el Cáucaso, Timón o el misántropo, Diálogos de las hetairas*, edición de Eulalia Vintrolá, Barcelona, Labor, s. d.

Seidel, Michael, "Gulliver's Travels and the Contracts of Fiction", en John Richetti, ed. *The Eighteenth Century Novel*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996, pp. 72-89.

Séneca, Lucio Anneo, *Apocolocintosis del divino Claudio*, edición de Roberto Heredia, México, UNAM, 1986.

Shakespeare, William, *Cymbeline*, ed. by Richard Hosley, Nueva York, Signet, 1968.

Shakespeare, William, *Hamlet*, ed. by T. J. B. Spencer, Harmondsworth, Penguin, 1980.

Smet, Ingrid A. R. de, *Menippean Satire and the Republic of Letters 1581-1655*, Ginebra, Droz, 1996.

Steiner, George, *After Babel*, 2a. ed., Oxford, Oxford University Press, 1992.

Steiner, George, *Real Presences*, Chicago, The University of Chicago Press, 1989.

Swift, Jonathan, *The Complete Poems*, ed. Pat Rogers, Harmondsworth, Penguin, 1983.

Swift, Jonathan, *Gulliver's Travels*, ed. by Paul Turner, Oxford, Oxford University Press 1986.

Thomson, Clive y Wall, Anthony, "Bakhtin and 'The Empire of Evil'", *The Semiotic Review of Books*, Vol. 2, No. 3 (1991), pp. 9-12.

Todorov, Tzvetan, *Introducción a la literatura fantástica*, México, Premiá, 1980.

Virgilio y Horacio, *Obras poéticas* (Clásicos Jackson vol. IV), México, Jackson, 1968.

Voloshinov, Valentin N., *El marxismo y la filosofía del lenguaje*, Madrid, Alianza, 1992.

Watson, George, *The Literary Critics*, 2nd. ed., Harmondsworth, Penguin, 1973.

Watt, Ian, *The Rise of the Novel* [1957], Harmondsworth, Penguin, 1972.

Westfall, Richard S., *The Construction of Modern Science: Mechanisms and Mechanics*, Cambridge, Cambridge University Press, 1977.

Wilding, Michael, "Allusion and Innuendo in *Mac Flecknoe*", *Essays in Criticism*, Vol. XIX (October 1969), pp. 355-370.

Willey, Basil, *The Seventeenth-Century Background*, Harmondsworth, Penguin, 1972.

Williams, Kathleen, ed., *Swift: The Critical Heritage*, Nueva York, Barnes & Noble, 1970.

Wilson, Edmund, *Classics and Commercials*, Nueva York, Vintage, 1962.

Yeomans, W. E., "The Houyhnhnm as Menippean Horse" [1966], en Gravid, ed., *Swift Gulliver's Travels. A Casebook*, Londres, Macmillan, 1974, pp. 202-211.