

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
COLEGIO DE LETRAS MODERNAS

ANÁLISIS DE LAS OPOSICIONES SIMBÓLICAS  
EN *HEART OF DARKNESS* DE JOSEPH CONRAD

TESIS

QUE PARA OBTENER EL GRADO DE LICENCIADO  
EN LENGUA Y LITERATURAS MODERNAS  
(LETRAS INGLÉSAS)

PRESENTA:

SERGIO SÁNCHEZ TEISSIER

ASESORA: DRA. NATTIE GOLUBOV FIGUEROA

MÉXICO, D.F.

2012



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**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.

## **Agradecimientos**

A Nancy por absolutamente todo.

A mis padres, Hermelinda y Sergio, y a mi hermano Oscar por su ayuda, motivación e interminable afecto.

A mi familia, por sus ejemplos y cariño.

A mis amigos, pasados y presentes, por el tiempo, las risas, las palabras y el ruido que compartimos.

A las Maestras Charlotte Broad, Julia Constantino y Argentina Rodríguez y a la Doctora Nair Anaya por su cuidadosa lectura de mi trabajo, así como por sus valiosos comentarios y apoyo.

De manera muy especial, a la Doctora Nattie Golubov por su minuciosidad, dedicación y, sobre todo, paciencia al asesorarme en la realización de este escrito.

## **Dedicatoria**

Quisiera dedicar este trabajo a:

Mi compañera e inspiración, Nancy Molina.

Mis padres y hermano.

La memoria de Edy, Honorato Teissier y María del Carmen García, María Luisa Teissier, Estela Mendiola y del Maestro Colin White, a quienes extraño terriblemente.

## Índice

<b>Introducción</b> .....	<b>5</b>
La ambigüedad en <i>Heart of Darkness</i> .....	5
Impresionismo y simbolismo en <i>Heart of Darkness</i> como vehículos de representación de la experiencia individual .....	13
Objetivo y plan de trabajo .....	24
<b>Luz y oscuridad en <i>Heart of Darkness</i></b> .....	<b>29</b>
Justificación histórica: Historia de la luz y la oscuridad en el Congo Belga .....	30
El simbolismo de la luz en <i>Heart of Darkness</i> .....	36
La luz idealizada .....	37
La luz corrompida .....	39
La iluminación de Marlow .....	42
<b>Identificación y abyección en la conformación de la diferencia simbólica en <i>Heart of Darkness</i></b> .....	<b>49</b>
Identificación y abyección en el periodo victoriano ...	51
Identificación y abyección en <i>Heart of Darkness</i> .....	54
La identificación en <i>Heart of Darkness</i> .....	56
La abyección en <i>Heart of Darkness</i> .....	65
Homogenización .....	68
Animalización .....	71
<b>Vacío y plenitud</b> .....	<b>77</b>
El vacío como corrupción moral .....	77
El vacío como ausencia de identidad y función .....	86
El vacío geográfico .....	87
El vacío como futilidad .....	89
<b>Conclusión</b> .....	<b>93</b>
<b>Bibliografía</b> .....	<b>97</b>

## **Introducción**

La presente tesis propone el estudio de la novela *Heart of Darkness* mediante el análisis de su simbolismo. Al tomar en cuenta que el empleo de los símbolos en la obra tiene como antecedente la tradición simbolista francesa, y dado el carácter inestable de los símbolos en la obra, se observará cómo la función del simbolismo en *Heart of Darkness* es representar la subjetividad de la experiencia humana, abordando, a manera de ejemplo, la incertidumbre moral que conllevan los procesos del imperialismo y colonialismo. Para ello, se observarán tres oposiciones simbólicas: oscuridad y luz, abyección e identificación y, finalmente, vacío y plenitud. A través del estudio de éstas se mostrará cómo la novela paradójicamente incorpora y cuestiona algunos elementos del discurso colonialista.

### **La ambigüedad en *Heart of Darkness***

*Heart of Darkness* fue publicada por primera vez como novela por entregas entre febrero y abril de 1899. Se trata de una novela corta cuya historia se centra en la narración que su personaje principal, el navegante Charlie Marlow, hace de su viaje al llamado *corazón de las tinieblas*, una locación que nunca es explícitamente definida pero que es generalmente asimilada al Congo Belga, y cuyo propósito es llevar de vuelta a un personaje llamado Kurtz.

Kurtz es un agente que trabaja para la misma compañía que Marlow y que, a pesar de ser considerado el más eficiente explotador de marfil, ha comenzado a suscitar temor en la compañía debido a rumores respecto a la —presuntamente brutal— naturaleza de sus métodos. El

encuentro de Marlow con este individuo, a pesar de su evidente agonía y eventual muerte, constituye para el navegante "the culminating point of my experience" (21)<sup>1</sup>, al grado de cambiar permanentemente su visión del mundo.

*Heart of Darkness*, con el tiempo, se ha consagrado como la obra más importante de su autor y como uno de los textos más importantes de la literatura escrita en inglés, aunque no sin problemas. Su trama y su consecuente objetivo han sido descritos como ambiguos y problemáticos por críticos y lectores en general<sup>2</sup>. La novela ha provocado una inusualmente extensa y muchas veces contradictoria variedad de interpretaciones, las cuales reflejan las cambiantes posiciones ideológicas alternativamente prevalecientes en las academias —primordialmente— occidentales. Las primeras críticas a la obra, por ejemplo, generalmente clasificaron a *Heart of Darkness* bajo dos etiquetas principales: como novela de aventuras<sup>3</sup>, con lo cual prematuramente se le confinaba a formar parte de un género considerado menor, o como herramienta de denuncia del régimen del monarca belga

---

<sup>1</sup> Las referencias entre paréntesis corresponden al número de página de la edición de *Heart of Darkness* de Joseph Conrad editada y anotada por Robert Hampson en 1995 para Penguin Books.

<sup>2</sup> Un ejemplo claro de esta situación es el ensayo "Heart of Darkness: Problem for Critics" de Robert F. Haugh, escrito en 1957 (Robert F. Haugh. "Heart of Darkness: Problem for Critics" en Robert Kimbrough. (ed.). *Heart of Darkness: An Authoritative Text, Backgrounds and Sources: Criticism*. 2da edición, pp. 163–167). En este texto, Haugh examina la primera historia crítica de *Heart of Darkness*, evidenciando las muchas desavenencias interpretativas y ofreciendo, al igual que las muchas que observa con desconfianza, su propia interpretación. Cabe señalar que este escrito precede las más grandes polémicas que la obra generara y, aún así, ilustra adecuadamente la efervescencia que la novela provocaría, incluso desde su recepción inicial.

<sup>3</sup> Respecto a la inicial recepción de *Heart of Darkness* como una novela de aventuras, Zdislaw Nadjer comenta en su escrito "Conrad in His Historical Perspective" que:

[I]t should not be surprising that the early critics of Conrad had great difficulties in classifying him and were almost compelled to resort to obviously superficial formulas, as for example "Kipling of the Malay Archipelago" or "writer of the sea and adventure." (Zdislaw Nadjer. "Zdislaw Nadjer on Historical Perspective" en *Bloom's Guides: Heart of Darkness*, p. 29.)

Leopoldo II en el Congo<sup>4</sup>. A pesar de haberse librado en buena medida de la primera etiqueta con su incorporación al canon occidental, *Heart of Darkness* vio persistir la segunda, sobre todo porque el propio autor insistió en subrayar las características históricamente contextuales de la obra.

Conrad señalaba, en la introducción que escribió para la primera edición en forma de libro de su obra en 1902, que *Heart of Darkness* era "experience pushed a little (and only very little) beyond the actual facts of the case for the perfectly legitimate, I believe, purpose of bringing it home to the minds and bosoms of the readers"(11) e insistía, en un escrito posterior llamado "Geography and some Explorers" (1924), en que el propósito de la obra consistía en hacer un comentario respecto a "the vilest scramble for loot that ever disfigured the history of human conscience and geographical exploration".<sup>5</sup> Con ello, el autor hacía referencia a los sucesos acontecidos hacia finales del siglo XIX precisamente en el Congo Belga: eventos que había experimentado personalmente y de los cuales conservaba una explícita amargura;<sup>6</sup> eventos que,

---

<sup>4</sup> "Most of the other contemporary reviewers read it (*Heart of Darkness*) as a criticism of Belgian colonialism, an issue that remained alive until Conrad's death and got attention in his obituary notes." (Robert F. Haugh. "Heart of Darkness: Problem for Critics" en *Heart of Darkness: An Authoritative Text, Backgrounds and Sources: Criticism*. 2da edición; p. 163)

<sup>5</sup> Albert J. Guerard. "Albert J. Guerard on Marlow as Central Character" en Harold Bloom (ed.). *Bloom's Guides: Heart of Darkness*, p. 41.

<sup>6</sup> El 9 de noviembre de 1890, Tadeusz Bobrowski, tío de Conrad, escribe a su sobrino en respuesta a una de sus misivas –desaparecida en estos días–: "I see from your last letter that you feel resentment towards the Belgians for exploiting you so mercilessly (Zdzislaw Nadjer *apud* Tadeusz Bobrowski. "To the End of the Night" en Gene M. Moore (ed.). *Joseph Conrad's Heart of Darkness: A Casebook*, p. 138)". Esto acontecía justamente en los días en que Joseph Conrad –aún llamado Konrad Korzeniowski– hacía el viaje que habría de inspirar *Heart of Darkness* y otras de sus obras. Vejado por enfermedades, una absoluta falta de empatía con sus compañeros de viaje, promesas incumplidas y un contrato que lo forzaba a estar en África por más tiempo del que le parecía posible, Conrad vio las ilusiones humanitarias y románticas que lo llevaron a ese continente desintegrarse:



además, se encontraban en ese justo momento envueltos en una intensa controversia internacional.

A grandes rasgos, puede decirse que la polémica contemporánea a *Heart of Darkness* giraba en torno a los abusos de Leopoldo II, monarca de Bélgica, quien se había adueñado a título personal —no de los belgas y de su país— del Congo, bajo la ficción de caridad que creó mediante la manipulación de medios y un discurso amañado. Yendo un poco más a fondo, puede observarse que lo que comenzaba a evidenciarse en la temática de la obra eran los conflictos que comenzarían con la frenética carrera por territorios y la consiguiente explotación de sus riquezas —claramente representada por el *reparto de África* en la Conferencia de Berlín, llevada a cabo entre el 15 de noviembre de 1884 y el 26 de febrero de 1885— y que desembocarían en la Primera Guerra Mundial.

El periodo histórico representado en *Heart of Darkness* tiene gran relevancia en el desarrollo de los discursos imperialista y colonialista. Se trataba de uno en que tópicos como racismo, colonización, esclavitud y nacionalismo, entre otros, encontraban posicionamientos febriles. Conrad, al decidir que su novela fuera, más que un testimonio, un comentario respecto a esta compleja problemática, dejó su obra a merced de un escrutinio futuro que no pudo haber previsto, precisamente, por los diversos posicionamientos exhibidos en tópicos como los anteriores.

De tal modo, mientras algunas de las primeras respuestas críticas la contextualizaron como “an angry document on absurd and brutal exploitation”<sup>7</sup>, posteriores

---

In place of romance and adventure he found ruthless competition for trade and power, and an organization bent on making quick, huge profits. In place of the primordial vegetation, he found a landscape where the jungle, exploding with succulent foliage, contrasted grotesquely with the angular elements of imported architecture (Zdzislaw Najder. *op. cit.*, p. 143).

<sup>7</sup> Albert J. Guerard. *op. cit.*, p. 41.

corrientes críticas como la poscolonial han señalado en *Heart of Darkness* indicios de un discurso representativo de valores contrarios a los que la obra pudo llegar a significar para las primeras generaciones críticas. El ejemplo más conocido de un cuestionamiento a los planteamientos ideológicos de la novela se suscitó en 1975, cuando Chinua Achebe ofreció una conferencia llamada "An Image of Africa: Racism in Conrad's *Heart of Darkness*", en la cual sostenía que ésta es la obra que para él mejor ejemplifica:

[T]he desire —one might even say the need— in Western psychology to set Africa up as a foil of Europe, as a place of negations at once remote and vaguely familiar, in comparison with which Europe's own state of spiritual grace will be manifest.<sup>8</sup>

Otras críticas, como las planteadas por Terry Eagleton,<sup>9</sup> prosiguieron evidenciando la fragilidad de las posturas enunciadas en esta obra de Conrad. Sin embargo, un aspecto fundamental que tiende a obviarse en muchas de las críticas —tanto las más feroces como las más benevolentes— a esta obra es que resulta prácticamente imposible validar un juicio definitivo respecto al posicionamiento (moral, político, etc.) pretendidamente implícito en *Heart of Darkness*; entre otras cosas, porque se trata de una obra de una resuelta ambigüedad.

Cedric Watts afirma que, en su composición, la obra de Conrad presenta una extensa cadena de paradojas, las cuales hacen cualquier atisbo de certidumbre —y con ello prácticamente cualquier argumento a favor o en contra de los tópicos ya mencionados— derrumbarse.<sup>10</sup> Ante el extenso

---

<sup>8</sup> Chinua Achebe. "An Image of Africa: Racism in Conrad's *Heart of Darkness*" en Vincent B. Leitch (ed.). *The Norton Anthology of Theory and Criticism*, p. 1784.

<sup>9</sup> Cf. Terry Eagleton. *Criticism and Ideology*, p. 135.

<sup>10</sup> A continuación, el listado que Watts ofrece de las paradojas presentes en *Heart of Darkness*:

listado que hace Watts, huelga señalar cuán impenetrable por contradictoria resulta *Heart of Darkness* en prácticamente cada uno de los tópicos que examina, al grado que parecería que Joseph Conrad hubiese optado por relativizar cada aspecto ideológico presentado en la obra. Con ello surge la pregunta de si verdaderamente existe en la obra un planteamiento moral, filosófico o político o si en realidad, como E.M. Forster señaló en la crítica que hizo al estilo de su autor, la sustancia que la conforma es puro vapor:

These essays do suggest that he is misty in the middle as well as at the edges, that the secret casket of his genius contains a vapour rather than a jewel; and that we needn't try to write him down philosophically, because there is, in this direction, nothing to write. No creed, in fact. Only opinions and the right to throw them overboard when facts make them look absurd. Opinions held under the semblance of eternity, girt with the sea, crowned with stars, and therefore easily mistaken for a creed.<sup>11</sup>

Forster sembró la duda respecto al verdadero compromiso que Conrad tuvo con sus obras como ilustraciones de un posicionamiento ideológico. Al confrontar sus palabras se vuelve inevitable la pregunta de si *Heart of Darkness*

---

Civilization can be barbaric. It is both a hypocritical veneer and a valuable achievement to be vigilantly guarded.

Society saves us from corruption, yet society is corrupt. Imperialism may be redeemed by an 'idea at the back of it', but imperialism, irredeemably, is 'robbery with violence'.

Brotherhood transcends racial differences, but 'we live as we dream - alone'.

The truth should be communicated, but women should be denied it. Communication of the essential is impossible.

Morality is a sham. Without it human beings become sham humans.

Awareness is better than unawareness. We may become aware that it is better to be unaware, and we may even learn that ignorance is bliss.

A person who sells his soul does at least have a soul to sell, and may gain a significance denied to the mediocre (Cedric Watts. "Heart of Darkness" en J. H. Stape (ed.). *The Cambridge Companion to Joseph Conrad*, p. 47).

<sup>11</sup> F. R. Leavis apud E.M. Forster. *The Great Tradition*, pp. 192-193.

constituye una legítima manifestación de inconformidad —como su autor sugirió— o si en realidad no es más que un hueco edificio de palabras en donde se escuda un autor sin mayor profundidad. F. R. Leavis da seguimiento a este cuestionamiento desde otra perspectiva en la paradójica inducción que hace de Conrad a su *Great Tradition*:

The same vocabulary, the same adjectival insistence upon inexpressible and incomprehensible mystery, is applied to the evocation of human profundities and spiritual horrors; to magnifying a thrilled sense of the unspeakable potentialities of the human soul. The actual effect is not to magnify but rather to muffle.<sup>12</sup>

Observando en la obra la preeminencia de una innecesaria sobreadjetivación en la cual se traduce la incapacidad expresiva del autor (en el caso de *Heart of Darkness* específicamente), Leavis prácticamente descalifica la posibilidad de una cierta profundidad subyacente en el lenguaje de la obra. La novela aparenta entonces ofrecer ideológicamente poco más que un vacío envuelto por palabras carentes de mayor trascendencia, donde las opiniones, prácticamente tiradas al azar, buscan una incesante profusión de vocabulario para que les sirva de cubierta. ¿Son la ambigüedad de la novela y el posible abuso descriptivo síntomas de una llana superficialidad ideológica, como parecen sugerir Leavis y Forster?

Autores como Ian Watt, Bruce Johnson, Cedric Watts y John G. Peters, por el contrario, prefieren observar en las acusadas características de este texto conradiano la representación de algo que quizás no haya sido tan evidente para los críticos anteriores: la capacidad expresiva de la impresión. La ambigüedad y la descripción exhaustiva confluyen en los escritos de estos críticos como elementos de un impresionismo y un simbolismo intuitivos, mediante

---

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 196.

los cuales Conrad buscaba representar la cualidad de unicidad de la experiencia individual.

Críticos como los mencionados observan en la obra de Conrad un intento personal por trascender los límites de lo que era posible expresar en la ficción en su época; las características que Forster y Leavis percibieron como negativas se convirtieron para estos críticos en vehículos sin los cuales la obra no podría haber llegado a ser tan afortunada. De acuerdo con Robert S. Baker:

Conrad's endorsement to refine and extend the forms of fiction was . . . an expression of Conrad's own peculiar sensitivity to the illogicality, intransigence, and complexity of human experience.<sup>13</sup>

La expresión de algo que es, al mismo tiempo, *ilógico*, *intransigente* y *complejo* requiere formas de representación que conlleven las inciertas significaciones que se pueden extraer de la experiencia humana; sobre todo, si se trata de *situaciones límites* como las retratadas en *Heart of Darkness*. La ambigüedad y la exhaustividad descriptiva se constituyen, precisamente, a manera de estos vehículos de expresión.

Por una parte, la ambigüedad es muestra de cómo, en vez de una *verdad última*, Conrad en *Heart of Darkness* buscaba retratar una serie de *impresiones* que, a pesar de confluir en un mismo plano, no coinciden ni expresan un punto de vista global, omnisciente o *correcto* por sí mismas, sino uno parcial y relativo. Por su parte, la exhaustividad descriptiva busca reflejar el propio proceso de la experiencia y el problema que implica su comunicación.

---

<sup>13</sup> Robert S. Baker. "Watt's Conrad" en Robert Kimbrough (ed.). *Heart of Darkness: An Authoritative Text, Backgrounds and Sources: Criticism*. 3ra edición, p. 336.

## **Impresionismo y simbolismo en *Heart of Darkness* como vehículos de representación de la experiencia individual**

Ian Watt, en su libro *Conrad in the Nineteenth Century* (1979), sienta las bases para el estudio de la imaginería simbólica e impresionista en la obra de Joseph Conrad.<sup>14</sup> Al centrar en *Heart of Darkness* su primordial capítulo acerca de estos tópicos, Watt fue el primer crítico en llevar a profundidad el análisis del método de expresión conradiano como la base de la representación<sup>15</sup> de la experiencia como una condición subjetiva.

---

<sup>14</sup> Si bien antes del libro de Watt ya existía crítica enfocada en los símbolos presentes en *Heart of Darkness*, la mayoría se centraba en relaciones simbólicas cerradas, lejanas de las establecidas por Watt.

<sup>15</sup> Dado que el término representación será constantemente empleado en este trabajo, es necesario delimitarlo y hacer algunos señalamientos con respecto a sus cualidades. Con este fin, se empleará a continuación la definición establecida por Felipe Victoriano y Claudia Darrigrandi en el *Diccionario de Estudios Culturales Latinoamericanos*. De acuerdo con ésta, una manera concisa de entender este término es la siguiente:

La representación, en su sentido más básico, es el resultado de un acto cognitivo por medio del cual se produce un signo o símbolo que se instaura como el "doble" de una presunta "realidad" o de un "original" (Felipe Victoriano; Claudia Darrigrandi. "Representación", p. 247.).

Sin embargo, es preciso recordar que, de acuerdo con los estudios culturales, la historia de este término alude a problemas constitutivos debido a que:

[E]l concepto de representación sería la consecuencia de una serie de prácticas mediadas a través de las cuales se produce un significado o múltiples significados que no necesariamente son ciertos o falsos, lo cual sugiere una condición de construcción en la que se encuentran implicados los sujetos (*Ibid.*, p. 248.).

Las cuestiones de quién establece cuál es la realidad y de qué tan cierta puede llegar a ser su expresión de ésta hacen que la representación sea un fenómeno difícil de sustentar como herramienta objetiva para la comprensión de *la realidad*. Conrad en este sentido se muestra como un autor sumamente peculiar, especialmente para su época, dado que fue capaz de advertir la relatividad inherente a la descripción de la experiencia; *Heart of Darkness* es muestra de la manera en que establece su expresión de esta relatividad. Sin embargo, sería un tanto ingenuo perder de vista las representaciones que establecen sus personajes; si bien no pueden ni deben asimilarse directamente a las del mismo Conrad, sería simplista decir que no son muestra del establecimiento de una relación de hegemonía en que un

Watt toma el término *impresionismo* de la fracción francesa de la escuela pictórica del mismo nombre caracterizándola como una cuyo objetivo trasciende la generalización para enfocarse en la experiencia individual y su carácter único y subjetivo:

[W]hat distinguished the French Impressionists was an intuitive "response to visual sensations, devoid of any theoretical principle"<sup>16</sup>. It was this aim which . . . allots the Impressionist movement a decisive role in the process of art's long transition from trying to portray what all men know to trying to portray what the individual actually sees.<sup>17</sup>

Watt argumenta a partir de esto la noción de un impresionismo literario, el cual sostiene obvias diferencias con la vertiente pictórica pero cuyo fin es el mismo: ilustrar de manera irrestricta la complejidad de la experiencia individual al ejercer un énfasis en la representación de lo sensorial. De acuerdo con el crítico, *Heart of Darkness* se suscribe a este movimiento de una forma particular y difícil de equiparar:

*Heart of Darkness* is essentially impressionist in one very special and yet general way: it accepts, and indeed in its very form asserts, the bounded and ambiguous nature of individual understanding; and because the understanding sought is of an inward and experiential kind, we can describe the basis of its narrative method as subjective moral impressionism.<sup>18</sup>

La experiencia en *Heart of Darkness* es caracterizada como única por personal y como mutable por su relación con la dinámica siempre presente del aprendizaje y los cambios que este factor trae consigo. Las opiniones de los personajes de esta obra, como había señalado Forster, no

---

sujeto -incluso de modo inconsciente- impone una cierta ideología en la representación de los otros que son representados por ella.

<sup>16</sup> Ian Watt apud Jean Leymarie. *Conrad in the Nineteenth Century*, pp. 170-171.

<sup>17</sup> *Idem*.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 174.

son constantes, ni su función es identificar una vertiente ideológica precisa, sino que son expresiones personales y, muchas veces, efímeras. La pluralidad de opiniones en la obra pone en evidencia la imposibilidad de la objetividad, la incapacidad de una conciliación ideológica entre las muchas voces que pueden emitir juicios en una obra de arte. En palabras de John G. Peters:

Conrad noted the impossibility of achieving the kind of objective truth many in the nineteenth and early twentieth centuries sought. Throughout his writings, he rejects attempts to universalize truth and demonstrates that human experience is always individual. Both his philosophical concerns and narrative techniques point to an epistemology that presents human experience and knowledge originating from a particular source in space and time.<sup>19</sup>

De acuerdo con Peters, la objetividad en *Heart of Darkness* cede su lugar al juicio parcial, a los procesos individuales y a las impresiones provocadas por el contacto con situaciones que son enfatizadas en la obra como únicas, incluso desde su posicionamiento espacio-temporal, tales como las sensoriales. Cedric Watts, al coincidir con la postura de Peters, sostiene que Conrad, desde la estructura que otorgó a la obra —a la que llama “doubly oblique narration”<sup>20</sup>—, buscó ejercer énfasis en “the interplay of personal and social experience, perhaps dramatizing relativism of perception, limitations of knowledge, or conflicts between private and public codes”.<sup>21</sup> Esto se hace evidente sobre todo en el emplazamiento de dos narradores en la obra, dado que cada uno de ellos pone a disposición del lector observaciones marcadas por los límites de sus propias experiencias.

---

<sup>19</sup> John G. Peters. *Conrad and Impressionism*, p. 3.

<sup>20</sup> “Conrad took greater pains than did most users of the oblique narrative convention to preserve the possibility of critical distance between the reader and the fictional narrator” (Cedric Watts. *op. cit.*, p. 55.).

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 46.



La representación de la experiencia individual como evidencia de la imposibilidad de la objetividad no sólo se encuentra substantiada desde la forma de la novela, sino que además viene afianzada al propio uso del lenguaje; por ejemplo, en aspectos tales como la tan mencionada sobrecarga descriptiva que Leavis objetara. La exhaustiva cualificación presente en *Heart of Darkness* busca recoger a detalle, y de manera verosímil, la amplitud del rango cognitivo que es afectado por las impresiones de sus narradores.

En adición al incipiente impresionismo inherente a la profusión descriptiva, de acuerdo con Cedric Watts, una forma complementaria a ésta en que el lenguaje de la novela representa la incertidumbre y la ambigüedad de la experiencia individual es mediante el peculiar empleo que Conrad hace de los símbolos<sup>22</sup>. De acuerdo con Ian Watt, *Heart of Darkness* posee las características distintivas de ser al mismo tiempo impresionista y simbolista, pero ¿qué quiere decir exactamente que se trate de una obra simbolista? Para establecer esto, primeramente, habría que señalar a qué se hace referencia con los términos *símbolo* y *simbolista*.

En la época en que *Heart of Darkness* fue escrita, las nuevas corrientes literarias y artísticas francesas gozaron de una gran difusión, como puede evidenciar la casi subliminal influencia del impresionismo francés en esta obra de Conrad. El simbolismo, impulsado por Stéphane Mallarmé durante la segunda mitad del siglo XIX, tuvo una influencia directa y contundente en las generaciones de escritores contemporáneas y posteriores. El propio Conrad, sin identificarse a sí mismo como un simbolista, mostraba el peso que las ideas del simbolismo poseían al señalar en una misiva que:

---

<sup>22</sup> Cf. Cedric Watts. *op. cit.*, pp. 46-47.

[A] work of art is very seldom limited to one exclusive meaning and not necessarily tending to a definite conclusion. And this for the reason that the nearer it approaches art, the more it acquires a symbolic character.<sup>23</sup>

Quizás sin advertirlo, con esta afirmación Conrad señalaba la coincidencia de su visión con la de los simbolistas. Como su nombre lo indica, el simbolismo se trata de un movimiento literario cuyos principios fundamentales giran en torno a su noción de símbolo y se aplican a las artes, primeramente a la poesía, luego a la pintura y a la narrativa. Sin embargo, la controvertida visión que los simbolistas desarrollaron del símbolo identificaba a este signo como uno de carácter arbitrario, que tendía a la multiplicidad de significados. Éstos eran asignados a partir de la visión única y peculiar del poeta, quien debía dotarlos de un carácter personal y abierto.

Este empleo del símbolo es sumamente polémico debido a que abiertamente contraría su acepción más generalizada. Por ejemplo, Edmund Wilson, en *Axel's Castle* (1954), someramente justifica el uso de los términos *simbolista* y *símbolo* sin conceder que se trate de términos estrictamente adecuados:

[w]hat the symbols of Symbolism really were, were metaphors detached from their subjects. . . . And Symbolism may be defined as an attempt by carefully studied means —a complicated association of ideas represented by a medley of metaphors— to communicate unique personal feelings.<sup>24</sup>

Esta opinión —además de confinar al símbolo de los simbolistas a un estado de asimilación, al ignorar las cualidades expresivas que le son características— omite

---

<sup>23</sup> Joseph Conrad. "The Symbolic Character of Fiction" en Robert Kimbrough. *Heart of Darkness: An Authoritative Text, Backgrounds and Sources: Criticism*. 2da edición, p. 154.

<sup>24</sup> Edmund Wilson. *Axel's Castle: A Study in the Imaginative Literature of 1870–1930*, pp. 21-22.

mencionar que los simbolistas no fueron los únicos en calificar y emplear al símbolo de este modo. Existe, como el propio Wilson hace intuir y como Watt afirma, evidencia de la presencia del peculiar empleo del símbolo de los simbolistas en tradiciones literarias anteriores.

Tzvetan Todorov sostiene la existencia de al menos dos vertientes predominantes en la concepción occidental del símbolo en el estudio que realiza de la trayectoria teórica de este término. En ambas, el símbolo se define en oposición a otro término: signo o alegoría.

La primera de estas teorías sostiene una diferenciación entre los conceptos de signo y símbolo que se establece a partir de la *motivación*. Ferdinand de Saussure, el exponente más característico de esta teoría, establece la función del signo como una plenamente arbitraria y sostenida mediante la convención. Por ello, la motivación —la intención de asignar un significado a un objeto— constituye el carácter más esencial del signo. Por otro lado, Ferdinand de Saussure sostiene que el símbolo es un signo estrictamente natural; la motivación en el símbolo está del todo ausente: "Los símbolos nunca son otra cosa (como toda especie de signo) que el resultado de una evolución que ha creado una relación involuntaria entre las cosas: no se inventan ni se imponen de inmediato".<sup>25</sup> De acuerdo con este teórico, los símbolos no son susceptibles de ser creados ni interpretados, ya que se encuentran dotados por sí mismos de una transitividad. Con ello, las propiedades y cualidades del símbolo —así como de la función poética del lenguaje— quedan reducidas notablemente.

La segunda teoría, a la cual se denomina *romántica*, aparece formalmente hacia el final del siglo XVIII, aunque posee su fundamentación primera en los estudios de Clemente

---

<sup>25</sup> Tzvetan Todorov. *Teorías del Símbolo*, p. 403.

de Alejandría y San Agustín. Esta teoría reconoce en las propiedades del símbolo sus cualidades como principio capaz de representar de forma indirecta, por medio del lenguaje, lo que no puede ser representado de forma directa por él mismo.

Para comprender mejor esta teoría, valdría la pena observar, aunque escuetamente, su evolución. Todorov identifica la expresión artística romántica con la expresión de la *idea estética* de Emmanuel Kant, la cual constituye:

[U]na representación de la imaginación asociada a un concepto dado y que se encuentra relacionado a tal diversidad de representaciones parciales en el libre uso de éstas, que ninguna expresión que designe un concepto determinado pueda ser encontrada por ella, y que hace pensar, en más de un concepto, muchas cosas indecibles, cuyo sentimiento anima la facultad de conocimiento y que inspira un espíritu a la letra del lenguaje.<sup>26</sup>

En el ideario romántico, el arte busca establecer la representación de lo "que la lengua no dice",<sup>27</sup> sosteniéndose como una expresión abierta, imposible de conceptualizar. Como Conrad, los románticos llegaron a la conclusión de que el ideal de una obra de arte es la posibilidad de sostener múltiples interpretaciones; en consecuencia, la obra de arte posee, en sus significaciones, un valor semántico mucho más extenso en comparación con el que convencionalmente posee su significante. Incluso el autor de una obra de arte es incapaz de controlar todas las posibilidades de sus significados; de acuerdo con Friedrich Wilhelm Joseph Schelling, "toda obra de arte genuina . . . se presta a infinitas interpretaciones sin que podamos decir si tal

---

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 268.

<sup>27</sup> *Idem.*

infinitud es la obra del mismo artista o reside sólo en la obra"<sup>28</sup>.

Todorov señala una pequeña desavenencia entre Schelling y August Wilhelm von Schlegel con respecto a lo que consideran *la belleza*. Mientras para el primero ésta es "lo infinito expresado de manera finita",<sup>29</sup> el segundo establece la relación que ya se presentía entre lo simbólico y el arte: "lo bello es una representación simbólica de lo infinito. De este modo se aclara hasta qué punto lo infinito puede aparecer en lo finito. . . . ¿Cómo puede llevarse lo infinito a la superficie, a la aparición? Sólo simbólicamente, con imágenes y signos".<sup>30</sup> Dado que lo infinito es incomunicable, el arte requiere de un principio que partiendo del lenguaje exprese lo que el lenguaje, por sí mismo, no puede comunicar, y tal es el símbolo.

Las características y justificación del símbolo romántico son generalmente expuestas a partir de la comparación con la alegoría. Mientras que ésta última "significa directamente, . . . su faz sensible no tiene más razón de ser que transmitir un sentido",<sup>31</sup> el símbolo "sólo significa indirectamente, de manera secundaria: ante todo se presenta por sí mismo y sólo en un segundo momento descubre además lo que significa".<sup>32</sup>

De este modo, el símbolo pierde el carácter de semejanza —propio de la metáfora— para adquirir, en cambio, el de ejemplo; es decir, el símbolo se convierte en manifestación, el significado se observa por medio de él, aunque sólo en un segundo momento. La alegoría, por su parte, se vuelve *convencional* en cuanto a que debe transmitir su sentido de signo antes de que pueda saberse qué significa. De acuerdo con Johann Wolfgang von Goethe,

---

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 274.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 279.

<sup>30</sup> *Idem.*

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 282.

<sup>32</sup> *Idem.*

los procesos de construcción de alegoría y símbolo son los siguientes:

La alegoría transforma el fenómeno en concepto, el concepto en imagen, pero de tal manera que el concepto permanezca siempre contenido en la imagen y que se pueda aprehenderlo enteramente y expresarlo en ella. La simbólica transforma el fenómeno en idea, la idea en imagen, y de tal manera que la idea siempre persiste infinitamente activa e inaccesible en la imagen y que, aunque dicha en toda las lenguas, permanece indecible.<sup>33</sup>

Desde el romanticismo, la teoría del símbolo que hace de una imagen recipiente de ideas o significados inexpresables en sentido meramente verbal se ha extendido, provocando cambios drásticos, no sólo en la forma de entender la literatura, sino además en la manera de crearla. En buena medida, la forma en que los simbolistas emplearon los símbolos es herencia directa del romanticismo, y ésta, a su vez, se convierte en el legado que los simbolistas confieren a algunos escritores modernos, como sostiene, paradójicamente, Edmund Wilson<sup>34</sup>. Sostener la presencia de un cierto simbolismo en la obra de un escritor supone poder identificar a sus imágenes como símbolos, en el caso presente, como referentes que presentan, en un primer momento, la peculiaridad de ser y significar una cosa y, en un segundo momento, significar otra u otras. El medio de explorar este simbolismo es, de acuerdo con Todorov, la interpretación simbólica.

Leo Strauss define como interpretación "el intento de afirmar lo que el locutor dijo y la manera cómo comprendió, de hecho, lo que dijo, haya o no expresado explícitamente esta comprensión".<sup>35</sup> Puede observarse en esta definición cómo la interpretación contempla la posibilidad de establecer significados basados tanto en lo explícito como

---

<sup>33</sup>*Ibid.*, pp. 287-288.

<sup>34</sup> Cf. Edmund Wilson. *op. cit.*, pp. 1-25.

<sup>35</sup> Tzvetan Todorov. *op. cit.*, p. 21.

en lo que no lo es: sentido y significación. Eric Donald Hirsch sustenta por sentido "aquello que es representado por el texto, aquello que el autor quería decir al usar una secuencia particular de signos",<sup>36</sup> y por significancia –o significación– aquello que "designa una relación entre este sentido y una persona, o una concepción, o cualquier otra cosa imaginable".<sup>37</sup> La interpretación simbólica, mediante su búsqueda de significaciones, implica entonces la inserción de una obra en un contexto; es decir, de elementos que no le son propios al texto. La tarea de la interpretación en relación a lo simbólico puede entonces entenderse como el estudio de las relaciones extratextuales planteadas en una obra dada a partir de las palabras o proposiciones que conectan estos textos. La pregunta es hasta qué punto una interpretación es pertinente.

Todorov establece una condición indispensable por cumplirse para justificar la interpretación de una obra. A esta condición le atribuye el nombre de *principio de pertinencia* y su función, como su nombre lo indica, es la de identificar si los discursos presentes en una obra literaria obedecen al objetivo del texto. Ante la situación contraria, "la reacción espontánea del receptor consiste en buscar si, mediante una manipulación determinada, este discurso no podría revelar su pertinencia".<sup>38</sup> Esta manipulación es precisamente la interpretación.

Sin embargo, establecer este principio no es suficiente para definir que la cualidad de un texto sea simbólica. Definir qué es pertinente supone además identificar el tipo de pertinencia al que el crítico alude. Esto puede hacerse a partir de la búsqueda de los que Todorov llama indicios, a los cuales denomina *textuales* y a los cuales, a su vez, divide en dos categorías:

---

<sup>36</sup> *Ibid.*, p.22.

<sup>37</sup> *Idem.*

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 28.

*sintagmáticos y paradigmáticos*.<sup>39</sup> Dado que el planteamiento de esta tesis parte de la identificación de *Heart of Darkness* como un texto simbólico que puede ser justificablemente interpretado, se vuelve necesario ver si puede ser identificado como tal mediante estos indicios.

Los indicios sintagmáticos pueden ser categorizados en dos grupos: en aquellos que se generan *por carencia* y *por exceso*. En el caso de la obra en cuestión, el indicio por carencia se muestra como el más adecuado para realizar la identificación; éste se identifica a partir de la contradicción y supone que "cada vez que dos segmentos de un texto se contradicen, el intérprete se inclinará a transformar el sentido de uno de los dos (o ambos)".<sup>40</sup> Como se ha señalado anteriormente, muchas interpretaciones de *Heart of Darkness* se basan en argumentaciones contradictorias, tales como las que Cedric Watts identifica como paradójicas.<sup>41</sup> Al optar por uno u otro de los segmentos antagónicos, estas interpretaciones se han encontrado con otras que afirman el exacto opuesto de su interpretación.

*Heart of Darkness* es un texto susceptible de ser interpretado simbólicamente, ya que cada uno de los numerosos segmentos en oposición que presenta puede emplearse para sostener una lectura resueltamente contradictoria con respecto a otra, inserta en un contexto —histórico, social, cultural, etc.— diferente sin que el texto señale, por sí mismo, una dirección. La indeterminación de *Heart of Darkness* obliga al lector, vuelto intérprete, a inclinarse por uno de los muchos sentidos en oposición y esto, de cierto modo, viene *enunciado* como una necesidad del texto desde el principio de la propia obra.

---

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 30.

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 31.

<sup>41</sup> Véase nota 11.



Todorov señala esta *enunciación* como otra de las posibles condiciones para identificar a las obras literarias como simbólicas. En ella, "el enunciador indica, metalingüísticamente, que es necesario interpretar".<sup>42</sup> El enunciador en *Heart of Darkness* es el primer narrador, quien informa al lector, en cuanto comienza a reportar la historia que le escuchó a Marlow, de las particularidades del método narrativo del navegante:

Marlow was not typical . . . and to him the meaning of an episode was not inside like a kernel but outside, enveloping the tale which brought it out only as a glow brings out a haze, in the likeness of one of these misty halos that sometimes are made visible by the spectral illumination of moonshine. (18)

El primer narrador señala explícitamente con estas palabras la necesidad de ubicar la narración de Marlow en un contexto, al extrañar el significado del interior de sus historias. Entonces, la única forma de develar el significado de la narración se vuelve el proceso que se ha descrito, es decir, la interpretación simbólica.

## **Objetivo y plan de trabajo**

Dado que la contradicción es el indicio de la necesidad de una interpretación simbólica que de manera más persistente se encuentra en la obra, en esta tesis se pretende sostener el análisis de tres de sus más prominentes contradicciones y estudiar la extensión de sus campos de interpretación. El contexto al que se asociarán estas contradicciones es aquél que hace referencia a la problemática histórica que sirvió de inspiración a la obra, cotejándola con discursos y

---

<sup>42</sup> Tzvetan Todorov. *op. cit.*, p.30.

señalamientos de la época y con interpretaciones de la obra basadas en posicionamientos diversos.

En esta tesis se trazarán relaciones entre las significaciones de diversos símbolos al sostener un enfoque de comparación y contraste. Debido a sus cualidades contradictorias, estas relaciones tienden a ser duales y su relación indisoluble: por ejemplo, difícilmente puede hablarse del simbolismo de la luz en la novela sin recurrir al de la oscuridad. Por consiguiente, se analizarán las significaciones resultantes de tres de estas oposiciones simbólicas: luz y oscuridad, vacío y plenitud, e identificación y abyección. En estos análisis se estudiarán las relaciones entre ambas partes de cada oposición, tomando en cuenta el contexto del que se desprenden.

Inicialmente, se analizará la oposición simbólica entre luz y oscuridad en *Heart of Darkness*. Primeramente, en el estudio de esta oposición se observará la forma en que la significación convencional de los signos de la luz y de la oscuridad en el periodo histórico del que la novela se desprende es ironizada. Para ello, se mostrará cómo el empleo de dos narradores en la obra permite contrastar dos posiciones antagónicas respecto a este problema, cuando el segundo de éstos pretende evidenciar la falsedad de las significaciones de estos signos. En la primera parte de este capítulo, se hace uso del contexto histórico para ilustrar la coincidencia entre la visión del primero de estos narradores y la generalidad del imaginario occidental de la época en cuanto a la significación de estos signos.

De este modo podrá apreciarse cómo el signo de la oscuridad quedaba posicionado en el imaginario occidental —y en los discursos que justificaban la explotación del continente africano— como el enemigo del progreso representado por el signo de la luz. Asimismo se observará cómo este signo se mostraba como una clara reflexión de lo

más valioso que Occidente podía ofrecer a África en un sentido moral.

La segunda parte de este capítulo observa cómo el sentido de estos símbolos queda trastocado cuando éstos son empleados por Marlow para intentar representar, de algún modo, su experiencia, la cual es incierta y la cual aún sigue pareciendo incomprensible para el propio narrador. La luz, usualmente empleada para denotar un estado de superioridad moral de Occidente, acaba por convertirse en símbolo de la corrupción de los ideales occidentales.

En la siguiente sección se observará el que se llamará el proceso de la iluminación de Marlow: su obtención de un conocimiento de la naturaleza humana según el cual el símbolo de la oscuridad queda relativizado, mostrado ya no más como anatema de Occidente sino como una constante que adquiere muchas formas, presente en la totalidad del género humano. La luz de la labor occidental, por su parte, queda desplazada, subordinada a la luz simbólica de la iluminación del navegante. Éste, a su vez, intenta comunicar a través de la paradójica luz de la narración del encuentro que tuvo con las tinieblas un conocimiento a sus escuchas e, indirectamente, a sus lectores.

La segunda oposición simbólica que se analizará es la que refiere a la cuestión de la identificación y la abyección entre occidentales y africanos. Tomando como base lo sugerido por Edward Said en su libro *Orientalism* (1978) respecto a la existencia de elementos afianzados al lenguaje y a la cultura que denotan un posicionamiento ideológico en el discurso occidental, en este capítulo se abordará la visión que en la novela se formula del nativo africano. De acuerdo con esta perspectiva, los africanos se convierten en un símbolo que le devela al occidental su papel en el entramado social que sostiene el colonialismo. Los africanos, a pesar de ser personas sensibles, quedan

reducidos en la novela a una masa homogénea, representativa de una serie de estereotipos y de figuras peyorativas a partir de las cuales se construye la identidad de Occidente.

En *Heart of Darkness* el occidental define su papel en la sociedad que establece con el nativo en una secuencia de ambiguos movimientos de acercamiento y alejamiento, identificación y abyección. La resultante de este proceso culmina siendo el planteamiento de una diferencia simbólica con base en la cual la posición del occidental queda definida.

Para finalizar, la tercera oposición simbólica se presenta en el capítulo "Vacío y plenitud", el cual establece que el vacío es presentado en la novela de Conrad como un símbolo que refiere a una diversidad de significaciones negativas. Aquello y aquellos representados como vacíos en *Heart of Darkness* son contrarios a una supuesta plenitud de moralidad, identidad y esencia.

En "Vacío y plenitud" se observarán primordialmente dos instancias de esta oposición. En primer lugar, la que encuentra en el vacío la significación de una corrupción moral. Éste se trata de uno de los temas más sostenidos a lo largo de la novela y se emplea como medio de crítica de aquellos que en la novela fungen como enviados o medios de Occidente en una supuesta acción civilizadora.

La segunda instancia de esta oposición simbólica a la que se hace referencia en este capítulo es aquella que observa lo negativo en lo opuesto a la plenitud de funciones y de identidad. El espacio que ocupa el corazón de las tinieblas en la novela, por ejemplo, es uno que ha sido desprovisto de referencialidad directa, quedando en él sólo una falta de identidad que se acusa de primitivismo. El espacio queda dotado de una negatividad opuesta a la plenitud de la civilización.

Asimismo, se verá en este capítulo cómo en la novela las cosas y las personas en aquel páramo adoptan la negatividad del corazón de las tinieblas en un virtual abandono a la inercia. Las cosas más representativas de Occidente se convierten en parte de un paisaje primordial donde la esencia de lo funcional se encuentra perdida ante la inacción. Del mismo modo, las acciones de los occidentales se vuelven gratuitas y regidas por el sinsentido, trayendo por resultado un desperdicio atroz y evidenciando la falsedad de un discurso que encumbraba el trabajo.

En este capítulo se observará cómo las cosas, los lugares y las personas se convierten en signos de un vacío de diversos tipos. Asimismo se estudiará cómo todos ellos conducen a significaciones de negatividad con respecto a los supuestos de plenitud originados en Occidente.

Mediante estos tres capítulos se busca establecer una interpretación del simbolismo de estas tres dualidades simbólicas antagónicas, la cual sirva para señalar cómo, aprovechando la profusión descriptiva, la ambigüedad y la contradicción inherentes a los símbolos, Conrad intentó representar lo inasible e incierto de la experiencia individual.

## Luz y oscuridad en *Heart of Darkness*

La luz, en su extensa constitución simbólica, debe en mucho su importancia a su contracara, la oscuridad. Juntas forman uno de los sistemas de representación ontológica más persistentes en el mundo<sup>43</sup>. Sus representaciones "constituyen las «metáforas absolutas» del devenir y del perecer, nacimiento y muerte, salvación y hundimiento, metáforas de una vida antagónica en sí misma"<sup>44</sup>.

En *Heart of Darkness*, Charlie Marlow, personaje principal y narrador, se encuentra atrapado en el vórtice de estas dos fuerzas dinámicas. Por una parte, al establecer que su experiencia "seemed somehow to throw a light on everything about me -and into my thoughts" (21), el navegante implica una relación entre el símbolo de la luz y un proceso ontológico, aquél que él mismo sufrió.

Por otra parte, las direcciones semánticas que luz y oscuridad adquieren durante la novela se encuentran fincadas en perspectivas tan variadas que incluso llegan a ser contradictorias. Ambos estadios, luz y oscuridad, sugieren personificaciones cuyas significaciones se desplazan constantemente, como respuesta a una red de asociaciones que tiene numerosas bases -culturales, históricas, religiosas, etc.- y que va truncándose, cambiándose y expandiéndose conforme las experiencias de Marlow se van narrando y aún antes, al sucederse.

En este capítulo se pretenden examinar las variadas rutas que los símbolos de la luz y de la oscuridad toman durante la novela, así como trazar los orígenes de sus significaciones dentro del contexto histórico en que *Heart of Darkness* se encuentra inserta para evidenciar la

---

<sup>43</sup> Cf. Mircea Eliade. "Experiencias de la luz mística" en Mircea Eliade. *Mefistófeles y el andrógino*, pp. 21-97.

<sup>44</sup> Gernot Böhme y Hartmut Böhme. *Fuego, agua, tierra y aire*, p. 175.

polisemia que se desprende de la función simbólica en la obra.

### **Justificación histórica: Historia de la luz y la oscuridad en el Congo Belga**

*Heart of Darkness* sugiere, desde su propio título, la imagen manifiesta de la oscuridad como un principio de significación capital en su composición. El delinear a cada instante con precisión pictórica los cambios de luz física y espiritual hace de Marlow una víctima constante de las impresiones: con su narración es evidente que pretende comunicar algo que se escapa de la lógica, una experiencia que regresa como un ensueño, envuelta en profundos y nebulosos matices.

Si bien la experiencia de la luz es más intensa en Marlow que en cualquier otro personaje, durante la narración queda implícito que no es una experiencia exclusiva de él. Las oposiciones entre las visiones de distintos personajes funguen como una ilustración a diversos niveles de la misma problemática dentro de la imaginación material.

A pesar de que la reacción de Marlow a las variaciones de luz y oscuridad es sin duda la más aguda, el navegante no es el único personaje de la novela que emplea estas imágenes para representar un significado profundo e intrincado. Como ejemplo basta recordar que el primer narrador, aquél que cuidadosamente delinea cada impresión que experimenta a bordo del *Nellie*, ya había señalado la luminosidad de las acciones civilizadoras de Occidente aún antes de que Marlow comenzara a mostrar su irónica naturaleza con su narración:

The tidal current runs to and fro in its unceasing service, crowded with the memories of

men and ships it has borne to the rest of home or to the battles of the sea. . . . Hunters for gold, pursuers for fame, they all had gone out on that stream, bearing the sword, and often the torch, messengers of the might within the land, bearers of a spark from the sacred fire. (17)

Para este primer narrador, las labores de los ingleses que se han hecho a la mar representan ese trabajo al que se hará referencia después como uno que bordea en lo religioso, convirtiendo a los que participan en él en una suerte de misioneros.

Marlow posteriormente abordará el mismo tópico, aunque entonces sugiriendo un abierto distanciamiento gracias a su postura irónica: "It appeared. . . I was also one of the Workers, with a capital -you know. Something like a lower sort of apostle" (18).

El trabajo es, de acuerdo con la perspectiva que Marlow parodia, como la luz, una luz que debía ser extendida religiosamente sobre los entonces ignotos parajes de la tierra. De acuerdo con esta idea, consistente con la ideología victoriana, la luz del progreso occidental iluminaría las tinieblas arraigadas a las colonias, destruyendo la oprobiosa oscuridad de lo salvaje.

Cabe recordar que la posición victoriana respecto a las colonias siempre fue ambivalente. Por una parte, el aparato mediático de la época nutría al imaginario de su público con nociones de aventura y caridad, sugiriendo que las funciones de los involucrados con este impreciso *trabajo* eran loables y que estos notables individuos anteponian al beneficio personal, la permanencia del progreso en estos remotos lugares. Por otra parte, el ideal imperialista, bajo el cual operaban numerosos intereses corporativos, incluyendo los mediáticos, sostenía otra visión, diametralmente opuesta de África y de los colonizados. De acuerdo con ésta, los británicos -y los europeos en general- observaban en las razas colonizadas



una supuesta inferioridad que les otorgaba licencia para reclamar no sólo sus posesiones y tierras, sino incluso sus trabajos y sus vidas.<sup>45</sup>

En el mejor de los casos, el occidental veía en el africano a una suerte de hermano menor a quien tenía obligación de ayudar y propulsar en su carrera en la cadena evolutiva. Fue ésta, precisamente, la perspectiva a la que los intereses corporativos occidentales apelaron para popularizar sus labores, logrando una aprobación raramente contrariada con eficacia.

El papel que la propaganda mediática tuvo en la justificación en Europa de la exploración exhaustiva y de la subsecuente explotación del continente africano es retratado abiertamente en *Heart of Darkness*<sup>46</sup>. Es importante notar que antes de la *debacle* moral de Leopoldo II, no sólo aquellos directamente involucrados, sino incluso el común de la gente coincidían con la postura

---

<sup>45</sup> Al explicar la función del racismo en el discurso imperialista durante la era de la que *Heart of Darkness* se desprende, Patrick Brantlinger señala que,

Racism often functions as a displaced or surrogate class system, growing more extreme as the domestic alignments it reflects are threatened or erode. As a rationalization for the domination of "inferior" peoples, imperialist discourse is inevitably racist; it treats class and race terminology as covertly interchangeable or at least analogous. Both a hierarchy of classes and a hierarchy of races exist; both are the results of evolution or of the laws of nature; both are simpler than but similar to species; and both are developing but are also, at any given moment, fixed, inevitable, not subject to political manipulation. . . . [I]n South Africa, the "conquered races" were often treated as a new proletariat —a proletariat much less distinct from slaves than the working class at home (Patrick Brantlinger. "Victorians and Africans: The Genealogy of the Myth of the Dark Continent" en Gene M. Moore (ed.). *Joseph Conrad's Heart of Darkness: A Casebook*, p. 61.).

<sup>46</sup> Cf. Adam Hochschild. *King Leopold's Ghost: A Story of Greed, Terror, and Heroism in Colonial Africa*. Considérese el papel que los escritos de David Livingstone y Henry Morton Stanley tuvieron como antecedentes del despliegue propagandístico del llamado reparto de África y la posterior participación de Stanley como una suerte de publicista de Leopoldo II y de su proyecto del Estado Libre del Congo.

magnánima de Occidente como líderes del progreso y la civilización. Los discursos de personajes como el primer narrador y la tía de Marlow enfatizan la creencia de la gente británica lejana a las colonias de que este *trabajo* tenía más de lucha moral que de negocios; en palabras de Patrick Brantlinger:

By the time of the Berlin Conference of 1884, which is often taken as the start of the "scramble for Africa," the British tended to see Africa as a center of evil, a part of the world possessed by a demonic "darkness" or barbarism, represented above all by slavery and cannibalism, which it was their duty to exorcise.<sup>47</sup>

El discurso europeo constantemente apelaba a dichas causas morales —como se ha dicho, la erradicación del esclavismo, el cual en esos momentos era convenientemente dominado por los árabes, y el canibalismo sobre todo— mientras personificaba a luz y oscuridad: la luz, como pretendido reflejo de Occidente, representaba dentro de esta retórica los ideales de civilización, progreso y cristiandad mientras que la oscuridad no podía entenderse sino como un contrario silente y misterioso, poseído por demonios y la tiranía de la inacción. Nuevamente en palabras de Brantlinger:

The myth of the Dark Continent defined slavery as the offspring of tribal savagery and portrayed white explorers and missionaries as the leaders of a Christian crusade that would vanquish the forces of darkness.<sup>48</sup>

El explorador Henry Morton Stanley —posteriormente al servicio del rey Leopoldo II de Bélgica— ofrece a continuación un ejemplo de la persistencia de esta dualidad, en la cual sólo se escucha la voz del dominante, que asume automáticamente un tono moralmente superior:

---

<sup>47</sup> Patrick Brantlinger. *op. cit.*, p. 179.

<sup>48</sup> *Ibid.* pp. 80-81.

God forbid that we should any longer subject Africa to the same dreadful scourge and preclude the light of knowledge which has reached every other quarter of the globe from having access into her coasts.<sup>49</sup>

Stanley puntualiza aquí una analogía bien conocida: luz y civilización. La idea era que el mundo occidental estaba repleto de ambos y que, por tanto, Europa Occidental, como su vanguardia, era moralmente responsable de comunicar esta luz a sus menos afortunados vecinos. Por oposición, se hace evidente que África es un lugar carente de conocimiento y civilización, un lugar cubierto por una oscuridad oprobiosa, cuyos habitantes estaban poseídos por todo tipo de demonios, pero que podían y, de algún modo, deseaban ser salvados, aspirando a todas las ventajas que el progreso occidental podía llegar a brindarles.

Zdzislaw Najder, en su ensayo "To the End of the Night" (1983), subraya el empleo de esta retórica, señalando que el propio Rey Leopoldo II "knew how to make clever use of slogans about progress, the civilizing mission, and the enlightenment and ennoblement of savages".<sup>50</sup> Najder cita uno de sus discursos, en el cual el monarca observa:

To bring civilization to the only part of this globe where it has not yet penetrated, to pierce the darkness which envelops whole populations—is, I dare say, a crusade worthy of this age of progress.<sup>51</sup>

Leopoldo II esgrime la bandera del progreso contra la barbarie, representada como una oscuridad envolvente que habría dejado a poblaciones enteras subyugadas a horrores inhumanos. Luz y oscuridad entran en juego en el imaginario político y cobran vida como —directas e indirectas—

---

<sup>49</sup> Robert Hampson apud Henry Stanley Morton. "Introduction" en Robert Hampson (ed.). *Heart of Darkness with The Congo Diary*, p. xxxiii.

<sup>50</sup> Zdzislaw Najder. "To the End of the Night" en *Joseph Conrad's Heart of Darkness: A Casebook*, pp. 125-126.

<sup>51</sup> *Idem*.

alusiones a los contrastes entre negritud y blancura, civilización y barbarie, jungla y ciudades, paganismo y cristiandad, Oriente y Occidente, la salvación del progreso y el abandono del horror.

La retórica imperialista que el reinado de Bélgica adoptó fue particularmente exitosa puesto que supo emplear a su favor el escándalo suscitado por los horrores del esclavismo y el canibalismo<sup>52</sup>. Para la opinión pública, ambos se sostuvieron como los estigmas bajo los cuales cayó la visión que ésta tenía de África y los africanos. El reinado de Leopoldo II se encargó de emplear estos asuntos en un agresivo oscurecimiento mediático del continente africano; en palabras de Brantlinger: "The constant association of Africa with the inhuman violence of the slave trade . . . did much to darken its landscape".<sup>53</sup>

Por su parte, el canibalismo no sólo se mostró a los ojos de los europeos como una característica oprobiosa de los africanos, sino que además parecía establecer una relación directa con todo lo que el hombre occidental consideraba tabú: idolatría, paganismo y violencia.

Sin embargo, el mismo Brantlinger señala que es posible que las interpretaciones occidentales de este fenómeno hayan tenido más base en la imaginación de los autores de ficción que en la realidad. Thomas Henry Huxley señala que "in the imperial period writers were far more addicted to cannibalism than . . . Africans were ever to cannibalism"<sup>54</sup> y prosigue al puntualizar que, "The more that Europeans dominated Africans, the more 'savage' Africans came to seem: cannibalism represented the nadir of savagery, more extreme even than slavery (which of course a

---

<sup>52</sup> Cf. Patrick Brantlinger. *op. cit.*, pp. 173-176.

<sup>53</sup> *Ibid.*, p. 175.

<sup>54</sup> *Ibid.*, p. 185.

number of 'civilized' nations practiced through much of the nineteenth century)".<sup>55</sup>

De esta forma, puede apreciarse cómo el imaginario occidental se vio coludido con los intereses imperialistas europeos en la creación de un imborrable estigma en África y sus habitantes. La relevancia de estos hechos en la novela de Conrad es capital. Gran parte del éxito de esta obra se debe precisamente a su cruenta forma de abordar la problemática moral subyacente al estado del Congo Belga, sin olvidarse de entrelazar a esta crítica el aspecto del imaginario material. La narración de *Heart of Darkness*, juega con la eterna lucha simbólica entre la luz y la oscuridad buscando a veces subvertirla y otras abiertamente desvirtuarla, cambiando significantes, eliminándolos, buscando afanosamente dejar al descubierto la realidad oculta tras los discursos.

### **El simbolismo de la luz en *Heart of Darkness***

Como se ha señalado anteriormente, la luz y la oscuridad son imágenes sumamente persistentes en *Heart of Darkness*; al grado que, por la diversidad de formas en que se llegan a presentar durante el texto, el número de interpretaciones que podrían surgir de su análisis resulta considerable. El constante desbordamiento de los significados de las imágenes de luz y oscuridad en la obra es muestra de su carácter simbólico: las imágenes empleadas en la obra, a pesar de ser por sí mismas representativas de objetos concretos, no pueden contener su extensión semántica, que parece multiplicarse y extenderse infinitamente. Se vuelve posible establecer diversas interpretaciones a partir de estas imágenes para lo cual es necesario demostrar que

---

<sup>55</sup> *Idem.*

éstas poseen una justificación. En esta tesis se analizarán tres de estos significados y se observará cómo, partiendo de una visión concreta de la luz, se extrapolan significaciones profundas, las cuales se establecen a partir de su contextualización.

### **La luz idealizada**

La primera forma en que se establece la dicotomía entre los símbolos de la luz y la oscuridad en *Heart of Darkness* es coincidente con la visión victoriana explorada en la primera sección de este capítulo: aquella que sugiere que luz y oscuridad representan correspondientemente civilización y barbarie. A pesar de que estos son temas persistentes en la obra, probablemente sea el primer narrador quien más prominentemente explora esta relación, haciéndolo, sobre todo, a partir de representaciones materiales:

The sun set; the dusk fell on the stream, and lights began to appear along the shore. The Chapman lighthouse, a three-legged thing erect on a mudflat, shone strongly. Lights of ships moved in the fairway – a great stir of lights going up and going down. And farther west on the upper reaches the place of the monstrous town was still marked ominously on the sky, a brooding gloom in sunshine, a lurid glare under the stars. (17)

En la descripción del primer narrador de la ciudad de Londres vista desde el Támesis, la oscuridad ha sido desterrada: la luz artificial reemplaza la del sol de manera casi automática. La civilización ha permitido a los occidentales vencer a la naturaleza, haciendo de Londres un ejemplo casi monstruoso de un reino de luz plena. Las luces multicolores de los navíos anuncian el persistente

movimiento del comercio<sup>56</sup>, estandarte del progreso occidental, al tiempo que asemejan el río a un ente despierto y lleno de vida, incluso a través de la profundidad de la noche:

Flames glided in the river, small green flames, red flames, white flames, pursuing, overtaking, joining, crossing each other – then separating slowly or hastily. The traffic of the great city went on in the deepening night upon the sleepless river. (20)

El mismo río, como representación de la naturaleza, se muestra benigno y servicial. La naturaleza ha sido amaestrada por el progreso, el cual esparce su luz a lo largo de lo que solían ser sus dominios:

The day was ending with a serenity of still and exquisite brilliance. The water shone pacifically; the sky, without a speck, was a benign immensity of unstained light. (16)

El primer narrador vincula la forma en que la luz se extiende a través de la oscuridad con la expansión territorial de Occidente en las colonias. Mientras que la luz del comercio circula a través de las aguas del Támesis, la luz del progreso y la civilización es llevada a las regiones oscuras del mundo por gente como Sir Francis Drake y Sir John Franklin, "knights all, titled and untitled – the great knights-errant of the sea" (17). El honor de llevar la civilización a estas regiones ha convertido, a través de la historia, a los más osados en caballeros, dignos depositarios de los honores del imperio. Del mismo modo, en el tiempo presente de la obra, los exploradores y explotadores se encuentran en proceso de convertirse en una suerte de santos de la causa occidental: "Something like an emissary of light, something like a lower sort of apostle" (28), de acuerdo con Marlow.

---

<sup>56</sup> Cf. Robert Hampson. "Notes on *Heart of Darkness*" en Robert Hampson (ed.). *Heart of Darkness with the Congo Diary*, p. 129.

De acuerdo con el primer narrador, los medios de la expansión colonial encuentran en la inminente propagación de esta luz una justificación que bordea en lo sagrado:

Hunters for gold or pursuers of fame, they all had gone out on that stream, bearing the sword, and often the torch, messengers of the might within the land, bearers of a spark from the sacred fire. (17)

Sin importar su motivación primera, los que partían del imperio llevaban muchas veces consigo la llama de este fuego sagrado. Esta visión preliminar de la luz que caracterizaba al progreso occidental queda así establecida como un elemento a descomponerse a lo largo de la narración de Charlie Marlow. La colonización es idealizada por el discurso del primer narrador, quien se ve súbitamente interrumpido por Marlow con palabras que inmediatamente comienzan a deshilvanar la noción de luz antes expuesta: “‘And this also,’ said Marlow suddenly, ‘has been one of the dark places of the earth’” (18).

### **La luz corrompida**

A partir del momento en que Marlow toma la palabra, se vuelve evidente su labor de oscurecimiento y relativización de los ideales coloniales. Marlow ciertamente coincide con la existencia de una luz residente, si no en Occidente, al menos en Inglaterra, aunque duda que la potencia de esta luz sea tan grande como el primer narrador sugiere:

I was thinking of very old times, when the Romans first came here, nineteen hundred years ago – the other day . . . Light came of this river since – you say Knights? Yes, but it’s like a flash of lightning in the clouds. We live in the flicker – may it last as long as the old earth keeps rolling! But darkness was here yesterday. . . . (18-19)



Marlow sabe bien que la luz a la que el primer narrador se refiere está siendo idealizada porque él mismo estuvo, en su momento, encargado de conducirla a su destino de supuesta oscuridad. En su narración, Kurtz y él mismo son identificados como miembros de "the new gang – the gang of virtue" (47), aunque él sabe bien que lo único que lo distingue, en este sentido, de los demás trabajadores de la compañía es que adquirió un privilegiado renombre gracias, en sus propias palabras, a: "My dear aunt's influential acquaintances" (47). Marlow está consciente de que fue el nepotismo el que lo llevó a convertirse en un misionero de la luz, no en un empleado más, y que, en el proceso, no le caracterizó ninguna cualidad, ningún ideal.

La idealización de la luz occidental se encuentra presente incluso en África, como le hace ver a Marlow el ladrillero de la Estación Central al identificar a Kurtz como "an emissary of pity, and science, and progress" (47). Queda establecido que la luz no es detentada por cualquiera; ser conductor de esta luz idealizada es un signo de poder incluso dentro del propio sistema colonialista: Kurtz no es un individuo cualquiera, sino "a special being" (47).

Es precisamente Kurtz quien como emisario de esta luz con más insistencia parece representar los más afortunados avances del progreso y de la civilización para Marlow. Sus palabras, reportadas por el "manager" de la Estación Central son muestra de un idealismo inusitado y contrastante en comparación con la falta de valores de los otros empleados de la Compañía: "Each station should be like a beacon on the road towards better things, a centre for trade of course, but also for humanising, improving, instructing" (58). Las palabras de Kurtz permiten observar su seguimiento de los ideales de la luz occidental, puesto que señalan que la labor de Occidente debería ser una de

iluminación, en la que las estaciones, vueltas antorchas del progreso y de la civilización, sirvieran para erradicar la oscuridad de la barbarie.

Marlow subraya que las palabras de Kurtz y la apreciación general que los otros empleados parecían tener de él, inicialmente, le hicieron creer que realmente se trataba de un ser extraordinario, cuya elocuencia contenía el brillo mismo de la luz utópica. Sus palabras en el reporte que realizó para la *Sociedad Internacional para la Supresión de las Costumbres Salvajes*<sup>57</sup> son, de acuerdo con Marlow, "burning noble words" (83), cuyo destino último sería el de guiar las labores de esta sociedad.

Abruptamente, el poder de las palabras de Kurtz queda trastocado, no por el flujo del sentido que éste conscientemente deseaba expresar en su reporte sino, por la terriblemente reveladora, casi subconsciente anotación que se encontraba al margen de su escrito: "Exterminate all the brutes!" (84). La luz idealizada de Occidente se muestra, como las palabras de Kurtz, como una farsa, en la cual la elocuencia no es sino una cubierta para la más intensamente cruenta oscuridad moral y su actuar:

The point was in his being a gifted creature, and that of all his gifts the one that stood out pre-eminently, that carried with it a sense of real presence, was his ability to talk, his words – the gift of expression, the bewildering, the illuminating, the most exalted and the most contemptible, the pulsating stream of light, or the deceitful flow from the heart of an impenetrable darkness. (79)

Marlow descubre en la elocuencia de Kurtz que la luz idealizada por Occidente está contenida en las palabras; su apariencia brillante, paradójicamente, las convierte en un

---

<sup>57</sup> De acuerdo con Robert Hampson, esta sociedad ficticia parece estar inspirada en la Association Internationale pour l'Exploration et la Civilisation en Afrique del rey Leopoldo II de Bélgica (Robert Hampson. "Notes on *Heart of Darkness*" en Robert Hampson (ed.). *Heart of Darkness with the Congo Diary*, p.137.).

vehículo de comunicación y expansión de la oscuridad. A partir de este descubrimiento, Marlow ya no volverá a ser el mismo.

### **La iluminación de Marlow**

Al referirse a las palabras al margen del reporte de Kurtz, Marlow señala la impresión que éstas tuvieron en él de un modo muy peculiar:

[A]t the end of that appeal to every altruistic sentiment, it blazed at you, luminous and terrifying, like a flash of lightning in a serene sky: "Exterminate all the brutes!" (83-84)

Las palabras le brindan a Marlow un conocimiento terrible mediante una suerte de epifanía: la forma en que el navegante observa lo que está oculto tras las palabras de Kurtz se asemeja a sobrevivir al relámpago en cuanto a la brutalidad de la experiencia y a la subsecuente adquisición de una perspectiva diferente. Mircea Eliade, en su ensayo "Experiencias de la luz mística", señala la relación entre la instantaneidad de la iluminación espiritual y la experiencia de sobrevivir el relámpago como rasgo común de varias religiones: "Todo el que sobrevive a la experiencia del rayo queda completamente cambiado",<sup>58</sup> sostiene Eliade.

Aunque no pueda afirmarse a ciencia cierta que Conrad quisiera establecer un paralelismo entre el misticismo religioso y la experiencia de Marlow, es innegable que existen muchas similitudes entre ambas situaciones.<sup>59</sup> Por ejemplo, de acuerdo con el texto de Eliade, la experiencia

---

<sup>58</sup> Mircea Eliade. *op. cit.*, p. 25.

<sup>59</sup> William Bysshe Stein señala, sin embargo, respecto a la posible influencia de la yoga y sus posturas en la configuración de la obra que, "Conrad. . . not only understood them; he believed in them." William Bysshe Stein. "The Lotus Posture and Heart of Darkness" en Robert Kimbrough. *Heart of Darkness: An Authoritative Text, Backgrounds and Sources: Criticism*. 2da edición, p. 224.

del relámpago según los esquimales -llamada *gaumanek*- consiste en:

[U]na luz misteriosa que el chamán siente repentinamente en su cuerpo, en el interior de su cabeza, en el centro mismo de su cerebro; un inexplicable faro, un fuego luminoso que le hace capaz de ver en la oscuridad, tanto en el sentido propio como en el figurado.<sup>60</sup>

Ciertamente, el navegante no vuelve a ser el mismo después de su descubrimiento; esto queda evidenciado particularmente en lo que respecta a su visión. Tras su experiencia de la luz, Marlow es capaz de ver tanto la oscuridad material como la espiritual. Tras la revelación, el paisaje, por ejemplo, se torna más oscuro que nunca tanto en su aspecto sensorial como en su relación con lo humano:

I looked around and I don't know why, but I assure you that never, never before, did this land, this river, this jungle, the very arch of this blazing sky, appear to me so hopeless and so dark, so impenetrable to human thought, so pitiless to human weakness. (91)

Partiendo de lo sensorial, Marlow puede identificar e interpretar la magnitud de la oscuridad en la enormidad de la naturaleza indomable y primordial. El navegante además extrapola del paisaje una comprensión intuitiva de la crueldad con que la oscuridad se aprovecha de la debilidad humana, la cual está perfectamente ejemplificada en Kurtz. En este personaje, sobre todo a partir de sus luminosas palabras, Marlow es capaz de observar el grado de más profunda oscuridad espiritual y moral a la que un ser humano puede acceder: "His was an impenetrable darkness. I looked at him as you peer down at a man at the bottom of a precipice where the sun never shines" (111).

Kurtz, al borde de la muerte, se muestra ante el navegante como un individuo totalmente consumido por la

---

<sup>60</sup> Mircea Eliade *apud* Jens Elmegård Rasmussen. *op. cit.*, p. 26.

oscuridad; su identidad se ha deshecho a tal grado que, para Marlow, ya no se muestra sino como una sombra, deshumanizada, sujeta a esos poderes que el navegante identifica en la brutalidad que percibe en el paisaje. Kurtz se ha convertido en "[A] shadow darker than the shadow of the night . . . draped nobly in the folds of a gorgeous eloquence" (117).

El paisaje y Kurtz, vuelto sombra, desbordan simbólicamente sus representaciones, convirtiéndose en figuras cuyos significados rebasan su materialidad, fundiéndose en esa oscuridad infinita, atemporal e indefinible. En un último momento de entendimiento, el propio Kurtz es capaz de observar la oscuridad que se había apoderado de él: "I am lying here in the dark waiting for death" (111), dice Kurtz, quien a pesar de tener frente a él la luz de una vela, se sabe sumergido en las tinieblas. Marlow entiende esto como la propia toma de conciencia de Kurtz: "It was as though a veil had been rent" (111-112); dice, dejando implícito que Kurtz, como él, puede ver. En ese momento, Marlow ve en el rostro descompuesto de Kurtz la súbita comprensión de esta oscuridad:

I saw on that ivory face the expression of sombre pride, of ruthless power, of craven terror – of an intense and hopeless despair. Did he live his life again in every detail of desire, temptation and surrender during that supreme moment of complete knowledge? He cried in a whisper at some image, at some vision, – he cried out twice, a cry that was no more than a breath –  
"The horror! The horror!" (112)

La forma en que Kurtz adquiere el conocimiento es similar a la iluminación que Marlow sufrió; igualmente, se trata de una situación repentina en la cual un conocimiento se hace presente pero, en este caso, la terrible naturaleza de este conocimiento le es revelada a Kurtz como un último y brevísimo instante de desvelo del embrujo de la oscuridad.

Como testigo de estos momentos finales, Marlow admite poseer un cierto entendimiento de la mirada de Kurtz:

Since I had peeped over the edge myself, I understand better the meaning of his stare, that could not see the flame of the candle, but was wide enough to embrace the whole universe, piercing enough to penetrate all the hearts that beat in darkness. (113)

A diferencia de Kurtz, Marlow sobrevive la experiencia de la luz que le concede el poder de ver las tinieblas figuradas; en otras palabras, Marlow es un iluminado. El primer narrador es, incluso antes de reportar su narración, quien ofrece pistas de esto, al describir al navegante de la siguiente manera: "[w]ith his legs folded before him, he had the pose of a Buddha preaching in European clothes and without a lotus-flower" (20). Tras la conclusión de la historia, el primer narrador vuelve a asimilarlo a esta figura: "Marlow ceased, and sat apart, indistinct and silent, in the pose of a meditating Buddha" (123). En "The Lotus Posture and *Heart of Darkness*", William Bysshe Stein suscribe las posturas del navegante a las evidencias de su identificación con una figura mística:

Marlow sat cross-legged right aft, leaning against the mizzen-mast. He had sunken cheeks, a yellow complexion, a straight back, an ascetic aspect, and, with his arms dropped, the palms of hands outwards, resembled an idol. (16)

A partir de este pasaje pueden identificarse elementos claramente indicativos de la complejidad espiritual que el primer narrador desea comunicar acerca de Marlow: sobre todo, además del aspecto ascético, la postura. De acuerdo con Bysshe Stein, "Marlow's lotus posture shows he is ready to engage in an exercise of intense introspection; he is ready to contemplate the chaos out of which order or cosmos comes".<sup>61</sup>

---

<sup>61</sup> William Bysshe Stein. *op. cit.*, p. 224.

A través de un proceso de internalización profunda evidenciado en las asimilaciones que el primer narrador hace a la meditación budista, Marlow comienza a establecer este proceso de contemplación. Una buena parte de la introducción del primer narrador a la historia de Marlow es indicador de la fuerte carga mística inherente al proceso de contemplación; por ejemplo, Eliade sostiene que, en la India —especialmente en los Upanisads—, la luz y sus representaciones poseen un carácter místico incomparable, dado que, de acuerdo con ellos: “[E]l ser se manifiesta por la pura luz y . . . el hombre toma conocimiento del ser mediante una experiencia de luz sobrenatural”.<sup>62</sup>

Pero esta experiencia, a pesar de ser súbita, no implica una falta de preparación por parte del iluminado:

El asceta se prepara mediante largas meditaciones y por el yoga, y en el curso de su itinerario espiritual encuentra a veces signos que le advierten de la cercanía de la revelación final. Entre estos signos anunciadores, la experiencia de las luces diferentemente coloreadas es la más importante. El *Svetâsvara Upanisad* (II, 11) señala con cuidado las “formas preliminares . . . del Brahmán” que se revelan durante la práctica del yoga a través de las epifanías luminosas, que son las siguientes: la niebla, el humo, el sol, el fuego, el viento, los insectos fosforescentes, el relámpago, el cristal y la luna.<sup>63</sup>

Como puede observarse, la gran mayoría de los indicadores epifánicos presentes en esta descripción del proceso de preparación para la experiencia de la luz mística se encuentran en *Heart of Darkness*. Las luces de colores, como ya se ha indicado anteriormente, aparecen justo al principio de la obra, representadas por las linternas de los barcos moviéndose a través del Támesis.<sup>64</sup> Asimismo, la niebla, rasgo constante de la historia, aparece en la

---

<sup>62</sup> Mircea Eliade. *op. cit.*, p. 31.

<sup>63</sup> *Ibid.*, p. 35.

<sup>64</sup> Cf. Joseph Conrad. *Heart of Darkness* en Robert Hampson (ed.). *Heart of Darkness with the Congo Diary*. p, 20.

narración desde su inicio.<sup>65</sup> La luz del sol –“the blinding sunshine of the land” (34)– anuncia el descubrimiento que hace Marlow del huerto de la muerte. El conocimiento asimilado al relámpago es vehículo de una gran revelación para el navegante y, finalmente, los delicados halos de luz de luna fungen como representación del conocimiento anhelado por quien explora los relatos simbólicos de Marlow.<sup>66</sup>

El que no se encuentren todos los indicadores mencionados no implica necesariamente una falta de seguimiento estricto, ya que “no existe una regla fija en la sucesión de las experiencias luminosas”,<sup>67</sup> y además, “el orden en que son presentadas las epifanías luminosas no corresponde a un aumento progresivo de la intensidad luminosa”<sup>68</sup>. En otras descripciones, los indicadores pueden llegar a ser, inclusive, radicalmente diferentes.<sup>69</sup> Lo que sí es constante, en cambio, es el carácter de anunciación que poseen las imágenes de la luz en *Heart of Darkness*. Las palabras aparecen caracterizadas persistentemente como luminosas; la tía de Marlow, le recuerda que “the labourer is worthy of his hire” (28), y lo hace de una manera especial, “brightly” (28); asimismo, como ya se ha señalado, las palabras escritas por Kurtz son, en apariencia, “burning noble words” (83). El conocimiento adquirido por Marlow, el objeto de su experiencia y subsecuente contemplación es: “[S]ombre enough . . . not extraordinary in any way – not very clear either . . . yet it seemed to throw a kind of light” (21).

---

<sup>65</sup> “[T]he very mist on the Essex marshes was like a gauzy and radiant fabric, hung from the wooden rises inland, and draping the low shores in diaphanous folds” (16).

<sup>66</sup> Cf. Joseph Conrad. *Heart of Darkness* en Robert Hampson (ed.). *Heart of Darkness with the Congo Diary*. p. 18.

<sup>67</sup> Mircea Eliade. *op. cit.*, p. 34.

<sup>68</sup> *Ibid.*, pp. 34-35.

<sup>69</sup> Cf. *Ibid.*, p. 34.



La luz y la oscuridad, vistas desde el posible enfoque de un misticismo religioso, fungen en la novela como figuras capitales y complementarias en la experiencia y la obtención de conocimiento de Charlie Marlow. La capacidad de reconocer a la luz como legítima solamente se puede adquirir tras haber experimentado la oscuridad<sup>70</sup>. Del mismo modo, el entendimiento de la oscuridad solamente puede ejercerse a través de la luz, como el halo de la luz de la luna sólo puede verse si existe plena oscuridad.

\* \* \*

A partir de los tres ejemplos de interpretaciones de las imágenes de luz y oscuridad presentes en *Heart of Darkness* puede observarse la capacidad unitaria y ampliamente comprensiva que Conrad consiguió con su texto. A pesar de que las tres interpretaciones sustenten visiones comparativamente radicalmente dispares, su establecimiento individual no surge de la lejanía, sino de su origen común: la polisemia inherente al símbolo.

---

<sup>70</sup> "I know that the sunlight can be made to lie too" (116).

## **Identificación y abyección en la conformación de la diferencia simbólica en *Heart of Darkness***

[A]s Europeans constructed a sense of self for themselves apart from the old order of Christendom, they had of necessity to create a notion of an 'other' beyond the seas. To describe oneself as 'enlightened' meant that someone else had to be shown as 'savage' or 'vicious'. To describe oneself as 'modern', or as 'progressive', meant that those who were not included in that definition had to be described as 'primitive' or 'backward'. Such alterity, what one might call the creation of doubleness, was an integral part of the Enlightenment project.<sup>71</sup>

Una de las situaciones más polémicas presentes en *Heart of Darkness* se desprende de la ambigua visión que ofrece de la colonización realizada por las potencias occidentales en el continente africano. Las contradictorias opiniones presentadas en la novela han sido asimiladas, en diversas ocasiones, a posicionamientos radicales tanto en contra como a favor de la hegemonía occidental. Como se verá a continuación, estas situaciones no han sido establecidas exclusivamente a partir de las palabras con que se hace referencia, explícitamente, al colonialismo, sino que además se han evidenciado en la forma en que se describe o, incluso meramente, se hace referencia a los africanos. El posicionamiento de Marlow, por ejemplo, alternativamente refleja impresiones de comprensión y rechazo hacia ellos. En este capítulo se abordarán estas impresiones formulando un análisis de los elementos simbólicos que las sustentan y de los que, a su vez, se desprenden de ellas.

Establecer en qué consiste lo simbólico de esta relación resulta una operación compleja. Primeramente debe señalarse que abyección e identificación, en sí mismas, no

---

<sup>71</sup> Alastair Pennycook apud T. Metcalf. *English and the Discourses of Colonialism*, p. 47.

son símbolos, sino que se trata de dos vertientes interpretativas, operantes de manera prácticamente simultánea, del africano, que se encuentran latentes en el discurso de *Heart of Darkness*. La forma en que ambas operan es mediante el establecimiento o el seguimiento de supuestas convenciones intrínsecas a la identidad del nativo. Mediante una serie de movimientos de acercamiento y alejamiento, su identidad, para el occidental, resulta ser, al mismo tiempo, la de humanos y animales, mártires y demonios, entes susceptibles de instrucción y salvajes, etc. Esta serie de visiones contradictorias evidencia una escisión en el discurso de la obra en torno a la figura del africano. Y esta escisión es, a su vez, muestra de la persistencia de segmentos claramente opuestos, que otorgan un carácter abierto –susceptible a interpretación– a este discurso.

La simultaneidad con que se presentan estos segmentos en *Heart of Darkness* implica la imposibilidad de sostener la prevalencia de una sola tendencia con respecto al problema en cuestión. Entonces, mediante la contextualización, el lector puede establecer si “mediante una manipulación determinada, este discurso no podría revelar su pertinencia”.<sup>72</sup>

Al ser provistos arbitrariamente de significaciones, los africanos como individuos prácticamente desaparecen en *Heart of Darkness*; al ser en su gran mayoría desprovistos de voz, los nativos adquieren, exclusivamente, la identidad que el occidental dispone otorgarles. Se convierten en símbolos que el occidental habrá de decodificar en su afán de comprensión de sí mismo.

En este capítulo se observará cómo, por la falta de una definición formal de la identidad de los africanos, se instaura una diferencia simbólica entre occidentales y

---

<sup>72</sup> Tzvetan Todorov. *Teorías del símbolo*, p. 28.

éstos en el texto. Asimismo se estudiará cómo, al otorgar múltiples significaciones al símbolo en que se convierte el africano, el occidental constituye su propia identidad.

## **Identificación y abyección en el periodo victoriano**

Identificación y abyección son dos elementos que refieren a una pretendida empatía o antipatía con respecto a los que los occidentales veían como sus opuestos. Estas visiones constituyen en el marco histórico del que se desprende *Heart of Darkness* una problemática muy profunda: ambos aspectos eran alternativamente sostenidos y aborrecidos.

Concebir la identificación, admitir la posibilidad de humanidad de los otros se trataba de un asunto sumamente polémico.<sup>73</sup> Las posiciones a este respecto variaban fuertemente de acuerdo con la perspectiva de cada nación participante en el llamado "reparto de África".<sup>74</sup>

---

<sup>73</sup> *Los otros* es un término empleado por Edward Said para designar a todos aquellos que no pertenecieran a Occidente. Cf. Edward Said. *Orientalism*.

<sup>74</sup> Las naciones más fuertemente involucradas en y beneficiadas por esta situación fueron Alemania, Bélgica, Francia y Gran Bretaña, principalmente. El papel de los británicos es en especial relevante para esta tesis, dado que su punto de vista se encuentra cabalmente representado en la novela por Marlow y su audiencia. Los británicos, como puede observarse en las palabras que Lord Grey escribió en 1899, estaban perfectamente conscientes de la competencia entre las naciones europeas por África, la cual posteriormente sería llamada el reparto de África, o, en inglés, "The Scramble for Africa":

Probably everyone would agree that an Englishman would be right in considering his way of looking at the world and at life better than that of the Maori or Hottentot, and no one will object in the abstract to England doing her best to impose her better and higher views on those savages... Can there be any doubt that the white man must, and will, impose his superior civilisation on the coloured races? The rivalry of the principal European countries in extending their influence over other continents should lead naturally to the evolution of the highest attainable type of government of subject races by the superior qualities of their rulers (Alastair Pennycook *apud* Lord Grey. *English and the Discourses of Colonialism*, p. 52).

Sin embargo, el rasgo común entre todas las naciones es que, en su mayoría, los discursos de identificación terminaron por convertirse en demagógicas excusas para la intervención y la libertad de explotación de África por los europeos.<sup>75</sup> Hacia el momento de la exploración del África subsahariana emprendida por Occidente —particularmente por Inglaterra—, la mayoría de las consideraciones respecto a la figura de los llamados *salvajes* se habían tornado en recursos para sustentar la hegemonía occidental. Entonces, el discurso imperialista empleó todo un depurado acervo de representaciones de los habitantes nativos de África, esos seres que resultaban tan desconocidos e incomprensibles a los occidentales. Éstas tendían a la generalización y a la imposición de estereotipos. Incluso alguien tan comparativamente benevolente hacia los africanos como Charles Livingstone no podía dejar de enfatizar, paradójicamente, la distancia impuesta por la abyección mediante sus representaciones de una relativa cercanía:

We come to them as members of a superior race and servants of a Government that desires to elevate the more degraded elements of the human family.<sup>76</sup>

El deseo occidental de elevar a los africanos de su supuesto estado de degradación, por una parte, los muestra como miembros de la misma familia, la humana, y, por otra, sostiene lo remoto de la distancia entre sí mismos y ellos otros. Livingstone señala la imperante necesidad de su

---

<sup>75</sup> Cf. Pierre Bertaux. *África: Desde la prehistoria hasta los Estados actuales*, pp. 160-196 y Adam Hochschild. *King Leopold's Ghost*, pp. 43-46, 84-87. En estas dos selecciones se estudia a detalle la participación y las intenciones que llevaron a las principales naciones europeas a reunirse en la Conferencia de Berlín de 1884, encuentro en el cual se otorgó la posesión del Estado Libre del Congo al rey Leopoldo II de Bélgica y en la previa Conferencia Geográfica de Bruselas de 1876, la cual dictó el discurso *humanitario* que Europa seguiría en el reparto de África.

<sup>76</sup> Daniel Liebowitz. *The Physician and the Slave Trade*, p. 107.

gobierno y de su propia raza de *ayudar* a estos parientes lejanos, en su papel de benefactores.<sup>77</sup>

Al llegar a África, el occidental quedaría convertido en una figura que confirmaría su propio carácter moral como benefactor y guía de los africanos desposeídos. Patrick Brantlinger observa en *Rule of Darkness* (1988) cómo la constante de esta visión del occidental se extiende a través del imaginario de la literatura del periodo, desde los relatos de exploradores como Stanley y el propio Livingstone hasta las novelas de aventuras. África, en buena parte de la literatura victoriana, se convierte meramente en escenografía para las proezas o los errores de los europeos, acciones que definirán simbólicamente su identidad empleando a África y a sus habitantes como turbios reflejos.

Existe, pues, un constante juego de representaciones en la ideología de la época victoriana, en el cual no sólo cabían, sino que incluso se complementaban ambas partes: la identificación, señalando la relativa cercanía entre colonizados y colonizadores y la consecuente obligación del occidental de *ayudarlos* a superar su *primitivo* estado, y la abyección, sustentando, al mismo tiempo, un desprecio y un rechazo a sus costumbres, tradiciones, religión e, incluso, apariencia.

Siendo una obra que se desprende de la transición entre el periodo victoriano y el moderno, el papel de *Heart of Darkness* en el desarrollo de la dualidad identificación/abyección es crucial. La novela no puede escapar a la paradoja del acercamiento y del alejamiento,

---

<sup>77</sup> No es sorprendente que las palabras de Livingstone encontraran un eco distante en las de un Mr Kurtz aún lúcido en su reporte para *The International Society for the Suppression of Savage Customs*, en el cual, Marlow señala:

He began with the argument that we whites, from the point of development we had arrived at, "must necessarily appear to them [savages] in the nature of supernatural beings - we approach them with the might as of a deity". (83)

empleando a los nativos como símbolos ante los cuales quedará definida la valía de los occidentales.

A continuación se abordará esta ambigua visión, prestando atención al contexto social e histórico. Se explorará, asimismo, como la combinación de estos elementos tiene una función doble: sostener la distancia simbólica entre los occidentales y africanos como su otredad y conformar ideológicamente la identidad de los primeros.

### **Identificación y abyección en *Heart of Darkness***

*Heart of Darkness* presenta problemas evidentes respecto a la cuestión de la identificación y de la abyección. Se trata de una novela que busca retratar una *realidad* con un propósito ideológico específico. Uno de sus temas centrales —la falta de templanza del individuo moderno al enfrentarse a la falta de restricciones morales— le fue revelado a su autor en su viaje a esos lugares; en palabras de Adam Hochschild: “[Conrad] was so horrified by the greed and brutality among white men he saw in the Congo that his view of human nature was permanently changed”.<sup>78</sup>

Conrad sería el primero en señalar la veracidad de su obra subrayando que “*Heart of Darkness* is experience, too; but it is experience pushed a little (and only very little) beyond the actual facts of the case for the perfectly legitimate, I believe, purpose of bringing it home to the minds and bosoms of the readers”.<sup>79</sup> Su propósito sorprende por el sostenido énfasis en la comunicación de la experiencia que había vivido en África:

That sombre theme had to be given a sinister resonance, a tonality of its own, a continued vibration that, I hoped, would hang in the air

---

<sup>78</sup> Adam Hochschild. *op. cit.*, p. 142.

<sup>79</sup> Joseph Conrad. *Heart of Darkness* en Robert Hampson (ed.). *Heart of Darkness with the Congo Diary*, p. 11.

and dwell on the ear after the last note had been struck.<sup>80</sup>

Sin embargo, la buena intención de Conrad, al señalar que la problemática del Congo requiere de un cambio inminente en la mentalidad occidental en su trato de África y de los africanos, queda un tanto en entredicho en la novela ante el insistente señalamiento que su protagonista sostiene de la diferencia entre los occidentales y sus asumidos opuestos.

A pesar de que Conrad mostró —ciertamente en lo público y privado y notablemente en su novela— una empatía inusual para su tiempo hacia los africanos, las representaciones que su personaje Marlow hizo de ellos no pudieron escapar a algunas de las convenciones peyorativas de la época. Las muestras de identificación del occidental con el africano en *Heart of Darkness* son constantemente desequilibradas por un automático distanciamiento, el cual obedece a la contemporaneidad de la obra.

Los occidentales de la época veían una distancia insalvable entre su estado y el de los africanos; mientras en el suyo observaban una progresión —religiosa, filosófica, científica— en el de los nativos veían un estado primigenio —ritualista, bárbaro—. Marlow no está exento de estas visiones, sus representaciones de los africanos revelan una actitud similar:

[T]he men were— No, they were not inhuman. It would come slowly to one. . . . [B]ut what thrilled you was just the thought of their humanity — like yours — the thought of your remote kinship with this wild and passionate uproar. Ugly. Yes, it was ugly enough; but if you were man enough you would admit to yourself that there was in you just the faintest trace of a response to the terrible frankness of that noise, a dim suspicion of there being a meaning in it which you —you so remote from the night of first ages — could comprehend. (63)

---

<sup>80</sup> *Idem.*



En este pasaje, Marlow deja implícito que uno debía, pero que no cualquiera sería capaz, de admitir un reconocimiento, una identificación del otro consigo mismo. Entonces, existe en el otro humanidad, a pesar de que sea tan difícil de ver y reconocer, dice el navegante. Esta declaración, mezcla de empatía y disgusto confesado devela la visión occidental de esos otros presentes en *Heart of Darkness*, como la de individuos cuya naturaleza diferente es impuesta mediante la dualidad de la identificación y de la abyección.

La identificación en *Heart of Darkness* se evidencia como parte de un discurso hegemónico, el cual así atendía a la necesidad de imponer un contrapeso simbólico al escarnio al que sometería a sus objetos, los africanos. Esta mezcla de empatía y repulsión es paralela a la visión moralmente progresista de algunos colonizadores, los cuales, del mismo modo, no dejarían de imponer límites a esta identificación; no cesarían de sostener una diferencia jerárquica.

### **La identificación en *Heart of Darkness***

La identificación en *Heart of Darkness* funciona de una forma insistentemente directa; durante su narración, incluso ante la burla de sus escuchas, Marlow no deja de señalarla. De los caníbales dice: "I looked at them as you would on any human being" (71); de algunos nativos que encuentra en su trayecto señala: "[W]hat thrilled you was the thought of their humanity – like yours – the thought of your remote kinship with this wild and passionate uproar" (63).

Marlow constantemente reafirma un sentimiento de cercanía con respecto a los africanos, aunque sea de manera relativa. En cierta forma, *Heart of Darkness*

representa un gran cambio en la visión occidental del africano; en esta obra éste, lejos de representar "dishonesty, suspicion, superstition, lack of self discipline"<sup>81</sup> —elementos que David Spurr caracteriza como recurrentes en el discurso imperialista— ve dichas conductas desplazarse hacia los occidentales que Marlow encuentra en su camino por el Congo. Conrad, de manera innovadora, aborda la idea del salvajismo como un proceso de interiorización psíquica similar al del modelo freudiano, el cual: "locates savagery within us and implies a continual psychic colonization and propitiation of the dark forces of the unconscious".<sup>82</sup>

La resonancia de estas fuerzas oscuras en el interior del propio Marlow lo lleva a atisbar en su propia naturaleza que, de algún misterioso modo, es relativa a la del salvaje. Pero Marlow, como representante del espíritu progresista inglés, a diferencia de muchos de los europeos que encuentra en el camino, jamás cede realmente a estos influjos.

No así Kurtz. Mr Kurtz es, más que cualquier otro en la novela, culpable de cometer esa regresión. Pero ésa, que en mayor medida el lector sólo puede intuir —la regresión barbárica que se hace manifiesta mediante los actos—, es casi insignificante frente a la regresión psíquica que ha sufrido. "His was an impenetrable darkness" (111), dice Marlow, señalando que ha alcanzado el punto más lejano, el más absoluto abandono psíquico hacia las oscuras fuerzas del inconsciente.

Es curioso que sea precisamente a Kurtz a quien en la obra se señale como el individuo más profundamente sumido en este proceso de identificación con sus opuestos, peleando por definir su identidad entre un extremo

---

<sup>81</sup> David Spurr. *The Rhetoric of Empire: Colonial Discourse in Journalism, Travel Writing and Imperial Administration*, p. 76.

<sup>82</sup> *Ibid.*, p. 77.

civilizado y otro salvaje, dado que, al mismo tiempo, en él Marlow encuentra a un hombre plenamente formado por las naciones de Europa: "His mother was half-English, his father was half-French. All Europe contributed to the making of Kurtz" (83). Kurtz es la encarnación ideal de la figura europea en África; "He is a prodigy. . . . He is an emissary of pity, and science, and progress" (47).

En la representación de Kurtz se hace evidente que el europeo es presa fácil de la corrupción, la falsedad, la falta de continencia y, en general, las raíces del malestar aconteciendo en ese lugar del mundo. La revelación de Marlow es que Kurtz, más que un representante ideal de la luz del progreso humanitario, es en realidad la representación del ideal del progreso de la explotación, el agente más capaz de llevar marfil a Europa y de asegurar los territorios más inaccesibles.

En oposición, los africanos forjan su identidad con acciones que tienden a poseer una connotación positiva, como puede evidenciarse en las palabras de Marlow: "Fine fellows – cannibals – in their place. They were men one could work with, and I am grateful to them" (61).

El elemento que hace de las representaciones de *Heart of Darkness* diferentes a las de las visiones plenamente hegemónicas es que, en su mayoría, la idea de una absoluta superioridad del hombre occidental es cuestionada. En este sentido, los africanos de la novela constituyen una figura compleja que contradice, en buena medida, los estereotipos que Occidente había creado. Siendo un elemento cultural en transición,<sup>83</sup> la visión del africano en *Heart of Darkness* ya no se trata del mero depositario de los temores del hombre occidental que la propaganda victoriana habría de

---

<sup>83</sup> Cf. Roger Bartra. *El salvaje accidental*. En este libro, Bartra establece la existencia de un constructo cultural del *salvaje*, y sitúa al africano durante el período victoriano como un reflejo de éste en el imaginario occidental.

dibujar. En algunos momentos de la novela, éste comienza a perfilarse como una figura que, más allá de la estereotipación, es capaz de sostener una postura moral, una que, además, es muchas veces menos endeble que la del occidental. Por ejemplo, al describir a los caníbales que les acompañan en el segmento final de su viaje, Marlow se encuentra sorprendido por su templanza:

Why in the name of all the gnawing devils of hunger they didn't go for us - they were thirty to five - and have a good tuck-in for once, amazes me now when I think of it. They were big powerful men, with not much capacity to weigh the consequences, with courage, with strength, even yet, though their skins were no longer glossy and their muscles no longer hard. And I saw that something restraining, one of those human secrets that baffle probability, had come into play there. (70)

Marlow observa en los caníbales una continencia inexplicable. Declarándose, a su vez, incapaz de sostener una virtud similar, Marlow elucida:

I looked at them as you would on any human being, with a curiosity of their impulses, motives, capacities, weaknesses when brought to the test of an inexorable physical necessity. Restraint! What possible restraint? Was it superstition, disgust, patience, fear - or some kind of primitive honour? No fear can stand up to hunger, no patience can wear it out, disgust simply does not exist where hunger is; and as to superstition, beliefs, and what you may call principles, they are less than chaff in the breeze. Don't you know the lingering starvation, its exasperating torment, its black thoughts, its somber and brooding ferocity? Well, I do. It takes a man all his inborn strength to fight hunger properly. It's really easier to face bereavement, dishonour, and the perdition of one's soul - than this kind of prolonged hunger. (71)

El señalamiento especulativo de Marlow no sólo se permite mostrar a los caníbales como seres humanos, sino que además les otorga virtudes que en la desesperación de lo extremo

superan las nociones de *superstition, beliefs, and what you may call principles* mientras que el discurso occidental, incluso el abolicionista, como el de Thomas Fowell Buxton, tendía más a menudo a ver en el africano el exacto opuesto:

Bound in the chains of the grossest ignorance, [Africa] is prey to the most savage superstition. Christianity has made but feeble inroads on this kingdom of darkness.<sup>84</sup>

Al calificar la templanza de los caníbales como algo que, lejano a Occidente, pudiera verse en un ámbito real como algo superior a la superstición (es decir, la estereotipación de las creencias paganas), a las creencias (la religión cristiana, occidental), y a los principios (supuestas fuerzas rectoras de la moralidad occidental), Marlow alcanza a ver algo en los africanos que le era, en buena medida, incógnito a la mayoría de los contemporáneos de Conrad.

El que sea precisamente a los caníbales, en este caso, a los que Marlow muestra como poseedores de una templanza superior a la de los europeos hace al discurso de identificación de Marlow aún más radical, puesto que el canibalismo fue uno de los estereotipos más prominentemente explotados por Occidente para consolidar la imagen de la barbarie de los africanos.<sup>85</sup> Los caníbales de este pasaje son entonces muestra de cómo, en buena medida, *Heart of Darkness* parcialmente subvierte la visión occidental del africano, dotándolo de cualidades morales que, eso sí, al menos se aprecian *diferentes* e inexplicables. En ese sentido, el carácter del africano de *Heart of Darkness* es visto de un modo más positivo en comparación con el de la

---

<sup>84</sup> Patrick Brantlinger. *op. cit.*, p. 177.

<sup>85</sup> Patrick Brantlinger señala al respecto de la visión victoriana de los caníbales:

The more that Europeans dominated Africans, the more "savage" Africans came to seem; cannibalism represented the nadir of savagery, more extreme even than slavery (Patrick Brantlinger. *op. cit.*, pp. 185-186.).

mayor parte de los europeos en cuanto a su capacidad de sostener su templanza en condiciones que han doblegado los espíritus de sus opuestos.

Hasta aquí la identificación de los opuestos en la obra de Conrad puede ser vista, amablemente, como ideal; al abogar en favor de los africanos, Marlow parecería sostener la humanidad de éstos en un tono de poderosa denuncia. Del mismo modo, al conferir a los africanos capacidades morales no sólo iguales sino incluso superiores a las de algunos occidentales, Marlow parecería estar sugiriendo una plena idealización. Sin embargo, en el propio discurso de Marlow existen indicadores de que esta identificación simbólica tiene límites y, como parece indicar el contexto histórico, motivos.

Otro momento de identificación por parte de Conrad refiere a una de las imágenes más poderosas de la novela, la cual aparece tras el ataque sensorial que Marlow sufre al llegar a la primera estación de la compañía en su camino. Maquinaria corroída, detonaciones, la visión de nativos encadenados, sus sonidos y un sol intensamente cegador hacen que el navegante busque cobijo bajo unos árboles:

My purpose was to stroll under the shade for a moment; but no sooner within than it seemed to me I had stepped into the gloomy circle of some Inferno. . . . Black shapes crouched, lay, sat between the trees, leaning against the trunks, clinging to the earth, half coming out, half effaced with the dim light, in all the attitudes of pain, abandonment and despair. . . . [T]his was the place where some of the helpers had withdrawn to die. (34-35)

A continuación, Marlow describe a los africanos como figuras deshumanizadas, de una manera que se antoja inquisitiva y crítica, ahora sí, de la explotación imperialista:

They were dying slowly – it was very clear. They were not enemies, they were not criminals, they were nothing earthly now, –nothing but black shadows of disease and starvation, lying confusedly in the greenish gloom. (35)

Marlow describe a los nativos como víctimas de la Compañía, haciendo a ésta directamente responsable por su estado y contradiciendo sus representaciones como *criminales* o *enemigos*. El navegante señala así la falsedad de la retórica de la Compañía, sugiriendo que la realidad que percibe indica que los nativos no son inhumanos en su origen, sino que han sido reducidos a esa condición por las fuerzas que debían haberles dado un carácter exactamente contrario.

Marlow busca comprender y explicar la condición del nativo, alcanzando a apreciar que la lógica, las razones que los europeos emplean como sustento para forzarle a trabajar hasta la muerte, son perfectamente ininteligibles desde esta perspectiva:

Brought from all the recesses of the coast in all the legality of time contracts, lost in uncongenial surroundings, fed on unfamiliar food, they sickened, became inefficient, and were then allowed to crawl away and rest. (35)

La retórica de Marlow funge como denuncia del régimen de explotación ocurrido en el Congo Belga, consolidando a *Heart of Darkness* como uno de los primeros escritos en detallar la situación de los congolese bajo el protectorado de Leopoldo II. En aras de universalizar su trabajo, Conrad decidió eliminar referencias a la particularidad de los eventos que lo inspiraron. Su referencia a Leopoldo como "some third rate king"<sup>86</sup> es

---

<sup>86</sup> El pasaje omitido en la versión final de *Heart of Darkness* reza así: "The best of them is they didn't get up pretty fictions about it. Was there, I wonder, an association on a philanthropic basis to develop Britain, with some third rate king for a president and solemn old senators discoursing about it and philosophers with uncombed beards

eliminada de la versión final de la novela, pero su ataque a la explotación colonizadora se vuelve más amplio, buscando poner en entredicho al total del fenómeno, en todas las épocas, señalando que, así como los congoleños son explotados por los belgas y otros europeos, los propios ingleses fueron conquistados por los romanos:

They were conquerors, and for that you want only brute force – nothing to boast of, when you have it, since your strength is just an accident arising from the weakness of others. They grabbed what they could for the sake of what was to be got. It was just robbery with violence, aggravated murder on a great scale, and men going at it blind – as is proper of those who tackle a darkness. (20)

Igualmente, bajo la pretensa de la expansión imperial, los romanos cometieron todo tipo de atrocidades, tomando lo que pudieron por los medios que pudieron. La diferencia, Marlow señala, es que, "They were no colonists; their administration was merely a squeeze, and nothing more. . . . They were conquerors" (20). Lo que diferencia a los sangrientos conquistadores de los británicos –británicos como los tripulantes del *Nellie*, Marlow incluido, y como la mayoría de los lectores de *Blackwood's Magazine* o *Maga*, revista en que *Heart of Darkness* fue publicada por vez primera– es la posibilidad de redención, de salvación: "What saves us is efficiency" (20).

De este modo, Marlow deja implícito que su cuestionamiento es a la expansión imperialista, pero no a toda. La expansión británica queda fuera de la cuestión porque es eficiente: Como ya se ha mencionado, al describir el mapa en las oficinas de la Compañía, Marlow señala, al

---

praising it. . . . (Joseph Conrad. *Heart of Darkness* en *Heart of Darkness: An Authoritative Text Backgrounds and Sources Criticism*. 2da edición, p. 7.).

En éste, se hace referencia a los ardidés mediante los cuales Leopoldo II se apoderó del Congo y de los frutos de su explotación. Cf. Adam Hochschild. *King Leopold's Ghost: A Story of Greed, Terror, and Heroism in Colonial Africa*.



ver en él el rojo que representa a los territorios británicos, que "There was a good amount of red – good to see at any time, because one knows that some real work is done in there" (25).

El personaje de Conrad participa de una visión que considera al inglés como el único imperio capaz de sostener con legitimidad y eficiencia una colonia, precisamente, por la pretendida e incontestable superioridad de sus valores. El cuestionamiento de la explotación imperialista en *Heart of Darkness* es por ello limitado y ambiguo. Las imágenes de victimización de los nativos africanos con los cuales Marlow llega a empatizar bien podrían haber sido recogidas de colonias británicas<sup>87</sup>. La actitud de los británicos, la cual Marlow parece compartir, tiende a redimir con mucha facilidad los pecados de su propia expansión imperial<sup>88</sup>.

Marlow muestra al africano como una víctima para criticar a los regímenes que poseen el control de su territorio en un juego político en el cual la visión de su escucha (y lector en la época) sería coincidente; en palabras de Chinua Achebe:

Marlow comes to us not only as a witness of the truth, but one holding those humane and advanced

---

<sup>87</sup> Considérense el caso de los zulúes y las masacres perpetradas en su contra durante los años de 1879 a 1880, los casos de las rebeliones en la India y sus subsecuentes, violentos sofocamientos y la desigual y sangrienta gesta de ingleses contra los Boers (1899-1902) entre algunos de los casos contemporáneos en que los británicos se impusieron de forma violenta a sus colonizados y negaron su derecho a constituirse como naciones, pueblos, o tribus independientes. Cf. Pierre Bertaux. *op. cit.*, p. 175.

<sup>88</sup> En el caso del esclavismo, otro de los puntos clave en la estigmatización del continente africano, la crítica de los ingleses solía ser vigorosa aunque, en palabras de Adam Hochschild:

Britain, of course, had only a dubious right to the high moral view of slavery. British ships had long dominated the slave trade, and only in 1838 had slavery's vestiges been abolished in the British Empire. But the English quickly forgot this, just as they forgot that there had been slave revolts in the West Indies and that economic factors had hastened slavery's end by making it less profitable. In their opinion, slavery had come to an end throughout most of the world for one reason only: British virtue (Adam Hochschild. *op. cit.*, p. 27.).

views appropriate to the English liberal tradition which required all Englishmen of decency to be deeply shocked by atrocities in Bulgaria or the Congo of King Leopold of the Belgians or wherever.<sup>89</sup>

La identificación en *Heart of Darkness*, a pesar de haber sido un apoyo sustancial en la denuncia de las atrocidades ocurridas en el Congo, no deja de entrar en el juego retórico que busca encumbrar una cierta ideología. La visión de Marlow, por momentos idealizando al africano, y por otros mostrándolo como víctima, muestra la adecuación de las nociones colonialistas británicas. La identificación en *Heart of Darkness* ciertamente establece una cercanía más razonable al reconocer una remota familiaridad; sin embargo, como se verá a continuación, en la novela existe, además, un sostenido énfasis en lo *remoto* de esta familiaridad, en la asignación de lugares, en la infranqueable división simbólica que separa colores, nacionalidades y papeles en la dinámica colonialista.

### **La abyección en *Heart of Darkness***

*Heart of Darkness* está tan envuelta en los presupuestos y los cambios ideológicos del tiempo en que fue producida que es inevitable que tienda constantemente a la ambigüedad. El momento en que *Heart of Darkness* es concebida es uno precario para la carga simbólica y representativa del africano en cuanto a que el colonialismo se mostraba como una realidad incambiable y hasta necesaria: “[I]n the nineteenth century no real political alternative had been suggested to Western penetration of other continents; the only practical issue was what form it should take”<sup>90</sup>, sugiere Ian Watt. La visión occidental suponía tal certeza

---

<sup>89</sup> Chinua Achebe. *op. cit.*, p. 1788.

<sup>90</sup> Ian Watt. *op. cit.*, p. 159.

en las ambiciones y los planteamientos del colonialismo que la cuestión del nativo resultaría simple: "The main point which I would have in view would be trade, commerce, peace, and civilization. The other alternative is extermination; for you can stop nowhere".<sup>91</sup>

El discurso que puede extraerse de la novela con respecto a la visión de los africanos suele hacerlos igualmente figuras de abyección que de idealización. Esta contradicción retórica se resuelve en una relación que conjuga ideológicamente ambos puntos de vista sin necesariamente enfrentarlos. David Spurr sugiere que en las figuras de idealización y de abyección en el discurso imperialista existe una situación complementaria. Mientras la abyección subyuga *al otro* para formular una excusa de intervención y el encumbramiento de los ideales y la identidad del imperio en cuestión, la identificación sirve,

[T]o provide a *compensation* on the symbolic level for the political and economic processes that have destroyed the traditional fabric of non-Western societies.<sup>92</sup>

Según sugiere Spurr, la abyección ocurre de una forma al mismo tiempo opuesta y simétrica a la identificación. Ambas vertientes tienen por origen la necesidad de la imposición de un etnocentrismo.<sup>93</sup> A su vez, ambas visiones del *salvaje* fungen como contrapeso una de la otra:

[T]he abject may be constituted by the Other, and thus as the object of revilement and desecration. . . . [H]owever, we see that the abjection of the Other also makes him or her available to saintliness: malediction and canonization are merely opposing principles of the same rhetorical operation whereby the Other is defined as lying outside the human world of the speaking subject.<sup>94</sup>

---

<sup>91</sup> *Idem.*

<sup>92</sup> David Spurr. *op. cit.*, p. 132.

<sup>93</sup> *Cf. Ibid.*, p. 134.

<sup>94</sup> *Idem.*

Como se ha postulado en el apartado anterior, la visión del africano en *Heart of Darkness* tiende a una humanización en la cual el mismo individuo occidental se sugiere cercano a él en un estado ideal. Ésta es, sin embargo, apenas una parte de la representación del africano en la obra, la parte que refiere a la identificación. La parte correspondiente a la abyección es igualmente operante y profusa.<sup>95</sup>

La abyección en *Heart of Darkness* se encarga, de manera un tanto subrepticia, de marcar un distanciamiento contundente entre africanos y occidentales. Una primera instancia de este proceso de separación surge a partir de la homogenización del africano. Por una parte, africano y África son emparentados en sus representaciones de una manera prácticamente indivisible; por otra, el africano es incapaz de sostener una individuación con respecto a los demás. La segunda instancia de abyección en la obra refiere

---

<sup>95</sup> Respecto al término *abyección*, Spurr señala, por ejemplo, en el discurso de un administrador colonial francés llamado Albert Sarraut, la existencia de una dualidad de figuras discursivas, *misery* y *abjection*,

Without us, without our intervention . . . these indigenous populations would still be abandoned to misery and abjection; epidemics, massive endemic diseases, and famine would continue to decimate them; infant mortality would still wipe out half their offspring; petty kings and corrupt chiefs would still sacrifice them to vicious caprice; their minds would still be degraded by the practice of base superstition and barbarous custom; and they would perish from misery in the midst of unexploited wealth (*Ibid.*, p. 77.).

De acuerdo con Spurr,

In this constellation of images, misery and abjection are presented as two faces of the same condition, each serving as the sign of the other, so that the physical suffering of indigenous people can be associated with their intellectual degradation: disease, famine, superstition and barbarous customs all have their origin in the dark precolonial chaos (*Idem.*).

Entonces, la abyección en el discurso imperialista refiere a la representación de las cualidades negativas del otro en oposición a las propias, sobre todo, en referencia a las que el imperialista/colonizador supuestamente ofrece a los *abyectos*.

al constante empleo de imaginería animalista en la descripción de los africanos.

### **Homogenización**

En algunos pasajes de *Heart of Darkness*, la figura del africano se torna difusa e insostenible; para Marlow, éste se encuentra tan inmerso en la naturaleza que le circunda – esa tierra primordial– que por momentos se pierde en ella:

[S]uddenly, . . . there would be a glimpse of rush walls, of peaked grass-roofs, a burst of yells, a whirl of black limbs, a mass of hands clapping, of feet stamping, of bodies swaying, of eyes rolling, under the droop of heavy, motionless foliage. The steamer toiled along slowly on the edge of a black and incomprehensible frenzy. (62)

Los africanos aparecen ante Marlow como parte indisoluble de la naturaleza, rodeándolo y cobrando forma del mismo modo que esa *tierra primitiva*:

The prehistoric man was cursing us, praying to us, welcoming us – who could tell? . . . We could not understand, because we were too far and could not remember, because we were travelling in the night of first ages, of those ages that are gone, leaving hardly a sign – and no memories. (62)

El africano se convierte en una figura lejana, una sombra que apenas va delineando su humanidad; se trata del *hombre prehistórico*, uno ausente de memorias –e historia– y carente de discursos. Sus expresiones son incomprensibles referencias a lenguajes perdidos, atrapados en lo visceral de sus representaciones.

Los africanos son descritos en este pasaje como seres resueltamente insertos en la naturaleza; son parte homogénea de un paisaje primitivo en el cual sus cualidades, tanto físicas como morales, quedan suscritas a una relación intrínsecamente indivisible con ella. La

naturaleza, vista por el europeo como subordinada, hace que el propio congolés, en su inseparable relación con ella, se muestre incapaz de su dominación. El africano, incapaz de instaurar una *civilización* a partir de la conquista de su entorno, pierde su potencial de individuación a los ojos del europeo, se convierte en otro elemento del paisaje:

I saw a face amongst the leaves on the level with my own, looking at me very fierce and steady; and then suddenly, as though a heavy veil had been removed from my eyes, – the bush was swarming with human limbs in movement, glistening, of bronze colour . . . The bush began to howl. (76)

Aunque fieros e intimidantes, los africanos no dejan de aparecer tras este *velo* de naturaleza a los ojos de Marlow como parte integral de la misma. El carácter de una jungla vuelta humana se vuelve simétrico al de seres humanos vueltos jungla.

Por su parte, la homogenización de los africanos entre sí opera de manera igualmente persistente en la novela, de un modo complementario a su homogenización con la naturaleza. Marlow, con apenas unas cuantas excepciones, se niega a sugerir cualidades distintivas entre los africanos (los pocos que consiguen distinguirse lo hacen mayormente en función de su relación con los occidentales).

El pasaje anteriormente citado permite ver cómo Marlow traza una diferencia infranqueable entre el hombre occidental –histórico, discursivo, evolucionado– y su opuesto. La figura del africano así comienza a perfilarse como la de un ser inferior en cuanto a su capacidad de individuación, en cuanto a la calidad y la cantidad de su conocimiento histórico y científico. Marlow, si bien lamenta *la conquista de la tierra*,<sup>96</sup> no sostiene una crítica contra la instauración de una diferencia, sino que

---

<sup>96</sup> Aquí se hace referencia al siguiente pasaje de *Heart of Darkness*: "The conquest of the earth, which mostly means the taking it away from those who have a different complexion or slightly flatter noses than ourselves, is not a pretty thing when you look into it much" (20).

más bien la acentúa mediante esta deshumanización e inferiorización del africano. En ese sentido, es innegable su alineación con el discurso imperialista que ve a la identidad europea "as a superior one in comparison with all the non-European peoples and cultures".<sup>97</sup>

Si bien temáticamente el embate moral de *Heart of Darkness* no va dirigido al africano sino al occidental —curiosamente, siempre y cuando éste no fuera inglés—, ello no evita que Marlow califique al occidental contrastándolo con el africano desde un punto de vista que lo observa como una criatura consabidamente inferior, entre otras cosas, por su falta de características individualizantes.

Marlow se vale de la persistencia de la comparación para establecer la debilidad de los ideales occidentales mediante la instauración de esta diferencia simbólica. Puesto que la identidad de los africanos es automáticamente asumida como inferior por homogénea o llana, al comparar a ambas partes de esta oposición, puede observarse la endeble constitución ideológica de los europeos que en la obra figuran como *ineficientes*, dado que son propensos a sufrir una *regresión* a aquel estado en una suerte de vaciamiento de identidad.

La automatización de esta diferencia aleja paulatinamente a ambas partes de la ecuación: las respectivas visiones de africanos y occidentales. La crítica de *Heart of Darkness* es entonces hacia lo que *algunos* occidentales son en su narrativa, puesto que no pueden constituirse como lo que *deberían de ser*, en su estado idealizado, contrastado con el de los africanos que son, en su abyección, inferiores incluso a ellos. Marlow señala, pues, que las cosas deberían de estar, como los caníbales, "in their place" (61).

---

<sup>97</sup> Edward Said. *op. cit.*, p. 7.

En su crítica a *Heart of Darkness*, "An Image of Africa: Racism in Joseph Conrad's *Heart of Darkness*", Chinua Achebe insiste en ver una postura ideológica en la automática constitución de una diferencia en un discurso. Al referirse al cuestionamiento de la existencia de una historia y una literatura africanas, así como de la irreflexiva asociación de África con supersticiones y costumbres extrañas, Achebe señala la existencia en estos fenómenos de una fuerza ideológica implícita, casi inconsciente, aunque decididamente persistente:

[T]he desire –one might indeed say the need– in Western psychology to set Africa up as a foil to Europe, as a place of negations at once remote and vaguely familiar, in comparison with which Europe's own state of spiritual grace will be manifest.<sup>98</sup>

Así, Achebe plantea que el motor ideológico inherente a los supuestos –i.e., la *no* existencia de una historia y/o la *no* existencia de creencias equiparables a las occidentales, sino de supersticiones y costumbres extrañas– establece automáticamente la función de diferenciación. Del mismo modo, F. Fanon ve en la instauración de dicha visión homogenizadora, reduccionista del africano la justificación más recurrente del colonialismo:

Colonialism . . . has never ceased to maintain that the Negro is a savage; and for the colonist, the Negro was neither an Angolan nor a Nigerian, for he simply spoke of 'the Negro'. For colonialism, this vast continent was the haunt of savages, a country riddled with superstitions and fanaticism, destined for contempt, weighed down by the curse of God, a country of cannibals—in short, the Negro's country.<sup>99</sup>

## **Animalización**

---

<sup>98</sup> Chinua Achebe. *op. cit.*, p.1784.

<sup>99</sup> Alastair Pennycook. *op. cit.*, p. 52.



La transición ideológica que trajo consigo *On the Origin of the Species, by Means of Natural Selection, or the Preservation of Favoured Races in the Struggle for Life* (1859) de Charles Darwin tuvo obvias implicaciones en la forma en que Occidente veía a los colonizados. En palabras de Ian Watt: "After Darwin, if man looked back at his own lineage, he discovered, not created Adam, but a long succession of unplanned mutations leading to the higher apes".<sup>100</sup>

Esta idea, prevaleciente en la cultura occidental claramente tuvo influencia en la recomposición de la experiencia del escritor en el Congo: "Conrad grew up in the heyday of evolutionary theory . . . and several aspects of evolutionary thought are present in *Heart of Darkness*".<sup>101</sup> Entonces, su viaje pasa de ser uno a un lugar verdadero en el mundo a convertirse en un regreso en el tiempo, en el cual la tierra y sus habitantes quedan desprovistos de cualquier sentido de contemporaneidad con respecto a los occidentales. Marlow representa a los individuos mirando atrás en la cadena evolutiva. Como ya se ha dicho, el africano en *Heart of Darkness* es, en sus propias palabras, "the primitive man" (62), el salvaje. La referencia al africano como *hombre primitivo* imprime connotaciones ideológicas muy fuertes a su discurso, al grado que las palabras escritas por el teórico de las razas George Romanes en 1899 a este respecto alcanzan una cruda resonancia:

When we come to consider the case of savages, and through them the case of pre-historic man, we shall find that, in the great interval which lies between such grades of mental evolution and our own, we are brought far on the way towards bridging the psychological distance which separates the gorilla from the gentleman.<sup>102</sup>

---

<sup>100</sup> Ian Watt. *op. cit.*, p. 155.

<sup>101</sup> *Idem.*

<sup>102</sup> Patrick Brantlinger. *op. cit.*, p. 186.

La teoría de Darwin funcionó en muchas ocasiones como apoyo de otras que, tras aparentemente haber encontrado sus fundamentos científicamente sustentados, sugerían la existencia de rangos dentro de la especie humana. Estos rangos estarían sujetos mayormente a observaciones físicas formuladas a partir de las llamadas diferencias de raza, las cuales las nascentes doctrinas de la antropología, la etnología y el darwinismo social se ocuparían en mucho de validar.

Los científicos de esos tiempos sostenían nociones tales como que "the Negro race formed a distinct species"<sup>103</sup> y los propios darwinistas, señala Brantlinger, no eran mucho más positivos hacia los africanos, en cuanto a que: "Evolutionary anthropology often suggested that Africans, if not nonhuman or a different species, were such an inferior 'breed' that they might be impervious to 'higher influences'".<sup>104</sup>

Una asunción común en esos tiempos sostenía que "Africans, Australians, or other primitive peoples are the 'missing link' or evolutionary stage between the anthropoid apes and civilized (white) mankind".<sup>105</sup> Si bien en el común de la idiosincrasia victoriana, los nativos de las colonias o de los lugares no considerados occidentales eran vistos como inferiores, los africanos, totalmente ajenos a las costumbres y al decoro occidentales, eran muchas veces considerados animales, como señala Firchow:

The West Congo was usually thought of as an "animalistic" place, not only in the sense of harboring multitudes of strange and exotic animals but also in the sense of being populated by "savages" and "primitives" whose way of life struck many westerners as resembling that of animals. According to Nancy Stepan, nineteenth-

---

<sup>103</sup> Patrick Brantlinger *apud* Sir Richard Burton: *op. cit.*; p. 185.

<sup>104</sup> Patrick Brantlinger. *op. cit.*, p. 185.

<sup>105</sup> *Idem.*

century scientific textbooks habitually compared Africans to apes; and even more serious scientists, such as T.H. Huxley, who denied that Africans represented the so-called "missing link" between apes and humans, tended to use animal imagery when writing about them.<sup>106</sup>

La ambigüedad de subrayar en los africanos tanto cualidades morales comparables —e incluso superiores— a las de los occidentales, como cualidades culturales y evolutivas inferiores hace que la postura de Marlow en la formación de una representación del salvaje sea tan difícil de definir.

Un ejemplo de la ambigua postura del narrador de *Heart of Darkness* a este respecto refiere al momento subsecuente a su reconocimiento de cercanía con respecto a los nativos; tras dicho momento de apertura, el navegante señala que:

I had to look after the savage who was fireman. He was an improved specimen; he could fire up a vertical boiler. He was there below me, and, upon my word, to look at him was as edifying as seeing a dog in a parody of breeches and a feather hat, walking on his hind-legs. A few months of training had done for that really fine chap. (63-64)

La función de la imaginería empleada en este pasaje es la de producir una imagen animalista del nativo. Es curioso que tras ahondar en la formulación de una cercanía, el navegante se refiera de este modo a sus supuestos semejantes. El sentido que toma esta imagen conduce a la idea de que sin trabajo —sin progreso ni civilización— aquel hombre debería estar "clapping his hands and stamping his feet on the ground" (64), como aquéllos. El bombero es un "improved specimen" (63) porque ha recibido el conocimiento, convirtiéndose en una suerte de iniciado en los pormenores de la civilización, en la tecnología, que fue tan importante en el proceso de modernización europea: "He was useful because he had been instructed" (64); pero

---

<sup>106</sup> Peter Edgerly Firchow. *Envisioning Africa: Racism and Imperialism in Conrad's Heart of Darkness*, p. 33.

esta instrucción, más que enseñanza, parecería haber sido un *amaestramiento*.

Marlow resuelve su postura hacia los nativos de un solo modo: mediante el establecimiento de un discurso ambiguo que insiste en el señalamiento de la diferencia; sus observaciones son mezcla de prejuicio y empatía las más de las veces, al forzar al lector a, meramente, imaginar una postura que, eso sí, tiende a ver al africano, convertido en salvaje, en un ser humano, pero *jerárquicamente diferente*.

Al ver una fila de demacrados nativos encadenados, cargando canastas de frutas sobre sus cabezas, Marlow subraya su profunda indignación ante su condición: "[T]hese men could not be called enemies. They were called criminals and the outraged law . . . had come to them, an insoluble mystery from over the sea" (33). El navegante llega incluso a reconocer, irónicamente, que él mismo es parte de la causa de tal situación: "After all, I also was a part of the great cause of these high and just proceedings" (33). Pero nada de ello impide que al describirlos, lo haga señalando, nuevamente, cualidades animales: "Black rags were wound round their loins, and the short ends behind wagged to and fro like tails" (33).

Chinua Achebe, al comparar a la posible compañera de Kurtz en el Congo con su prometida, observa la deshumanización de la *amazona* en la oposición que Marlow establece entre ambas. El rasgo en que Achebe percibe más tajantemente esta oposición es en la articulación del lenguaje: "the most significant difference is the one implied in the author's bestowal of human expression to the one and the withholding it from the other".<sup>107</sup> Esto culmina, nuevamente en una animalización de los nativos, en la cual, "[i]n place of speech they made 'a violent babble of

---

<sup>107</sup> Chinua Achebe. *op. cit.*, p. 1787.

uncouth sounds.' They 'exchanged grunting phrases' even among themselves. But most of the time they were too busy with their frenzy".<sup>108</sup>

Constantemente, Marlow alude a la deshumanización del salvaje como medio para establecer una crítica al sistema que, precisamente, ha provocado su deshumanización. Pero al mismo tiempo, no puede dejar de formular una imagen de inferioridad en *su salvaje*, estableciendo, con ello, una diferenciación jerárquica imposible de superar.

\* \* \*

A través de una retórica ambigua, donde las funciones de identificación y abyección pasan de ser opuestas a forjarse como complemento una de la otra, *Heart of Darkness* expone una visión del otro que, a pesar de pretendidamente intentar establecer una postura integradora, culmina sosteniendo, más enfáticamente una diferencia jerárquica entre occidentales y sus supuestos opuestos.

Señalando la diferencia como punto focal en esta oposición de interpretaciones simbólicas, *Heart of Darkness* participa activamente de una visión hegemónica, afirmando, aunque indirectamente, la superioridad historicista, moral e intelectual del occidental y, por encima de todos, la del inglés.

---

<sup>108</sup> Chinua Achebe *apud* Joseph Conrad. *op. cit.*, pp. 1787-1788.

## **Vacío y plenitud**

Constantemente durante su relato, Marlow hace referencia al vacío. El vacío —en los lugares y en las personas y sus acciones— se devela como una cruda negación de un supuesto de plenitud de identidad, moralidad, propósito, sentido y esencia. Lo y los descritos como vacíos son todos aquellos elementos incapaces de trascender hacia una plenitud de estos aspectos para el juicio del navegante.

En el caso de esta oposición simbólica, a diferencia de la explorada en el capítulo anterior, las víctimas de este contraste no se tratan únicamente de *los otros*, sino que son los occidentales quienes son mayormente afectados por la visión pesimista de Marlow en cuanto a la significación del estar en un lugar tal como el corazón de las tinieblas.

En el presente capítulo se estudiarán tres aspectos de esta oposición: aquél que refiere al vacío en los hombres como un indicador de corrupción moral, aquél que relaciona la falta de espacios reconocibles para la visión occidental con la falta de identidad y, finalmente, aquél que observa la ausencia de propósito en las acciones y en las cosas. Cabe mencionar que, dado que los ideales de plenitud se definen en oposición directa a estas variantes del vacío, los títulos se centrarán sobre todo en este último aspecto de la dicotomía durante este capítulo.

### **El vacío como corrupción moral**

Al hablar con el director de la Estación Central, Marlow se encuentra impactado por su falta de control. "He was great by this little thing that it was impossible to tell what could control such a man. He never gave that secret away.

Perhaps there was nothing within him" (42), sugiere Marlow, señalando la posibilidad del vacío en este misterioso individuo. El vacío queda entonces tempranamente representado como una falta de control, una ausencia de moralidad que es, al mismo tiempo, necesaria en la concepción de un sistema donde las leyes y reglas occidentales no tienen poder sobre el hombre. En el Congo, lo inexplicable, la crueldad y la enfermedad doblegan los valores, dejando al hombre sin un impulso externo —un sistema de normas y castigos— que lo controle o/y castigue. Entonces, lo único que puede hacer que este sistema funcione es el control interno, la moralidad, la observancia individual de las leyes occidentales lejos de las instituciones que las protegen.

Sin embargo, Marlow, conforme avanza en su viaje, en cada instancia que encuentra a su paso, encuentra el exacto opuesto a la plenitud de esa moralidad encumbrada que debiera reinar de acuerdo con la proyección mediática que sugiere que los viajeros a aquellas remotas tierras eran, como admitiría aparentar ser Marlow, "an emissary of light, something like a lower sort of apostle" (28), y cuya labor tendría por objetivo "weaning those ignorant millions from their horrid ways" (28). Marlow, en vez de encontrar a algún "saintly bestower of light"<sup>109</sup> a imagen y semejanza de la imagen mediática de Livingstone, encuentra individuos como el director, quien le confirma: "Men who come here should have no entrails" (42).

El tema del vacío moral, sin embargo, no comienza con el viaje; desde el momento en que Marlow entra en contacto con el aparato institucional que habrá de llevarlo al corazón de las tinieblas, ya pueden evidenciarse indicios de éste. El pasaje en que Marlow se presenta en las oficinas de la Compañía y es conducido a su entrevista por

---

<sup>109</sup> Patrick Brantlinger. *op. cit.*, p. 180.

una de las dos misteriosas mujeres vestidas de negro refiere a una resuelta frialdad por parte de éstas:

Often far away there I thought of these two, guarding the door of Darkness, knitting black wool as for a warm pall, one introducing, introducing continuously to the unknown, the other scrutinising the cheery and foolish faces with unconcerned old eyes. Ave! Old knitter of black wool. *Morituri te salutant*. Not many of those she looked at ever saw her again – not half, by a long way. (26)

Comparando la ecuanimidad de estas mujeres con la severidad de los resultados del proceso, Marlow insiste en puntualizar la indiferencia del aparato burocrático hacia los individuos enrolándose, aún a sabiendas de los enormes riesgos que éstos tomarían. Ian Watt sostiene que la función principal de estos personajes es poner en evidencia la persistencia de una tajante vacuidad moral. Al establecer referencias entre ellas y otras figuras históricas y literarias como las Moiras, “the French *tricoteuses* callously knitting at the guillotine, and the Roman crowds to whom the gladiators address their scornful farewell”,<sup>110</sup> Marlow deja entrever “the heartless unconcern manifested throughout the ages by the spectators at a variety of ordeals that are dangerous or fatal to the protagonists”.<sup>111</sup>

La significación de la aparición de estas mujeres se ve complementada por una subsecuente visita al médico, quien mide el cráneo a Marlow. “I always ask leave in the interests of science to measure the crania of those going out there” (27), dice el examinador. El navegante inocentemente pregunta si es que el médico repite la operación cuando los enviados regresan, obteniendo la ambigua, chocante respuesta: “Oh, I never see them . . .

---

<sup>110</sup> Ian Watt. *op. cit.*, p. 192.

<sup>111</sup> *Ibid.*, p. 191.



and, moreover, the changes take place inside, you know" (27).

La figura del médico conlleva la misma relación entre la frivolidad de la burocracia y el desinterés ante los destinos de aquellos a quienes contratan. La del doctor es una complicidad chocante que a su vez devela el sinsentido y el absurdo de las pseudo-ciencias, haciendo, declaradamente, del afectado un mero sujeto de experimentación. Marlow insiste en personificar a los miembros del aparato burocrático que lo llevará al corazón de las tinieblas como individuos que poseen motivos secretos y que se encuentran totalmente conscientes de los eventuales destinos de aquellos a quienes se ocupan de enviar a los remotos parajes de la oscuridad, aquí —aún tempranamente en la historia— representando lo incierto y lo cercano a la muerte.

Ambas instancias caracterizan, respectivamente, dos elementos esenciales en los eventos acontecidos a Marlow aún de forma primigenia. Las dos mujeres, como el mismo Marlow señala, se han convertido en guardianas de "the door of Darkness" (26), protectoras en el corazón de Occidente de los secretos actos que oscurecen cada vez más aquel otro corazón. Por su parte, el médico se transforma en el oráculo que predice lo que sucederá a Marlow: "The changes take place inside" (27), argumenta, enunciando el cambio ontológico que hará del navegante consciente de la amarga realidad.

Una posterior instancia burocrática hace eco de estos eventos. Al narrar su encuentro con el director de la Estación Central, Marlow no puede dejar de hacer notar su presencia y lo que ésta le comunicara:

He originated nothing, he could keep the routine going — that's all. But he was great. He was great by this little thing that it was impossible to tell what could control such a man. He never gave that secret away. Perhaps there was nothing

within him. Such suspicion made one pause – for out there there were no external checks. Once when various tropical diseases had laid low almost every “agent” in the station, he was heard to say, “Men who come here should have no entrails.” He sealed the utterance with that smile of his, as though it had been a door opening into a darkness he had in his keeping. (42)

Marlow observa en este hombre una continuidad a la decadencia e intriga que ha ido encontrando a lo largo de su camino en los representantes de la compañía. El director establece una condición simbólica en cuanto a que sirve como nodo a esta inescrutable oscuridad, conectando el vacío moral con el de sus acciones y su propia constitución. Así como no existe nada que explique por qué él es el único que no se enferma, tampoco existe algo que indique por qué es que él posee su puesto, dado que, “He had no genius for organising, for initiative, or for order even. . . . He had no learning, and no intelligence. His position had come to him – why? Perhaps because he was never ill . . .” (42). Al enfatizar de este modo el vacío que representa este personaje, Marlow conecta la imagen del imaginario vacío corpóreo del director y la aparente futilidad de sus acciones con la nulidad de su moralidad, la cual puede rastrearse hasta pleno Occidente y encontrar su epítome en el corazón de las tinieblas.

Los trabajadores de la Compañía a quienes Marlow irónicamente llama *los peregrinos* refuerzan la persistente sensación de vacuidad moral, complementando el aura de futilidad que el director brinda a la Estación Central. El navegante reconoce en ellos la forma física de los peregrinos, aunque desprovista de motivo:

[A]nd then I saw this station, these men strolling aimlessly about in the sunshine of the yard. I asked myself sometimes what it meant. They wandered here and there with their absurd long staves in their hands, like a lot of

faithless pilgrims bewitched inside a rotten  
fence. (44)

En estos *peregrinos*, en vez de constituirse una fe religiosa, existe la recurrencia del fetiche del marfil, símbolo del cruento comercialismo llevado a cabo por Occidente. El marfil se convierte en el objeto de un paradójico culto cuasi-religioso: "The word ivory rang in the air, was whispered, was sighed. You would think they were praying to it" (44).

La fe de estos peregrinos se muestra distante de la que entroniza la plenitud del progreso y de la civilización, presentándosele a Marlow en toda su claridad como una cuyo único objeto es la ganancia material. Patrick Brantlinger incluso sugiere que la fe expuesta en el total de *Heart of Darkness* ha pasado de ser "idol worship" a convertirse en "idea worship", como el mismo Marlow sugiere al inicio de su narración:<sup>112</sup> la idealización de los objetos en su más plena vacuidad. De acuerdo con el crítico,

Conrad suggests the universality of darkness by suggesting the universality of fetishism. If the natives in their darkness set Kurtz up as an idol, the European "pilgrims" or traders worship ivory, money, power, reputation.<sup>113</sup>

La significación de los ideales occidentales comienza así a desvirtuarse, a vaciarse del mismo modo que sus representantes. Ian Watt sugiere con respecto a esto que:

When Marlow arrives at the central station he soon learns that . . . [money] is the only faith to be found among the colonizers. There is no vestige even of a devotion to efficiency. . . .<sup>114</sup>

---

<sup>112</sup> "The conquest of the earth . . . is not a pretty thing when you look into it much. What redeems it is the idea only. An idea at the back of it; not a sentimental pretence but an idea; and an unselfish belief in the idea - something you can set up, and bow down before, and offer a sacrifice to [. . .]" (20).

<sup>113</sup> Patrick Brantlinger. "Victorians and Africans: The Genealogy of the Myth of the Dark Continent" en Gene M. Moore. *Joseph Conrad's Heart of Darkness: A Casebook*, p. 76.

<sup>114</sup> Ian Watt. *op. cit.*, p. 221.

Con su descripción de los personajes que encuentra en la Estación Central, Marlow deja implícito que los ideales enarbolados por los colonizadores no son más que palabras carentes de sentido. Ante su descubrimiento, el navegante observa en la práctica la vacuidad de estos ideales y la de sus portadores:

At the central station Marlow is surrounded by beings who are emotionally, morally, and spiritually void; and for this lack of human essence he finds another analogy, that of hollow men. The image complements the idea behind Marlow's use of the term pilgrims: their professions are hollow; like sepulchres they present only a façade which conceals the dead bones of belief.<sup>115</sup>

Los europeos en busca de riquezas comienzan a perfilarse como meros saqueadores, "greedy phantoms" (110) desprovistos de toda integridad y moralidad:

This devoted band called itself Eldorado Exploring Expedition. . . . Their talk . . . was the talk of sordid buccaneers: it was reckless without hardihood, greedy without audacity, and cruel without courage; there was not an atom of foresight or of serious intention in the whole batch of them, and they did not seem aware these things are wanted for the work of the world. To tear treasure out of the bowels of the land was their desire, with no more moral purpose at the back of it than there is in burglars breaking into a safe. (54-55)

Los hombres de la expedición son la encarnación de la negatividad occidental para Marlow. Al carecer de toda cualidad necesaria que los hiciera plenos en su descripción, se muestran, como los peregrinos, *hombres vacíos*.

La imagen de *los hombres vacíos* es persistente en los empleados de la Compañía. Conforme Marlow se adentra en el corazón de las tinieblas, las evidencias de la nulidad moral de los trabajadores se vuelve cada vez mayor: los

---

<sup>115</sup> *Ibid.*, p. 222.

mueve la avaricia, no una misión espiritual. Marlow se sirve de representar cada subsecuente encuentro con cada vez mayor crudeza. En el caso del agente de la Compañía que conoce en la Estación Central, un ladrillero que no puede hacer ladrillos<sup>116</sup>, el navegante señala que se trataba de un "papier-mâché Mephistopheles" (48) y que le parecía que "if I tried I could poke my forefinger through him, and would find nothing inside but a little loose dirt, maybe" (48). El ladrillero, ante la mirada de Marlow, aparece como una marioneta sujeta a los deseos de La Compañía; la proporción de su ambición es equivalente al vacío de su moralidad. Como en el caso de Mr Kurtz, su falta de templanza evidencia su debilidad.

Mr Kurtz en ese sentido representa el punto más extremo de ese vacío; Marlow observa como su carácter fue haciéndose, paulatinamente, más endeble e irrestricto por la falta de condicionamiento moral que le hubiera ofrecido la vida en la sociedad europea de la que provenía:

[H]ow can you imagine what particular region of the first ages a man's untrammelled feet may take him into by the way of solitude – utter solitude without a policeman – by the way of silence – utter silence, where no warning voice of a kind neighbour can be heard whispering of public opinion? These little things make all the great difference. When they are gone, you must fall back upon your own innate strength, upon your own capacity for faithfulness. (82)

Marlow deja implícito con estas palabras que ante su propia fuerza interna doblegada, la moralidad de Kurtz fue vaciándose eventualmente, hasta entregarse por completo al mal. "He had no restraint, no restraint – just like Kurtz – a tree swayed by the wind" (85), dice Marlow, lamentando la pérdida de su timonel, señalando la semejanza entre la debilidad de éste y la de Kurtz.

---

<sup>116</sup> Cf. Joseph Conrad. *Heart of Darkness* en Robert Hampson (ed.). *Heart of Darkness with the Congo Diary*, p. 45.

Pero la debilidad de Kurtz va mucho más allá. "[H]e was hollow at the core" (95), dice Marlow, puesto que, ante la ausencia de una observancia moral en su entorno, Kurtz sucumbió, abandonándose sin ataduras a sus apetitos. Al ver las cabezas cercenadas colocadas en picas alrededor de la Estación Interior, Marlow reconoce que se trata de figuras simbólicas,<sup>117</sup> representativas de un vaciamiento moral extremo:

I want you clearly to understand that there was nothing exactly profitable in these heads being there. They only showed that Mr Kurtz lacked restraint in the gratification of his various lusts, that there was something wanting in him - some small matter which, when the pressing need arose, could not be found under his magnificent eloquence. Whether he knew of this deficiency himself I can't say. I think the knowledge came to him at last - only at the very last. (95)

Al enfrentarse a Kurtz, Marlow tiene la certeza de estar tratando con alguien desprovisto de cualquier tipo de moralidad a la que pudiese apelar; en sus propias palabras, "I had to deal with a being to whom I could not appeal in the name of anything high or low" (107). El vacío moral de Kurtz llega a ser absoluto e incomparable; Marlow señala que no es sino hasta sus últimos momentos en que éste quizás se haya percatado del mal al que había sucumbido con su debilidad. Ese último instante de conciencia<sup>118</sup>, si bien lo redime a los ojos de Marlow lo suficiente para ganarse su lealtad, no evita que el narrador lo represente como otro hombre vacío. Kurtz se convierte en un fantasma -"this eloquent phantom" (122)-, en una voz incorpórea, que no parecería siquiera provenir de su propio cuerpo debilitado:

The volume of tone he emitted without effort, almost without the trouble of moving his lips, amazed me. A voice! It was grave, profound,

---

<sup>117</sup> "These round knobs were not ornamental but symbolic. . ." (94).

<sup>118</sup> Cf. Joseph Conrad. *Heart of Darkness*, pp. 111-114.

vibrating, while the man seemed not capable of a whisper. (98)

Mientras la voz y la elocuencia de Kurtz se muestran como los vestigios finales de su grandeza en el momento que Marlow le conoce, el peso de sus aspiraciones y sus ambiciones sigue arrastrando su mente a los delirios del vacío:

[B]oth the diabolic love and the unearthly hate of the mysteries it had penetrated fought for the possession of that soul satiated with primitive emotions, avid of lying fame, of sham distinction, of all the appearances of success and power. (110)

El deseo de sostener la vacuidad de las apariencias que dirigiera a Kurtz hacia el mal une a los empleados de La Compañía en su incesante lucha por sostener un sistema de explotación corrupto e inmisericorde. El dinero y la posibilidad de conseguirlo hacen que los empleados de la compañía pierdan la conciencia de los valores más básicos, al grado de verse capaces de arriesgarse a sí mismos en grados que usualmente les hubieran parecido inconcebibles y de practicar horrores indecibles. El vacío espiritual habitando los cuerpos de estos hombres complementa el de un espacio puesto en blanco y posteriormente convertido en oscuridad en la narración de Marlow, como se verá a continuación.

### **El vacío como ausencia de identidad y función**

El vacío no únicamente sirve para representar la falta de moralidad y espiritualidad implícita en las labores de la Compañía y sus empleados. Existe también otro tipo de vacío corriendo a través de las páginas de *Heart of Darkness*, uno que refiere a la ausencia de identidad en los objetos de algunas de sus representaciones.

## El vacío geográfico

To tell what a place is like, you must tell what it lacks. One must write of the Congo always in the negative. It is as though you asked: "What sort of a house is this one Jones has built?" and were answered: "Well, it hasn't any roof, and it hasn't any cellar, and it has no windows, floors, or chimneys. It's that kind of house".<sup>119</sup>

Es lógico querer identificar los lugares que Marlow recorre en su viaje a través del corazón de las tinieblas con los que Joseph Conrad visitó en 1890. Inclusive, en un intento por representar con mayor exactitud su viaje, Conrad escribe en su diario, que posteriormente sería anexado a algunas ediciones de la novela, los nombres reales de los lugares por los cuales había transitado a detalle<sup>120</sup>. Sin embargo, hacia la publicación definitiva de *Heart of Darkness* en 1900, el escritor decide eliminar toda referencia directa al Congo,<sup>121</sup> en un aparente afán por universalizar la relevancia de su problemática.

En vez de los nombres de los lugares donde se deberían centrar las acciones de Marlow, como Matadi o Nselemba, quedan lugares "with names like Gran' Basam, Little Popo, names that seemed to belong to some sordid farce acted in front of a sinister back cloth" (30). Los nombres de los territorios en *Heart of Darkness* son apenas nombres de lugares de tránsito en la ruta hacia el Congo; sin embargo, este lugar, en sí, permanece sin ser mencionado en la novela. El Congo que se extrae de la experiencia de Conrad

---

<sup>119</sup> David Spurr apud Richard Harding Davis. *The Rhetoric of Empire*, p. 96.

<sup>120</sup> Cf. Joseph Conrad. "The Congo Diary" en Robert Hampson (ed.). *Heart of Darkness with the Congo Diary*, pp. 147-161.

<sup>121</sup> En el manuscrito, Marlow señala haber pasado por Dakar y esta referencia es omitida en la versión final (Cf. Joseph Conrad: *Heart of Darkness* en *Heart of Darkness: An Authoritative Text, Backgrounds and Sources: Criticism*. 2da. Edición; p. 13).



se convierte, en la ficción, en un lugar desprovisto de nombre, el cual inicialmente, al ser señalado en el mapa por el joven Marlow solamente se caracteriza por ser "the biggest, the most blank" y posteriormente porque "it had ceased to be a blank space of delightful mystery – a white patch for a boy to dream gloriously over. It had become a place of darkness" (22).

Oscuridad y vacío se reúnen para describir a aquello que carece de forma o sentido definitorio para el navegante. Para Marlow, el paisaje que recorre a través del río carece de sentido y temporalidad: "Every day the coast looked the same, as though we had not moved" (30). Marlow establece en su representación de África el vacío inherente a la falta de referencialidad, a la repetición carente de detalles o formas memorables. Esto, de acuerdo con David Spurr, sirve para generar una equivalencia entre las dimensiones espacio-temporales y la ausencia:

By means of displacing the referent, Africa is no longer bound in time and space, but becomes the figure of darkness and nothingness. This figure serves at least two functions: it transfers historical and geographical space onto metaphysical ground, while, working from the other side, it transforms nothingness into the substantial unity of time and space embodied in narrative form.<sup>122</sup>

África se transforma en el vacío metafórico que el escritor ocupa mediante su imaginario. El territorio que Marlow viaja pierde así sus características reales, convirtiéndose en un terreno intangible, irreal. Incluso Marlow se presume incapaz de conjurar su viaje de manera adecuada en su narración, puesto que recordaba la experiencia como si se tratara de un sueño:

It seems to me I am trying to tell you a dream – making a vain attempt, because no relation of a dream can convey the dream-sensation, that

---

<sup>122</sup> David Spurr. *op.cit.*, p. 94.

commingling absurdity, surprise, and bewilderment in a tremor of struggling revolt, that notion of being captured by the incredible which is the very essence of dreams . . . . (50)

Marlow se muestra así consciente de que los terrenos, puertos y estaciones que visita se convierten en su narración en los páramos ensoñados, atemporales donde la crisis espiritual de los personajes de la narración acontece. La peculiaridad de los lugares queda así eliminada, dejando únicamente lugar a la constante de una naturaleza inmóvil, acechante, no cultivada, enteramente desprovista de humanidad.

### **El vacío como futilidad**

El simbolismo del vaciamiento en *Heart of Darkness* persiste en su diversificación. Incluso aquello significativo de un sistema totalmente diferente al africano de aquella época, como la maquinaria de la estación, culmina formando parte de este proceso en la narrativa de Marlow:

I came upon a boiler wallowing in the grass, then found a path leading up the hill. It turned aside for the boulders, and also for an undersized railway truck lying there on its back with its wheels in the air. One was off. The thing looked as dead as the carcass of some animal. (32)

La falta de empleo y la consecuente degradación de estos objetos hacen que paulatinamente pierdan la identidad que brinda su propio uso, convirtiéndose en partículas de esa gran "no-entidad" que conforma el espacio del corazón de las tinieblas. Las cosas y las acciones en la narración de Marlow pierden su propósito adoptando un aire de futilidad y gratuidad incomprensible. Al continuar su narración, tras observar la decadencia animal del vehículo, el navegante escucha una fuerte explosión:

A horn tooted to the right, and I saw the black people run. A heavy and dull detonation shook the ground, a puff of smoke came out of the cliff, and that was all. No change appeared on the face of the rock. They were building a railway. The cliff was not in the way or anything; but this objectless blasting was all the work going on. (32)

Las acciones que justificarían la estadia de la Compañía y todo el esfuerzo invertido en sus acciones se muestran resueltamente gratuitas e innecesarias. El sinsentido se apodera de las labores realizadas en la estación mostrando en su ausencia de propósito la categórica ineficiencia de su naturaleza. El mal funcionamiento es parte indisoluble del estado de las cosas, así como la imposibilidad de su reparación. El trabajo, que de acuerdo con Marlow redimiría a los occidentales<sup>123</sup>, se le presenta, en más de una ocasión, imposible de ser llevado a cabo. Así como el ladrillero, "did not make bricks" (51) debido a una cierta "physical impossibility in the way" (51), Marlow no puede proseguir con su reparación de su embarcación:

What more did I want? What I really wanted was rivets, by heaven! Rivets. To go on with the work - to stop the hole. Rivets I wanted. There were cases of them down the coast - cases - piled up - burst - split! You kicked a loose rivet at every second step in that station yard on the hillside. Rivets had rolled into the groove of death. You could fill up your pockets with rivets for the trouble of stooping down - and there wasn't one rivet to be found where it was wanted. We had plates that would do, but nothing to fasten them with. (51)

Marlow se muestra víctima del desperdicio más absurdo, perdido en su incapacidad para llevar a cabo su propio

---

<sup>123</sup> Cf. "I went to work the next day, turning, so to speak, my back on the station. In that way only it seemed to me I could keep my hold on the redeeming facts of life" (43). La asimilación que Marlow realiza del trabajo a una situación redentora es un tema constante a lo largo de su narración.

trabajo. Del mismo modo, un navío francés disparando contra la selva es una muestra más del desperdicio y el sinsentido que aquejan las pretendidas labores occidentales en el corazón de las tinieblas:

Once, I remember, we came upon a man-of-war anchored off the coast. There wasn't even a shed there, and she was shelling the bush. It appears the French had one of their wars going on thereabouts. Her ensign dropped limp like a rag; the muzzles of the long eight-inch guns stuck out all over the low hull; the greasy, slimy swell swung her up lazily and let her down, swaying her thin masts. In the empty immensity of earth, sky, and water, there she was, incomprehensible, firing into a continent. Pop, would go one of the eight-inch guns; a small flame would dart and vanish, a little back smoke would disappear, a tiny projectile would give a feeble screech - and nothing happened. Nothing could happen. (31)

Marlow invoca la obliterante inmensidad de la naturaleza, contrastándola con la frugalidad y demencia del actuar de los tripulantes del buque francés. Eventualmente, el resultado de las acciones, reflejado en el decadente estado de la nave, conduce al desperdicio, dado que nada se consigue, a pesar del esfuerzo y la intención. Durante su encuentro con el ladrillero, Marlow se pregunta,

[W]hether the stillness on the face of the immensity looking at us two were meant as an appeal or as a menace. What were we who had strayed in here? Could we handle that dumb thing, or would it handle us? (49)

La respuesta resulta obvia; ante cualquier intento de confrontar a la amenazante naturaleza mediante el actuar humano vendría la incapacidad, la futilidad.

\* \* \*

En la narración de Marlow, objetos, personas y lugares se transforman en símbolos que conducen hacia ese enorme

vacío que se opone al ideal de la plenitud encumbrada por Occidente. Este vacío simbólico, inconmensurable, se desprende paulatinamente de lo particular, abandonando a África como lugar de propiciación, y permite observar que aquello que resta plenitud, en realidad, se puede encontrar en cualquier lugar, en cualquier persona y en cualquier cosa.

## Conclusión

*Heart of Darkness* conjuga dos aspectos que muchas veces se muestran como opuestos: por una parte, es una novela que busca capturar un conflicto histórico en su narración de manera verosímil y, por otra, su forma de expresión es predominantemente simbólica. El producto de esta atípica combinación, como ya se ha mencionado, es un texto sujeto a una extensa polisemia, demostrable en la multitud de lecturas que se han producido a lo largo de su historia crítica. El sentido asignado a partir del particular simbolismo del que Conrad hace uso sólo puede ser relativo. Por ello, a pesar de que muchas de las interpretaciones de la obra pudieron haber sido previstas o controladas por el propio Conrad, muchas otras son resultado del carácter impredecible e inasible del símbolo romántico.

Mediante el carácter arbitrario de sus símbolos, Joseph Conrad, quizás sin advertirlo, produjo una obra que expresa, con una profundidad difícil de comparar, la esencia de la era en que fue producida. El autor consiguió, mediante el rechazo al posicionamiento de un sentido único en sus imágenes y descripciones, retratar las diversas tonalidades de las nociones ideológicas que le eran contemporáneas. *Heart of Darkness* lo mismo ofrece muchas de las convenciones que son actualmente vistas como peyorativas, racistas, explotadoras y misóginas que expresiones claramente progresistas.

Como habrá podido observarse en las tres oposiciones estudiadas en esta tesis, las posturas que pueden llegar a interpretarse en la obra, a pesar de poseer fundamentación en coincidencias históricas discursivas y fácticas, difícilmente pueden sostenerse a favor o en contra de uno solo de los muchos bandos involucrados en el conflicto.

Para cada argumento favorable hacia un posicionamiento ideológico puede encontrarse uno opuesto en una cadena inacabable de paradojas; así, mientras en el primer capítulo de esta tesis se examina la punzante crítica realizada a la propaganda pseudo humanista en la novela mediante el análisis de los símbolos de la luz y la oscuridad, en el segundo puede observarse cómo la diferenciación simbólica entre africanos y occidentales es reafirmada insistentemente mediante el empleo de las funciones de la identificación y a la abyección.

El indicio que supone la persistente instauración de segmentos en oposición que hagan al lector elegir y dar sentido a las imágenes y descripciones en la obra a partir de su propia contextualización es muestra del carácter predominantemente simbólico de *Heart of Darkness*. En los casos recién mencionados, ambos segmentos son perfectamente sustentables y resultan complementarios para la comprensión de la profunda expresión que Joseph Conrad realizó de la problemática colonialista en esta obra.

Los símbolos de *Heart of Darkness*, herencia directa de las tradiciones simbolista y romántica, se forjan a partir de representaciones de lo sensible. El simbolismo de la obra se presenta a través de imágenes manifiestas en las descripciones y el discurso de narradores y personajes y muchas encuentran una potenciación en el constante establecimiento de oposiciones. En esta tesis se ha buscado prestar particular atención a las relaciones establecidas a partir de estas dicotomías simbólicas, examinando, a su vez, algunas de las posibles rutas a seguir.

El persistente contraste entre la contundencia de la concreción temática —de contenidos primordialmente históricos— y la incertidumbre de su expresión —de una naturaleza simbólica— hacen de *Heart of Darkness* una obra ante la cual resulta precario prestar atención al paulatino

desarrollo de las oposiciones: luz oponiéndose a oscuridad, civilización oponiéndose a barbarie, plenitud oponiéndose a vacío, etc.

A través del análisis de las tres oposiciones estudiadas en esta tesis es posible observar la forma en que se extienden los alcances de la interpretación simbólica por medio de la contextualización. Establecer las posibles significaciones de la obra a partir de los múltiples contextos, sobre todo tratándose de situaciones tan complejas como las acontecidas al momento de la creación de la obra, produce una gama de material crítico difícil de digerir y cuyo análisis más profundo requeriría subsecuentes trabajos de interpretación.

Por mencionar algunos ejemplos, resta para futuras investigaciones el estudio de los alcances de otras figuras simbólicas tales como el papel de las fuerzas elementales en el imaginario de la obra o el del salvaje como parte del continuo simbólico establecido desde la edad media por los europeos, el papel del trabajo o el del simbolismo circunscrito de la figura de Mefistófeles. Todos éstos fueron temas que repercutieron en el desarrollo de esta tesis pero que, sin embargo, se apartaban un tanto de los destinos que señalaban las oposiciones seleccionadas.

\* \* \*

Tras la lectura y subsecuente interpretación de *Heart of Darkness* a partir de su simbolismo, quedan de manifiesto lo intrincado de su factura y el compromiso de su autor con la generación de nuevas vías de expresión de la experiencia humana. Es necesario señalar que, incluso dentro de la bibliografía del propio Conrad, *Heart of Darkness* constituye una anomalía; sus otras obras, aunque retoman con persistencia temas presentes en ésta, no logran ofrecer



la misma profundidad, la misma desentrañable confusión del ser humano en ese momento de horror que lo hace dividirse, incierto, entre los conceptos de bien y mal. *Heart of Darkness* intenta, de manera quizás incluso un poco ingenua, representar mediante símbolos impresiones de un mundo que cambia a toda marcha, envuelto en convulsiones que dejan a público y autor envueltos en la caótica incertidumbre de la naturaleza humana.

## Bibliografía

- Achebe, Chinua. "An Image of Africa: Racism in Conrad's Heart of Darkness" en Vincent B. Leitch. *The Norton Anthology of Theory and Criticism*. Nueva York: W.W. Norton & Company, 2001.
- Bachelard, Gaston. *El agua y los sueños*. Trad. Ida Vitale. México: Fondo de Cultura Económica, 1997.
- - -. *La poética de la ensoñación*. Trad. Ida Vitale. México: Fondo de Cultura Económica, 2004.
- Baker, Robert S. "Watt's Conrad." Robert Kimbrough (ed.). *Heart of Darkness: An Authoritative Text, Backgrounds and Sources: Criticism*. 3ra edición. Nueva York: Norton & Company, 1988.
- Bartra, Roger. *El salvaje artificial*. México: Universidad Nacional Autónoma de México/Ediciones Era, 1997.
- Bertaux, Pierre. *África: Desde la prehistoria hasta los Estados actuales*. Trad. Manuel Ramón Alarcón. México: Siglo Veintiuno Editores, 1992.
- Beuchot, Mauricio. *Hermenéutica analógica, símbolo, mito y filosofía*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2007.
- Bloom, Harold (ed.). *Bloom's Guides: Heart of Darkness*. Nueva York: Infobase Publishing, 2009.
- Böhme, Gernot, Böhme, Harmut. *Fuego, agua, tierra, aire: Una historia cultural de los elementos*. Trad. Pedro Madrigal. Barcelona: Herder, 1998.
- Braillard, Phillipe, De Senarclens, Pierre. *El imperialismo*. Trad. Danubio Torres Fierro. México: Fondo de Cultura Económica, 1981.
- Brantlinger, Patrick. *Rule of Darkness: British Literature and Imperialism, 1830-1914*. Nueva York: Cornell University Press, 1990.
- Bysse, William Stein. "The Lotus Posture and Heart of Darkness." Robert Kimbrough (ed.). *Heart of Darkness: An Authoritative Text, Backgrounds and Sources: Criticism*. 2da edición. Nueva York: Norton & Company 1971.

- Colm Hogan, Patrick. *Empire and Poetic Voice: Cognitive and Cultural Studies of Literary Tradition and Colonialism*. Nueva York: State University of New York Press, 2004.
- Cooper, Frederick. *Colonialism in Question: Theory, Knowledge and History*. California: University of California, 2005.
- Conrad, Joseph. *El corazón de las tinieblas*. Trad. Sergio Pitol. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1987.
- - -. "The Congo Diary." Robert Hampson (ed.). *Heart of Darkness with the Congo Diary*. Londres: Penguin, 1995.
- - -. "The Symbolic Character of Fiction." Robert Kimbrough (ed.). *Heart of Darkness: An Authoritative Text, Backgrounds and Sources: Criticism*. 2da edición. Nueva York: Norton & Company 1971.
- - -. *Selected Literary Criticism and The Shadow-Line*. Nueva York: Methuen English Texts, 1986.
- Diccionario de estudios culturales latinoamericanos*. México: Siglo XXI Editores: Instituto Mora, 2009.
- Durand, Gilbert. *La Imaginación simbólica*. Trad. Marta Rojzman. Buenos Aires: Amorrortu editors, 2000.
- Eagleton, Terry. *Criticism and Ideology: A Study in Marxist Theory*. Londres: Verso/New Left Books, 1976.
- Eliade, Mircea. *Lo sagrado y lo profano*. Trad. Luis Gil Fernández y Ramón Alfonso Diez Aragón. Barcelona: Paidós, 1998.
- - -. *Mefistófeles y el andrógino*. Trad. Fabián García-Prieto. Madrid: Ediciones Guadarrama, 1969.
- Firchow, Peter Edgerly. *Envisioning Africa: Racism and Imperialism in Conrad's Heart of Darkness*. Lexington: University Press of Kentucky, 2000.
- Greaney, Michael. *Conrad, Language and Narrative*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.

- Guerard, Albert J. "Albert J. Guerard on Marlow as Central Character." Harold Bloom (ed.). *Bloom's Guides: Heart of Darkness*. Nueva York: Infobase Publishing, 2009.
- Hall, Stuart (ed.). *Modernity: An Introduction to Modern Societies*. Oxford: Blackwell Publishers, 1996.
- Hampson, Robert (ed.). *Heart of Darkness with the Congo Diary*. Londres: Penguin, 1995.
- - -. "Introduction." Robert Hampson (ed.). *Heart of Darkness with the Congo Diary*. Londres: Penguin, 1995.
- Haugh, Robert F. "Heart of Darkness: Problem for Critics." Robert Kimbrough (ed.). *Heart of Darkness: An Authoritative Text, Backgrounds and Sources: Criticism*. 2da edición. Nueva York: Norton & Company 1971.
- Hochschild, Adam. *King Leopold's Ghost: A Story of Greed, Terror, and Heroism in Colonial Africa*. Nueva York: Mariner Books, 1998.
- Jacobi, Jolande. *Complejo, arquetipo y símbolo en la psicología de C. G. Jung*. México: Fondo de Cultura Económica, 1983.
- Jung, Carl Gustav, et. al. *Hombre y sentido: Círculo de Eranos III, cuaderno(s) de Eranos*. Trad. Andrés Órtiz Osés. Barcelona: Anthropos Editorial, 2004.
- Jung, Carl Gustav. *Psicología y simbólica del arquetipo*. Trad. Miguel Murmis. Barcelona: Paidós, 1982.
- Kimbrough, Robert (ed.). *Heart of Darkness: An Authoritative Text, Backgrounds and Sources: Criticism*. 2da. edición. Nueva York: Norton & Company, 1971.
- Kimbrough, Robert (ed.). *Heart of Darkness: An Authoritative Text, Backgrounds and Sources: Criticism*. 3ra. edición. Nueva York: Norton & Company, 1988.
- Leal García, Aurora. *Construcción de sistemas simbólicos: La lengua escrita como creación*. Barcelona: Gedisa, 1987.
- Leavis, Frank Raymond. *The Great Tradition*. Londres: Penguin Books, 1948.

- Leitch, Vincent B. (ed.). *The Norton Anthology of Theory and Criticism*. Nueva York: W.W. Norton & Company, 2001.
- LeRoy, Maurice. *Las grandes corrientes de la lingüística*. Trad. Juan José Utrilla. México: Fondo de Cultura Económica, 1992.
- Liebowitz, Daniel. *The Physician and the Slave Trade: John Kirk, The Livingstone Expeditions and the Crusade against Slavery in East Africa*. Nueva York: W.H. Freeman, 1999.
- Moore, Gene M. (ed.). *Joseph Conrad's Heart of Darkness: A Casebook*. Nueva York: Oxford University Press, 2004.
- Murfin, Ross C. (ed.). *Heart of Darkness: Complete, Authoritative Text with Bibliographical and Historical Contexts, Critical History, and Essays from Five Contemporary Critical Perspectives*. Boston: Bedford/St. Martin's, 1996.
- Nadjer, Zdislaw. "To the End of the Night." Gene M. Moore (ed.). *Joseph Conrad's Heart of Darkness: A Casebook*. Nueva York: Oxford University Press, 2004.
- - -. "Zdislaw Nadjer on Historical Perspective." Harold Bloom (ed.). *Bloom's Guides: Heart of Darkness*. Nueva York: Infobase Publishing, 2009.
- Paris, Bernard J. *Conrad's Charlie Marlow: A New Approach to "Heart of Darkness" and Lord Jim*. Nueva York: Palgrave Macmillan, 2005.
- Pennycook, Alastair. *English and the Discourses of Colonialism*. Londres: Routledge, 1998.
- Peters, John G. *The Cambridge Introduction to Conrad*. Nueva York: Cambridge University Press, 2006.
- Peters, John G. *Conrad and Impressionism*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.
- Said, Edward W. *Joseph Conrad and the Fiction of Autobiography*. Nueva York: Columbia University Press, 2008.
- - -. *Orientalism*. Nueva York. Vintage Books, 1979.
- Saussure, Ferdinand de. *Curso de lingüística general*. Trad. Mauro Armiño. México: Distribuciones Fontamara, 1998.

- Solares, Blanca. *Los lenguajes del símbolo: Investigaciones de hermenéutica simbólica*. Barcelona: Anthropos Editorial/Universidad Nacional Autónoma de México, 2001.
- Sperber, Dan. *El simbolismo en general*. Trad. J. M. García de la Mora. Barcelona: Anthropos, 1988.
- Spurr, David. *The Rhetoric of Empire: Colonial Discourse in Journalism, Travel Writing and Imperial Administration*. Carolina del Norte: Duke University Press, 2004.
- Stape, J.H. (ed.). *The Cambridge Companion to Joseph Conrad*. Nueva York: Cambridge University Press, 1996.
- Todorov, Tzvetan. *Nosotros y los otros*. Trad. Martí Mur Ubasart. México: Siglo XXI, 2009.
- - -. *Simbolismo e interpretación*. Trad. Claudine Lemoine y Mária Russotto. Caracas: Monte Ávila Editores, 1991.
- - -. *Teorías del símbolo*. Trad. Francisco Rivera. Caracas: Monte Ávila Editores, 1981.
- Victoriano, Felipe; Darrigrandi, Claudia. "Representación." *Diccionario de estudios culturales latinoamericanos*. México: Siglo XXI Editores: Instituto Mora, 2009.
- Watt, Ian. *Conrad in the Nineteenth Century*. Berkeley: University of California Press, 1979.
- Watts, Cedric. "Heart of Darkness." J. H. Stape (ed.). *The Cambridge Companion to Joseph Conrad*. Nueva York: Cambridge University Press, 1996.
- - -. *Joseph Conrad: A Literary Life*. Nueva York: St. Martin's Press, 1989.
- Wilson, Edmund. 1959. *Axel's Castle: A Study in the Imaginative Literature of 1870-1930*. Nueva York: Charles Scribner's Sons.