



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

Closing in upon him again, these animals:
Las relaciones de propiedad de los animales
como alegoría política en *Under the Volcano*
de Malcolm Lowry

T E S I S

Que para obtener el título de:
Licenciada en letras inglesas

P R E S E N T A

María Gómez de León López



Directora de tesis:
Dra. Gabriela Villanueva Noriega

Ciudad de México

2021



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.

A mi padre.

A quienes tienen silencio.

A quienes usan la voz para nombrarlos.

*Those animals that follow us in dream
Are swallowed by the dawn, but what of those
Which hunt us, snuff, stalk us out in life, close
In upon it, belly-down, haunt our scheme
Of building, with shapes of delirium,
Symbols of death, heraldic, and shadows,
Glowing? — Just before we left Tlalpám
Our cats lay quivering under the maguey;
A meaning had slunk, and now died, with them.
The boy slung them half stiff down the ravine,
Which now we entered, and whose name is hell.
But still our last night had its animal:
The puppy, in the cabaret, obscene,
Looping-the-loop and soiling all the floor,
And fastening itself to that horror
Of our last night: while the very last day
As I sat bowed, frozen over mescal,
They dragged two kicking fawns through the hotel
And slit their throats, behind the barroom door...*

—Malcolm Lowry, "Xochitepec"

Índice

AGRADECIMIENTOS.....	1
INTRODUCCIÓN.....	3
NIVEL LITERAL.....	21
<i>Comenzar desde fuera: los epígrafes</i>	26
<i>Abrir las cercas: la liberación de los animales</i>	31
<i>Principio de interferencia</i>	41
NIVEL ALEGÓRICO.....	52
<i>El paraíso interrumpido</i>	54
<i>En las lindes del jardín</i>	66
<i>La propiedad de los animales</i>	71
<i>La región abandonada</i>	78
<i>These people without ideas</i>	84
<i>An allegory without ideas</i>	94
<i>"You stole that horse!"</i>	96
NIVEL MORAL.....	100
<i>La personificación y sus ruinas</i>	102
<i>La dicotomía compañero/pelado</i>	110
<i>La construcción de la subjetividad del Cónsul</i>	113
NIVEL ANAGÓGICO.....	122
<i>Campo magnético: ¿qué imanta la narrativa?</i>	124
<i>Ex/propiación: el horizonte histórico</i>	130
<i>"Some obscure man was authoring their doom": Lowry, Dios, autor</i>	133
<i>Always already read: el pasado actual</i>	135
CONCLUSIONES.....	137
BIBLIOGRAFÍA.....	146

Agradecimientos

A la mitad del camino de la escritura de esta tesis me encontré en una selva oscura. Por suerte, en medio del bosque me encontré con seres cardinales. En el nivel de la diégesis de *Under the Volcano*, descubrí a los animales, quienes guiaron mi lectura y me acompañaron, a manera de virgilio silvestres, el resto del trayecto, así como lo hicieron todos los siguientes seres vivos, sin quienes jamás habría dado término (o inicio, incluso) a este trabajo.

Gracias a Ana Elena González Treviño por ser una maestra en el sentido más amplio y profundo de la palabra, por advertirme que nadie termina una tesis de *Under the Volcano*. A Carlos Lingan por su insondable generosidad y apoyo. A Charlotte Broad por todas sus enseñanzas y por depositar confianza en mí: terminé contagiándome un poquito de ella. Gracias a David Pruneda, por interpelar mi uso de la teoría de Fredric Jameson en esta tesis y por instarme a eliminar casi todas las cursivas. Eran *muchísimas*. A Aurora Piñeiro por alentarme a escribir sobre Lowry, por todas las clases y el apoyo, sin el cual nada de esto habría adquirido forma y aliento, desde el inicio. A Alfredo Michel por la lectura cuidadosa, por la generosidad, por infundirme el amor por la literatura hace tiempo y justo a tiempo. Gracias a Nair Anaya por compartirme lecturas e invitarme a apreciar otras vetas fascinantes de *Under the Volcano*, por las observaciones claras y oportunas, que en tan gran medida mejoraron este texto.

Gracias, con mucho cariño, a mi asesora Gabriela Villanueva, *the only living thing that [fully] shared this pilgrimage*, por la constancia y compañía desde el inicio, por la cordura cuando más la necesitaba.

Gracias a la familia Urrusti-Frenk por el cariño y el apoyo sostenido que me impulsó, en tantos momentos, a seguir adelante con esta tesis. Gracias, en específico, a Sinaia por la amistad y los consejos, tan vitales. A Ernesto, Mauricio, Fabián y Emilio: todo lo que está aquí fue escrito, de alguna forma, por ustedes. Gracias por darme el sur, la coordenada: no por el camino recorrido, sino por el que queda por labrar en conjunto. A las y los quehaceres por los viernes de raíces y horas largas. A Emilia por este último esfuerzo juntas. A Jorge por el cariño y por haber leído, sin deberla ni temerla, esta tesis completa. Gracias infinitas a Tobyanne Berenberg, voz de roble, raudal inextinguible, por compartir hogar y horizonte. Porque juntos eran una larga sombra.

Gracias a mis hermanas, Ana y Frida, por inspirarme todos los días a ser mejor persona, por el cariño tan sincero: las adoro. A esa otra hermana elegida, Ana Pé, por ser mi mejor cómplice y amiga, por prestarme Word para escribir este documento. Gracias a mi mamá, a quién de manera más profunda quiero y admiro, por nunca claudicar en nada y por enseñarme, todos los días, el mundo.

Esta tesis fue escrita con el apoyo de una beca del proyecto PAPIIT-IG400218 “Resistencias: Historia y pensamiento crítico” del Instituto de Investigaciones Filológicas. Quiero agradecer a todas y cada una de las personas que participaron en dicho proyecto por su apoyo y compañía.

Introducción

A pesar de que contamos con un canon literario más o menos bien establecido, la modernidad nos ha dejado desprovistos de textos que guíen nuestra existencia, como en su momento lo hicieron los textos sagrados, según señala Fredric Jameson (*Allegory and Ideology*, 328). Sin embargo, este autor reconoce que hay algunos textos que han venido a sustituir esta función:

No doubt there is some sense that these works of Kafka, along with any number of the canonized texts of modern literature, are for us in some sense “sacred texts”. Their literary evaluations (as “great works” or masterpieces) is only the crudest symptom of our deeper feeling that they somehow remain privileged expressions of a modern reality that would be radically impoverished if we lost them as formal testimonies, as precious fever charts, of a disease as yet unidentifiable (let alone curable). (*Allegory and Ideology*, 328)

Under the Volcano de Malcolm Lowry, no obstante su estado liminal en el canon occidental, no deja de ser (para mí, para muchos) esa expresión privilegiada de la realidad moderna. Me parece que así fue concebida por su autor, como un trabajo mayúsculo que buscaba darle forma al mundo moderno: no tanto reflejar de manera pasiva la atroz realidad del periodo en el cual fue escrita (1937-1947) sino *cartografiar la fiebre* del mundo en esa época.

Malcolm Lowry (1909-1957) dedicó casi un quinto de su vida a la escritura de *Under the Volcano*, publicada en 1947, después de haber sido construida y

revisada a lo largo de una década. Esto no implica, de suyo, que estemos frente a una obra maestra. El tiempo de escritura me interesa no tanto por lo que logró Lowry en esa década sino por la rapidez con la cual el mundo se le escapaba entre las manos. *Under the Volcano* maduró frente a guerras, revoluciones, genocidios, acuerdos y traiciones de talla internacional. Cada año el texto parecía quedarle corto a la realidad y persistía la posibilidad inminente, dados los temas que Lowry buscaba desentrañar, de que se tornara en una obra fechada, con un sello de caducidad irrevocable. Con esta tesis de licenciatura quiero proponer lo contrario: *Under the Volcano* es más vigente que nunca. Su vigencia reside precisamente en que Lowry previó su caducidad antes de tiempo.

Incluso cuando, como indica Nair Anaya, “dentro de la tradición literaria inglesa, Malcolm Lowry es un autor excéntrico” cuya obra no figura “dentro de las historias literarias de la novela inglesa moderna” (76) quiero pensar que tanto Anaya, como tantos otros estudiosos de Lowry han nadado a contracorriente, tratando de subrayar la valía de su obra, en particular la de *Under the Volcano*, quizá buscando que se le otorgue el lugar que merece en la historia de la literatura y, hasta cierto punto, le ha sido negado. Es entre esos esfuerzos donde busco insertar esta tesis, como una contribución modesta, no tanto para refrendar cierto canon establecido donde pretenda incluir a Lowry (pues, como bien apunta Anaya, Lowry mismo se resiste) sino para invitar a que *Under the Volcano* sea leída de nuevo, a la luz de la alegoría y de los *animal studies*.

Esta tesis, a su vez, tomó mucho tiempo. Considero pertinente señalar las metamorfosis que sufrió a lo largo de los años, muchas de las cuales fueron descartadas, pero cuyas huellas quiero pensar que persisten, aunque sea de manera casi imperceptible, en el resultado final. Desde el 2016 comencé a investigar las distintas formas en las que México aparecía en el imaginario colectivo anglosajón, con un interés particular en Tennessee Williams. Más adelante encontré puentes muy evidentes entre *The Night of the Iguana* (de este último autor) y *Under the Volcano* de Malcolm Lowry y comencé a escribir una primera tesina al respecto. Desde entonces, el tema de la liberación animal –

presente en ambas obras– me parecía fascinante y evocativo. Me llamaba la atención que ambos autores animalizaban al sujeto mexicano, pero que los personajes anglosajones o europeos también “devenían animales” conforme viajaban a nuestra región. A diferencia de tantos otros autores que abordan México en su obra literaria (entre los cuales están D. H. Lawrence, Ralph Bates, Graham Greene, Aldous Huxley e Evelyn Waugh) me parecía que Williams y Lowry trataban la animalidad como algo no necesariamente despectivo. Pronto abandoné este estudio comparatístico para adentrarme de lleno en la complejidad de *Under the Volcano*, cuyos laberintos ofrecían material suficiente para una tesis de licenciatura.

Durante algún tiempo mi interés fue investigar en qué sentido el contexto político y económico del cardenismo había impregnado *Under the Volcano*. Entonces me enfrenté a la interrogante sobre las formas de mediación que existen entre la realidad histórica y los textos literarios. Coincido con Fredric Jameson cuando apunta que, a pesar de que la realidad no es un texto, pues es primordialmente no-narrativa y no-representacional, hay que insistir en que la historia sólo nos es accesible en su forma textual; sólo podemos acercarnos a ella a través de su “previa (re)textualización” (*The Political Unconscious* 82). Jameson critica dos extremos. Centrar la atención en el texto literario y la absoluta libertad mediante la cual reorganiza su subtexto (los materiales históricos de los cuales se informa) implica caer en la ideología del estructuralismo, cuya conclusión última sería que el referente no existe (82). Mientras que recalcar el carácter *pasivo* del texto y considerarlo un mero medio que sólo “refleja” la realidad de manera fantasmática es caer en el marxismo vulgar (82).

Agradezco a Nair Anaya por haberme alejado de la teoría marxista del reflejo. Hace ya varios años, cuando yo apenas empezaba a trabajar este tema, Nair me insistió, sagazmente, en que si existía cierta mediación entre la realidad y la ficción debíamos de hablar de alegoría. Al principio consideré analizar la novela como una alegoría nacional, pero no estuve satisfecha. Regresé a lo que me había capturado desde un inicio, la liberación animal, y traté de empalmarlo con la

liberación nacional. Pronto, rechacé estas andanzas para centrar mi análisis en la presencia de los animales en la novela, quizá para anclarme en *algo* en la selva oscura de Lowry. Estaba lejos de pensar que sería un camino tan fructífero y tan poco estudiado. Escribí un borrador completo de una tesis que abordaba ya las relaciones de propiedad de los animales, la expropiación y la liberación animal. Sin embargo, nadaba en una mezcla teórica que lo mismo se alimentaba de los *animal studies*, del marxismo y algunos autores más cercanos al posmodernismo, como Deleuze, Agamben y Derrida. Aijaz Ahmed diagnostica en esta mezcla de bagajes teóricos el riesgo de la pérdida de rigor intelectual, una señal que prefigura la muerte del marxismo serio, y es, además, la regla en las universidades:

[E]clecticism of the theoretical and political positions is the common ground on which radical literary theory is, on the whole, constructed. It is not uncommon, in fact, to come across texts of contemporary literary theory which routinely appropriate discrete Marxist positions and authorial names while debunking the theory and history of Marxism as such. (5)

Conforme me adentraba en los estudios de animalidad se volvían patentes las contradicciones entre algunos de estos textos y el materialismo, en general. Además, yo seguía basándome en *The Political Unconscious* de Fredric Jameson, un libro publicado en 1981. En enero del 2019 tuve noticia de la próxima publicación de un libro de Jameson, llamado *Allegory and Ideology*, y lo pedí en preventa por internet, a sabiendas de que ya no podría incluir nada más en el borrador, pues la tesis “estaba terminada”. Cuando llegó el libro, a finales de junio de 2019, y me di a la tarea de leerlo, confirmé que estaba lejos de terminar. De hecho, volví a empezar.¹

¹ Tal fue la utilidad de este libro que se convirtió en el andamiaje teórico más importante de esta tesis. En *Allegory and Ideology* (2019) Fredric Jameson pone en práctica gran parte de la teoría que había desarrollado desde el inicio de su carrera. En cierta medida, funciona como la contraparte de *The Political Unconscious* (1981). En *Allegory and Ideology* el autor parte de la estructura tetrapartita de la alegoría para explicar la mediación entre la base y la superestructura, a través de la ideología, en textos alegóricos y no alegóricos. De manera más importante, Jameson dedica capítulos enteros al

Esta tesis es el resultado de todos esos intentos fallidos. En ese primer borrador que descarté creo que mi análisis procedía a tientas, “como si” *Under the Volcano* fuera una alegoría. Quería decir algo como “el contexto de Lowry es muy importante y permea su obra como una alegoría”, algo que se podría decir, en realidad, de cualquier texto, en cuyo caso la alegoría sería un mero recurso para expresar la obra literaria.

Existen dos acepciones para alegoría: la primera supone que el autor confeccionó el texto literario como tal, y la segunda es el proceso de *allegoresis*, una lectura e interpretación de la obra que propone significados que exceden su sentido literal, más allá de la premeditación de su creador/a. En palabras de Rita Copeland y Peter Struck:

The term [allegory] has Greek origins: *allos* (other) and *agoreuein* (to speak in public), produce the sense of “other- speaking.” In its most common usage it refers to two related procedures, a manner of composing and a method of interpreting. To compose allegorically is usually understood as writing with a double meaning: what appears on the surface and another meaning to which the apparent sense points. Allegorical interpretation (*allegoresis*) is understood as explaining a work, or a figure in myth, or any created entity, as if there were another sense to which it referred, that is, presuming the work or figure to be encoded with meaning intended by the author or a higher spiritual authority. (2)

Fredric Jameson propone que hay que confrontar “the seemingly opposing realities of allegory as a literary structure (and even, in some cases, a literary genre) and *allegoresis* as a conflict of interpretations that has no particular structural basis” (*A&I*, xix) dado que:

análisis puntual de obras que fueron cardinales para Lowry: *The Faerie Queene* de Spenser, la *Commedia* de Dante y el *Fausto* de Goethe.

allegory turns against itself and indicts itself by way of a generic and pragmatic distinction between outright allegorical structures which have the objectivity of fixed forms and a multiple collection of seemingly random interpretations or readings now consigned to some general (and generally pejorative) category called allegoresis. (2)

Pienso que el cambio más notorio entre mis primeros esbozos de la tesis y ésta versión final fue el giro de la alegoresis a la alegoría. Encontré, en este segundo acercamiento, algo que me llamó la atención. *Under the Volcano* tiene todos los elementos formales y genéricos de la alegoría clásica que identifica Stephen A. Barney en su definición de “Allegory” en el insigne *Dictionary of the Middle Ages*. Estos tropos y tópicos literarios son los siguientes:

dream-vision, pilgrimage and *voie*, personification, satire (including satire on the social estates), the allegorical banquet, psychomachia, vices and virtues, the potential addressing the naïf dreamer from her specula, a disruptive figure (the liar or mendax) often found in allegories that point toward apocalypse, ... the enclosed garden. (Barney 186)

En esta tesis buscaré evidenciar cómo se expresan o emplean estas estrategias formales de la alegoría en *Under the Volcano*. Aunado a esto, noté que la gran mayoría de sus fuentes hipotextuales son alegorías clásicas. *Fausto* (tanto el de Marlowe como el de Goethe), *La Divina Comedia*, incluso textos infantiles como *Ferdinand the Bull* y *Peter Rabbit* son alegorías que empapan la obra cumbre de Lowry.

Sin embargo, parecía que todos estos vectores que señalaban hacia la alegoría de alguna forma se cancelaban. Era como si el texto oliera a alegoría y al probarlo se replegara en la redondez edulcorada de la novela moderna. D. B. Jewison sospecha que “intertextuality in Lowry’s hands is a constant reminder of absence” (128). Así también cada elemento que parecía prometer alegoría estaba

hueco por dentro, como el conjunto de cáscaras y bagazo que conforman el infierno cabalístico, el Qlifot.

Lo anterior me llevó a pensar que *Under the Volcano* funciona como una alegoría sin ideas, un término acuñado por Angus Fletcher para denominar el tipo de alegorías que reniegan de su nivel alegórico y cuestionan la posibilidad de alegorizar mediante las estrategias propias de la alegoría clásica. En palabras de Fletcher “The allegory without ideas systematically represents power relations with what proves to be an increasingly secular, pragmatic, and materialist set of operations” (“Abstract”). *Under the Volcano* utiliza la liminalidad del reino animal para explotar las contradicciones que median entre el nivel literal y el alegórico de una alegoría y para cuestionar la mediación entre la materialidad del cuerpo y el carácter incorpóreo de las ideas. Mediante estrategias propias de la alegoría clásica, Lowry nos invita a leer *Under the Volcano* como una alegoría, sólo para subrayar, después, la imposibilidad de alegorizar después de la Segunda Guerra Mundial y de imprimirle un significado a la historia. En los momentos donde la novela logra un gesto de completud alegórica señala hacia uno de los ámbitos más importantes para la especie humana: la propiedad —sea ésta de la tierra, de la naturaleza, de otros seres vivos, de los medios de producción—, quizá cuestionando incluso las valía de las formas en las que nos hemos apropiado (y destruido) tantos elementos de la tierra.

Dado que la alegoría y la alegoresis son dos caras de una misma moneda, es pertinente analizar cómo ha sido leída *Under the Volcano* hasta ahora. En una primera ola de interés crítico por *Under the Volcano*, el análisis de la misma se caracterizó por un impulso explicativo. Sobresalen estudios como los de Perle Epstein (1969) y David Markson (1971), quienes buscaron revelar las fuentes cabalísticas y literarias de la novela, respectivamente. Tony Kilgallin optó por la importancia de las alusiones y buscó agotarlas de manera paralela al avance de la novela, capítulo por capítulo. No fue hasta la publicación de la obra monumental de Chris Ackerley y Lawrence J. Clipper, *A Companion to Under the Volcano* (1984), que—en apariencia—las fuentes y referencias de Lowry quedaron expuestas “en

su totalidad". Sin duda, este logro le debe mucho a la publicación de la correspondencia de Lowry (*The Selected Letters of Malcolm Lowry*) en 1967. En sus cartas, el mismo Lowry explica, discute y justifica gran parte de las elecciones estilísticas y artísticas de la novela: con dicha publicación epistolar, mucha gente tuvo acceso a toda esta información que antes había permanecido en la esfera privada.

Se puede decir que *Under the Volcano* constituye el corpus de Lowry. Hasta cierto punto la vida y obra de este autor son indisociables: "This search of the 'mystery' of the life in the work is perhaps inescapable, given the extent to which Lowry himself, and has subsequently been turned by others, into a 'textual' being" (Lane y Mota, "Introduction" 1). Tampoco es fortuito que una parte considerable de la crítica de la novela sea de corte biográfico, considerando el éxito de la biografía en manos de Douglas Day, publicada en 1973 por Oxford University Press, y más adelante, en 1993, la de Gordon Bowker, *Pursied by Furies: The Life of Malcolm Lowry*. Hasta cierto punto, el carácter autobiográfico de *Under the Volcano* le ha costado su entrada al canon. Stephen Spender sostiene que:

Lowry's approach to writing was autobiographic, personal, subjective even, whereas the aim of writers like Joyce and Eliot, whom he adored, dreaded, imitated, misunderstood, was to invent a modern "objective" literature which was purged of autobiographic, subjective elements. Joyce, Eliot, and Pound aimed at writing which was "an escape from," not "an expression of," personality. (Spender x)

Esta aseveración está vinculada con la situación inestable de *Under the Volcano* en el canon occidental. Spender la compara con la obra de autores de la talla de Joyce y Eliot, afiliándola estilísticamente al modernismo, mientras que, al mismo tiempo, cuestiona el grado en que Lowry alcanza los objetivos ulteriores de esta corriente literaria. Quizá sea de aún más importancia que el argumento de Spender ha contribuido al entendimiento de la novela en términos alejados de la ficción:

aquello que debe ser investigado es la relación de la narrativa con vida real de Lowry, no ya su literariedad.

Otra vertiente de crítica ha situado a Lowry dentro de un micro canon, constituido por los autores anglosajones que escribieron sobre México—de manera más importante, D.H. Lawrence, Aldous Huxley, Graham Greene y el autor en cuestión (Veitch, Walker y Gunn). Si bien estos críticos tenían en mente uno o varios ejes temáticos (“la mexicanidad”, “el paraíso infernal”, etcétera), muy pronto los trazos de filiación literaria entre estos autores fueron puestos en tela de juicio. La confluencia de estos estudios temáticos con la mirada del poscolonialismo arrojó una nueva luz sobre Malcolm Lowry como un autor poscolonial o posnacional (Anaya 2013 y Miller, respectivamente).

Por último, podemos distinguir una tercera ola de interés que va desde el 2012, año de publicación en línea de *Under the Volcano: A Hypertextual Companion*, hasta hoy. Este último recurso es la glosa más exhaustiva de las fuentes de la novela. Los comentarios van página por página y punto por punto: son una verdadera avalancha de información. Dentro de esta tercera ola sitúo también a un grupo de especialistas en Lowry (conformado por Chris Ackerley, Miguel Mota, Paul Tiessen, Vik Doyen, David Large y Patrick A. McCarthy, todos constelados en universidades dispersas por el mundo) que ha publicado tres obras de Lowry cardinales: *Swinging the Maelstrom*, *In Ballast to White Sea* y *The 1940 Under the Volcano*. Su propósito es en gran medida el que describen Ackerley *et al.* en la introducción al *Hypertextual Companion*: “that of not imputing to the text at any point a greater significance than it warrants and ensuring that the weight of criticism is roughly in proportion to what the text will bear,” una cita que toman de *Anatomy of Criticism* de Northrop Frye. Estos académicos han hecho una labor arqueológica de enorme valía para acomodar estos textos previamente inéditos de Lowry. Además, como vemos en otra de las publicaciones más recientes de este grupo de especialistas, *Malcolm Lowry's Poetics of Space* (2016), tienen como objetivo descentralizar la obra de este autor: es decir, abrir el corpus de Lowry y evitar que todo gire en torno a *Under the Volcano*.

Los estudios sobre Lowry, con algunas excepciones, han estado polarizados: están quienes se ven imbuidos por la magia y obnubilados por el misticismo del genio del autor, y quienes, bisturí en mano, han emprendido una empresa quirúrgica y aséptica de su obra. Sin duda, la tarea de los últimos² ha rendido más frutos. No obstante, su renuencia hacia la interpretación ha terminado por hacer del cúmulo de fichas y entradas y comentarios un paisaje de fragmentos desligados entre sí.

Son pocos los autores que abordan *Under the Volcano* como una alegoría. Sólo conozco, de manera tangencial, el trabajo de Tony Kilgallin, *Lowry*, un libro publicado en Ontario en 1973, que ha pasado al olvido. No pude tener acceso a él. La única información que tengo es la escasa que ofrece Dana Grove en el estado de la cuestión en *A Rhetorical Analysis of Under the Volcano*: “Tony Kilgallin sees the book a bit differently. For him, the work has four ‘layers of meaning’: the literal, allegorical, “tropological” (moral), and “anagogical” (spiritual) layers” (16). Algunos de los autores que abordan los excedentes de significado de la novela (McCarthy, Markson, McLeod) proponen que éstos funcionan más bien como símbolos, tropo literario que se opone a la alegoría. El primero dista del impulso de la alegoría por aspirar a la unidad y universalidad, mientras que ésta funciona mediante la multiplicidad y la dispersión (Jameson, *Allegory and Ideology* 2).

Quizá la renuencia de la crítica a conceptualizar *Under the Volcano* como una alegoría provenga de la consabida dificultad que presenta conocer la intención del autor. Para muchos críticos la dificultad raya en imposibilidad³. Además, como apunta Stephen Frye, “Genuine allegory is a structural element in literature: it has

² Pienso nuevamente en Chris Ackerley, Miguel Mota, Paul Tiessen, Vik Doyen, David Large y Patrick A. McCarthy.

³ Otra posibilidad es que la aversión hacia la alegoría y la predilección por la alegoresis provengan de una preferencia moderna y posmoderna por la subjetividad frente a la objetividad. Jameson llama a esta transición “[the] fall from truth into allegory” (*A&I* 25). Northrop Frye encuentra una razón fascinante: “The commenting critic is often prejudiced against allegory without knowing the real reason, which is that continuous allegory prescribes the direction of his commentary, and so restricts its freedom” (90). Esta aparente restricción de la libertad interpretativa es un nodo cardinal en *Under the Volcano*. Pienso que Lowry empleó la estructura alegórica precisamente para realzar los temas de la deliberación y el libre albedrío en la alegoresis del mundo, para cuestionar la prescripción del destino y las herramientas hermenéuticas que tenemos (o tienen los personajes al interior de la narrativa) para darle sentido al “nivel literal” de nuestra existencia.

to be there, and cannot be added by critical interpretation alone" (53). No obstante, conviene recordar que en la mayoría de los casos, por el carácter intrínsecamente opaco de la alegoría, los autores mismos han buscado diversos medios para comunicar que lo que han creado es una alegoría:

We have actual allegory when a poet explicitly indicates the relationship of his images to examples and precepts, and so tries to indicate how a commentary on him should proceed. A writer is being allegorical whenever it is clear that he is saying "by this I *also (alios)* mean that." If this seems to be done continuously, we may say, cautiously, that what he is writing "is" an allegory. (Frye 90)

Sin duda, estos marcadores pueden estar en el texto mismo o pueden ser intertextuales. Para tres de los más célebres escritores de alegorías las cartas han sido un paratexto crucial para dilucidar y comentar ciertos aspectos oscuros de los niveles de significación de sus obras. Edmund Spenser, autor de *The Faerie Queene*, escribió una carta a Sir Walter Raleigh en 1590, donde explica su "continued allegory, or darke conceit" (párrafo 1). Goethe en conversaciones y cartas con Johann Peter Eckermann abordó diversos aspectos de su obra más importante, *Faust*. La más memorable de estos intertextos a la alegoría es la carta de Dante a Can Grande della Scala, donde el primero explica cómo debe ser leída su *Commedia*, a través de los cuatro niveles de la alegoría.

Me parece significativo que en el caso de Lowry también tenemos una carta, su famosa epístola de 50 páginas a Johnathan Cape, donde el autor de *Under the Volcano* glosa la novela capítulo por capítulo. En ella, Lowry utiliza abiertamente la palabra alegoría para referirse a su obra:

The allegory is that of the Garden of Eden, the Garden representing the world, from which we ourselves run perhaps slightly more danger of being ejected than when I wrote the book. The drunkenness of the Consul is used

on one plane to symbolize the universal drunkenness of mankind during the war, or during the period immediately preceding it, which is almost the same thing, and what profundity and final meaning there is in his fate should be seen also in its universal relationship to the fate of mankind. (*Letter to Johnathan Cape* 66)

Aunque Lowry emplea la palabra alegoría y símbolo de manera indistinta, a lo largo de esta tesis buscaré ofrecer elementos textuales y extratextuales que sugieren que estamos frente a una alegoría más que frente a una red de símbolos. Para ello, me enfocaré en los cuatro niveles de la alegoría clásica, mismos que Dante esboza en su epístola a Can Grande:

To elucidate, then, what we have to say, be it known that the sense of this work is not simple, but on the contrary it may be called polysemous, that is to say, 'of more senses than one'; for it is one sense which we get through the letter, and another which we get through the thing the letter signifies; and the first is called literal, but the second allegorical or mystic. And this mode of treatment, for its better manifestation, may be considered in this verse:

'When Israel came out of Egypt, and the house of Jacob from a people of strange speech, Judaea became his sanctification, Israel his power.'

For if we inspect the letter alone the departure of the children of Israel from Egypt in the time of Moses is presented to us; if the allegory, our redemption wrought by Christ; if the moral sense, the conversion of the soul from the grief and misery of sin to the state of grace is presented to us; if the anagogical, the departure of the holy soul from the slavery of this corruption to the liberty of eternal glory is presented to us. (párrafo 7)

De acuerdo con Rita Copeland y Peter T. Stuck,

In the early fifth century, John Cassian gave a formal stamp to the notion of a multi-valent spiritual sense, in his outline of the four-fold system of scriptural interpretation: he spoke of a literal or historical sense, and of three spiritual senses, tropology (which concerns the soul), allegory (which concerns the revelation of mysteries prefigured in history), and anagogy (which concerns the divine secrets of heaven). (Copeland y Struck 5)

Dado que en la modernidad tanto las escrituras sagradas como el concepto de alma sufrieron un declive en credibilidad, las alegorías modernas serán igualmente polisémicas pero sus niveles serán distintos. Fredric Jameson propone un nuevo método hermenéutico para las alegorías contemporáneas donde:

The first, literal or historical, level stands as the matter at hand, the thing demanding analysis—whether historical event (as in the Scriptures), text, idea, political debate, personality, ethical problem—whatever draws us up short as individuals and demands reflection and commentary. [...] The second allegorical or mystical level is then the secret or hidden meaning of that initial text, and this meaning is at one with the allegorical method deployed in order to reveal it [...] That enlargement will then, in the fourfold scheme of things, deploy the two prolongations of the initial interpretation, the two successive and related levels of individual and collective experience and history. What the medieval thinkers considered the moral level, or that of conversion and the salvation of the individual soul, we might well wish to interpret in terms of existential experience, the construction of subjectivity or the psychoanalytic. But just as in theology individual salvation is ultimately inseparable from collective salvation so also for us today [...] the very thought of the destiny of a biological individual is inseparable from that of the future of the species [...] The final or anagogical level, therefore, classically reserved for the Last Judgment, is that of a kind of “political unconscious,” that is, an often unconscious or merely implicit narrative of

History as such, a collective and political narrative always latent in conceptions of our own personal destinies. (Jameson *A&I*, xii)

Esta tesis está dividida en cuatro capítulos, uno para cada nivel de la alegoría clásica. Cada uno, a su vez, ofrece dos capas: la exposición, por un lado, de la alegoría premeditada por Lowry y, por otro, la confección de una alegoresis que va más allá del alcance del autor, en donde estudio la novela como una producción literaria con una función social, basándome, mayoritariamente en el trabajo de Jameson en *Allegory and Ideology*, quien piensa que todo texto literario puede ser leído como una alegoría (en este segundo sentido). Yo postulo que *Under the Volcano* cabalga entre ambas. Al final ofreceré una conclusión sobre por qué pienso que es importante discernir entre las dos y cómo se vinculan entre sí.

El primer capítulo de la tesis lo dedico al nivel literal de la alegoría. A primera vista parecería que este nivel debe ser simplemente la novela en sí, la trama y el conjunto de palabras que la conforman. Sin embargo, toda alegoría clásica se sustenta en la ruptura de significación de la que participan los textos no alegóricos. Es decir, sabemos que estamos leyendo una alegoría cuando nos parece poco satisfactorio su nivel literal. En ese sentido, el nivel literal de *Under the Volcano* señala hacia su nivel alegórico cuando socava su impulso narrativo para poner de relieve ciertos elementos más allá de la necesidad del desenvolvimiento “natural” de la trama. Esta carga “excedente” son los animales de la novela. En ellos encuentro una brújula que nos indica uno de los sentidos alegóricos del texto. El primer apartado del capítulo lo dedico al análisis del cambio de epígrafes entre la versión de 1940 y la versión final, un giro hacia la tematización de la animalidad, con la mirada puesta en aquello que separa al ser humano de los animales: la agencia, el intelecto, el alma; pero también en aquello que los vincula: la corporalidad, la muerte.

En el segundo apartado, abordo el tema de la liberación animal. Ésta es la puesta en narrativa de los animales, no ya meras metáforas estáticas, sino elementos cruciales en el tramado alegórico. En ella, el perro y el caballo mutan,

aparecen y desaparecen, cambian de manos. El tema de la liberación animal es estructural y progresivo, y culmina con la liberación apoteótica del caballo—clímax de la novela y nodo de imantación alegórica que analizo con mayor profundidad en los siguientes capítulos. La liberación de los animales está atravesada por el tema de la propiedad (arbitraria) de los animales. El caballo lleva los marcadores de propiedad herrados en su propio cuerpo (en este caso un número siete que permite a los personajes identificar primero que pertenece a un indio que muere en el capítulo 8 y después que ha sido robado por unos sinarquistas, en el último capítulo). Al caballo se le contrapone la presencia fantasmática del perro paria, que carece de cualquier marcador de propiedad e incluso de identificación. Su función en la novela es ligar la pérdida de propiedad a la pérdida de la identidad, de la pertenencia a algún estado nación y de la memoria. El perro aparece una y otra vez como algo extrañamente familiar: una irrupción del pasado en el presente que no termina por tejerse en la memoria.

En el segundo capítulo exploro el nivel alegórico de esta novela. Aquí opera una dimensión geográfica, conforme se entrelazan los enclaves de la narrativa como territorios con los cuales el ser humano guarda distintas relaciones de propiedad. De manera más prominente, están los dos tipos de jardín: el privado y el comunal. Es entre las lindes de ambos jardines que el protagonista identifica la historia detrás de estas formas de propiedad contrapuestas. El jardín comunal ha sido expropiado, es decir ha sido arrebatado de quien se lo había apropiado previamente. Progresivamente, el tema del robo comienza a entretrejerse con la expropiación. A cada enclave le corresponde un cariz infernal o paradisiaco. Sin embargo, el paraíso se ve una y otra vez perforado por la materialidad que irrumpe desde lo más hondo de la historia. Analizo, por ejemplo, la construcción de Canadá como un territorio celestial que muy pronto se resquebraja por la erupción de las marcas del capitalismo (tiendas, refinerías, etc.), incluso en la descripción de los paisajes más idílicos.

Están también los animales que pueblan estos jardines, paisajes y territorios. Al enfrentarse a ellos emerge la pregunta ¿pueden los animales estar sujetos a las

mismas relaciones de propiedad que establece el ser humano con respecto a la tierra? Los animales a veces aparecen como puro paisaje, arrebatados de cualquier ápice de agencia. Otras, Lowry los pone tan de cerca que parecen atropellarnos. En este juego de planos y perspectivas, el autor cuestiona la agencia política de los animales, y, por contraste, aquella de los seres humanos que los enclaustran, domestican, violentan y explotan.

En el último apartado del nivel alegórico, hago un análisis comparatístico entre la versión de 1940 y la del 47 con respecto al concepto recurrente en ambas de “people without ideas”, haciendo referencia a los animales, pero también, progresivamente, a los mexicanos y (de manera sinecdótica) de los sujetos coloniales u oprimidos. Ofrezco algunos elementos que sustentan la tesis de que en esta frase “ideas” se refiere a posturas políticas vinculadas al socialismo. Finalmente, en este capítulo propongo que *Under the Volcano* corresponde a lo que Angus Fletcher denomina una “alegoría sin ideas”, es decir, una alegoría vaciada de su nivel de abstracción donde los objetos metafóricos se apilan uno frente a otro como un cúmulo de ruinas que escapa la significación.

En el tercer capítulo, que corresponde al nivel moral, abordo el tema de la personificación en la alegoría. De acuerdo con Fredric Jameson, la alegoría como modo literario surge en momentos de crisis de “representabilidad” cuando la historia supera nuestras formas de enfrentarnos a ella y darle forma. Sin embargo, en la modernidad hemos soslayado uno de los recursos favoritos de la alegoría clásica, la personificación. Los personajes pugnan entre ser artificios verosímiles y realistas (en tanto que el personaje “redondo” es un producto de la modernidad) o personificaciones de valores abstractos. Si el plano moral de la alegoría se había encargado de referir la narrativa al progreso del alma, en la modernidad este nivel se ocupa de la construcción de la subjetividad (de los personajes, de la lectora o de la autora). La personificación permite materializar los valores universales a los que debe aspirar el alma (o, en la modernidad, el sujeto). Sin embargo, en *Under the Volcano*, los personajes nunca terminan de ser personificaciones en la medida en que no realizan acciones valiosas. Viven en un pasmo absoluto. Esta acedia los

vincula más a los objetos que pueblan la trama (las piedras, por ejemplo) y los hacen parte de la geografía.

La construcción de la subjetividad del protagonista pasa por un proceso de “*strong forgetting*” (término acuñado por Jameson para describir uno de los temas centrales del *Fausto* de Goethe) mediante el cual el Cónsul no se encarga de limpiar sus pecados sino simplemente de olvidarlos, ahogarlos en alcohol. En el capítulo quinto de *Under the Volcano*, en uno de los pasajes más famosos de la novela, el paraíso se presenta como un ejido y a Dios como un agrarista que expulsa a Adán por haber cometido el pecado original: haber sido “dueño de propiedad”. El “*strong forgetting*”, además, se materializa aún más cuando el protagonista pierde sus documentos de identidad en la máquina infernal, aquellas parcelas de materia que fijan su relación de pertenencia a algún estado nación. Hacia el final de la novela el Cónsul debe improvisar su identidad y, para hacerlo, toma prestados varios nombres que no le pertenecen, en un intento último (donde se condensa el espíritu moderno) de confeccionar la identidad a partir de los fragmentos y retazos ruinosos que estén a la mano. Después de este proceso, donde la identificación del Cónsul pasa por el filtro de dos categorías contrapuestas fundamentales, el “compañero” y el “pelado”, el protagonista puede finalmente salir de la inacción y encontrar su propia agencia política, que actualiza mediante la liberación del caballo.

Por último, el nivel anagógico corresponde a las causas finales, en la teología cristiana al Juicio Final, pero también, en las alegorías modernas, éste es el nivel donde se expresan las ideas sobre el devenir histórico de la humanidad. En *Under the Volcano* la inevitabilidad de la muerte del Cónsul parece imantar todos los acontecimientos que la preceden. Lowry encontró en Oswald Spengler una fuente para cimentar su intuición de que la vida de las civilizaciones era orgánica y su temporalidad escapaba de la lógica de significación. En otras palabras, la historia es un cuerpo orgánico, amputado de las ideas excedentes (o la lógica) que queramos tratar de imponerle. Esto lo expresa el protagonista de la novela cuando asevera que las naciones están regidas por un determinismo ineludible (cifrado,

por ejemplo, en el determinismo de la dipsomanía, que parece dictar el rumbo de quien aqueja hasta convertido en un animal desprovisto de agencia). El Cónsul es “sepultado” al fondo de la barranca junto con un perro. No sabemos si es uno de los que lo ha perseguido a lo largo de su deambular por Cuernavaca: el can se torna en un emblema de la carencia de marcadores de identidad, pero, muy pronto, también del destino final de la humanidad. Como el “absoluto sinsentido la historia”, parece mirarnos de frente con los ojos de un perro callejero, diciendo todo y a la vez nada, en un silencio que significa quizá a pesar de nuestra incapacidad de interpretarlo.

Nivel literal

Discernir cuál es el nivel literal de *Under the Volcano* no es una tarea tan sencilla. No puedo decir que es el texto mismo y saltar al siguiente capítulo. Quizá ésa sea una de las diatribas en contra de la *alegoresis*, que descarta el nivel literal —los hechos, lo que pasa en efecto en la narrativa— para saltar directamente al goce del nivel alegórico, casi como si el nivel literal fuera un pretexto para comenzar a alegorizar. Sin embargo, para Dante, éste era el nivel más importante:

the literal sense must always come first as that which contains in its meaning all other meanings, and without this literal sense it would be impossible and irrational to attend to the others, especially the allegorical, without first coming to the literal. (citado en Ascoli 131)

Y fue a la exposición de este nivel a la que más tinta le dedicó:

In books 2 and 3, [of *Convivio*] both fifteen chapters long, ten chapters each are dedicated to expounding the letter, with only four and five respectively given over to allegorical exegesis, while book 4, which is as long as the other two put together (thirty chapters), is entirely taken up with literal interpretation. In other words, whether or not the textual surface may be considered a “beautiful lie,” it is nonetheless the engine which generates all meanings. (Ascoli 132)

Quizá esto nos haga preguntarnos ¿qué tanto se puede decir del nivel literal de una alegoría como *Under the Volcano*? Si esta insistencia de Dante nos parece exagerada es porque, como señala Peter Berek, el nivel literal del texto siempre nos parece el más incómodo. Es precisamente así como funciona la alegoría: haciéndonos sentir incómodos en su literalidad. Al enfrentarnos con un texto alegórico sentimos que hay algo que no está bien o no está completo:

[W]e suspect the presence of allegory when we find features in a poem or story that we can't make sense of if we assume mimetic intention. Strange names, behavior which violates the laws of physics or generally-accepted principles of psychology, details elaborated beyond the call of any apparent narrative necessity, all may make us suspect that we need to find some special interpretive procedure...We suspect allegory... when we read a text that violates our notions of what is "normal" in a literary work. (Berek 123)

La alegoría no violenta las leyes de la realidad (como la fantasía) sino las leyes de lo que consideramos normal en la literatura. El nivel literal de estos textos debe quebrantar por completo no sólo nuestras expectativas sino nuestra satisfacción con una mera lectura no interpretativa. En palabras de Jameson:

Above all, it will be said that the relevance of allegory is dependent on this or that dissatisfaction with what it terms the literal level, the surface of the text, history, as it simply consists in what Henry Ford⁴ memorably called "one damned thing after another"—in other words, the empirical. (Jameson *Allegory and Ideology* 34)

⁴ No hay consenso sobre la atribución de esta cita; en realidad muchos autores piensan que proviene de Max Plowman y que posteriormente Arnold Toynbee generalizó su uso. Otros señalan que viene de "Life is one thing after another", frase atribuida a Edna St. Vincent Millay. (*Quote Investigator*)

Es decir, algunos de los elementos que puede sugerirnos que estamos frente a una alegoría son la fragmentaridad del texto, su extrañeza, incluso su carencia de verosimilitud. El nivel literal es un cúmulo de piedras y fragmentos al que hay que dar cierto arreglo, porque así lo pide. Encontrar el nivel literal de *Under the Volcano* significa no satisfacerse ante la idea de que la novela es simplemente una serie de acontecimientos que se suceden unos a los otros.

La insatisfacción de la cual escribe Jameson al referirse al proceso de lectura del nivel literal de una alegoría no necesariamente está presente en *Under the Volcano*, y su autor mismo estaba consciente de ello. Malcolm Lowry abordó el tema de la mediación entre el nivel literal y el resto de los niveles alegóricos de *Under the Volcano* en su famosa carta a Johnathan Cape. Su intención era justificar el logro del texto en un sentido tanto mimético como alegórico:

If your reader is not spotting some of its deeper meanings or dismissing them as pretentious or irrelevant or uninteresting where they erupt into the surface of the book, that is at least partly because of what may be a virtue and not a fault on my side, namely that the top level of the book, for all its *longeurs*, has been by and large so compellingly designed that the reader does not want to take time off to stop and plunge beneath the surface. (LJC 59)

Es decir, el nivel literal de *Under the Volcano* puede existir con relativa autonomía del resto de los niveles. Esto es un logro artístico que alcanzan muy pocas alegorías. Stephen A. Barney rescata la valía de la *Comedia* de Dante precisamente a partir de estos criterios: "In his *Divine Comedy*, the finest product of the Middle Ages, Dante so perfectly integrated the allegorical mode with the whole design that it scarcely seems to be allegory: the literal sense and the "other" sense are hard to distinguish." (Barney 186). Los elementos que sugieren que estamos frente a una alegoría están casi perfectamente disueltos en la narrativa mimética, se difuminan con el paisaje de la trama novelística. No obstante, creo que sí existen ciertos

elementos cuya extrañeza parece sugerir que tienen un significado que va más allá de cualquier intención mimética: no serán *todos* los elementos, sino aquellos puestos de relieve.

Es por ello que me parece crucial resaltar el peso de la lectura cuando hablamos de alegoría. Ésta sólo es posible por las isotopías del texto. De acuerdo con François Rastrier, una isotopía es “toda iteración de una unidad lingüística. La isotopía elemental comprende dos unidades de la manifestación lingüística: el número de unidades que la constituyen es teóricamente indefinido” (110). Para Jameson, las isotopías son “linguistic or textual units supposed to ensure the homogeneity of a certain reading, a certain way of ‘following the story’” (A&I, 437). La isotopía funge mediante la reiteración o repetición de semas, sememas o clasemas, incluso sonidos, aliteraciones, repetidas de tal forma que hacen “the surface of the text homogeneous” (“Isotopy” en *Semiotics and Language*, A. J. Greimas (ed.)) y posibilitan la lectura. Un ejemplo típico es la repetición de un nombre o un pronombre que nos permite identificar que estamos leyendo sobre la misma persona a lo largo de la narrativa. Me interesa, particularmente, el vínculo de la isotopía con la noción de familiaridad: las isotopías nos *familiarizan* con el texto.

El nivel literal de una alegoría, entonces, tiene isotopías que permiten allanar el campo narrativo en un sentido mimético y que le permita existir con mayor o menor independencia del resto de los niveles alegóricos. Es por ello que, como indica Barney de Quintiliano, no *todos* los elementos del nivel literal “pasan” al resto de los niveles. Será quizá que las isotopías del nivel literal que no trasminan al resto de los niveles son excedentes en términos de la alegoría pero necesarios para una lectura “normal” de la historia en cuestión. En el caso de *Under the Volcano* se trata de todos los elementos que nos invitan a leerla como una novela: la temporalidad, los nombres de los personajes, la comida, la música, en alguna medida, la trama misma, etcétera. A la inversa, las isotopías que nos permiten una lectura vertical de los demás niveles nos resultarán extrañas en el

plano más literal o mimético. Nair Anaya expone esta contradicción en términos de la psiconarración, una estrategia que

[Le] permite a Lowry no sólo tener una flexibilidad temporal casi ilimitada (Cohn, 1978: 34) sino que sostiene la compleja estructura temporal y espacial que han señalado algunos críticos: por un lado, la narración mimética de la trama, con un ritmo cronológico claramente establecido y, por otro, el entramado solipsista y simbólico que rompe muchas veces con el flujo temporal (Wood, 1980: 150 y Grace, 1982: 154-155). (Anaya 84)

Estos dos vectores, la narración mimética y el entramado figurativo son posibilitados por isotopías que se contraponen: las isotopías que nos permiten conjeturar que estamos frente a una alegoría son aquellas que nos saltan (nos sorprenden o nos parecen extrañas) en el plano literal. En otras palabras lo que funge como isotopía alegórica, es una suerte de anti-isotopía en el plano de la narración mimética. De aquí en adelante llamaré a dichas anti-isotopías interrupciones.

Quiero empezar por explorar un elemento que atraviesa la totalidad de la novela y, en mi opinión, excede cualquier posible satisfacción en un mero plano literal. Se trata de la presencia de los animales. En mi caso, noté su presencia después de varias lecturas de *Under the Volcano*, pero cuando aparecieron frente a mí, noté que habían estado ahí desde el inicio; es decir, desde los epígrafes. Los animales de *Under the Volcano* aparecen de dos maneras casi contrapuestas: algunos entran y salen en aquello que llamaré irrupciones, mientras que otros, principalmente el caballo, son elementos fundamentales y estructurales en la narrativa.

Comenzar desde fuera: los epígrafes

En la versión de 1940 de *Under the Volcano* sólo había dos epígrafes: uno, extraído de una carta de Henry James a Howard Sturgis sobre el estallido de la Primera Guerra Mundial y el otro, los versos 21 a 37 de “Dover Beach” de Matthew Arnold. Ambos fragmentos se centran en la guerra, la pérdida y la decadencia del ser humano. Ambos autores epigrafiados son casi contemporáneos, uno victoriano y el otro modernista: ambos, anglosajones. Aunque el mar es un tema que persiste en la versión final de los epígrafes, hay que recalcar que al inicio los animales no figuraban ni en Arnold ni en James.

Considerando que un epígrafe funciona como una tematización previa del cuerpo del texto, como un lente a través del cual el autor nos invita a acercarnos a la novela, me parece que hay tres cambios particularmente significativos entre el mecanoscrito del 40 y la versión final del 47 que terminan por revelar un eje central del texto. Quizá Lowry entendió que los epígrafes eran un lugar de gran densidad temática y aprovechó esta página-puerta a la novela para guiar la lectura de la misma.

En la versión publicada en 1947 de *Under the Volcano*, hay tres epígrafes: fragmentos de *Antígona* (441 a.C.), de Sófocles, *Grace Abounding to the Chief Of Sinners* (1666) de John Bunyan y *Fausto* (1832) de Goethe, en ese orden. En primer lugar, Lowry ha abierto los epígrafes para englobar ya no sólo la literatura inglesa sino la “literatura mundial”, desde la antigüedad griega y la literatura de devoción inglesa del siglo XVII, hasta la literatura alemana del cambio del siglo XVIII al XIX. En segundo lugar, traza una línea ascendente en el plano histórico. Es decir, los epígrafes están ordenados cronológicamente. En cierto sentido se puede entender como un ejercicio de filiación donde Lowry sitúa su novela en el siguiente peldaño de una escalera intertextual configurada por el canon occidental.⁵ Los epígrafes

⁵ Desde la página de los epígrafes, Lowry ha elegido a ciertos autores que representan la “literatura mundial” en su expresión más parcial, eurocéntrica e imperialista. Ésta contrasta, a su vez, con el primer párrafo de la novela, que pone en tensión la arbitrariedad de la configuración del mundo en estados nacionales insertos en el imperialismo (o cuya

tienen dos funciones casi contrapuestas. La primera es insertar el cuerpo del texto que anteceden en una línea ascendente (*anabasis*) que entiende la historia de la literatura teleológicamente. La segunda es ofrecer una mirilla o un lente a través del cual la lectora se enfrentará a la novela.

El cambio más significativo para mí es que, a diferencia de los epígrafes de la versión del 40, éstos están densamente poblados de animales, incluso cuando no son un tema central de los textos fuente (así como *Antígona* no es una fábula, o el *Fausto* no es sobre los animales o la animalidad). Hay mención de seis animales en la primera página de la novela, uno de los cuales es el ser humano mismo. Los otros son el caballo, las aves, el toro, el sapo y el perro. Exceptuando al sapo, los demás animales son fundamentales para el nivel literal de *Under the Volcano*. Los fragmentos citados no son los más emblemáticos de estas obras (salvo, quizá, en el caso de Goethe): en este gesto de apropiación, Lowry escarba fragmentos de estos textos canónicos en donde la división entre el ser humano y el resto de los animales no humanos está de relieve. Los animales no son los protagonistas de estos textos. Tampoco lo serán en *Under the Volcano*. Al subrayarlos así, en textos donde *apenas figuran*, Lowry hace de los animales una isotopía, una mínima unidad temática que comparten los epígrafes y que los vincula entre sí, a pesar de que sean textos inconexos.

El primer epígrafe es una traducción de Sir Richard Jebb de *Antígona* de Sófocles (496 a.C.-406 a.C.). Antígona es hija de Edipo y Yocasta y hermana del recién muerto Polinices, a quien busca dar un sepelio digno, a pesar de las órdenes del rey Creonte. Desafiando a la autoridad, Antígona sepulta a su hermano, pero el entierro es descubierto y ella es condenada a muerte. El fragmento que Lowry utiliza como epígrafe es enunciado por el coro justo después de que el entierro secreto ha sido descubierto (Ackerley et. al 2.1). Cito el primer epígrafe íntegro:

conformación es consecuencia directa de los procesos coloniales e imperialistas, en toda la variedad que cada distinta porción geográfica del globo les imprimió).

Wonders are many, and none is more wonderful than man; the power that crosses the white sea, driven by the stormy south wind, making a path under surges that threaten to engulf him; and Earth, the eldest of the gods, the immortal, unwearied, doth he wear, turning the soil with the offspring of horses, as the ploughs go to and fro from year to year.

And the light-hearted race of birds, and the tribes of savage beasts, and the sea-brood of the deep, he snares in the meshes of his woven toils, he leads captive, man excellent in wit. And he masters by his arts the beast whose lair is in the wilds, who roams the hills; he tames the horse of shaggy mane, he puts the yoke upon its neck, he tames the tireless mountain bull.

And speech, and wind-swift thought, and all the moods that mould a state, hath he taught himself; and how to flee the arrows of the frost, when it is hard lodging under the clear sky, and the arrows of the rushing rain; yea, he hath resource for all; without resource he meets nothing that must come; only against Death shall he call for aid in vain; but from baffling maladies he hath devised escape. (Sófocles citado en Lowry 1)

Los dos primeros párrafos pintan una imagen antropocéntrica donde el ser humano se yergue por encima de la naturaleza gracias a sus capacidades, a su ingenio y su arte. El ser humano, a pesar de toda su violencia (“snares”, “meshes”, “captive”, “tame”, “yoke”), no puede conquistar su destino final. El intelecto y la capacidad de dominar separan al ser humano del resto de los animales. Aquello que los vincula es la muerte. En este primer epígrafe se entrevé la lucha entre la materialidad (y vulnerabilidad) del cuerpo animal y las distintas formas que ha ingeniado el ser humano para domar la naturaleza a su favor.

El segundo epígrafe de *Under the Volcano* presenta una perspectiva muy distinta. Al principio Lowry lo atribuyó a *Pilgrim's Progress* de John Bunyan (1628-1688) cuando en realidad corresponde a *Grace Abounding for the Chief of Sinners*, del mismo autor. Esta última es una autobiografía religiosa escrita desde la cárcel y

versa sobre la culpa y posible redención del autor. Aquí reproduzco, íntegro, el fragmento:

Now I blessed the condition of the dog and toad, yea, gladly would I have been in the condition of the dog or horse, for I knew they had no soul to perish under the everlasting weight of Hell or Sin, as mine was like to do. Nay, and though I saw this, felt this, and was broken to pieces with it, yet that which added to my sorrow was, that I could not find with all my soul that I did desire deliverance. (Bunyan citado en Lowry 1)

De nuevo hay una frontera que separa al ser humano del resto de los animales. En este caso, se trata de la carencia de alma. Mientras que en el epígrafe anterior aquello que delineaba la ejemplaridad del ser humano se manifestaba de manera material (el desarrollo histórico de sus diferentes tecnologías y medios de producción), en el caso de Bunyan es la inmaterialidad del alma lo que distingue al ser humano. El fragmento tiene un tono de sutil ironía: dado que el andar y el progreso del peregrino tienen como finalidad la salvación de su alma, ser animal negaría la posibilidad de salvación y redención. Los animales, en la tradición judeocristiana, carecen de culpa, es cierto, pero porque carecen de alma y por ello están más alejados de Dios que el ser humano. Por eso, el deseo de Bunyan tiene un ligero tinte diabólico.

Finalmente, el tercer epígrafe es al que más importancia le han dado los estudiosos de Lowry. Se trata de un verso que pronuncian los ángeles que salvan el alma de Fausto en la obra homónima de Goethe: "Wer immer strebend sich bemüht, den können wir erlösen. / Whosoever unceasingly strives upward... him can we save." (Goethe en Lowry 1). Resulta interesante la elección de Lowry de citar el *Fausto* de Goethe en lugar de tomar un fragmento del *Fausto* de Christopher Marlowe, el intertexto más importante de toda la novela (Ackerley et. al 28.1). La diferencia entre ambos textos es que, en el de Goethe, el protagonista se salva y en el de Marlowe no. Algunos autores consideran que el epígrafe de Goethe, donde se

enfatisa la salvación, está alineado con Hugh, como un personaje romántico, y el resto de la novela se recarga sobre el Fausto de Marlowe para subrayar la no salvación del Cónsul (McLeod 72). Quizá la elección del epígrafe es significativa. En todo caso, habría que cuestionar la insistencia de la crítica en que la novela es trágica: en resaltar, a fin de cuentas, la inabrogable caída del Cónsul (que disputaré en el último capítulo).

En los epígrafes, los animales son a duras penas una isotopía que genera cierta familiaridad. Pero ya desde los epígrafes, son parte de la profundidad temática que vincula los tres fragmentos: es así que la lectora se enfrenta al desenvolvimiento de la novela misma. Quiero proponer mi teoría sobre por qué Lowry cambió de epígrafes entre 1940 y 1947. Me parece que al hacerlo, suplió otro camino isotópico, donde el mar y la guerra tenían un papel central. Mi idea es que Lowry se percató de lo transparente que estaba siendo la “centralidad” de la novela, en tanto que *Under the Volcano* versa antes “sobre la guerra” que “sobre los animales”. Fue un gesto de represión, siguiendo a Jameson. Y así emergieron los animales, en un procedimiento que de aquí en adelante llamaré *foregrounding*, dado que desde los epígrafes los animales están puestos de relieve, mientras que las tensiones de los previos epígrafes quedaron soterradas (*backgrounded*), de alguna manera, reprimidas.

Como he señalado antes, sería absurdo pensar que cada elemento en el nivel literal de un texto alegórico contribuye de manera directa a la construcción de los demás niveles. Es por ello que considero que hay ciertos elementos del nivel literal que demandan más atención y cuya presencia nos parece más extraña e incompleta (en un plano mimético) que la del resto de los elementos. Quizá es precisamente ese conjunto de elementos miméticos que le dan coherencia al nivel literal no ya como nivel de la alegoría sino como mera narrativa. El paso del nivel literal al resto de los niveles de la alegoría es una suerte de tamiz por donde se filtran esos elementos extraños, en el caso de *Under the Volcano*, los animales y los enclaves que ocupan, sus relaciones de propiedad con los humanos. Sin embargo, para que se sustente la alegoría, estos elementos no pueden estar desligados entre

sí, sino que deben compartir una estructura narrativa. De ahí que ahora proceda a explicar la liberación animal en *Under the Volcano*, las pequeñas tramas que se abren y cierran, como fractales, y que le otorgan forma a la estructura total de la novela.

Abrir las cercas: la liberación de los animales

La trama de *Under the Volcano* da cuenta del último día en la vida de Geoffrey Firmin, un ex-diplomático inglés que vive en Cuernavaca. Su dipsomanía le impide aprovechar la circunstancia del regreso de su exesposa de Estados Unidos y lo lleva a enfrentarse a unos sinarquistas que lo asesinan al final de la novela. En el peregrinaje del Consul por Quahunahuac, el último día de su vida, hay distintos encuentros con enclaves significativos, con personas que habían quedado en el pasado y de manera más importante para lo que planteo en esta tesis, con diversas especies animales, cuyo significado o presencia escapa un primer intento de resolución en el nivel más superficial de la trama. Algunos ejemplos son los gallos del primer capítulo, los innumerables perros callejeros, el caballo con el número siete herrado, el gato del señor Quincey en el capítulo 5, el toro en la Arena Tomalín en el capítulo 9, las arañas entre la buganvilia, la serpiente en el jardín, los insectos en el baño, el armadillo, etcétera. Algunos de estos animales están en cautiverio y la narrativa problematiza, aunque sea fugazmente, su estado de confinación, en algunos casos con la promesa o puesta en acto de su liberación.

La liberación animal en *Under the Volcano* estructura al texto. Es un tema que hace homogénea la superficie narrativa. En términos del nivel literal es aquella estructura mínima narrativa que persiste en los niveles ulteriores. El primer intento de liberar a un animal se lo plantea Yvonne a Hugh como una posibilidad que no llevan a cabo. Se trata del armadillo que una niña indígena está vendiendo afuera de una cantina. La misma “dueña” juega a liberar y atrapar al armadillo:

The child was crouching on her haunches holding the armadillo and apprehensively eyeing the dog, who however lay at a safe distance watching the foals inspect the rear of the plant. Each time the armadillo ran off, as if on tiny wheels, the little girl would catch it by its long whip of a tail and turn it over. How astonishingly soft and helpless it appeared then! Now she righted the creature and set it going once more, some engine of destruction perhaps that after millions of years had come to this. (117)

Chris Ackerley et al. comentan: “The armadillo (of the order Edentata), is a lower order of mammal, but it is not, despite its armour and reptilian aspect, an evolutionary anachronism. Lowry’s concern here is to make a general comparison between his infernal machine [see #209.1] and the entire process of evolution, which after countless eons of struggle, mutation and survival seems to have culminated in this machine-like animal” (Ackerley et. al 113.2). En este sentido, el primer encuentro con el animal confinado está en estrecha relación con la perspectiva cartesiana de la existencia animal, la cual concibe a los animales y a las plantas como máquinas. En términos generales, la perspectiva de Descartes parte del supuesto de que el comportamiento animal es un cúmulo de estímulos externos que invariablemente producen el mismo resultado (Edgar y Sedgwick “Reason” 284). Carecen de conciencia, memoria y agencia. En este episodio, la sensibilidad y conciencia de Yvonne contrasta con el animal que, a pesar de “sufrir” una y otra vez el mismo destino, no puede salvarse por propia cuenta.

La incapacidad de contención del animal no sólo ridiculiza al ser humano, sino también al animal, en tanto que sus intentos de escapatoria son parciales y repetitivos, muestra de su vulnerabilidad y falta de libre albedrío. La repetición de la acción manifiesta una carencia en ambas partes. La niña—de manera similar al animal—carece de suficiente conciencia como para discernir que la repetición del acto es un tanto cruel con el armadillo. De hecho, la conciencia de esta crueldad es lo que lleva a Yvonne a querer romper el ciclo de violencia:

‘¿Cuánto?’ Yvonne asked.

Catching the animal again the child piped:

‘Cincuenta centavos?’

‘You couldn’t make a pet of it. Neither can the kid: that’s why she wants to sell it.’ Hugh sipped his beer. “I know about armadillos.’

‘Oh so do I!’ Yvonne shook her head mockingly, opening her eyes very wide. ‘But everything!’

‘Then you know that if you let the thing loose in your garden it’ll merely tunnel down into the ground and never come back.’ (Lowry 117-118)

En este fragmento se atisba, ya, la propiedad de los animales como un problema de confinamiento. La niña restringe interrumpidamente la libertad del armadillo y Hugh sugiere que incluso confinándolo al jardín (la forma principal en la cual se cifra la propiedad privada de la tierra en *Under the Volcano*) el armadillo puede excavar su propia libertad y liberación. Yvonne, en realidad, quiere comprar al armadillo para “liberarlo” de la niña. Este intercambio monetario por el animal (que Lowry construye de manera progresiva), a pesar de que no se efectúa, sugiere, desde muy temprano en la novela, que los animales tienen un *valor* establecido socialmente.

El segundo intento de liberación animal en *Under the Volcano* es un recuerdo de Hugh. Carcomido por la culpa de pensar que todo lo que ha hecho en la vida es deshonesto, Hugh repasa los pocos momentos de su pasado en los que ha actuado de manera ejemplar y desinteresada:

No: I am much afraid there is little enough in your past, which will come to your aid against the future. Not even the seagull?’ said Hugh...

The seagull—pure scavenger of the empyrean, hunter of edible stars—I rescued that day as a boy when it was caught in a fence on the cliffside and was beating itself to death, blinded by snow, and though it attacked me, I

drew it out unharmed, with one hand by its feet, and for one magnificent moment held it up in the sunlight, before it soared away on angelic wings over the freezing estuary? (Lowry 158)

Esta acción “heroica” de la liberación de la gaviota parecería prometer la posibilidad de la bondad que escapa el intercambio. No obstante, casi de inmediato Hugh reconoce que: “Not even the seagull was the answer of course. The seagull had been spoilt already by his dramatizing it” (159). En busca de una “solidaridad” (comuni3n, religi3n) entre el pasado y el futuro es decir, de algo que no s3lo los *vincule* sino que pueda *redimir* al futuro, Hugh encuentra que su futuro est3 amputado en el tiempo. La gaviota vuela hacia lo alto sin voltear a ver a su liberador: sin retribuirle nada, incluso atac3ndolo a pesar de la situaci3n. El ave est3 desprovista de entendimiento y de misericordia. Sin embargo, Hugh alcanza un momento cumbre al liberarla (“for one magnificent moment held it up in the sunlight”), un momento que quiz3 lo libera m3s a 3l que a la gaviota. El car3cter sat3rico de este fragmento presenta a Hugh como un personaje autocomplaciente, que se jacta de sus actos incluso cuando estos son acciones insignificantes.

Este fragmento de la novela tiene un episodio paralelo, en el cual Yvonne libera a un 3guila unos cuantos minutos antes de emprender la b3squeda del C3nsul. El ave hab3a sido enjaulada por unos mexicanos:

There the bird was still, a long-winged dark furious shape, a little world of fierce despairs and dreams, and memories of floating high above Popocatepetl, mile on mile, to drop through the wilderness and alight, watching, in the timberline ghosts of ravaged mountain trees. With hurried quivering hands Yvonne began to unfasten the cage. The bird fluttered out of it and alighted at her feet, hesitated, took flight to the roof of El Petate, then abruptly flew off through the dusk, not to the nearest tree, as might have been supposed, but up—she was right, it knew it was free—up soaring, with a sudden cleaving of pinions into the deep dark blue pure sky

above, in which at that moment appeared one star. No compunction touched Yvonne. She felt only an inexplicable secret triumph and relief: no one would ever know she had done this; and then, stealing over her, the sense of utter heartbreak and loss. (Lowry 333-334)

Aquí se hace explícito el carácter metonímico del águila, como “a little *world of fierce despairs and dreams*”. Yvonne asume tres cosas importantes: 1) que el ave fue libre antes de ser enjaulada (“*memories of floating high*”) 2) que el águila tiene memoria 3) que el animal, incluso, *sabe* que es libre (“*she was right, it knew it was free*”, e.a.). De aquí se desprende una serie de problemas sobre la consciencia animal que no abordaré por ahora. Lo que me interesa en este punto es la relación que guardan ambas partes: Yvonne, inmediatamente después de liberar al águila, siente una terrible pérdida. Una de las cosas más sugerentes de *Under the Volcano* es esta sencilla premisa: toda liberación es a su vez pérdida (de vínculos afectivos, de relaciones de propiedad, etc.). La libertad es un divorcio, una expulsión o, en palabras de Lowry, *sunder* y *severance*.

Hasta ahora las liberaciones de las que he hablado se quedan en el plano de la proyección o de la memoria, sólo la liberación del águila es eficaz en términos de la acción de la novela, pero Yvonne la ha llevado a cabo en secreto y recalca el hecho de que ningún otro personaje sabrá sobre este incidente.

Hay una estructuración simétrica del tema de la liberación animal. Por un lado, comienza con un animal que camina en la tierra y que puede escarbar un túnel (el armadillo), después sigue con dos aves que vuelan hacia lo alto (la gaviota y el águila), y finaliza con la liberación del caballo, otro animal que camina sobre la tierra. El primero y el último están afinados en las notas infernales y las dos aves, en las notas celestiales de la novela.

También hay una progresión ascendente en el tema (anábasis): primero existe la posibilidad de liberación sólo en el lenguaje (que no se pone en acto), después está la memoria de la liberación, seguida por la liberación *de facto* del águila, aunque “en privado”, y culmina con la liberación pública, teatral y

dramática del caballo en el último capítulo. Estas liberaciones funcionan como un fractal en *Under the Volcano* precisamente porque funcionan alegóricamente. Una de las dimensiones más fascinantes de la alegoría es la relación que guarda con el tiempo. Stephen A. Barney rescata una filiación temporal para cada nivel de la alegoría: “The four types of allegory deal with 1) past events (literal), 2) the connection of past events with present (typology), 3) present events (moral), and 4) the future (anagogical).” (*Dictionary of the Middle Ages* 180). La liberación del armadillo puede ser entendida como el nivel literal en tanto que es pura literalidad, letra y diálogo jamás puestos en acción. La liberación de la gaviota es el nivel alegórico porque es un ejercicio de analépsis, una búsqueda por religar el pasado y el presente o de traer el pasado al presente. (Incluso Hugh piensa de manera explícita en cómo podría redimir su presente con un episodio del pasado que pueda escarbar de su memoria.) La liberación del águila es el nivel moral: se trata de la primera liberación que sucede en el presente narrativo, e Yvonne es en gran medida un personaje que toma el lugar del “deber ser” en la novela. Finalmente, la liberación del caballo es la capa anagógica, donde la liberación cobra una dimensión política e histórica. Es, en términos de la novela, el futuro, el clímax, a donde conducen todas las acciones, antes aparentemente dispersas, de los personajes en el grueso del texto. Las liberaciones animales previas son también la prefiguración del clímax de la novela, ahora el nivel alegórico de las mismas, un *fleshing-out*, en el “presente”, del pasado.

Esta es la estructuración de la liberación animal. Cuando la lectora llega a la liberación del caballo, esta acción ya está in-formada por las acciones previas. En cierto sentido, consciente o inconscientemente, la liberación debe sugerir o recordar los intentos previos de liberación animal en su dimensión 1) infernal y ominoso (dado que el armadillo escarba y arrastra al inframundo), 2) cómico (dado que Hugh pretende hacer una acción magnánima que resulta mediocre) y 3) trágico (ya que Yvonne sufre una terrible pérdida al liberar al águila). Este ejercicio de memoria, encuentra su paralelo en la identificación del caballo mismo. Una de las funciones más relevantes del caballo en *Under the Volcano* es su función

mnemotécnica. Trataré de tejer esta idea con detenimiento para ligarla con el concepto de alegoría y alegoresis, así como sus consecuencias narrativas y temporales.

El “tema del caballo”, término acuñado por Conrad Aiken, es muy vasto y no podré detenerme lo suficiente en él. Salve decir que el caballo pertenecía a un indio y que fue robado por un mestizo o un pelado. En el octavo capítulo, el robo del caballo presenta una fisura en el desarrollo temático de la propiedad de los animales en *Under the Volcano*. En el sexto capítulo ya Hugh había pensado en la capacidad de Judas de poder olvidar su traición para poder disfrutar un momento de la vida, y lo representa como un ladrón de caballos:

—Christ, how marvelous this was, or rather Christ, how he wanted to be deceived about it, as must have Judas, he thought—and here it was again, damn it—if ever Judas had a horse, or borrowed, stole one more likely, after that Madrugada of all Madrugadas, [...] how joyous all this could be, riding on like this under the dazzling sky of Jerusalem—and forgetting for an instant, so that it really was joyous—how splendid it all might be had I only not betrayed that man last night, even though I know perfectly well I was going to, how good indeed, if only it had not happened though, if only it were not so absolutely necessary to go out and hang oneself—
And here indeed it was again the temptation, the cowardly, the future-corruptive serpent: trample on it, stupid fool. Be Mexico. (Lowry 115-116)

Desde este momento Lowry alinea el tema del robo del caballo con la traición de Judas, lo cual hace que más adelante el robo “efectivo” (diegéticamente) del caballo por el pelado adquiera una dimensión religiosa. Así como Judas traiciona a Cristo por unas monedas de plata, en el episodio del robo del caballo, el pelado roba unas monedas que encuentra entre la ropa del indio moribundo y con ellas paga su pasaje en el autobús. El fragmento citado más arriba también explicita la correspondencia entre el robo y la cuestión nacional. Hugh se ordena a sí mismo

“Be Mexico” para, como hace el águila del emblema nacional, destazar a la serpiente—tentación, traición, pecado, etc. “Sé México, olvida, muere”: ése es el camino a seguir para Hugh, para no repetir el pasado y aventar hacia delante la rueda de la historia. En todos los sentidos, la historia de traición de Hugh no se constriñe al nivel amoroso, sino que va adquiriendo, capa tras capa, una dimensión política e histórica.

La importancia del caballo se teje progresivamente en función de su insistencia en la narrativa. El equino es quizá la isotopía más patente: sus reapariciones marcan el tiempo narrativo y nos permiten *guiarnos* en un texto bastante sumergido en alcohol, donde casi reina la anarquía. Encima, el caballo, a diferencia de la mayoría de los animales de *Under the Volcano*, tiene un marcador (isotópico) que le permite no sólo al lector identificarlo como el mismo caballo, sino también a los personajes al interior de la novela: “*the number seven branded on its rump*”. Es decir, el mismo marcador textual que nos permite identificarlo, sirve para marcar el sello del caballo en la memoria de los personajes, que se vuelven, a su vez, lectores de la geografía que los rodea. Este animal aparece cinco veces: la primera, con su dueño frente a Hugh e Yvonne; la segunda, frente al Cónsul; la tercera, cerca del cuerpo moribundo de su dueño en el capítulo octavo; la cuarta, cuando atropella fatalmente a Yvonne; y, la quinta, en el último capítulo, amarrado y “acompañando” al grupo de sinarquistas que asesina al protagonista. Lo único que vincula estos episodios es la capacidad de los personajes de identificar a este caballo. En el capítulo octavo la identificación del animal se vuelve un problema de re-presentación y de acceso a la memoria:

“Why—good God—this must be the horse Yvonne and I saw this morning!”
“You did, eh? Well.” The Consul made to feel, though did not touch, the horse’s surcingle. “That’s funny... So did I. That is, I think I saw it.” He glanced over at the Indian in the road as though trying to tear something out of his memory. “Did you notice if it had any saddlebags on when you saw it? It had when I think I saw it.” (257)

En otras palabras, lo único que les permite identificar al caballo son sus marcadores de propiedad, los signos y objetos que le han sido impresos o añadidos con tal de demarcarlo como propio. Además, estos elementos externos o impuestos permiten que cada iteración del semema caballo no sea una aparición aislada sino una re-presentación, una vuelta a estar en escena. Finalmente, el Cónsul quiere acceder a la última imagen del pasado (la visión del caballo también deja su marca de hierro caliente en la memoria) como queriendo *arrancar* algo de su memoria. Pienso que esta ruptura se vincula temáticamente con la pérdida y la separación (*sunder, severance*): como si al recordar algo también lo estuviéramos perdiendo.

Este acto de rememoración es crucial para el Cónsul. Que yo sepa, no se ha explorado el cariz detectivesco de *Under the Volcano*. ¿Hasta qué punto el Cónsul es un detective que logra identificar a los ladrones al final de la novela? Lo logra, en parte, haciendo una serie de inferencias a partir de los marcadores de propiedad del animal. A su vez, como un fractal, el caballo se vuelve el signo isotópico o sello de los sinarquistas: la única razón por la que el Cónsul puede identificar a los asesinos del indio es porque llevan al caballo que le han robado. Y es precisamente la aparición del caballo lo que lleva al Cónsul a descubrir su agencia política.

En algún momento pensé que el caballo de *Under the Volcano* sufría un desdoblamiento en el cual él mismo se volvía símbolo de lo isotópico: como si por tener esa marca numérica el caballo también marcara la novela con sus apariciones, numérica y simbólicamente, como una campana que repica y marca el tiempo y el avance rítmico de la trama. Sin embargo, proponer esto sería caer en una trampa: el caballo cumple una función al interior de la novela que no está exenta del desenvolvimiento alegórico narrativo. El caballo no está congelado como símbolo sino está puesto a andar en la trama. Muta y cambia de manos. Su función es isotópica, pero en tanto que esta isotopía alisa la rugosidad del campo narrativo *alegórico*. Podemos pensar que el equino suple la carencia de guía en *Under the Volcano* (función, por ejemplo, de Virgilio en la *Commedia* de Dante), aunque tendríamos que tener en mente que sólo lo logra parcialmente, dado que la función

del guía tiene que ver con la categorización *moral* del paisaje y los episodios, y, (resultará evidente) tanto el caballo, como el resto de los animales *per se*, no participan del plano moral.

Jameson se pregunta, al analizar la estructura poética de la *Commedia*, *Fausto* y *The Faerie Queene* en contraposición a la prosa casi novelística de Bunyan (las cuatro obras alegóricas por excelencia): “Is it posible that the enforced temporality of verse serves to compensate the dispersal of allegorical structure as such?” (*Allegory and Ideology* 389) En efecto, la alegoría es la forma rizomática por excelencia:

What might dissolve into a rhizome or hypertext of cross-references—as indeed it does in the attempt to theorize these texts—is here transferred to a sonorous and linguistic level where it must submit to a different kind of order—a horizontal continuity masking the vertical chaos of the levels and the break-up of the isotopie. (Jameson, *Allegory and Ideology* 224)

La alegoría tiende a la dispersión de sus elementos y a la sedimentación de infinitas capas alegóricas. Y dado que avanza en dos sentidos (“the vertical chaos of the levels” y el desenvolvimiento horizontal narrativo), “the allegorical spirit is profoundly discontinuous, a matter of breaks and heterogeneities, of the multiple polysemia of the dream rather than the homogeneous representation of the symbol” (Jameson *Allegory and Ideology* 170). Es por eso que semas como el caballo fungen no sólo isotópicamente para el lector sino isotópicamente para el resto de los personajes, que son, a fin de cuentas, lectores de su propia realidad. *Under the Volcano* problematiza el tema de la *alegoresis* hacia su interior: una y otra vez los personajes están aprendiendo a leer (alegóricamente) el mundo exterior que los rodea (el universo diegético para la lectora). El caballo es un elemento que los personajes deben “interpretar” a partir de elementos literales muy parcos y descifrar qué relaciones establece con el mundo, de manera más importante, qué relaciones de propiedad guarda con los seres humanos. El único trazo que marca al

caballo es de manera muy literal el número siete, como he explicado antes. Pero quizá ahora resulta evidente que esta isotopía solamente puede narrar la historia atroz de propiedad y apropiación de la vida del equino.

Principio de interferencia

En contraposición a los marcadores isotópicos, *Under the Volcano* está plagada por interrupciones e interferencias de todo tipo. La mayoría son de tipo textual, y me gustaría poder decir que es éste el nivel más literal de *Under the Volcano* si buscamos hacer una *alegoresis* (y leer la obra como una novela, no ya una alegoría calculada). Jameson ha teorizado desde hace tiempo sobre el proceso de texturización de la literatura: un repliegue de esta forma artística hacia sus materiales más primigenios, en un escape de la significación (lo que en *Allegory and Ideology* llama un giro de la alegoría a la *alegoresis*). En este mismo libro, retoma un concepto de Sartre, el analogon, un “bodily reminder inserted into a conceptual scheme” (41), que puede explicar cómo se deslizan los niveles alegóricos en una obra moderna. El analogon es:

something like the beat that attracts our attention within the regularities of musical or poetic meter: it concentrates our attention and fixes the eye on one of the levels [of allegory], even where it is not itself in play in the centrally signifying or allegorical one. The analogon in this sense, however, is not limited to allegory: it is the hook that seizes one in a striking metaphor, Barthes’ punctum, a bodily or gestural reminiscence, of which we are not necessarily aware but which catches our attention like a forgotten muscle. (*Allegory and Ideology* 42)

Como un anzuelo corporal, el analogon es casi un escape de la interpretación: “it ‘tethers the balloon of the mind,” as Yeats put it” (42). En cierto sentido, lo que Jameson quiere articular es un desdoblamiento del nivel literal, no para regresar a un viejo debate sobre la forma y el contenido, sino para explicar el proceso de texturización de la literatura en la historia. Este proceso está íntimamente relacionado con la desacralización de la alegoría:

What makes the concept of the analogon particularly useful for the analysis of allegory is the way in which it separates centrality from meaning... It disrupts what seems to be a static and hierarchical arrangement, and alerts us to the possibility that, particularly in the modern era, where allegory has ceased to be an official genre in its own right, the levels may be arranged and shuffled... so it is that the literal level may turn out to lie otherwise than in the text itself...

It is clear enough that with the disappearance of the sacred text, and in a modern relativism, this reshuffling of the levels will in fact be an inevitable outcome, governed now less by a sense of what is orthodox than by what catches the eye, what focuses attention. So it is that where formal attention to the language of the text is demanded, as in style studies (and perhaps in so-called “surface reading”), the letter of the text becomes a new level in its own right, as when one listens for sounds rather than meanings (de Man on Rilke) or reads a sentence for its hidden syntax. These foregrounded properties then become texture in their own right, which is substituted for the original, and the “literal” text has become a palimpsest. (*Allegory and Ideology* 42)

No es necesario ahondar en el problema de la oposición entre forma y contenido, pero quizá resulte esclarecedor pensar esta propuesta de Jameson en esos términos. Donde antes el texto ortodoxo tenía como su nivel literal un matrimonio perfecto entre su forma y contenido, ahora el nivel más literal (con el advenimiento

de la *alegoresis*) es la textura del texto, el divorcio de entre significante y significado (que a su vez puede reaparecer en los demás niveles).

Como propone David J. Lezler, es característico de la *mega-novel*⁶ estar repleta hasta los bordes, incluso, muchas veces, de paja. El mismo autor sugiere que lo que lo que caracteriza a este género literario es “a substantial amount of pointless text (“cruft”), which it uses to challenge its readers’ abilities to modulate their attention and rapidly shift their modes of text processing” (iv). Sin duda Jameson y Letzler están en sintonía: lo que sugiere el primero es que entre toda la paja el analogon nos captura y nos perfora, casi sin mediación.⁷ Ahora bien, el mejor ejemplo de *cruft* que encontramos en *Under the Volcano* son todos los textos que acechan a los personajes: los anuncios, letreros, pósteres, etc. El clímax de la interferencia textual ocurre en el décimo capítulo, cuando la novela llega a un punto de tensión estructural álgida y el folleto de Tlaxcala interfiere con nuestra lectura e incluso distrae nuestra atención. Lowry mismo trató de justificar estos pasajes ante Jonathan Cape, dado que el lector que había sido seleccionado por la editorial para leer la novela los encontró abominables:

This Tlaxcala folder part has a quite different effect when read with the eyes, as it will be (I hope)—then you can of course get it much more swiftly; and I had originally thought it would possibly go quicker still if some experiment were made with the typesetting such as the occasional use of black letter for the headings juxtaposed with anything from cursive down to diamond type for the rest and back again according to the reader’s interest of the Consul’s

⁶ La *mega-novel* es un género literario posmoderno que se caracteriza, en palabras de Karl Frederick por su: “(1) length, (2) openness, (3) incompleteness, (4) chaos, (5) order, (6) traditionalism, and (7) experimentalism” (citado en Ercolino 7). Los ejemplos por excelencia de este tipo de novela son *Gravity’s Rainbow* de Thomas Pynchon e *Infinite Jest* de David Foster Wallace. Creo que es posible teorizar en torno a *Under the Volcano* como una mega-novel: su estética maximalista es sin duda precursora del género.

⁷ Sería arriesgado decir que *Under the Volcano* contiene mucha “paja”. Lo único que aventuro por ahora es que en los cuatro años que llevo escribiendo sobre la novela, he conocido a dos tipos de lectores de ella: quienes la terminaron y quienes la abandonaron (porque la odiaron). Me pregunto si los largos pasajes sobre un brochure informativo sobre Tlaxcala en el capítulo 12, si el capítulo sobre Hugh, si las ideas vagas y moralinas de Yvonne o los pasajes más filosóficos fallan en capturar nuestra atención, como expondré más adelante.

state of delirium: some simplification of this suggestion might be extremely effective but I do not see how it can be very popular with you and is perhaps a little much anyway. At all event I believe there are strange evocations and explosions here that have merit in themselves even if you are not closely following what is happening, much as, even if you can't make out what Harpo is saying, the sounds of the words themselves may be funny. (LJC 82)

Para Lowry mismo las interrupciones textuales eran una manera de modular la atención de la lectora, sin poder, a fin de cuentas, controlarla, dado que cada lectora es libre de saltarse estos fragmentos si así lo desea. Pero el propósito de este *craft* es acelerar la lectura y crear cambios en la atención de la lectora. Además, estos fragmentos funcionan como un analogon, dado que capturan nuestra atención pero sólo por un instante, como luces estroboscópicas, mucho más en el ámbito visual que en el de las ideas. Que Lowry haya propuesto hacer un juego tipográfico nos recuerda que está trabajando con materia prima: sonidos, huellas, imágenes, caracteres.

Para Sartre el analogon es un equivalente de la percepción (18), como una imagen o un bosquejo, del que nos servimos corporalmente para detonar el proceso imaginativo (19). Este equivalente después se completa en aquello que busca representar (19). Es decir, al imaginar conjuramos una imagen, casi como si la estuviéramos percibiendo corporalmente, y esa imagen a su vez respresenta algo más allá del analogon mismo. Me parece que Jameson usó este concepto por su carga material y por su estado liminal en el proceso de la representación imaginativa:

The analogon can be said to be a bodily reminder inserted into a conceptual scheme: if the body is the primal source of later understandings (and misunderstandings) and furnishes the more tangible and material categories for use in the sublimation of our abstractions, then it will not be strange to

find secret materialities at work in our most hyperintellectual thought processes. (*Allegory and Ideology* 41)

Si los textos modernos, cuyo proceso de autonomización implica un repliegue hacia la textura, están saturados de interrupciones sonoras y visuales, podemos decir que también existe un analogon auditivo, un equivalente de la percepción que a veces nos hace “escuchar” nuestra propia voz interna leyendo el texto (en una lectura rápida) y a veces nos pide sólo saltar de fragmento en fragmento *con la mirada*, según Lowry, de tal forma que el equivalente de la percepción sonora se esfuma y nos queda la pura materialidad visual del texto.

Lo que Jameson sugiere es que todo proceso imaginativo pasa primero por el filtro del cuerpo y de la percepción: aunque la imaginación conjure un equivalente de percepción falso, el analogon sigue siendo una experiencia corporal e inmediata. En *Under the Volcano* las interferencias no sólo nos perforan a los lectores sino también a los personajes mismos. En el siguiente fragmento Yvonne ha regresado a México y se ve atrapada y bombardeada por una serie de anuncios:

The whole scene about her—the names on the shops surrounding the square: *La china poblana, hand-embroidered dresses*, the advertisements: *Baños de la Libertad, Los mejores de la Capital y los únicos donde nunca falta el agua, Estufas especiales para Damas y Caballeros*: and *Sr. Panadero: Si quiere hacer un buen pan exija las harinas “Princesa Donaji”*—striking Yvonne as so strangely familiar all over again and yet so sharply strange after the year’s absence, the severance of thought and body, mode of being, became almost intolerable for a moment. (Lowry, *Under the Volcano* 56)

Yvonne sufre un divorcio del cuerpo y el pensamiento justo porque las interferencias textuales la interpelan corporalmente sin que ella pueda darles sentido ni recordar de manera precisa qué representan o qué le dicen estos textos.

Ahora bien, Jameson propone que quizá el nivel literal de los textos modernos es un analogon extra-textual. Le llama analogon precisamente porque es algo externo al proceso de representación. Recordemos que: "These foregrounded properties then become texture in their own right, which is substituted for the original, and the "literal" text has become a palimpsest." (*Allegory and Ideology* 42). Sin embargo, Jameson se refiere a textos cuya textura (término que toma prestado de Barthes) tiene que ver con el estilo y la sonoridad, de manera independiente al contenido o desenvolvimiento narrativo de la trama. ¿Qué pasa cuando las interferencias minan la trama pero también funcionan al interior de ella?, ¿qué, cuando los personajes mismos interactúan con ellas? ¿Parecerá tramposo decir que en el caso de la novela de Lowry el poder alegorizante subsume los destellos de interferencia?

El paradigma de la interferencia en *Under the Volcano* son los perros que aparecen y desaparecen; los perros paria que persiguen al Cónsul y que reflejan su desarraigo, la pérdida del hogar y de la identidad. Se encuentran casi siempre entre las lindes del hogar:

"There now, Yvonne. Come along, darling... We're almost home!"

"Yes."

"Strange—" the Consul said. A hideous pariah dog followed them in.
(Lowry, *Under the Volcano* 67)

En este fragmento, el perro nos sirve de guía para adentrarnos, como intrusos, en la casa del Cónsul. Resulta difícil identificar si al pronunciar "Strange" el protagonista se refiere al perro o a su casa. Evidentemente, algún elemento de la situación ha creado en el protagonista un efecto de extrañamiento. Si se refiere al perro, es importante señalar que el animal sólo aparece ante los ojos de la lectora después de que ha sido identificado por Geoffrey. Pero su identificación es una no-identificación: es sólo un "stranger".

A diferencia del caballo, en el caso del perro o de los perros, sus

apariciones no son marcadores que allanan el campo narrativo: al contrario, lo arrugan. Crean pequeñas rebabas de atención. Por un lado, nos distraen de la trama, pero, por otro, nos atraen casi corporalmente, porque, así como al Cónsul, nos recuerdan *algo*, aunque sea difícil de fijar. El perro oscila entre lo familiar y lo extraño:

“Perro!” the Cónsul, removing his glasses, said amiably to the pariah dog that had appeared *familiarly* at heel. But the animal cowered back down the drive. (Lowry, *Under the Volcano* 69, e.a.)

Y más adelante:

It was a pariah dog and disturbingly *familiar*. “Perro,” he repeated, as it still stood there—but had not this incident occurred, was it not now, as it were, occurring an hour or two ago, he thought in a flash. *Strange*. (Lowry, *Under the Volcano* 133, e.a.)

Strangely familiar. El perro es el elemento más *unheimlich*⁸ de la novela. Este dispositivo de extrañamiento debe tener consecuencias temporales, dado que lo extrañamente familiar es un regreso fantasmal del pasado que no termina por formarse como un recuerdo completo o una memoria identificable en el presente. La presencia del perro trae consigo una arruga temporal en la trama. La reaparición de “un” perro lleva al Cónsul confundir el pasado y el presente. Cada aparición está mutilada del resto de las apariciones y congelada en un *eterno presente*:

And where the modern writer tries to create a perpetual present—as in Kafka—the mystery inherent in the events seems to result not so much from

⁸ En 1919 Freud definió lo *unheimlich* (o *uncanny*) así: “the “uncanny” is that class of the terrifying which leads back to something long known to us, once very familiar.”

their novelty as from the feeling that they have merely been forgotten, that they are in some sense “familiar,” in the haunting significance which Baudelaire lent that word. (Jameson, *Modernism and Form* 64)

Lo *unheimlich* surge de un problema de re-presentación; en el caso del perro callejero, disparado por su carencia de marcadores isotópicos. El perro no tiene nombre y sellos que nos permitan identificarlo. Incluso, nunca estamos seguras de si el Cónsul es perseguido por un perro o varios. El Cónsul sólo se refiere a el/los perro/s con denominadores genéricos, en español (¡Perro!, pichicho). Y, mientras que el caballo siempre es modificado por artículos definidos (*the*), el perro siempre es modificado por artículos indefinidos (*a*): “Somebody threw *a* dead dog after him into the barranca” (*Under the Volcano* 391). El desconcierto del lector viene de no saber si el cadáver animal que acompaña al Cónsul a la barranca es el mismo, *the only living thing that shared their pilgrimage* (*Under the Volcano* 131), que lo ha acompañado a lo largo del último día de su vida, o si se trata de un perro callejero más, o si en realidad eso tiene importancia alguna.

Como los anuncios, los letreros, las voces que irrumpen del radio, los perros atacan a la lectora y a los personajes. Rehúyen a la significación. Apelan a un recuerdo casi corporal que no termina de formarse propiamente en un acto de rememoración. Como señala la narradora focalizada en Yvonne, existe un divorcio entre el cuerpo y el pensamiento que hace de estos elementos meros emblemas de percepción, pero cuyo significado no se revelará en un proceso de pensamiento, que es, a fin de cuentas, un proceso de *alegoresis* o interpretación. La interferencia es fragmentaria y no puede entretenerse en el tiempo: es el eterno presente que retorna una y otra vez, como una hueste de fantasmas. Sin embargo, tampoco queda claro si estos emblemas están aquí para distraer nuestra atención o capturarla. O, más bien, si la capturan sólo de manera momentánea, ¿cómo y para qué? Vemos entonces que la pugna por la atención es una lucha por la centralidad, o, mejor dicho, por ocupar planos más prominentes del paisaje. *Foregrounding and backgrounding*: ¿cuáles animales son casi paisajísticos y cuáles están tan cerca que

parecen atropellarnos?

En cierto sentido, *Under the Volcano* lucha por avanzar a pesar de las desviaciones que ponen en peligro el desarrollo novelístico. El caballo subsana lo que los perros minan. Literalmente, la alegoría busca resolver lo que caracteriza a la novela moderna (la pila interminable de episodios, el eterno presente). Por último, quiero dar un pequeño giro de tuerca: el nivel literal de *Under the Volcano* no son el perro y el caballo, ni la estructuración de la liberación del caballo interrumpida por las interferencias del perro, sino quizá, de manera más profunda, la contradicción misma que ya he señalado antes: *Under the Volcano* es una alegoría y a su vez una anti-alegoría, en tanto que no encuentra una respuesta para los problemas de representación e interpretación y centralidad aquí expuestos. Eso es, a fin de cuentas, el nivel literal, “the matter at hand, the thing demanding analysis, [what] draws us up short as individuals and demands reflection and commentary” (*Allegory and Ideology* xvi). El nivel literal es lo que nos sobresalta. En mi caso, me sorprende la contradicción entre las ganas de *Under the Volcano* de inscribirse en el género de la alegoría y, al mismo tiempo, en el género de la novela moderna. Esa contradicción lleva sus herrajes textuales, como he tratado de exponer, marcados por diferentes animales (que están puestos de relieve desde la página de los epígrafes) cuyas funciones son distintas y algunas veces contrapuestas. Una y otra vez, los personajes de *Under the Volcano* deambulan por el paisaje mexicano, una geografía que parece estarles hablando:

There was something in the wild strength of this landscape, once a battlefield, that seemed to be shouting at him, a presence born of that strength whose cry his whole being recognized as familiar, caught and threw back into the wind, some youthful word of courage or pride. (Lowry *Under the Volcano* 130)

El panorama no termina de evidenciar sus mensajes porque los individuos están solos en su trayectoria, pues carecen de guía, así como carecen de herramientas

para comunicarse entre sí. En su deambular, llegan a lugares donde deben presenciar cómo otros animales son confinados y violentados o cómo éstos a su vez confinan a los seres humanos (los ejemplos son numerosos: los potros, el armadillo, el gato del Señor Quincey, las gallinas, las serpientes, los insectos, los alacranes, el toro de la corrida, el caballo del indio, los perros, el águila, la gaviota...). De manera más importante, me parece que los personajes se ven ante la imperiosa necesidad de resolver el enigma de cuáles son las relaciones de propiedad que confinan y violentan a estos animales. Este es un acto de lectura y, a la vez, de rememoración⁹. Me parece que los mejores ejemplos de esto son el caballo del indio y los perros. Por ello me he detenido a explorar qué contradicción articulan entre sí. Sus funciones se trasladan y mutan e incluso cambian de nivel.

Quiero concluir este capítulo recordando que el nivel literal es el más incómodo de todos. La contradicción que he señalado entre alegoría-novela, narración-eterno presente nos deja profundamente insatisfechos. ¿Por qué no pudo Lowry simplemente decidirse por una de las dos? La respuesta que ofrezco la propone Jameson para una película (*Dog Day Afternoon*) igualmente anfibia:

Yet this is not a state of things that could have been remedied by careful planning: it is not a mismatch that could have been avoided had the producers divided up their material properly, and planned a neo-realist documentary on the one hand, and a glossy robbery film on the other. Rather, we have to do here with that unresolvable, profoundly symptomatic thing which is called a contradiction, and which we may expect, if properly managed and interrogated, to raise some basic issues about the direction of contemporary culture and contemporary social reality. (*Singatures of the Visible* 56)

⁹ Si no tuvieramos que acordarnos (llegar a un acuerdo/recordar) sobre y de las relaciones de propiedad que subyacen a casi cada parcela de la realidad, tropezaríamos una y otra vez como un Cónsul borracho, inquiriendo: "Why is it yours?".

En otras palabras, esta personalidad ambigua de *Under the Volcano* no tiene solución. No pudo haberse ensamblado de alguna otra forma. Incluso, propongo que esta grieta va mucho más allá de la premeditación de Lowry: es apenas un síntoma que se esboza, como signo de un mal que rebasaba al autor y se hospedaba, aunque invisible, en el inconsciente político de su época.

Nivel alegórico

Stephen A. Barney identifica dos tipos de alegoría: la de reificación y la tipológica. Es la primera la cual nos concierne en este apartado. Barney expone que:

The sentence “Allegory took root in the early Christian era, but it flowered in the Middle Ages” points to the first kind of allegory [reification allegory], in which the obvious statement about the early emergence and medieval development of allegory is complicated and enriched by a parallel, “other” statement about the emergence and development of a tree. To speak of anything that has no actual roots as “taking root” is to speak metaphorically, to translate the attributes of one thing (tree) to another (allegory). (The Latin version of the Greek term *metaphora* is *translatio*: both mean “carry across.”) (179)

La alegoría de reificación se caracteriza por darle una forma concreta a ciertas ideas abstractas, de tal forma que su efectividad descansa sobre la capacidad de la lectora de identificar dichas ideas en ciertos elementos materiales, más allá de su sentido literal, y poder nombrarlas como tales: “The speaker, we could say, reifies (“makes a thing of”) an abstract notion, translates ‘allegory’ into ‘tree’” (Barney 179). Me quiero centrar en esta dicotomía (previamente esbozada en el último capítulo) donde lo material condensa ideas abstractas. La *traslatio* que opera en la alegoría es consecuencia directa de la distancia que existe entre lo abstracto y lo concreto. La reificación busca zanjar esa brecha.

Llevada al extremo, y metaforizada, la dicotomía concreto-abstracto equivale a la dicotomía cuerpo-mente. El cuerpo es una suerte de nivel literal que encuentra su resolución en el nivel alegórico (la mente, el alma, la idea). Si bien la alegoría reconoce la distancia que media entre el cuerpo y la mente, lo concreto y lo abstracto, Jameson propone que, a diferencia del realismo, la alegoría se propone la posibilidad de mediar entre ambas:

The argument from realism, however, can be better undermined by history: for it presupposes a radical distance between meaning and empirical reality, and attributes to allegory a failed attempt to produce an impossible unification of these dimensions (which are ultimately those of thought and experience, or better still, of soul and body). (Jameson, *A&I 2*)

Esta reconciliación sólo es posible cuando la alegoría es eficaz en términos de su actualización mediante la lectura. Es decir, si la alegoría cristaliza ciertas ideas abstractas mediante la reificación, éstas deberán ser legibles como ideas y cosas al mismo tiempo por la lectora. Es precisamente ese anclaje en lo material y en la experiencia, quizá incluso en la corporalidad de la metáfora misma, que la alegoría pretende diseminar las ideas. La experiencia (y no la idea) es la isotopía que posibilita la identificación y la lectura en ambos niveles: el nivel literal precede al nivel alegórico.

Si la función de la alegoría es diseminar ciertas abstracciones, ¿cuáles son las que se mueven de manera subterránea en *Under the Volcano*?, ¿cuál es su nivel alegórico? Mi propuesta es que el nivel alegórico de *Under the Volcano* es un desdoblamiento del proceso hermenéutico mismo. En el primer plano de esta capa está el tema de la lectura. Pienso en esta novela como una cara que se desdobra y se mira a sí misma, perpleja, y se cuestiona si en este acto de reconocimiento hay un proceso de significación. Ya he mencionado, quizá adelantando parte de este capítulo en el anterior, cómo esta obra juega con nuestros niveles de atención y con nuestra propia capacidad hermenéutica. También he resaltado cómo al interior de

la novela, los personajes se encuentran ante signos que deben interpretar una y otra vez, y lo hacen con mayor o menor exactitud.

El paraíso interrumpido

He mencionado en el capítulo anterior cómo ciertos fragmentos textuales interfieren con nuestra lectura y con el desenvolvimiento narrativo (incluso, a veces, con la atención de los personajes). En el nivel alegórico, estos elementos de interferencia son materialidad pura que interrumpen o irrumpen en el plano de lo ideal. Su extrañeza nos haría pensar que tienen un significado más allá de su existencia meramente literal. Sin embargo, su función es socavar el impulso interpretativo no sólo de la lectora sino de los personajes.

En el nivel alegórico identifiqué una relación entre dicho proceso hermenéutico y algo que se ha estudiado hasta el cansancio en *Under the Volcano*: la contraposición del infierno y el paraíso, o el paraíso infernal. De manera muy simplista, podríamos alinear el infierno con el nivel literal en cuanto que es cuerpo sin alma, corporalidad sin ideas, etcétera. El nivel alegórico, en cambio, es paradisiaco. A pesar de que la crítica se ha enfocado más en el ámbito infernal de la novela, no quiero centrarme en el infierno por ahora, sino en el paraíso y en cómo la materialidad irrumpe y socava una y otra vez cualquier intento de construcción del mismo, de manera más importante, porque está poblado de animales. La presentación del siguiente fragmento parecerá desconcertante, pero espero que la subsiguiente interpretación del mismo dilucide los puntos de encuentro entre los niveles:

Or is it because right through hell there is a path, as Blake well knew, and though I may not take it, sometimes lately in dreams I have been able to see

it? And here is one strange effect my lawyer's news has had upon me. I seem to see now, between mescals, this path, and beyond it strange vistas, like visions of a new life together we might somewhere lead. I seem to see us living in some northern country, of mountains and hills and blue water; our house is built on an inlet and one evening we are standing, happy in one another, on the balcony of this house, looking over the water. There are sawmills half hidden by trees beyond and under the hills on the other side of the inlet, what looks like an oil refinery, only softened and rendered beautiful by distance. (Lowry, *Under the Volcano* 38)

Podría dedicar muchas cuartillas a la interpretación minuciosa de cómo Lowry alegoriza la geografía del globo: qué países corresponden al infierno (como México), cuáles, al paraíso (como Canadá). Sin duda esta visión idílica corresponde a un paisaje canadiense. Si pretendemos hacer un mapa alegórico de *Under the Volcano* debemos partir de su concepción como la parte infernal de una trilogía, donde México sería el Inframundo, Estados Unidos el Purgatorio y Canadá el Paraíso¹⁰. No obstante, como señala Richard K. Cross: "Readers have understandably been quick to understand the book as Lowry's *Inferno*. They have been slower to remark that, as in the *Commedia*, the vision of hell draws much of its force from a crosscurrent of celestial longing that runs just beneath the surface" (20). Sin embargo, también ocurre lo opuesto: las formas infernales trasminan los paisajes idílicos de *Under the Volcano*. Lo que más me interesa del último fragmento citado de la novela es la última oración, donde los aserraderos y la refinería parecen estar velados ("half hidden by trees", "softened", etcétera.) y pareciera que el paisaje (ya metáfora del paraíso) está atravesado por cierta materialidad ineludible y desconcertante. Es difícil que una refinería sea *bella* y

¹⁰ Siempre "en potencia", dado que la diégesis nunca se desenvuelve ahí. Sólo podemos acceder a Canadá mediante los sueños, anhelos y deseos de los personajes (a través de la focalización y presentación de discurso indirecto libre o también del discurso directo, en los diálogos) en especial de Yvonne (que de manera progresiva llegará incluso a corporalizar este lugar en términos alegóricos) y, en menor medida, del Cónsul.

aparezca en nuestra proyección del paraíso: éste es un efecto que sólo se puede lograr con un juego de planos y perspectivas (“rendered beautiful by distance”) donde lo más material esté puesto de fondo, acción que llamo *backgrounding*.

La presencia de la refinería se suaviza y estetiza por la distancia del observador, como si en el punto de fuga que enmarca la escena, donde caben todos los elementos de un paisaje tradicional, éstos arrojaran al elemento otro y lo hicieran suyo. Se trata de una *naturalización* de lo político y económico y, con ello, una aparente *neutralización*, que de cualquier manera no deja de parecer extraña para el lector. El elemento disruptivo persiste, y genera un efecto de extrañamiento ya no sólo de la refinería sino de todo el paisaje y la naturaleza también.

¿Y qué hace a la refinería más material o literal que la visión paradisiaca? Sucede que la refinería funciona como una intrusa en esta imagen postal, dado que su existencia parece necesitar de cierto velo o explicación que la justifique. En el tercer capítulo Yvonne y Hugh hablan sobre la idea que ella tiene de escapar con el Cónsul a Canadá. En el diálogo se entreteje una imagen idílica y utópica con el potencial de ser realizable sólo en un territorio concreto (el canadiense) en la forma de una granja:

‘I’ve always dreamed of having a farm somewhere. A real farm, you know, with cows and pigs and chickens—and a red barn and silos and fields of corn and wheat.’

‘What, no guinea-fowl? I might have a dream like that in a week or two,’ Hugh said.

‘Where does the farm come in?’ (Lowry, *Under the Volcano* 123)

Aquí vemos que el paraíso también está poblado de animales. Son animales domésticos tanto en el sentido literal como en el sentido más amplio: animales que denotan familiaridad, protección, incluso maternidad, ternura, producción y reproducción. Hugh no tarda en cuestionar la validez de ese proyecto en un plano material y económico, a lo que Yvonne responde:

'Why—Geoffrey and I might buy one.'

'Buy one?'

'Is that so fantastic?'

'I suppose not, but where?' [...] 'I'm sorry,' he said, 'it was just the notion of Geoff among the alfalfa, in overalls and a straw hat, soberly hoeing, that got me a moment.'

'It wouldn't have to be as soberly as all that. I'm not an ogre.' (Lowry, *Under the Volcano* 124)

Por un lado, ha quedado explícito el hecho de que tal proyecto utópico, de ser posible, tendrá un valor económico. Yvonne no ve ningún problema en comprar una granja, pero Hugh sospecha que no es suficiente, que hay que saber *mantener* la granja. La imagen del Cónsul como granjero es absurda en parte porque es demasiado sobria, como ella bien indica. Hugh considera que Yvonne y el Cónsul no son aptos para este trabajo manual:

'Do you know anything about farming?'

'No.' Yvonne abruptly, delightfully, dismissed the possibility, leaning forward and stroking her mare's neck. 'But I wondered if we mightn't get some couple who'd lost their own farm or something actually to run it for us and live on it.'

'I wouldn't have thought it exactly a good point in history to begin to prosper as the landed gentry, but still maybe it is. Where's this farm to be?'

'Well... What's to stop us going to Canada, for instance?'

'...Canada?... Are you serious? Well, why not, but—' (Lowry, *Under the Volcano* 124)

Aquí el proyecto de la granja adquiere una dimensión histórica: no empata con el grado de desarrollo del capitalismo en su fase imperialista. Yvonne ha tejido una

utopía que no redime por su potencial venidero sino por su arrastre de las formas de propiedad pre capitalistas, haciendo alusión a una clase en proceso de extinción: “the landed gentry”. Se atisba cada vez más que el proyecto utópico de Yvonne no puede existir en un vacío, fuera de la historia y de la realidad social concreta, sino que, al contrario, incluso una fantasía como ésta tiene implicaciones políticas que se asemejan mucho al proceso de acumulación originaria, del robo de la tierra y de los medios de producción e incluso, al proceso de colonización:

‘I mean why Canada more than British Honduras? Or even Tristan da Cunha? A little lonely perhaps, though an admirable place for one’s teeth, I’ve heard. Then there’s Gough Island, hard by Tristan. That’s uninhabited. Still, you might colonize it. Or Sokotra, where the frankincense and myrrh used to come from and the camels climb like chamois—my favourite island in the Arabian Sea.’ (124-125)

Todos estos lugares son o eran parte del territorio británico de ultramar. Como propone Nair Anaya:

La falta de responsabilidad y ética del imperio es lo que ha convertido al Cónsul en lo que es. Incluso su lugar soñado, en Canadá, donde al parecer es incluso dueño de una isla (en Columbia Británica), es producto de la avaricia capitalista, como piensa Hugh en su conversación con Yvonne [...] Para escapar cualquier sitio de la tierra es apropiado, ya sea porque puede ser colonizado fácilmente o porque forma parte del imperio. (Anaya 89)

La historia colonial atraviesa todas estas geografías remotas. Parecería que, emulando el ejercicio de escaneo del globo del primer párrafo de la novela, Hugh propone que las posibilidades de poner una granja en casi cualquier rincón del mundo son innumerables, pues innumerables son los territorios que han estado

sojuzgados al poder del imperio británico, o, en general, del imperialismo, sin importar la localización de su respectivo centro o metrópoli.

Conforme progresa el diálogo, Hugh habla de la posibilidad de asentarse en Vancouver y recuerda que un amigo canadiense de las brigadas internacionales describió el lugar como inhóspito y con una atmósfera puritana en donde: “No one in a sense lives there. They merely as it were pass through. Mine the country and quit. Blast the land to pieces, knock down the trees and send them rolling down Burard Inlet” (126). Esto implica que la exterminación del paisaje no es propia de un *pasado* precapitalista únicamente, ni exclusiva de la colonización, sino que es parte del *presente* del imperialismo y del capitalismo. La propuesta de Hugh es la siguiente:

‘The thing to do,’ he went on, ‘is to get out of Vancouver as fast as possible. Go down one of the inlets to some fishing village and buy a shack slap spang on the sea, with only foreshore rights, for, say a hundred dollars. Then live on it this winter for about sixty a month. No phone. No rent. No consulate. Be a squatter. Call on your pioneer ancestors. Water from the well. Chop your own wood. After all, Geoff’s as strong as a horse.’ (127)

Sin renta, sin consulado: la idea de Hugh es una apuesta por la posibilidad de autonomía y autosuficiencia, de vivir al margen del capitalismo. Es una propuesta casi anarquista, donde el trabajo personal es la medida de todas las cosas, casi cuantificable en términos de caballos de fuerza (“Geoff’s as strong as a horse”). Tal proyecto utópico parece realizable, al costo de la propiedad (*propriety*) de los sujetos y a cambio de un simbólico devenir-salvaje e incluso devenir-animal.

Finalmente, Hugh e Yvonne vislumbran ese idilio o utopía como un lugar poblado, de nueva cuenta, por animales:

‘I can see your shack now. It’s between the forest and the sea and you’ve got a pier going down to the water over rough stones, you know, covered with

barnacles and sea anemones and starfish. You'll have to go through the woods to the store.' Hugh saw the store in his mind's eye. *The woods will be wet. And occasionally a tree will come crashing down. And sometimes there will be a fog and that fog will freeze. Then your whole forest will become a crystal forest. The ice crystals on the twigs will grow like leaves. Then pretty soon you'll be seeing the jack-in-the-pulpits and then it will be spring.* (Lowry, *Under the Volcano* 127)

Toda esta fauna (“barnacles and sea anemones and starfish”) permea el sueño que tiene Yvonne de fugarse a Canadá incluso hasta el final, hasta en los momentos de su muerte. Pero entre la naturaleza se asoma la imposibilidad de la autosuficiencia absoluta: la imagen de la tienda¹¹ irrumpe en el paisaje natural —así como la redacción misma— como recordatorio de la profunda interdependencia de los seres humanos para su reproducción.

Este análisis detenido del *valor* de la utopía canadiense, su posibilidad material y la relación que guarda con la propiedad y con los animales tiene un propósito: mostrar que lo que se contrapone al supuesto infierno mexicano no escapa de la lógica de la acumulación e, incluso en su cariz más subversivo, está atravesado por la tienda, como emblema del comercio y el intercambio en el capitalismo. De la misma manera que en el fragmento de la refinería petrolera, en éste la tienda socava la visión paradisiaca de una manera material e histórica.

Me he detenido en el análisis de cómo lo material irrumpe en las visiones del paraíso en parte para esclarecer cómo en *Under the Volcano* la construcción de la geografía como un enclave de significación está fisurada por la materialidad y el cuerpo. De nueva cuenta los animales invaden la idea de paraíso y éste se torna en un lugar concreto en donde, además, hay que compartir los recursos con otros seres vivos.

¹¹ Cabe la posibilidad de que la palabra “store” en este contexto se refiera más bien a un granero o bodega. Empero, me baso en la traducción de Raul Ortiz y Ortiz (159) para pensar que, en este caso, la palabra hace referencia, más bien, a una tienda.

Uno de los momentos más emblemáticos de *Under the Volcano* es el pasaje donde el Cónsul hace una equivalencia entre el Edén y las formas de propiedad de la tierra en México, tendiendo puentes entre las escrituras sagradas y el contexto político que envolvía a Lowry mientras escribía la novela. El Cónsul le comparte a Quincey que ha visto una serpiente en el jardín:

And it made me think... Do you know, Quincey, I've often wondered whether there isn't more in the old legend of the Garden of Eden, and so on, than meets the eye. What if Adam wasn't really banished from the place at all? That is, in the sense we used to understand it—"The walnut grower had looked up and was fixing him with a steady gaze that seemed, however, directed at a point rather below the Consul's midriff—"What if his punishment really consisted," the Consul continued with warmth, "in his having to go on living there, alone, of course—suffering, unseen, cut off from God... Or perhaps," he added,—in more cheerful vein, "perhaps Adam was the first property owner and God, the first agrarian, a kind of Cárdenas, in fact—tee hee!—kicked him out. Eh? Yes," the Consul chuckled, aware, moreover, that all this was possibly not so amusing under the existing historical circumstances, "for it's obvious to everyone these days—don't you think so, Quincey?—that the original sin was to be an owner of property..." (Lowry, *Under the Volcano* 140)

En primer lugar, el Cónsul plantea al infierno como el abandono de Dios. Aquí no hay un desplazamiento o cambio de geografía ni un viaje al inframundo, sino que el mismo paraíso puede *tornarse* en el infierno con el simple desamparo del creador. Este fragmento hace referencia a *Doctor Faustus* de Marlowe:

FAUSTUS. Where are you damned?

MEPHIST. In hell.

FAUSTUS. How comes it then that thou art out of hell?

MEPHIST. Why, this is hell, nor am I out of it:

Think'st thou that I, who saw the face of God,
And tasted the eternal joys of heaven,
Am not tormented with ten thousand hells,
In being depriv'd of everlasting bliss? (Marlowe I.III.74-77, 856)

El infierno consiste en haber probado algo que ya no está, y de ahí la importancia del prefijo *ex*¹², como indicador aquí no de lo que está afuera (“nor am I out of it”) sino de lo que ha sido y ya no es (“I saw...And tasted... and [now am] *depriv'd*”, e.a.). En *Paradise Lost*, Milton recoge esta idea de que el infierno no es un lugar identificable, donde podemos estar, o estar fuera de, sino que es algo que se lleva dentro de uno mismo, cuando Satan refiere “Which way I fly is Hell; my self am Hell” (IV.75).

En segundo lugar, el Cónsul pinta a Adán como un terrateniente cuyo pecado ha sido ser propietario. Pero líneas después el verdadero significado del infierno se nos revela como tener que compartir territorio con otros animales:

‘Yes, indeed. Yes... And of course the real reason for that punishment—his being forced to go on living in the garden, I mean, might well have been that the poor fellow, who knows, secretly loathed the place! Simply hated it, and had done so all along. *And that the Old Man found this out—*’ [...]

‘—and no wonder! To hell with the place! Just think of all the scorpions and leafcutter ants—to mention only a few of the abominations he must have had to put up with! What?’ (Lowry *Under the Volcano* 140)

¹² Considero que las palabras que comienzan con el prefijo “*ex*” son muy importantes en *Under the Volcano*. Está, por ejemplo, la insistencia en que Yvonne es la ex-esposa de Geoffey, él mismo es un ex-Consul, en el famoso telegrama que da inicio al capítulo 4 incluso tiene un peso aliatrativo ineludible: “mexworkers confederation proexpulsion *exmexico*” (Lowry 99, e.a.) y hacia el final del mismo capítulo hugh se pregunta, quizá sinecdóquicamente frente al castillo abandonado de Maximiliano y Carlota “What is all this ex-splendour anyway?” (128).

Estos dos fragmentos, tomados en conjunto, tienen varios niveles de significación. Primero, el paraíso puede ser entendido como el jardín real y “material” del Cónsul, un jardín que ha sido en efecto abandonado, pero en donde el protagonista también ha tenido que seguir viviendo desde la partida de Yvonne. Por otro lado, en la diégesis, es el jardín que tiene que compartir con otros animales que lo acechan, de manera más importante, con Hugh, a quien Lowry teriomorfiza en este capítulo como una serpiente: “Hi there, Hugh, you old snake in the grass!” (147).

En términos de la alegoría, estos dos fragmentos son muy densos. El Cónsul mismo está haciendo una *alegoresis* de las escrituras sagradas (“I’ve often wondered whether there isn’t more in the old legend of the Garden of Eden, and so on, than meets the eye”, e.a.), donde plantea la posibilidad de que el nivel literal de la anécdota bíblica (que el paraíso y la tierra eran dos lugares distintos; que Adán y Eva fueron expulsados del primero al segundo) es más bien una alegoría de la lejanía espiritual de Dios, una lejanía no cartografiable, sino espiritual. Dicho de otra manera, no existe un afuera a la realidad geográfica que nos circunda. El paraíso ya no es un lugar real, sino que el paraíso es estar acompañados por Dios aquí en la tierra. El mero abandono del creador hace que esta geografía pueda pasar de ser percibida como el paraíso a ser percibida nada más como la tierra o incluso el infierno, pura materialidad y letra sin significado.

Enseguida, la propiedad se abre como un dilema que no existe en el plano de la significación sino que está atado a la realidad histórica. Es decir, el Cónsul toma el nivel literal bíblico para refrendar su literalidad y soslayar un posible plano de significación alegórica. Sin embargo, lo logra desplazando la anécdota en el tiempo y en el espacio: Adán es un terrateniente y Dios es como Cárdenas, quien expulsa al primero del paraíso por cometer el pecado original, *to be an owner of property*, una redundancia muy sugerente. Es decir, el nivel literal localizable geográfica e históricamente en el correlato bíblico primero pasa por un proceso de alegorización que limpia este anclaje en la realidad (la alegoría es la lejanía espiritual de Dios) para después ser concretizado nuevamente en la interpretación

del Consul: no hay “alegoría”, hay dos niveles literales especulares: el pasado bíblico, el presente mexicano. Ambos son localizables espaciotemporalmente.

Creo que la razón por la cual el Cónsul postula que el pecado original es “tener propiedades” supera el mero carácter cómico detrás de la idea. Ser propietario de una parcela de tierra es transgredir las reglas de Dios. Es equivalente a probar el fruto del árbol prohibido, ya que la propiedad (en este juego de espejos y equivalencias) así como el discernimiento entre el bien y el mal son atributos de Dios exclusivamente. “Dios debe ser el único terrateniente”, parece decir el Cónsul. Cárdenas es como Dios en tanto que el proyecto de propiedad comunal de la tierra en el cardenismo pretendía eliminar la propiedad individual y hacerla comunal por ley—de tal forma que la tierra era de todos y de nadie al mismo tiempo: pretendía hacer de la fragmentariedad de la tierra pura “totalidad”. En cierto sentido, este proyecto es babélico, faústico incluso. Tiene una filiación con el *topos* de la *hubris* en la literatura. En este juego de serpientes y escaleras, de intentos de ascenso y caídas infernales, la conclusión casi siempre es la misma: el hombre debe reconocerse a sí mismo más como un animal más que como un dios.

Por último, quiero resaltar que, para el Cónsul, la condena de Adán no fue una caída en el espacio (catabasis) sino una caída espiritual. Fue separado de manera violenta de su creador y abandonado en un jardín que debe compartir con otros animales que lo presiguen e incomodan. La idea de la invasión de los animales es recurrente y progresiva en la novela. Al protagonista le preocupa estar constantemente al acecho:

Ah, the ingress of the animal kingdom! Earlier it had been the insects; now these were closing in upon him again, these animals, these people without ideas: “Dispense usted, por Dios,” he whispered to the dog, then wanting to say something kind, added, stooping, a phrase read or heard in youth or childhood: “For God sees how timid and beautiful you really are, and the

thoughts of hope that go with you like little white birds—” (Lowry, Under the Volcano 239)

Más adelante analizaré la importancia de la frase “people without ideas”. Por ahora quiero adelantar, únicamente, que el Cónsul la usa para referirse a los animales y a los mexicanos de manera casi indiferenciable. Los animales parecen estar “closing in upon him” en un entorno en el que, tras el abandono de Dios, reclaman el paisaje natural que les corresponde.

Hasta cierto punto, esta idea tiene un correlato en la vida del Cónsul: las relaciones entre México y Gran Bretaña han sido cortadas desde la expropiación petrolera, de tal forma que el Cónsul está abandonado en una tierra cuyo significado ha mutado y se siente acechado por otros insectos con quienes debe compartir el territorio; en este caso, se podría tratar, metafóricamente, de los mexicanos.

Podemos pensar que todas estas capas narrativas que tienen la misma estructura comparten el tema central de la propiedad privada. Las representaciones de ella van desde el jardín, a la parcela, al ejido en general, al territorio nacional (como propiedad colonial o neocolonial). Las capas se superponen: el jardín del Consul es el lugar de alegoresis sobre el jardín bíblico que a su vez tiene un correlato en el ejido mexicano y, por último, en los estados nación como extensos jardines que tiene distintos dueños y “guardianes”. Parecería que en el sistema de significación que propone el Cónsul, los insectos tienen el mismo derecho que Adán de vivir en ese pedazo de tierra: no sólo eso, sino que su presencia es más *natural*, más incuestionable. Sin embargo, al mismo tiempo, no llegan a convertirse en sujetos en esta micro narrativa: son apenas formas de vida que se funden con el paisaje natural, desprovistos de agencia, mero telón de fondo o *background*. Empero, al mismo tiempo, y de manera similar al pasaje de la refinería y de la tienda, irrumpen en el paisaje como un elemento disruptivo y extraño.

A partir de los tres pasajes citados previamente, que versan sobre el Edén, la propiedad de la tierra y la caída de la humanidad, quiero aventurar una primera interpretación en el plano alegórico de *Under the Volcano*. El intercambio de ideas que he citado ocurre en las lindes del jardín del Cónsul y el jardín de Quincey: dos jardines antitéticos que representan dos distintas formas de propiedad. Pero hay un tercer elemento que no podemos obviar: el capítulo se desenvuelve en los límites (entre las bardas) que separan el jardín del Cónsul, el jardín de Quincey y el jardín comunal, un terreno al que se puede llegar por el jardín del Cónsul y que, de hecho, le fue expropiado, como veremos más adelante. En este espacio liminal confluyen tres clases de jardín que funcionan como tipos de las formas de propiedad de la naturaleza. Los tres jardines pueden ser vistos como una represión del subtexto global de relaciones de propiedad (en los diferentes modos de producción en conflicto) no sólo de la tierra sino del resto de los medios de producción. Es decir, cada uno de estos tres jardines se vuelve metonimia del mundo. Las bardas son las fronteras políticas que en ese momento enmarcaban tres tipos de países: los países imperialistas, los países colonizados y los países liberados o en vías de liberación que, en la mayoría de los casos, estaban luchando al mismo tiempo por un proyecto emancipatorio que resquebrajara la propiedad privada; en otras palabras, los países con proyectos socialistas. Primer, segundo y tercer mundo.

En las lindes del jardín

El tema del jardín en *Under the Volcano* merece una tesis por propia cuenta. Es, sin lugar a dudas, uno de sus elementos más importantes. Sin embargo, aquí no puedo más que ofrecer un breve análisis de los distintos jardines que aparecen en la novela, dado que lo que interesa, realmente, es qué animales podemos encontrar en ellos y, más que nada, de qué manera el jardín anticipa el tema de la propiedad

de la naturaleza y funciona para acompañar y reforzar el tramado simbólico de la propiedad de los animales.

En primer lugar, está el jardín del Cónsul, que ha sido descuidado al grado que la naturaleza “salvaje” ha retomado el espacio. A pesar de que su dueño ha sido irresponsable, no lo reconoce:

[...] he gazed back up his garden. Oddly enough, it did not strike him as being nearly so “ruined” as it had earlier appeared. Such chaos as might exist even lent an added charm. He liked the exuberance of the unclipped growth at hand. Whereas farther away, the superb plantains flowering so finally and obscenely, the splendid trumpet vines, brave and stubborn pear trees, the papayas planted around the swimming-pool and beyond, the low white bungalow itself covered by bougainvillea, its long porch like the bridge of a ship, positively made a little vision of order, a vision, however, which inadvertently blended at this moment, as he turned by accident, into a strangely subaqueous view of the plains and the volcanoes with a huge indigo sun multitudinously blazing south-south-east. Or was it north-north-west? He noted it all without sorrow, even with a certain ecstasy, lighting a cigarette, an Alas (though he repeated the word “Alas!” aloud mechanically), then, the alcohol sweat pouring off his brows like water, he began to walk down the path towards the fence separating his garden from the little new public one beyond that truncated his property. (Lowry, *Under the Volcano* 134)

El Cónsul no sólo ha sido un mal jardinero, sino que ha sido un mal lector de su realidad. En lugar de leer los símbolos ominosos¹³ que lo rodean como

¹³ Chris Akeley apunta: “Were the Consul aware of Nature’s correspondences he might be more apprehensive. The ‘superb plantains’ and ‘splendid trumpet vines’ would appear obtrusively phallic; the ‘brave and stubborn pear trees’ might hide a snake; the papayas seem grotesque (as in earlier drafts); and the treacherous bougainvillea could conceal spikes and spiders. The garden also has a “murderous machete” and an “oddly shaped fork”, the latter undoubtedly similar to the one on the bottle of *anís*.” (*Under the Volcano: A Hypertextual Companion*, 127.4). Es cierto, pero Ackerley confunde el jardín comunal con el jardín privado

advertencias, ve en ellos cierto encanto, cierto “*charm*”. Esta parcela privada es un jardín que ha dejado de serlo (ex jardín) para dar paso a la fauna local a manera de huéspedes diabólicos que simbolizan el peligro de la expropiación, es decir, de retomar el espacio del que han sido expulsados y que antes ocupaban. Pero cabe rescatar que el Cónsul sigue percibiendo a esta parcela de tierra como *suya*, a pesar del abandono: de hecho, el jardín comunal le parece inferior y pintoresco (“little new public one”) y, a sus ojos, trunca su capacidad de expansión territorial (“*truncated his property*” 134, e.a.). De hecho, en la versión de 1940 el tema de la expropiación es mucho más explícito:

[C]hance offered him at this moment a fearsome confirmation of his identity with Adam. He had stepped through into an annex, formerly part of his garden, which the Mexican government had already expropriated. This section was nominally public, although few, apparently, bothered to take much advantage of this—while the same, without identical reservations, might be said of the rest of his garden, from which it was divided by a white fence. [...]

It was of some comfort to reflect that in their anxiety to deprive him of something they had benefited the public by his cesspools. Only a Mexican, he felt, would have had the imagination to insist that these be included also, for the good of humanity. (*The 1940 Under the Volcano* 87)

En la versión final la expropiación quedó omitida pero latente.¹⁴ El jardín comunal, a diferencia del privado, “seemed carefully and lovingly kept” (134). Están incluso

del Cónsul, dado que el machete aparece en el primero. Sin embargo, rescato una idea: el Cónsul es un *mal hermeneuta*. Sólo puede discernir el nivel literal de la alegoría que lo rodea.

¹⁴ Ahora bien, a pesar de que el Cónsul está en pleno desacuerdo con la expropiación en la versión del 40, reconoce que ambos jardines han sido igualmente abandonados. En la versión del 47, el jardín comunal está mucho más cuidado que el suyo. Quizá el Cónsul progresivamente (del 40 al 47) se siente menos amenazado por la expropiación en términos generales: de los jardines, de la tierra, de los medios de producción. ¿Será que Lowry mismo cambió su sentir? A fin de cuentas, toda la novela, desde un inicio, versa sobre la pérdida de propiedad del Cónsul: pienso, en efecto, en la pérdida de su *propriety*, conforme se va

todas las herramientas que implican el trabajo detrás del jardín, pero son más bien “evidence of work left uncompleted: tools, unusual tools, a murderous machete, an oddly shaped fork...” (135). No hay señales de vida humana, hasta ahora, en este jardín, pero está la evidencia de la tecnología y el trabajo, aunque sea interrumpido. El machete y el biello también son ominosos (como la hipálage “murderous machete”) por su capacidad de acabar con la vida. Pero por otro lado evocan los símbolos de la revolución mexicana y, de manera más amplia, del socialismo, que ha rescatado las herramientas (de manera más icónica, la hoz y el martillo) de la clase trabajadora como estandartes.

El letrero que el Cónsul encuentra en este jardín contiene las palabras más memorables de la novela:

¿LE GUSTA ESTE JARDÍN?
¿QUE ES SUYO?
¡EVITE QUE SUS HIJOS LO DESTRUYAN! (134)

La fuerza de estos tres enunciados proviene de confirmación de la propiedad comunal de la tierra. El lector implícito de este letrero, a quien las preguntas y la oración en modo imperativo están dirigidas, puede ser cualquier persona de la sociedad y el letrero se sigue afirmando. De tal modo que la sorpresa que genera la segunda oración (“¿que es suyo?”)—y en general la redacción del letrero, que posterga esta frase, rompiéndola de la primera para formular otra pregunta y así generar expectativa y sorpresa—se debe a que el destinatario posee algo que no sabe que es suyo. El letrero afirma que jardín es *de quien lo lea* y por lo tanto refrenda una relación de propiedad de la tierra no privada. Encima, el letrero muestra que cualquier forma de propiedad nos hace responsables. Los hijos de los

poniendo cada vez más borracho e imprudente, pero de manera más profunda, pienso en cómo el Cónsul va perdiendo su identidad. Y dado que esta última versión (del 47) está plenamente materializada, esto se traduce a los objetos puntuales que representan su propiedad: sus documentos y sus papeles, mismos que pierde cuando sube a la máquina infernal.

propietarios (en este caso de la sociedad, o sinecdóquicamente, de la humanidad) deberán no sólo cuidar el jardín sino cuidar que el letrero siga valiendo, a manera de silogismo, como un emblema de la propiedad común. El lema del letrero es cíclico—evoca la necesidad de cuidar y mantener el jardín en el presente y nuestra relación de propiedad con respecto a él en el futuro. Incluso, podríamos conjeturar que el letrero también contiene cuatro niveles alegóricos: el nivel literal es la relación de referencialidad que guardan el jardín y el letrero, el uno designa al otro y explicita quién es su dueño. Es también la relación *de facto* y real de propiedad comunal del jardín que *antecede* a la lectura del letrero y es la base sobre la cual descansa: corresponde al pasado. El nivel alegórico es la relación que guardan este pasado, esta historia de propiedad, y el presente: es la lectura misma y cómo la lectura *actualiza* y refrenda las relaciones de propiedad al mismo tiempo que las hace reales y vigentes (sin la lectura no sabríamos de quién es el jardín ni religaríamos este pasado con el presente actual). El nivel moral es la insistencia imperativa del letrero: “Evite que...”: aquello que nos conduce a actuar en el presente. Por último, el nivel anagógico está inscrito en el mensaje ominoso de la destrucción del jardín, cuyo carácter escatológico es evidente. La propuesta es que todavía hay un futuro redimible que puede ser salvado en el presente (por la generación en turno, no la generación futura), mediante quizá la educación, pero, de manera más interesante, mediante la transmisión de la memoria histórica.

Es por todo esto que la mala lectura del Cónsul revela mucho y pone de manifiesto sus habilidades como hermeneuta. El Cónsul traduce el letrero a “You like this garden? Why is it yours? We evict those who destroy!” (135). Al desplazar el significado de la segunda oración —que en español se juega entre la fina presencia de la palabra “por” y una tilde o la ausencia de ambas— a “*why is it yours?*”, el Cónsul está cuestionando la propiedad comunal de la tierra, una de las victorias del gobierno de Cárdenas. También, a diferencia del significado del letrero en español, que funciona como un recordatorio de propiedad, en este caso se cuestiona la relación de propiedad, como si hubiera ocurrido un *blackout*, una completa pérdida de la memoria: “Why is it yours?” (135). Por último, el tercer

enunciado tiene un giro trágico y excluyente: “We evict those who destroy” depende de la reafirmación de un “we” inidentificable pero no por ello menos delimitado, en contraposición a “those”. Hay quienes expulsan y quienes son expulsados.¹⁵ En este caso, los últimos son quienes destruyen el jardín. El carácter anagógico se pierde por completo dado que este enunciado apunta hacia un tiempo no ya escatológico sino cíclico: un eterno retorno.

La propiedad de los animales

Si el castigo por tener propiedad (“the original sin”) es tener que compartirla con otros animales, se abre un nuevo problema ante nosotros: ¿compartir implica compartir únicamente el espacio o la propiedad misma? ¿los animales que acechan el Edén, son copropietarios de esta tierra? y, finalmente, si consideramos a los animales como seres inferiores, como parte del paisaje, *background*, no ya como entes libres y con agencia, ¿pueden los animales estar sujetos a la misma relación de propiedad que el hombre establece con la tierra?

El jardín poblado con animales se vuelve infierno; la misma presencia de otros animales vuelve el resto de la naturaleza, que se había presentado como terreno fértil para la explotación del hombre, en un lugar peligroso.¹⁶ Precisamente

¹⁵ Este último enunciado está relacionado con el tema de la expulsión en la novela. Como señalan Chris Ackerley et al.: “The theme of eviction is implicit everywhere: the expulsion of Adam and Eve from Paradise; exclusion from one’s personal Garden of Ebla; the failure to attain Yudhishtira’s heaven; the fall from the Cabbalistic tree of life; the betrayal and loss of the mysteries; the failure to observe Voltaire’s final dictum in *Candide*, “*il faut cultiver notre jardin*”; the lost innocence of William Blake; even *Peter Rabbit*: “everything is to be found in Peter Rabbit” [UTV, 175]. The Garden of Eden held both the tree of life and the forbidden fruit, with the contingent responsibility to exercise choice freely and to act responsibly or else to suffer for abuse of that freedom. Lowry was aware of the terrible forces within man that force him to choose, freely, his own destruction.” (128.3)

¹⁶ Además, en esta parte de la novela, Quincey interrumpe al Cónsul en su disertación sobre el Edén para señalar la presencia de Hugh y Yvonne en el jardín. El Cónsul no puede aceptar que estén juntos. De pronto, Hugh se convierte en un animal que pone en peligro la propiedad (de la tierra, de la esposa), cuando el Cónsul lo teriomorfiza de la siguiente manera: “—Hullo-hullo-look-who-comes-hullo-my-little-snake-in-the-grass-my-little-anguish-in-herba—” (141) y

después de esta reflexión el Cónsul interpela al gato de Quincey. Aquí quiero recurrir a la versión de 1940 de *Under the Volcano* para encontrar ciertas similitudes y diferencias en este encuentro humano/animal.

Primero, en la versión de 1940 se nos presenta la forma más abierta del tema del fragmento, que es la propiedad de los animales, cuando el Cónsul le dice a Quincey que va a robarle el gato:

He began to call the cat. 'Xicotancatl, my little Priapuss, my little Oedipusspusspuss.' The cat, though still retaining its melancholy look, gave a little cry of pleasure, recognizing a friend. 'I think I will steal your cat. What do you call him?—Pathos?' The cat had wormed through the fence and was rubbing itself against the Consul's leg, purring.

'I'll put the police on you,' said Mr. Quincey pleasantly, 'if you do steal my Nurmahal.' (Lowry, *The 1940 Under the Volcano* 90)

Los apodos del gato se quedaron en la versión final de 1947; lo que Lowry omitió en la versión final fue la referencia al robo y la respuesta de Quincey donde deja ver el papel social de la policía: defender la propiedad, ya sea de los animales, de la tierra o de cualquier medio de producción en general.

Pero el Cónsul acierta en algo:

'but it wouldn't make much difference if you did! Besides, "animals not fit for food and kept only for pleasure, curiosity or whim," you know could not be the subject of larceny, or so said William Blackstone, you've heard of him of course, the man who lived among the Indians' (*The 1940 Under the Volcano*, 90)

más adelante, antes de perder la consciencia por completo "Hi there, Hugh, you old snake in the grass!" (147).

A diferencia de la versión final, en ésta el comentario del Cónsul tiene un sentido más directo: está hablando de cómo los animales no productivos no son sujetos a ser robados y quizá, por eso, son una forma menos valiosa de propiedad. En la versión de 1947 la referencia a Blackstone parece un poco forzada:

‘My little Xicotécatl.’ The Consul stood up. He gave two short whistles while below him the cat’s ears twirled. ‘She thinks I’m a tree with a bird in it,’ he added.

‘I wouldn’t wonder,’ retorted Mr. Quincey, who was refilling his watering can at the hydrant.

‘Animals not fit for food and kept only for pleasure, curiosity, or whim—eh?—as William Blackstone said—you’ve heard of him of course!—’ (141).

En ambas versiones la referencia es al mismo pasaje escrito por William Blackstone (1723-80). Cito la nota crítica de Ackerley et al. que es casi la misma en la versión crítica de 1940 que en el *Hypertextual Companion* de la versión de 1947:

Sir William Blackstone (1723-80), English jurist, King’s Counsel, and MP [Member of Parliament], best known for his *Commentaries on the Laws of England* (1765-69) in which [II.25, 393] ‘On the Rights of Things’, is considered the status of animals *ferae naturae*:

For if the pheasants escape from the mew, or the fishes from the trunk, and are seen wandering at large in their proper element, they become *ferae naturae* again; and are free and open to the first occupant that has ability to seize them. But while they thus continue my qualified or defeasible property, they are as much under the protection of the law, as if they were absolutely and indefeasibly mine: and an action will lie against any man that detains them from me, or unlawfully destroys them. It is also as much felony by common law to steal such of them as are fit for food, as it is to steal

tame animals: but not so, if they are only kept for pleasure, curiosity, or whim, as dogs, bears, cats, apes, parrots, and singing birds; because their value is not intrinsic, but depending only on the caprice of the owner.

... (Ackerley et al., *The 1940 Under the Volcano*, "Annotations" V.35)

Me parece relevante que Blackstone asevera que los animales que han escapado están "free" y "open" para ser "seized", apropiados, capturados por quien sea. Esto es porque la naturaleza, en general, en el capitalismo, ya sea en el colonialismo o en el imperialismo, está abierta y libre para ser explotada; por ende, también los animales, incluso los animales salvajes.

En la fuente original encontré que además de la cita que presentan Ackerley et al., hay otros pasajes del capítulo XXV de *Commentaries on the Laws of England* de William Blackstone que sirven para entender cómo funciona el capítulo V de *Under the Volcano*. De entrada, Blackstone acredita que los animales pueden ser propiedad privada, junto con un sinnúmero de otras cosas que posee el ser humano¹⁷ y que se encuentran entre los bienes muebles. Lo que separa a los animales del resto de los bienes muebles es que tienen "power of motion" (Blackstone 347), i.e. lo que en la antigüedad les cedió su nombre, *anima*:

But with regards to animals, who have a power of motion, and unless confined, can change their location, there is a great difference with respect to their several classes in the law of nature and in the law of all civilized nations. Animals are either *domitiae* or tame, or *ferae naturae*, of a wild disposition. In tame or domestic animals, as horses or poultry, a man may have absolute property, because they continue perpetually in his occupation, *and will not stray, except by accident or enticement*, by which the owner does not lose his property. The stealing of such animals is felony, for

¹⁷ Blackstone no hace distinción entre qué seres humanos poseen qué tipo de propiedades, sin importar su clase, género o "raza".

these are things of intrinsic value. But in animals *ferae naturae*, a man can have no absolute property. (*Commentaries on the Laws of England*, 347, e.a.)

La propiedad absoluta se refiere a aquella que no está sujeta a cambios, a diferencia de la propiedad limitada, que puede ser temporal, especial o tener condiciones. Entonces, sólo la propiedad sobre animales domésticos puede ser absoluta, pues tienen un valor intrínseco, de la misma forma en que lo tendrían otros medios de producción, como la tierra, las máquinas, etc. La pérdida de la propiedad de los animales domésticos se nos presenta como un acto no deliberado; sólo puede tratarse de un accidente o resultado de una provocación (es decir, parte de una visión mecanicista del comportamiento animal). Vemos, entonces, que el tema de la propiedad de los animales en *Under the Volcano* está íntimamente ligado con la ley. El armadillo era *ferae natura*: su confinamiento representaba un problema temporal y geográfico. El caballo es un animal doméstico, cuyo valor intrínseco es incuestionable, pero ha cambiado de manos de manera ilegal. No importa qué tan lejos esté el caballo de su “hogar”, las relaciones de propiedad lo persiguen y lo marcan. Lleva los herrajes en su grupa.

Empero, el gato de Quincey traspasa las fronteras que lo constriñen a la propiedad de su dueño y parece hacerlo *deliberately*. El gato, en la versión de 1947: “recognizing a friend and uttering a cry of pleasure, wound through the fence and rubbed against the Cónsul’s legs, purring” (141). En la versión de 1940 el tema del robo atravesaba lo que sobrevivió en la versión publicada de *Under the Volcano* de 1947 como una oración completa:

The cat, though still retaining its melancholy look, gave a little cry of pleasure, recognizing a friend. “I think I will steal your cat—What do you call him, Pathos?” The cat had wormed through the fence and was rubbing itself against the Consul’s legs, purring. (*The 1940 Under the Volcano* 90)

Es decir, el comentario sobre el robo del gato que hace el Cónsul, mismo que Lowry eliminó de la versión final, está confinado entre lo que terminó siendo una sola oración que une dos ideas: el reconocimiento y la felicidad del gato, por un lado, y su escapatoria, por otro.

El gato es un animal con un gran peso simbólico en la literatura y que a menudo se asocia con la idea de autonomía y de autosuficiencia. El gato de Quincey no es la excepción. En el fragmento anterior vemos que el gato atraviesa la reja (*transgrede*) según le acomoda. A pesar de que el gato es autosuficiente (“accompanying him [Quincey] was his cat, a strange grey meditative animal, melancholy, but with an admirable self-sufficiency” (*The 1940 Under the Volcano* 89) y “Genius...will look after itself. Just like your cat—he’s a genius too.” (*The 1940 Under the Volcano* 91)), también se sugiere que por más libre que sea, siempre regresará a “casa” o a su dueño original: “Even if I did steal him he’d probably come back to you, don’t you think? We all do” (91). Este eterno retorno al hogar pone de manifiesto un determinismo ineludible, que ahora está vinculado con la animalidad.

Es cierto que en la versión final de la novela las sugerencias del robo del gato y de su autosuficiencia han sido omitidas, pero esto no quiere decir que porque hayan perdido peso o pasado a segundo plano. Al contrario: mi perspectiva es que Lowry trató de reprimir estas cuestiones para hacerlas menos evidentes.¹⁸ Con ello, consiguió reprimir la fuente original del tema que buscaba desarrollar en este capítulo, el tema de la propiedad y el robo ya sea de la tierra o de los animales. Las huellas finales del discurso ideológico quedan plasmadas apenas en unas cuantas palabras del Cónsul (“animals not fit for food and kept only for pleasure, curiosity or whim”) en una oración incompleta y fragmentada,

¹⁸ Este método interpretativo es uno de los predilectos de Fredric Jameson. Esto es lo que dice sobre la represión en *Jealousy* de Alain Robbe Grillet: “We have shown, indeed that while in the sense of the referent the novel is surely “about” colonialism, it must immediately be added that it is also trying not to be, and that its formal structure must be described precisely as an *effort* to repress that referential content and to defuse the implications of its raw material. Perhaps it would be more adequate to think of this operation in terms of the intentional act of Sartrean *mauvaise foi* rather than the unconscious of classical psychoanalysis.” (“Modernism and Its Repressed” 178, e.a. en “effort”)

que no por eso deja de tener como referente último la totalidad de *Commentaries on the Laws of England*, y con ello hacer referencia de manera oblicua a la palabra de la ley en el país imperialista por excelencia.

Cuando el Cónsul articula estas palabras, y las adjudica al otro William Blackstone (Blaxton) (1595–1675), el efecto es casi irónico. El primer Blackstone, el jurista, funciona en *Under the Volcano* como símbolo del derecho a la propiedad y a su defensa, así como el orden, la norma y el decoro, o también, de todo aquello que nos enajena del resto de los animales. Este Blackstone “aparece” en la novela para enunciar, vía el Cónsul, los derechos que tiene el ser humano sobre el resto de los animales. William Blaxton (ídolo y modelo a seguir del Cónsul) por otro lado, es el devenir-indio y el devenir-animal:

William Blackstone (1595-1675), graduate of Cambridge and minister of the Church of England, left England in 1623, several years before the main body of Puritans. Solitary by nature, he moved across the Charles River to what is now Boston, but in 1635, after a dispute with the Puritans, he moved off to what is now Rhode Island (“away from the people with ideas” [UTV, 92]), to spend the next forty years on his farm at Study Hill on the river later named after him. He was said to have a large library, to have grown apple trees, to have ridden a bull instead of a horse, and to have been a friend to the Indians (who nevertheless fired his house after he died). (Ackerley et al. *Hypertextual Companion* II.51.1)

Este personaje, que cobra importancia de manera progresiva a lo largo de la novela, es una figura en exilio, fuera de la sociedad y lejos de cualquier posibilidad de interferencia en ella. Pero también, Blackstone es un préstamo temático de la obra literaria de Conrad Aiken:

In *Ushant* [291], Aiken suggests that Lowry felt a “mystic identification” with the figure of William Blackstone. Lowry was much taken with the theme,

announced to Aiken that Blackstone was henceforth his *property* [Day, 223], and romanticised his life into the legend of “the man who went to live among the Indians”—a myth which, like his father’s disappearance, caters to the Cónsul’s desire for oblivion and his hatred of *interference*. (Ackerley, et al., *Hypertextual Companion* II.51.1, e.a.)

Entonces, quiero rescatar tres cosas. Primero, Blaxton es una figura que Lowry se ha apropiado, es decir que ha “robado” de otros textos y que ha hecho suya (en un ejercicio de intertextualidad semejante al que he descrito que ocurre en los epígrafes). También el Cónsul, al final de la novela, quizá en un plano metaficcional, se apropia de la personalidad de Blaxton y trata de pasar por él, como explicaré en el último capítulo. Segundo, Blaxton funciona ya como la antítesis de Blackstone, si bien ambas partes coexisten en el mismo significante ambivalente. Tercero, Blaxton es un personaje que está afuera; es un paria, un exiliado, y está desprovisto de propiedad.

La región abandonada

Haré un breve recuento de los elementos que he traído a colación para hablar del nivel alegórico de *Under the Volcano*. Por un lado está la capacidad hermenéutica de los personajes para identificar las relaciones de propiedad que subyacen a los animales y pedazos de tierra que van encontrando en la novela. Ya en el primer capítulo hablé de los denominadores que usan para referirse o identificar al caballo o a los perros. En éste abordé de manera más detallada cómo el letrero manifiesta, actualiza y prefigura las relaciones de propiedad del jardín comunal en el pasado, el presente y el futuro. Las habilidades hermenéuticas de los personajes tienen

mucho que ver con su forma de interpretar el tiempo, con su capacidad memorística, pero entendida ya como memoria política e histórica.

Ahora quiero explicar por qué he ahondado en el análisis de la construcción de espacios en la novela. Por un lado, he dicho que la geografía es uno de los elementos clave de la alegoría clásica. En ella, los protagonistas atraviesan regiones geográficas inconexas temáticamente (que producen episodios que se apilan uno sobre otro) pero que quedan vinculados temporal y espacialmente por el paso del viajero, a pesar de que a veces el espacio y el tiempo no correspondan o se contradigan entre sí. En cada lugar en específico, los protagonistas de las alegorías deben contemplar una serie de eventos e interpretarlos, pero casi nunca incidir de manera profunda ni quedarse por mucho tiempo, dado que la premisa de la alegoría es seguir adelante. Dice Jameson de la *Commedia* de Dante: “it keeps us going at the same time that it arrests us, very much like Virgil’s twin contradictory insistences on looking and on moving on” (*Allegory and Ideology* 223).

Este mismo instructivo puede aplicarse a la lectura de *Under the Volcano*. Lowry nos invita a deambular por sus páginas, a mirar el entorno, pero no detenernos eternamente, sino seguir. Ésta es quizá la recomendación más oportuna que podría hacerle a quien lea esta novela por primera vez. Lowry mismo insitió en que aunque el primer capítulo es tedioso es necesario atravesarlo para adentrarse en la complejidad de la novela. El primer capítulo, en palabras del autor, “above all established the terrain” (LJC 58).

En cuanto a la forma de *Under the Volcano*, ésta puede ser entendida espacialmente. Es decir, podemos pensar en el nivel literal de la novela como un territorio o un terreno. Y es muy explícito que se trata de un espacio parcelado: su estructura en doce capítulos, cada uno focalizado en un personaje distinto, evoca un paisaje compartimentado: cada capítulo es un jardín, y se trata de un jardín privado en tanto que el mundo interior de cada personaje es incompatible con el de los demás. *Under the Volcano* es una novela en cuyo centro está la incapacidad de la

comunicación.¹⁹ Como en la alegoría clásica, los capítulos se apilan, como espacios, jardines, episodios, fragmentos que resulta difícil religar. Sólo la insistencia del tiempo y los marcadores isotópicos nos permiten avanzar la trama y discernir una narrativa.

Todo este capítulo ha versado sobre el espacio y las formas de apropiación del mismo. En cierto sentido el espacio es el elemento más literal y material de una alegoría. Pero su carácter fragmentario (que, como dice Berek nos hace *sospechar* la presencia de una alegoría) nos pide ser *fulfilled* (en palabras de Jameson) con la interpretación alegórica.

Susan Buck-Morss plantea que, de acuerdo con Benjamin, la alegoría es un cúmulo de fragmentos y ruinas. La autora, en su estudio sobre el *Libro de los pasajes* de Benjamin, escribe:

The Baroque poets saw in transitory nature an allegory for human history, in which the latter appeared, not as a divine plan or chain of events on a “road to salvation,” but as death, ruin, catastrophe; and it was this essentially philosophical attitude that gave allegory a claim beyond mere aesthetic device. The forsakenness of nature, understood as a theological truth, was the source of the melancholy of the allegorists: “The steadfastness which expresses itself in the intention of mourning is born out of loyalty to the world of things.” But it is a world of “dead objects,” a realm of “infinite hopelessness.” In it, political action is judged as mere arbitrary intrigue. (Buck-Morss 174)

Cuando el Cónsul encuentra su jardín expropiado por la naturaleza, repleto de insectos y plantas que lo encierran, sabemos que no sólo ha sido abandonado por el Cónsul sino, en un sentido más profundo, ha sido abandonado por Dios: su

¹⁹ Están por ejemplo las cartas del Cónsul e Yvonne que nunca son leídas, un elemento sumamente trágico, como han insistido muchos críticos. Pero pocos reparan en la ironía de que los amantes están juntos por doce horas en la diégesis y jamás expresan en voz alta lo que quisieron decir en esas cartas.

devenir no está imantado por la salvación ni una retribución paradisiaca, más bien, carece de *telos* y destino. Es, a fin de cuentas, catástrofe. Y son estas señales las que el Cónsul no puede leer como símbolos ominosos. La melancolía barroca permea el capítulo quinto de *Under the Volcano*, si no es que en toda la novela. Poco a poco, veremos que los personajes también están (mediante una serie de artificios) abandonados a su suerte, pues también de manera paulatina se nos revela que el abandono de Dios implica la destrucción de la idea del determinismo y pone de relieve el dilema del libre albedrío y la libertad.

Además, como señala Buck-Morss, en este mundo reina la contemplación. La acción política es subversiva²⁰ y hereje. En el siguiente fragmento de *Under the Volcano* se articulan e interrelacionan estas ideas:

Then all at once they were in the ruin. Yvonne was in it first, the animals seeming to be checked less by the reins than by their own decision, possibly nostalgic, possibly even considerate, to halt. Near them, what might once have been a chapel, with grass on which the dew still sparkled growing through the floor. Elsewhere were the remains of a wide stone porch with low crumbled balustrades. Hugh, who had quite lost his bearings, secured their mares to a broken pillar that stood apart from the rest of the desuetude, a meaningless mouldering emblem.

“What is all this ex-splendour anyway?” he said. (128)

Si se tratara de una imagen (un emblema, un grabado, una alegoría) tendríamos en ella, al fondo, una serie de construcciones ruinosas, que son poco discernibles más que como fragmentos. En el segundo plano tenemos a los animales, cuya quietud proviene de su decisión, no tanto de su constreñimiento por las riendas. Los animales se modulan con mayor o menor agencia, ya como telón de fondo o geografía, ya como personajes o seres vivos con cierta agencia. La rienda será

²⁰ “*Intrigue*” tiene tintes negativos en tanto que significa “complot” o “tramar algo ilícito”, pero también comparte un campo semántico con la narratología muy interesante: también puede significar “plot” o trama.

pronto un símbolo del determinismo, y de la presencia de Dios. Ahora se trata de un dios-autor que narrativiza los fragmentos y les da dirección y sentido, les imprime teleología. Paradójicamente, aquí los animales, así como las ruinas, han sido abandonados por Dios, pero en lugar de que su agencia se exprese como movimiento, se expresa como una quietud nostálgica, propia del barroco y cuya figura más emblemática para Benjamin es el Príncipe melancólico. En el primer plano, tenemos a Yvonne y a Hugh *contemplando* como hermeneutas. Frente a las ruinas este palacio, que Hugh identifica como el palacio de Maximiliano y Carlota, Hugh e Yvonne voltean a ver a la luna:

‘There’s your moon for you still,’ he pointed it out again, a fragment blown out of the night by a cosmic storm.

‘Weren’t those wonderful names,’ she said, ‘the old astronomers gave the places on the moon?’

‘The Marsh of Corruption. That’s the only one I can remember.’

‘Sea of Darkness... Sea of Tranquility...’

They stood side by side without speaking, the wind tearing cigarette smoke over their shoulders; from here the valley too resembled a sea, a galloping sea. Beyond the Tomalín road the country rolled and broke its barbarous waves of dunes and rocks in every direction. Above the foothills, spiked along their rims with firs, like broken bottles guarding a wall, a white onrush of clouds might have been poised breakers. But behind the volcanoes themselves he saw now that storm clouds were gathering. (128)

Así, el satélite de la tierra se vuelve el espejo donde los hermeneutas pueden nombrar e identificar cierta geografía alegórica. Es como si la denominación lunar bañara a la geografía local de cierta estructura alegorizante: la descripción del paisaje mexicano que sigue al diálogo se empapa de contenido alegórico, pero sólo por reflejo; como si la alegoría fuera otra cosa que está muy lejos de esta

materialidad pura (aunque no por ello menos metafórica) en la tierra. La luna es el espejo del mundo, desde tiempos inmemoriales. Como buen espejo, la luna calla.

Dice Benjamin:

Because it is mute, fallen nature mourns. Yet the inversion of this proposition leads even deeper into the essence of nature: its sorrow makes it mute. In all mourning there is the inclination to speechlessness, and this is infinitely more than the inability or unwillingness to communicate. What is sorrowful feels itself thoroughly known by the unknowable. To be named—even when the namer is godlike and blissful—perhaps always remains an intimation of mourning. (Benjamin, *The Origin of the German Trauerspiel* 188)

Después de nombrar (como dioses) la geografía lunar, Yvonne y Hugh sólo contemplan la mudez sonora del paisaje:

There was something in the wild strength of this landscape, once a battlefield, that seemed to be shouting at him, a presence born of that strength whose cry his whole being recognized as familiar, caught and threw back into the wind, some youthful password of courage and pride... (Lowry, *Under the Volcano* 130)

El grito y el llanto son apenas sonido. Son una forma aural de la interferencia que carece de significado. Como los fragmentos en desuso y las ruinas, como el perro y su eterno presente, todo lo material de la novela parece ser metonímico del cuerpo, por un lado, y del territorio, por otro. Para Benjamin el plano material de la alegoría barroca es precisamente el cuerpo amputado y vejado. Su contraparte es el territorio ultrajado y fragmentado por la guerra. Pero en este mundo completamente material y objetivo (completamente *muerto* también, para Benjamin), figuran ciertos animales que, al irrumpir en él, ponen en entredicho la quietud del paisaje, el congelamiento del fragmento: si tan sólo por su carácter

liminal entre ser objetos del trasfondo o utilería y ser entes vivos con cierta conciencia y capacidad de actuar.

En este juego de planos y espejos se sustenta en la profundísima crisis a la que se enfrentaba no sólo Lowry sino la humanidad misma en el periodo que va de 1937 a 1947. Ésta fue una crisis que llevó a muchos artistas a preguntarse por nuestra propia agencia como seres humanos y por nuestra libertad, la capacidad de ser escritores de nuestra propia historia. Al mismo tiempo, parecía que estábamos congelados frente a la destrucción y la muerte de la Segunda Guerra Mundial. Esta crisis es también una crisis de representabilidad.

Si bien ésta podía ser una preocupación latente en Lowry, quizá no lo era para muchos. La configuración del estado nacional soberano se sustentó en la falsa premisa de que no todos somos agentes políticos, que siempre habrá unos más capacitados que otros para gobernar y tomar decisiones incluso a nivel bélico y e internacional —quienes ocupan el lugar metafórico de la cabeza— y otros, mucho menos capaces, cuya vida política se restringe a seleccionar a sus gobernantes en un papel, cediéndoles de antemano el monopolio a la toma de decisión frente a cualquier problema venidero —quienes son, metafóricamente, el cuerpo—. Sin embargo, este discurso que se acomodaba al interior de cada Estado nación, también se replicaba al exterior. Ciertos Estados eran menos capaces que otros y por ello había que domesticarlos.

These people without ideas

Uno de los elementos más recurrentes y menos estudiados en *Under the Volcano* es la idea de que existen “people with ideas” y “people without ideas”, los últimos, mucho más cercanos a los animales que los primeros. Haré un breve análisis de cómo funcionan estas categorías en la novela, para explicar cómo, por acumulación e interrelación, *Under the Volcano* se va convirtiendo en una “allegory without

ideas”, término acuñado por Angus Fletcher, que definiré más adelante, cuando explique, también, cuáles son sus implicaciones políticas e históricas.

La primera vez que se menciona a la gente sin ideas es cuando el Cónsul e Yvonne están en el jardín y ven a un pájaro que no saben identificar (o cuyo *marcador* es ambiguo y muta según quién lo identifique). Yvonne propone que el pájaro es un cardenal porque tiene una mancha roja en el pecho “like a bit of flame”, pero el Cónsul difiere:

The Consul closed one eye. “He’s a coppery-tailed trogon I believe. And he has no red breast. He’s a solitary fellow who probably lives way off in the Canyon of the Wolves over there, away off from those other fellows with ideas, so that he can have peace to meditate about not being a cardinal.”
(Lowry, *Under the Volcano* 78)

Este pájaro se convierte en el engrane que mueve la figura de William Blackstone: como él, busca alejarse de la civilización. También tiene un denominador ambiguo (que hace referencia a dos homónimos casi antitéticos): “Trogon ambiguus ambiguuus is the exact name, I think, the ambiguous bird! Two ambiguities ought to make an affirmative and this is it, the coppery-tailed trogon, not the cardinal” (78). Más adelante el Cónsul sufre una alucinación y piensa que tal vez se trata de una visita del mismo pájaro:

“perhaps it had only been the coppery-tailed trogon stirring in the bushes, his “ambiguous bird” that was now departing quickly on creaking wings, like a pigeon once it was in flight, heading for its solitary home in the Canyon of the Wolves, away from the people with ideas.” (78)

Poco a poco vemos que la gente con ideas ocupa cierta región del mapa y que el Canyon of the Wolves es un lugar alejado de ellos, a donde sólo se puede llegar,

probablemente, volando. Todo sugiere que conforme uno se aleja de “the people with ideas” más animal es.

Este exilio autoimpuesto del ave tiene su correlato en el de William Blackstone:

“He’s a character I’ve always liked. I think it was William Blackstone. Or so Abraham... Anyway, one day he arrived in what is now, I believe—no matter—somewhere in Massachusetts. And lived there quietly among the Indians. After a while the Puritans settled on the other side of the river. They invited him over; they said it was healthier on that side, you see. Ah, these people, these fellows with ideas,” he told the cat, “old William didn’t like them—no he didn’t—so he went back to live among the Indians, so he did. But the Puritans found him out, Quincey, trust them. Then he disappeared altogether—God knows where... Now, little cat,” the Cónsul tapped his chest indicatively, and the cat, its face swelling, body arched, important, stepped back, “the Indians are in here.” (Lowry, *Under the Volcano* 142)

Tan pronto como el Cónsul construye este mapa alegórico, comienza a destruirlo: disloca la posibilidad de identificación geográfica con un gesto en el cual señala su propio pecho, ahora un nuevo mapa espiritual. Para elegir estar con los indios no hay que recorrer un trayecto (¿a riesgo de perderse?) sino simplemente voltearse a ver a uno mismo. El Cónsul concluye que los indios están en el corazón. William Blackstone ha elegido devenir animal. Si retomamos la dicotomía que he propuesto antes, donde el nivel literal es el cuerpo y el nivel alegórico son las ideas; Lowry crea dos categorías, donde lo animal se vuelve pura corporalidad y las ideas sobran. Quizá aquí conviene religar lo que Susan Buck-Morris rescata de Walter Benjamin con el análisis que he hecho de los epígrafes: veremos que en realidad, el abandono de Dios es en el mundo material, donde abundan ruinas y fragmentos, pero donde también abundan los animales, como metáfora del cuerpo separado

violentamente del alma y la capacidad de salvación. Haciendo eco del fragmento citado de Buyan en los epígrafes, William Blackstone prefiere vivir como un salvaje feliz, “gladly would [he] have been in the condition of the dog or horse”. En este sistema de equivalencias, por terrible que nos parezca, Lowry traza un puente entre los animales y los indios, donde además, figuran como pura geografía, en el ejercicio que antes he llamado *backgrounding*. Quizá el desasosiego que nos producen estas equivalencias sólo se puede sacudir en la medida en que aprendamos a identificarnos a nosotros mismos como animales.

Sin embargo, conforme progresa la trama, el modificador “with ideas” llega a tener un tinte político:

“Percy Bysshe Shelley.” The Consul leaned against the mirador beside Hugh. “Another fellow with ideas... The story I like about Shelley is the one where he just let himself sink to the bottom of the sea—taking several books with him of course—and just stayed there, rather than admit he couldn’t swim. (Lowry *Under the Volcano* 213)

Shelley fue un poeta comprometido políticamente. Quizá en este fragmento se atisba ya que las ideas políticas nos terminan por hundir. Ahí se prefigura la muerte del Cónsul, quien hasta este momento de enunciación, sin duda, se identifica mucho más con la gente sin ideas.

En contraposición al Cónsul, quien carece de ideas o posturas políticas por completo, Hugh es casi un estereotipo del joven de izquierda. Poco se ha reparado, por ejemplo, en que es precisamente una disputa ideológica entre los dos hermanos la que dispara la huída del Cónsul, ya destinada hacia el Farolito y su muerte. En este diálogo, Hugh trata de convencer al Cónsul de sus ideas políticas, pero el Cónsul reniega de ellas y dice:

“Or more specifically perhaps, Hugh, I was talking of nothing at all... Since supposing we settled anything—ah, ignoratio elenchi, Hugh, that’s what. Or

the fallacy of supposing a point proved or disproved by argument which proves or disproves something not at issue. Like these wars. For it seems to me that almost everywhere in the world these days there has long since ceased to be anything fundamental to man at issue at all... Ah, you people with ideas!" (322)

Y la versión del 40 versa: "You people with ideas, you idealists!", donde además todavía no aparece el concepto del *ignoratio elenchi*. Ésta es una forma de falacia en la cual el argumento no tiene que ver con lo que se está discutiendo. Lo que postula el Cónsul es una concepción de la historia donde todo lo que sucede en el nivel literal, en lo más material de los hechos, no tiene nada que ver con las interpretaciones que hacemos de los hechos ni con las ideas que le imprimimos al mundo material, muchas veces a manera de justificación. En cierta forma, la historia es pura letra, cuerpo y animalidad. Cualquier idea sobre la historia "no viene al caso". Y la fuerza de estas conclusiones del protagonista proviene de que quizá son ciertas: es como si la historia fuera un cuerpo vejado por tantas guerras y violencia, cuyo peso cargamos sin mediación. En efecto, la falacia que menciona el Cónsul señala un problema de mediación, de cómo se puede fijar la cuestión, el nivel literal de lo que se está discutiendo, y elaborar argumentos e ideas a partir del referente. Más adelante el Cónsul añade:

"Ah, *ignoratio elenchi*!... All this, for instance, about going to fight for Spain?... and poor little defenceless China! Can't you see there's a sort of determinism about the fate of nations? They all seem to get what they deserve in the long run." (322)

En este fragmento se condensan varias referencias, de las cuales, la más importante para mi interpretación es aquello que colige Spengler sobre las culturas:

Each Culture has its own new possibilities of self-expression which arise, ripen, decay, and never return [...] These cultures, sublimated life-essences, grow with the same superb aimlessness as the flowers of the field [...] I see world-history as a picture of endless formations and transformations, of the marvellous waxing and waning of organic forms. (Spengler 22)

Las naciones son un cuerpo orgánico, condenado a perecer en algún momento, independientemente de nuestras posturas políticas y de nuestra agencia. Por lo tanto, están predeterminadas; tienen un destino *avant la lettre*. La pregunta es ¿quién ha determinado la historia de las naciones? Parece ser que esto ocurre a pesar de los individuos, a pesar de las partes que constituyen el todo: como una fuerza que se yergue por fuera o por encima del sistema.

En este fragmento y otros, el Cónsul casi teriomorfiza a las naciones del tercer mundo:

Not long ago it was poor little defenceless Ethiopia. Before that, poor little defenceless Flanders. To say nothing of course of the poor little defenceless Belgian Congo. And tomorrow it will be poor little defenceless Latvia. Or Finland. Or Piddiedeedee. Or even Russia. Read history. Go back a thousand years. What is the use of interfering with its worthless stupid course? Like a barranca, a ravine, choked up with refuse, that winds through the ages, and peters out in a—What in God's name has all the heroic resistance put up by poor little defenceless peoples all rendered defenceless in the first place for some well-calculated and criminal reason—

”

“Hell, I told you that—”

“—to do with the survival of the human spirit? Nothing whatsoever. Less than nothing. Countries, civilizations, empires, great hordes perish for no reason at all, and their soul and meaning with them, that one old man perhaps you never heard of, and who never heard of them, sitting boiling in

Timbuktu, proving the existence of the mathematical correlative of *ignoratio elenchi* with obsolete instruments, may survive!" (Lowry *Under the Volcano* 323)

Así, Geoffrey actualiza una de las preocupaciones más grandes de la alegoría clásica: la mediación entre la colectividad y el individuo; el espíritu de la humanidad y el alma individual; ahora desde el punto de vista nacional. En la cloaca desembocan las colectividades, y sus significados, junto con ellas.

En la versión de 1940 el énfasis recae sobre la angustia del Cónsul por "minding one's own business" y por no *interferir*: cada quién debe primero cuidar su jardín y su parcela antes de interferir en las de los demás, incluso si los otros están en peligro. La parcela, en la versión de 1940 es explícitamente la nación:

But here you are, you talk about Spain, you prattle of Montenegro, you squeak about Ethiopia, what about your own responsibilities, I repeat? Your own country? There may be some sense to some of your ideas. I'm an old man and my life's over. Why don't you apply them at home? Your own country may be in danger. (*The 1940 Under the Volcano* 210)

En específico, el Cónsul se refiere a la intervención de los Estados Unidos en la Segunda Guerra Mundial. Podría ahondar en las diatribas políticas del Cónsul y de Hugh, que verdaderamente colman la versión del 40 hasta los bordes, pero daré sólo un ejemplo (aunque largo) de cómo era a grandes rasgos la novela en 1940. Dice Hugh en el capítulo IX:

"Reds! Were we reds when we freed ourselves from the yoke of England? I suppose our forefathers were Reds at Bunker Hill. Are all people who want to keep their freedom Reds? In the end, when the Reds realize themselves that any country whose revolution is to work must have religious freedom, there'll be nothing to distinguish them from ourselves. We'll call our policy

by a different name though, once more: democracy. The Communists are just as misinformed about us as the Pope is about Catholicism. And if their economic system is lousy, and if Karl Marx was a pimp, what about our economic system? We'll change that too. We'll have different names for everything but the principle of freedom will remain. The trouble right here in Mexico is, they didn't have a real revolution—they should have thrown all the Spaniards out."

"What if the Indians had thrown you out?" asked the Cónsul. "And if they haven't thrown the Spaniards out why do you have to go to Spain to fight for them?"

"Mexico's revolution's going on in Spain now," Hugh continued, ignoring this. "But it won't end there. It will spread everywhere: it will spread here too, just you wait.[...]"

"My oh my oh my," said the Cónsul, "you really *do* have ideas after all. I was half hoping—but I read in the newspaper the other day" he interrupted himself, "that Mexico's revolution is not like any other revolution."

Hugh smiled.

"An idea back of it." said the Cónsul. "Christ these people with ideas." (*The 1940 Under the Volcano* 174)

Elegí este pasaje porque refleja de manera muy clara lo abundantes que eran los diálogos y cuán cargados estaban de contenido político o filosófico. Además, en este fragmento el Cónsul ya usa una de sus frases favoritas para referirse a Hugh como parte de *these people with ideas*. Como indica Fredrick Asals, en "The 1940 Under the Volcano" [sic]:

The 1940 Under the Volcano often reads like a novel of ideas for which the characters merely serve as mouthpieces. Here as later, the Cónsul finds "people with ideas" antipathetic, but his creator indulges them at length. Opinions flourish, credos are articulated, discussed, modified, revised,

defended; and everyone, including the Cónsul, is full of “ideas,” whether about Spain, England’s foreign policy, social justice, the nature of America, the best jazz records, economic conditions, the character of “the people,” the condition of Mexico, the best writers, or just “life.” Lowry certainly *means* such views to be expressive of a deeper, inner self: the Cónsul is made to say “with confidence” (and Hugh will echo him), “all these arguments about left and right, about politics that don’t concern us [...] are [...] only an expression of a conflict within ourselves between what we are and what we want to be” (98). But in the event they become substitutes for rather than expressions of the characters’ inner lives so that we seem to be told about these matters rather than having them rendered. The result, again, is “gesturing,” the novel insistently pointing towards its concerns... rather than portraying them. (Asals, “The 1940 Under the Volcano” 500)

Es muy difícil expresar lo distintas que son ambas versiones de la novela sin citar de manera extensa. Asals hace un trabajo extraordinario en subrayar todas las fallas de las versión del 40, una novela, por lo demás, muy mal lograda. ¿Cómo se llevó a cabo esta “transmutation from an uneven and unsatisfying text into a great novel” (Asals 505)? ¿Qué nos revela sobre la versión final? Asals encuentra en ese previo esbozo una carcasa inmutable, si bien todo lo demás habría de cambiar:

What he had achieved in this text was not, as he first thought, a finished novel, but an essential structure, a skeleton of characters and events that would largely hold firm while almost everything else might change... [t]he basic action of most of the twelve chapters... will remain the same... Relationships among the characters will be altered both obviously and subtly, and for one brief moment even the twelve chapter structure... will be giddily toyed with, expanding to thirteen. Nevertheless, Lowry had found his basic fable, and his task in the following years would become successively interpreting it. (Asals 504)

Poco a poco, Asals analiza este proceso creativo en términos, precisamente, de la alegoría:

In speaking of a “fable” and its “interpretation,” I am borrowing Frank Kermode’s heuristic terms for addressing the Gospels: positing an earlier narrative, he presents the evangelists as undertaking a pre-exegetical interpretive act; instead of interpreting by commentary, one does so by a process of augmenting the narrative” (Kermode 81). Lowry himself, not surprisingly, thought of the revisionary process in another way, as action to realize the work that in 1940 was already inchoately “there”: although in that earlier manuscript, he wrote Matson, “the pattern does not emerge properly,” nonetheless “within its matrix there is a novel” (Selected Letters 39, 38). (Asals 504)

Para este académico, entonces, la versión del 40 *prefigura* la versión del 47 así como el nivel literal de una alegoría prefigura su nivel alegórico. Podríamos pensar que esto es así, pero se abre una contradicción: por un lado tenemos en la primera versión (o nivel literal, según Asals) una “novela de ideas” llena de diálogos y diatribas políticas, con poca acción y poca materialidad; por el otro, la versión publicada de *Under the Volcano* (el nivel alegórico) ha pasado por un proceso de filtración de todas las ideas y se ha materializado y narrativizado. No sólo eso, sino que una de sus características es precisamente la *carencia* de diálogos, la incapacidad de los personajes de comunicarse entre sí, la parcelación de la conciencia humana. Pareciera que los personajes son universos que no se tocan, que jamás se pueden poner de acuerdo, para dónde ir, cómo actuar frente al peligro, etc. Este cambio formal en la novela está acompañado de la puesta en relieve de los animales, como he explicado en el primer capítulo.

An allegory without ideas

A pesar de lo anterior, parece que la versión de 1947 busca alejarse de *those people with ideas*, en un ejercicio de vaciamiento que Angus Fletcher llamaría *allegory without ideas*. Después de una lectura atenta del *Ursprung* de Benjamin, Fletcher marca el inicio de este modo de la alegoría en el drama barroco alemán:

In line with the period it considers, the war-torn seventeenth century, the apparently drifting but in fact controlled discussion of the *Trauerspiel* consistently suggests that the material context of action in these German allegories is intentionally made thinglike... Things and material conditions here become surrogates for what before would have been patently recognizable ideas. This is not political science but rather what one might call the coinage of a new materialized reality, as if the hard facts were all there is. (Fletcher 23)

Este proceso se parece mucho a los cambios entre el mecanoscrito de *Under the Volcano* del 40 y la versión final. Esta nueva realidad material en donde “hard facts are all there is” recuerda mucho a la visión que tiene el Cónsul sobre la historia: *ignoratio elenchi*: cualquier idea falla en decir algo sobre el cúmulo de ruinas que conforman la historia, “one damned thing after another”, como cita Jameson, una idea que he subrayado en los apartados anteriores.

Fletcher estima que: “It then follows from such usages that this new and odd allegory without ideas will depend heavily on inscriptions, dedications, and the like, all of which attempt to reduce the lively image to the static printed sign.” (23) Quizá de ahí que *Under the Volcano* (1947) esté plagada de anuncios y letreros, cuyo significado siempre queda postergado, cuya letra se vuelve mero garabato y no comunica nada. Además, estos *static printed signs*, acechan a los personajes e interrumpen sus procesos hermenéuticos. Como expondré en el siguiente capítulo,

Lowry ha puesto a sus cuatro personajes principales a deambular para contemplar el entorno, leerlo y discernir entre el bien y el mal.

A diferencia de lo que propone Asals, el nivel literal de la novela sería la versión publicada del 47, en toda su literalidad y materialidad, en cuyo caso, la versión del 40 sería el nivel alegórico, el lugar donde se expresan casi descaradamente las ideas centrales del texto, sin mediación ni representación, todas aquellas ideas que fueron reprimidas del texto por el miedo de Lowry a evidenciar la centralidad de la novela. Pero tan pronto consideramos esta posibilidad vemos que *Under the Volcano* se resiste a esta interpretación y se desdobra ante nosotros no ya como un producto terminado sino como un proceso.

Ahora bien, ¿por qué en el primer capítulo he referido el nivel literal a las apariciones del perro y del caballo? ¿cómo se vinculan espacio, propiedad, ideas y animales? El perro y el caballo han sido la materia prima puesta de relieve y en primer plano en pos de subrayar las contradicciones más profundas de *Under the Volcano*: la insistencia de la interferencia, la interrupción y el eterno presente. Además cuando pasamos estas últimas por el tamiz de la *alegoresis* corresponden con la perspectiva moderna de la carencia de sentido de la historia, su peso muerto y amputado de teleología, libre albedrío y sentido. La modernidad cuestiona los intentos de preservar la memoria y reconocer la historia de nuestras relaciones de propiedad, quizá porque las considera arbitrarias y mucho más inmateriales de lo que realmente son: un argumento común es que “son un constructo social”, por ejemplo.

Quiero proponer que a diferencia de las alegorías sin ideas de las que habla Fletcher, o incluso aquellas que analizó Benjamin, Lowry creó una alegoría sin ideas que más que estar repleta de ruinas u objetos, está llena de animales. Y éstos, a diferencia de los primeros, viven en un limbo entre ser objetos y sujetos, según cuánta conciencia y agencia les otorguemos. Son metonimia del cuerpo y el territorio. Las relaciones de propiedad que guardamos con ellos sólo nos son accesibles en texto, mediante la ley y la letra, siempre sujetas a interpretación. Sin embargo, los animales también son como la letra muerta del *printed sign*; voltean a

ver a los personajes, los interpelan, irrumpen, capturan su atención: pero su mirada escapa la significación y no comunica nada. Callan como con la melancolía de las ruinas y la naturaleza abandonada.

"You stole that horse!"

Antes de explorar detenidamente el episodio de la liberación del caballo, me permito retomar el argumento central de Mark L. Hama (uno de los más importantes estudiosos de Lowry) en su artículo "Whatever I Do It Shall Be Deliberately...". El autor de este artículo rescata que a pesar de que se ha investigado la importancia del contexto socio histórico de *Under the Volcano*,

much of what has been written mischaracterizes the political nature of the Cónsul's fateful decision to go to Parián at the end of the novel as well as the actions he takes once he arrives there that lead to his death. This decision and the actions that follow are commonly interpreted not as a consciously political act but as an alcohol-clouded flight from human contact made by a self-serving man incapable of love. From this perspective, Geoffrey Firmin dies tragically, a victim of dipsomania and his own self-absorption. However, one result of this mischaracterization is that the novel's significance as what Lowry calls a "political warning" —as an anti-fascist jeremiad and a call to political action in the wake of the Spanish Civil War and World War II— has been underestimated by many of Lowry's critics. (Hama 59)

En efecto, la riqueza política de los últimos tres capítulos de *Under the Volcano* ha sido diluida, y Hama hace un recuento detallado de las diferentes interpretaciones políticas del Cónsul. Este autor sugiere, a diferencia del resto, que el Cónsul sí tiene

una epifanía política y que encuentra su libertad al enfrentarse a los sinarquistas y acusarlos de haber matado al indio. Yo suscribo de manera general la teoría de la epifanía política de Hama, pero también quiero señalar ciertos puntos ciegos y profundizarla en un nivel alegórico.

Hama propone lo siguiente:

Now faced with this moment of crisis, he [the Cónsul] rallies himself out of his drunken state enough to strike the Chief of Rostrums and to scream, "You killed that Indian. You tried to kill him and make it look like an accident... You're all in it" (*UV* 371-372). *For this* he is murdered by the fascists to silence him, the shot echoing through the mountains to be heard by Hugh and Yvonne. (Hama 74, e.a.)

Rescato la idea de que la liberación es el acto más "sobrio" del Cónsul. Aunque es cierto que la identificación de los sinarquistas como asesinos del indio es importante, ésta no es la razón por la que matan al Cónsul. Primero, la tensión surge de un malentendido: los sinarquistas piensan que el Cónsul es su hermano Hugh, de tendencia socialista. El Cónsul ha perdido sus papeles en la máquina infernal, pero decide improvisar performativamente su identidad en ese momento. Tratando de rescatarlo, alguien en el bar afirma que el Cónsul no es americano sino inglés:

"My friend of England man! My for Mexican all! American no good for me no. American no good for Mexican. These donkey, these man. These donkey. No savee nada. Me pay for all you drinkee. You no American. You England. O.K. Life for your pipe?"

"No gracias," the Cónsul said lighting it himself and looking meaningly at Diosdado, from whose shirt pocket his other pipe was protruding again, "I happen to be American, and I'm getting rather bored by your insults." (Lowry 383)

A pesar de ser inglés, el Cónsul subvierte la teriomorfización denigrante de los norteamericanos al identificarse con el burro. Se afilia, en cierto sentido, a la “nacionalidad” e identidad más vulnerable del momento, la norteamericana: aquella que los sinarquistas buscan borrar. Aunado a esto, el Cónsul se presenta como William Blackstone y como un escritor, etc. Más adelante, el Cónsul los enfrenta (este es el fragmento que cita Hama, pero completo): “‘You poxboxes. You coxboxes. You killed that Indian. You tried to kill him and make it look like an accident,’ he roared. ‘You’re all in it. *Then more of you came up and took his horse. Give me my papers back*’” (Lowry 387, e.a.). Poco antes de morir el Cónsul tiene un momento de extraña lucidez:

The Cónsul didn’t know what he was saying: “Only the poor, only through God, only the people you wipe your feet on, the poor in spirit, old men carrying their fathers and philosophers weeping in the dust. America perhaps, Don Quixote— [...] if only you’d stop interfering, stop walking in your sleep, stop sleeping with my wife, only the beggars and the accursed.” The machete fell with a rattle. The Cónsul felt himself stumbling backwards until he fell over a tussock of grass. “You stole that horse,” he repeated. (387-388)

El Cónsul logra articular un hilo de palabras aparentemente inconexas que, en mi opinión, emergen desde lo más profundo a manera de la voz del oprimido, del colonizado, del *compañero*. E inmediatamente después, en un momento de lucidez, reaparece el tema del robo del caballo. Finalmente, a diferencia de lo que propone Hama, no son sus palabras e ideas lo que lo hacen morir sino sus acciones (su *praxis*):

He caught sight of the horse, tethered near him. Only now he saw it more vividly and as a whole, electrified: the corded mouth, the shaved wooden

pommel behind which tape was hanging, the saddlebags, the mats under the belt, the sore and the glossy shine on the hipbone, the number seven branded on the rump, the stud behind the saddlebuckle glittering like a topaz in the light from the cantina. He staggered towards it.

“I blow you wide open from your knees up, you Jew chingao,” warned the Chief of Rostrums, grasping him by the collar, and the Chief of Gardens, standing by, nodded gravely. The Cónsul, *shaking himself free*, tore frantically at the horse’s bridle. The Chief of Rostrums stepped aside, hand on his holster. He drew his pistol. With his *free* hand he waved away some tentative onlookers. “I blow you wide open from your knees up, you cabrón,” he said, “you pelado.”

“No, I wouldn’t do that,” said the Cónsul quietly, turning round. “That’s a Colt—17, isn’t it? It throws a lot of steel shavings.”

The Chief of Rostrums pushed the Cónsul back out of the light, took two steps forward, and fired. (Lowry 388, e.a.)

Este (y no la confrontación verbal) es el verdadero clímax de la novela. Aquí, vemos al Cónsul actuar deliberadamente. Lowry parece sugerir que al liberar al caballo, el Cónsul se libera también a sí mismo (“shaking himself free”). El jefe de jardineros también actúa deliberadamente (“The Chief fired twice more, the shots spaced, *deliberate*”, Lowry 388, e.a.). Sin embargo, la diferencia entre las dos acciones (liberar al caballo y detonar el gatillo) está en su filiación moral. Lowry propone una confrontación antagónica entre el *compañero* y el *pelado*, como arquetipos del oprimido y el opresor. Aunque esto lo exploraré en el siguiente capítulo con mayor profundidad.

¿Por qué es importante que el Cónsul muera por liberar al caballo y no por identificar a los asesinos del indio? El caballo, como he indicado antes, tiene un *valor* y un *dueño*. Lowry insiste en este hecho una y otra vez (repitiendo verbos como “took” y “stole”). La sencilla (y revolucionaria) acción que lleva a cabo el Cónsul es robarles a los ladrones.

Nivel moral

En su famosa carta, Dante escribe a Can Grande de la Scalla que el éxodo de Egipto en el Antiguo Testamento significa, en el nivel alegórico, nuestra redención a través de Cristo, y en el nivel moral, “the conversion of the soul from the grief and misery of sin to the state of grace” (citado en “Allegory”, *Dictionary of the Middle Ages* 180). De acuerdo con un *distichio* que data del siglo trece o antes, el nivel moral nos dicta lo que debemos hacer (“*moralis quid agas*”). Es decir, como apunta Stephen E. Barney, el nivel moral “refers the narrative to the state and progress of the soul” (180) y, con ello, traza las líneas mediante las cuales el lector debe de regir su vida en el plano moral.

No cabe duda de que el progreso del alma es uno de los temas centrales de *Under the Volcano*. Es uno de los lentes a través de los cuales Lowry nos invita a leer la narrativa, incluso desde la página de los epígrafes, como he expuesto en el primer capítulo. Pero, quizá por tratarse de una novela del siglo XX, podemos inferir que el tema del alma humana estará, de menos, problematizado. La elección de los epígrafes apunta, con Bunyan, hacia el estadio de felicidad de los animales, que carecen de alma y por lo tanto de culpa y, con Goethe, hacia la premisa de que sólo el empeño y la elección de ascenso moral podrán traer la salvación.

Entendida de la manera más simple, el alma es lo que nos constituye pero que no es material, que no es el cuerpo. En otras palabras, al alma es lo que excede al cuerpo: está vinculada a nuestra vida intelectual, moral y cognitiva. De tal manera que, una y otra vez, cuando el Cónsul se refiere a “those people without ideas” no sólo significa gente sin posturas políticas, sino también, en un plano

teológico, gente sin alma. Ya he señalado que esta gente es teriomorfizada, es decir, equiparada a animales. Por otro lado, también los animales son designados como “*people without ideas*” a lo largo de la novela.

El tema del alma ha estado estrechamente vinculado al libre albedrío: “Aristotle asserted that only humans had rational souls, while the locomotive souls shared by all animals, human and nonhuman, endowed animals with instincts suited to their successful reproduction and survival” (Collin Allen “Animal Consciousness” s/p). Si el comportamiento instintivo de los animales los hacía parecer locomotoras, esto es porque ambos trayectos parecían estar determinados *a priori*. Bajo esta mentalidad, quizá hay cierto rango de probabilidades, pero los animales se comportan, como las máquinas, de acuerdo con una serie de reglas previamente inscritas en ellos. Esta concepción aristotélica fue la hegemónica durante todo el Medioevo y el principio de la Edad Moderna, aunque adaptada al esquema de la gran cadena del ser. Dentro de ese conjunto de creencias, el alma racional es perfectible, se construye a través de la elección de caminos, y, precisamente por ello, puede ser la causa del sufrimiento y de la culpa, cuando la *diritta via è smarrita*. En gran medida, la alegoría clásica se sustenta en esta cosmovisión, pero, ¿qué sucede con las alegorías seculares y modernas?

Siguiendo a Jameson, “What the medieval thinkers considered the moral level, or that of conversion and the salvation of the individual soul, we might well wish to interpret in terms of existential experience, the construction of subjectivity...” (*Allegory and Ideology* xvi). Para Jameson, el tema de la construcción de la subjetividad es primordial en tanto que es el engrane que une al individuo con la colectividad. La confección de la subjetividad está atada a su vez a las formas que tenemos de nombrarla. En *Allegory and Ideology*, el autor une dos esferas: la teoría de los afectos y los estudios sobre la alegoría (sus cuatro niveles y la *alegoresis*), y llega a la conclusión de que estamos viviendo una crisis de la personificación: un recurso literario que cayó en desuso y es ampliamente condenado hoy en día. Y la personificación descansa sobre el uso de etiquetas que posibilitan la identificación.

La personificación y sus ruinas

La *prosopopoeia* o personificación se da, en palabras de William Wordsworth, cuando “voice assumes mouth, eye, and finally face, a chain that is manifest in the etymology of the trope’s name, *prosopon poein*, to confer a mask or a face (prosopon)” (citado en Melion y Ramakers 9). Ahora bien, resulta interesante que la personificación se refiere, por un lado, a atribuir características humanas a animales y objetos y hacerlos parecer personas. Y por otro, casi opuesto, a la cristalización de ideas abstractas, valores o cualquier atributo supra humano o inmaterial en una figura humana: como podría ser el caso de la Ira, la Inteligencia, la Sabuduría, la Primavera,... Cuando hablamos de alegoría, casi siempre nos referimos a la segunda acepción. Jameson apunta que:

Personification clearly does give itself out as a thing or an entity: that event turns out to be the very process of reification itself, when something that was not thinglike suddenly became crystallized into the appearance of thingness, if not an outright thing itself. Once again, this means that the personifications will be ephemeral and context specific; they will come and go like reference itself, never forming any stable system..., but forming and dissolving according to a logic that is neither narrative nor thematic. (Jameson, *Allegory and Ideology* 237)

Es decir, en el intento de nombrar, de hacer referencia a algo intangible, los sistemas de significación de la alegoría, que tienden mucho más a la diseminación que a la contención, se dislocan y dispersan, y crean lo que Jameson llama “spatial anomalies”: “These are moments in which personification interrupts the allegorical narrative rather than ensuring its development and precipitates a kind

of crisis in the form" (Jameson *Allegory and Ideology* 229). Estas interrupciones tienen que ver con el carácter estático o con el movimiento de las figuras. Si la personificación intenta soldar una idea abstracta en un objeto, animal, personaje, etc., como, por ejemplo, la Avaricia, ¿qué margen para el desarrollo y el movimiento tendrá? Las ideas parecen simples letreros congelados: universales y estáticos, mientras que los personajes piden moverse y transformarse narrativamente.

Jameson retoma la idea de Steven Knapp de que la personificación y la caracterización están en perpetua pugna o que hay cierta "incompatibility between a personification figure and a "human" character (as the former grows in centrality, the latter "diminishes," at length even losing its "human" voice)." Y es que, en cierto sentido, mientras más personificación haya en una narrativa, menos realista²¹ será y, por lo tanto, menos atractiva para el lector moderno. Jameson profundiza en esta contradicción:

Such figures are at one and the same time potentially static essences and mobile players in a narrative: it is the very duality of the category of the "character" that is at stake here; and the movement of an abstract idea toward personification —already inherent in the very naming of an emotion—is at one with its transformation into a character. The reference back and forth between these two "contexts"—the system of abstract ideas such as emotions or cosmological elements; on the other hand a narrative movement on its way to the closure of a full-fledged story—is a subset of that allegorical heterogeneity, that confusion of reference we have in mind here. The more all-encompassing presentation of this "form problem" will then prove to be better served by returning to the fourfold system we have been exploring and by substituting the conceptuality of the level for that of a

²¹ Ya desde 1954 Robert Humphrey había señalado cuán naturalista resultaba la representación de la conciencia en el *Ulysses* de Joyce: "The effect of this great accomplishment is to make the reader feel he is in direct contact with the life represented in the book...what Joyce wanted to do is to present life as it actually is... the goal of the realist and the naturalist" (15)

context (which has itself no context) or a ground, both of which presuppose a naturalistic psychology. The phenomenon we seek will therefore be best defined in terms of an interference, if not a perpetual cross-referencing or even transversality, between the four levels. (*Allegory and Ideology* 231)

Los niveles o contextos interfieren entre sí: muchas veces un sentido socava al otro. Y ésta era precisamente una de las preocupaciones más grandes de Lowry con respecto a su obra cumbre. El autor creía que alegorizar la narrativa minaba su potencial como una novela moderna, resquebrajaba “the *closure* of a full-fledged story” (*A&I* 231 e.a.). Con respecto a la caracterización, es evidente que los personajes de *Under the Volcano* no son nada más personajes: parece que están ahí por algo más, que existe un excedente que debemos reacomodar. Lowry le escribió a Jonathan Cape que nunca le interesó crear personajes verosímiles (60) (y por verosímiles Lowry se refiere a personajes modernos o modernistas, donde la representación de su psique es el único objetivo del autor y esta tarea debe llevarse a cabo de la manera más realista posible):

character, as I said, was my last consideration as it was Aristotle’s—since there isn’t *room*, for one thing. The novel then [Sean O’Faolain said] should reform itself by drawing upon its ancient Aeschylean and tragic heritage [...] The real point of this chapter is Hope, with a capital H, for this note must be struck in order to stress the later downfall. [...] I intended somehow the feeling of hope per se to transcend even one’s interest in the characters. Since these characters are in one way “Things,” [...] or even if you believe in them you know perfectly well that they are ditched anyhow, this hope should be, rather, a transcendent, a universal hope. (*LJC* 80)

El personaje de la Esperanza en *Under the Volcano* no existe. La personificación es mucho más sutil. De entrada no tenemos marcadores abiertos que designen lo que cada personaje representa. Hugh no es Cobardía ni Valentía; el Cónsul no es

Dipsomanía ni Celos, aunque todas estas pasiones atraviesen a los personajes. Además, Lowry ha propuesto que sus personajes, mientras más cercanos estén a la alegoría (cuanto más alejados de la “simple” novela modernista) más serán como piedras²², es decir, más despojados estarán de movimiento, desarrollo y agencia.

Ahora bien, en este capítulo quiero cuestionar esta aseveración de Lowry. En parte, el propósito de este apartado de la tesis es analizar la construcción de la subjetividad en *Under the Volcano*, tanto al interior de la alegoría misma (entendiendo la novela como una alegoría), así como en mi propia *alegoresis* de la función y lugar de la novela en la sociedad. Es decir, quiero tratar de exponer cómo se construyen las subjetividades que pueblan la trama (enfocándome en las categorías del “compañero” y el “pelado” y la configuración de la identidad del Cónsul) y, por otro lado, cómo se construye la subjetividad de Lowry como artífice de esta novela. Mi propósito es apenas esbozar las contradicciones que se abren, jamás resolverlas ni agotarlas.

Cuando Lowry escribe en la carta a Jonathan Cape que sus personajes son como piedras, parecería que se refiere a cómo se relacionan no sólo con los valores que los trascienden y exceden, sino, también, al modo en que se insertan en el tiempo y se relacionan con él. El siguiente fragmento pone de manifiesto el sutil artificio de personificación que Lowry emplea. Se trata de la descripción que hace el narrador, focalizado en Hugh, de las mujeres del camión que no hacen nada por salvar la vida del indio moribundo en medio de la carretera:

Hugh guiltily caught the eye of an old woman. Her face was completely expressionless... Ah, how sensible were these old women, who at least knew their own mind, who had made a silent communal decision to have nothing to do with the whole affair. No hesitation, no fluster, no fuss. With what solidarity, sensing danger, they had clutched their baskets of poultry

²² Sergio Pitol traduce que los personajes están “petrificados” (51), ahí donde Lowry indica que están “ditched anyhow” (80). Aunque la traducción no se apega mucho al original, me parece que la sugerencia de Pitol es acertada.

to them, when they stopped, or peered round to identify their property, then had sat, as now, motionless. Perhaps they remembered the days of the revolution in the valley, the blackened buildings, the communications cut off, those crucified and gored in the bull ring, the pariah dogs barbecued in the market place. There was no callousness in their faces, no cruelty. Death they knew, better than the law, and their memories were long. They sat ranked now, motionless, frozen, discussing nothing, without a word, turned to stone. (*Under the Volcano* 259)

Estas mujeres, que jamás son identificadas como *individuos*, están más cerca de la personificación estática que de la construcción de la subjetividad. Me interesa, particularmente, cómo las mujeres contemplan una situación donde deberían demostrar solidaridad, pero el único movimiento del cuerpo que hacen es para contener y asegurar sus pertenencias. Las mujeres *identifican* su propiedad y la *confinan* entre sus brazos, temerosas ante la posible pérdida. Además, su propiedad consiste de manera principal en animales muertos, *poultry*. Este guiño contrasta con el recuerdo de la crueldad en tiempos de la Revolución que infecta los pensamientos de las mujeres, cuando la gente torturaba a otras personas y comía perros, pero son ellas ahora quienes llevan fardos de pollos muertos. El párrafo se infecta de ácida ironía. Ante la oración “There was no callousness in their faces, no cruelty”, la lectora cuestiona la veracidad del enunciado. O, si no existen estos valores expresados en sus caras, ¿existen sus antónimos? ¿Existe la compasión en ellas? Parecería que sólo están petrificadas: Lowry las ha convertido en un paisaje ruinoso. *Mere background*, piedras sin agencia.

Más adelante vemos que esta pasividad tiene una historia que la explica:

And yet, in these old women, it was as if through the various tragedies of Mexican history, pity, the impulse to approach, and terror, the impulse to escape (as one had learned at college), having replaced it, had finally been

reconciled by prudence, the conviction it is better to stay where you are.
(*Under the Volcano* 259)

Toda la atrocidad de la historia nos ha llevado a esta dislocación del tiempo. Las mujeres podrán no tener nombre, pero son sutiles personificaciones de la Prudencia, que Lowry ahora caracteriza como un punto medio entre la Compasión y el Terror. Las tres categorías, además, tienen una dimensión espacial: es decir, nos dictan qué hacer en el espacio: moverse, acercarse o permanecer quieto.²³

La relación que guardan estas abstracciones (*pity, terror, prudence*) con el tiempo también es particularmente significativa. El incidente del indio cobra una dimensión moral tan pronto como Hugh reconoce que los agentes que pueblan el entorno de la escena del crimen no estarán dispuestos a actuar:

[t]he most potent and final obstacle to doing anything about the Indian was this discovery that it wasn't one's own business, but someone else's. And looking around him, Hugh saw that this too was just what everyone else was arguing. It is not my business, but, as it were, yours, they all said, as they shook their heads, and no, not your either, but someone else's, their objections becoming more and more involved, more and more theoretical, till at last the discussion began to take a political turn.

This turn, as it happened, made no sense to Hugh, who was thinking that had Joshua appeared at this moment to make the sun stand still, a more absolute dislocation of time could not have been created.

Yet it was not that time stood still. Rather it was time that was moving at different speeds, the speed at which the man seemed dying

²³ Esta personificación es extremadamente compleja en parte porque Lowry personifica primero ciertos valores abstractos sólo para reificarlos inmediatamente después: son ideas, que son mujeres, que son piedras. Una vez más, tan pronto como *Under the Volcano* pretende ser una alegoría, derrumba y petrifica sus elementos alegóricos.

contrasting oddly with the speed at which everybody was finding it impossible to make up their minds. (256)

Las palabras que abundan en la discusión sobre la situación del indio son adjetivos posesivos: el tema se vuelve un problema de identificación de propiedad. ¿A quién le pertenece la tragedia? Y con ello, ¿quién debe responsabilizarse de ella? Los espectadores están frente a una escena que, como el letrero del jardín, reclama su atención, los pone a prueba como lectores, los hace identificar las relaciones de propiedad y parecería llamarlos a la acción (¡evite que sus hijos lo destruyan!), sólo que en este caso el mensaje se queda a medio camino o no resulta del todo efectivo, en tanto que no logra mover a la acción. *Time is out of joint.*

De manera muy similar a los episodios de la alegoría clásica, la escena del indio pone a prueba a los personajes. Estos deben actuar frente a la situación: al hacerlo están confeccionando su subjetividad. Así como la salvación del alma era un proceso arduo, un camino que se debía de andar sin posibilidad de dar un salto de inmediato; así, en la alegoría moderna, o por lo menos en *Under the Volcano*, los personajes confeccionan su subjetividad de manera progresiva, muchas veces desengarzados del tiempo y de la inminencia de la catástrofe que los persigue. En el episodio del indio, la lectora esperaría que los personajes actuaran de manera correcta y solidaria *a pesar de la ley que lo prohíbe*. Pero no es así. Los personajes no encajan en los nombres típicamente personificados como la Bondad, la Valentía... Aunque tampoco son estandartes de la Cobardía, la Maldad... Simplemente son posos arrumbados e inmóviles, casi ruinas desligadas del tiempo.

En este mismo capítulo se pronuncian dos de las palabras más importantes de la novela: “compañero” y “pelado”. Antes de analizar su función quiero rescatar otra dupla de palabras aledañas que también son repetidas por los espectadores:

—“Pobrecito.”

—“Chingar!”

Hugh was aware that gradually these remarks had been taken up as a kind of refrain around him...a quiet rustling of futility, a rustling of whispers, in which the dust, the heat, the bus itself with its load of immobile old women and doomed poultry, might have been conspiring, while only these two words, the one of compassion, the other of obscene contempt, were audible above the Indian's breathing. (Lowry *Under the Volcano* 254)

Las palabras se funden con el ruido de fondo. De nueva cuenta estamos ante un juego de perspectiva. Los marcadores se camuflan y se mezclan en un ejercicio de *backgrounding*. Estas palabras son marcadores de valores abstractos: "pobrecito" corresponde a *Compassion*; "chingar", a *Contempt*. En lugar de que haya personajes que personifiquen las ideas, aquí, siguiendo la definición de Wordsworth de prosopopeya, "voice [only] assumes mouth"; es decir, la voz emite sólo voz, palabras pronunciadas por una serie de personajes inidentificables que ponen el cuerpo para enunciar, aunque sea sólo de manera fugaz. Además, las palabras "pobrecito" y "chingar" empiezan con las mismas consonantes²⁴ de las otras dos palabras antagónicas que rigen el nivel moral del final de la novela: "compañero" y "pelado". Sin embargo, hay un intercambio cruzado: "pobrecito" corresponde a "pelado" y "chingar", a "compañero" de tal forma que si uno no presta atención (considerando, además, que son palabras en español), los significados y los valores que entrañan se confunden ente sí, como las palabras murmuradas entre todo el bullicio.

²⁴ Aunque "C" [k] no se corresponde aliterativamente con "Ch" [tʃ] y aunque muchas personas consideran "ch" una letra *per se*, podemos pensar que para un público angloparlante satisfaría encontrarse con los grafemas "p" y "c" cruzados en estas palabras para confundirse un poco.

La dicotomía compañero/pelado

La palabra “compañero” es uno de los marcadores que permiten identificar al indio que muere en la carretera. Así lo llama una voz que Hugh no logra identificar:

An uncontrollable desire to see his face again seized Hugh and he stooped over him. Simultaneously the Indian’s right hand raised itself in a blind groping gesture, the hat was partially pushed away, a voice muttered or groaned one word: “Compañero.” (257)

La identificación del indio es importante porque permite (o no) otorgarle un sentido moral a la escena que viven los personajes: de todo lo que pueden ver, los personajes deben extraer una serie de etiquetas y conclusiones morales. El indio debe ser compañero o pelado, bueno o malo. No olvidemos que la figura del indio es informada por la de Juan Cerillo, un mensajero del Banco Ejidal: “His [Cerillo’s] close resemblance to the dying Indian, and the value Hugh places upon such a friendship, underlines the compañero theme, but Juan Cerillo’s rather shadowy existence scarcely makes him into a figure of sufficient magnitude to set against the Cónsul.” (Ackerley et. al Companion 105.5). Lowry tomó la palabra “compañero” prestada de Ralph Bates, como indican Ackerley et al.:

Sp. “companion” or “comrade”; perhaps the most important word in the novel, its etymology (one who shares bread) testifying to its human and religious significance. As Spender has noted [xxii], *compañero* was the word of address used by the Reds during the Spanish civil war (like most of the Civil War references, it did not appear in the early drafts of the novel); it appeals both to Hugh’s sense of brotherhood and to the Cónsul’s sense of isolation. Though there is an obvious touch of Whitman in the word, Lowry’s general debt is to Ralph Bates’s Spanish novel, *The Olive Field* (1936)

and his particular debt to Bates's Mexican novel, *The Fields of Paradise* (1941), a tale of love and violence and of the making of an *ejido*; the reference is very ambiguous:

Compañero! We are never truly compañeros until we are dead and there is no more thought and no more need of companionship. Then we can lie still and not trouble one another, for not troubling one another is the kindest love. Only the dead are true compañeros. [Ch. 8, 111]

In the draft of a letter for Albert Erskine, Lowry admitted that the word was "vaguely suggested" by something in "The Rainbow Fields" [*sic*] by Ralph Bates, seeming to "link all the afflicted together". He later called this a "colorful exciting but somehow wooden and rather soulless Marxist novel", but dissociated himself from Bates's use of the word ("in a narrow Marxian sense"), in a manner that testifies to his fear of exposure as a plagiarist: "less an echo than a development of the same idea". (247.2)

Esta entrada del *Hypertextual Companion* me parece muy significativa en términos no sólo de intertextualidad (y de la "angustia de la influencia" que acechaba a Lowry) sino también en términos de la configuración de la subjetividad de Lowry mismo, como abordaré más adelante. Por ahora sólo es necesario acentuar que la palabra "compañero" no se gesta en *Under the Volcano*, sino que tenía una serie de cargas temáticas e ideológicas que atravesaban la atmósfera histórica en el tiempo de escritura de la novela: excedían la tematización que Lowry pudo haber hecho de ella, en un plano meramente abstracto.

"Compañero" sólo se define de manera antitética por la palabra "pelado", misma que el Cónsul trata de definir a pesar de que ya ha tenido un desacuerdo con Hugh con respecto a la definición (tan ambigua) de esta palabra. Nuevamente, la palabra la usan para identificar a un sujeto, que aborda el camión (antes del incidente del indio):

“You may not think it, but he’s a Spaniard.”

...

“How do you mean Spaniard?” Hugh said.

“They came over after the Moroccan war,” the Cónsul said. “A pelado,” he added, smiling.

The smile referred to an argument about this word he’d had with Hugh, who’d seen it defined somewhere as a shoeless illiterate. According to the Cónsul, this was only one meaning: pelados were indeed “peeled ones,” the stripped, but also those who did not have to be rich to prey on the really poor. For instance those half-breed petty politicians who will, in order to get into office just for one year, in which year they hope to put by enough to forswear work the rest of their lives, do literally anything whatsoever [...] Hugh understood this word finally to be pretty ambiguous. A Spaniard, say, could interpret it as Indian, the Indian he despised, used, made drunk. The Indian, however, might mean Spaniard by it. Either might mean by it anyone who made a show of himself. It was perhaps one of those words that had actually been distilled out of conquest, suggesting, as it did, on the one hand thief, on the other exploiter. Interchangeable ever were the terms of abuse with which the aggressor discredits those about to be ravaged! (245)

La definición ambigua del nombre nos trae a la mente la identificación difusa del Trogon ambiguus ambiguus, así como la duplicidad antitética detrás del nombre William Blackstone, y poco a poco, la relación contrapuesta que guardan el Cónsul y Hugh.

Esta relación entre hermanos nos permite identificar el proceso de construcción de subjetividad del Cónsul. Antes que nada, quiero ofrecer una definición de la subjetividad y compararla al concepto de alma para ver cómo el peregrinar por el paisaje alegórico permite al Cónsul confeccionar su subjetividad. De acuerdo con *Cultural Theory*, la subjetividad como concepto cobró la importancia contemporánea que tiene desde el siglo XVII en la obra de Descartes, quien buscó argumentos en contra de quienes creían que nada se podía saber a ciencia cierta a partir del concepto de subjetividad. Así, Descartes formuló su máxima “pienso, luego existo”; el sujeto es aquello que piensa (343). En cierta medida, el concepto de subjetividad vino a reemplazar la idea del alma en la sociedad secular. Es la vida interna inmaterial de las personas. También se vincula con la agencia, en la medida en que los sujetos se contraponen a los objetos por su capacidad de actuar.

Ofrezco brevemente la siguiente interpretación de la dipsomanía del Cónsul, sin duda uno de los temas más importantes y más estudiados. En mi lectura sólo es relevante cuando se considera el alcohol como un medio para borrar la memoria y para animalizar al Cónsul, para despojarlo de su agencia. Quizá una de las emociones que parece dominar *Under the Volcano* es la culpa, sin embargo, me parece que esto que identifica Jameson del *Fausto* de Goethe es perfectamente válido para entender la novela de Lowry:

[W]e do not find in Faust himself much convincing evidence for expressions of any great guilt or searing remorse. The play (and its sequel) is not interested in the thematics of guilt as such, but rather, in a somewhat different perspective on the matter, in how to escape it. This is Goethe's Nietzschean side, the discovery of the life-giving powers of strong forgetting as a way of consigning guilt, the past, one's own crimes and failures, to oblivion, in that endless resurrection and renewal of primal innocence which is the true ethical message and doctrine of the Faust story.

If there is a moral to the tale, it is not exactly the stereotype of that boundless “striving” which constitutes Faust’s perpetual renewal and the precondition of that famous dynamism of an alleged modernity which has made this figure into the last of the modern myths [...] This is indeed the very meaning of the fateful wager, not so much a stake and a gamble, but a secret piece of advice: if you hold onto the present, you will never be able to get rid of the past. (I must not hesitate to add that this dynamism, this “magical” power of forgetting the past and thinking only of future projects, is proper not to “modernity” but above all to capitalism itself!) (*Allegory and Ideology* 292)

En *Under the Volcano* las aguas del Leteo tienen un alto contenido étílico. La materialidad aparece de nueva cuenta, en tanto que, desde este punto de vista, el alcohol no simboliza nada. Sólo viene a llevar a cabo una de sus funciones *reales*: hacer que el Cónsul olvide. Sumergiéndose en él, el protagonista borra toda mancha de pecado. Y parecería que más que los crímenes y ofensas específicas del Cónsul (el incidente en el Good Samaritan, su trato hacia Yvonne, etcétera.) lo que importa es el pecado original, que en términos de la novela misma, ya ha sido cifrado como ser “an owner of property”. Conforme se desenvuelve la trama, el Cónsul olvida que es un representante del imperio, reniega de haber tenido nexos con los proyectos extracción de plata, etc. Va quedando cada vez más desprovisto de recuerdos, cada vez más como los perros vagabundos que lo acechan y que deambulan a la deriva, cristalizaciones efímeras del desarraigo y de la pérdida de la propiedad, del hogar y la memoria que nos permite identificarles.

El perro callejero resulta cardinal para la narrativa por su estatus liminal con respecto a la propiedad. Charles Hoge considera que el eterno retorno del perro en *Under the Volcano* lo hace un perro fantasma:

As a liminal entity, the phantom dog presents itself as a domesticated animal with no attachment to domestication; the phantom dog belongs to nobody,

and is never interpreted as a wolf or other wild canine, so tension is created in that it defies our expectations by lacking any connection to human ownership. Lowry's text offers perhaps a similar questioning of ownership, as the sliding nature of the narration complicates any consideration of identity in regard to the speaker; access to characters' thoughts sometimes spills from the mind of one character into that of another, and overall attempts to situate a consistent voice speaking across the landscape of the text are problematic. (71)

Coincido con Hoge en la importancia del tema de la propiedad que se materializa en el perro callejero, y su propuesta sobre el perro fantasma es muy prometedora. Sin embargo, Hoge asume que el perro que persigue al Cónsul a lo largo de la novela es el mismo. La ambigüedad con respecto a los marcadores isotópicos que nos permiten identificar al perro o a los perros es fundamental también en términos de la tematización de la propiedad, en tanto que Lowry parece estar cuestionando las formas que tenemos de escribir nuestras relaciones de propiedad y de entenderlas o interpretarlas posteriormente.

Los canes que acechan al Cónsul son fragmentos y ruinas. Fragmentos en tanto que nunca podemos discernir si son varios o se trata de uno solamente. Ruinas porque son una muestra de lo que antes era y ya no es. Todo lo familiar y lo vinculado al hogar que podría representar el perro (por ser "el mejor amigo del hombre", por ejemplo) queda como una ruina en el símbolo narrativizado del *pariah dog*. Cuando el símbolo reniega de su carácter atemporal y universal, cuando se ve empapado de tiempo y transmuta, deja de ser símbolo y se convierte en un fragmento de la alegoría.

No obstante el retorno espectral de los perros, el Cónsul parece ser incapaz de leer en ellos un signo ominoso de su destino. Podríamos conjeturar que ese eterno retorno sólo puede convertirse en eterno presente cuando el sujeto olvida el pasado. De ahí que los perros sean el elemento más *unheimlich* de la novela. Sólo pueden ser extrañamente familiares pues el Cónsul los está olvidando

constantemente, tal como parece, una y otra vez, olvidar sus propósitos y su identidad.

El “boundless striving” es un préstamo genérico de la alegoría clásica, cuyo cometido principal es mover al protagonista (siempre una subjetividad muy explícita y confrontada casi de manera violenta (y visual) a un mundo casi ajeno y objetivo) a través de una geografía significativa, poblada de seres alegóricos, sólo para perfeccionar su alma. Este trabajoso andar es una búsqueda espiritual ardua. De ahí que Jameson lo denomine como “boundless striving”. Pero no encontramos esto en el Cónsul: al contrario, nos enfrentamos ante un personaje autocomplaciente que busca justificar una y otra vez su dipsomanía. Uno de los factores fundamentales en la construcción de la subjetividad del Cónsul es precisamente este *strong forgetting* que Jameson usa para hablar de la culpa en *Fausto*. En lo que confluyen el análisis de Jameson y el que hago de *Under the Volcano* es en que la moraleja que pueda ser extraída de ambas narrativas no es tanto el empeño de los personajes por expiar sus pecados activamente sino cómo simplemente los borran del panorama: crean una *tabula rasa* de olvido. El despertar del Cónsul es su despertar como sujeto (y sujeto político, he de añadir, como explicaré en el siguiente capítulo) —es decir— despertar como agente de su propio destino en un camino completamente empantanado por un impulso incontrolable por tomar alcohol. Es decir, el alcohol sirve como imán del Cónsul: es un símbolo del implacable determinismo que rige sus acciones, de su falta de agencia y absoluta renuncia a esmerarse para encontrar salvación, “strive upwards”.

El alcohol hace del Cónsul un animal, en la feliz “condition of the dog or toad”, carente de “alma” y/o subjetividad. Parecería que el Cónsul, entonces, tiene que bañarse en alcohol para despojarse de sí mismo. Y, a su vez, parecería que debe olvidarse a sí mismo para *recordar* al caballo. Por otro lado, las aguas que inundan *Under the Volcano*, los ríos Leteos donde el Cónsul se baña en desmemoria, son los líquidos traslúcidos que persiguen y tientan al Cónsul: el mezcal, el tequila, la inofensiva cerveza. Regreso, específicamente, al fragmento de *Allegory and Ideology* que cité en el capítulo pasado: “The play [*Faust*] (and its sequel) is not

interested in the thematics of guilt as such, but rather, in a somewhat different perspective on the matter, in how to escape it" (292). El Cónsul, como Fausto, busca olvidar su subjetividad al punto de la pérdida de la identidad, en parte para olvidar el incidente del Samaritan y escapar de la culpa con la que, de otra manera, tendría que cargar, como el indio que carga el peso muerto del pasado al final del capítulo 8. Quizá el momento más álgido de "strong forgetting" que ocurre en la novela es cuando el Cónsul busca, entre las ruinas de botellas imaginarias apiladas en su memoria, la clave que dé cuenta de su existencia:

How many bottles since then? In how many glasses, how many bottles had he hidden himself, since then alone? Suddenly he saw them, the bottles of aguardiente, of anís, of jerez, of Highland Queen, the glasses, a babel of glasses—towering, like the smoke from the train that day—[...]bottles, bottles, bottles, and glasses, glasses, glasses, of bitter, of Dubonnet, of Falstaff, Rye, Johnny Walker, Vieux Whisky, blanc Canadien, the aperitifs, the digestifs, the demis, the doubles, the noch ein Herr Obers, the et glas Araks, the tusen taks, the bottles, the bottles, the beautiful bottles of tequila, and the gourds, gourds, gourds, the millions of gourds of beautiful mescal... The Cónsul sat very still. His conscience sounded muffled with the roar of water. [...] How indeed could he hope to find himself to begin again when, somewhere, perhaps, in one of those lost or broken bottles, in one of those glasses, lay, for ever, the solitary clue to his identity? How could he go back and look now, scabble among the broken glass, under the eternal bars, under the oceans?" (303-304)

La pregunta del Cónsul es tan incisiva que nos hiere: ¿cómo volver a empezar? La respuesta no consiste en encontrar "the solitary clue to his identity" sino en perderla. Geoffrey primero pierde la memoria de su identidad para después confeccionar una nueva, de retazos y fragmentos desolados, como veremos más adelante.

El alcohol no es lo único que propicia el “strong forgetting” ni la *tabula rasa* que permiten la construcción de la subjetividad del Cónsul. El protagonista ha perdido su identidad en un plano estrictamente material: ha perdido los documentos y papeles que permiten identificarlo al subirse a la máquina infernal. Ha perdido, de cierto modo, el nivel literal de su identidad nacional. Los pasaportes y documentos son la letra que designa la propiedad de los personajes: su pertenencia a cierto Estado-nación. Así como el caballo lleva puesta la marca de sus relaciones de propiedad sobre la piel, el Cónsul la ha perdido. Esto le permite inventar nuevas relaciones de propiedad de manera *activa*, haciéndose el sujeto de su propia historia, en el último capítulo.

Cuando los sinarquistas cometen el error de confundir al Cónsul con Hugh, el primero tiene la mala suerte de ser designado por “la letra” de manera fatídica: lleva el pasaporte de Hugh en el bolsillo de la chamarra. Pero el Cónsul decide aprovechar la oportunidad para camuflarse en distintas identidades que le son ajenas:

“Yes, what’s your names?” shouted the second policeman, who had taken a drink from the bar, but not looking at the Cónsul and still rolling his hips.

“Trotsky,” gibed someone from the far end of the counter, and the Cónsul, beard-conscious, flushed.

“Blackstone,” he answered gravely, and indeed, he asked himself, accepting another mescal, had he not and with a vengeance come to live among the Indians? The only trouble was one was very much afraid these particular Indians might turn out to be people with ideas too. “William Blackstone.”
(373)

Si bien el Cónsul no se identifica con Trotsky, una voz, a su vez no-identificable, ha pronunciado ya el nombre, y el sonrojo del Cónsul delata que se siente en algún grado identificado por el marcador identitario del revolucionario. El protagonista

prefiere identificarse como Blackstone, aunque sabemos, ya, que este nombre entraña ambigüedad. Encima, decide no identificar su nacionalidad:

“Why ah are you,” shouted the fat policeman, whose own name was something like Zuzugoitea, “What ah are you for?” And he repeated the catechism of the first policeman, whom he seemed to imitate in everything.
“¿Inglés? ¿Alemán?”

The Cónsul shook his head. “No. Just William Blackstone.” (373)

Conforme progresa el capítulo, el Cónsul comienza a improvisar su identidad. La forma narrativa empieza a desdibujar la centralidad del narrador y dar prominencia a los diálogos. En mi opinión, el último capítulo es el más cercano, formalmente, a los hipotextos que contiene la antología de teatro isabelino que el Cónsul le ha prestado a Laruelle. Está casi desprovisto de descripciones detalladas, de discurso indirecto, y, progresivamente, el narrador se limita a contar las acciones de los personajes de manera casi objetiva, como si se tratara de las acotaciones en una obra de teatro.

La tensión del último capítulo, como he señalado, gira capitalmente en torno a la identificación del Cónsul frente a los sinarquistas. Se repiten hasta el cansancio los siguientes marcadores: “You a Jew *chingao*”, “*Cabrón.*”, “You no wrider.”, “Bolchevisten.”, “*Norteamericano?*”, “Inglés.”, “Trotsky.”, “Antichrista.” “You are a spider.”, “You *pelado*, eh?” o variaciones de los mismos, entre otros. La “*bad police*” usa las mismas palabras para designar al Cónsul que se habían pronunciado frente al indio moribundo: “chingado”, “pelado”. Me interesa detenerme en una acepción que comparten ambas palabras. “Chingar” puede significar robar y, como había mencionado el mismo Cónsul, “pelado” puede significar “on one hand, thief”. Cuando entran al Farolito los sinarquistas, de lo primero que acusan al Cónsul es de ladrón:

“You have no money, hey, and now you steal my horse.” He winked at the Godgiven. “What for you ah run away with Mehican caballo? For to not pay Mehican money—hey?”

The Cónsul stared at him. “No. Decidedly not. Of course I wasn’t going to steal your horse. I was merely looking at it, admiring it.” (371)

La contemplación del Cónsul está cargada ya de significado: quien contempla cede al pasmo y a la inacción. Más adelante, cuando el Cónsul libera al caballo, rompe el pacto de inacción en el que ha estado ahogado toda la novela: es un acto *deliberado*. Sin embargo, cumple la profecía del “policía”: de cierta manera ha robado al caballo. Pero veremos también cómo el Cónsul ya ha robado cosas más inmateriales.

El nivel moral de la novela reside en la capacidad de identificación del Cónsul dentro de algún marcador moral, algo que limite, quizá mediante la personificación (sea sutil, como en la novela de Lowry, o explícita, como en otras alegorías), lo bueno de lo malo. Para este momento sabemos que los identificadores que han sido elegidos son “compañero” y “pelado”. Como bien había previsto el Cónsul, “pelado” es una palabra que usan los explotadores para referirse a los explotados; en este caso los asesinos le han llamado así al Cónsul. Geoffrey reflexiona:

Presently the word *pelado* began to fill his whole consciousness. That had been Hugh’s word for the thief: now someone had flung the insult at him. And it was as if, for a moment, he had become the *pelado*, the thief—yes, the pilferer of meaningless muddled ideas out of which his rejection of life had grown, who had worn his two or three little bowler hats, his disguises, over these abstractions: now the realest of them all was close. (389)

Hasta cierto punto el Cónsul suscribe su identificación como pelado. Ha robado fragmentos de identidad para crear un artificio. Ha hurtado, principalmente, las ideas políticas de Hugh a favor de la interferencia.

En un momento muy importante para el Consul, alguien lo llama “compañero”: “Then a face shone out of the gloom, a mask of compassion. It was the old fiddler, stooping over him. ‘Compañero—’ he began. Then had vanished.” () Como he explicado antes, la máscara es el emblema de la personificación. Aquí la máscara del violinista materializa a la Compasión, que ya desde el capítulo 8 había sido vinculada al “compañero”. La voz compasiva, entonces, identifica al Consul en el bando de los “compañeros”, aunque sea de manera fugaz y fragmentaria.

Quizá la emoción que domina el último capítulo de *Under the Volcano* es “contempt”, desprecio u odio. Pero también la compasión está presente, y ambas, de manera suprapersonal, infectan a los espectadores del homicidio, los encarnan, tan pronto como los dejan. Ante esta atmósfera cargada, y llena de letreros que buscan designar al Cónsul moralmente, la lectora debe aferrarse a uno para no perderse en la narrativa. Sin embargo, la satisfacción para la lectora siempre será parcial. El Cónsul, empero, se contenta con también haber sido llamado compañero: “But someone had called him *compañero* too, which was better, much better. It made him happy.” Las voces que buscan identificar al Cónsul son una forma más de interferencia textual en la novela. A pesar de la interferencia, el Cónsul fragua su identidad así, que no es otra cosa más que la manera de autodenominarse.

Nivel anagógico

La presencia del último nivel en las escrituras presenta una falla sistémica en todos los otros niveles. Cada uno de los tres niveles previos, el literal, el alegórico y el moral, había tenido un resabio de ascenso o liberación. En el nivel literal es la salida de Egipto, pues Egipto representa el infierno. El nivel alegórico es la vida de Jesús, quien redime el pecado original de todos los feligreses. Ahí el infierno deja de ser un lugar cartografiado y se convierte en el estado espiritual del pecador. El nivel moral es la conversión del alma “de la miseria y pena del pecado a un estadio de gracia” (Dante en Fletcher 133), donde el estado anímico de pesadumbre es el infierno. Sin embargo, el nivel anagógico revela que todos los intentos de ascenso previos se han dado a su vez sólo en el plano material y literal, frente a un único nivel alegórico: el anagógico, dado que cualquier pretensión de ascenso en el mundo real es una mera prefiguración de la verdadera salvación en el Juicio Final. De otra forma, el verdadero infierno es esta tierra. Para el cristianismo el único paraíso es un lugar real y “cartografiado” (aunque siempre postergado).

El nivel anagógico es pura finalidad: le da forma al resto de los niveles. Fletcher considera esta capacidad del nivel anagógico de amoldar los cambios narrativos que conforman la trama (en todos los niveles) en términos del carácter inmutable de lo anagógico: “The ideas toward which change points—say the events in a story— are points of unchanging essence, presided over by an ultimate unchanging essence, the final cause or *anagogia* of Christian destiny.” (Fletcher 15). Es decir, el nivel anagógico es un imán inamovible hacia el cual tienden los cambios de la narrativa, les da *sentido*. Es por ello que, en el famoso verso mnemotécnico,

Littera gesta docet, quid credas Allegoria,
Moralis quid agas, quo tendas Anagogia.

el nivel anagógico es hacia donde se *tiende*, como si hubiera una fuerza gravitacional que nos jalara hacia el final.

Under the Volcano tiende, de manera inequívoca, hacia la muerte del Cónsul. Sin embargo, no es este punto fijo lo que más importa —el hecho en sí— sino el *cómo* que le da forma a la muerte del protagonista y sus implicaciones dentro del esquema alegórico. Me interesa explorar la relación causal de la muerte del Cónsul, su narrativización, para así arrancarle el cariz puramente simbólico y echarla a andar como una alegoría.

Desde hace mucho tiempo se ha usado la metáfora de la escritura para hablar del determinismo. En inglés existe una frase para referirse a algo irremediable: “it is written in the stars”. No podré abundar en todas las relaciones que existen, también, por ejemplo, entre Dios como escritor y lo Real como un gran libro. Salve insistir en que la escritura implica cierta fatalidad: cuando algo está escrito tenemos la impresión de que es contundente e inamovible. Ahora bien, como he expuesto antes, *Under the Volcano* tiene en su médula el tema del determinismo. La acedia del Cónsul se expresa en su dipsomanía. De alguna manera el Cónsul está imantado al alcohol y hacia allá tiende su peregrinaje a lo largo de la novela. Las implicaciones animales de este estado del “alma” son muchas. El Cónsul debe beber casi por un instinto natural, a diferencia del caballo que Yvonne trata de obligar a que beba de un riachuelo.

La novela está arreglada en doce capítulos, cada uno focalizado en uno de los cuatro personajes principales. El tipo de focalización es interna en cada capítulo, pero queda abierta la pregunta sobre qué tipo de narración media entre ellos. Si consideramos que hay un sólo narrador para toda la novela, ¿podríamos decir que en total, dada la suma de los capítulos, se trata de una focalización cero o focalización variable? Es decir, ¿hay algo que esté por encima de la parcelación de

la consciencia en cada capítulo? No existe una respuesta unívoca. Sin embargo, como propone Jennifer Lawn, en su artículo "Four Characters in Search of a Narrator": "The characters, in effect, stage a takeover bid and relegate the narrator to the status, almost, of pure function, nothing more than a means of conveying characters' consciousness via the text to the reader" (s/p). Predomina la atomización de la experiencia y la incapacidad de comunicarse. Sin embargo, también hay elementos de la novela que son más objetivos. Explica Lawn:

Almost pure function, but not quite, for (without considering the two [sic.] epigraphs) there are at least two sentences which cannot be internally focalized through any of the four main characters: "the Cónsul fell asleep with a crash" (137); "Somebody threw a dead dog after him down the ravine" (*Under the Volcano* 416).

Por tratarse del nivel anagógico, me detendré a analizar esta última oración (del texto citado arriba y de *Under the Volcano*): "Somebody threw a dead dog after him down the ravine." Estas diez palabras son algunas de las más importantes de toda la novela porque le dan sentido a todo lo demás. Son el imán hacia el que tiende toda la novela. Ya se había anunciado este final, de algún modo: "Es inevitable la muerte del Papa". La última oración de la novela corresponde a la consciencia que flota por encima de los personajes y excede la experiencia del Cónsul: la perspectiva, aquélla del vuelo del águila con la que abre el primer capítulo.

Campo magnético: ¿qué imanta la narrativa?

La liberación del caballo es el clímax de la narrativa, el momento en el que se sella el destino del Cónsul. El momento específico está enmarcado entre el discurso directo del Jefe de podios que trata de encontrar marcadores de identificación del

Cónsul (“Jew”, “chingado”, “cabrón”, “pelado”), y narra en presente lo que está a punto de suceder en el futuro:

“I blow you wide open from your knees up, you Jew chingao,” warned the Chief of Rostrums, grasping him by the collar, and the Chief of Gardens, standing by, nodded gravely. The Consul, shaking himself free, tore frantically at the horse’s bridle. The Chief of Rostrums stepped aside, hand on his holster. He drew his pistol. With his free hand he waved away some tentative onlookers. “I blow you wide open from your knees up, you cabrón,” he said, “you pelado.” (Lowry *Under the Volcano* 388)

Toda la tensión del pasaje proviene de las amenazas del Jefe de podios que no terminan por disuadir al Cónsul de *actuar*. En este párrafo, quien tiene más protagonismo es el sinarquista: habla, agarra al Cónsul, se hace a un lado, saca su pistola y ahuyenta a unos espectadores. Quizá por ello, desde mi punto de vista, denota agencia. El Cónsul lleva a cabo una simple acción, liberar al caballo. La frase que modifica al verbo “*tore*” es una frase adversativa (“shaking himself free”) que sugiere, en un sentido muy directo, anterioridad: el Cónsul se libera del yugo del jefe de podios antes de liberar al caballo²⁵. Pero también podemos entender esta frase como un modificador modal o causal, el Cónsul debe liberarse a sí mismo para poder liberar al caballo²⁶. Aquí libertad adquiere un significado más amplio; no es ya mera libertad de movimiento, antítesis del confinamiento, sino también libre albedrío.

A pesar de las evidentes diferencias entre ambos textos, creo que existen similitudes entre el último párrafo de *Le Roman de la Rose* (una alegoría por excelencia) y el último párrafo citado de *Under the Volcano*:

²⁵ En el siguiente sentido homólogo: “Cabalgando, me rompí la pierna”. De algún modo, la acción continua de cabalgar antecede al acontecimiento de romperse la pierna.

²⁶ Por ejemplo, si decimos “buscando un libro, encontré una foto vieja”, la acción de buscar ofrece el contexto en el cual se posibilita la segunda acción. Porque el sujeto se buscaba un libro, encontró una foto. Quizá así, *porque* el Consul se libera, libera también al caballo.

Maugré Dangier et Jalousie,
Et amugré Raison ensement
Qui tant me ledengea forment;
Mès Amors m'avoit bien promis,
At ausinc me le dist Amis,
Qui de nulle pitié n'usa
Lorsque l'accès me refusa
Du joli sentier qu'elle garde.
Mais elle n'avait pas pris garde,
La chétive, au sentier menu,
Par où poutant je suis venu
A bon port, en grand' recelée.
Or par là j'ai pris ma volée
Malgré mes mortels ennemis
Qui tan m'avaient arrière mis,
Principalement Jalousie,
La tête de soucis fleurie,
Qui Roses garde des amants
Et fait bonne garde en tous temps.
Avant de sortir l'enceinte
(Où je fusee resté, sens feinte,
Encor), radieux j'ai cueilli
Le bouton du rosier joli.
Ainsi j'eus la Rose vermeille;
Il était jour, et he m'éveille. (vv. 22863-22882)

En este caso, la personificación es muy clara. Los personajes que han puesto trabas en el peregrinaje del protagonista llevan sus marcadores abstractos de manera transparente (“Dangier”, “Jalousie”). Lo que llama la atención es esta sinopsis

abrupta del poema antes de llegar al clímax. A pesar de todo lo que ha pasado, el protagonista logra arrancar la rosa, en un acto que Jameson describe en términos explícitamente sexuales:

Compared to Bunyan's vision of the Gate of Gold and in the second part, of the Celestial City, the plucking of the rose is no doubt as peremptory and inexpressible as orgasm itself, while the final entry into the City in Pilgrim's Progress remains in the future of living readers and believers. (Jameson *Allegory and Ideology* 220)

El momento cuando el Cónsul arranca la brida del caballo es igualmente culminante. Además, ambas acciones parecen ir en contra de lo que las precede de manera inmediata. El Cónsul atenta contra las advertencias del Jefe de podios mientras que Amans ha superado todos los contratiempos que ha encontrado en el camino para llegar a este último momento. Quizá de más importancia es que ambas acciones, por ínfimas que parezcan, tienen un profundo carácter magnético, como se puede apreciar en el fragmento citado de *Le Roman de la Rose*: el acto en sí supera y da cuenta de todos los acontecimientos dispersos que habían ocurrido hasta antes de este instante. En otras palabras, les da *forma*.

La liberación del caballo prefigura la finalidad de la novela porque es la causa de las dos muertes más importantes en ella: la del Cónsul y la de Yvonne. Estas dos se contraponen de manera dialéctica. La muerte de Yvonne expresa la posibilidad de la salvación del alma:

And leaving the burning dream Yvonne felt herself suddenly gathered upwards and borne towards the stars, through eddies of stars scattering aloft with ever wider circlings like rings on water, among which now appeared, like a flock of diamond birds flying softly and steadily towards Orion, the Pleiades... (Lowry, *Under the Volcano* 350)

Mientras su alma asciende y deja detrás su cuerpo (como ruina y fragmento también), el cuerpo del Cónsul cae al fondo de la barranca, como una prueba de la materialidad del mundo y una negación rotunda de la existencia del alma.

Es preciso retomar los elementos alegóricos que subrayé desde el primer capítulo, los animales, en específico, el perro y el caballo. Estos dos marcan las muertes del Cónsul e Yvonne, respectivamente. El perro, entonces, como figura del eterno retorno, acompaña al Cónsul en su descenso en una de las contradicciones más complejas de la novela. El can es al mismo tiempo compañero del Cónsul, en su peregrinaje y en su destino, como anuncia el comienzo del quinto capítulo: “Behind them walked the only living thing that shared their pilgrimage, the dog.”. El perro termina siendo el *compañero* prototípico, el que nunca flaquea en su cometido, aunque no podemos concluir si es uno o varios y eso imposibilita que colijamos su identidad.

En términos espaciales, la dificultad de identificar no se articula en la parcelación del paisaje local sino, ahora, en la parcelación total del globo. Es decir, el marcador nominal de cada nación también se vuelve un letrero cuya apilación con otros nombres expone la arbitrariedad del paisaje político global. También la parcelación del globo, como la parcelación de la narrativa se da por una serie de bardas o fronteras discernibles. En el caso de la narrativa, cada capítulo está demarcado por un número distinto y focalizado en uno de los cuatro personajes principales. En el plano geográfico, cada país colinda con otros mediante las fronteras políticas. Lo que media entre las parcelas es una forma de interferencia: ya sea la interrupción del mapa físico o de la continuidad “natural” del paisaje, o la fragmentación de la narrativa continua.

En términos temporales, lo que comparten los episodios aislados es la Historia. Es decir, si algo nos permite colegir los fragmentos narrativos es la unidad temporal que atraviesa toda la novela. Y he explicado que esa unidad temporal tenía un *telos*, un sentido que imantaba el resto de los fragmentos dispersos: el final del Cónsul. El determinismo que marcaba el rumbo del Cónsul se vuelve sinécdoque del determinismo de las naciones: “and poor little

defenceless China! Can't you see there's a sort of determinism about the fate of nations? They all seem to get what they deserve in the long run." (323). En este juego de sinécdoques y mediaciones, el Cónsul libera al caballo en un sentido político mucho más profundo, como si se tratara de una nación oprimida ("poor little defenceless..."). El protagonista decide interferir.

La liberación del caballo es un momento que queda casi suspendido del resto de los acontecimientos. Lowry crea un efecto de desarraigo en todo el capítulo final. Conforme el Cónsul se va despojando de su identidad y de su pasado, improvisa una nueva identidad mediante una serie de acciones casi liberadas de *causas* que les den explicación. La pregunta es si el instante de la liberación, el instante revolucionario, puede ser explicado solamente en términos mecánicos, como la suma de los acontecimientos que le preceden o si hay algo que excede esta suma e irrumpe en el tiempo a manera de excedente.

La respuesta de Lowry es compleja. Parecería que casi todo ha sido escrito previamente, que incluso la liberación del caballo ha sido previamente *set in stone* por un dios-autor. La forma novelística empaña la dimensión performática tuvieron otros intertextos de *Under the Volcano*, como el *Fausto* de Goethe y de Marlowe por ejemplo. Sin embargo, quiero proponer que los últimos capítulos tienden a la desintegración de la narración (*diegesis*) y ponen de relieve la acción (*mimesis*). Conforme progresa la narrativa, encontramos más diálogos y menos discurso indirecto libre. Sugiero que *Under the Volcano* tiende a la teatralización del texto: los personajes se vuelven progresivamente actores en escena. Incluso creo que a Lowry le importaba crear el efecto de improvisación, de manera más notoria en el último capítulo. En la versión de 1940 la búsqueda de este efecto era explícita: "he cleared his throat and spoke slowly, trying to make the ponderous long-created phrases sound impromptu, as though he had just thought of them himself" (*The 1940 Under the Volcano* 201). El Cónsul no sólo ha inventado su identidad, como he expuesto en el capítulo 3, sino que aparenta improvisar sus gestos, sus palabras, sus acciones. El acto más importante, también, se desprende de la

narración para figurar como un acto objetivo y teatral, quizá fortuito e improvisado, aunque no por ello menos contundente.

Este instante fugaz, entonces, crea el *efecto* de haber sido deliberado y de estar desligado de los momentos que lo preceden. Regreso al final de *Le Roman de la Rose*, donde el momento orgásmico parece proceder de un acto de genuina fricción y resistencia a los impedimentos, para fisurar el tiempo en un solo acto simbólico y catártico. En *Under the Volcano* el gesto revolucionario del Cónsul es hacerle frente a los sinarquistas y liberar al caballo que habían robado. Se trata de un significativo cambio de manos. La resistencia más grande a la que se enfrenta Geoffrey es el reclamo de propiedad del sinarquista. Al liberar al equino, el Cónsul rompe con todas las relaciones de propiedad que habían amarrado y marcado al caballo incluso a nivel corporal. En otras palabras, el Cónsul *expropia* al caballo: no lo adopta ni lo roba ni lo compra, sino que lo regresa a un estado previo a las relaciones de propiedad. Lo regresa, en abstracto, a su hogar primigenio: la naturaleza.

Ex/propiación: el horizonte histórico

Este instante de expropiación no puede entenderse fuera del contexto en el cual *Under the Volcano* fue escrita. Quizá es impostergable la mención de la guerra: esa lava que recorre el subsuelo de la novela silenciosamente y al final estalla de manera alegórica:

Nor was this summit a summit exactly: it had no substance, no firm base. It was crumbling too, whatever it was, collapsing, while he was falling, falling into the volcano, he must have climbed it after all, though now there was this noise of foisting lava in his ears, horribly, it was in eruption, yet no, it

wasn't the volcano, the world itself was bursting, bursting into black spouts of villages catapulted into space, with himself falling through it all, through the inconceivable pandemonium of a million tanks, through the blazing of ten million burning bodies, falling, into a forest, falling— (Lowry *Under the Volcano* 390-391)

En esta tesis he querido recordar otro aspecto de la Historia mucho más sutil que perforó *Under the Volcano* y que ha sido mucho menos explorado por la crítica. Éste es las *relaciones de propiedad* y cómo fueron revolucionadas en la primera mitad del siglo XX. En un proceso tortuoso, los países socialistas habían tenido que arrancar la tierra y los otros medios de producción de manos de quienes los habían arrancado antes a los trabajadores, en el proceso de acumulación originaria. En la época de Lowry el tema de la propiedad de los medios de producción era más patente que ahora. En la versión de 1940, las palabras que siguen a la frase “the exploitation of everybody by everybody else” (que sí quedó en la versión final) eran éstas: “Loot. Loot. Loot. And its the same everywhere in the world. Loot. Nothing else but loot. The desire for loot is at the bottom of all things even when there isn't any. Then you get communism.” (*The 1940 Under the Volcano* 199). Y quizá para nosotros sea remoto pensar en las famosas palabras de Lenin cuando le preguntaron si los bolcheviques eran ladrones y respondió “Yes. We loot the looters.” (citado en Bunyan y Fisher 543), pero en tiempos de Lowry estas ideas flotaban en el aire.

El comunismo se basa en esa premisa, en revolucionar las relaciones de propiedad con respecto a los medios de producción. Marx lo plantea en términos muy similares:

La acumulación originaria significa sencillamente la expropiación del productor directo, es decir, la disolución de la propiedad privada basada en el trabajo propio...La propiedad privada, basada por así decirlo en la compenetración orgánica entre el individuo trabajador independiente y sus

condiciones de trabajo es desplazada por la propiedad privada del capitalista, fundada en la explotación del trabajo ajeno, pero que es sin embargo trabajo libre” (678-679).

Conforme se profundizan las contradicciones inherentes al capitalismo “llegan a un punto en el que se hacen incompatibles con su envoltura capitalista. La hora final de la explotación capitalista ha sonado. *Los expropiadores son expropiados.*” (680). Por todo esto y por la razón aún más evidente de que en México en 1938, año en el que transcurre la diégesis, se expropió el petróleo y la tierra; se puede entender la liberación del caballo también como una *expropiación* del caballo, y no sólo eso, sino también de la tierra y los demás medios de producción, en abstracto, como alegoría política del imperialismo.

Por eso el momento de la liberación causa una herida en la diégesis y en la Historia. Va en contra del orden previo de las cosas: supone una fricción, interferencia y ruido. Además genera un excedente energético que se fuga. Al ser liberado, el caballo sale galopando a toda velocidad y termina por atropellar a Yvonne. El Cónsul libera fuerzas que no puede controlar.

Para Fredric Jameson el nivel anagógico esboza una concepción latente y total de la Historia:

The final or anagogical level, therefore, classically reserved for the Last Judgment, is that of a kind of “political unconscious,” that is, an often unconscious or merely implicit narrative of History as such, a collective and political narrative always latent in conceptions of our own personal destinies. (*Allegory and Ideology* xvii)

El inconsciente político que da forma a la novela de Lowry es el que prefigura un fin casi corporal y animal para la humanidad. Siguiendo a Spengler, las civilizaciones son orgánicas: su destino es la muerte, la descomposición, la intrascendencia. Como la del Cónsul y la del perro que lo acompaña, la historia de

la humanidad tiene un final cloacal. Esta concepción de la historia cuestiona de manera profunda el alcance del ser humano como autor de su propio destino. A pesar de que el Cónsul logra liberar al caballo y así ejercer su libertad, las fronteras arbóreas de la selva oscura que fracturan su conocimiento y su entendimiento no le permiten ver las consecuencias funestas que tendrá la liberación del caballo para él y su amada. *Under the Volcano* cuenta la historia de la humanidad en su búsqueda babélica, fáustica, troskista incluso, de arrancarle la libertad al determinismo, y con ello aspirar a la condición de dios-autor de su propia narrativa.

Sin embargo, este acontecimiento también deja ver la idiotez del ser humano, en el sentido etimológico de la palabra. “Idiota” viene del griego *idiotes* y se refiere a quien no se dedica a asuntos públicos, quien sólo vela por sus intereses privados. La raíz *idio-* significa “propio” y lleva el prefijo *-tes* que significa agente (“Idiota” s/p). ¿Es idiota el Cónsul? ¿Actúa a partir de intereses propios o privados? En un primer momento, parecería que liberar al caballo es una acción desinteresada, en tanto que el Cónsul pone en riesgo su vida por hacerle justicia al indio moribundo. Sin embargo, la visión del protagonista sigue parcelada. No es su libertad sino el azar lo que rige el final de la historia. La selva oscura es también una selva de la mente; así como en la obra de Dante, representa un estadio adolescente del alma, que no reconoce sus propias limitantes.

“Some obscure man was authoring their doom”: Lowry, dios, autor

Por supuesto, queda explorar la dimensión autoral de la novela. No podemos concluir que la muerte de Yvonne es fortuita, aunque pueda parecer así. En *Under the Volcano* encuentro una presencia marcada del necesarianismo, una doctrina que supone que todas las cosas pasan necesariamente por algo. Es decir, hay un diseño detrás del desenvolvimiento de la historia. La recurrencia de la frase

“absolutamente necesario” a lo largo de la novela es un indicio de la importancia que le daba de Lowry al tema de la necesidad. En ese sentido, es necesario para la trama que Yvonne muera atropellada porque Lowry-autor la ha diseñado así. Pero las preguntas más profundas del nivel anagógico siguen en pie: ¿qué rige el curso de la historia? ¿Es la voluntad del ser humano? ¿Todo está previsto ya, incluso el más mínimo acto de resistencia?

La última oración de la novela es quizá la más importante. La entrada del *Hypertextual Companion* dice:

In *The Egyptian Book of the Dead*, the dog-headed Anubis is the conductor of souls to the underworld, and his role of guide is assumed in *The Mexican Book of the Dead* by the shade of a dead dog that assists its master across the final river [Lewis Spence, *G of M*, 64]. In *Dark as the Grave* [239], Lowry outlines the myth, which he there claims (dubiously, but for dramatic purposes) to have heard only after *Under the Volcano* was written:

The Mexicans believed that in the journey taken by the spirit in the realm of the dead there came a time when a wide river, difficult to cross, was reached. For this reason they killed a dog to accompany his master on the last journey. The spirit of the dog was supposed to reach the far side of the river in advance of the man, and upon seeing his master would jump into the water and help him across. (375.6)

Sin embargo, a diferencia de Yvonne, la muerte del Cónsul parece ser su último fin, y desdibujar con ello la capacidad de narrar. La muerte del Cónsul coincide con la muerte del autor (pues ahí termina la narrativa). El castigo divino es no tener una vida después de la muerte. Lo único que sabemos como lectores es que la narrativa termina ahí.

En la versión de 1940 la última oración era “Somebody threw the dead dog after him in the barranca.” Quizá haciendo referencia al perro que se encuentra el Cónsul bajo un árbol. Ackerley et. al concluyen el apartado de notas de la versión

del 40 de la siguiente manera: “A tiny point on which to end: the subtle distinction between “the dead dog” of the 1940 ‘Volcano’ and “a dead dog” of the 1947 UTV—a small difference that makes all the difference.” (#XII.375.6). Este cambio mínimo, como apuntan los autores, hace una gran diferencia. Al final, también la individualidad del Cónsul se desdibuja para insertarse en el plano colectivo. Deja de ser *la* persona y empezamos a verlo como *una* persona.

Always already read: el pasado actual

Quiero exponer muy brevemente cuál es el nivel anagógico en la *alegoresis*, es decir, cuando omitimos la escritura de *Under the Volcano* como una alegoría explícita. El elemento que más llama la atención es la indecidibilidad formal de la novela: su confección a través de retazos de diferentes estilos, su confusión genérica, su obsesión intertextual. El nivel anagógico es la relación que guardan estos elementos formales con la historia y el contexto en el cual *Under the Volcano* fue escrita. ¿Qué nos dice el hecho de que una novela así se haya escrito de 1938 a 1945 y se haya publicado en 1947? Jameson propone que lo que caracteriza a la novela posmoderna es su: “eschewal of the invention of a single bombastic style production in favor of a curatorial juxtaposition of various period styles and forms in succession.” (*A&I*, 336) Por supuesto que, como lectoras del siglo XXI, estamos muy familiarizadas con estas estrategias. Sin duda, *Under the Volcano* es mucho más moderna que posmoderna, pero también hay que reconocer en esta novela quizá el germen de la novela posmoderna, en tanto que llevó este estadio anfíbio de la forma a las últimas consecuencias.

Under the Volcano es una obra obsesionada con las formas del pasado. Está inspirada en la literatura de viajes, pasando por el género epistolar, el teatro isabelino, y, mucho más acartonado y anquilosado, en la alegoría como *género*, que

tanto la informa y le da estructura, como he querido corroborar en esta tesis. Quizá a veces los elementos genéricos de la alegoría la hacen parecer incluso medieval, maniquea, poco moderna, didáctica, todo lo que nos avergüenza de la literatura y que se ha omitido en numerosos análisis de *Under the Volcano*. Jameson llega a una conclusión brillante de por qué la novela posmoderna está obsesionada con las formas del pasado y me parece que podemos hallar estos mismos motivos en la obra de Lowry:

this effect of distance, however, very much corroborates Hobsbawm's sense of the changes wrought in world history by World War II, which are so radical as to consign everything that preceded them, even in the twentieth century, to a distant, increasingly alien and incomprehensible past. (Jameson, *Allegory and Ideology* 337)

En el caso de *Under the Volcano* por haber sido escrita durante la Segunda Guerra Mundial, parece que las formas antiguas dictan que el presente ya es un pasado. Los acontecimientos son tan atroces que conviene presentarlos en la forma de un pasado muy distante. Quizá también en lares muy distantes al epicentro de la violencia, como México, aunque, según concluye Lowry, cada rincón del globo está colmado de la lava de la guerra, que todo corroe. *Under the Volcano* parece estar segura de su propia caducidad, y quizá esto sea el elemento más enervante y trágico de la novela, un texto que prevé que será simplemente, como bien dijo Lowry "a writing on the wall", un mensaje escrito en un lenguaje antiguo e indescifrable. El nivel anagógico de la novela, entonces, no es el texto volteándose a ver a sí mismo, sino viéndonos fijamente a los ojos, como nos puede interpelar un *pariah dog*: diciendo todo y a la vez nada, en un silencio que significa a pesar de nuestra incapacidad de interpretarlo. *Strangely familiar*, la melancolía silenciosa de las ruinas del pasado.

Conclusiones

Así como la estructura circular de *Under the Volcano* nos invita a leerla de nuevo tan pronto como la hemos terminado de leer, así también la alegoresis es una rueda que debe ser echada a andar por lo menos cuatro veces. En estas conclusiones quiero dar un último giro de tuerca, quizá no de 360° grados, sino de sólo los grados suficientes para desestabilizar una lectura cerrada. A pesar de que la mayoría de las conclusiones a las que he llegado me arrojan de nuevo al inicio (de esta tesis, de la novela), casi trazando una extraña simetría especular, siempre queda un reborde, un excedente difícil de limar.

¿Cómo clausurar una alegoría? En cuanto la damos por terminada se colapsa. Prefiero situarme en el devenir alegórico como un proceso, un mapa con vectores y sentidos. Una de las preguntas que me hice varias veces para deambular por *Under the Volcano* fue, no tanto ¿dónde están los animales? sino ¿hacia dónde van?

El perro termina al fondo de la barranca. El hermano del ser humano está puesto de relieve hacia el final de la novela y funciona incluso ahí como una insistencia en la carencia de marcadores isotópicos: un elemento que destruye el campo narrativo para insertarse en él como el eterno presente que retorna, una y otra vez. Podemos concluir entonces que el perro que va con el Cónsul hasta el final, hasta la muerte, independientemente de si lo hemos visto o no antes, simboliza el instante que perfora la narrativa, como el instante demoniaco de la liberación del caballo. Se trata de un momento que no puede religarse con sus pasadas iteraciones (no se resuelve en la memoria de manera isotópica) sino que estalla como en un instante de luz. La pregunta que se esboza ante nosotros es si la

Historia misma es un eterno presente, ese estallido del volcán, algo que escapa del *continuum*. Para Benjamin:

La historia es objeto de una construcción cuyo lugar no es el tiempo homogéneo y vacío, sino el que está lleno de “tiempo del ahora”. Así, para Robespierre, la antigua Roma era un pasado cargado de “tiempo del ahora”, que él hacía saltar del *continuum* de la historia. La Revolución Francesa se entendía a sí misma como un retorno de Roma. Citaba a la antigua Roma tal como la moda a veces cita a un atuendo de otros tiempos. La moda tiene un olfato para lo actual, donde quiera que lo actual dé señas de estar en la espesura de lo de antaño. La moda es un salto de tigre al pasado. Sólo que tiene lugar en una arena en donde manda la clase dominante. El mismo salto, bajo el cielo libre de la historia, es ese salto dialéctico que es la revolución, como la comprendía Marx. (tesis XIV)

Si para soltar al caballo el Cónsul tuvo que identificarlo y rememorarlo (“tear something off his memory”), también esto se cifra como una pérdida en tanto que tuvo que olvidar todo lo demás que conocía previamente (las normas de propiedad, el decoro, el *status quo*). La historia es una repetición de las formas antiguas donde debe haber también momentos de “strong forgetting”, dado que sólo olvidando se puede llegar a un momento verdaderamente revolucionario, es decir, que difiera del paisaje del presente de manera cualitativa. El instante revolucionario no se puede explicar simplemente como la suma de sus partes anteriores.

Por eso es muy relevante el pasaje de Tolstoi que cita el Cónsul:

When we have absolutely no understanding of the causes of an action—I am referring, in case your mind has wandered to the subject of your own conversation, to the events of the afternoon [the dying Indian]—the causes, whether vicious or virtuous or what not, we ascribe, according to Tolstoy, a

greater element of free will to it. According to Tolstoy then, we should have had less reluctance in interfering than we did... (Lowry *The 1940 Under the Volcano* 206)

Una perspectiva absolutamente materialista de la Historia revelaría que todo es *absolutamente necesario*. Entonces, se caería en el mecanicismo. En la versión del 40:

We found ourselves gradually, in our minds, ascribing greater "free will" as you call it, to what he had done. Hence, ascribing more guilt to the deed. And to him. And hence hating ourselves for not having done anything and for continuing to do nothing. (Lowry *The 1940 Under the Volcano* 206).

Aquí se vinculan tres ideas que he abordado antes. Primero, como expuse en el apartado dedicado a los epígrafes y a la falta de alma de los animales, para Bunyan, el estado de los animales es envidiable dado que carecen de alma y no pueden tener culpa. Es la culpa la que carcome al narrador de *Grace Abounding*. Tenemos, también, el desarrollo temático de las "ideas", mismas que el Cónsul toma prestadas y que aparecen cuando el Cónsul se refiere a "the people without ideas". Al final, el Cónsul cae en cuenta de que "the people without ideas might have ideas after all". Es entonces cuando lo expulsan de México y, de manera más rotunda, de la vida. Por último, las ideas se vinculan al libre albedrío en tanto que son lo que une y separa la inacción de la acción. Para un ente sin agencia, la inacción y la acción son indisociables porque son dos estados *igualmente necesarios*, cuya determinación está fuera del ente. En el caso de la persona con agencia, son las ideas o la consciencia lo que prefigura la acción, y sólo esto nos permite identificar que el ser tiene libre albedrío.

El perro y el Cónsul terminan al fondo de la barranca como Polinices, sin un sepelio digno. Quizá Lowry cuestiona la angustia existencial de Antígona (y en este gesto, nos regresa a su lugar en los epígrafes): ¿qué nos hace tan distintos a los animales que debemos tener una muerte distinta? Al final, el Cónsul es pura

materia y cuerpo, al igual que el perro. Sus osamentas serán en el futuro casi indisociables. La nota final de la novela es trágica, cierto, pero tiene este otro cariz: al Cónsul lo acompaña hasta el final su más fiel *compañero* de viaje, *the only living thing that shared his pilgrimage*.

La sepultura no es lo único que nos regresa al inicio por vía de la intertextualidad con Antígona. También el letrero inserto al final de la novela flota por encima de la narrativa, como hicieron los epígrafes. Ahora el destinatario del mensaje es la lectora misma: las letras nos interpelan directamente. Aquí no existe ya el narrador. Nos enfrentamos al letrero sin mediación:

¿LE GUSTA ESTE JARDÍN?
¿QUE ES SUYO?
EVITE QUE SUS HIJOS LOS DESTRUYAN.

Los significados habrán sido transformados tras la lectura del cuerpo de la novela. El jardín ya no se refiere ya al jardín comunal que trunca la propiedad del Cónsul, ni siquiera a las diferentes formas de propiedad de la tierra. Tampoco podemos pensar que después de la insistencia en que “the world itself was burning”, el jardín haga referencia a alguna nación en específico. El vuelo del águila es más alto: el jardín se ha transformado en una sinécdoque del globo. La parcelación ha sido difuminada, como si en un mapa político de pronto se borraran las fronteras para presentar un mapa plenamente físico. Y eso nos regresa, a su vez, al primer párrafo de la novela, donde es la rugosidad del paisaje y no las líneas arbitrarias de demarcación política lo que atraviesa al país:

Two mountain chains traverse the republic roughly from north to south, forming between them a number of valleys and plateaux. Overlooking one of these valleys, which is dominated by two volcanoes, lies, six thousand feet above sea-level, the town of Quauhnahuac. It is situated well south of the Tropic of Cancer, to be exact, on the nineteenth parallel, in about the

same latitude as the Revillagigedo Islands to the west in the Pacific, or very much farther west, the southernmost tip of Hawaii--and as the port of Tzucox to the east on the Atlantic seaboard of Yucatan near the border of British Honduras, or very much farther east, the town of Juggernaut, in India, on the Bay of Bengal. (3)

Aquí, las únicas líneas de arbitrariedad son los paralelos, esos vectores que atraviesan transversalmente geografías políticas muy dispares y, no obstante, comparten (si bien burdamente) ciertas características naturales, como el clima por ejemplo. Al hacer ese corte transversal Lowry revela un mundo atravesado en su totalidad por fuerzas políticas y económicas, como si la radiografía o el escaneo del mundo arrojara el siguiente resultado: cualquier sitio terrestre tocado por el paralelo "x" ha estado dentro de la lógica colonialista o imperialista, de manera dominante o dominada.

Cuernavaca, como he mencionado antes, es un lugar que se caracteriza por su parcelación. Es el enclave de la propiedad privada. Si viéramos desde lo alto la ciudad de Cuernavaca, veríamos una retícula, una serie de diminutos jardines contenidos por bardas que los separan entre sí. Es el paisaje trunco. En el primer capítulo tenemos la siguiente descripción de Quahunahuac: "[it] boasts a golf course and no fewer than four hundred swimming-pools, public and private, filled with the water that ceaselessly pours down from the mountains, and many splendid hotels" (Lowry 3). De estas albercas se conforma un mosaico:

Slightly to the right and below them, below the gigantic red evening, whose reflection bled away in the deserted swimming pools scattered everywhere like so many mirages, lay the peace and sweetness of the town (Lowry 5).

Como un cuadro puntillista, o un mural hecho de mosaicos, cada una de las albercas contribuye a la imagen panorámica, pero no por eso deja de estar escindida del resto. Este fragmento de la novela, por corto que sea, me parece que

revela uno de sus significados más profundos: la fragmentariedad es una ilusión, un reflejo equívoco de la totalidad, que se extiende en el horizonte como algo inabarcable y casi sublime: “the *gigantic* red evening” (5). Esta puede ser una pista para desentrañar el sentido parcelado de la narrativa y el sentido parcelado de la historia. La búsqueda por la interferencia es también una búsqueda por hacer de las historias como jardines una Historia común.

Quizá la reticencia del mundo académico por abordar la alegoría tiene que ver con la asepsia que se le ha tratado de infundir a las artes. Que la obra de arte deba de volar por encima de la sociedad y por encima de las predilecciones políticas del autor es una herencia intelectual del modernismo. Incluso Jameson, un teórico que se involucra muy poco con las tendencias más en boga en las universidades y llega a criticarlas de manera contundente, desdeña por completo el cariz didáctico de la alegoría:

The provisional impression one takes away from these problems [spatial anomalies, incompatibilities, inconsistencies inherent to allegory] is a useful rebuke to the traditional association of allegory with didacticism or the pedagogy of abstraction: for one sees here some first demonstration that an allegorical structure might well be grasped as the response to some doctrinal contradiction rather than as straightforward teaching and indoctrination. Yet it is only by way of underlining the problem of the representability of the doctrines in question that one can avoid the properly Crocean objection that we are here dangerously close to abandoning the poetic and the figural or the purely conceptual. (Jameson, *Allegory and Ideology* 233)

Para Jameson la alegoría es una forma que surge cuando la historia rebasa los límites de la representación: nace de una crisis de representabilidad²⁷. Es una forma que está plagada de rupturas y choques entre los niveles. Parecería que cualquier intento por rescatar la dimensión moral de los textos (alegóricos o no) socava su valía literaria: la lección es transparente: donde emerge, desaparece la literaturiedad.

Sin embargo, este gusto adquirido y moderno no puede empañar cómo nos enfrentamos a las alegorías clásicas, cuyo nivel moral era tan importante como los demás niveles, sino es que más. A fin de cuentas era el nivel más real en tanto que buscaba moldear el futuro próximo de los individuos. Mientras que el nivel literal y el alegórico se recluían en el pasado (de la lectura—letra y desenvolvimiento), y el nivel anagógico trazaba los límites de un horizonte en el futuro lejano y utópico, siempre postergable; el nivel moral vinculaba el presente con el futuro próximo. Y ¿cómo puede el presente informar al futuro sino es que mediante la acción? El nivel moral es una bomba que se detona, o un volcán en estallido, es el presente repleto de sí mismo.

Mientras que antes los textos no escondían sus pretensiones morales, hoy en día es de mal gusto rescatarlas. Peor aún sería subrayar el carácter moral y hasta didáctico de los nuevos textos sagrados, aquellas novelas modernistas que han edificado el siglo XX, entre las cuales, *Under the Volcano* se abre un camino. En el siguiente argumento se condensa una actitud digna de análisis frente al nivel moral de la obra de Lowry:

I've stated before my admittedly anti-postmodern, perhaps even conservative view that works of art should strive for unity, and, browsing in Lowry's letters, I see that he believed this too, often going so far as to invoke Aristotle in his justifications of his novel. *Under the Volcano*, though, never

²⁷ Jameson prefiere hablar de *representabilidad*, la capacidad en potencia de los materiales para dar forma, que de la *representación* (un hecho ya consumado, no ya un proceso, mismo que sólo se puede evaluar casi cuantitativamente en términos de su cercanía a lo Real).

quite comes together—a re-reading could change my mind, but consider that it treats a phenomenological account of alcoholism in Mexico as an existential allegory for the collapse of humane values when power overwhelms intellect and morality. Not to boil Lowry’s various modernist stew down to a simplistic moral... (John Pistelli p. 6)

Esta postura refleja una incapacidad de pensar a la obra como ambas cosas al mismo tiempo. Este enunciado pone de manifiesto la contradicción que mencioné en el primer capítulo: *Under the Volcano* lucha por ser una alegoría y no serlo al mismo tiempo, por dar un ejemplo y una lección en un mundo que parece no poder descifrarla. Yo no querría pensar que esta premonición lowriana se haga realidad por un mero sesgo académico, cuya razón de ser es entendible, pero no justifica el trato poco objetivo que se ha tenido ante al nivel moral no sólo de las alegorías clásicas sino de las alegorías modernas y contemporáneas.²⁸

Según Peter Berek,

The impulse to allegoresis is conservative in the root sense of the word: an impulse to conserve or preserve a high valuation of a text and ideas that apparently one another without being forced to acknowledge an inconsistency in one’s beliefs... Conserving by allegoresis is a way of accommodating old ideas into new. (Berek 124)

Aunque en su tono hay un resabio de desdén hacia la alegoresis, coincido con Berek en que interpretar un texto de manera alegórica es querer preservarlo, infundirle nuevo aliento. Al mismo tiempo, Berek parece sugerir que esto también

²⁸ Para Jameson, trazar la “moraleja” de una alegoría es una forma de domesticarla. No puedo estar más de acuerdo. Lo que no comparto es el completo rechazo al didactismo literario porque creo que cualquier texto, incluso el más alejado de la realidad, de la política, de la historia, etc., tiene una moraleja. Incluso, de los textos que no tienen moraleja podemos decir que ésta es su moraleja. No importa qué tan transparente sea ésta (como en una fábula) o qué tan velada (como en una novela modernista), los textos siempre nos dan una lección: aunque esta sea que la literatura no debe darnos lecciones morales, y eso, por propia cuenta, tiene una dimensión moral.

implica violentarlo: arrastrarlo a cuestras hasta el presente, hasta que nos *signifique* algo hoy en día. Violencia y conservación.

Quiero cerrar con una nota violenta. Mi absoluta obsesión con *Under the Volcano* se gestó desde que la leí por primera vez y vi en ella una parte ineludible del México que todavía nos circunda. Ácido, indómito, indescifrable, en mi país todavía “they shoot first, ask questions later”. En mi país, todavía, a más de setenta años de la publicación de *Under the Volcano*, miles y miles de personas han ido a dar a una fosa, como el Cónsul y el perro que lo acompaña. Hoy, todo nuestro territorio es una inmensa barranca, un enorme sistema de fosas que horadan la totalidad de la república. La muerte absurda del Cónsul, su total sinsentido, retumbó en mí con un eco que abrió una grieta: era la historia de tantas personas que hoy nos faltan. Quise hacer esta tesis, en parte, para escarbar, para tratar de entender. Quizá al final entendí más del texto que de mi propio contexto. Entendí que la violencia actual no puede trazarse de manera directa hasta los años de escritura de *Under the Volcano*. Puede que haya quienes consideren violento que yo ahora acomode a la novela para que empate con mi realidad. Para mí, las piezas estaban en frente, como un libro abierto. Una y otra vez, las malas lecturas de los personajes de *Under the Volcano* resultan ser más ciertas que las lecturas correctas.

Y quiero cerrar con la preservación, también, porque creo que, en ese sentido, esta tesis imita a su objeto de estudio. ¿Qué está haciendo Lowry sino invitándonos a preservar este planeta, este jardín? *Evite que sus hijos lo destruyan*. Al conservar también este microcosmos llamado *Under the Volcano*, al actualizarlo, ponerlo a hablarnos, vernos en él, no vernos en él, al increparlo, responderle, transgredirlo y comenzarlo de nuevo, creo que tenemos algo que ganar: en el peor de los casos, una pequeña cartografía de la fiebre o de la temperatura del infierno; en el mejor, un instructivo fragmentario para extinguirlo.

Bibliografía

- Ackerley, Chris, y Lawrence J. Clipper. *A Companion to Under the Volcano*.
University of British Columbia Press, Vancouver, 1984.
- Ackerley, Chris y David Large. *Under the Volcano: A Hypertextual Companion*.
Otago, University of Otago, <http://www.otago.ac.nz/english/lowry>, 2012.
- Ahmed, Aijaz. *In Theory: Classes, Nations Literatures*. Londres, Verso, 2000.
- Allen, Colin y Michael Trestman. "Animal Consciousness". *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* editada por Edward N. Zalta,
<https://plato.stanford.edu/archives/win2017/entries/consciousness-animal/>, invierno 2017.
- Anaya, Nair. *La otredad del mestizaje: América Latina en la literatura inglesa moderna*.
México, Facultad de Filosofía y Letras, 2001.
- . "Malcolm Lowry en el ocaso del imperio". *Valenciana*, vol. 6., núm. 12,
julio-diciembre 2013, págs. 75-97.
- Asals, Frederick. "The Making of the 1940 *Under the Volcano*". *The 1940 Under the Volcano. A Critical Edition*, escrito por Malcolm Lowry, editado y con introducción de Miguel Mota y Paul Tiessen, anotado por Chris Ackerley y David Large, prologado por Vik Doyen y Patrick A. McCarthy. Ottawa, University of Ottawa Press, 2015.
- Ascoli, Albert R. "Dante and Allegory". *The Cambridge Companion to Allegory*, editado por Rita Copeland y Peter T. Struck, Cambridge, Cambridge University Press, 2010.
- Barney, Stephen A. "Allegory". *The Dictionary of the Middle Ages*, editado por Joseph E. Strayer, volumen 1: Aachen-Augustinism. Nueva York, Charles Scribner's Sons, 1982.
- Benjamin, Walter. *Origin of the German Trauerspiel*, traducido por Howard Eiland.
Cambridge, Harvard University Press, 2019.

- . *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*, editado y traducido por Bolívar Echeverría. México, Contrahistorias, Bolivare.unam.mx, 2005, consultado el 6 de enero del 2020.
- Berek, Peter. "Interpretation, Allegory and Allegoresis". *College English*, vol. 40, núm. 2, octubre 1978, págs. 117-132. JSTOR.
- Blackstone, William. *Commentaries on the Laws of England*. Oxford, Clarendon Press, 1765.
- Bowker, Gordon. *Pursued by Furies: The Life of Malcolm Lowry*, Londres, Faber & Faber, 2012.
- Buck-Morris, Susan. *The Dialectics of Seeing: Walter Benjamin and the Arcades Project*. Cambridge, MIT Press, 1989.
- Bunyan, James y H.H. Fisher. *Bolshevik Revolution, 1917-1918: Documents and Materials*; Stanford, Stanford University Press y Oxford, Oxford University Press, 1934, págs. 542-543.
- Copeland, Rita y Peter T. Struck. "Introduction". *The Cambridge Companion to Allegory*, editado por Rita Copeland y Peter T. Struck, Cambridge, Cambridge University Press, 2010.
- Day, Douglas. *Malcolm Lowry: A Biography*. Oxford, Oxford University Press, 1973.
- Diggins, John Patrick. *Mussolini and Fascism. The View from America*. Nueva Jersey, Princeton University Press, 1972.
- Edgar, Andrew y Peter Sedgwick (eds.) *Cultural Theory: The Key Concepts*, segunda edición. Nueva York, Routledge Key Guides, 2010.
- Epstein, Perle. *The Private Labyrinth of Malcolm Lowry: Under the Volcano and the Cabbala*. Nueva York, Holt, Rinehart and Winston, 1969.
- Ercolino, Stefano. *The Maximalist Novel: From Thomas Pynchon's Gravity's Rainbow to Roberto Bolaño's 2666*. Londres, Bloomsbury, 2014.
- Fletcher, Angus. "Abstract. Allegory Without Ideas." *Stanford Scholarship Online*. Consultado el 2 de septiembre del 2020.
- Fletcher, Angus. "Allegory Without Ideas". *Thinking Allegory Otherwise*, editado por Brenda Machosky, Stanford, Stanford University Press, 2010.

- Freud, Sigmund. "The "Uncanny"". Traducido por Alix Strachey. *MIT.edu*.
<https://web.mit.edu/allanmc/www/freud1.pdf>, consultado el 2 de
 septiembre del 2020.
- Frye, Northrop. *Anatomy of Criticism. Four Essays*. Princeton University Press, 1990.
- Greimas, A. J. y J Courtés. "Isotopy". *Semiotics and Language: An Analytical
 Dictionary*. Traducido por Larry Crist, Daniel Patte, James Lee, Edward
 McMahan II, Gary Philips y Michael Rengstorf. Indiana University Press,
 1982.
- Grove, Dana. *A Rhetorical Analysis of Under the Volcano: Malcolm Lowry's Design
 Governing Postures*. Studies in British Literature. Londres, Edwin Meller,
 1989.
- Gunn, Wayne. *American and British Writers in Mexico, 1556-1973*. Tejas, University
 of Texas Press, 2011.
- Hama, Mark L. "'Whatever I Do, It Shall Be Deliberately': The Cónsul's Political
 Epiphany in *Under the Volcano*". *South Central Review*, vol. 22, núm. 2, 2005,
 págs. 59–77.
- Humphrey, Robert. *Stream of Consciousness in the Modern Novel*. Berkeley,
 University of California Press, 1954.
- "Idiota" *Etimologías de Chile*. <http://etimologias.dechile.net/?idiota>, consultado el
 4 de febrero del 2020.
- Jameson, Fredric. *Allegory and Ideology*. Londres, Verso, 2019.
- . "From Metaphor to Allegory". *Anything*, editado por Cynthia Davidson,
 Cambridge, MIT University Press, 2001.
- . *Modernism and Form*. Nueva Jersey, Princeton University Press, 1974.
- . "Modernism and Its Repressed". *The Ideologies of Theory. Essays 1971-
 1986. Volume 1. Situations of Theory*. Minneapolis, University of Minnesota,
 1988.
- . *Signatures of the Visible*. Nueva York, Routledge, 2007.
- . *The Political Unconscious*, Nueva York, Cornell University Press, 1981.

- Kilgallin, Tony.
- Lane, Richard J. y Miguel Mota. "Introduction". *Malcolm Lowry's Poetics of Space*, editado por Richard J. Lane y Miguel Mota. Ottawa, Ottawa University Press, 2016.
- Lawn, Jennifer. "Four Characters in Search of a Narrator: Focalization and the Representation of Consciousness in *Under the Volcano*". *Studies in Canadian Literature*, vol. 18, núm. 2, 1993. *The Center For Digital Scholarship Journals* (página web).
- Letzler, David J. "Reading Cruft: A Cognitive Approach to the Mega-Novel" Tesis doctoral. City University of New York, Academic Works, 2014.
- "Life Is Just One Damned Thing After Another". *Quote Investigator*. Quoteinvestigator.com, septiembre 2015, consultado el 5 de febrero de 2020.
- Lorris, Guillaume de y Jean de Meung. *Le Roman de la Rose*. University of Michigan Press, 1879. Consultado en <https://archive.org/details/leromandelarose00meungoog/page/n8/mode/2up> el 2 de septiembre del 2020.
- Lowry, Malcolm. "Carta a Johnathan Cape". *El volcán, el mezcal, los comisarios*, de Malcolm Lowry, traducido por Sergio Pitol, Xalapa, Universidad Veracruzana, 2008.
- . *Selected Poems of Malcolm Lowry*, editado por Earle Birney y Margerie Lowry, San Francisco, City Light Books, 2017.
- . *The 1940 Under the Volcano. A Critical Edition*, editado y con introducción de Miguel Mota y Paul Tiessen, anotado por Chris Ackerley y David Large, prologado por Vik Doyen y Patrick A. McCarthy. Ottawa, University of Ottawa Press, 2015.
- . *The Selected Letters of Malcolm Lowry*, editado por Margerie Bonner y Harvey Breit. Londres, Johnathan Cape, 1967.
- . *Under the Volcano*, Nueva York, Harper Perennial Classics, 2007.
- Markson, David. *Malcolm Lowry's Volcano: Myth, Symbol, Meaning*. Nueva York, Times Books, 1978.

- Marlowe, Christopher. "Doctor Faustus". *The Oxford Anthology of English Literature*, volumen 1, editado por Frank Kermode y John Hollander, Oxford, Oxford University Press, 1973.
- Marx, Karl. *Capital: Crítica de la economía política*. Tomo 1. México, Fondo de Cultura Económica, 2014.
- McCarthy, Patrick A. *Forests of Symbols: World, Text, and Self in Malcolm Lowry's Fiction*. Georgia, University of Georgia Press, 2016.
- . "Lowry's Forest of Symbols: Reading in Under the Volcano". *Journal of Modern Literature*, vol. 19, núm. 1, Indiana University Press, 1994.
- McLeod, C. Elizabeth. *The Eclectic Vision: Symbolism in Malcolm Lowry's Under the Volcano*. A Thesis. Universidad de McMaster, Ontario, 1982.
- Melion, Walter S. y Bart Ramakers. "Personification: An Introduction". *Personification: Embodying Meaning and Emotion*, editado por Walter S. Melion y Bart Ramakers, Boston, Brill, 2016.
- Miller, Andrew John. "Under the Nation-state: Modernist Deterritorialization in Malcolm Lowry's *Under the Volcano*". *Twentieth Century Literature*, vol. 50, núm. 1, 2004, págs. 1-17.
- Milton, John. *Paradise Lost*. *The Oxford Anthology of English Literature*, volumen 1, editado por Frank Kermode y John Hollander, Oxford, Oxford University Press, 1973.
- Ortiz y Ortiz, Raúl. (traductor). *Bajo el Volcán*, escrito por Malcolm Lowry. México, Era, 1974, http://www.ignaciodarnaude.com/textos_diversos/Lowry_Malcolm_Under%20the%20volcano.pdf, consultado el 2 de marzo del 2020.
- Pistelli, John. "Malcolm Lowry, *Under the Volcano*". *John Pistelli*, <https://johnpistelli.com/2012/10/30/malcolm-lowry-under-the-volcano>, consultado el 2 de enero del 2020.
- Rastier, Francois. "Sistemática de las isotopías". *Ensayos de semiótica poética*, coordinado por A. J. Greimas, aa.vv., Barcelona, Editorial Planeta, 1976.
- Sartre, Jean Paul. *The Imaginary: A Phenomenological Psychology of the Imagination*. Londres, Routledge, 2004.

- Spender, Stephen. "Introduction". *Under the Volcano* de Malcolm Lowry, Nueva York, Harper Perennial Classics, 2007.
- Spengler, Oswald. *The Decline of the West*. Nueva York, Alfred A. Knopf, 1926.
- Spenser, Edmund. "Letter of the Authors expounding his whole intention in the course of this worke, which for that it giueth great light to the Reader, for the better vnderstanding is hereunto annexed." *Luminarium.org*. University of Oregon, 1995.
- Veitch, Douglas W. *Lawrence, Greene and Lowry: The Fictional Landscape of Mexico*. Ontario, Wilfrid Laurier University Press, 1978.
- Walker, Ronald G. *Infernal Paradise: Mexico and the Modern English Novel*. Berkeley, University of California Press, 1978.