

## EL GENIO LITERARIO BRITÁNICO MENOS CONOCIDO DEL SIGLO XX. SOBRE MALCOLM LOWRY Y SU OPUS *UNDER THE VOLCANO*<sup>1</sup>

Malvina Aparicio\*

### NOTA DEL EDITOR

La Doctora Malvina Aparicio es investigadora del Instituto de Investigaciones de Lenguas Modernas de la Universidad del Salvador. La invitamos a colaborar con *Gramma* a partir de la idea que ha surgido en la Facultad de Filosofía y Letras de promover el intercambio académico entre los distintos Institutos y de fomentar el diálogo entre los enfoques de nuestras respectivas disciplinas.

**Resumen:** Nos proponemos estudiar una magnífica narración poco conocida que toma por sorpresa y cautiva a muchos lectores, incluso hoy en día. A partir de una cita extensa del capítulo I de esta novela, y limitándose principalmente a ese capítulo, este trabajo destaca la belleza en la escritura y la complejidad de su construcción mediante el análisis de tres recursos estilísticos: el cronotopo, la puesta en abismo y la metalepsis.

De esta manera, buscamos atraer a los lectores y fomentar el trabajo de investigación sobre los tópicos planteados en la obra de Malcolm Lowry, temas que son de amplio interés en los tiempos que vivimos.

**Palabras clave:** interdiscursividad, cronotopo, *mise en abyme*, metalepsis, alcoholismo.

*Abstract:* This paper deals with the magnificent yet still little known narrative that takes by surprise and enthalls many an experienced reader even today. By the agency of a rather long quotation from chapter I of the novel and restricting itself mostly to that chapter, this paper attempts to provide an inkling into the beauty of the writing and the complexity of its construction by studying it through three prominent narrative practices: the chronotope, the *mise en abyme* and the metalepsis. In this way, we aimed at enlarging its readership and foster research work into the issues raised therein by Malcolm Lowry, issues that are of uppermost interest in our own troubled times.

**Keywords:** interdiscursivity, chronotope, *mise en abyme*, metalepsis, alcoholism.

<sup>1</sup> El título fue tomado del encabezado de la reseña de «Letters from hell» por Ian Thomson (1995) sobre las *Collected Letters of ML*. Vol. 1, editado por Jonathan Cape. Allí, Ian Thomson, copiando una frase de la biografía de Gordon Bowker (1993), se refiere a Lowry como «*The Least Known British Literary Genius of the xx century*».

\* Doctora en Lenguas Modernas por la Universidad del Salvador (USAL). Actualmente, se desempeña como Profesora Titular de Literatura Inglesa y de Literaturas Poscoloniales en la Licenciatura en Lengua Inglesa, USAL y Universidad Católica Argentina. Correo electrónico: malvin1@arnet.com.ar

Fecha de recepción: 06-08-2010. Fecha de aceptación: 24-09-2010.

*Gramma*, XXI, 47 (2010), pp. 96-110.

© Universidad del Salvador. Facultad de Filosofía y Letras. Instituto de Investigaciones Literarias y Lingüísticas de la Escuela de Letras. ISSN 1850-0161.

«My name is inarticulacy.»

M. L. a un amigo, 1943

En el primer capítulo de esta famosa novela, que incluye su no menos famosa «*Letter in Defense of his Text*», se puede leer lo siguiente:

«Come, amigo, throw away your mind.» Dr Vigil said behind him.

«But hombre, Yvonne came back! That's what I shall never understand. She came back to the man!» M. Laruelle returned to the table where he poured himself and drank a glass of Tebucan mineral water. He said:

«Salud y pesetas.»

«Y tiempo para gastarlas.» his friend returned thoughtfully. [...]

«I threw away my mind long ago, Arturo,» he said in English, withdrawing his cigarette from his mouth with refined nervous fingers on which he was aware he wore too many rings. «What I find more —» M. Laruelle noted the cigarette was out and gave himself another anis.

«Con permiso.» Dr Vigil conjured a flaring lighter out of his pocket so swiftly it seemed it must have been already ignited there, that he had drawn a flame out of himself, the gesture and the igniting one movement; he held the light for M. Laruelle.

«Did you never go to the church for the bereaved here,» he asked suddenly, «where is the Virgin for those who have nobody with?» M. Laruelle shook his head.

«Nobody go there. Only those who have nobody them with,» the doctor said, slowly. He pocketed the lighter and looked at his watch, turning his wrist upwards with a neat flick.

«Allons-nous-en,» he added, «vívamonos,» and laughed yawningly with a series of nods that seemed to carry his body forwards until his head was resting between his hands.

Then he rose and joined M. Laruelle at the parapet, drawing deep breaths. «Ah, but this is the hour I love, with the sun coming down, when all the man began to sing and all the dogs to shark-» (Lowry, 1986, p. 52).

La cita, aunque extensa, creemos relevante consignarla al inicio del presente texto, a modo de muestra de lo que luego se despliega como un complejo tejido narrativo a lo largo de cerca de 400 páginas intensamente marcado por la interdiscursividad. En efecto, no solo obras literarias en diferentes lenguas, sino también pinturas, películas, música (jazz y canciones de la época) y hasta propaganda callejera, carteles varios, las etiquetas de las botellas, menús de restaurantes, exposición de vidrieras comerciales y cuadros de cantinas se entrelazan en formas diversas, para conformar una escritura única.

Por tal motivo, proponemos la cita en lengua original, a fin de mostrar cómo Lowry convierte en híbrido su texto inglés con el castellano (uno de los personajes, el Doctor Vigil es mejicano), con el francés —«*allons-nous-en*»— porque el personaje de Laruelle es de esa nacionalidad, el italiano («*dolente... dolores*») hacia el final del capítulo, el alemán (una cita de Goethe, en el tercer epígrafe de la novela). De este modo, la escritura presenta una textura particular. La referencia explícita a la Torre de Babel, asociada después a «*the babel of his thoughts*» [la babel de sus pensamientos],

no es gratuita. Así se prolonga el subtexto bíblico introducido por el segundo epígrafe de la novela, una cita tomada de la obra autobiográfica de John Bunyan, *Gracia Abundante para el Mayor de los Pecadores* (1666)<sup>2</sup>.

A pesar de la afirmación de nuestro epígrafe, «mi nombre es ininteligibilidad», sabemos que Malcolm Lowry fue «articulando», por más de diez años (1936-1947), este denso entramado de alusiones, hecho de lecturas y experiencias reales que se reenvían unas a otras hasta, finalmente, erigirse en un monumento lingüístico formidable —un *zucalli* si se nos permite la metáfora— sobre el fondo de un Méjico deslumbrante y terrible. Según Lowry, esta novela requiere una triple lectura para ser captada en todas sus posibilidades de significación.

Como quien ha cumplido con dicha exigencia, quisimos elaborar este comentario a modo de incitación para que los lectores se atrevan a penetrar la «*forêt de symboles*» que hacen de ella un texto de culto, y una aventura literaria apasionante<sup>3</sup>.

Volviendo a la cita, en el comienzo, aparece ya la prefiguración de una respuesta posible: «¡Pero hombre, Yvonne volvió! Esto es lo que nunca terminaré de entender. ¡Ella volvió con el hombre!». Hay, pues, una historia de amor cuyo desenlace parece carecer de la lógica para este tipo de relato: ¿por qué, si los enamorados han vuelto a estar juntos, pasó lo que pasó?

Estos personajes hablan, en el primer capítulo, de los hechos que originan la narración, tras un año de haber ocurrido, en la misma fecha, en el Día de los Muertos que, como se sabe, es una celebración que sincretiza la fe católica con creencias de antiguas raíces.

La gran autopista que cruza todo el territorio estadounidense desde Nueva York, termina en el Hotel Casino de la Selva convertido en un sendero de cabras. Sendero por el cual, en la fecha, circulan las procesiones que van y vienen de los cementerios, trayendo música, luces y profusión de objetos rituales, máscaras, estandartes, figuras y canastas de picnic. Aquí encontramos una segunda respuesta posible a la pregunta sobre la idea central de la novela: se trata de la muerte, o de la Muerte, de las formas que reviste, a veces grotescas, a veces sorprendentes, a veces desoladas; de todas estas formas, la narración presenta instancias.

<sup>2</sup> El aspecto más llamativo de esta narrativa de conversión es el apabullante sentimiento de culpa que domina las dos terceras partes del texto. *Grace Abounding to the Chief of Sinners* fue escrita durante el tiempo que el autor estuvo en prisión, por predicar sin autorización oficial. También se detiene en las luchas y tentaciones de la vida cristiana.

<sup>3</sup> Arduo trabajo para el traductor al castellano de Tusquets, que lo tradujo dos veces; hemos tenido la oportunidad de comparar, informalmente, las dos versiones para constatar diferencias, mejoras de una edición con respecto a la otra, ambas disponibles en plaza.

El alcoholismo es uno de los caminos por donde se puede llegar a la muerte, por exceso o por descuido, o por una dedicada consagración a él, por «*un dérèglement des sens*» a la manera de Rimbaud<sup>4</sup>.

La conversación entre M. Laruelle y el Doctor Vigil nos introduce en la historia del Cónsul y de Yvonne, su esposa, que lo había abandonado a causa del alcoholismo, pero al final, regresa porque no le encuentra sentido a su vida lejos de él. El comportamiento de Yvonne nos remite a un título de nuestro tiempo, *Las mujeres que aman demasiado*.

El otro personaje de la historia, Hugh, medio hermano menor del Cónsul, con su obsesión por la Batalla del Ebro (la Guerra Civil Española es contemporánea a la primera escritura de la novela), su projudaísmo que alterna con el antisemitismo, según sople el viento en su vida, esconde un malestar existencial detrás de un presunto compromiso político de izquierda, con el que no termina de identificarse. Y Laruelle, el francés que vive en una casa con la inscripción: «No se puede vivir sin amar», idea del constructor —«*as that estúpido inscribed on my house*» (Lowry, 1986, p. 51)—, provee, en su fijación erótica con Yvonne, otra posibilidad de construcción de sentido —«*a confirmedly promiscuous bachelor*» (Lowry, 1986, p. 54).

Efectivamente, también podríamos caracterizar *Under the Volcano* como «la novela de la adicción», o de cómo el siglo veinte fue convirtiendo a las cosas buenas de la vida en lastres esclavizantes, negadores de la libertad. Dentro de este contexto, la Muerte se perfila ambivalentemente como amenaza y como liberación. Que Méjico entero la celebre por veinticuatro horas ininterrumpidas, al británico Malcolm Lowry —desclasado por elección, paria por necesidad, en permanente búsqueda de un destino—, se le aparece como el espacio indicado para desarrollar su fábula. Pero le toma más de diez años diseñar el discurso que la haga «narrable».

En la cita aparece uno de los *motifs* característicos, instancia del Spanglish mejicano que a Lowry parece encantarle. Nos referimos, principalmente, al aspecto lexical que da lugar a divertidas confusiones, aunque el autor, ocasionalmente, consigne igualmente variantes de pronunciación y sintaxis como en este caso: «“*Did you (n)ever go to the church for the bereavéd here,*”<sup>5</sup> he asked suddenly, “*where is the Virgin for those who have nobody with?*”». El hablante, el Doctor Vigil, se esfuerza por traducir

<sup>4</sup> Hay interesantes correspondencias estructurales entre *Les Illuminations* (1886) del poeta francés, la película *Metropolis* (1925) de Fritz Lang y la definición espacial evocada en esta novela, que replica la geografía mejicana de esa parte del país.

<sup>5</sup> Nótese que «*the bereavéd*», «los deudos» se utiliza en el contexto de un fallecimiento; el acento indica que el personaje pronuncia «birivéd» aunque el uso corriente es «birivd»; el paréntesis, en este caso, elimina un elemento erróneo de la frase.

un carisma de la Virgen María que, en Buenos Aires conocemos como Nuestra Señora de los Desamparados, «la protectora de los que no tienen a nadie» (de los abandonados) como se la caracteriza. En Méjico, Lowry la conoció en una iglesia de Oaxaca como Señora de la Soledad, y llevó con él una medalla de la Virgen hasta los últimos días de su existencia, cuando se la entregó a un joven seguidor estadounidense a quién él veía como heredero literario.

Su último biógrafo Gordon Bowker (1993) cuenta que Lowry era el último hijo de una serie de varones que, tras ser criado por una *nanny* en su primera infancia, a los cinco años, fue a un colegio pupilo, como se acostumbraba en la Inglaterra de la época para los jóvenes de clase media acomodada. Por lo señalado, cabe suponer que su madre no parece haberse ocupado personalmente de él.

Por lo tanto, el eco de esta imagen de maternidad sagrada, con ese carisma específico, despertaba en él un claro interés, y aunque no era afecto a la práctica religiosa de su familia —metodistas de raíz puritana—, se sabe que frecuentaba a veces las misas mejicanas, y algunos servicios anglicanos cuando regresó a su país.

Podemos, sin embargo, imaginar que un texto que ficcionaliza sus experiencias personales, a las que él le va dando un valor universal, seguramente recibe algo de la emoción (desplazada) de una vida con carencias afectivas. Carencias que se volvieron casi un estereotipo del inglés de clase media alta, y, finalmente, un objeto de sátira (como se ve en las obras de Harold Pinter, o en las películas de Alec Guinness).

«*Nobody go(es) there. Only those who have nobody them with*»<sup>6</sup> [Nadie va ahí. Solamente aquellos que no tienen a nadie] (Lowry, 1986, p. 52), insiste el Doctor Vigil, despedazando la sintaxis inglesa en la gozosa recreación lingüística del narrador. Este *motif* de la Virgen de los Desamparados reaparecerá en los momentos claves del último día de la vida del Cónsul, cuando él deba tomar decisiones que determinen la marcha de los acontecimientos.

Finalmente, el Doctor Vigil, uno de los borrachos simpáticos de la novela —porque nunca pierde su humanidad— extasiado ante el atardecer, exclama: «*Ah, but this is the hour I love, with the sun coming down, when all the man (men) began (begin) to sing and all the dogs to shark*»<sup>7</sup> [¡Ah! Esta es la hora que amo. Con el sol

<sup>6</sup> La letra redonda aquí destaca la inversión incorrecta del orden de las palabras, y los paréntesis ponen de relieve los elementos faltantes en la producción del hablante.

<sup>7</sup> La cursiva no está en el original, busca destacar aquí la confusión del hablante entre «bark» y «shark», entre el verbo que corresponde a la acción de los perros (dogs) que es ladrar (bark) con la palabra «shark», fonéticamente parecida, nombre que designa ¡al tiburón!

descendiendo, cuando todos los hombre(s) empezaron (empiezan) a cantar y todos los perros a ¡*tiburonear!* (¡ladrar!)]<sup>8</sup> (Lowry, 1986, p. 52). Objetivamente, la emisión se vuelve absurda, pero el interlocutor del Doctor Vigil siempre comprende su significado. La escritura no reproduce un discurso realista (el Spanglish mejicano puede ser opaco para otros hablantes de español), sino que lo recrea de tal manera que la construcción de sentido es siempre posible. Para esta recreación, se vale de referencias y alusiones a otros textos, a otros campos de la cultura, como ya mencionamos, pero también recurre a ciertas prácticas de escritura consagradas entre las que destacaremos el cronotopo, la *mise en abyme* y la metalepsis.

### EL CRONOTOPO

Esta figura se refiere, como sabemos, a los modos en que la novela narra el tiempo y el espacio, a la conectividad intrínseca de las relaciones témporo-espaciales artísticamente expresadas en Literatura (Bakhtin, 1981, p. 84), en la que se crean escenarios dialógicos, donde los sujetos interactúan de una forma determinada y la identidad resulta de una posición en relación con una geografía, con un espacio social y ecológico dado.

Los sistemas de representaciones simbólicas que conforman las culturas resultan de modos específicos de apropiación de la naturaleza, de modos de ubicarse e interactuar con ella. El mismo acto de nombrar construye sentido, ordena, jerarquiza según un sistema de valores. De ahí que el cronotopo se constituya en un lenguaje *per se* y no se quede en lo escénico: «*every entry into the sphere of meaning is accomplished only through the gates of the chronotope*» (Bakhtin, 1981, p. 258) [cada ingreso en el dominio del sentido se lleva a cabo solamente a través del portal del cronotopo]. Al cronotopo pertenece pues el sentido que da forma a la narrativa (Bakhtin, 1981, p. 250).

En el primer capítulo se contempla, por la mediación de los personajes en diálogo, «desde el parapeto» del Casino de la Selva, el panorama de las dos cordilleras que corriendo paralelamente a lo largo del territorio mejicano, y paralelamente, también, se podría decir, a los dos océanos, confluyen en ese punto de inflexión que es Cuernavaca, en la novela solo mencionada por su nombre azteca: Quauhnáhuac. De esas cadenas montañosas se destacan netamente los dos volcanes vinculados con la mitología, el Popocatépl y el Ixtaccihuatl, el «guerrero» y «la princesa» o «la mujer dormida», respectivamente. Ambos volcanes, a su vez, se relacionan con la pareja protagonista en la historia, estas presencias constantes

<sup>8</sup> Se reponen entre paréntesis las formas correctas.

en el paisaje despiertan toda suerte de reflexiones y sentimientos en los personajes. El tiempo de la ficción aparece dividido en dos momentos: el 1º de noviembre de 1939, tiempo en el que transcurre el primer capítulo, y el Día de los Muertos, del año anterior, tiempo que corresponde a los capítulos restantes.

El primer capítulo había sido concebido originalmente como epílogo, comentario o complemento de lo narrado, aparece en la obra publicada *al principio*, y descoloca al lector, puesto que se refiere a lo ocurrido el año anterior. Este capítulo constituyó la primera objeción de Jonathan Cape, el editor de la publicación inglesa de 1947, básicamente, porque lo encontraba tedioso. Evidentemente le resultaba difícil la lectura de un texto en el que se da por sentado el pasado de los personajes. Sin embargo, al deconstruir la cronología, crea expectativa: todos los elementos de la narración están allí, pero el lector carece aún del saber necesario para darle sentido.

El deseo de producir significado motiva a la lectura, así como también lo hace la dinámica cinematográfica en el modo de narrar: el deambular continuo de los personajes contra el fondo cambiante del paisaje, de la luz, de los encuentros. Para cada uno de los personajes que lo recorren, su significado varía considerablemente, de acuerdo con expectativas y experiencias. Para el lector, la repetición crea un mapa mental del lugar que le permite desempeñar un rol activo en el desciframiento de los signos y la anticipación de posibles desenlaces.

El relato presenta a M. Laruelle, en el primer capítulo, envuelto en sus elucubraciones personales, mientras recorre el camino, subiendo y bajando por los senderos, cruzando calles y rutas, avistando y evitando edificios y lugares que lo perturban, después de las evocaciones compartidas con el Doctor Vigil, en la terraza del Casino de la Selva. La regla de las unidades aristotélicas también nos viene a la mente, no tanto porque se trate de una acción única desarrollada entre unos pocos personajes durante un solo día, sino más bien porque, en el conjunto de los personajes secundarios, se advierte una especie de coro mediante el cual se hace referencia a lo sucedido como en una «tragedia», una «verdadera tragedia», o bien se producen comentarios del tipo «*be spend(s) his money ... (on) in such continuous tragedies*» [¡Gasta su dinero... en tragedias constantes!]<sup>9</sup> (Lowry, 1986, p. 51). Con estas expresiones, el autor trae el concepto griego a la vida cotidiana, sin reducirlo a ninguna acepción en particular<sup>10</sup>.

<sup>9</sup> Es importante tener en cuenta que se trata de una traducción literal: no tiene sentido en inglés tampoco.

<sup>10</sup> Uno de los tres epígrafes que preceden al texto, el primero y el más extenso, es una cita de la *Antígona* de Sófocles en la que el Coro dice: «*Wonders are many, and none is more wonderful than man*» [Hay muchas maravillas, más ninguna es tan maravillosa como el hombre].

La acción principal gira en torno a la elección del protagonista, el Cónsul, que debe escoger entre aceptar la invitación del Doctor Vigil para un paseo a Guanajuato, con Yvonne y Hugh, o bien proseguir con el proyecto original de embarcarse en el *bus* hacia Tomalín, para asistir a la corrida de toros. En realidad, el Doctor Vigil, con quien ha compartido toda la noche de cantinas, lo insta —ahora que la esposa ha regresado— a que deje de beber, a que elija la vida. Ese es el simbolismo de Guanajuato. Al rechazar la gentil invitación del mejicano, el Cónsul está desafiando su destino, encarnado en Parián, el lugar al pie del Popocatepl, donde está El Farolito, su cantina favorita, lejos de todo. La repetición encantatoria de los nombres geográficos castellanos y mexicas o aztecas de los lugares, predispone el ánimo a un estado de éxtasis. Dicho personaje conduce al lector por los intrincados senderos de la montaña y de la psique de un alcohólico hacia ese destino magnético, al pie del volcán, la montaña que escupe humo noche y día y es dueña del cielo donde lo único vivo es la figura enorme y negra del «zopilote», el mensajero de los dioses<sup>11</sup>.

Lowry lee en la naturaleza de Cuernavaca una trascendencia, un misterio vital, cósmico que, según Gordon Bowker (1993), le valió el abandono en su Inglaterra natal. El escritor vivió en un momento de inflexión del clasicismo académico que él encontraba inadecuado para expresar su visión y la irrupción de un modernismo que no terminaba de aceptar totalmente, pero al que adscribía por la necesidad de ser entendido (James Joyce y T. S. Eliot son obvios modelos: de casi toda la novela puede afirmarse que es un largo monólogo interior, apenas interrumpido por algunos diálogos, a cargo de un narrador intradieético que a veces se desdobra en voces —«familiar»— y *doppelgänger*s, en un efecto de espejos al que nos referiremos más adelante).

Canadá también aparece integrado en el relato como la opción simbólica por la vida cuando el Cónsul, a raíz de la tensa relación política entre su país y Méjico, en parte resultado de las simpatías pronazis del gobierno mejicano de la época, queda cesante en sus funciones y debe considerar, entonces, el desarraigo de un lugar al que ha llegado a sentir como propio. Si el mismo Lowry, a pesar de los años, todavía se sentía más inglés que canadiense, se debió mayormente al aislamiento en el que

<sup>11</sup> «Se dice que para el turista convencional Cuernavaca puede resultar decepcionante, ya que no puede ofrecer más que la placidez, la arquitectura colonial y el paisaje algo agreste donde el libro *Bajo el volcán* [sic] de Malcolm Lowry, así como la película de John Huston fueron ambientados allí» (*La Nación*, s. d., p. 31). La referencia al texto de Lowry en esta reseña turística no hace más que adherir a la tendencia creciente en Méjico a reconocer en el autor la recreación en Cuernavaca de un espacio mítico a partir de un sacrificio: el indio / el cónsul, o sea, la «humanidad».

vivió, un sentimiento de que Canadá no valoraba a sus artistas, y su desagrado por la cultura materialista representada por Vancouver (Bowker, 1993, p. 512).

La vista aérea de la geografía mejicana con la que se inicia la novela, y a la que hicimos referencia, no es pues caprichosa. Las dos cordilleras, los dos océanos, los dos volcanes, todos evocan, como se ha dicho, a la pareja de amantes que se buscan y no logran armonizarse. El personaje de Yvonne está relacionado con Hawaii, por lo tanto, con los volcanes y con el Pacífico.

El mar también tiene una presencia metafórica. El personaje de Hugh se embarca en una experiencia marinera que permite enlazar su opción política con sus vivencias personales en uno de los momentos más desopilantes de la novela (Lowry fue *deck boy* por un año, en un buque que realizaba el itinerario de Joseph Conrad a Medio Oriente), pero también alude a los debates ideológicos de la entreguerra, a los totalitarismos de ambos signos. La «Batalla del Ebro», otro *leitmotiv* de la novela, nos recuerda permanentemente no solo la Guerra Civil Española, sino la inminencia de la Segunda Guerra Mundial.

La calle Humboldt de Cuernavaca se convierte, en el texto, en la calle Tierra del Fuego, nombre con el que el escritor recuerda el Sur argentino, que sus padres habían visitado. Pero dicho nombre también vale por sí mismo, por lo que semánticamente transmite: Méjico es una tierra hecha de fuego, por el calor extremo, por la luz excesiva y por las pasiones que se juegan a fondo. Desde esta perspectiva, la novela podría ser definida en su totalidad por este gran cronotopo. El recorrido de regreso de M. Laruelle se efectúa por un camino distinto del habitual; y es que el personaje está en su último día en Cuernavaca, antes de volver a su país de origen, donde no sabe muy bien lo que le espera, aunque nosotros en nuestro tiempo de recepción lo sabemos. En esa larga caminata, se refiere a momentos históricos definitorios en la constitución del Estado mejicano, a partir de sentimientos despertados por edificios, ruinas y otros espacios significativos.

Pensamos, por ejemplo, en la referencia a «Bernal Díaz and his Tlaxcaltecs». La expresión en sí es humorística, pues evoca una banda de música (tal vez, mariachi o «Los Lecuona Cuban Boys»), o Xavier Cugat, célebres artistas de la época). El mismo narrador bromea al respecto, quizá porque Malcolm Lowry tocaba el ukelele, y a menudo participaba de «sessions». En rigor de verdad, Bernal Díaz (del Castillo) fue el soldado que, celoso de su capitán Hernán Cortés, después de actuar con máxima brutalidad e injusticia hacia los nativos de Tlaxcala —rivales declarados de los mexicas, y, por lo tanto, aliados de Hernán Cortés—, escribió los informes y se los adjudicó a su jefe. La «traición» del español, que el caminante

recuerda cuando atisba el Palacio de Cortés aún en pie, encuentra el correlato en el pasaje referido al actual «Jardín Borda», antigua villa de verano del Emperador Maximiliano y su esposa Carlota, donde él la traicionaba con varones jóvenes, y resultó a su vez traicionado por Napoleón III, cuando este lo dejó abandonado a su suerte, a pesar de las leales e incansables gestiones de Carlota, por toda Europa, para salvarle la vida. La «traición» de Laruelle —y la de Hugh, la de Yvonne, la del Cónsul— se hallan prefiguradas en estas historias, cuyas huellas aún perduran en la Quauhnhuac de la novela (y en la Cuernavaca de hoy). La historia del hombre, de cualquier hombre, parece decirnos el topo, es la historia de cómo se traiciona a quien se ama, y al hacerlo, en realidad, cómo se traiciona uno mismo.

### LA MISE EN ABYME

Esta conjunción de historias dentro de la historia, de un marco témporoespacial dentro del cual la narración cobra significado, nos lleva a otra figura característica de la novela, la *mise en abyme*, que funciona anticipando o condensando incidentes.

El procedimiento consiste en una duplicación o repetición de elementos, y crea un efecto de espejos, tal como ya lo mencionamos. También llama la atención sobre el relato en sí, puesto que lo convierte por partes en un metarrelato. Las instancias de *mise en abyme* que se dan en esta novela son numerosas y variadas. Mencionaremos un caso significativo. Nos referimos al subtexto del «barranco» —palabra que aparece siempre en castellano, a veces en versión femenina, «la barranca», duplicada por las palabras en inglés *ravine* y *abyss*— que funciona como límite de la casa del Cónsul, como una presencia en el paisaje montañoso, o bien, como un obstáculo que debe ser sorteado (por medio de un puente); es una *finis terra* amenazante para la integridad física y mental del personaje, y su recurrencia estratégica en diferentes momentos que la narración evoca y anticipa.

Laruelle, inclinado sobre el barranco, desde la baranda del puente, contempla el fondo, recuerda y barrunta: «*Quauhnhuac was like the times in this respect, wherever you turned the abyss was waiting for you round the corner*» (Lowry, 1986, p. 61). En su pensamiento funde lugar y tiempo en una entidad única; al comparar el lugar con «dos tiempos que se viven», constata que «hacia dondequiera uno se vuelva, el abismo lo está esperando a la vuelta de la esquina»<sup>12</sup>. El vacío sobre el que se inclina es el mismo sobre el cual se inclinó el Cónsul el año precedente, el que

<sup>12</sup> Traducción libre de lo recién citado.

acabó por succionarlo. Un vacío real, pero también, un vacío espiritual. El exceso de alcohol en Laruelle, durante su último día en Cuernava (el temblor de sus manos al servirse), la insistencia en su culpa a la que nutre con nuevos elementos, como lo había hecho el Cónsul —la carta que cae del libro que perteneció al Cónsul, que él le reclamara ese último día, y que él no llegó a devolvérselo— parece anticipar su propio final, un final similar al del Cónsul; el ciclo de la narración parece así reiniciarse, y toma la forma espiralada que el escritor propone, una irónica repetición de lo que acabamos de ver (aunque leyéndolo en el comienzo de la narración, los lectores tampoco lo sepamos). El efecto de espejo se viene preparando desde que el francés relata cómo se conoció con el Cónsul en la adolescencia y cómo se reencontraron en Cuernavaca. Y agrega Laruelle: «... *it was not the first occasion the Consul and he had stood looking into an abyss*» [...no era la primera vez que el Cónsul y él se habían parado a mirar en el abismo] (Lowry, 1986, p. 62). Relato y metarelato se reflejan con exactitud.

### LA METALEPSIS

A esta práctica de la escritura se la define, desde la óptica narratológica, como la transgresión explícita de niveles diegéticos, por medio de intrusiones de narradores o personajes en sus mundos diegéticos o metadiegéticos. Se trata de la ruptura del «umbral» de un nivel por la intrusión de un agente proveniente de otro nivel. Se busca dar una mayor ilusión de realidad al mundo ficcional (Wales, 1989, p. 293).

Cuando en el capítulo primero, el personaje de M. Laruelle se cruza con dos indios en harapos, el francés cuenta que están discutiendo (*arguing*) con la profunda concentración de profesores universitarios, paseando en el crepúsculo estival, por la Sorbona. También observa que «sus voces, los gestos de las manos al mismo tiempo mugrientas y refinadas, son increíblemente delicados y corteses». Y agrega que «su porte sugiere la majestad de los príncipes Aztecas, sus oscuros rostros esculpidos en las ruinas Yucatecas». Y a continuación se transcriben las palabras castellanas como sigue:

—perfectamente borracho—  
 —completamente fantástico—  
 Sí, hombre, la vida impersonal—  
 Claro, hombre—  
 ¡Positivamente!  
 Buenas noches.  
 Buenas noches (Lowry, 1986, pp. 57-58).

La descripción de estas figuras de este «friso Yucateca» proviene del personaje, de una percepción gobernada por lo estético; en cambio, no se sabe de dónde llega la transcripción. Tiene la forma gráfica de un diálogo o de un poema, pero no «significa» estrictamente hablando. Antes bien, reproduce una serie de sonidos, de ritmos, una música, la del habla del pueblo mejicano. Retazos de conversaciones, muchas de estas expresiones reaparecen en las demás páginas, para recordarnos tal vez que nuestras pasiones —Laruelle está evocando su frustración amorosa—, nuestros conflictos y dolores —como en El Día de los Muertos— no son nunca exactamente individuales, aunque los vivamos solos, sino que forman parte de la gran «tragedia» humana. Son fragmentos de la misma clase de experiencia, del *memento mori*, de saber que los seres que amamos también morirán, y todo eso se expresa con las mismas palabras que no pertenecen, en realidad, a nadie en particular («la vida impersonal»), en castellano, en italiano, o en inglés, tal como sucede con Laruelle, que vuelve «a casa» cruzándose con otras personas, reavivando recuerdos de otros amores, a la vista de las procesiones, de las celebraciones: las de 1939, las del año anterior, las de un pasado histórico y las que sobrevendrán.

La metalepsis da una sensación de realismo mediante la cual, el lector de habla inglesa puede imaginar que se trata de un *scorzo* del diálogo de los dos indios, aunque el hablante castellano sabe que representa nada más que la fascinación del autor por las palabras largas, los énfasis apasionados del castellano de Méjico, que, a su vez, producen un efecto «humorístico» o «fantástico».

Las manos de los indios, «mugrientas y refinadas» en original oxymoron, de nivel diegético, son réplicas de *Las Manos de Orlac*, una película que están dando en el cine de Quauhnhuac en la «*remake*» de Hollywood de un clásico de terror del cine mudo alemán. Película que también estaba en cartel el año anterior, cuando el Cónsul todavía residía allí. Esta información pertenece al nivel metadieético. Aquí podríamos encontrar una metalepsis (la intrusión de un nivel en otro, del nivel primario o ficcional en el secundario, o historia dentro de la historia que, a la vez, pertenece al nivel extradiegético desde que es una película disponible, tanto para los personajes cuanto para el lector actual), o una *mise en abyme* puesto que el tema de las manos «sucias», «criminales», anticipa el episodio central de toda la novela: la del indio agonizante, robado por el «pelado», de mano rápida.

La metalepsis y la *mise en abyme* comparten el rasgo del *embedding* o inserción semiótica dentro del texto, pero en la metalepsis hay una ruptura del marco, o

como diría Genette, una violación de la «cambiante pero sagrada frontera entre los dos mundos, el mundo en el cual se cuenta, el mundo del cual se cuenta» (Pier, s. d.). La intrusión de un nivel narrativo en otro pone de relieve lo artificial de estos niveles, a la vez que confirma su existencia, he ahí la paradoja.

Hay, además, una metalepsis estructural constituyente de la novela que refuerza la impresión de «monumento», su carácter de objeto arquitectónico, sugerido por el autor al utilizar el término «churrigueresco» para calificar su escritura y que expone su interdiscursividad.

En efecto, John Pier, de quien tomamos la idea en su discusión sobre la metalepsis, introduce ejemplos de las obras del artista holandés M. C. Escher (1898-1972). En la litografía de 1960, *Ascending/Descending* muestra un edificio con dos escaleras al infinito por donde dos líneas de hombres idénticamente vestidos —túnicas cortas con capuchas que ocultan su semblante— suben y bajan. También hay dos figuras sentadas aparte: una en una terraza, y otra, en una escalinata. A diferencia de las proporciones relacionadas entre sí que usan los dibujantes para crear la ilusión de profundidad, Escher se vale de proporciones contradictorias para producir esta paradoja visual. El mostrar un ritual inexplicable de «una secta desconocida», como lo define el propio artista, confiere un aura de misterio a la escena. Sobre las dos figuras solitarias, Escher dice que son «individuos recalcitrantes que rehúsan, por ahora, tomar parte en el ejercicio. [...] sin duda, más tarde o más temprano, se les mostrará el error de su inconformismo» (Escher, s. d.). De tal modo, sugiere que no solo las tareas, sino la vida misma de estos personajes se desarrollan en un medio ambiente coercitivo e inevitable.

Traemos la imagen a consideración en esta instancia, a pesar de que no estaba cronológicamente disponible para el autor cuando escribía *Under the Volcano*, no solamente porque expone la figura metaléptica con claridad, sino justamente porque antes de que el artista holandés la concibiera, Lowry ya estaba diseñando su obra, su propia «metrópolis» inquietante y misteriosa, con la visión de la película de Lang, con sus lecturas rimbaldianas, con sus experiencias de la montaña mejicana, las cantinas y, muy especialmente, con sus conflictos con la autoridad mejicana (fue llevado a prisión en una ocasión, y deportado a los Estados Unidos, en otra).

Como ya se dijo, M. Laruelle se dirige hacia ese mismo camino que tomó el Cónsul el año anterior. Dada la estructura circular de la narración, el lector también lo acompaña (puesto que inicia su lectura), y, cabe imaginar, el resto

de la humanidad, si tomamos en cuenta la época (las vísperas de la Segunda Guerra Mundial, los sangrientos conflictos en Méjico). Por la impresión «óptica» de la metalepsis, el tiempo se funde en una contemporaneidad que no nos deja la libertad de la distancia «salvadora» o tranquilizante. Parafraseando al crítico estadounidense Edmund Wilson cuando habla de Gógol, Lowry dijo que esta novela se refiere a ciertas fuerzas existentes en el interior del hombre que le producen terror de sí mismo, pero lo impulsan a un «ascenso incesante hacia la luz», aunque con el peso del pasado —y de la culpa— hacia su destino último.

### CONCLUSIÓN

Lowry describía como «*contrapuntal thought*» [pensamiento contrapuntístico] su manera de escribir, hecho de «*puns*» y extrañas conexiones lingüísticas, digresiones, interrupciones, bromas, repeticiones y elipsis, incursiones en el ocultismo y anécdotas inventadas, además del efecto del alcohol, poblado con las sombras de poetas muertos y los poderes del más allá... todo tiene un significado. La escritura era, para él, una forma de terapia; su paisaje ficcional refleja su mundo íntimo. Pero también puede decirse que reproduce, como ya mencionamos, el estilo «churrigueresco» del barroco colonial mejicano —definido recientemente en un documental televisivo de la BBC como el estilo que consiste en «agregar cosas donde no queda lugar para ellas!».

Inglés, por su lugar de nacimiento y de muerte; canadiense, por su prolongada permanencia en el territorio de América del Norte, resiste toda definición nacionalista y podría categorizarse como transcultural, dada su preocupación por anclar el relato en el espacio y en la mutante identidad del lenguaje.

A partir de los tres procedimientos discursivos que hemos comentado, busca conferir universalidad y actualidad a una antigua historia, la de la pérdida de la libertad y, por lo tanto, de humanidad; la caída «en el abismo» que, desde el Génesis bíblico hasta hoy, se da en varios niveles y que no pasa solo en las alturas de Cuernavaca, sino en las de todo el mundo conocido evocado en su novela. Esto explica que el Cónsul se muestre, como en la metalepsis de Escher, debatiéndose en una lucha sin sentido, en un subir y bajar —«espiralado», figura favorita de Lowry— y no se interese ya en su salvación, en buscar otro lugar, otro tiempo, otro comienzo para sí y para Yvonne.

Como dice su biógrafo, Lowry supo regresar del infierno y de la cloaca, tan a menudo y por períodos suficientemente prolongados, como para crear una

—y tal vez más de una— obra maestra donde cualquier persona que alguna vez lo haya alcanzado en los trabajos de la confusión humana pueda encontrar alguna clase de gracia y alguna clase de alivio. Es más que suficiente para un solo hombre (Bowker, 1993, pp. 612-613).

¿Por qué leemos a Lowry? Porque de alguna forma, él parece estar contando nuestra propia historia.

### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Bakhtin, M. (1981). Forms of Time and the Chronotope in the Novel. En Emerson, C. & M. Holquist (Eds.). *The Dialogic Imagination* (pp. 84-258). Austin: University of Texas.
- Bowker, G. (1993). *Pursued by Furies. A Life of Malcolm Lowry*. s. d.: Random House of Canada.
- Lowry, M. (1986). *Under the Volcano*. London: Penguin.
- M. C. Escher Foundation (s. d.). *The Official M. C. Escher Website*. Recuperado 24 sep. 2010 de: [www.mcescher.com](http://www.mcescher.com).
- Pier (s. d.). Metalepsis. En Hühn, Peter et al. (Eds.): *The Living Handbook of Narratology*. Hamburg: Hamburg University Press. Recuperado 24 sep. 2010 de: [hup.sub.uni-hamburg.de/lhn/index.php?title=Metalepsis&oldid=802](http://hup.sub.uni-hamburg.de/lhn/index.php?title=Metalepsis&oldid=802).
- Thomson, I. (1995, 23 de abril). Letters from hell. *Guardian Weekly* (s. d.).
- Wales, K. (1989). *A Dictionary of Stylistics*. London: Longman.