

La función del mito de Sabiduría en *Justine*, de Lawrence Durrell

THE FUNCTION OF THE MYTH OF WISDOM
IN *JUSTINE* BY LAWRENCE DURRELL

Claudio César Calabrese*

Resumen: Se analiza la recepción de la primera parte del mito gnóstico (la caída), que narra la degradación de Sabiduría, en *Justine*, de Lawrence Durrell. En cuanto el mito se instala en una circularidad permanente, que torna ilusoria la linealidad, el narrador recurre al palimpsesto para expresar la relatividad de los relatos, lo que se vincula con la investigación sobre el amor moderno que el autor realiza en *El cuarteto de Alejandría*. Sabiduría, presa de amor por la perfección del Padre, intenta comprender al Incomprensible; lo que se expresa en la soledad profunda y desconsuelo sin redención de los personajes. Durrell, en su búsqueda estética, establece este relato como principio hermenéutico de *Justine*, de modo semejante a cómo funcionaba para los gnósticos respecto de las Escrituras.

Palabras clave: literatura europea; literatura contemporánea; novela; análisis literario; religión; mitología; física; relatividad

Abstract: The reception of the first part of the Gnostic myth (the fall), which narrates the degradation of Wisdom, is analyzed in *Justine*, by Lawrence Durrell. As soon as the myth is installed in a permanent circularity, which makes linearity illusory, the narrator resorts to the palimpsest to express the relativity of the stories, which is linked to the investigation on modern love that the author had begun in *The Quartet of Alexandria*. Wisdom, in love with the perfection of the Father, tries to understand the Incomprehensible; what is expressed in the deep loneliness and grief without redemption of the characters. Durrell, in his aesthetic quest, establishes this account as *Justin's* hermeneutical principle, much like how it worked for the Gnostics in regard to Scripture.

Keywords: European literature; contemporary literature; novels; literary analysis; religion; mythology; physical sciences; relativity

* Universidad Panamericana, México
Correo-e: ccalabrese@up.edu.mx

 <https://orcid.org/0001-0000-3368-9844>

Recibido: 17 de abril de 2020

Aprobado: 21 de noviembre de 2020



INTRODUCCIÓN

En este artículo trabajamos la función del mito gnóstico de Sabiduría en *Justine*, de Lawrence Durrell. Por ‘función’ entendemos que la presencia del mito implica una clave de comprensión de los relatos¹ que conforman la novela; en este sentido, se trata propiamente de una recepción, término que, sin embargo, requiere de las precisiones que a continuación realizamos. A partir de lo enunciado por Hans-Georg Gadamer, quien considera que la recepción está marcada por “la historia del efecto” (*Wirkungsgeschichte*) del texto (1972: 245), proponemos que la situación hermenéutica (en nuestro caso, el modo en que se recibe el mito y la función que desempeña en la generación de sentido) entraña un horizonte adecuado para el entendimiento de una determinada tradición.

A fin de lograr nuestro objetivo, debemos dar los siguientes pasos: 1) presentar el diseño compositivo de la novela *Justine* en relación con la teoría de la relatividad; 2) considerar la estructura del mito gnóstico; 3) establecer los modos de su recepción en la novela; 4) asentar algunas conclusiones.

EL DISEÑO COMPOSITIVO DE *JUSTINE*

El cuarteto de Alejandría fue escrito por Lawrence Durrell entre 1957 y 1960; las novelas que componen la tetralogía son *Justine* (1957), *Balthazar* (1958), *Mountolive* (1958) y *Clea* (1960). En el prefacio a *Balthazar*, su autor expresa que el propósito primordial del conjunto de la obra es “an investigation of modern love”, misma que,

al menos en *Justine*, está plasmada mediante la pervivencia del mito en la tradición gnóstica de cuño griego.

La estructura de la novela descansa sobre un narrador que relata a partir de sus recuerdos; el conocimiento de un diario de notas que escribió la propia Justine; *Moeurs*, apuntes de una novela nunca escrita, cuyo autor es el primer esposo de Justine, Jacob Arnauti; y fragmentos de citas del personaje Pursewarden. El recurso de la narración no lineal permite que los datos de la historia se den a conocer como al descuido o de manera sorpresiva.

La trama se organiza a partir de dos infidelidades: Justine a Nessim y el narrador a Melissa; ambas tienen en común que no implican una experiencia erótica, sino que se concretan únicamente en el encuentro sexual, un recurso convincente para poner de relieve una de las constantes de los cuatro personajes: la frustración por no amar y la resignación a no ser amados. A excepción de Melissa, contraparte de Justine, los restantes tres amaron melancólicamente, es decir, fueron destruidos por la misma pasión que los llevaba hacia el otro y que culmina con la caída en el fondo de sus vidas. Si la voluptuosidad es el modo que todos ellos encuentran para huir de sí mismos, la incomunicabilidad de las relaciones hace que *Justine* no sea fundamentalmente una historia de amantes, sino de símbolos de Alejandría, una ciudad bella y monstruosa. Recordemos que, para el narrador, los personajes de la novela son emblemáticos de este lugar: “Justine would say that we had been trapped in the projection of a will too powerful and too deliberate to be human — the gravitational field which Alexandria threw down about those it had chosen as its exemplars” (22).²

Durrell califica a este estilo narrativo, propio de la novelística de principios del siglo XX, como “a Semantic Disturbance”, y considera que forma

1 Usamos este término en la acepción de presentar los acontecimientos con el orden asignado en el texto (Genette, 1990: 91-92).

2 Todas las citas pertenecientes a *Justin* corresponden a Durrell, 2012, por lo cual sólo se anota el número de página.

parte de la conciencia moderna. Esta “perturbación semántica” se explica por la curva creciente de la subjetividad,³ que parte de dos direcciones convergentes entre sí: por un lado, la crisis terminal de la noción cartesiana de persona, el *ego cogitans*; por otro, el modelo de la teoría de la relatividad de Einstein, que significó el fin de la física mecánica y la indeterminación consecuente de la noción de tiempo. Es evidente que la innovación estructural de *Justine*, y con ella de *El cuarteto de Alejandría*, está fundada en esta doble deconstrucción, a partir de la cual demarcó un nuevo estilo narrativo, poniendo en diálogo la perspectiva científica y una consecuente renovación de la cosmovisión. Como Kristeva señala acertadamente, “For Proust, time is to be psychic time, and consequently the factor which determines our bodily life” (1993: 91). En efecto, dicha concepción de la temporalidad ha afectado la estructura de la novelística: “time in fact persists as the only surviving imaginative value which can be used by the novel to appeal to the whole community of readers”; de hecho, esta es la tesis a la que recurre Kristeva en su aproximación a Proust, cuya prosa expresa el concepto bergsonian de *durée*, núcleo de las diferencias estilísticas con Durrell (Kristeva, 2004: 18).

Como el propio Durrell señala, el *Cuarteto* pone de manifiesto su esfuerzo por representar conscientemente el modelo de universo de Einstein; básicamente, el autor consideró crear una estructura narrativa a partir del *continuum* espacio-tiempo: “Durrell is one of those writers who has ever consciously tried to incorporate recent scientific discoveries in his work” (Steinberg, 2005: 197).

La teoría de la relatividad conlleva una nueva concepción de la estructura geométrica del espacio-tiempo.⁴ La estructura de la geometría

euclidiana, de la que depende la mecánica newtoniana, alude a la necesidad de la existencia de una línea recta entre dos puntos; esto, a su vez, requiere de segmentos definidos como resultado del trazo de una línea con una barra rígida y recta entre dos puntos dados. Por ello, la estructura métrica de un sistema geométrico se centra en la distancia entre dos puntos y remite principalmente a la medición de la longitud de la línea recta trazada entre estos (Orozco Pereira, 2017: 65-89).⁵

La consecuencia estética de la apropiación de la teoría de la relatividad, en cuanto metáfora de la percepción, implicó una metafísica de la conciencia, la cual puso de manifiesto la crisis de la antropología de cuño cartesiano e implicó una profunda novedad narrativa, pues se hacía necesario expresar la relatividad de los puntos de vista y la correlativa ausencia de una verdad absoluta (Vipond, 1999-2000: 110-125). En palabras de Pursewarden:

Space is a concrete idea, but Time is abstract. In the scar tissue of Proust's great poem you see that so clearly; his work is the great academy of the time-consciousness. But being unwilling to mobilize the meaning of time he was driven to fall back on memory, the ancestor of hope! (764).⁶

Encontramos planteados tempranamente los fundamentos teóricos subyacentes a la cita del personaje Pursewarden en *Clea*; en efecto, Durrell tuvo desde el principio una idea muy clara acerca de una estructura narrativa representativa de la imagen del universo que surgía de la teoría

por los intervalos entre eventos: mientras que las estructuras topológicas y las de línea recta en un diagrama de espacio-tiempo representan exactamente lo que parecen representar, las distancias entre los puntos no se corresponden de forma directa con los intervalos entre los eventos representados (Maudlin, 2012: 122).

3 “a gradually increasing curve of subjectivity” (Durrell, 1952: 22).

4 Las coordenadas de Lorentz reemplazan a las cartesianas de la geometría euclidiana, mientras la longitud o distancia entre dos puntos, que se encontraba en la estructura métrica del espacio euclidiano, se deja a un lado en el espacio-tiempo tetradimensional de Minkowski

5 Seguimos de cerca la presentación de la teoría de la relatividad de Edward Orozco (2017).

6 Compárese esta perspectiva con los postulados de Bakhtin (1981: 278-279).

de Einstein, a la que denominó “universo heráldico”. En su nutrida correspondencia con Henry Miller, leemos en dos cartas fechadas en 1936 (la primera de agosto y la segunda de noviembre):

El arte de estos días va a ser arte real, como antes del diluvio. VA A SER PROFECÍA, en el sentido bíblico. Lo que propongo hacer con la más mortal solemnidad, es crear yo solo mi UNIVERSO HERÁLDICO. Se están poniendo los cimientos. LENTA PERO CUIDADOSAMENTE, Y SIN LA MENOR IDEA CONSCIENTE, ESTOY DESTRUYENDO EL TIEMPO (MacNiven, 1993: 30) [En mayúscula, en el original].

El Universo Heráldico no es más que un nombre de ese elemento en el cual nada ese bicho raro, el artista. QUIERO TRATAR DE ENMENDAR LA POSICIÓN PRECISA DE ESTA REALIDAD, QUE EXIGE UNA VEZ MÁS UN VERDADERO LUGAR FILOSÓFICO EN EL PENSAMIENTO (MacNiven, 1993: 37) [En mayúscula, en el original].

Tal intento de “destruir el tiempo” explica la razón por la que el autor considera a las cuatro novelas como ‘hermanas’ y no simples secuelas. Al enfatizar su acercamiento a la cosmología de Einstein, Durrell establece una analogía estructural, tal como la presenta Pursewarden al exponer su sueño de escribir una novela dimensional ‘n’, descrita como “a marriage of past and present with the flying multiplicity of the future racing towards one” (198). De este modo, se incorpora la noción de simultaneidad, que es la meta artística de Pursewarden. Tal concepto adquirió una significación renovada con la teoría de la relatividad, pues Einstein demostró que, cuando dos observadores están en movimiento relativo, necesariamente organizan lo observado en una modalidad temporal diferente, es decir, acontecimientos simultáneos no serán comprendidos como tales por otro observador. La idea del tiempo como una realidad independiente es

sustituida por una concepción en la que espacio y tiempo se encuentran inextricablemente entrelazados en un universo de cuatro dimensiones, denominado *continuum*. Para alcanzar la proyección estética de este último es necesario tener conciencia de que pasado y futuro coexisten con el presente, del mismo modo que Alejandría coexiste con la isla donde el narrador rememora la historia (Richardson, 1979: 112). En el *tempus* narrativo de Durrell, esto implica relatar en tiempo presente los acontecimientos pasados y que el tratamiento del futuro sea un modo de ampliar las expectativas del presente en términos de una demora del impulso narrativo, logrando así hacer un minucioso énfasis sobre la corporeidad espacial del tiempo (Richardson, 1979: 113-114). Así se entiende la constitución de los personajes y la ‘perturbación semántica’ que permite la narración peculiar de cada uno de ellos. Estos relatos, que se superponen sin ocultarse completamente, constituyen a *Justine* como un palimpsesto (Pierce, 1987: 485-486), del mismo modo que la ciudad está constituida por capas de pasado que llegan hasta el mito (Antiguo Egipto, Alejandro Magno, gnosis cristiana).

Justine desarrolla los recuerdos sobre Alejandría en sus múltiples aspectos; el narrador los reúne en un tapiz hecho de capas de historia y mito, porque desea comprenderlo todo: “I have had to come so far away from it in order to understand it all!” (17). Así espera reconstruir la ciudad en su cerebro (17-18), y para ello se ha refugiado en una isla (17, 21). El aislamiento lo ayuda a sopesar y registrar el pasado reciente, es decir, pasa aquellas experiencias por el tamiz del artista: el tiempo-reloj deja lugar a la selección e interpretación de la memoria, al son del mar:

In the great quietness of these winter evenings there is one clock: the sea. Its dim momentum in the mind is the fugue upon which this writing is made. Empty cadences of sea-water licking its own wounds, sulking along the

mouths of the delta, boiling upon those deserted beaches — empty, forever empty under the gulls: white scribble on the grey, munched by clouds (19-20).

El mar, recurso para la proyección estética del *continuum*, permite al narrador retomar el ritmo del cosmos, que había sido alterado por Alejandría; el océano es imagen de la indeterminación primordial: las aguas en movimiento simbolizan la transición entre lo estable y lo no formado y, en última instancia, entre la vida y la muerte. Si bien, desde una perspectiva simbólica la movilidad perpetua y el carácter informe son dos elementos esenciales, en *Justine* expresan el contexto en que se encuentra el contrafuerte metafísico. La isla, en cierto sentido, se opone al océano, y es donde resulta posible ordenar las experiencias en discurso: la ribera expresa el conocimiento o comprensión profunda del propio lenguaje. El mar desarrolla su polo positivo en cuanto espacio de germinación y producción (como todo símbolo, es ambivalente, y su aspecto negativo corresponde al océano agitado o 'mar de las pasiones'). El ritmo de las olas da vida al palimpsesto, pues cubre y descubre a cada momento realidades distintas, da sentido y lo arrebató; por ello, en el sonido de fondo del mar se descubre el ritmo de la fuga, procedimiento musical que, como sucede en la narración, superpone ideas que conduce a la polifonía por medio del contrapunto (Chevalier, 1987; Cirlot, 1992). Para el narrador, la conjunción de relatos y recuerdos da forma a la memoria de su amor por Justine hasta identificarla con la verdad que para todos los personajes significa Alejandría:

I return link by link along the iron chains of memory to the city which we inhabited so briefly together: the city which used us as its flora — precipitated in us conflicts which were hers and which we mistook for our own: beloved Alexandria! (17).

Por esta razón, la narración reconstruye las memorias sin apego a la secuencia cronológica: se entrecruzan los personajes, en medio de las contradicciones que cada punto de vista aporta, con la descripción de Alejandría y su paisaje, a partir del movimiento del presente al pasado y del pasado al presente, que culmina con los trágicos acontecimientos en el lago Mareotis, durante la jornada de caza.

La ciudad, en cuanto organismo viviente, determina a sus habitantes: "We are the children of our landscape; it dictates behavior and even thought in the measure to which we are responsive to it. I can think of no better identification" (39-40). Esta identificación es progresiva, pues hay un movimiento permanente de los personajes hacia Alejandría; dicho proceso, aunque inacabable por naturaleza, constituye la causa de la inestabilidad anímica y el núcleo mismo de la novela. El recurso de los espejos va en el mismo sentido; Justine, sentada frente a un tocador con varios de ellos y en diálogo con el narrador, lo expresa con toda claridad: "Look! five different pictures of the same subject. Now if I wrote I would try for a multi-dimensional effect in character, a sort of prism sightedness. Why should not people show more than one profile at a time?" (28). En esta representación multidimensional, los personajes se afectan a sí mismos y a los demás; sólo Alejandría es espacio continuo, los protagonistas y el lector mismo están frente a una sensación de discontinuidad e indeterminación que se profundiza conforme avanza la lectura de *Justine*. Por fidelidad al núcleo de la novela, Durrell abandona conscientemente la mimesis aristotélica, pues no hay realidad que imitar, sino únicamente relato. Entendemos que, por esta razón, los personajes se combinan con figuras míticas: Justine – Cleopatra (en la novela no es un personaje histórico sino un referente mítico); Justine – Arsinoe; Balthazar – Pan; Melissa – Artemisa, todos ellos medidos por la identificación central, Justine-Sabiduría.

La presencia del mito gnóstico en *Justine* permite discernir tres planos: a) una evocación ahistórica de los acontecimientos, cuya presencia condiciona a los personajes, al punto de crearlos como tales; b) en consecuencia, la pervivencia del mito en la ciudad de Alejandría, que asume una manifiesta realidad demiúrgica como principio activo de la historia; c) la comprensión de *Justine*, con el valor polisémico del protagonista y de la novela en su conjunto, depende enteramente de los sentidos que le asignemos al mito gnóstico de la caída de Sabiduría al que alude el narrador. Es importante acotar que la recepción es enteramente literaria, en el sentido de que no hay una preocupación por recuperar el relato literal, en el marco del gnosticismo de raigambre cristiana. Una de las fuentes del narrador es E. M. Forster (2014). Resulta significativa la cita que refiere la concepción gnóstica de la creación, que, a su vez, explica las peripecias de Sabiduría:

Held the Gnostic doctrine that creation is a mistake [...] He imagines a primal God, the center of a divine harmony, who sent out manifestations of himself in pairs of male and female. Each pair was inferior to its predecessor and Sophia ("wisdom") the female of the thirtieth pair, least perfect of all. She showed her imperfection not, like Lucifer, by rebelling from God, but by desiring too ardently to be united to him. She fell through love (39).

De manera esquemática se presentan aquí los temas centrales del gnosticismo: la creación como un error, la existencia de un Dios que es centro de la armonía, y lo que en vocabulario propiamente gnóstico se denomina 'Pleroma de los Eones'. Este último se explica en los siguientes términos: en las alturas invisibles habita el eón preexistente, cuyo nombre es Principio, Progenitor y Abismo, y que se encuentra más allá

de toda comprensión. A lo largo de eternidades innumerables permaneció en absoluto reposo, acompañado de Ennoia, también llamada Gracia y Silencio. En un momento determinado (las expresiones temporales quedan siempre desajustadas en un relato mítico) el Pre-Padre pensó emanar fuera de sí y arrojó este brote de pensamiento en su propio vientre materno, generando al Intelecto, el único capaz de comprender su grandeza. El Intelecto interior a la armonía divina se desplegó como propiamente intelecto y también como voluntad de conocimiento del Padre. A partir de aquí, los representantes de la escuela gnóstica discrepan significativamente (Jonas, 2010: 496), pero como no es la meta de este trabajo una descripción detallada del aporte de cada maestro, presentamos la siguiente síntesis: el Pleroma genera las parejas andróginas, que son opuestas y complementarias; cada una de éstas proviene de la perfección del Padre, pero debe autorrealizarse para alcanzar la completa plenitud (García Bazán, 2009: 22-23). El narrador expresa lo anterior en estos términos:

and if I saw her as an exemplar of the city it was not of Alexandria, or Plotinus that I was forced to think, but of the sad thirtieth child of Valentinus who fell, 'not like Lucifer by rebelling against God, but by desiring too ardently to be united to him'. Anything pressed too far becomes a sin (38).

"The sad thirtieth child of Valentinus" refiere de lleno al sistema valentiniano, cuya geografía abarca desde Siria hasta Egipto, y corona la especulación gnóstica de cuño cristiano. Fue la escuela con más aportes durante el siglo II, desde el punto de vista del desarrollo doctrinal. En la misma época florece la gnosis de Basíledes. Los valentinianos se caracterizaron por una gran libertad especulativa, tal como lo testimonian comentarios hostiles de Ireneo sobre la permanente transformación de sus ideas (1990: 18, 1); a su vez, hubo explícitas controversias al interior

de la escuela, al punto de que parece que el propio Valentín no alcanzó o no quiso dar “una forma” al sistema (Jonas, 2010: 494-495). De hecho, Ireneo se refiere por lo común a ‘seguidores de Valentino’ (tiene a la mano textos fundamentalmente de Tolomeo) y únicamente dedica un pasaje literal al fundador de la escuela (1990: 11, 1). Los valentinianos, entonces, ponen el acento en la caracterización de Dios Padre como incomprensible e inabordable; en él coexisten el Pensamiento o Silencio y Gracia. Esta unidad/diversidad está caracterizada como ‘fecunda’, pues de aquí surgen, por emisiones sucesivas, pares de eones: Inteligencia / Verdad; Logos / Vida (con sus diez emanaciones); y Hombre / Iglesia (con doce emanaciones). Como citamos más arriba, únicamente Inteligencia contempla al Padre y los demás eones tienen este deseo sin perder su armonía. El último eón, el trigésimo, es decir Sabiduría, tiene la misma aspiración de contemplación, aunque de manera desordenada. Ireneo de Lyon reconstruye lo anterior en estos términos:

Los demás eones [...] concebían en su paz un cierto deseo de ver al que había emitido su simiente y de saber acerca de la raíz sin principio [únicamente Intelecto conoce al Pre-Padre]. Pero avanzó precipitadamente el último y el más joven eón de la Dodécada emitido por el Hombre y por la Iglesia, es decir, Sabiduría, y experimentó una pasión sin el abrazo de su cónyuge, Deseado. Lo que había tenido su comienzo con los que estaban en torno al Intelecto y a la Verdad, se concretó en esta descañada, en apariencia por causa de amor, pero de hecho por audacia, porque no tenía comunidad con el Padre perfecto, como la tenía Intelecto. La pasión —dicen— era búsqueda del Padre, pues quería comprender su grandeza (1990, página).

En la concepción gnóstica podemos distinguir tres planos: Dios como Padre, es decir, como

divinidad suprema; el Hijo o conjunto de realidades espirituales; y el mundo psicofísico o realidades cambiantes y perecederas. Este último debe mantenerse subordinado al mundo espiritual y ser su reflejo; cuando esto no sucede, se producen los desórdenes más variados: excesos en las conductas individuales, decisiones que llevan al caos, sentimientos fuera de cauce, ausencia, en suma, de sabiduría. Para el gnóstico, el cosmos psicósomático consiste en un estado de confusión ontológica. A la cabeza de este cosmos caótico se encuentra un ser que concentra todas las fuerzas del error (la estabilidad del caos): es el Dios en que creen los hombres de este mundo y que sólo alimenta los deseos psíquicos y carnales; se trata, en realidad, de un usurpador del verdadero Dios, que otorga poder sobre lo inferior (de los seres humanos psíquicamente más calificados sobre los demás) (García Bazán, 2012: 4-7). Aquí se manifiesta la actitud dualista del gnóstico, pues en cuanto hombre espiritual está enfrentado al mundo. En el contexto de la escuela de raigambre cristiana, encontramos un dualismo ‘mitigado’ en tanto implica un rechazo del mundo psicofísico (Bermejo Rubio, 2007: 58). Con este adjetivo buscamos diferenciarlo del llamado ‘radical’, que postula la existencia de dos principios mutuamente irreductibles.

En este contexto, Ireneo de Lyon continúa la reconstrucción de la caída de Sabiduría (1990: I, 1-2): aunque advierte que se ha lanzado a una empresa imposible (el Padre es incomprensible en un sentido absoluto), se debate entre este reconocimiento y su amor hacia él. Esta tensión la arrastra permanentemente ‘hacia abajo’ y hubiese quedado absorbida por la sustancia del cosmos psicofísico si la fuerza del eón Límite no la hubiese contenido: éste la retiene, la consolida en sí misma y la convierte. Debido a ello, Sabiduría abandona su intención y la pasión que generó. Una variante del mito, que también es recogida por Ireneo de Lyon (1990: I, 1-2), resulta de sumo interés para nuestra hipótesis: dado que

se lanzó a una empresa incomprensible, Sabiduría, que no había sido fecundada por el principio masculino de su eón, parió una sustancia amorfa que había producido el ferviente deseo del Padre; como la generación era imperfecta sintió tristeza y temió por su propia extensión como eón y quiso, en su angustia, ocultar el engendro (Bermejo Rubio, 2007: 56-57). Este aborto que la avergüenza será el Demiurgo, creador del mundo, que proviene del vacío y retornará a la nada. En esta instancia del mito, Sabiduría actúa como providencia inferior, orientando inconscientemente al Demiurgo para que conduzca su obra espacio-temporal hacia un modelo superior que esté al servicio de la salvación de cuanto hay de espiritual en el universo pasional y elemental (García Bazán, 2012: 10-11).

Hundida en estas pasiones, asumió la idea de convertirse e intentó remontarse al Padre, pero después de atreverse por un cierto tiempo, se fatigó y se hizo suplicante de Aquél. Con ella suplicaron también los demás eones, principalmente el Intelecto (Ireneo de Lyon, 1990: I 1-2).

Los ruegos son escuchados y el Padre emite al mencionado Límite (también denominado por los gnósticos Cruz o Reintegrador, entre sus denominaciones más significativas, según acota Ireneo de Lyon), sin elemento femenino que lo secundara. Gracias a esta operación, Sabiduría es consolidada y restablecida; permanece en el Pleroma y es separada de la intención y de la posterior pasión, que son expulsadas, pues la intención, aun siendo una sustancia espiritual, carecía de forma y no llegaba a comprender nada (Ireneo de Lyon, 1990: I 2-3). Se conforma así una doble presencia de Sabiduría: la celeste y la terrestre.

En la gnosis, la respuesta al origen del mal se fundamenta en el tema de la caída: el mal es una realidad muy concreta que procede del mundo exterior del espíritu, lo que explica su condición material (Ricoeur, 1969: 275; Bermejo Rubio, 2007: 58).

LA RECEPCIÓN DE LA CAÍDA DE SABIDURÍA EN *JUSTINE*

Justine es un personaje autodestructivo que, por esta misma razón, acaba con su entorno; de hecho, se le ha estudiado como una mujer-vampiro (Lorenz, 2011: 97-104). El elemento que pone de manifiesto su carácter es la polaridad, por un lado, con Melissa y, promoviéndola más o menos discretamente, entre Nessim y el narrador. Dicha polaridad se traslada a la comprensión del conjunto de la realidad en pares de contrarios: primero produce la oposición, marca la diferencia, y luego induce la elección; cada vez que Justine pone en práctica esta operación, necesariamente fragmenta su propia comprensión de la realidad y la de su entorno más próximo.

El narrador presenta a Justine de este modo: “I see her sitting alone by the sea, reading a newspaper and eating an apple” (23). Así, la percibimos como solitaria y entre dos extremos: junto al mar, que como señalamos más arriba, expresa en su polo positivo la eternidad; y leyendo un periódico, que en contraposición, pone de manifiesto la fugacidad y la mundanidad. En el mismo sentido, la imagen de la manzana nos pone en contacto con la simbología de los deseos terrenos y con la voluntad de su desencadenamiento (Cirlot, 1992). La segunda parte de la presentación que hace el narrador nos coloca también en un estado intermedio, pero ahora apelando a la dicotomía luz-sombras:

or in the vestibule of the Cecil Hotel, among the dusty palms, dressed in a sheath of silver drops, holding her magnificent fur at her back as a peasant holds his coat — her long forefinger hooked through the tag. Nessim has stopped at the door of the ballroom which is flooded with light and music. He has missed her. Under the palms, in a deep alcove, sit a couple of old men playing chess. Justine has stopped to watch them. She knows nothing of the game, but the aura of stillness and concentration which brims the alcove fascinates her.

She stands there between the deaf players and the world of music for a long time, as if uncertain into which to plunge (23).

Justine se encuentra en tensión entre el salón de baile centelleante del Cecil Hotel, ámbito de la mundanidad, de un destello más cegador que luminoso; y un nicho oculto y oscuro (“in a deep alcove”) donde unos ancianos juegan ajedrez. Siente un fuerte reclamo por la segunda imagen, si bien no entiende esta actividad, que tiene una clara referencia a la concentración y al conocimiento, contraparte del espacio mundano del Cecil Hotel. A pesar de ello, se siente fascinada por la paz de los jugadores. Consideramos que este es el primer nivel de la recepción del mito gnóstico: Justine/Sabiduría es cautivada por un conocimiento que no puede vislumbrar ni en sus alcances ni en sus consecuencias. Mientras se encuentra absorta en medio de la escena, Nessim la toma de un brazo y la aleja de allí contra su voluntad en dirección al hotel, escenario de música y resplandores fútiles. Recordemos la primera parte del mito: en su núcleo está el Dios incognoscible e inalcanzable; Sabiduría, en su deseo de adorarlo, cae y da a la luz a un ser abortado. El relato gnóstico describe cómo Sabiduría intentó conocer e interpretar al Padre, el Ser Superior insondable, mediante el conocimiento y el raciocinio intelectual, por lo que fue excluida del llamado Pleroma y cayó en el sufrimiento de la materia y el Caos. Nessim resulta aquí una visión frustrada del eón Límite, que inició la conversión de Sabiduría.

El poder evocativo de los pasajes anteriormente citados se transforma en una referencia directa del narrador: “Nevertheless I can still see a direct connection between the picture of Justine bending over the dirty sink with the foetus in it, and poor Sophia of Valentinus who died for a love as perfect as it was wrong-headed” (23). Así como en la presentación de los rasgos cruciales del mito de Sabiduría hicimos referencia

al aborto espontáneo del Demiurgo, creador del universo material, debemos ahora centrarnos en los significados de un “amor tan perfecto como equivocado” y su relación con lo que Durrell especifica en la Nota a *Balthazar* (segunda obra del *Cuarteto*): “central topic of the book [...] an investigation of modern love”. Esto implica el marco en que es recepcionado un aspecto específico del mito gnóstico, es decir, el amor desordenado de Sabiduría. Para la tradición religiosa occidental, su peripecia ilustra las consecuencias de apartarse del centro divino y la desventura paralela del hombre marcado por el amor de Dios. Se trata del espacio que se abre entre el amor falso y el verdadero, y las consecuencias que desata su confusión: alejamiento de lo divino, doloroso peregrinaje en la oscuridad, generación de las pasiones, trastorno del Pleroma, origen de la posibilidad del mundo atomizado y transitorio, y comienzo del sufrimiento humano debido a la búsqueda insaciable de la Plenitud perdida (García Bazán, 2012: 10-11). Es importante anotar aquí que el perfume que identifica a Justine, exótico y costoso, tiene un nombre altamente significativo en este contexto: “*Jamais de la vie*” (27), es decir, aquello que nunca se alcanza en la vida, en referencia, entendemos, a un amor que quiere alcanzar una perfección vedada. Esta noción se profundiza si la asociamos a la simbología del aire y las estelas: imagen de reminiscencias y recuerdos que expone la situación del pensamiento saturado de sentimientos y nostalgias (Bachelard, 1990: 157). Melissa, por el contrario, usa perfumes baratos; este personaje y Justine se constituyen mutuamente en la polaridad. La primera representa para el narrador la amante carente de atributos cautivantes, a la que llega y con quien permanece sin que sepa explicarse los razones. Si bien Melissa (no podemos verla sino con los ojos del narrador) carece de las cualidades mundanas y la perspicacia y seducción de Justine, expresa el modelo de amor en medida humana: sostiene, cuida y protege a

quien, atrapado en la telaraña de Justine e instrumento de Alejandría-Demiurgo, no alcanza a discernir el riesgo de esta situación.

En la narración no hay datos seguros sobre Justine: “Two subjects upon which it was fruitless to question Justine too closely: her age, her origins” (55). El hecho de que nadie pueda decir algo acerca de su vida la instala fuera de la cotidianidad del relato; lo esencial, sus orígenes profundos, quedan en una esfera indeterminada. En este ámbito, por fuerza nunca delimitado, percibimos la polaridad del personaje: por una parte, tiene un lado estúpido (culto del placer y de las pequeñas vanidades, arrogancia permanente y temor del juicio de los demás, en especial si, de algún modo, dependen de ella) (27); por otra, expresa una comprensión tal de los hechos que coloca al narrador y a Nessim como sus subordinados. Al primero le advierte que, si la intimidad va más lejos, serán esclavos uno del otro, pues descubrirán los colores sombríos de la sensualidad (28); de hecho, así sucede, aunque en una sola dirección: cuando la relación se estrecha en un vínculo sexual, el narrador se vuelve un cautivo de sus caprichos. Respecto de su esposo, el lazo entre ambos realza la fragilidad de Nessim y su reputación de *mari complaisant* ante los múltiples amantes de Justine y el modo en que bailan: “I had watched them dancing together several times, he slender and with a deep waist like a woman, and long arched beautiful hands” (30).

En la novela se acentúan los caracteres femeninos de Nessim (su cintura estrecha y sus manos hermosas y flexibles) que se contraponen a las características de su esposa: “Justine’s lovely head — the deep bevel of that Arabian nose and those translucent eyes, enlarged by belladonna. She gazed about her like a half-trained panther” (30).

Si bien, en principio, la narración realza la belleza de las facciones de Justine (el corte de su cabeza y el ángulo de su nariz), la descripción recae en su mirada; el efecto de la belladona

sobre sus ojos traslúcidos le dan la apariencia de una pantera semidomesticada, pues dilata sus pupilas. Esta herbácea fue utilizada en Egipto como narcótico, mientras que en Europa se le conoció como parte de “las hierbas de las brujas” y se le usaba en las orgías (Cull, 1989: 25-26). La imagen de la pantera nos sugiere una sensualidad cuya supervivencia depende de las presas que cace en cuanto depredadora sexual. Así comienza a suceder con el narrador, pues Justine tiene plena posesión sobre Nessim:

She could not help but remind me of that race of terrific queens which left behind them the ammoniac smell of their incestuous loves to hover like a cloud over the Alexandrian subconscious. The giant man-eating cats like Arsinoe were her true siblings (23).

Arsinoe refiere claramente a su hermana Cleopatra, que representa la oscuridad de Alejandría (“terrific queens”). El narrador recrea la imagen de Marco Antonio en cada uno de los amantes de Justine, alguien a quien amar y vencer al mismo tiempo. Cuando comenta *Moeurs*, apuntes para una novela, de Arnauti, primer esposo de Justine, señala con sorpresa que las observaciones del narrador coinciden con las que más tarde harán él mismo y Nessim: “The compliance she extorted from us all was the astonishing thing about her” (68). Tal complejo entramado de extorsión y obediencia traza el modo en que Justine domina la voluntad de sus amantes.

En este punto conviene traer a colación el parecer de Clea respecto de la conducta sexual de Justine; aplicarle los principios del psicoanálisis freudiano implica vaciarla de su sustancia mítica: “takes away all her mythical substance” (68).

Las genealogías míticas, que son mencionadas incidentalmente en *Justine*, constituían para los gnósticos un principio hermenéutico de las Escrituras. La imagen-relato de Sabiduría está presente en la novela como un modo de representar el amor en cuanto constitutivo esencial de

la naturaleza humana, pero bajo el signo de la autodestrucción. Hemos puesto nuestro esfuerzo en reconstruir la estratificación de los sedimentos del personaje de Justine, pues así como la técnica del palimpsesto afecta la visión de los personajes (cada individualidad como verdad absoluta del relato de Alejandría) también se van adensando sus cimientos, lo que sostiene la lógica subyacente al relato. Debido a ello, no se opera la redención de Justine – Sabiduría mediante una simbología concreta, sino que simplemente desaparece como proceso metafórico.

CONCLUSIONES

Hemos seguido la recepción de algunos aspectos del mito gnóstico, en sede valentiniana, de la caída de Sabiduría y la producción del cosmos material, enmarcada por los diversos intereses estéticos y filosóficos de Lawrence Durrell. Señalamos, en principio, la vocación del autor por hacer una lectura estética de la teoría de la relatividad, como él mismo señala en la nota a *Balthazar*, la segunda novela del *Cuarteto*; esta representación da lugar a una técnica de palimpsesto, en la que ninguno de los relatos se mantiene como verdad y, por el mismo motivo, no desaparecen completamente. El concepto de ‘perturbación semántica’, que Durrell utiliza en su estudio sobre literatura inglesa, nos permite comprender la necesidad de un *continuum*: todo *scorzo* del relato es verdadero y nada se obtiene de la suma de ellos. Desde la perspectiva de la estructura novelística, la aplicación estética de la teoría de Einstein implica la clausura de la física mecánica y del concepto de *durée* bergsoniana, es decir, de una memoria que selecciona recuerdos que se constituyen en la verdadera realidad.

En el marco de este *continuum* tiene lugar la recepción del mito de Sabiduría. Nos hemos ocupado de establecer su función desencadenante en

el relato, teniendo en cuenta un segundo aspecto al que Durrell da relevancia: el *Cuarteto* trata del ‘amor moderno’. Es aquí donde tiene lugar la relectura de una parte del mito; decimos ‘una parte’, porque Justine representa únicamente su lado oscuro: la caída sin redención (sin reintegración a la unidad del Padre). En este marco, sólo queda espacio para la seducción, la sexualidad y el dominio, por los cuales Alejandría asume un carácter demiúrgico, aunque no guarde relación alguna con el personaje de Justine, excepto porque la ciudad le impone su voluntad (en este sentido, pensamos en la oración final de la Nota a la novela: “Only the city is real”). Entendemos que el mito opera como recurso para fijar el tiempo, cuya linealidad queda subsumida por la teoría de Einstein, y para caracterizar la naturaleza del amor, el cual, víctima de la relatividad, también está marcado por la caída.

La escritura aporta una distancia que desvincula el mensaje de la primera persona del relato; en efecto, mediante la superposición de las escrituras queda el espejismo de la primera persona y aparece el núcleo central de la hermenéutica: aquello que se despliega delante del texto y, fundamentalmente, a partir de él. Ante esta realidad, el narrador de *Justine* representa el drama del *anthropos*, un nuevo Adán que expresa simbólicamente el universal de la experiencia y explora la conciencia de la culpabilidad del ser humano.

REFERENCIAS

- Bachelard, Gaston (1990), *L'air et les songes. Essai sur l'imagination du mouvement*, Éditions Quintette, París.
- Bakhtin, M. M. (1981), *Discourse in the Novel. The Dialogic Imagination: Four Essays* by M. M. Bakhtin, Austin, University of Texas Press.
- Bermejo Rubio, Fernando (2007), “Lógica dualista, piedad monoteísta: la fisonomía del mito maniqueo”, *Ilu. Revista de Ciencia de las Religiones*, vol. 12, pp. 55-79.
- Chevalier, Jean (1987), *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Herder Editorial.
- Cirlot, Juan Eduardo (1992), *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Editorial Labor.

- Cull, Jhon T., 1989, "On Reading Fuentes: Plant Lore, Sex, and Death in 'Aura'", *Chasqui: Revista de Literatura Latinoamericana*, vol. 18, núm. 2, pp. 18-27.
- Durrell, Lawrence (2012), *The Alexandria Quartet*, Londres, Folio Society.
- Forster, E. M. (2014), *Alexandria. A History and a Guide*, Londres, Tauris Parke Paperbacks.
- Gadamer, Hans-George (1972), *Wahrheit und Methode*, Tübingen, J C B Mohr Paul Siebeck.
- García Bazán, Francisco (2009), *El gnosticismo: esencia, origen y trayectoria*, Guadalquivir, Buenos Aires.
- García Bazán, F., 2012, "La Sofía gnóstica y la concepción de la mística entre los neoplatónicos", *Studia Hermetica Journal*, vol. 2, núm. 1, pp. 4-26.
- Genette, Gerard (1990), *Figuras III*, Barcelona, Lumen.
- De Lyon, Ireneo (1990), "Contra las herejías", en *Los gnósticos*, Madrid, Gredos.
- Jonas, Hans (2010), *Gnosi e spirito tardoantico*, Milano, Bompiani.
- Kristeva, Julia (1993), *Proust and the Sense of Time*, Nueva York, Columbia University Press.
- Kristeva, Julia (2004), "Proust and Time Embodied", en Harold Bloom (ed.), *Marcel Proust*, Philadelphia, Infobase Publishing, pp. 17-36.
- Lorenz, Paul (2011), "From the Interior City: The White Negro Thinking in Pidgin", en Donald P. Kaczvinsky, *Durrell and the City: Collected Essays on Place*, Maryland, Fairleigh Dickinson University Press, pp. 97-104.
- MacNiven, Ian S. (comp.) (1993), *Durrell-Miller. Cartas, 1935-1980*, México/Madrid, Siglo XXI Editores.
- Orozco Pereira, Edward Duván (2017), "Heidegger y Einstein: relación en torno al tiempo", *Revista Colombiana de Filosofía de la Ciencia*, vol. 17, núm. 35, pp. 65-89.
- Pierce, Carol (1987), "Wrinkled Deep in Time: *The Alexandria Quartet* as Many-Layered Palimpsest", *Twentieth Century Literature*, vol. 33, núm. 4., pp. 485-498.
- Richardson, Ken (1979), "Space-time and Relativity in *The Alexandria Quartet*", *Labrys*, núm. 5, pp. 111-139.
- Ricoeur, Paul (1969), *Le conflit des interprétations. Essais d'herméneutique*, París, Éditions du Seuil.
- Steinberg, Theodore L. (2005), *Twentieth-Century Epic Novels*, Newark, University of Delaware Press.
- Vipond, Diane L. (1999-2000), "A Post-Colonial Reading of Lawrence Durrell's *The Black Book*", *Deus Loci: The Lawrence Durrell Journal*, NS 7, pp. 110-125.

CLAUDIO CÉSAR CALABRESE. Licenciado en Letras por la Universidad Nacional de Mar del Plata (UNMDP), Argentina; Doctor en Letras por la Universidad del Salvador (USAL), Argentina; Maestro y Doctor en Filosofía por la Universidad de Barcelona (UBA), España. Adscrito al Departamento de Humanidades de la Universidad Panamericana (UP), México. Entre sus publicaciones recientes se encuentra: *La recepción de Platón en el siglo XX. Una poiesis de la percepción* (2020, en coautoría con Ethel Junco); "Conciencia del tiempo en san Agustín y en Husserl. Los modos originarios de la subjetividad" (*Alfa. Revista de Artes, Letras y Filosofía*, núm. 48, 2019); y "La condición órfica en la narración maravillosa: tres cuentos de Perrault" (*Çédille. Revista de Estudios Franceses*, núm. 16, 2019).



Protea (2020). Técnica mixta: Abraham Morales.
Prohibida su reproducción en obras derivadas.