

Les ATELIERS du SAL

**Numéro 6
2015**

Séminaire Amérique Latine (SAL)
Centre de Recherches Interdisciplinaires sur les
Mondes Ibériques Contemporains (CRIMIC)
Université Paris-Sorbonne

Directeur : Eduardo Ramos-Izquierdo, Université Paris-Sorbonne

Secrétaire de rédaction : Jérôme Dulou, Université Paris-Sorbonne

Maquette : Andrea Torres Perdigón, Gerardo Centenera, Université Paris-Sorbonne

Comité scientifique

Federico Álvarez Arregui, UNAM

Françoise Aubès, Université Paris Ouest Nanterre La Défense

Trinidad Barrera, Universidad de Sevilla

Corin Braga, Universitatea Babeş-Bolyai, Cluj-Napoca

Rosalba Campa, Università degli Studi di Roma "La Sapienza"

José Cardona-López, Texas A&M International University

Maricruz Castro Ricalde, Tecnológico de Monterrey, Campus Toluca

Elsa Cross, UNAM

Alai Garcia Diniz, Universidade Federal de Santa Catarina

Antonio Fernández Ferrer, Universidad de Alcalá

Paul-Henri Giraud, Université Charles de Gaulle Lille III

Javier Gómez-Montero, Christian-Albrechts-Universität zu Kiel

Luz Elena Gutiérrez de Velasco, Colegio de México

Gustavo Jiménez, UNAM

Théophile Kouï, Université de Cocody

María Rosa Lojo, Universidad del Salvador/Conicet

Covadonga López Alonso, Universidad Complutense de Madrid

Nadine Ly, Université de Bordeaux III

Giovanni Marchetti, Università di Bologna

Naín Nómez, Universidad de Santiago de Chile

Florence Olivier, Université Sorbonne Nouvelle Paris III

Héctor Perea, UNAM

Néstor Ponce, Université Rennes II

Pol Popovic Karic, Tecnológico de Monterrey, Campus Monterrey

Susanna Regazzoni, Università Ca' Foscari Venezia

Fabio Rodríguez Amaya, Università degli Studi di Bergamo

Rogelio Rodríguez Coronel, Universidad de La Habana

Gabriel Saad, Université Sorbonne Nouvelle Paris III

Adriana Sandoval, UNAM

László Scholz, Université Eötvös Loránd

Silvana Serafin, Università degli Studi di Udine

Stefano Tedeschi, Università degli Studi di Roma "La Sapienza"

Ana María Zubieta, Universidad de Buenos Aires

Comité de rédaction

Sandra Acuña, Université Paris-Sorbonne

Jessica Belmar, Université Paris-Sorbonne

Laurence Breysse-Chanet, Université Paris-Sorbonne

Marisella Buitrago, Université Paris-Sorbonne

Gerardo Centenera, Université Paris-Sorbonne

Inmaculada Donaire del Yerro, Universidad Autónoma de Madrid

Jérôme Dulou, Université Paris-Sorbonne

Paula García Talaván, Université Paris-Sorbonne

Renée Clémentine Lucien, Université Paris-Sorbonne

Charles-Edouard Machet, Université Paris-Sorbonne

Joaquín Manzi, Université Paris-Sorbonne

Ramón Martí Solano, Université de Limoges

Roberta Previtera, Université Paris-Sorbonne

Andrea Torres Perdigón, Université Paris-Sorbonne

Camilo Vargas, Université Paris-Sorbonne

Table des matières

Présentation	5
Articles	8
<i>Écritures plurielles : voyages temporels.</i>	9
« 1914-2014 : de voyages et d'écritures dans l'œuvre de Cortázar et/ou Bioy Casares »	
<i>José García Romeu</i>	
Julio Cortázar: historieta y grafiti, los recursos del compromiso	10
<i>Raquel Thiercelin-Mejías</i>	
<i>Los autonautas de la cosmopista</i> : composición y voces narrativas	22
<i>Vicente Cervera Salinas</i>	
Armonías y contrastes en dos cuentos de Cortázar y Bioy Casares	41
<i>Écritures plurielles et croisements transatlantiques.</i>	
« De l'anti et du contre : des auteurs de 1914 à nos jours »	55
<i>Gracia Morales Ortiz</i>	
La presencia de narradores "aliquidcientes" en la cuentística de Julio Cortázar: una apuesta en contra de la omnisciencia	56
<i>Roberta Previtera</i>	
Du cinéma d'espionnage à l'humour <i>slapstick</i> : anti-héros et contre-performances dans <i>El ojo de la patria</i> d'Osvaldo Soriano	71
<i>Laura Destéfanis</i>	
Contra el nacionalismo: efectos de lectura (a propósito de Martín Kohan y Carlos Gamerro)	90
Mélanges	106
<i>Inmaculada Donaire del Yerro</i>	
La novela de artista hispanoamericana: emergencia y definición de una tradición propia	107
<i>Estelle Gacon</i>	
El autor y el escritor ante el <i>best seller</i> . Actitudes autoriales en los media	122
<i>Sandra Acuña Español</i>	
De lo pictórico a la ficción en <i>La Novia Oscura</i> de Laura Restrepo	135

Comptes-rendus	144
<i>Pilar Valenzuela Rettig</i>	
Borges y Buenos Aires: lecturas y configuraciones	145
<i>Rubén Pujante Corbalán</i>	
Borges y la pluralidad de perspectivas críticas	151
<i>Charles-Edouard Machet</i>	
En la selva infinita de la novela corta	157
Entretien	160
<i>Eduardo Ramos-Izquierdo y Sandra Acuña</i>	
Entrevista a Yuri Herrera. "Caos más tiempo" se convierte en una cierta armonía intangible	161
Création	177
<i>Pablo Montoya</i>	
Escenas del Paraíso	178
<i>Yuri Herrera</i>	
Los últimos	182

Présentation

Eduardo Ramos-Izquierdo
Université Paris-Sorbonne
eri1009eri@yahoo.com

Citation recommandée : Ramos-Izquierdo, Eduardo « Présentation ». *Les Ateliers du SAL* 6 (2015) : 5-7.

Ce sixième volume de *Les Ateliers du SAL* réunit les communications présentées lors des journées d'études que nous avons organisées en collaboration avec les groupes de recherche de l'Università Ca'Foscari de Venezia et de l'Universidad de Granada pendant l'année 2014. Parallèlement aux commémorations historiques du centenaire de la Grande Guerre, l'année 2014 dans l'espace littéraire latino-américain, nous a permis de célébrer, au cours des différentes manifestations scientifiques organisées par le SAL, l'anniversaire de la naissance de quelques-uns de nos grands classiques (Bioy, Cortázar, Julia de Burgos, Huerta, Parra, Paz, Revueltas), par de nouvelles lectures et relectures de leurs œuvres.

Dans ce numéro, nous conservons la même structure que dans les numéros précédents, avec la partie des dossiers portant sur les différents sujets abordés dans les manifestations scientifiques citées, les articles de « Mélanges », la section de « Comptes rendus », celle de l'entretien d'un écrivain contemporain et, pour finir, les textes de création inédits.

Le premier dossier de notre cinquième session académique de l'axe *Ecritures plurielles et voyages temporels*, contient une série d'articles portant sur l'axe où le sujet « 1914-2014 : des voyages et des écritures dans l'œuvre de Cortázar et/ou Bioy » est décliné ; ces articles sont écrits par trois universitaires brillants et expérimentés : une analyse pertinente de l'œuvre 'illustrée' de Cortázar qui montre sa grande valeur esthétique et idéologique (Garcia-Romeu); une lecture exceptionnelle par sa lucidité et par sa documentation du volume de Cortázar-Dunlop écrit par une amie personnelle des auteurs (Thiercelin-Mejías) ; et, pour finir, une analyse subtile des échos dantesques dans la fiction de Bioy et de Cortázar (Cervera).

Le dossier suivant reproduit des travaux présentés lors de la troisième manifestation scientifique de l'axe *Ecritures plurielles et croisements transatlantiques* où nous avons traité le sujet « De l'*anti* et du *contre* : des auteurs de 1914 à nos jours » : une nouvelle proposition de type de narrateur 'aliquidscient' *contre* le narrateur omniscient dans la prose de Cortázar (Morales) ; l'étude de la migration, depuis le film d'espionnage et de la comédie *slapstick* vers l'œuvre de Soriano, de l'*anti-héros* et de la *contre-performance* (Previtera) ; l'analyse de quelques formes d'expression contre le nationalisme dans la prose de fiction de Kohan y Gamero (Destéfanis).

La section « Mélanges » présente trois études d'actualité : une lecture précise et documentée de l'émergence et de la définition du roman d'artiste dans notre littérature (Donaire); un examen

soigné du sujet de l'écrivain-auteur du *best seller* et de son attitude dans les media (Gacon) ; et une analyse intertextuelle originale des personnages de fiction et de leurs modèles réels dans l'œuvre romanesque de Laura Restrepo (Acuña).

Dans la section de comptes rendus nous proposons des notes critiques sur un choix de livres de publication récente : Roland Spiller (éd.), *Borges-Buenos Aires: configuraciones de la ciudad del siglo XIX al XXI* (Valenzuela) ; Vicente Cervera Salinas, *Borges en la Ciudad de los Inmortales* (Pujante) ; et Gustavo Jiménez Aguirre (coord.), *Una selva tan infinita. La novela corta en México (1891-2014), III* (Machet).

Par ailleurs, nous avons cette fois-ci le plaisir de reproduire un entretien avec Yuri Herrera (Ramos-Izquierdo, Acuña), dans lequel l'auteur nous donne des pistes pertinentes sur son métier d'écrivain.

Pour finir, nous sommes heureux d'inclure dans la section de création deux textes inédits : une prose de fiction de Yuri Herrera et un poème en prose de Pablo Montoya.

Je tiens à remercier encore une fois les collègues qui ont participé au comité de rédaction et au comité scientifique pour le soin porté à la lecture et à la relecture des textes, et pour leurs observations pertinentes. De même, je remercie le secrétaire de rédaction et la jeune équipe éditoriale pour sa disponibilité, son dynamisme, son dévouement et son enthousiasme dans la réalisation de ce numéro qui nous permet de partager, à nouveau, notre passion plurielle pour la littérature.

ERI

Articles

**Écritures plurielles :
voyages temporels.**

**« 1914-2014 : de
voyages et
d'écritures dans
l'œuvre de Cortázar
et/ou Bioy Casares »**

Julio Cortázar: historieta y grafiti, los recursos del compromiso

José Garcia-Romeu
Université de Toulon
josegarciaromeu@free.fr

Citation recommandée : Garcia-Romeu, José. "Julio Cortázar: historieta y grafiti, los recursos del compromiso". *Les Ateliers du SAL* 6 (2015) : 10-21.

Con *La vuelta al día en ochenta mundos* (1967) y *Último round* (1969), Julio Cortázar inventa en colaboración con Julio Silva el almanaque jocoso, reunión estrafalaria de imágenes heterogéneas y de textos propios recolectados a modo de miscelánea. El autor argentino demuestra así su interés por el libro, como objeto total, y por la ilustración, como medio de superar la seriedad de la literatura burguesa. A la hora de producir una estética comprometida que le permita transmitir sus ideas políticas, ese gusto de Cortázar por la imagen le va a inspirar naturalmente la composición de una serie de obras ilustradas. En esto no interviene la idea rudimentaria de que la imagen facilita la transmisión del mensaje a un público amplio, no letrado, sino la noción de juego, el placer infantil —en el buen sentido de la palabra— de recortar y pegar figuritas y sobre todo un verdadero proyecto estético, bastante más ambicioso de lo que podría dar a entender la intención militante y el tono ligero y humorístico de algunas de estas creaciones.

Nuestro propósito consiste en estudiar, tomando en cuenta la asociación del compromiso político con la búsqueda estética, el experimento titulado *Fantomas contra los vampiros multinacionales* (1975).

Experimentos estético-políticos

En la obra de Julio Cortázar, *Fantomas...* no es un caso aislado y puede ser incluido en una serie que cuenta por lo menos con otras dos creaciones de intención semejante¹: "Noticias de mayo" (1969) y *La raíz del ombú* (1978-2004)². Recordemos asimismo que el escritor ha reflexionado en varias ocasiones sobre la mejor manera de transmitir su ideario político, con la preocupación constante de no abandonar la dimensión artística en provecho del mensaje puro. En el prefacio de *Pameos y meopas* (1971) por ejemplo, reconociendo que los poemas algo antiguos recogidos allí pertenecen a un modelo caduco, Cortázar proclama su adhesión a la revolución estética que se está cumpliendo entonces, según él, fuera del libro tradicional, en un espacio de tránsito estético y social, en el intercambio genérico, en la calle, en los talleres de artista, en las creaciones plásticas de avanzada:

[...] la poesía está cada vez más en la calle, en ciertas formas de acción renovadora, en el hallazgo anónimo o sin pretensión de las canciones populares, de los *graffitti* (sic.). Hace pocos días, en una

1 || Descartamos de la serie *Libro de Manuel* (1973) —obra igualmente comprometida que juega con recortes de diario— porque carece, al contrario de las que citamos, de una verdadera dimensión plástica.

2 || 1978 es la fecha de una primera edición hecha sin autorización de los autores y 2004 la de la primera edición oficial.

galería del metro de París, sobre un afiche donde la *starlette* de turno presentaba el corpiño que-sostiene-sin-esconder, leí esta inscripción que de acuerdo con las leyes francesas podría costar dos meses de cárcel a su autor: POÈTES DES MURAILLES, RÉVEILLEZ-VOUS! [...] Al borde del día en que escribir dejará de ser mi manera de respirar, algo en mí es todavía capaz de entender el cambio, sentir contra el rezago de las jerarquías intelectuales burguesas que si la poesía del hombre de hoy puede darse como se da en Octavio Paz o en un Drummond de Andrade, también se da cada día más (si dejamos caer las máscaras, si vivimos en la calle abierta y amenazadora y exaltante del tiempo revolucionario) en el lenguaje de las tizas en los muros, de las canciones de Léo Ferré, de Atahualpa Yupanqui [...], en los juegos psicodélicos, en los *happenings* y en las provocaciones de lo aleatorio y lo mecánico que abren cada día más al gran público el pasaje a nuevas formas de lo estético y lo lúdico (9-10).³

Estas líneas dan la clave de los experimentos que Cortázar inició dos años antes en *Último round* y prosiguió luego con *Fantomas...* y *La raíz del ombú*. Cansado tal vez del trabajo de cámara del escritor sesudo y afanoso, el autor habría deseado adaptar al objeto literario y al libro los dispositivos del *happening*, de la recuperación y del desvío, propios de las artes plásticas de su época.

También se halla una justificación de los dispositivos del compromiso cortazariano en "Graffiti" (1980). El cuento reivindica efímeros y subversivos murales de tiza, no tanto porque transmitirían un mensaje político concreto, sino simplemente porque son la proyección de un gesto artístico que afrenta el orden gris impuesto por la autoridad. Cortázar ya había afirmado en 1969, durante el famoso debate que lo opusiera a Óscar Collazos, que la expresión de un arte literario revolucionario debía asentarse sobre todo en la forma y no tanto en el contenido:

[...] la novela revolucionaria no es solamente la que tiene un "contenido" revolucionario sino la que procura revolucionar la novela misma, la forma novela, y para ello utiliza todas las armas de la hipótesis de trabajo, la conjetura, la trama pluridimensional, la fractura del lenguaje [...] (*Julio Cortázar: al término del polvo y del sudor* 134).

Al rechazar en las páginas de esa polémica el realismo socialista como estereotipado, Cortázar opinaba que el arte comprometido y revolucionario no lo era únicamente por el mensaje político que transmitía, sino y sobre todo por la forma innovadora y anticonformista que adoptaba.

3 || Subrayado por Cortázar.

Características generales de la estética comprometida

"Noticias de mayo", *Fantomas...* y *La raíz del ombú*, aunque cumplan con la misma motivación política, han sido montadas en circunstancias particulares que explican su diferencia e incluso sus logros desiguales. "Noticias de mayo" es un collage en el que Cortázar combina una creación poética propia con lemas de mayo del 68, con imágenes de afiches estudiantiles y con artículos de la Carta de la Convención de las Universidades Francesas. *Fantomas contra los vampiros multinacionales* superpone un relato típicamente cortazariano a las páginas de un cómic mexicano dibujado por Víctor Cruz Mora y escrito por Gonzalo Martré⁴. Desviada de su destino original, la historieta sirve de pretexto a una aventura política graciosa. La obra incluye otras imágenes: grabados de novelas del siglo XIX o fotomontajes que evocan los recursos empleados por Andy Warhol para sublimar la reproductibilidad industrial en invención artística. Por fin, *Fantomas...* concluye con un apéndice que recoge las resoluciones del tribunal Russel, tal como lo hiciera "Noticias de mayo" con la Carta de las Universidades. Ambas obras obedecen básicamente a un mismo protocolo creativo: el desvío y la recuperación de obras anteriores y su reorganización semántica mediante la proyección de un texto que cruza compromiso político e invención estética.

La raíz del ombú sigue en cambio un principio algo diferente. Es una historieta que se fue ajustando de manera improvisada y progresiva según señaló Cortázar en 1980:

Las cosas sucedieron así: Alberto Cedrón vino desde Roma a París con su carpeta de dibujos y me pidió que lo ayudara, incorporando textos y diálogos, a convertir esto en un libro. Aparte de la fuerza irresistible que lo había obligado a trabajar durante muchos meses para convertir en figuras la marea de los recuerdos y las obsesiones, todo el resto era confuso; esas figuras partían en secuencias bruscamente interrumpidas, la alucinación se mezclaba con la memoria en una saga aparentemente inconexa y divagante. Mostrándome página a página su trabajo, Alberto habló confusamente de los puentes mentales que podían unir las diferentes partes; supe que esperaba de mí como un orden, una coherencia [...]. La falsa modestia no es mi fuerte; creo haberle dado una buena mano a Alberto Cedrón, potenciando virtualidades, uniendo lazos de difícil enlace, armando mejor el mosaico y el mensaje (Cedrón-Cortázar, *La raíz del ombú* 5).

4 || Se trata del número 201, "La inteligencia en llamas", de la famosa historieta quincenal mexicana *Fantomas, la amenaza elegante*, cuyo héroe se parecía más a un superhéroe estadounidense que al Fantômas original inventado en 1910 por Pierre Souvestre y Marcel Allain. Las aventuras de este Fantomas mexicano, inventado por el dibujante Rubén Lara y el argumentista Guillermo Mendizábal en 1966, fueron publicadas hasta 1985 por el famoso editor Novaro.

Alberto Cedrón pidió pues a Cortázar que elaborara un texto que permitiera armar y ordenar sus dibujos. El escritor no se limitó por lo tanto a ponerle diálogos y acotaciones a las casillas sino que las ordenó y les encontró una lógica. El resultado no es tan logrado como el de las dos obras anteriores, ya que a pesar de la calidad de los dibujos (mucho más expresivos por ejemplo que los del tebeo mexicano), el relato construido por Cortázar es maniqueo, elemental y carece del humor que otorga encanto a sus otras obras comprometidas. Podemos también intuir que lo dramático de la situación en aquel año 1978 y la seriedad de Alberto Cedrón le impidieran mantener su jovialidad habitual.

Autoficción, historieta y texto: los componentes básicos

Fantomas contra los vampiros multinacionales se encuentra pues a medio camino entre "Noticias de mayo" y *La raíz del ombú*. Con respecto a la primera obra, otorga más espacio a la ilustración y adopta, en apariencia, un aspecto narrativo más convencional que la creación poética libre de 1969. Con respecto a la historieta dibujada por Alberto Cedrón, mantiene una verdadera ambición literaria al proponer, como veremos, construcciones diegéticas sofisticadas procedentes de las técnicas del *nouveau roman* y del cuento neofantástico.

A propósito de los motivos que lo inspiraron, el propio Cortázar declaró:

[...] siempre me indignó que el bloqueo de la comunicación en América Latina, perfectamente montado por las agencias noticiosas del imperialismo norteamericano y las complicaciones internas, hiciera que gran parte de nuestros pueblos ignorara cosas como los trabajos y las sentencias del Tribunal Russel. Por una serie de circunstancias divertidas, llegó a mis manos una revista mexicana de tiras cómicas donde había una aventura de Fantomas en la cual yo mismo figuraba como uno de los personajes. Decidí valerme de las imágenes, cambiándoles el sentido y agregando textos que mostraran cómo los genocidios culturales no son obra de algún loco suelto que incendia bibliotecas, como en esa historieta, sino que se trata de una maniobra perfectamente montada contra nuestras culturas y nuestras luchas por una soberanía material e intelectual (González Bermejo, *Conversaciones* 212).⁵

5 || Extrañamente, en una entrevista, Rubén Lara le adjudica a Julio Cortázar la autoría de ese número de *Fantomas*. Ver: Almamarquina, "Entrevista a Rubén Lara" párr. 7.

Lo primero que salta a la vista cuando se lee *Fantomas...* es el encuentro de un tono literario culto con una historieta popular mexicana influida por las normas del cómic estadounidense⁶. Publicado en un modesto folleto con el propósito de ser difundido por los quioscos americanos, el librito juega pues con la heterogeneidad de las voces, de las formas y de los modos, pero no sólo porque se cruce literatura y tebeo: el tono jocoso, el recurso al superhéroe, las referencias a la literatura más clásica y a sus ocurrencias, la autoirrisión contrapuesta al orgullo de representar el honorable Tribunal Russel y de formar parte de las altas esferas de la intelectualidad universal, la mezcla entre realidad e invención, frivolidad y gravedad... todo ello participa en la elaboración de una obra que maneja las referencias de la cultura popular mediante un complejo dispositivo innovador y culto, asumiendo con desparpajo lo que otros escritores cumplían por entonces con mayor distanciamiento literario. En efecto, cuando Manuel Puig en *El beso de la mujer araña* (1976) o Mario Vargas Llosa en *La tía Julia y el escribidor* (1977) se referían a la radionovela o al cine popular, utilizaban la cita indirecta y asignaban dicha cita a personajes en tercera persona, carentes de dignidad heroica. Julio Cortázar en cambio recupera un cómic verdadero que integra ampliamente a su invención. Además, se involucra a sí mismo, aprovechando el argumento de Gonzalo Martré para elaborar una autoficción en la que aparece como personaje, ayudante del mismísimo Fantomas, con el fin de denunciar ciertos aspectos del capitalismo imperialista. En Argentina, habrá que esperar los años noventa, y por ejemplo César Aira y su novela *El congreso de literatura* (1999), para volver a conseguir esa asociación entre autoficción y elementos de la cultura cómic (el sabio loco, el superhéroe, la conjura internacional de los malvados, los monstruos invasores...). Claro está que el propósito de Aira y el de Cortázar difieren mucho por estar este comprometido en una lucha política mientras que aquel practica un ejercicio estilístico, con el que no reivindica nada fuera de la disciplina literaria. Lo cual demuestra, contra ciertos prejuicios, que la literatura comprometida puede anticipar de varias décadas las formas novedosas de una literatura únicamente preocupada por cuestiones estéticas. Si la denuncia contra las dictaduras latinoamericanas respaldadas por los Estados Unidos perdió su pertinencia; si la promoción de los trabajos del Tribunal Russel manifiesta en el texto un utilitarismo

6 || La importancia de la historieta mexicana en América latina puede comprobarse también en *Mantra* (Rodrigo Fresán, 2001), narración de un dibujante argentino émulo de los tebeos de Novaro. Recordemos que Novaro publicaba aventuras de héroes autóctonos, como *Fantomas*, pero también famosas licencias norteamericanas, como *Tarzán de los monos*.

caduco, *Fantomas contra los vampiros multinacionales* no deja de ser un documento estético interesante en el que el escritor propone soluciones narrativas originales.

Heterogeneidad de los niveles culturales

El relato empieza refiriendo cómo el protagonista narrador⁷, al salir de una reunión del Tribunal Russel en Bruselas, se encamina lentamente a la estación de trenes. Allí, en un quiosco que vende extraña y exclusivamente publicaciones mexicanas, compra un tebeo para leer durante su regreso a París. A partir de entonces, las imágenes del tebeo aparecen reproducidas en medio del texto con el propósito de describir detalladamente su recepción por el narrador.

La relación entre la historieta y el relato es compleja ya que este va a promocionar aquella mediante dos artimañas, una que conlleva una concepción muy incauta de la ficción, otra una visión culta y rebuscada.

Primera artimaña, el autor finge su propia ingenuidad al tomar al pie de la letra los inverosímiles acontecimientos ilustrados:

Estupefacto ante la licuefacción de semejantes best-sellers [la desaparición de todos los ejemplares de la *Biblia*], el narrador no pudo menos que decírselo al cura, era su deber más elemental y no trepidó en mostrarle la figurita correspondiente, aunque la vestimenta de Libra y lo que se alcanzaba a sopesar visualmente en Piscis no parecía demasiado recomendable para eclesiásticos. Hubiera preferido no escribirlo por obvio, pero el cura se puso del color de la ceniza y presa de un soponcio momentáneo, sólo atinó a decir: "¡Coño!" (24).

Ahora bien, el lector comprende que esa credulidad infantil e inculta expresada por un Cortázar autoficcional es fingida. El fingimiento dice la cosa fingida, pero al mismo tiempo, al señalarla claramente como resultado de un fingimiento, la desacredita. La supuesta ingenuidad cristaliza pues la conflictiva asociación entre niveles heterogéneos de cultura que *Fantomas contra los vampiros multinacionales* ilustra, demostrando en última instancia que Cortázar justamente no es ingenuo, y la historieta sí, lo es. A propósito de la manera en que el escritor recupera lo popular en sus almanaques —*La vuelta al día en ochenta mundos* (1967) y *Último round* (1969)—, María Lourdes Dávila coincidiría con nosotros:

7 || Este se identifica a sí mismo en tercera persona ("el narrador de nuestra fascinante historia tenía que regresar a su casa de París" (7)) sin dar su apellido. Pero por las indicaciones de la tapa ("una utopía realizable narrada por Julio Cortázar") se sabe quién es.

Y si bien lo popular es la constante que se mantiene a lo largo de toda la lectura, lo cierto es que esos libros fueron posibles porque se nutrieron a un mismo tiempo de la cultura popular y de las experimentaciones del arte moderno *con* la cultura popular (objetos encontrados de los dadaístas, libros híbridos surrealistas [...], colaboraciones entre pintores y escritores para producir *livres de peintre*, utilización de titulares de periódicos y otros objetos de la cultura popular en *collages* cubistas y el arte pictórico posterior, utilización de imágenes y mitos de la cultura popular en el arte pop). Es decir, los almanaques cortazarianos reflejan la simbiosis entre la fascinación de Cortázar y Julio Silva por la cultura "estrictamente" popular, su nostalgia por los almanaques antiguos y la ciencia-ficción de Jules Verne (en el caso de *Vuelta al día en ochenta mundos*), su cuidadoso conocimiento de y la ironía por los "almanaques modernos" (las revistas como *Selecciones*, que dieron paso a *Último round*), y la experimentación de escritores y pintores, desde su sitio de "arte superior", con formatos, objetos, imágenes y temas de la cultura popular ("Alguien se pierde..." 125-126)⁸.

Segunda artimaña, la relación entre el texto y la historieta se construye en torno a un elemento fantástico ya que los acontecimientos contados por los tebeístas mexicanos terminan irrumpiendo en la vida del Cortázar autoficcional. Esta segunda artimaña se superpone a la primera, haciéndola cambiar de rumbo: lo que el lector consideraba como un fingimiento real se transforma pues en verdad ficcional. En efecto, el relato se desliza de la realidad (el verdadero Cortázar paseando por Bruselas) a la ficción (Fantomas llamando por teléfono y visitando a Cortázar, primero en la historieta y luego en el texto). El punto clave de este deslizamiento ocurre mediante lo que Jean Ricardou llamó una "captura", procedimiento literario que el crítico francés adjudica al *nouveau roman* y que consiste en trasladar los atributos de la realidad a los de su representación⁹. El narrador, de regreso a su apartamento parisino, recibe en efecto una llamada telefónica de Susan Sontag (25), quien le invita a seguir leyendo la historieta. Al obedecer, el escritor argentino ve cómo Fantomas se comunica con el mismo Julio Cortázar. Cortázar (escritor del texto y lector del tebeo) se entera así, por los dibujos, de la conversación que habría tenido Cortázar (personaje del tebeo) con Fantomas:

[Fantomas:] *Comuníqueme con Julio, Octavio, Alberto y Susan. ¡Pronto!*

[Libra:] *Trataré de hacerlo, señor.*

A Libra no debían gustarle demasiado los hermosos e inteligentes libros del narrador, pues a pesar del orden de llamadas indicado

8 || Subrayado por Dávila.

9 || Ver Ricardou, p. 112. Para una definición, ver *infra*, nota 12.

por Fantomas, el primero en manifestarse fue el penúltimo:

[Libra:] *El señor Alberto Moravia desde Roma, señor.*

[...].

Y aunque el narrador tenía la muy cuestionada costumbre de residir en París, se hizo presente desde Barcelona, lo cual lo halagó muchísimo porque esa especie de don de ubicuidad hubiera debido bastar como explicación de muchas cosas más bien insólitas que estaban sucediendo:

[Libra:] *El señor Julio Cortázar en Barcelona, señor* (26-29)¹⁰.

Establecida la paradoja de la superposición Cortázar autoficcional/Cortázar dibujado, el paso siguiente consistirá en invertir la captura en su contrario, es decir en "liberación"¹¹, al hacer irrumpir el personaje de la historieta, Fantomas, en la autoficción escrita por Cortázar:

[...] los vidrios de la ventana volaron en astillas [...] y de acuerdo a sus costumbres Fantomas se plantó con la máscara blanca y un traje azul eléctrico en mitad del salón. El narrador colgó [el teléfono], puesto que el ruido debía haber informado de sobra a Susan, y puso una cara más o menos.

—La puta que los parió —dijo Fantomas—, no voy a dejar a uno solo vivo esto (sic.) no me lo hacen a mí, conchemadres (42).

La famosa paradoja de "Continuidad de los parques" se repite pero en un contexto muy diferente en el que se busca producir en el lector una perplejidad divertida y no una inquietud fantástica¹². Gracias a esta artimaña experimentada en cuentos anteriores, la relación entre tebeo y texto se justifica perfectamente y Cortázar resuelve con elegancia la disparidad de ambos modos de expresión.

Observemos que los dibujos que adornan el libro no son únicamente los de la historieta. Otras ilustraciones participan en aumentar la diversidad de tonos, demostrando que el dibujo mismo puede expresar diversos grados de cultura. Por ejemplo, las fotos repetidas un poco a lo Andy Warhol, pero en blanco y

10 || Los diálogos del tebeo están reproducidos en cursiva y el texto de Cortázar en romana.

11 || Ver "[...] il faut distinguer deux catégories de mutations. Si, comme nous venons de le supposer, elle se fait d'événements supposés réels vers une représentation, il s'agit d'une *capture*. Les événements en question de la première séquence sont captés par la suivante sous forme d'un de ses aspects mineurs : une représentation. Inversement, si la mutation se fait d'une représentation vers des événements supposés réels, il s'agit d'une *libération*" (Ricardou, *Le nouveau roman* 112).

12 || Notemos de paso que la recuperación jocosa de un dispositivo inicialmente serio, empleado años antes por el mismo autor, produce un efecto autoparódico.

negro, del Capitolio estadounidense (46-47), de una brigada de policía (60-61) o de una pistola (64-65) sugieren la omnipotencia del imperialismo y la violencia de las relaciones sociales. Con esto se sale de la expresión popular e inmediata del tebeo para adentrarse en los procedimientos más elaborados, distanciados y paródicos del *pop-art*. En cuanto a los grabados sacados de libros del siglo XIX que pretenden ilustrar las hazañas de Fantomas, exponen una de las principales referencias con las que juega Cortázar, la novela por entregas. A propósito, la debilidad del autor argentino por este género que marcó profundamente la literatura occidental nos incita a reflexionar acerca de uno de sus elementos centrales —recuperado con toda conciencia por Julio Cortázar—: la figura del héroe, que se graduó de superhéroe en el cómic del siglo XX.

Consuelo o revolución, superhéroe o masas

En su estudio sobre la novela francesa por entregas, Gabriel Thoveron nota que los justicieros del folletín popular no son animados por preocupaciones colectivas sino que su deseo de venganza individual coincide de manera oportuna con las frustraciones sociales de un lector popular poco educado en las doctrinas políticas. Según una expresión francesa difícil de traducir, esos héroes, escribe Thoveron, "se font justice plus qu'ils ne la rendent":

Il ne nous est pas indifférent que Monte-Cristo fasse tomber de leur piédestal des riches, des puissants, le banquier, le magistrat, le militaire, des hommes dont la richesse et la puissance sont liées à leur vilenie, comme aussi à leur activité politique : mais il s'occupe surtout de punir ceux qui ont enfermé Edmond Dantès au château d'If, l'arrachant à l'amour de celle qu'il s'apprêtait à épouser (*Deux siècles de para-littératures* 151).

Asimismo, en *De Superman au surhomme*, Umberto Eco opina que héroes tan populares como Rodolphe de Gerolstein y Superman son justicieros reaccionarios que solo pretenden castigar a algún individuo malo sin llegar a comprender que lo malo es el sistema social en su conjunto. Julio Cortázar tiene conciencia del problema y no le atribuye a Fantomas los caracteres usurpados de eficiencia absoluta y de consuelo pleno que caracterizan a los héroes tradicionales. Las desigualdades sociales y la represión contra las reivindicaciones de las masas no están producidas por personas determinadas; emanan de un complejo sistema de clases que, según Cortázar, solo podría ser derribado mediante la revolución popular. Como lo apunta María Lourdes Dávila (136) y coincidiendo con los análisis que Eco le dedica a Superman, Cortázar censura aquí una figura

convencional elaborada por una cultura industrial que ofrece a los pobres el falso consuelo de una justicia superficial e ineficiente. Ya se llamen Superman o Batman, estos justicieros hiperbólicos sirven en realidad los intereses del orden capitalista al ofrecer una peripecia inocua y consoladora que distrae de la realidad¹³.

Conclusión

Julio Cortázar inventa con *Fantomas contra los vampiros multinacionales* un modo de asociar la referencia culta a la referencia popular, el tebeo a la literatura, el compromiso político a la innovación estética. Contempla los populares temas de la conjura y del superhéroe en el ámbito de la política real. Obra colectiva —en la medida en que Cortázar recupera a modo de *ready-made* el trabajo de Cruz Mora y de Martré—, su recepción ha de alcanzar también su plena eficiencia en el plano colectivo, esta vez social. Sin embargo, por más que practique una heterogeneidad particularmente audaz de los niveles culturales, su gesto se organiza desde su adscripción a la cultura alta y termina poniendo en tela de juicio el carácter falsamente consolatorio brindado por los productos de la industria cultural.

De todo ello se induce que *Fantomas contra los vampiros multinacionales* está elaborado en la perspectiva de una estética del compromiso, del intercambio y del tránsito genérico. Bajo la mirada patafísica que Cortázar echaba sobre la realidad y sobre su hacer artístico, el experimento cruza vanguardismo (encuentro de la imagen con el texto), *agitprop* (mezcla de los recursos artísticos con los de la militancia política) y *pop-art* (superposición de la excepción artística con la reproductibilidad industrial) gracias a sofisticados recursos elaborados poco antes por el *nouveau roman* y el cuento neofantástico.

13 || A partir de esto, Dávila desarrolla (138-139) un análisis sobre la figura del verdadero héroe revolucionario, contracara de *Fantomas*, que Cortázar proyecta en el Che y en Castro (ver "Reunión", cuento de *Todos los fuegos el fuego* de 1966).

Bibliografía

- Almamarquina. "Entrevista a Rubén Lara y Romero, creador de *Fantomas* — Parte 2". *Artes9*. 26 sept. 2007. Web. 19 marzo 2015 <<http://artes9.com/entrevista-a-ruben-lara-y-romero-creador-de-fantomas-parte-2/>>
- Aira, César. *El congreso de literatura*. Barcelona: Mondadori, 2012.
- Cedron, Alberto (dibujos) y Julio Cortázar (texto). *La raíz del ombú*. Buenos Aires: Fundación Internacional Argentina, 2004 [1978].
- Cortázar, Julio. *Fantomas contra los vampiros multinacionales, una utopía realizable narrada por Julio Cortázar*. Caracas: Fundación editorial el perro y la rana, 2007 [1975].
- _____. "Graffiti". *Cuentos completos*. Vol. 2. Madrid: Alfaguara, 1994. 397-400.
- _____. *Libro de Manuel*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1973.
- _____. "Reunión". *Cuentos completos*. Vol. 1. Madrid: Alfaguara, 1994. 537-547.
- _____. *Último round* (diagramación de Julio Silva). Barcelona: Ediciones Destino, 2004 [1969].
- Cruz Mora, Víctor (dibujo) y Gonzalo Martré (texto). "La Inteligencia en Llamas". *Fantomas. La amenaza elegante*. n° 201. México: edición Novaro, 18 de febrero de 1975.
- Dávila, María Lourdes. "Alguien se pierde en el laberinto cósmico de Fantomas, ¿pero quién?". *Iberomericana* 29 (2008): 123-142.
- Eco, Umberto. *De Superman au surhomme* (trad. del italiano al francés por Myriem Bouzaher). Paris: Grasset, 1993 [1978].
- Fresán, Rodrigo. *Mantra*. Barcelona: Mondadori, 2001.
- González Bermejo, Ernesto. *Conversaciones con Cortázar*. Barcelona: EDHASA, 1978.
- Julio Cortázar: *al término del polvo y del sudor* (contiene los textos de la polémica entre Oscar Collazos, Julio Cortázar y Mario Vargas Llosa). Montevideo: Biblioteca de Marcha, 1987.
- Puig, Manuel. *El beso de la mujer araña*. Barcelona, Caracas, México: Seix Barral, 1976.
- Ricardou, Jean. *Le nouveau roman*. Paris : Éditions du Seuil, 1978.
- Thoveron, Gabriel. *Deux siècles de para-littératures. Lecture, sociologie, histoire*. Liège: Éditions du CÉFAL, 1996.
- Vargas Llosa, Mario. *La tía Julia y el escribidor*. Barcelona, Caracas, México: Seix Barral, 1977.

Los astronautas de la cosmopista: composición y voces narrativas

Raquel Thiercelin-Mejías
Université d'Aix Marseille I
r.thiercelin@wanadoo.fr

Citation recommandée : Thiercelin-Mejías, Raquel. "*Los astronautas de la cosmopista: composición y voces narrativas*". *Les Ateliers du SAL* 6 (2015) : 22-40.

Las ediciones

El último libro de Julio Cortázar publicado en vida, *Les autonautas de la cosmoroute. Voyage intemporal Paris-Marseille*, escrito en colaboración con su segunda esposa, Carol Dunlop, sale de imprenta en París, en noviembre de 1983. Casi simultáneamente aparece en Barcelona la edición en castellano, *Los autonautas de la cosmopista o Un viaje atemporal París-Marsella*. Ambas ediciones llevan justificación de tirada. La francesa reza así: "Composé et achevé d'imprimer [...] le 4 novembre 1983"; la española: "terminose de imprimir el 5 de diciembre de 1983". También una y otra estipulan que los derechos de autor irán destinados al pueblo sandinista de Nicaragua y la edición española indica por su parte, en la página legal, que el editor español destina al mismo fin el 2% del precio de venta de cada ejemplar, y añade: "Esta edición se publica al mismo tiempo que la *traducción* francesa de Gallimard [...]"¹. La edición francesa relega la atribución de los derechos de autor al final del texto: « Les droits d'auteur de ce livre dans sa double version en espagnol et en français sont destinés au peuple sandiniste du Nicaragua » (*Les autonautes* 283), pero no menciona la atribución suplementaria del 2%. La edición española señala en la primera portadilla, inmediatamente después de los nombres de los autores y del título, "Dibujos de Stéphane Hébert", cosa que no menciona la edición francesa, aunque contiene los mismos dibujos y las dos presentan numerosas fotografías ilustrativas, aunque no son exactamente las mismas en una y otra edición. Por otra parte, la edición francesa precisa que « Les textes de Julio Cortázar sont traduits de l'espagnol par Laure Guille-Bataillon. Le journal de bord et les légendes des photographies sont traduits de l'espagnol par Françoise Campo » (*Les autonautes* 4). La edición española no trae ninguna indicación de traducción.

Ahora bien, aunque se trata del mismo libro, las dos ediciones discrepan en varios aspectos. Las diferencias son múltiples, empezando por su presentación: lo primero que salta a la vista, son por supuesto, la tapa y el formato. El diseño de la cubierta es totalmente distinto en una y otra edición. Ver ilustración 1²:

1 || El subrayado es mío.

2 || Todas las fotos que ilustran este artículo son de la autora.



Ilustración 1: las portadas de la primera edición francesa (izquierda) y de la primera edición española (derecha)

En cuanto al formato, casi cuadrado el del libro galo, el español es a la francesa. Por otra parte el texto de la edición francesa está mayoritariamente compuesto a dos columnas; solo a veces algunas ilustraciones, diseños o fotografías están en página entera. A la inversa, en la edición española todo el texto se presenta en página entera³.

Si he insistido en las discrepancias entre las dos ediciones es porque, como se verá más adelante, dichas diferencias tienen su importancia en el análisis que me he propuesto realizar.

Un libro de viaje

Los astronautas de la cosmopista es por definición un libro de viaje, la relación de un recorrido de París a Marsella realizado por Julio Cortázar y su esposa Carol Dunlop a lo largo de la autopista del sur francesa, en un combi VW rojo, llamado Fafner, acondicionado para el caso. Ver ilustración 2:

³ || Lo mismo que en varias ediciones en otros idiomas que he podido consultar (edición italiana, inglesa, polaca...)



Ilustración 2: página 80 de la edición española

La pareja hace una especie de camping itinerante, con la obligación de no salir jamás de la autopista y de detenerse cada día en dos áreas de servicio de las 65 que cuenta la autovía en aquella época, pernoctando siempre en la segunda y aprovechando las paradas para comer, pasear, escuchar música y, principalmente, leer y escribir. Todo ello durante un largo mes de 32 días, concretamente del 23 de mayo al 23 de junio de 1982.

El proyecto

El proyecto había nacido durante un viaje anterior, en septiembre del 78 cuando, al final del primer veraneo de Carol en Provenza, ella y Julio regresaban a París en el combi de Cortázar. Julio y Carol se habían conocido en Canadá, en otoño del año anterior (1977), con motivo de un simposio organizado por la Asociación de Escritores de Montreal, en donde residía Carol. Y se habían enamorado. A principios del 78, Carol se había trasladado a Europa y desde entonces vivían juntos en París. Como todos los enamorados del mundo, Julio y Carol soñaban con retirarse del mundo para poder vivir su amor los dos solos, sin que nada ni nadie les molestara, y en los tres o cuatro días que les tomó llegar hasta París en pequeñas etapas, se les ocurrió la idea de hacer durar el viaje, como nos lo cuentan al principio del libro:

- ¡Qué bien se está aquí! —dijo el Lobo⁴ saboreando su whisky.
- Podríamos continuar a este ritmo, como los viajeros de las diligencias.
- Deteniéndonos largo tiempo en cada paradero...
- Podríamos vivir cada día en un parking, fuera del mundo, te das cuenta, y en este mismo monstruo de la velocidad, hacer un crucero de descanso con toda libertad...
- ¡Y sin teléfono! —exclamó el Lobo, que como se sabe, padece de telefonofobia aguda.
- Nadie podría encontrarnos. (Puesto que de nada vale ir a esconderse en la isla más remota, ya que siempre hay alguien que nos descubre y que sabe, por habernos visto, donde estamos [...]).
- Sí —dijo el Lobo—, pero habría que hacer las cosas de manera muy científica.
- Un libro de viajes. Como los antiguos exploradores.
- ¿Te das cuenta? Describir cada paradero, sus aventuras, las gentes que pasan.
- Otra autopista, en realidad.
- ¿Lo hacemos, Osita?
- Lo hacemos (27-28).

Un sueño a poner en práctica pero también un juego con reglas muy precisas tales como pararse obligatoriamente cada día en dos áreas de servicio, no salir nunca de la autopista en todo el trayecto... y con el incentivo de lo oculto y de lo prohibido, pues no estaba permitido (ni lo está tampoco hoy en día) estacionar en la autopista más allá de cuarenta y ocho horas. Hay que precisar que la solicitud de autorización que Cortázar había dirigido a la Dirección de las autopistas francesas no obtuvo nunca respuesta, como lo cuenta Cortázar de modo irónico en los "Prolegómenos" (13-14).

Poco a poco, el plan se va concretando: es menester acondicionar a Fafner para un viaje de un mes, llenarlo de conservas y bebidas, elegir lecturas y casetes de música y poner en la confidencia a unos pocos amigos, —pero ¡que no se difunda la cosa!— que de vez en cuando, irán a reunirse con los viajeros, en alguna previsible etapa. Para Cortázar ese viaje fuera de lugar y fuera del tiempo es la mejor oportunidad de librarse de todas las solicitudes del escritor famoso y adulado, del hombre público en que se ha convertido. Así lo expresa en carta a Guillermo Schavelzon, el 12 de mayo de 1982:

Vivo una vida absurda, aunque necesariamente absurda, viajo a Poitiers en estos días (homenaje a Lezama Lima), y se acerca el

4 || Julio es "el Lobo" y Carol es "la Osita", apodos juguetones que se han atribuido remedando los juegos infantiles.

momento de volver a Nicaragua. Esta noche tengo que hablar en un acto de solidaridad con los nicas. Una cosa sigue a la otra, y la literatura que se aguante (*Cartas* 5 477-478).

Y lo repetirá una y otra vez, como en la carta a Eduardo Jonquières que menciona: "un plan madurado a lo largo de tres años y por fin puesto en práctica *después de abrirnos un hueco en el tiempo a codazo limpio*" (*Cartas* 5 483)⁵. Además, el proyecto tiene una triple finalidad. No sólo vivir su relación en la intimidad, por un tiempo determinado, en un espacio reducido, fuera de cualquier compromiso, de toda coacción exterior ("hacer un crucero de descanso con toda libertad" (*Los autonautas* 28)), sino también hacer su trabajo de escritores: escribir el libro de la expedición, un libro de viaje, como lo sigue explicando a Guillermo Schavelzon, esta vez en una carta escrita desde la autopista misma, el 16 de junio de 1982:

Lo que pasa es que como habrás imaginado de esta expedición está naciendo un libro escrito muy libremente por Carol y yo: diario de viaje, informes científicos (sic) sobre la autopista, textos poéticos, cuentos, reflexiones, sociología de los parkings (que es un tema fascinante, ya verás) y material fotográfico complementario. Queremos hacer algo que tenga relación con los viajes clásicos y que a la vez sea un mosaico con humor y guiñadas de ojos en todas direcciones. Cada uno escribe sus textos y los pasa al otro, que además llegado el día los traducirá para tener a la vez la versión en español y en francés (*Cartas* 5 487).

Y mientras tanto, leer, escuchar música, y divertirse observando los pormenores del viaje, porque también es un juego. Los protagonistas, felices, alegres, lo pasan bien, se divierten y se ríen mucho. Todo el libro está inmerso en una nube de alegría, de guasa y humorismo. Aunque tampoco se trata de olvidarse enteramente de las responsabilidades ni del tumulto del mundo: los viajeros se llevan consigo una pequeña radio transistor para escuchar las noticias (estamos en plena guerra de Las Malvinas) y los amigos de París que vendrán a verlos de vez en vez les traerán el correo que se habrá ido acumulando en el buzón de su casa.

Es la primera vez que Cortázar escribe (y proyecta publicar) un libro de viaje. A raíz del primero y verdadero largo viaje que realizó en 1941, a los veinticinco años de edad, viaje que le permitió conocer numerosas localidades de su país, Cortázar escribía a su amigo Luis Gagliari, el 14 de junio de 1941, desde

5 || Carta escrita a Eduardo Jonquières desde la autopista del Sur, Aire d'Epoisses, el 1 de junio de 1982. El subrayado es mío. Se puede leer la totalidad de esta carta en las *Cartas* (1977-1984) 5, p. 483-485.

Chivilcoy: "Guardo impresiones hondas de ese viaje. No he escrito nada sobre él, porque escribir sobre el viaje que se ha hecho es "pose" turística, como el álbum fotográfico y las cuentas de hotel" (*Cartas 1* 123). En adelante, y a lo largo de su vida, Cortázar relatará sus viajes en las cartas a sus amigos más íntimos...⁶

La singularidad del actual libro de viaje es que trata de un viaje a dos, sometido a reglas precisas, y del que ha de quedar constancia en un relato *común*, con fragmentos escritos por ambos *autonautas*. En la carta a Guillermo Schavelzon, redactada desde la autopista misma (citada anteriormente), Cortázar precisa los pormenores de esta colaboración: escritura individual, lectura del texto del otro, proyecto de traducción. Y valora, maravillado, el resultado altamente positivo del proyecto confesando: "Nunca creímos que el proyecto, en apariencia tan pedestre, pudiera abrirnos un tal abanico de cosas mentales y fenoménicas" [sic] (*Cartas 5* 487).

Al término del viaje, y después de unos pocos días de descanso en nuestra casa de Cadenet⁷, los *autonautas* regresaron a París. De allí, el 4 de julio volaban a México a reunirse con Stéphane, el hijo de Carol, que llegaba de Montreal en donde residía con su padre. Desde allí, el trío marchó rumbo a Nicaragua, borradores y tapuscritos a cuestas, con la intención de veranear en una hermosa playa y de montar el libro del París-Marsella ilustrándolo con las fotos tomadas por Carol y con los dibujos de Stéphane. Por desgracia, al final de ese mismo verano Carol enfermó súbitamente, precipitando el regreso de la pareja a París, en donde Carolita falleció el 2 de noviembre de aquel fatídico año 1982.

A un Julio deshecho por la muerte de Carol le tocaba tener que terminar solo el libro. En el *Postscriptum* de la edición española, fechado en diciembre de 1982, Julio se expresa así: "Lector, tal vez ya lo sabes: Julio, el Lobo, termina y ordena solo este libro que fue vivido y escrito por la Osita y por él como un pianista toca una sonata, las manos unidas en una sola búsqueda de ritmo y melodía" (*Los autonautas* 307).

6 || Ya hice observar en un reciente simposio que Julio Cortázar no hizo nunca ni autobiografía ni diario íntimo: los pormenores de su vida los fue revelando en su abundante y seguidísima correspondencia: ¡algo alucinante! (ver en el volumen de *Colloquia* (Paris-Sorbonne) dedicado a Julio Cortázar, Raquel Thiercelin-Mejías "La *Rayuela* de Julio Cortázar a través de su correspondencia", de próxima aparición).

7 || Jean Thiercelin y yo los acogimos unos días en "Serre": "nuestro puerto generoso, nuestra tierra de asilo de siempre" (*Los autonautas* 302)...

Composición

"Como un pianista toca una sonata"... más que una sonata, yo diría que este libro es un poema sinfónico con sus diferentes momentos, los distintos modos de escritura que dan al texto un ritmo muy particular. Como en una sinfonía tenemos un *introito*, seguido de varios *temas* desarrollados en *movimientos* recurrentes y entrelazados entre sí, hasta llegar a la *coda* final. En las dos ediciones, la composición sigue la misma pauta, un idéntico ritmo, el mismo plan, puesto de relieve por la tipografía: para empezar, los "Agradecimientos", (*Los astronautas* 7-9), seguidos de unos extensos "Prolegómenos" (*Los astronautas* 11-37) en que se refieren el origen y la preparación de la expedición: todo ello en letra de imprenta corriente. La expedición propiamente dicha consta de 33 capítulos, uno por día⁸. Cada capítulo va encabezado por el "Diario de ruta" que consigna día a día los pormenores del viaje, como el diario de bitácora de los navegantes. Es un mero informe, escueto y lapidario, con las anotaciones de cada día: va impreso en letra de máquina de escribir (ipero de aquellas máquinas portátiles de marras, de marca Underwood o Remington, como la que Cortázar metía en la maleta y que le seguía fielmente en todos sus viajes!). Ver ilustración 3:

DIARIO DE RUTA
Domingo, 23 de mayo de 1982
14.12 h. En alguna parte del 10º distrito de París.
Últimos detalles, revisión de cargamento. Provisión
dada que la bomba manual no funciona bien y el t
Colaboración internacional para la partida:
Luis Tomasello y Karen Gordon.
14.25 h. Partida bajo la lluvia.
14.44 h. Entrada en el periférico (Porte d'Italie). I
14.47 h. ENTRADA EN LA AUTOPISTA DEL SUR.
15.10 h. Paradero: AIRE DE LISSES. Viento, sol, nubes
Orientación de Palmer: N.E.O.
Estación de servicio Elf.
Pequeñas colinas en la lejanía. Torres a la dista
Muchísimos turistas ingleses.
17.54 h. Dramática tempestad de granizo.

Cena: Más bien sustituta dadas las circunstancias.
remolacha, maíz, pan, café.

18.28 h. Paradero: AIRE DE MARNVILLE.
Llegada bajo una lluvia violenta. Imposible expl
dada la intensidad de la tormenta. Paradero árbol
relámpagos.
20 h. Al despertarnos después de una siesta bien m
tiempo. Cantos de pájaros. Hay un prado en el par
liebre grande como un perro pequeño, color de gal
si quisiera imitar el vuelo de una mariposa.

Ilustración 3: primer día del "Diario de ruta" tal como aparece en la página 40 de la edición española

8 || "33, la edad de Cristo, que además tiene mis iniciales: dos de las innumerables razones mágicas que subyacen este safari, que para nosotros se abre como un juego de espejos hacia infinitas direcciones" (*Cartas* 5 483), le cuenta Cortázar a Eduardo Jonquières en la carta del 1 de junio 1982 ya citada.

A continuación del "Diario de ruta", que constituye el "parte" de cada día, viene una serie de textos, uno o dos, tres a lo sumo, que constituyen la crónica de la autopista, y que son de muy variado tema: pequeños relatos o cuentecillos, reflexiones, observaciones, reseñas de ocurrencias, de acontecimientos o de encuentros fortuitos hechos durante las paradas en la autopista, alternando con trozos puramente ficcionales, como la supuesta intervención de Calac y Polanco, verdaderos *plantados*, personajes recurrentes del mundo cortazariano, fragmentos autónomos y autosuficientes, que van igualmente en la letra de imprenta habitual.

Contrastando con todos estos textos, y más por estar impresos en bastardilla, están las "Cartas de una madre", cinco misivas dirigidas a un supuesto hijo, un tal Eusebio, escritas todas ellas desde el mismo lugar, Savigny sur Orge, población cercana a la capital, pero en fechas distintas; van entrelazadas en el conjunto de los textos y en el transcurso del viaje, y todas, menos la quinta y última, terminan con la mención "continuará" después de la firma: "*mamá*" o "*tu mamá*" y encabezadas de manera distinta: "*Mi Eusebito querido*" (25 de mayo) (*Los autonautas* 59), "*Mi querido hijo*" (31 de mayo y 10 de junio) (*Los autonautas* 81 y 191) y "*Mi querido Eusebio*" (7 de junio y 11 de junio) (*Los autonautas* 180 y 210). Estas cartas constituyen un relato enclavado en que una madre de ficción escribe a su hijo, que está momentáneamente en Canadá, realizando, en compensación del servicio militar obligatorio, un trabajo de cooperación⁹. El lector piensa instintivamente en Carol Dunlop, pero sabemos que su personalidad no tiene nada que ver con la del personaje. Dicha madre, muy pequeño burguesa, esposa de un comerciante jubilado, cuenta a su hijo, ya médico y especializado en psiquiatría, por añadidura, las cinco salidas en auto que han efectuado su marido y ella, con motivo de instalar en una residencia de mayores, y pocos días después, de enterrar, a tía Heloísa, una pariente anciana, y esos cortos viajes les han llevado a frecuentar a trechos la autopista del Sur. En las áreas de reposo o estaciones de servicio en que han tenido oportunidad de parar, las cinco veces han podido observar a una pareja de tripulantes de un combi VW rojo que les han parecido harto sospechosos... El relato vale por el humorismo que se desprende de lo trivial de la anécdota: una de las preocupaciones de la madre es saber si en Canadá le autorizarán a su hijo llevar unos calcetines rojos que piensa tejerle con la lana que le sobró

9 || Un sistema instituido en aquellos tiempos para dispensar a los estudiantes universitarios de las prácticas en los cuarteles y que les permitía proseguir normalmente sus estudios y terminar la carrera.

de la bufanda... El otro tema es el de la tía Heloísa, rancia y solterona, pero que luego resultará que tuvo una vida secreta y ajetreada.

Termina la obra un "Post-scriptum", fechado en diciembre de 1982, o sea muy pocas semanas después de la muerte de Carol.

Lengua y escritura

Frente a este doble libro, que quiso ser escrito en común y que fue finalizado por uno solo de los dos autores, se plantean varias preguntas: ¿cómo determinar lo escrito por cada uno de los protagonistas? ¿Cómo determinar lo que es de Dunlop y lo que es de Cortázar en cada una de las dos ediciones? ¿En qué idioma se escribió?

Por haberlos tratado muy de cerca y muy seguido en los pocos años de su vida en común, puedo afirmar que más que bilingües, Cortázar y Dunlop eran trilingües, español, francés e inglés, aunque con matices. Recordemos que Cortázar había nacido en Bruselas, al principio de la primera guerra mundial, y que la familia tuvo que permanecer primero en Suiza y luego en España hasta que terminase la contienda, con lo que, desde su corta edad, Cortázar habló al mismo tiempo francés y español. En el transcurso de sus estudios, aprendió inglés que llegó pronto a dominar. Después alemán, para leer a los autores germanos en su lengua, e incluso, un poco más tarde aprendió el italiano en sus repetidas estancias en Italia¹⁰, pero su lengua de escritura fue siempre sin lugar a dudas el español, aunque hiciera dos o tres intentos en francés, por supuesto logrados¹¹, y escribiera cartas tanto en inglés como en francés a sus distintos correspondientes.

Por su parte, Carol Dunlop que había nacido en Boston, de familia norteamericana, y cuya lengua materna era obviamente el inglés, se expatrió muy joven a Canadá afincándose en Montreal, donde se casó con François Hébert, canadiense francófono, universitario y escritor, unión de la que iba a nacer su hijo Stéphane.

Al conocerse, Julio y Carol comunican probablemente en francés, idioma que dominan los dos. En una de sus cartas a Ana María Barrenechea, Julio se admira del don de lenguas que tiene Carol: "Pasa Carol del francés al inglés con una soltura que me fascina" (*Cartas* 5 433). Cuando nos conocimos, en el transcurso del verano de 1978, Carol Dunlop, que era igualmente escritora,

10 || Idioma que llegó a dominar hasta el punto de escribir cartas y componer uno que otro poema en italiano...

11 || Leer: « Comme quoi on est très handicapés par les jaguars » (1965), *Les discours du Pince-Gueule* (1966) y *On déplore la* (1966).

había publicado ya varios libros en francés¹²; luego, en las temporadas que pasaron juntos en Cuba, México y Nicaragua, aprendió rápidamente a hablar español que no conocía cuando se encontró con Julio, como él mismo lo precisa en la primera carta que le escribe desde París: "Excuse-moi de mon affreux Français, mais je sais que tu ne connais pas l'espagnol!" (*Cartas* 5 93). Pero el libro que Carol escribió a raíz de su última estancia en Nicaragua, en el verano del 82, impreso en Managua, *Llenos de niños los árboles*, sigue escrito en francés y lleva la mención "traducido al español por Julio Cortázar". En definitiva, lo único indudable en la redacción de los *Autonautas* es que cada uno de los dos escribía en su lengua de escritura: Julio Cortázar en español y Carol Dunlop en francés, páginas que luego se traducirían para componer los dos libros.

Pero queda intacta la cuestión de determinar la probable autoría de los diferentes fragmentos, para lo cual resulta imprescindible analizar la composición del libro. En vistas a un lectorado mayoritariamente universitario e hispanista¹³, me limitaré aquí a la edición española, y aunque no menciona para nada que haya habido traducción, me autorizaré a echar mano de la edición francesa cuando venga al caso.

Las voces narrativas

Al empezar a observar más de cerca los textos de *Los astronautas de la cosmopista* con el propósito de determinar lo escrito por cada cual de ellos, pude comprobar algo que me llamó particularmente la atención, una extraña discrepancia en cuestión de lengua: en algunos fragmentos saltan a la vista ciertas incorrecciones y torpezas, incluso errores sintácticos elementales en castellano, sobre todo en algunas páginas del "Diario de ruta". Sirva de ejemplo: "Los verdaderos W.C. son limpios, y hay papel" (*Los astronautas* 45). El castellano no usaría aquí el verbo *ser* sino el verbo *estar*. Luego, el "Diario de ruta" ¿lo llevaría Carol en francés traduciéndolo ella misma en su incierto castellano?

Estaba en este punto de mis reflexiones cuando llegaron a mis manos unas páginas del manuscrito del "Diario de ruta", con las notas tomadas sobre la marcha y en el que, por lo visto, alternan dos tipos de escritura manuscrita: la letra de Julio, amplia, recta, regular se distingue perfectamente y sin lugar a duda de la grafía de Carol, menudita y redonda. Y salta a la vista que el diario lo

12 || *La Solitude inachevée* (1976), *L'Immortaliste* (1979), *Mélanie dans le miroir* (1980).

13 || En una charla pronunciada en Marsella en junio del 2014, con un público de lengua francesa, me apoyé obviamente en el libro de Gallimard.

llevan indiferentemente los dos. Carol escribe solo en francés y Julio escribe tanto en francés como en español. Cabe notar sin embargo que Cortázar escribe en francés cuando se trata de anotaciones rápidas. Cuando quiere proceder a una descripción más detallada, pasa al español. Ver fotos aquí debajo de dos páginas de la libreta (Ilustraciones 4 y 5):

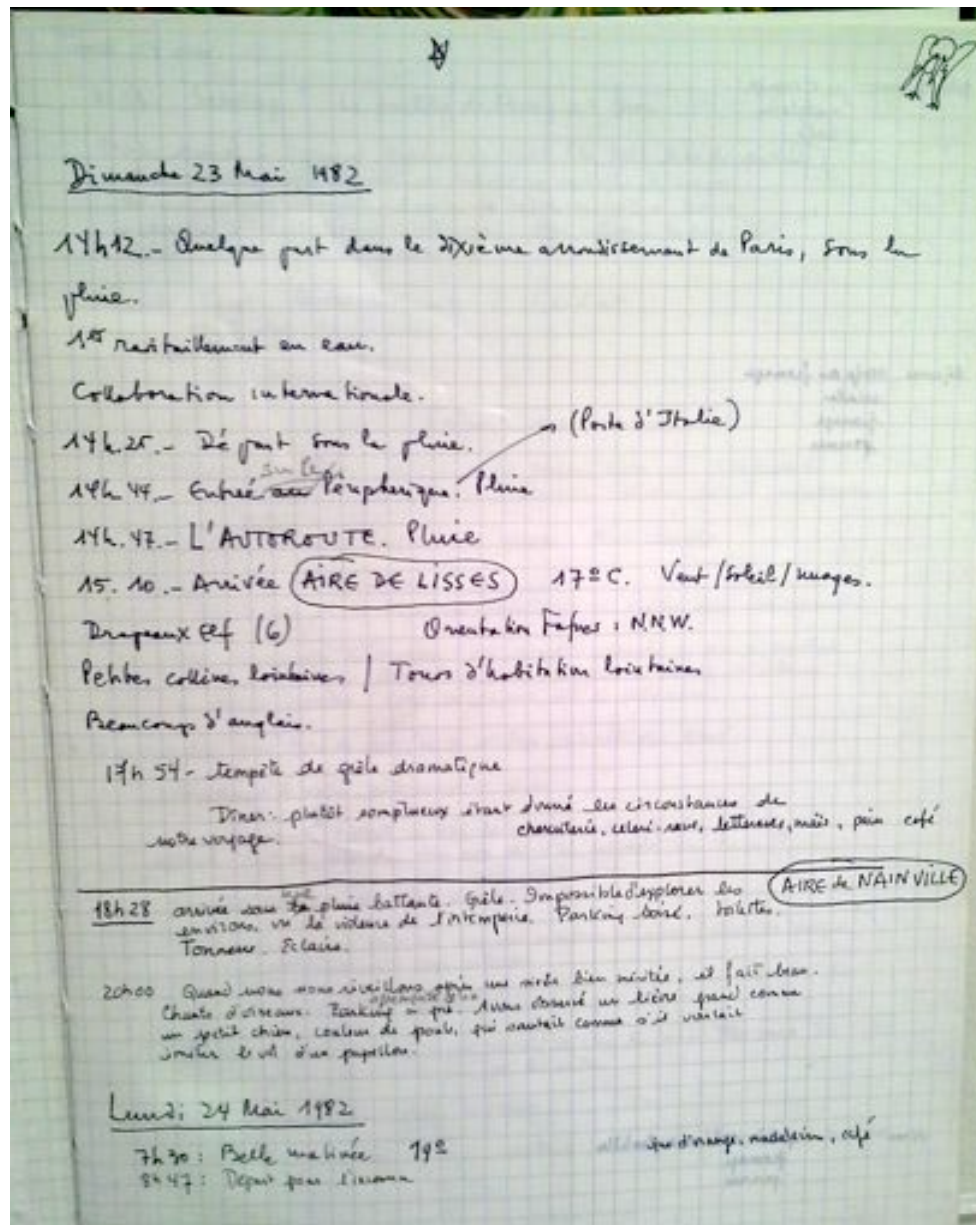


Ilustración 4: "Diario de ruta" del día domingo, 23 de mayo en la libreta de Carol Dunlop

8h34: départ de l'aire d'Archives-la Forêt
matinée splendide

8h44: arrivée Aire de Villiers

Orientation de Faures: ~~Wendy~~ Cap vers le Sud.

Parking: Hay que estacionar ~~adonde~~ en una de las dos franjas paralelas a la autopista. Hacia la derecha se extiende una vasta superficie arbolada donde abundan: mermas / ~~trunks~~ troncos / megalitos (rocas de la zona de Fontainebleau) / rocas grabadas (más bien modernas pero nunca te saba) / pendientes / senderos ondulantes / pinos / pájaros / W.C. etc etc. El parking más bello hasta este momento. A la distancia, valles y colinas. A proximidad, gran número de turistas ingleses, que hasta ahora superan de lejos a los belgas, cosa que me asombra.

11h.- ¡Sorpresa! Llega Nicole Adonne. Nos trae cerezas y cariño.

Carol va a distribuir los restos de pan a los pájaros, y a que nuestro primer cuclillo en este viaje.

15h40: départ de l'Aire de Villiers

15h50: Arrivée Aire de Nemours ~~Hotel ibis~~ oriculation Faures ENE

Ilustración 5: "Diario de ruta" del día martes, 25 de mayo en la libreta de Carol Dunlop

Ahora bien el hecho de que la edición española no precisara que hubiera habido traducción, indica que probablemente fue la propia Carol quien tradujo sus textos al español, lo cual explica las incorrecciones que contiene y que contrastan con el castellano correcto de la mayoría de los textos. Pero también interviene Cortázar *a posteriori*, complicando aún más la cosa: "Esta nota de Carol resulta incomprensible" (*Los astronautas* 202), comenta, y escribe: "Cena: Carol olvidó registrarla. Comimos en el restaurante del hotel" (*Los astronautas* 296), lo que confirma el método adoptado por los dos autores (y que Cortázar explicó a Guillermo Schavelzon, como ya lo hemos visto): cada uno escribe sus textos, luego el otro los lee y puede enmendarlos y completarlos.

En carta escrita el 1º de julio de 1983, Cortázar anuncia a Mario Muchnik, encargado de la edición de *Los astronautas* en Alfaguara, el envío de las *Cartas de una madre*. Escribe: "Te envío los "originales" de las cartas de la madre. A ese respecto,

entiendo que será bueno componer tipográficamente dos cosas: el título, *Cartas de una madre*, agregando entre paréntesis los números de la serie, de 1 a 5, y luego, al pie de cada carta salvo la última, poner entre paréntesis: (Continuará)" (*Cartas* 5 586-587). Cortázar no especifica que los "originales" están en español, pero el entrecomillado nos lo lleva a pensar. Con lo cual, es más que probable que Carol tradujera ella misma las *Lettres d'une mère* (que en la edición francesa aparecen como fotocopia del propio manuscrito de Carol con sus borrones y tachaduras), versión que Julio al entregar el manuscrito al editor no tuvo tiempo o no quiso corregir, se contentó con dar unas instrucciones tipográficas para darle coherencia a la serie de cartas.

Estos cinco textos, que saldrán impresos en bastardilla, contienen numerosas faltas y errores que solo puede cometer el que no domina completamente el español y muchos de ellos son traducciones literales del francés: "tomamos nuestra taza de tilo sobre el balcón" (*Los astronautas* 59); "Me hacían pensar un poco a tía Rosa y a su marido" (*Los astronautas* 61); "le dije y le redije" (*Los astronautas* 83), "Piensa en nosotros, de tiempo en tiempo" (*Los astronautas* 216) (traducción literal de la expresión francesa corriente *de temps en temps*); sin olvidar el empleo repetido de "entender", también obviamente traducción directa y malograda del francés *entendre* que significa oír... Se podrían ir repitiendo los ejemplos...

Aparte de las *Cartas de una madre*, hay otros textos atribuibles a Carol Dunlop sin ningún lugar a dudas, así se precisa que *El Extracto del Manual de los Lobos* fue escrito por ella, y contiene algunas incorrecciones. También Cortázar señala que tuvo el proyecto de escribir a su vez el *manual de las Ositas*: una nota a pie de página indica que "Ese manual debió ser escrito, pero el lector perdonará que el Lobo lo guarde solamente en su memoria" (*Los astronautas* 288).

Por otra parte, también se le puede atribuir el texto sin título: "Puse la *reposer* [evidente americanismo por el castizo *poltrona*] a la sombra de un pino para leer el diario [...]", seguido de una nota "Al lector": "Este texto de Carol parece haberse truncado aquí, o acaso se perdió una página; Julio no hizo más que corregir alguna falta menor, dejándole toda su libertad y hasta alguna que otra palabrota, que Carol emplea con la soltura de todo extranjero que maneja una lengua que no es la suya (y cuando no es un puritano estúpido)" (*Los astronautas* 86).

Otros pasajes son de atribución más ambigua como el texto "Donde la Osita le habla al Lobo y todo queda dicho para

siempre" (*Los astronautas* 247-250). El título supone que la narradora es Carol aunque evidentemente fue escrito por Julio: el estilo y la nota de pie de página de la edición francesa lo confirman ("Texte originellement écrit en espagnol, traduit par Françoise Campo") (*Les astronautes* 217).

Sin olvidar el texto "Donde entre otras cosas se sospecha la intromisión de fuerzas hostiles..." que juega con la confusión entre las dos voces narrativas. El inciso "como además de mujer no soy muy grande" (*Los astronautas* 106) (atribuible a Carol) contrasta con el final: "Porque sé que dentro de unos minutos van a burlarse de mi acento argentino (¿y vos que sabés de tangos?), decido que es hora de tomar un trago, y que no habrá nada para ellos¹⁴" (*Los astronautas* 108) (evidentemente atribuible a Cortázar).

Salvo las *Lettres d'une mère* de la edición francesa, el lector de cualquiera de las dos ediciones no puede distinguir lo que es de Cortázar o de Dunlop: desde el inicio del proyecto de hacer ese tipo de viaje y de escribir un libro, Cortázar deja por sentado que será un libro *común*, escrito por los dos, un empeño que le viene de lejos... y que está en el origen mismo de su relación con Carol. Sobre este asunto tenemos por fortuna un documento esencial, la primera carta que, al regresar a París después de su encuentro en Montreal, Cortázar escribe a Carol, preguntándole si tiene intención de viajar a Europa y proponiéndole hacer un trabajo de escritura en común: para cortejar a Carol, Cortázar toma el pretexto de escribir juntos, como haría un adolescente. Toda la carta es tan deliciosamente emocionante, tiene tanta ingenuidad que es importante reproducirla entera:

Paris, le 28 novembre, 1977

Chère Carol,

Peut-être que cette lettre va te surprendre, mais je pensé qu'elle contient une idée intéressante, et je voudrais que tu me dises très franchement ton point de vue. (Excuse-moi de mon affreux Français, mais je sais que tu ne connais pas l'espagnol!)

Voilà, tu dois te rappeler qu'à Montréal je t'avais dit mon intérêt et mon admiration pour ton récit « Miroirs et reflets »¹⁵. Je viens de le relire à Paris, et c'est alors qu'il m'est venu [sic.] l'idée que peut-être nous pourrions, toi et moi, essayer ensemble quelque chose comme un « travail parallèle ». Je m'explique : tu connais ma fascination pour tout ce qui est « passage » ou « reflet », et tu as

14 || Calac y Polanco, los famosos *piantados*, personajes recurrentes en la obra de Cortázar.

15 || Relato publicado en abril de 1977 en la revista de Montreal, *Liberté*, dirigida por Jean-Guy Pilon y escrito bajo el nombre de Carole Dunlop-Hébert. Ver referencia en bibliografía.

lu ma nouvelle « Manuscrit trouvé dans un poche ». Je sens qu'il y a dans nos démarches des similitudes pour le moins troublantes, et c'est alors que je me demande si una exploration [sic.] en commun de ce domaine — bien entendu, en gardant chacun sa liberté totale de création et sa langue originelle — ne porterait pas des fruits inattendus.

Je crois que ce genre de travail est passionnant dans la mesure où les confrontations, les dialogues intermédiaires, l'atmosphère d'« atelier » finissent par renforcer l'intensité de la recherche et de l'expression. Dans le temps j'ai fait des expériences analogues avec des amis écrivains et nous n'avons été jamais déçus.

Voilà pourquoi, si tu envisage [sic.] un séjour en France, [faltan palabras] et déjà de t'inviter à faire avec moi [falta una línea] faciles à arranger. Par exemple, si tu avais le temps, on pourrait se rencontrer 2 ou 3 fois par semaine, choisir des sujets, échanger des point de vue, et puis écrire chacun son ou ses textes. Ceci ouvre en plus des possibilités très belles, par exemple aboutir à un recueil bilingüe [sic.], ou si tu le préfères à deux recueils avec les traductions correspondantes. J'ai pensé que si on se mettait d'accord sur un ou plusieurs thèmes, les « variations » que cela comporterai [sic.] à chaque fois pourraient être assez fascinantes.

Qu'en penses-tu ? J'aimerais que tu aimes !

Quand au meilleur moment pour ce travail, qui à mon avis devrait s'étendre assez pour permettre des meilleures « osmose » — disons trois mois s'il était possible — je te suggère la fin Janvier ou le mois de Février comme date de début.

Tout ceci est un peu « rêvé », je le sais, mais il se passe que certaines rêves [sic.] ont une tendance [sic.] à se réaliser si on les pousse un peu. Dis-moi ce que tu en penses. Je m'arrête ici car comme je pars dans trois jours j'ai beaucoup de travail et je voudrais que tu reçoives ce mot sans plus tarder.

J'attends [sic.] ta réponse, dans l'espoir que mon projet te semble réalisable.

Dis bonjour à Stéphane. Je t'embrasse,

Julio
(*Cartas* 5 93-94)

Tenemos aquí las primicias del proyecto del libro que nos interesa, al inicio mismo de la relación amorosa entre los dos autores. El sueño no se hará realidad tal como lo tenía previsto Cortázar. Habrá que esperar 4 años y 6 meses. Pero se cumplirá como se cumple una promesa.

Esta carta es también reveladora de la angustia del trabajo solitario del escritor, experimentada por Julio Cortázar durante toda su vida.

Para no concluir....

Viajes

Julio Cortázar empezó tarde a viajar. Hasta su primer viaje a Europa, en 1950, a los 36 años de edad, apenas ha salido de Buenos Aires y de su provincia; claro que ha ido hasta Mendoza, a más de mil kilómetros de la capital, pero eso no es viajar, es solo desplazarse para ocupar su puesto de profesor; el único viaje de recreo que ha realizado por Argentina lo menciona, como ya lo hemos visto, en carta del 14 de julio de 1941, dirigida desde Chivilcoy a su amigo Luis Gagliardi:

Viajé maravillosamente todo el verano. ¿Le contó Cancio? Calcule el itinerario como éste: Córdoba, La Rioja, Catamarca, Tucumán, Salta, Jujuy —hasta Tilcara [...]; el Chaco, Corrientes, Misiones [...]; y la vuelta por el Paraná, río casi irreal, indescriptible, hasta Santa Fé... (*Cartas 1* 123).

Solo a partir de su segundo y definitivo viaje a Europa, en 1951-52, viaja incesantemente, por cuestiones laborales (Conferencias de la UNESCO) y también por gusto: las vacaciones que toma con Aurora Bernárdez, su primera esposa, son siempre la ocasión de un viaje.

La autopista

Hay que reconocer que la idea de recorrer una autopista más de un mes es algo bastante insólito: se puede comprender como el anhelo de todos los enamorados de vivir su pasión a solas (sueño de la isla desierta, de la burbuja fuera de tiempo y espacio...), también, principalmente para Cortázar, un paréntesis en una existencia de hombre público y de militante comprometido que necesita tomar un poco de asueto, aunque los *autonautas* seguirán conectados: visitas, correo, radio, periódicos... e implicados en el devenir del mundo : guerra (absurda) de las Malvinas. Desde el principio, tiene una perspectiva claramente definida: escribir *en común* un libro recreativo. Pero esencialmente, un libro *en común*. Que será a la vez testimonio y prueba de su amor, y la concretización de su trabajo de escritores. Poco antes de salir, en una carta del 12 de mayo de 1982 a Guillermo Shavelzon, Cortázar insiste sobre ese punto: "El resultado será, espero, un libro en colaboración" (*Cartas 5* 478).

Dadas las circunstancias le toca a Cortázar terminar solo el libro, con la idea de dar constancia de su amor, pero también como ejemplo de escritura realizada por dos autores, como una sonata a cuatro manos... El libro es el testimonio de un amor

absoluto, de una entrega total, una real comunión, un amor que los dos saben, o presienten, efímero y amenazado.

Por lo tanto, a la par que se funden los cuerpos y las almas, las voces se entremezclan, se confunden en un como poema sinfónico: melodía, cantico, oda fúnebre, himno, hasta con sus recitativos *allegro vivace*... y en el *finale*, la posdata de noviembre de 1983, la voz de Julio Cortázar, que nos dice cosas que nos siguen sumiendo en abismos de emoción:

Allí [en Nicaragua], la Osita empezó a declinar [...]. La vi emprender su viaje solitario, donde yo no podía ya acompañarla, y el 2 de noviembre se me fue de las manos como un hilito de agua, sin aceptar que los demonios dijeran la última palabra, ella que tanto los había desafiado y combatido en estas páginas. A ella le debo, como le debo lo mejor de mis últimos años, terminar solo este relato. Bien sé, Osita, que hubieras hecho lo mismo si me hubiera tocado precederte en la partida [...] (*Los astronautas* 307-308).

Ahora bien, *Los astronautas de la cosmopista* no es un relato "a dos voces", Cortázar no hace nada para señalar lo que fue escrito por cada uno de los dos escritores; las diferencias tipográficas sólo indican las diferentes modalidades del discurso: el "Diario de ruta" va en caracteres de máquina de escribir, las *Cartas de una madre*, en bastardilla, cuerpo que cuadra mejor con el género epistolar; los otros textos están en letra de imprenta habitual. Pero ninguno de los fragmentos lleva la firma de Dunlop o Cortázar.

El resultado es una ósmosis casi total entre dos seres llevados a vivir un momento de excepción, dados a recobrar la unidad perdida de los mitos antiguos y a realizar una obra nimbada de felicidad y de alegría. Enfrentado a la muerte de su amada, conjurando los demonios para que "no [digan] la última palabra" (*Los astronautas* 307), Cortázar nos da una formidable lección de vida: "[sé] que tu mano escribe, junto con la mía, estas últimas palabras en las que el dolor no es, no será nunca más fuerte que la vida que me enseñaste a vivir como acaso hemos llegado a mostrarlo en esta aventura que toca aquí a su término pero que sigue, sigue en nuestro dragón, sigue para siempre en nuestra autopista" (*Los astronautas* 308)

Propósito logrado ya que *Los astronautas de la cosmopista* o *Un viaje atemporal París-Marsella* ha conservado hasta hoy, en la *utopista* de nuestras propias vidas, todo su sentido y todo su encanto.

"Serre", 9 de julio 2015

Bibliografía

- Cortázar, Julio. *Cartas (1937-1954)* vol. 1. Ed. Aurora Bernárdez y Carles Álvarez Garriga. Madrid: Alfaguara, 2012.
- _____. *Cartas (1977-1984)* vol. 5. Ed. Aurora Bernárdez y Carles Álvarez Garriga. Madrid: Alfaguara, 2012.
- _____. « Comme quoi on est très handicapés par les jaguars ». Paris : *Phases*, n° 10, septembre 1965.
- _____. *Les discours du Pince-Gueule*. Paris: Michel Cassé, 1966.
- _____. *On déplore la*. Paris : Brunidor, 1966.
- _____. et Carol Dunlop. *Les astronautas de la cosmoroute. Voyage intemporal Paris-Marseille*. Paris : Gallimard, 1983.
- _____. y Carol Dunlop. *Los astronautas de la cosmopista o Un viaje atemporal París-Marsella*. Barcelona: Muchnik Editores, 1983.
- Dunlop, Carol. *La solitude inachevée*. Montréal : La Presse, 1976.
- _____. *L'Immortaliste : récit*. Montréal : Estérel, 1979.
- _____. *Llenos de niños los árboles*. Managua: Nueva Nicaragua (etc.), 1983.
- _____. *Mélanie dans le miroir*. Paris : Acropole, 1980.
- Dunlop-Hébert, Carol. « Miroirs et reflets ». *Liberté*. n° 110 (avril 1977) : 21-34.

Armonías y contrastes en dos cuentos de Cortázar y Bioy Casares

Vicente Cervera Salinas
Universidad de Murcia
vicente@um.es

Citation recommandée : Cervera Salinas, Vicente. "Armonías y contrastes en dos cuentos de Cortázar y Bioy Casares". *Les Ateliers du SAL* 6 (2015) : 41-54.

De Paulina a la falsa Beatrice

La redacción del cuento de Adolfo Bioy Casares "En memoria de Paulina" tuvo lugar en una época no muy distante a la del relato "El Aleph", de su amigo y mentor Jorge Luis Borges. *La trama celeste*, que lo contiene, se publica en *Sur*, en 1948, y un año más tarde aparece la colección de cuentos que incluye el famoso texto borgeano.

Las categorías en conceptos de cuerpo y alma, bien y mal, infierno y paraíso parecen situarse en un mismo plano ontológico en el relato que concibe Adolfo Bioy Casares, si bien el argumento del mismo establece, al mismo tiempo, la dialéctica de un fatalismo en la trama contemporánea de los amores, al forjar una historia que complica y subvierte la caracterización interna de los personajes, a partir, precisamente, de la revisitación del modelo amoroso instaurado por el mito de Beatriz y de su nueva lectura (tal como sucedió en el cuento de Borges y también ocurrirá con el de Cortázar). Esta lectura se realiza de una manera muy sutil y subrepticia. El autor del cuento no actualiza al personaje femenino de un modo literal. El nombre de Beatriz no está presente, como tampoco parecen estarlo los espacios escatológicos de referencia clásica. Nominado el personaje femenino como Paulina, cabe concebir una posible referencia indirecta al personaje dantesco de Paolo, fatalmente unido a su amada Francesca, personajes privilegiados del Infierno, a tal punto que, según Victoria Ocampo, (se) les permite transformarlo en Paraíso. Al decir de la escritora argentina, en efecto, esta unión no implica, empero, la categoría de la dicha, puesto que su abrazo los sume como "prisioneros solitarios de la tempestad y la noche" (Ocampo, *De Francesca a Beatrice* 37-38), de tal forma que más bien parece adoptar la figura de una mutua crucifixión. Del mismo modo, queda también omitida en el relato la referencia explícita a cualquier tipo de espacio que responda a los parámetros clásicos del más allá. Deambulan los seres de la narración por ámbitos más imaginarios que reales, pero de una cualidad propia del pensamiento, de la psique, de la conciencia atormentada o gozosa, que inventa mundos posibles en la evanescencia mental para dar cobijo a sus deseos y prefiguraciones.

Hábilmente incorpora el narrador, a este respecto, otra modalidad de la referencia indirecta a los patrones de existencia dantescos. Uno de los más importantes espacios en que se desarrolla la trama es el jardín, presente en el patio donde vive el personaje narrador. Asimismo, en un importante pasaje del cuento, Paulina cuestiona al narrador por un poema del que solo

recuerda vagamente un argumento: "un hombre se aleja tanto de una mujer que no la saluda cuando la encuentra en el cielo" (Bioy Casares, *La trama celeste* 82). La autoría del poema será revelada a los lectores por el propio narrador, que "sabía que el poema era de Browning y vagamente recordaba los versos", y que llegó incluso a pasar "el resto de la tarde buscándolos en la edición de Oxford". La referencia nos remite de manera indirecta, pero clarísima, a la "materia dantesca" de que está constituido el relato, pues alude no solo al *Paradiso*, sino a la reaparición en él de una pareja de amantes que, de algún modo, reviven en ese estadio experiencias vividas cuando su espíritu se revestía de corporalidad. Un Alighieri que llegase a olvidar a Beatrice sería un caso singular de superación del síndrome de la ausencia, pero esa es justamente la amenaza que, a modo de presagio, parece gravitar al protagonista de este relato de Bioy Casares, cuyo mayor duelo consistiría, justamente, en ser sujeto de tal erosión causada por el olvido. No es ocioso comprobar que en otro texto en que Bioy comparte tarea de antólogo de textos, junto a Jorge Luis Borges, *El libro del cielo y del infierno* (1960), reaparece el poema de Robert Browning y son citados los mismos versos que sirven de materia fictiva al relato: "En un tiempo te conocí, pero si nos encontramos en el Paraíso, seguiré mi camino y no daré vuelta la cara"¹.

Es bien sabido que estos principios ontológicos parten de la filosofía idealista, y que fueron conjugados por uno de sus más preclaros descendientes, Arthur Schopenhauer, junto a la concepción budista y védica del mundo, dando con ello lugar a una de las formulaciones más canónicas del pesimismo filosófico en el siglo XIX. En la literatura de Jorge Luis Borges funciona este entramado como hilo conductor de sus relatos, en constructos imaginarios donde se desrealiza la dimensión material de un mundo que ha dejado de ser evidencia para convertirse en sueño, o en papel de un orfebre constructor de textos. Esta herencia llega de la mano de Borges a Adolfo Bioy, pero su literatura aplica los principios susodichos al orbe más humano de las relaciones interpersonales, y más concretamente

1 || Tal es la traducción que incorporan a su antología (Borges y Bioy Casares, *El libro del Cielo y del Infierno* 33) (primera edición 1960, Buenos Aires: Sur). El propio Bioy testimonia que la lectura de los poemas de Browning data de 1943. Es el año de escritura de "El perjurio de la nieve" y, en general, de redacción de los relatos de *La trama celeste*, que publicaría en 1948. Años de intensa vida como lector, y de hermanamiento espiritual con Borges. El artificio de la creación de un ser amado, de existencia real para la mente del amante, pero de naturaleza impalpable e inmaterial, había sido trazado por Bioy en una de sus más importantes y famosas novelas, *La invención de Morel* (1940).

al círculo del fenómeno amoroso. En este orbe es donde se siente más cómodo el escritor, que no renuncia a la doctrina de un mundo vago y fantasmal, pero transferido al universo de los afectos y las pasiones. Allí descubre su, tal vez, más patética y dolorosa aplicación y eficacia. No creo que sea ocioso, en esta línea, aducir el hecho de que en 1932, cuando el escritor cuenta dieciocho años de edad, tiene lugar el acontecimiento, tal vez, capital de su vida: conoce, en casa de Victoria Ocampo, al que será amigo y camarada, Jorge Luis Borges, y comienza la lectura de algunas de las obras esenciales de la literatura universal: entre ellas se cuenta la lectura, durante ese mismo año, de la *Divina Comedia*². Dieciséis años más tarde tributará un personal homenaje a su maestro y a la obra dantesca con el relato "En memoria de Paulina", que estampa las consideraciones anteriormente aludidas sobre la doble vertiente del sujeto amante, que edifica paraísos donde habita una nueva Beatriz, la que alberga dos historias simultáneas: la de su idealización; la de su desenmascaramiento.

La trama, la "celeste trama" que idea Bioy en este melancólico retrato del amor como instauración de un culto religioso y su impostura, es relatada por un personaje de cuyo nombre propio nada sabemos. O, mejor dicho, aparentemente nada. El "estilo azucarado", al que alude su autor en el prólogo para la edición de 1967, recubre una historia donde la dulzura se modula constantemente hacia el más amargo de los pozos³. El eficaz introito de este *memorandum* de la desilusión condensa la primera de las "historias" que configuran el relato. Ya el título, con el sintagma de la alusión a un fallecido, "en memoria de", introduce al lector en el espacio imaginario de la pérdida, de la ausencia o de la muerte, caracterizaciones definitorias del síndrome de Beatriz (Cervera, *El síndrome de Beatriz* 36). La mujer de quien nos va a relatar una relación vivida pertenece ya, en el acto de escritura, a un "más allá" desde el que se vertebrará su rescate, su memoria. Todo el párrafo con que da comienzo el relato es un verdadero prodigio de pertinencia y concisión para volcar al lector en la médula de la relación. Se introduce con un adverbio actualizador de tiempos sin tiempo, y que apunta hacia el referente de lo inmortal: un "siempre" ("Siempre quise a Paulina" es la primera oración de este rezo peculiar que es el relato) aplicado a una espiral de recuerdos, de

2 || Datos aportados por Daniel Martino en su espléndido libro-homenaje al escritor porteño (*A.B.C. de Adolfo Bioy Casares* 252).

3 || "En memoria de Paulina" refiere en estilo azucarado una historia cuya invención a lo mejor el lector aprueba..." (Bioy Casares, *La trama celeste* 78). El cuento aparece en dicha edición en págs. 79-95.

identidades, de libros y de espacios de la dicha. Esa evocación, que adopta la categoría del presente ("Paulina y yo estamos ocultos"), constituye esa región metafórica de un paraíso, con su "glorieta de laureles" o su "jardín con dos leones de piedra". Esencial resulta el subrayado del número dos, símbolo de una unión idealizada durante el relato, que se verá amenazada por la súbita aparición del "tercero" que, como veremos, simulará la cifra ficticia de una verdadera duplicidad interna. Un "matrimonio de almas" queda configurado en este párrafo, a través de preferencias y, sobre todo, de la escritura sobre un libro que, como sucedió con Paolo y Francesca, leen los amantes en comunidad de espíritu: "Nos parecimos tan milagrosamente que en un libro sobre la final reunión de las almas en el alma del mundo, mi amiga escribió en el margen: 'Las nuestras ya se reunieron'" (Bioy Casares, *La trama celeste* 79).

Llegados a este punto, convendría revisar algunos de los elementos básicos del argumento de "En memoria de Paulina", para que el análisis diferencial que propongo alcance una mayor claridad y aun transparencia. Los hechos, los escuetos y breves hechos referidos, construyen una historia de amor truncada por la aparición de un tercer personaje, que deshace no solo la armonía, presuntamente "preestablecida", que giraba a modo de atmósfera romántica y mística en torno a la pareja inicial: el narrador y Paulina. Y comienza a desbaratarse esa aparente reunión, de estirpe platónica y germánica –recordemos las alusiones a los "Faustos" literarios–, con la aparición de un *tertium comparationis* que, en todo polar y antinómico frente al narrador de la historia, recibe el nombre propio de Julio Montero. No es casual que este tercer elemento sí disponga de esa seña de identidad, como tampoco lo fue el que no la tuviera el narrador, y que de Paulina solo alcancemos un nombre sin apellidos ni otro tipo de referencias circunstanciales. En realidad, el censo de personajes que integra la narración comprende a los ya citados más una serie de alusiones, muy vagas y remotas, a otros personajes secundarios, lo que otorga un aire de irrealidad a la ya comentada ambientación espiritualizada elegida por Bioy Casares: el patrón de una panadería, y otros personajes meramente nominados, como los padres de Paulina o los invitados a la fiesta organizada para conocer a escritores y artistas en casa del narrador, donde surgirá súbitamente la figura de Montero.

En su excelente ensayo *Ordo amoris* construye el filósofo alemán Max Scheler una original teoría metafísica sobre los afectos, basada en la dimensión del *ethos* propia del ser humano. Según Scheler, es la "ordenación del amor y del odio,

las formas estructurales de las pasiones dominantes y predominantes" de un individuo, una época histórica, una familia, un pueblo, una nación u otras unidades sociales cualesquiera, la más válida medida que nos permite comprender la esencia ética de dichas unidades antropológicas. La comprensión de esta jerarquía determina el conocimiento verdadero y más fiable de toda constitución ética, así como de sus posibles fallas y grietas. El orden que establecen los sentimientos en un núcleo emocional se convierte para Scheler en la piedra de toque que revela y caracteriza sus acciones y omisiones, sus gustos y sus creencias: la entraña misma de su ser (Scheler, *Ordo amoris* 22-23). Desde estas premisas teóricas, cabría considerar que en la concepción romántica del amor, que hunde sus raíces en la dimensión espiritualista de los sentimientos y, por ende, en el universo de las trascendencias, donde la figura del amor constituye la clave de la posible salvación del individuo, el orden intrínseco de los afectos tiene en su cúspide la presencia del sentimiento mediante el cual un individuo alcanza algún tipo de redención: aquella que liga amor humano y salvación divina. La figura de Beatrice ostenta, en este sentido, una cualidad definitoria de toda una época, de todo un sistema de valores donde la ordenación amorosa halla su más alto grado en las cumbres de un Paraíso:

La donna mia, che mi veda in cura
forte sospeso, disse: "Da quel punto
depende il cielo e tutta la natura.

Mira quel cerchio che più li è congiunto;
E sappi che'l suo muovere è sì tosto
Per l'affocato amore ond'elli è punto"

(*Paradiso* XXVIII 43-38)⁴

Desde esta premisa filosófica sobre el amor, volvamos nuestra vista a su dispositivo narrativo del relato –también válido para el cuento de Julio Cortázar, "Las puertas del cielo"–. Recordemos que tras ese lapso temporal, que marcará una división temporal, estructural, pero también simbólico-cultural en el cuento, computada en los dos años que el narrador transcurre en Londres, tras su último encuentro con Paulina viviente, recibirá otra visita, esta vez imaginaria, de su amada, ya supuestamente

4 || "Mi dama, cuando vio que tal figura / me suspendía, dijo: 'De aquel punto/ depende el cielo y toda la natura. // Mira el cerco que de él se halla más junto, / y sabe que el girar suyo es más presto / por el fogoso amor de que es trasunto'" (Alighieri, *Divina Comedia. Paraíso* 183).

unida sentimentalmente a su rival, Julio Montero. La acción transcurre cuando el narrador, de regreso a su casa, pensaba en Paulina, "mientras preparaba una taza de café". Es destacable aquí la eficacia del verbo "pensar", que, tanto en Bioy como en su maestro Borges –recordemos nuevamente su relato "El Aleph"– connota un tipo peculiar de creación potencial de realidades visibles, detectables al menos en los parajes de la imaginación creadora. De esta manera, y como un efecto de proyección misteriosa, y literalmente semejante a un "sueño", tiene lugar la visión, una explícita visión de la amada que se produjo como una aparición, ante la cual relata el narrador: "al verla caí de rodillas, hundí la cara entre las manos y lloré por primera vez todo el dolor de haberla perdido." (Bioy Casares, 88).

"Todo el dolor de haberla perdido" nos remite directamente al síndrome del duelo, a la angustia de la ausencia, al vacío mítico por la idolatrada Beatriz. El encuentro, ese "encuentro en un sueño", posee clarísimas implicaciones con la materia dantesca, con el hallazgo de la musa en la esfera paradisiaca, fundamentalmente en lo que respecta a la actitud de veneración, respeto y contrición que el amante ostenta. Las lágrimas son las de Dante, pero la aparición, como veremos, esconde maliciosa, perversamente, una vuelta de tuerca que afecta a lo más esencial del hallazgo paradisiaco, en la cima de los afectos, en el más elevado lugar de su jerarquía. Un anticipo de esta deconstrucción vendrá dado en el párrafo siguiente, cuando se nos refiere la llegada fantasmal de Paulina con el uso subliminal de un intertexto muy significativo, como lo es el poema "The Raven" de Edgar Allan Poe. Así pues, los tres golpes que resuenan en la puerta y la pregunta que mentalmente se formula el narrador sobre la naturaleza de ese intruso que venía a enfriarle el café plantean una tácita y oportuna citación de los versos del poeta norteamericano. Y, en cierto modo, la llegada de Paulina no distará mucho en sus consecuencias a la que produjo el cuervo en el ánimo del personaje lírico de Poe, ya que arrojará asimismo el fatalismo de un "nevermore" que, además, no solo invalidará el encuentro fortuito en un delusorio más allá, como en el poema del norteamericano, sino que reescribirá o, mejor dicho, provocará una lectura ominosa y definitiva en la naturaleza de un amor que parecía contener el consuelo de una unión eterna de almas.

A partir de este momento el relato asume el proceder tradicional de la literatura detectivesca, aplicada, como dijimos, al fenómeno del erotismo en la obra de Bioy Casares. Datos y pistas varios van pautando este procedimiento. El narrador funge

ahora como el personaje de una novela policial, al estilo de Keith Gilbert Chesterton o Arthur Conan Doyle, tan admirados por el tándem Borges-Bioy, alias Bustos Domecq; es decir, se mueve, como él mismo escribe, "llevado por el simple hábito de proponer alternativas". Se van atando, pues, todos los cabos sueltos para llegar a la resolución de un problema de índole casi matemática, de una ecuación donde la incógnita ha sido encarnada por un prototipo literario de mujer. El ya mentado Luis Alberto Morgan, ese otro personaje intertextual, informa al narrador de lo ocurrido durante su ausencia, del asesinato de Paulina por Montero la noche anterior a la partida del narrador al continente europeo, lo que invalida la posible realidad de ese último encuentro y lo convierte, definitivamente, en un suceso de categoría fantástica y sobrenatural. Nuevamente frente al espejo, el narrador busca un consuelo al síndrome de su pérdida, y parece hallarlo en la fórmula tradicional, asignada por la sombra, todavía inmaculada, de Beatriz, el soporte mítico de Paulina: "Volvió desde la muerte, para completar su destino, nuestro destino". Y recuerda la célebre frase sobre la unión de las almas, en el alma del mundo, con la escritura, con el texto de Paulina –"Nuestras almas ya se reunieron"–, que parece coronar circularmente la versión canónica, particularmente "edulcorada", del amor como compendio salvífico de la sublimación idealizada.

La última visita de esta "falsa" Beatriz no se produjo nunca, y su presencia fue en realidad "el monstruoso fantasma de los celos" de Montero, que proyectan, como en *La invención de Morel*, una horrenda fantasía: la que le llevaría a dar muerte a Paulina y la que, años después, volvería a representarse, schopenhauerianamente, en el velo de Maya de la imaginación del narrador. Diversos indicios apoyan su hipótesis, su descubrimiento, su fatalidad. Fatal por cuanto supone no solamente la anulación de una visita sobrenatural, de la ascensión beatífica de la "bella y santa dama", sino también la sustracción, la extirpación de toda una leyenda amorosa que forjó el narrador a lo largo de su vida. Del "siempre quise a Paulina" con que irrumpía el relato, a esta descarnada declaración sumaria de un final irrevocable, al desconsuelo más absoluto. Revisemos el párrafo final como testimonio fidedigno:

Urdir esa fantasía es el tormento de Montero. El mío es más real. Es la convicción de que Paulina no volvió porque estuviera desengañada de su amor. Es la convicción de que nunca fui su amor. Es la convicción de que Montero no ignoraba aspectos de su vida que sólo he conocido indirectamente. Es la convicción de que al tomarla de la mano –en el supuesto momento de la reunión de nuestras almas– obedecí a un ruego de Paulina que ella nunca me

dirigió y que mi rival oyó muchas veces.
(Bioy Casares, *La trama celeste* 195)

Hipótesis de lectura

Cabría, llegados a este punto, conjeturar –llevando hasta las últimas consecuencias los postulados idealistas del autor y la tradición romántica, con ecos de Poe y de sus dobles– que el verdadero narrador de "En memoria de Paulina" no tiene un rival, sino que él es su propio rival, que su verdadero nombre es Julio Montero y que este personaje constituye en verdad su doble imaginario, su otra y complementaria personalidad.

Esta hipótesis de lectura del texto no importa solo en tanto que completa la línea de trabajo del propio autor, esa afición y costumbre de "proponer alternativas" a los hechos, de diseñar nuevas lecturas a lo vivido, cual si de un texto siempre se tratase. Importa también, y sobre todo, por cuanto corona y sintetiza el tema de la deconstrucción, del desmontaje, de Beatriz, y la remodelación del síndrome como desilusión perpetua. De Beatriz a Francesca, porque la primera representa la visión del mundo, prístina, clara y clásica (así como la visión de la literatura) que el narrador del texto posee, mientras que la segunda, la amada poseída, tal vez traidora, tal vez menos adornada de virtudes y bellezas espirituales, es la visión que del mismo personaje tendrá Montero: una Beatrice suplantada por la impostura de Francesca. Una Beatrice meramente terrenal, en tanto que no participa del *ethos* divino, ni es dadora de vida y salud, de perfección espiritual. Para Montero, es decir, para el "otro yo" del narrador –y aquí se hace lógico su anonimato, pues no es tal–, Beatriz no puede ser sino Francesca, es decir, Paulina. Y para el narrador, finalmente, en su culminación reveladora, quedará desmontada la tramoya sobrenatural que hacía de la Paulina beatricesca una realidad, reflejando al cabo su sombra amarga, su sombra infernal, su amor arraigado en un "nunca", la estatura de su entelequia; el tamaño, el desproporcionado tamaño, de su esperanza: de su impostura.

El hecho de que Julio Montero sea leído como el "doble" existencial del protagonista, y no como su mero opositor, parece ser la culminación de este recorrido, pues subraya e intensifica la anulación de una identidad existente determinada, y fortalece, además, la diseminación del mito amoroso y su más acusado desguace. Porque si Julio y el narrador son el mismo ser, también Paulina contuvo siempre la característica de ser una falsa Beatriz. Que participen de una misma entraña existencial posibilita, asimismo, una lectura mucho más coherente y unificadora del relato, aunque dicha recepción vaya aún más

lejos de lo que su propio autor pudiera haber propuesto. Como un doctor Jekyll de la deconstrucción amorosa, el narrador posee también la naturaleza venal de Montero, si bien el texto no llega, como sucede en el relato de Stevenson, a confesar abiertamente este "extraño caso" de duplicidad.

Asimismo, en otro cuento de Adolfo Bioy, "Los milagros no se recuperan", relato integrado en *El gran serafín* (1967), la "despareja" memoria de estirpe proustiana asume el retoño de un episodio de importancia central en la vida del protagonista. En este caso, la muerte de la mujer amada imprime un sello de tal calibre en la sensibilidad que el síndrome de Beatriz producirá la aparición fortuita, el "milagro" de la recuperación del bien perdido, que –al igual que ocurrirá con el relato de Julio Cortázar que más adelante veremos– se mantendrá irrecuperable al otro lado de las "puertas del cielo". Por su parte, el narrador de "Los milagros no se recuperan" asegura, en relación al "síndrome" que padece: "Verla muerta me desconcertó menos que el pensamiento de que después no la vería nunca. Lo increíble de la muerte es que la gente desaparezca" (Bioy Casares, *El gran Serafín* 284). Afirmación que, de algún modo, explicita el fenómeno parapsicológico de "recuperación" que, a continuación, aporta, y con el que finaliza su relato. La tríada temática viaje, aventura y amor, unida a la importancia del sueño y la fotografía conforman los ejes referenciales en la narrativa de Bioy Casares, al decir de Trinidad Barrera ("Adolfo Bioy Casares. La aventura de vivir" 342-342). Y es que los fenómenos psíquicos que exhibe la imaginación de Bioy Casares refuerzan los hilos trazados "en memoria de Paulina": la sugestión de un cuerpo resucitado o la alucinatória visita de su doble.

Las puertas de Cortázar

En cuanto a la aplicación de los planteamientos erotanáticos previos a Julio Cortázar, cabría señalar que el síndrome de la "eterna ausencia inconsolable" (o "síndrome de Beatriz") será también expuesto, como corriente o río subterráneo de la novela, en *Rayuela* (1963), su más famosa creación (Cervera, *El síndrome de Beatriz* 311-341). Aquí funcionará como un medio más para caracterizar la personalidad de su protagonista Horacio Oliveira, un ser que, habiendo descendido voluntariamente los escalones de la tradición cultural e ideológica que forja al intelectual del siglo XX, se encuentra, al cabo, sin asideros, y tal vez sin voluntad o sin fuerza para recorrer el camino de ascenso nuevamente, despojado de los lastres y las excrecencias de lo que considera falso y obsoleto: el lenguaje, la costumbre, la

perpetuación de un sistema. Si el humor constante y la tendencia impostergable al rescate del *homo ludens* son sus armas y sus herramientas, el amor, por su parte (que al fin reviste todo el prestigio de su trama secular en la historia de la cultura y de las artes) será, de algún modo, su pérdida más acuciante.

Perder y buscar a la Maga, o reencontrarla fugaz, efímera, en esos breves instantes, "terriblemente dulces", funcionará, morfológica y semánticamente en la novela, como el débito que ha de otorgarse para proseguir en un itinerario de desposesiones y así alcanzar el centro, la unidad. Y es entonces, en ese estado permanente de existir como un espectador del mundo, cuando el objeto de amor, que precisa del movimiento y de la acción que da la vida, desaparece. Las puertas del cielo no llegan a abrirse, y Beatrice queda "del lado de allá", para quien no existe la fe o para quien se limita a observar⁵.

"Las puertas del cielo": el bello relato contenido en *Bestiario* (1951) es, sin lugar a dudas, el más claro precedente de *Rayuela* en los aspectos temáticos abordados, ya que plantea de manera sintética el síndrome de Beatriz y la presencia de un observador analítico y certero de los hechos vividos⁶. La trama, la "celeste trama" del relato, es referida, en este caso, por un narrador en primera persona, el doctor Hardoy, "un abogado que no se conforma con el Buenos Aires forense o musical o hípico, y avanza todo lo que puede por otros zaguanes" (Cortázar, *Bestiario* 107)⁷. Ante sus ojos, de perpetuo espectador y anotador de las circunstancias humanas que circulan ante su percepción, tiene lugar el lamento de su amigo Mauro por la muerte de su compañera, no por azar llamada Celina, que al

5 || En conversación con Ernesto González Bermejo, reconoce Cortázar que cuando escribió *Rayuela* se hallaba en "una época de mi vida en que yo me sentía personalmente un espectador de lo que sucedía afuera, sin una verdadera participación, sin un deseo de comunicarme con el 'otro', con el prójimo. Sí, yo podía tener muy buenas relaciones, podía estar enamorado de una mujer o querer mucho a un amigo o a alguien de mi familia, podía tender puentes de tipo individual, pero hasta el momento de mi toma de conciencia yo era alguien colocado afuera"(Bermejo, "La idea central de *Rayuela*..." 773). Ni que decir tiene que la toma de conciencia está vinculada al triunfo de la revolución cubana, momento de "consagración" de todas las aspiraciones revolucionarias del intelectual Cortázar.

6 || Entrevistado en sendas entrevistas por el poeta Francisco Urondo y el narrador Osvaldo Soriano (1970 y 1983), Cortázar admite que "Las puertas del cielo" fue un cuento reaccionario donde se mofaba de los "cabecitas negras". A Soriano confiesa que su "incapacidad para captar el panorama político argentino de la época" debe ser la conclusión final que hay que sacar del cuento (ctd. en Steinleger).

7 || En el conjunto de *Bestiario* el cuento ocupa las páginas 106-125.

final del cuento se materializará fantásticamente, cual repentina visión surgida en un local nocturno, aunque no comportará el momento sublime y último de epifanía.

El triángulo de personajes resulta de particular interés para un cotejo paralelístico con *Rayuela*, pero también con el cuento de Bioy y con el subtexto permanente de Alighieri. La muerte de Celina, al inicio del cuento, desencadena un duelo interno en su compañero Mauro y, al mismo tiempo, una confesión por parte del narrador y amigo de ambos, que reconoce sentir cierta repulsión por su propio *modus operandi* existencial, su tendencia inmoderada a "estar pensando todo lo que a los otros les bastaba sentir" (Cortázar, *Bestiario* 110). El desajuste social, cultural y psicológico del narrador en relación con sus amigos desencadena una vivencia simbólica y desapegada de los hechos, que en la escena conclusiva del cuento desgrana su contenido referencial, por contraste con otro modelo de amor perdido y sublimado. La simpleza de Mauro o la vulgaridad de Celina son objeto de atento escrutinio profesional por parte del doctor-literato, y de esa manera nos vamos introduciendo en una suerte de simetría de naturaleza degenerativa con los personajes de la *Divina Comedia*:

Lo que sigue es peor, no porque sea malo porque ahí nada es ninguna cosa precisa; justamente el caos, la confusión resolviéndose en un falso orden: el infierno y sus círculos. Un infierno de parque japonés a dos cincuenta la entrada y damas cero cincuenta. Compartimentos mal aislados, especie de patios cubiertos sucesivos donde en el primero una típica, en el segundo una característica, en el tercero una nortea con cantores y malambo. Puestos en un pasaje intermedio (yo Virgilio) oíamos las tres músicas y veíamos los tres círculos bailando: entonces se elegía el preferido, o se iba de baile en baile, de ginebra en ginebra, buscando mesitas y mujeres (Cortázar, *Bestiario* 116).

Celina "había renunciado a su cielo de milonga, a su caliente vocación de anís y vales criollos" para mantener su equilibrio conyugal: nos hallamos ante una Beatrice milonguera y ramplona que se transfiguraba al entrar en las salas de baile, donde llegaba a alcanzar la categoría esencial de su yo. La visión del local de tangos, la milonga, en que tiene lugar el desenlace de "Las puertas del cielo" es también representada mentalmente por el narrador como un círculo infernal habitado por figuras monstruosas y grotescas, y él mismo se caracteriza explícitamente como un "Virgilio", es decir, un guía o psicopompo puesto "en un pasaje intermedio" que presenciaba "los tres círculos bailando". En ese punto, la súbita reaparición de Celina

como Beatrice degradada, que en su vida "había sido en cierto modo un monstruo como ellos", "armada para el tango, nacida de arriba abajo para la farra", ocasiona el momento crítico y el centro culminante del relato: el "ser-ahí" de Celina, su "cara arrobada y estúpida en el paraíso al fin logrado", en su "duro cielo reconquistado" provoca un doble estado de ontológica y, al fin, frustrada revelación.

El dolorido Mauro-Dante la buscará en vano entre el humo y la gente de ese infierno que para Celina era el paraíso, sin terminar de dar crédito a su visión. Por su parte, el narrador permanecerá en su actitud hipnótica y desapasionada, pero accediendo, por vía especulativa y por la intuición certera de su imaginación al entendimiento de los hechos. Precedente de Horacio Oliveira, este narrador, el doctor Hardoy, queda fijo y "del otro lado", más allá o más acá de todo cielo o todo infierno, sin posibilidad de penetrarlos y de contaminarse en su impasibilidad. Mauro, a su vez, –el Dante milonguero– no será guiado por la "última sonrisa de Beatriz" y perderá el momento de gloria, quedándose sumido para siempre en su duelo, por no aceptar la "verdadera aparición" de Celina, mientras el narrador, desde su remota perspectiva simbólica y deshumanizada, permanecerá "quieto, fumándome un rubio sin apuro, mirándolo ir y venir sabiendo que perdía su tiempo, que volvería agobiado y sediento sin haber encontrado las puertas del cielo entre ese humo y esa gente." (Cortázar, *Bestiario* 125).

Las puertas cerradas del cielo: herméticas, clausuradas. También Horacio Oliveira se quedará a la otra orilla del río, viendo pasar la figura perdida de la Maga. De manera hábil, como exponente de su propia evolución personal y artística, ha reunido en este personaje Julio Cortázar rasgos del doctor Hardoy con un proceso humano de entrada en la materia, en el magma biológico y vital, más allá de la mera observación impenitente: Horacio no se limita a abocetar "fichas de la vida" para dar luego forma a la creación sino quiere traspasar los puentes y circular, desde una libertad conquistada, por la existencia. Sin embargo, el desmontaje de unos hábitos mentales y la ruptura de todo un soporte de actitudes literarias se hallaba todavía en estado de crisis cuando Cortázar escribió *Rayuela*, y "ante la ley" del amor, permanece Oliveira como náufrago de equilibrio inestable junto a una puerta que, todavía, no es la suya.

Bibliografía

- Alighieri, Dante. *Divina Comedia. Paraíso. Vol. III*. Trad. Ángel Crespo. Barcelona: Círculo de Lectores. Galaxia Gutenberg, 2003.
- Barrera, Trinidad. "Adolfo Bioy Casares. La aventura de vivir". *Revista Iberoamericana* 58 (1992): 342-355.
- Bioy Casares, Adolfo. *La trama celeste*. Ed. Pedro Luis Barcia. Madrid: Castalia, 1990.
- _____. *La invención de Morel. El gran Serafín*. Ed. Trinidad Barrera. Madrid: Cátedra, 1982.
- Borges, Jorge Luis y Adolfo Bioy Casares. *El libro del Cielo y del Infierno*. Barcelona: Edhasa, 1970.
- Cervera Salinas, Vicente. *El síndrome de Beatriz en la literatura hispanoamericana*. Frankfurt-Madrid: Vervuert-Iberoamericana, 2006.
- Cortázar, Julio. *Bestiario*. Madrid: Alfaguara, 1982.
- González Bermejo, Ernesto. "La idea central de *Rayuela* es una especie de repetición de autenticidad total del mundo". En Julio Cortázar. *Rayuela*. Ed. Crítica de Julio Ortega y Saúl Yurkievich. Madrid: ALLCA XX, 1991. 769-778.
- Martino, Daniel. *A.B.C. de Adolfo Bioy Casares*. Buenos Aires: Emecé, 1989.
- Ocampo, Victoria. *De Francesca a Beatrice*. Madrid: Revista de Occidente, 1928.
- Scheler, Max. *Ordo amoris*. Trad. Xabier Zubiri. Madrid: Caparrós, 1998.
- Steinleger, José. "Instrucciones para entender a Cortázar". *La Jornada Semanal* 397, Domingo 13 de octubre de 2002. Web. 5 mayo. 2014. <<http://www.jornada.unam.mx/2002/10/13/sem-cortazar.html>>

**Écritures plurielles et
croisements
transatlantiques.**

**« De l'*anti* et du
contre : des auteurs
de 1914 à nos jours »**

La presencia de narradores "aliquidcientes" en la cuentística de Julio Cortázar: una apuesta en contra de la omnisciencia

Gracia Morales Ortiz
Universidad de Granada
graciam@ugr.es

Citation recommandée : Morales Ortiz, Gracia. "La presencia de narradores 'aliquidcientes' en la cuentística de Julio Cortázar: una apuesta en contra de la omnisciencia". *Les Ateliers du SAL* 6 (2015) : 56-70.

Introducción

Cada vez escribo peor desde un punto de vista estético. Me alegro, porque quizá me voy acercando a un punto desde el cual pueda tal vez empezar a escribir como yo creo que hay que hacerlo en nuestro tiempo. En un cierto sentido puede parecer una especie de suicidio, pero vale más un suicida que un zombie. Habrá quien pensará que es absurdo el caso de un escritor que se obstina en eliminar sus instrumentos de trabajo. Pero es que esos instrumentos me parecen falsos. Quiero equiparme de nuevo, partiendo de cero (Harss, *Los nuestros* 300).

Estas son algunas de las palabras con las que Cortázar intentó, en su famosa entrevista con Luis Harss, explicar en qué consistía esa noción de des-escritura o anti-literatura, que tantas veces se ha aplicado ya a su fascinante obra. Una especie de "suicidio", sí, porque el escritor se alza contra la palabra, que es su herramienta de trabajo, a la búsqueda de una voz más auténtica; y en este viaje la literatura funcionaría como una compañera cómplice, pero también como el enemigo al que combatir. "Sin embargo —añadiría Cortázar, profundizando en esta idea—, yo no me alzo contra el lenguaje en su totalidad o su esencia. Me rebelo contra un cierto uso, un determinado lenguaje que me parece falso, bastardeado, aplicado a fines innobles" (Harss, *Los nuestros* 286).

En este trabajo hemos elegido acercarnos a una de las cuestiones donde se descubre esta intención liberadora y rupturista de la narrativa cortazariana: su uso del narrador. No queremos, entonces, en esta breve reflexión fijarnos en las rebeldías gramaticales o léxicas que se encuentran en su extensa obra; según creemos, la descomposición que Cortázar propone de los narradores tradicionales supone una apuesta aún más radical, más honda, pues lo que aparece cuestionado una y otra vez en sus textos es la capacidad misma para contarlos "todo" y para conocer la verdad.

Como sabemos, el narrador es una figura esencial, un intermediario ineludible, en cualquier acción de relatar. Y, tradicionalmente, se le había otorgado una capacidad casi despótica para imponer su dominio sobre el personaje y también, consecuentemente, sobre el lector. Esta especie de "despotismo" se da, claro está, en el llamado "narrador omnisciente", elemento clave en la novela europea del siglo XIX y también, si nos centramos ya en el ámbito hispanoamericano, en la llamada narrativa regionalista de las primeras décadas del siglo XX.

Desde mi punto de vista, uno de los elementos más enriquecedores de la producción cortazariana es precisamente su

reflexión sobre este narrador, en el cual se deposita la responsabilidad de mirar y mostrarnos el mundo y los personajes que configuran la fábula. Digo "reflexión", aunque quiero decir "práctica de escritura". Cortázar no dejará nunca de investigar las posibilidades de la voz narrativa, utilizando un amplio, efectivo y sorprendente espectro; centrándonos en sus cuentos encontramos desde el narrador vertiginosamente multifocal de "La señorita Nora", a esa inquietante propuesta donde se mezclan la primera, la segunda y la tercera persona en "Las babas del diablo", al narrador plural, anónimo y abstracto que nos angustia en "Cefalea", o ese artefacto narrativo tan sugerente que sostiene "Usted se tendió a tu lado" (donde los personajes (vos o usted) se convierten en los destinatarios a los que le habla el narrador). Etcétera, etcétera, etcétera: los ejemplos son demasiado numerosos para citarlos todos.

Ahora bien, estos narradores anti-tradicionales suelen tener un elemento que los une y que le aporta una íntima coherencia a la narrativa breve de Cortázar: todos ellos son narradores que he decidido llamar "aliquidcientes"; es decir, saben "algo", pero en ningún caso lo saben todo. Saben lo suficiente para sostener el cuento, para poder acercar la historia a los lectores, pero no conocen (por unas u otras razones) toda la verdad que les permitiría trasladar una visión completa (y omnisciente) de la fábula que están relatando.

Los narradores "aliquidcientes" en los cuentos de Cortázar: estrategias discursivas

Veamos ahora algunas de las más habituales estrategias que ponen en marcha los relatos cortazarianos para configurar a esos narradores "aliquidcientes".

Ciertamente, cualquier lector que se acerque a esta fascinante narrativa breve comprobará que en sus cuentos se dan, mayoritariamente, dos tipos de narradores: el narrador en primera persona y el narrador focalizado sobre la experiencia de un personaje concreto y único. En una ocasión, Cortázar se refirió a la íntima relación entre estos dos tipos de formulaciones narrativas, al comentar:

Hace muchos años, en Buenos Aires, Ana María Barrenechea me reprochó amistosamente un exceso en el uso de la primera persona, creo que con referencia a los relatos de *Las armas secretas*, aunque quizá se trataba de los de *Final de juego*. Cuando le señalé que había varios en tercera persona, insistió en que no era así y tuve que probárselo libro en mano. Llegamos a la hipótesis de que quizá la tercera persona actuaba como una

primera persona disfrazada, y que por eso la memoria tendía a homogeneizar monótonamente la serie de relatos del libro (Cortázar, "Del cuento breve" 44).

Ciertamente, en ambas opciones (tanto en el relato puramente homodiegético como aquel en el que hay una tercera persona que actúa como "una primera disfrazada") la mirada sigue dependiendo de la experiencia privada de un personaje, que casi siempre resulta el protagonista. Ambas propuestas configuran una visión que podríamos llamar "íntima", "interna" en el relato. Es decir, que dicha visión depende del propio cuento, y mantiene así esa "autarquía" que Cortázar buscaba que tuvieran sus textos.

El signo de un gran cuento me lo da eso que podríamos llamar su autarquía, el hecho de que el relato se ha desprendido del autor como una pompa de jabón de la pipa de yeso. Aunque parezca paradójico, la narración en primera constituye la más fácil y quizá mejor solución del problema, porque narración y acción son ahí una y la misma cosa. Incluso cuando se habla de terceros, quien lo hace es parte de la acción, está en la burbuja y no en la pipa (Cortázar, "Del cuento breve" 45).

Narradores en primera persona

Vamos a centrarnos ya en esta fórmula de la primera persona. Podríamos comenzar afirmando que el narrador conoce qué está sucediendo o qué ha sucedido gracias a su propia experiencia, y no al conocimiento injustificado sobre el que se sostiene un narrador anónimo. Ahora bien, según creemos, Cortázar utiliza esta estrategia discursiva no sólo para aportar veracidad a la realidad narrada, sino, sobre todo, para darle mayor coherencia a lo que hemos llamado "aliquidciencia". Como sabemos, en la narrativa cortazariana posee una importancia fundamental el uso del silencio, de la ambigüedad, de lo no-explicitado; pues bien, encontramos aquí a uno de sus verdaderos responsables: lo que Jitrik (27) denomina acertadamente como "narrador incompleto", es decir, aquel que intuye una realidad "otra" ("maravillosa" o —utilizando una terminología que me gusta más— "neofantástica"), pero que no es capaz de explicarla lúcidamente.¹

1 || Centrándose en *Bestiario*, Jitrik se refiere tanto a los escritos en primera persona como a los focalizados en un personaje, también "incompleto": los ejemplos serían Isabel en "Bestiario"; Alina Reyes en "Lejana"; el narrador de "Carta a una señorita en París", el de "Cefalea", el de "Casa tomada", "Omnibús"... Dice de ellos que son "niños, seres incompletos, intocables por cuya boca se expresa la existencia: aquí está, una vez más, la "zona sagrada"

En la narración en primera persona, se dan diversas estrategias para sustentar esa carencia de una comprensión total del mundo mostrado a partir de la propia experiencia.

Una de ellas sería que el narrador no sea el protagonista de la historia, sino un testigo más o menos cercano a la auténtica problemática. Como ejemplo paradigmático de esta situación, podríamos citar la posición en la que Bruno se sitúa con respecto a Johnny, en el imprescindible relato "El perseguidor". La figura central de este texto es Johnny, pero la narración le pertenece a Bruno, que se sitúa ante el otro como ante una incógnita indescifrable, pero sobre la que, contradictoriamente, no puede dejar de preguntarse —quizá porque confía en que, accediendo a Johnny, está accediendo también a "otro" Bruno (más intuitivo, más libre) que late dentro de su propia experiencia—:

Ahora se ha quedado dormido, o por lo menos ha cerrado los ojos y se hace el dormido. Otra vez me doy cuenta de lo difícil que resulta saber qué es lo que está haciendo, qué es Johnny. Si duerme, si se hace el dormido, si creedormir. Uno está mucho más fuera de Johnny que de cualquier otro amigo. [...] Dan ganas de decir en seguida que Johnny es como un ángel entre los hombres, hasta que una elemental honradez obliga a tragarse la frase, a darla bonitamente vuelta, y a reconocer que quizá lo que pasa es que Johnny es un hombre entre los ángeles, una realidad entre las irrealidades que somos todos nosotros (Cortázar, *Cuentos completos 1* 248-249).

Bruno sabe que es imposible explicar a Johnny mediante métodos racionales, pero no se atreve a indagar en la realidad profunda, libre, vertiginosa, en la que vive el saxofonista. Hay, entonces, una parte de imposibilidad ("la distancia que va de Johnny a nosotros no tiene explicación, no se funda en diferencias explicables" (Cortázar, *Cuentos completos 1* 248), pero también hay otra parte de cobardía, no querer salirse de los parámetros donde el prestigioso crítico de arte se siente seguro, aunque limitado.²

que no se puede soportar pero a la que no se puede sino exaltar" ("Notas sobre..." 27).

2 || En su trabajo "La tiranía del orden en los cuentos de Julio Cortázar", Marta Morello-Frosch advierte de la posición que ocupan estos narradores-observadores en la cuentística cortazariana, afirmando: "Obsérvese que en la narrativa de Cortázar aparecen varios 'observadores' profesionales [...] el hecho de que el observador no actuante-narrador de estos cuentos sea siempre un intelectual, un individuo que vive de la realidad humana y en la realidad del arte —ya sea la biografía, la ampliación fotográfica o la mera narración— nos parece significativo. En los tres casos, el narrador reconoce la existencia de un orden extraordinario, sublime a veces ("El perseguidor"), pero en todo caso contaminado de circunstancia: de tragedia y de cierto matiz

Podemos afirmar que esa distancia entre el mundo de los dos personajes produce desconocimiento, incompreensión, desajustes, pero a su vez es imprescindible para que exista la propia narración. Es decir, Johnny no hubiera escrito nunca esta historia; es el crítico de arte Bruno quien está capacitado para considerar a esta historia digna de ser redactada. La literatura queda entonces en manos de los observadores intelectuales, que son capaces a ratos de intuir su propia limitación, asomándose al borde de esa otra realidad que no alcanzan y hacia la que nunca dan el salto.

Vamos ahora a concentrarnos en otro modelo narrativo, donde también aparece la primera persona, pero, a diferencia del anterior, en este caso, sí es ese personaje quien está viviendo los hechos centrales del relato (narrador autodieético, según la terminología de Genette); no obstante, se da una circunstancia muy interesante: en estos textos existe un "otro" (u "otra") que resulta esencial para entender la historia en su totalidad. De nuevo el narrador está incompleto, pero no por ser ajeno al motivo central del relato, sino porque él es sólo una mitad de la pareja protagonista. El ejemplo paradigmático que hemos elegido para definir este formato es "Casa tomada".³

Ciertamente, en esta narración lo que queda como un misterio (como lo no-dicho, el silencio, la carencia que nos descoloca) qué, quién o quiénes, provocan esos ruidos que van llevando al par de hermanos a abandonar su casa. Pero hay otras cuestiones que quedan sin resolver, produciendo una honda inquietud en el lector: ¿por qué son esos sonidos una amenaza?, ¿por qué no hay un intento de oposición?, ¿por qué esa rendición inmediata?

Para estimular la realización de todas estas preguntas, Cortázar elige, en nuestra opinión, un modelo discursivo nada casual: el de un narrador en primera persona, sí, pero de nuevo aliquidciente. Porque el protagonista, cuyo nombre desconocemos, no es sino la mitad de un "simple y silencioso matrimonio de hermanos" (Cortázar, *Cuentos completos* 1 107). El misterio de los ruidos actúa de una forma más intensa por la

canallesco (los tres relatos mencionados) al que él no pertenece, pero del que en una forma u otra se nutre al mediatizarlo. La presencia del elemento canallesco anotado exacerba la calidad aséptica del narrador, cuya simpatía a distancia está marcada por la no contaminación" (169-170).

3 || De este texto, con el cual se abre *Bestiario*, ha afirmado Alazraki que, de toda la producción cuentística de Cortázar, este es el que invita a una diversidad mas "abigarrada de interpretaciones" (Alazraki, *En busca del unicornio* 130). Por su parte, Silva-Cáceres menciona en 1997: "Hasta el presente no menos de once "versiones" de lo que podría ser la naturaleza del ruido, han sido explicitadas por los exégetas" (*El árbol de las figuras* 37).

aceptación tácita de ambos personajes, quienes no explicitan qué les hace estar de acuerdo en el peligro que estos suponen. Sin embargo, el lector no accede nunca a la visión de Irene. Nos falta su pensamiento, su opinión, sus sentimientos, y nos falta todo eso porque tampoco su hermano es capaz de acceder a ello. Él la ve moverse por la casa, hacer actividades, pero no vislumbra su interior: sólo posee indicadores efímeros y débiles de la intimidad secreta de Irene.

Me pregunto qué hubiera hecho Irene sin el tejido. Uno puede releer un libro, pero cuando un pull-over está terminado no se puede repetirlo sin escándalo. Un día encontré el cajón de la cómoda de alcanfor lleno de pañoletas blancas, verdes, lila. Estaban con naftalina, apiladas como en una mercería; no tuve el valor de preguntarle a Irene qué pensaba hacer con ellas (Cortázar, *Cuentos completos 1* 108).

También los sueños funcionan como señales de los recovecos profundos que el narrador desconoce, pero por los que se interroga inevitablemente:

(Cuando Irene soñaba en alta voz yo me desvelaba enseguida. Nunca pude habituarme a esa voz de estatua o de papagayo, voz que viene de los sueños y no de la garganta. [...] Muy pocas veces permitíamos allí el silencio, pero cuando tornábamos a los dormitorios y al living, entonces la casa se ponía callada y a media luz, hasta pisábamos más despacio para no molestarnos. Yo creo que era por eso que de noche, cuando Irene empezaba a soñar en voz alta, me desvelaba enseguida) (Cortázar, *Cuentos completos 1* 110).

Y es que, de hecho, ella, junto con la casa, son el tema que realmente le interesa al narrador: "Pero es de la casa que me interesa hablar, de la casa y de Irene, porque yo no tengo importancia" (Cortázar, *Cuentos completos 1* 108). Es decir, en este caso el personaje que relata sí es fundamental en el desarrollo de la acción (él es quien percibe los ruidos y quien decide ir abandonando zonas de la casa), pero el misterio se cierne de una forma más intensa sobre Irene, pues sobre ella se interroga el narrador, sin obtener una respuesta.

Lo que desconocemos de Irene (lo que su propio hermano desconoce) se une al misterio de los ruidos, creando un ambiente aparentemente tranquilo, pero donde intuimos la densidad del silencio y de los miedos, deseos, frustraciones latentes. La estructura de narración en primera persona, interna pero incompleta, se encarga de sostener esos dos centros de atención (la casa e Irene), los cuales permanecen irresueltos a lo largo de todo el cuento.

Finalmente, para acabar con nuestro repaso de los narradores en primera persona, hay que mencionar aquellos relatos en los que la "incompletitud" no está sostenida sobre esta noción de dualidad en la que falta una de las miradas, sino que el agrietamiento de la omnisciencia radica, sobre todo, en la incapacidad del narrador a la hora de comprender las razones últimas de su propia experiencia. Un ejemplo emblemático de este tipo de situación sería el del personaje anónimo de "Carta a una señorita en París", o el de "El otro cielo", o el de "Manuscrito hallado en un bolsillo", o el de "Apocalipsis en Solentiname", etc, etc.

Por tanto, como vamos viendo, nunca existe el narrador omnisciente en este tipo de relatos en primera persona. Son todos ellos "aliquidcientes", pues están limitados en su acercamiento a la realidad, se equivocan, dudan, fantasean, etc... Nunca se da una autogénesis total: el narrador parece no estar eligiendo el desarrollo del relato, sino que es él quien se deja llevar. Aquí está la raíz de eso que, según vimos, Cortázar denominaba "autarquía": el cuento se justifica a sí mismo en lo que dice, pero también en lo que no acierta a decir.

Narrador en tercera persona focalizado

Como indicamos al comienzo, otra de las estrategias discursivas más comúnmente utilizadas por Cortázar es la del narrador focalizado sobre la experiencia de un personaje, que actuaría "como una primera persona disfrazada", según las palabras ya apuntadas por el propio Cortázar.

En realidad, de este tipo de relatos se pueden deducir características muy cercanas a las que se generaban del uso de un narrador homodiegético. Ciertamente, por su dependencia de un solo personaje, esta forma de narración sigue provocando que todo pase por el tamiz de la subjetividad. Además, no se pierde la autonomía del relato: este sigue dependiendo de su propio microcosmos. Finalmente, como postula Alazraki, esta característica implica de nuevo que quedan justificados los desconocimientos del narrador: no es omnisciente, sino que tiene las mismas dudas y los mismos desconciertos del personaje desde el cual parte su enunciación.

No es un personaje el que habla, sino el narrador en tercera persona. Lo que lo distingue del narrador omnisciente tradicional no es tanto lo que sabe como lo que no sabe. Sus limitaciones son las limitaciones de los personajes y su punto de vista está subordinado al punto de vista de uno o algunos de los personajes (*En busca del unicornio* 241).

Ahora bien, podríamos preguntarnos entonces qué le aporta el hecho de que sea una tercera persona en lugar de una primera. Según creemos, el que el narrador aparezca como heterodiegético provoca una especie de distanciamiento y de perspectiva indirecta sobre lo narrado. Se da una fluctuación muy interesante entre lo externo y lo interno del relato, dualidad que permanece todo el tiempo latente, haciendo que el discurso quede filtrado por dos miradas. De este modo, cuando el personaje focalizado se inquieta, se exalta o se desespera, el narrador puede elegir entre dejarse llevar él también por este sentimiento o no. Esta opción le proporciona a Cortázar, por tanto, una absoluta (aunque coherente) versatilidad. Existen momentos en que esa entidad anónima que relata la historia se inserta tan hondamente en el personaje que su expresión queda afectada por el estado anímico de este; pero también se producen situaciones en que, frente a la angustia o la alegría del protagonista, el narrador permanece aséptico, alejado, sin dejarse influir.⁴

El ejemplo que vamos a elegir (de entre el amplísimo abanico de posibilidades que nos ofrece el uso del narrador focalizado en la cuentística de Cortázar) es "Cartas de mamá", por tratarse, según creemos, de un texto donde se conjugan magistralmente muchas de las cuestiones de las que venimos hablando. La voz narrativa nunca se despegaba de la interioridad de Luis, el protagonista; si se produce una vuelta hacia el pasado es porque él recuerda, si encontramos un pronóstico es él quien lo realiza. Ese encierro del narrador en el protagonista es paralelo al encierro de este en su memoria culpable y torturada, que está afectando sobre todo a la relación con su mujer. Este matrimonio ha aceptado vivir en un continuo disimulo ("un simulacro de sonrisas y cine francés" (Cortázar, *Cuentos completos 1* 188)) sostenido sobre "un pacto involuntario de silencio" (Cortázar, *Cuentos completos 1* 186), una obstinada voluntad de esquivar las palabras que podrían dañarles:

4 || Para Silva-Cáceres, es fundamental esa capacidad del narrador para mantenerse ajeno e impasible al desarrollo de la historia, pues tiende a recalcar la soledad y el desamparo del personaje: "La impasibilidad frecuente del narrador focalizado –aquel que se podría definir por su restringida capacidad de conocimiento, lo cual aparece en relación con su falta de reacción frente a los hechos– no hace sino agregar elementos que emparentan, desde muy temprano, los relatos con la noción del horror entendido a la manera de Poe: un mundo pesadillesco y movido por una fatalidad misteriosa, que escapa a la acción de los hombres" (*El árbol de las figuras* 215).

Refugiados en un hotel de Adrogué, lejos de mamá y de toda la parentela desencadenada, Luis había agradecido a Laura que jamás hiciera referencia al pobre fantoche que tan vagamente había pasado de novio a cuñado. Pero ahora, con un mar de por medio, con la muerte y dos años de por medio, Laura seguía sin nombrarlo, y él se plegaba a su silencio por cobardía, sabiendo que en el fondo ese silencio lo agravaba por lo que tenía de reproche, de arrepentimiento, de algo que empezaba a parecerse a la traición (Cortázar, *Cuentos completos 1* 184).

En este relato, tal y como sucedía en "Casa tomada", sentimos todo el tiempo el hueco ocupado por lo que desconocemos de Laura: el hueco de su silencio y de la incapacidad de Luis para acceder a ella. Al igual que el narrador de "Casa tomada" mencionaba la voz en sueños de su hermana, también ahora Luis sabrá que las pesadillas de Laura le están indicando zonas de su interioridad en las cuales él no puede entrar (y por lo tanto tampoco el narrador focalizado, ni nosotros, los lectores).

Ahora Laura volvía a tener la pesadilla. Soñaba mucho, pero la pesadilla era distinta, Luis la reconocía entre muchos otros movimientos de su cuerpo, palabras confusas o breves gritos de animal que se ahoga. [...] Se repetía de tiempo en tiempo y era siempre lo mismo, Laura lo despertaba con un gemido ronco, una sacudida convulsiva de las piernas, y de golpe un grito que era una negativa total, un rechazo con las dos manos y todo el cuerpo y toda la voz de algo horrible que le caía desde el sueño como un enorme pedazo de materia pegajosa (Cortázar, *Cuentos completos 1* 188).

Es este silencio y esta negación del pasado lo que va a permitir que Nico, el hermano muerto hace dos años (quien era novio de Laura antes de que Luis la sedujera), vuelva, como una sombra, como una amenaza cada vez más poderosa, a instalarse en sus vidas.

Algo bastante similar ocurre en otro cuento de *Las armas secretas*: precisamente el que le da título al libro. En este caso, la presencia extraña, fantasmal, no se produce fuera del personaje sobre el que se focaliza la narración, sino que va evolucionando en su interior. Si en "Cartas de mamá", Luis asistía perplejo al lento regreso a su mundo de Nico, en "Las armas secretas" es el propio Pierre quien siente una presencia ajena y extraña dentro de sí, la cual le hace desviar su pensamiento y sus acciones hacia zonas para él inexplicables. El narrador heterodiegético y focalizado en Pierre nos lleva magistralmente a intuir ese proceso de usurpación de personalidades, pero manteniendo siempre una actitud aséptica,

mediante la que se limita a describir los hechos y, sobre todo, a transcribir la subjetividad caótica del protagonista:

El tiempo se estira como un pedazo de goma, entonces Pierre tiende los brazos y apresa a Michèle, se alza hasta ella y la besa profundamente, busca sus senos bajo la blusa, la oye gemir y también gime besándola, ven, ven ahora, tratando de alzarla en vilo (hay quince peldaños y una puerta a la derecha), oyendo la queja de Michèle, su protesta inútil, se endereza teniéndola en los brazos, incapaz de esperar más, ahora, en este mismo momento, de nada valdrá que quiera aferrarse a la bola de vidrio, al pasamanos (pero no hay ninguna bola de vidrio en el pasamanos), lo mismo ha de llevarla arriba y entonces como a una perra, todo él es un nudo de músculos, como la perra que es, para que aprenda, oh Michèle, oh mi amor, no llores así, no estés triste, amor mío, no me dejes caer de nuevo en ese pozo negro, cómo he podido pensar eso, no llores, Michèle (Cortázar, *Cuentos completos* 1 280).

La posible omnisciencia del narrador es radicalmente anulada, ya que el protagonista está siendo víctima de una fuerza que no entiende y a la que no puede oponerse. Pero, a su vez, también tiene mucha relación con el diseño que ya consideramos característico de "Casa tomada" y también de "Cartas de mamá": la presencia del otro a cuyo interior no se tiene acceso. En toda la primera parte del cuento no sabemos por qué Michèle rechaza la intimidad con Pierre; sólo al final, cuando el narrador se desprende de su focalización sobre este personaje y nos muestra la conversación telefónica de Michèle con su amiga Babette (que Pierre no escucha) y la llegada de esta con Roland a la casa, el relato termina de aportarnos las claves para saber qué ha estado sucediendo: la transformación que sufría Pierre está causada por el recuerdo de un soldado alemán que violó a Michelle siendo niña y que Roland y Babette se encargaron de ajusticiar. Ese fantasma, presente en la memoria de la chica, se ha ido introduciendo en la personalidad de Pierre y de él provenían las visiones que irremediabilmente surgían en su mente.

Este cambio en la perspectiva del narrador está justificado por esa necesidad de contar algo que Pierre no puede saber, pero, según creemos, perjudica de alguna manera la autonomía total del relato. La voz narrativa sabe que ha de renunciar a la interioridad del protagonista para darnos los datos finales: se convierte en una estrategia que contradice el mecanismo que hasta ahora había sostenido el relato. No obstante, ese giro final no resuelve la incógnita central del texto: ¿cómo es posible que el soldado alemán muerto —o los temores de Michèle— estén influyendo de esa manera sobre Pierre?

Este cambio de perspectiva, desde lo interno del relato a una mirada ajena, se da asimismo en otros textos, como, por ejemplo, "La isla a mediodía" (de *Todos los fuegos el fuego*) o "Lejana" (de *Bestiario*). En el primero de los casos, la estructura principal depende de un narrador focalizado sobre la experiencia del protagonista, Marini; en el otro, nos enfrentamos a un "diario", es decir, a una narración íntima, en primera persona. Ahora bien, en ambos casos al final del cuento hay una especie de desvío, mediante el que aparece una mirada más abierta no dependiente ya del personaje. Esta voz otra / mirada otra es la que nos permite visualizar el cadáver de Marini en la orilla de la isla de Xiros ("lo único nuevo" entre los habitantes de la isla y el mar (Cortázar, *Cuentos completos 1* 569)) o el que nos describe el encuentro de Alina Reyes con la mendiga en un puente de Budapest (Cortázar, *Cuentos completos 1* 124-125). Según creemos, la finalidad esencial de este informador externo, en ambos casos, es garantizar la veracidad de lo que le ha ocurrido al personaje y mostrarnos lo que este ya no puede contar, bien por estar muerto o por haberse transmutado en otro cuerpo que ya no seguirá redactando el "Diario de Alina Reyes".

El caso de "La barca o Nueva visita a Venecia"

Por último, me gustaría comentar muy brevemente otro texto donde Cortázar está cuestionando de una forma radical la idea de "omnisciencia" que venimos viendo a lo largo de este trabajo: me refiero a "La barca o Nueva visita a Venecia", del libro *Alguien que anda por ahí*. El autor explica en un comentario previo el porqué de su forma discursiva: comenta que escribió el cuento en 1954 y que, aunque había algo en él que le gustaba, le pareció malo y no lo dio a conocer; no obstante, veintidós años más tarde lo reencuentra y se sigue provocando esa sensación ambivalente: no le parece bien escrito, pero hay algo en él que le sigue atrayendo. Entonces se decide a convertirlo en otra cosa, en un diálogo entre la narración y uno de los personajes, Dora.

Así lo expone en el propio texto:

Lo que sigue es una tentativa de demostrarme a mí mismo que el texto de *La barca* está mal escrito porque es falso, porque pasa al lado de una verdad que entonces no fui capaz de aprehender y que ahora me resulta evidente. Reescribirlo sería fatigoso y, de alguna manera poco clara, desleal, casi como si fuese el relato de otro autor y yo cayera en la pedantería que señalé al comienzo. Puedo en cambio dejarlo tal como nació, y mostrar al mismo tiempo lo que ahora alcanzo a ver en él. Es entonces que Dora entre en escena.[...] Dora no puede saber quién es el autor del relato, y sus

críticas se dirigen solamente a lo que en éste sucede visto desde adentro, allí donde ella existe; pero que ese suceder sea un texto y ella un personaje de su escritura no cambian en nada su derecho igualmente textual a rebelarse frente a una crónica que juzga insuficiente o insidiosa (Cortázar, *Cuentos completos* 2 161).

Ciertamente, lo que el lector encuentra es una narración en apariencia tradicional, sostenida sobre una voz en tercera persona supuestamente omnisciente, que focaliza su atención en Valentina, la protagonista; sin embargo, dicho relato se encuentra sesgado por las intervenciones de otro personaje, Dora, quien desmiente o corrige la información dada anteriormente. Dora, expresándose en primera persona, nos hace conscientes de la falibilidad de ese narrador heterodiégetico. Frente a este, que parece tener una seguridad implícita en sus afirmaciones, la voz de aquélla es más interrogante, más dubitativa y cuestionadora. Su visión es mucho más interesante que la del narrador y llega a indignarse incluso por la incapacidad de este para acceder a la verdad interna de la protagonista.

Cuánto artificio barato, después de todo. Se hace hablar y pensar a Valentina cuando se trata de tonterías; lo otro, silencio o atribuciones casi siempre dirigidas en la mala dirección. ¿Por qué no escuchamos lo que Valentina pudo murmurar antes de dormirse, por qué no sabemos más de su cuerpo en la soledad, de su mirada al abrir la ventana del hotel cada mañana? (Cortázar, *Cuentos completos* 2 175)⁵

Las protestas de Dora tienen mucha similitud con lo que el mismo Cortázar comentó en una ocasión refiriéndose al despotismo del narrador omnisciente sobre el personaje:

Recordé que siempre me han irritado los relatos donde los personajes tienen que quedarse como al margen mientras el narrador explica por su cuenta (aunque esa cuenta sea la mera explicación y no suponga interferencia demiúrgica) detalles o pasos de una situación a otra (Cortázar, "Del cuento breve" 45).

Conclusiones

Llegamos al final de este breve trabajo (la temática daría para un análisis mucho más exhaustivo), queriendo delimitar algunas conclusiones. Sin duda, una de las cuestiones más importantes que venimos subrayando es la capacidad cortazariana para construir estructuras narrativas inéditas. Si bien es cierto que busca salirse de los cánones tradicionales, sus relatos no se

5 || Cortázar introduce los comentarios de Dora en cursiva, para distinguirlos del relato previo, en el que no aparecían las intervenciones de este personaje.

terminan convirtiendo en un galimatías sin sentido, sino que experimenta con maneras de narrar capaces de aportar una mayor hondura a la historia y a sus personajes. Me gustaría señalar brevemente cómo, desde mi punto de vista, el uso de narradores múltiples o indefinidos que reseñábamos al comienzo de este trabajo (tan difícilmente catalogables como son los de "Cefalea", "Las babas del diablo", "Usted se tendió a tu lado", "Queremos tanto a Glenda", por citar algunos) o de focalizaciones que deambulan contradictoriamente entre lo interno y lo externo, implica una ruptura en la relación unívoca entre voz y persona⁶. Cortázar está atacando, así, una de las bases del discurso literario tradicional, pero también toda una formulación del pensamiento occidental: el concepto de "identidad". Ahora bien, incluso en aquellos casos en que nos enfrentamos a un narrador más definido, como los que hemos trabajado aquí, que sí se corresponden con una entidad concreta, en primera o tercera persona (focalizada, normalmente), la construcción del relato apunta hacia una perspectiva que vuelve a cuestionar un sistema de pensamiento racional: nos estamos refiriendo a la categoría de "verdad" o de "infalibilidad". En estos relatos nunca existe el narrador omnisciente. Repetimos: nunca. Son todos "aliquidcientes". En muchos casos, esta carencia de seguridad en lo relatado se produce a raíz de la inseguridad del propio personaje. Las voces homodieéticas suelen enfrentarse a una realidad, externa o interna, que les resulta inaccesible; pero también los narradores externos tienen limitada su capacidad de conocimiento por depender de la percepción de alguna figura interna al relato. Ahora bien, incluso cuando en un relato como "La barca o Nueva visita a Venecia", en el que sí parecemos encontrar un narrador omnisciente, Cortázar se encarga de introducir una segunda voz que cuestiona esa supuesta verdad. Partiendo de estas premisas indicadas, todos los cuentos se caracterizan por dejar espacios vacíos, preguntas en el aire y contradicciones sin resolver. Pero no por simple intento de desconcertar al lector o de proponer una gratuita anti-literatura, sino porque estas inseguridades, estas dudas, forman parte de la interioridad del personaje desde quien parte la narración. Las carencias y los recovecos del discurso son consecuencia de que el individuo retratado por Cortázar es también laberíntico e incompleto. Como nos reconocemos los propios lectores, cuando nos acercamos a la literatura cortazariana, auténticamente anti-tradicional, radicalmente contra la falsedad de la costumbre.

6 || Esta será, seguramente, materia para otro trabajo, en el que analizar pormenorizadamente los relatos que mejor muestran dicha ruptura.

Bibliografía

- Alazraki, Jaime. *En busca del unicornio: los cuentos de Julio Cortázar. Elementos para una poética de lo neofantástico*. Madrid: Gredos, 1983.
- Cortázar, Julio. "Del cuento breve y sus alrededores". *Último round*. Madrid: Debate, 1992. 42-55.
- _____. *Cuentos completos 1*. Madrid: Alfaguara, 1994.
- _____. *Cuentos completos 2*. Madrid: Alfaguara, 1994.
- Harss, Luis. *Los nuestros*. Buenos Aires: Sudamericana, 1973.
- Jitrik, Noé. "Notas sobre la "zona sagrada" y el mundo de los "otros" en *Bestiario* de Julio Cortázar". *La vuelta a Cortázar en nueve ensayos*. VV. AA.. Buenos Aires: Carlos Pérez Editor, 1969. 13-30.
- Morello-Frosch, Martha. "La tiranía del orden en los cuentos de Julio Cortázar". *El cuento hispanoamericano ante la crítica*. Coord. Enrique Pupo-Walker. Madrid: Castalia, 1973. 165-178.
- Silva-Cáceres, Raúl. *El árbol de las figuras. Estudio de los motivos fantásticos en la obra de Julio Cortázar*. Santiago de Chile: LOM, 1997.

Du cinéma d'espionnage à l'humour *slapstick*: anti-héros et contre- performances dans *El ojo de la patria* d'Oswaldo Soriano

Roberta Previtera
Université Paris-Sorbonne
robiprevi@hotmail.it

Citation recommandée : Previtera, Roberta. "Du cinéma d'espionnage à l'humour *slapstick*: anti-héros et contre-performances dans *El ojo de la patria* d'Oswaldo Soriano". *Les Ateliers du SAL* 6 (2015) : 71-89.

La fiction romanesque d'Oswaldo Soriano se nourrit souvent de modèles cinématographiques. Dans d'autres travaux¹ nous avons cherché à montrer que tout au long de sa trajectoire artistique l'auteur réinterprète à travers la parodie certaines conventions venues du cinéma hollywoodien. Nous avons étudié les éléments qui rapprochent *Triste, solitario y final* (1973) du cinéma noir, les nombreuses allusions aux conventions du *western* qui apparaissent dans *No habrá más penas ni olvido* (1978) et *Cuarteles de invierno* (1980) et la réécriture parodique du *road movie* menée à bien par l'auteur dans *Una sombra ya pronto serás* (1990).

Dans cet article nous nous focaliserons sur le cinéma d'espionnage qui constitue une source d'inspiration privilégiée du roman *El ojo de la patria* (1992). Des références à ce genre, même de façon marginale, apparaissaient déjà dans *A sus plantas rendido un león* (1986), à travers le personnage de l'espion français Jean Bouvard. Néanmoins, c'est dans *El ojo de la patria* que Soriano s'approprie les principaux archétypes du cinéma d'espionnage pour les revisiter de façon parodique. Sa démarche concerne les personnages, mais aussi les situations et l'iconographie traditionnellement associée à ce genre. Son opération « démythifiante », qui passe d'un médium à l'autre, pourrait être définie comme une « trans-démythification » : le discours cinématographique et le discours littéraire se croisant ainsi dans le tissu du texte.

Tout d'abord, nous analyserons les stratégies mises en œuvre pour réaliser une réécriture irrévérencieuse des modèles du cinéma d'espionnage des années soixante et soixante-dix. Ensuite, nous verrons que pour mener à bien cette opération parodique Soriano s'inspire d'un autre genre classique du grand écran : la comédie *slapstick*. Enfin, nous constaterons que dans *El ojo de la patria*, tout comme dans les romans précédents de l'auteur, la parodie revêt un ton satirique : elle contient une évaluation critique de la réalité historique qui apparaît dans le roman et offre à Soriano le moyen d'exprimer ses opinions sur la réalité politique de son temps.

Le cinéma d'espionnage comme source d'inspiration

Le *spy movie*, qui est considéré aujourd'hui comme un genre fondamental du cinéma commercial, a, de même que la plupart des genres cinématographiques, une origine littéraire. D'après John Cawelti et Bruce Rosenberg, l'une des premières manifestations du genre à l'époque moderne serait le roman *The*

1 || Les références précises à ces travaux se trouvent dans la bibliographie.

Spy (1821) de James Fenimore Cooper dont le personnage principal est un espion. La thématique d'espionnage apparaît aussi dans certaines nouvelles de Conan Doyle comme « The Naval Treaty » et « The Bruce-Partington Plans » (1908) où le récit d'espionnage se croise avec le récit policier. Une opération similaire est réalisée par Richard Kipling dans *Kim* (1901) lorsqu'il introduit un cas d'espionnage dans le contexte d'une histoire d'aventure. Au début du XXème siècle le genre devient populaire grâce à la plume d'auteurs comme George Chesney, Phillips Oppenheim et William Le Queux. À côté de ces écrivains, il faut rappeler que Joseph Conrad a écrit deux romans liés au genre *spy* : *The Secret Agent* (1907) qui est adapté à l'écran par Hitchcock en 1936 avec le titre *Agent Secret*, et *Under Western Eyes* (1911). Enfin, la dernière grande figure de l'époque est John Buchan, connu pour avoir introduit pour la première fois le motif du *double chase* (la double enquête) qui deviendra un élément topique du genre, tel qu'il apparaît dans l'un de ses romans les plus célèbres *Les 39 marches* de 1915 qui inspirera le film homonyme de Hitchcock de 1935. À partir des années trente le genre gagne en prestige grâce à deux auteurs, Eric Ambler et Graham Greene, dont les romans les plus connus, *The Confidential Agent* (1939), *The Ministry of Fear* (1943) et *Our Man in Havana* (1958), ont comme protagonistes des gens communs et pas des professionnels. En effet, il s'agit d'une caractéristique typique de la première étape du genre (1915-1945). Dans ces histoires, les missions sont menées par des agents improvisés qui se retrouvent concernés par des cas d'espionnage par hasard, souvent suite à une erreur d'identité. Il faudra attendre la fin de la Deuxième Guerre Mondiale pour que le personnage de l'espion professionnel commence à apparaître plus fréquemment. Parmi les auteurs les plus connus de cette période nous retrouvons Ian Fleming, le père littéraire du légendaire James Bond, personnage qui apparaît pour la première fois en 1953 dans le roman *Casino Royale*. L'autre grande figure de la littérature d'espionnage de l'époque est John Le Carré, créateur de plusieurs agents secrets, parmi lesquels le plus connu est sans doute George Smiley (1961) qui est le protagoniste de plusieurs romans comme *Call for Dead* et *A Murder of Quality*. Il apparaît aussi en tant que personnage secondaire dans d'autres histoires, comme par exemple *The Spy Who Came in from the Cold*, *The Looking Glass War*, etc. À partir des années soixante beaucoup d'autres écrivains peuvent être rajoutés à la liste : John Gardner, Adam Hall, Tom Clancy, etc.

Au cinéma le panorama est aussi riche. Selon Martin Rubin, l'un des premiers exemples du genre serait le film *Spione* réalisé

par Fritz Lang en 1928. Le genre atteint sa pleine maturité dans les années trente quand Hitchcock dirige ses premiers films. À partir des années soixante, enfin, les adaptations cinématographiques des grands bestsellers du genre se multiplient.

Dans un travail des années soixante, Eco illustre ainsi les moments essentiels de l'argument des romans de Fleming qui, à son avis, racontent tous la même histoire avec des légères variations :

Bond est envoyé dans un endroit donné pour éventer un plan de type science-fiction, ourdi par un individu monstrueux d'origine incertaine, en tout cas pas Anglais, qui [...] fait le jeu des ennemis de l'Occident. En allant affronter cet être monstrueux, Bond rencontre une femme [...] [et établit] avec elle un rapport érotique, interrompu par la capture de Bond par le Méchant [...]. Mais Bond défait le Méchant qui meurt de façon horrible, puis il se repose de ses dures fatigues entre les bras de la femme, qu'il est toutefois destiné à perdre (91).

Soriano reprend cette structure de base mais il remplace ces personnages prototypes par des anti-héros ridicules et maladroits. Dans *El ojo de la patria* la façon dont le personnage se présente : « —Me llamo Carré, Julio Carré » (91) ne laisse pas de doutes sur sa volonté de s'inscrire dans la tradition du célèbre agent 007. Toutefois, le nom qu'il choisit, Julio Carré, est une référence à l'écrivain John Le Carré, que nous avons mentionné plus haut. En fait, Julio Carré présente certaines caractéristiques qui le rapprochent de George Smiley (le personnage de Le Carré) et qui l'éloignent de Bond. Si, comme le souligne Eco, Bond « représente indubitablement la Beauté et la Virilité [...] » car il est athlétique, aimé par les femmes et envié par les hommes, le personnage de Soriano est un homme d'âge moyen qui a pris du poids et ne rentre plus dans ses vêtements : « en los reflejos de las vidrieras encendidas notó que el saco le apretaba la cintura como a un oficinista rechoncho. Había jurado ponerse a régimen, evitar las frituras en los cafetines y dejar la bebida, pero sabía que eso era imposible » (12). Les plaisirs de la nourriture étaient les seuls auxquels il pouvait avoir accès, car comme lui-même affirme : « las amistades y las mujeres le estaban vedadas por el servicio » (12). Sa santé est précaire car il souffre à cause de ses varices et il a une digestion difficile. Pour cette raison, tous les soirs, avant de dormir, il bloque la porte de sa chambre avec une chaise et se sert une bonne cuillère de bicarbonate. Parfois, cependant, ces précautions ne suffisent pas et son intestin, son pire ennemi, le trahit en pleine mission, en l'obligeant à chercher

d'urgence un coin isolé. De plus, comme si ce n'était pas assez, « su memoria flaqueaba y también tuvo que hacerse anteojos para leer » (47). Au contraire de James Bond et des ses épigones qui étaient des durs, toujours très sûrs d'eux-mêmes, Carré a des gros problèmes d'estime de soi : « toda su vida había pasado desapercibido y al fin, sin proponérselo, de esa filosofía hizo su profesión » (13). Il sent que personne ne s'aperçoit de sa présence et il est ému quand il voit que la souris qui se cache dans salle de bains le regarde fixement « porque no recordaba a nadie que le hubiera dedicado nunca una mirada tan larga » (195). À la différence de ses prédécesseurs qui fréquentaient des endroits chics ayant les moyens de se permettre leur bon goût, Carré est pauvre et passe ses journées dans des taudis. Lorsque, presque par hasard, il se rapproche des lieux qu'auraient choisis ses prédécesseurs, il n'a pas l'argent pour prendre une consommation. C'est ce qui se passe quand il se retrouve face à l'Opéra et « fue a sentarse al Café de la Paix. [...] Vio que el mozo se acercaba a tomarle el pedido y como no tenía plata se levantó para dejar la mesa » (52).

Certains des traits évoqués rapprochent Carré de Smiley qui lui aussi est un homme peu attractif, plein de complexes d'infériorité car il est petit, trapu et il a une tête de crapaud. Cependant si Smiley se signale au moins par son intelligence et son intuition hors norme, Carré ne brille pas non plus pour son intellect. Lorsqu'il reçoit de ses supérieurs l'ordre de disparaître, il n'arrive pas à comprendre pourquoi ils lui demandent cela. Il se souvient d'une légende selon laquelle « la CIA simulaba asesinar a sus espías más inteligentes para reciclarlos en misiones de altísima complejidad » (28). Mais il sait bien que ce n'est pas son cas, puisque « él no era inteligente. Le hubiera gustado descubrir una conspiración contra la Argentina o interceptar un informe sobre la fusión nuclear, pero no le daba la cabeza... Por más que consultara las enciclopedias nunca logró entender la diferencia entre fusión y fisión » (28). Il n'arrive pas à comprendre :

¿Por qué no lo habían liquidado de verdad como hacían los ingleses que empujaban a los suyos bajo las ruedas del subte, o los alemanes que aparecían flotando en el Sena después de una noche de juerga? ¿Lo consideraban tan insignificante que ni siquiera merecía que le dispararan una bala en la nuca? (26).

La meilleure qualité de Carré est son imagination : « Jamás descubrió un complot ni capturó una fórmula que valiese la pena. En cambio inventaba intrigas bastante creíbles como para justificar que El Pampero le pagara un sueldo y lo mantuviera en

Europa » (28). Comme lui-même le déclare, il n'a jamais eu aucune vocation d'agent secret : « Le enseñaron a amar confusamente a la patria, pero nunca soñó con representarla en un país lejano » (24). Il se retrouve à Paris par hasard, suite à une série de malentendus :

Fue entonces, en los días de euforia por la democracia recobrada, que su hermana lo presentó al hijo de un embajador, que era su amante, como un experto tirador que por su consecuente militancia radical había sido expulsado del polígono, apaleado en la calle y arrojado a la cárcel por los esbirros de la dictadura. El amante de su hermana intercedió ante el embajador, y el comité de Mataderos, que no tenía héroes para presentar al Partido, certificó con entusiasmo su incansable oposición a la dictadura y su trabajo en favor de los derechos humanos. A los pocos días de asumir el nuevo gobierno, Carré ingresó al servicio de El Pampero. Después de que lo sometieran a algunas pruebas, juró por Dios y la Patria en la sucia oficina de Nardozza y partió en misión a París. El Pampero no le hizo saber lo que esperaba de él, ni siquiera si esperaba algo. Entonces Carré se dedicó, como suponía que debía hacerlo cualquier hombre de bien, a proteger al país de las conspiraciones comunistas (88).

Carré n'a rien à faire à Paris et pour éluder l'ennui, il remplit son quotidien avec une routine pleine de gestes complètement insensés comme, par exemple, répondre à toutes les chaînes de lettres qu'il trouve sur son chemin. « Por superstición no las rompía nunca y a la noche, después de comer, se quedaba escribiendo tantas copias como le pedían. No le gustaba contrariar al destino ni dejar asuntos pendientes » (13). Ensuite, lorsque la nuit tombe, il se dédie à son occupation préférée qui consiste à appeler chez les gens dont il veut se venger :

Cada noche, cuando el reloj de la catedral daba las dos, elegía algunos números al azar en la guía de Leipzig y dejaba sonar el teléfono ocho o diez veces; recién entonces, convencido de que los alemanes se despertaban sobresaltados y sudando, colgaba justo a tiempo para no tener que pagar la llamada (18).

Son image ne s'améliore pas lorsqu'on regarde les livres qui composent sa bibliothèque : son œuvre phare est un volume intitulé *Memorias de una princesa rusa* que Carré amène tout le temps avec lui et dont il copie des phrases pour écrire ses messages codés.

En la biblioteca tenía pocos libros y entre ellos conservaba, deshojado, un ejemplar de las *Memorias de una Princesa Rusa* que había encontrado años atrás en una librería de viejo de la Avenida de Mayo. De tanto repasarlo se sabía de memoria algunas páginas

con los mejores fragmentos y de allí había sacado algunas claves para sus mensajes secretos (18).

Si les missions confiées à Bond par le gouvernement anglais concernaient souvent le destin de toute l'humanité, celles que le gouvernement argentin confie à Carré sont totalement absurdes : il doit trouver 342 francs suisses en billet de un (40) ou rapatrier la momie d'un prétendu héros de la patrie, dont personne ne connaît l'identité. De plus, les méthodes que Carré utilise pour liquider ses ennemis sont assez peu conventionnelles. La première fois qu'il est obligé de tuer, il le fait devant un groupe de touristes au Centre Pompidou. Comme lui-même le reconnaît : « En su lugar un profesional hubiera usado la cerbatana o el alfiler envenenado, pero Carré no sabía hacer otra cosa que tirar al blanco y le disparó sin silenciador a veinte pasos de distancia » (31). Dans ce passage il y a une référence à Rosa Klebb, l'agente de la SPECTRE qui est l'ennemie de Bond dans *Bon baisers de Russie* (1963), qui tue ses victimes avec une goupille empoisonnée qu'elle cache dans sa chaussure. Face à celles utilisées par ses collègues illustres, les méthodes de Carré se signalent par leur ingénuité. Il les hérite du roman picaresque, de l'art de l'arnaque, beaucoup plus que des histoires d'espionnage. En fait, parfois, ils nous rappellent les ruses utilisées par les malandrins de *L'Arnaque*, le célèbre film de 1973 avec Robert Redford et Paul Newman. Par exemple, quand Carré se fait voler l'un des 342 francs qui lui sont confiés, il décide de plier un billet dans le paquet de façon à ce qu'on puisse le compter deux fois.

D'autres fois il recycle à sa façon des vieilles astuces de détectives comme par exemple coller un morceau d'adhésif sur la porte pour vérifier si quelqu'un entre. De façon plus rustique, Carré utilise un cheveu (72). Enfin, il s'inspire directement des grands maîtres du cinéma comique, par exemple lorsqu'il recouvre le combiné du téléphone avec un mouchoir pour éviter que son interlocuteur puisse reconnaître sa voix.

Carré est la personnification de la maladresse et ses missions sont pleines de situations ridicules. Par exemple, lorsqu'il rentre dans les toilettes du train pour compter ses billets et se rend compte qu'il en a perdu un et ne pourra pas s'identifier auprès de ses collègues de Vienne, il est littéralement atterré par la panique : « Sólo había 341 y eso era como no tener nada. El pánico lo ganó poco a poco, como nunca le había ocurrido, y ahogado de vergüenza resbaló del inodoro, golpeó con la cabeza en el piso y se desvaneció » (65). D'autres fois, il détruit par erreur les messages que lui laissent ses supérieurs avec les

instructions dont il a besoin dans ses missions : « Encendió una vela [...] vio dos filas de números [...] Se puso los anteojos, sumó las cifras y llegó a la desesperante conclusión de que la llama había derretido parte del mensaje » (59).

L'autre grande différence entre Carré et 007 est que le personnage de Soriano est très loin du modèle du macho séducteur. Comme lui-même le reconnaît :

Carré nunca había tenido suerte con las mujeres y se sentía un poco ridículo frente a ellas. Nunca supo lo que tenía que decir, ni siquiera si tenía que decir algo. De muy joven llegó a convencerse de que no poseía ningún atractivo. Además desconocía el arte de la seducción, de manera que puso esa carencia en la cuenta de las cosas que la vida le había negado (66-67).

Sa maladresse avec les femmes se manifeste clairement le soir de sa première rencontre avec Olga. Lorsque la femme, avec un geste clairement provocateur, enlève ses collants, il évite de la regarder car « No quería que lo tomara por un mirón y empezó a masajearse las piernas como si estuviera solo » (38). Pour Carré il n'y a aucune Miss Money Penny prête à pleurer s'il ne revient pas d'une de ses missions. Il est conscient qu'il est « un triste James Bond al que nadie esperaba de regreso » et, craignant que personne lui laissera un message dans la boîte des condoléances le jour de ses funérailles, « tomó una tarjeta en blanco, escribió un nombre de mujer y la echó en la urna » (23).

Or, il faut remarquer qu'Olga, le personnage féminin principal, est elle aussi une caricature de la Bond Girl traditionnelle. Lorsque Carré lui demande son nom, elle, comme une authentique Mata Hari, belle et mystérieuse, lui répond « Como más le guste » (36). Carré décide alors de la baptiser Olga pour rendre hommage aux irrésistibles espionnes russes du genre. Cependant, le nom ne suffit pas à la transformer en une femme fatale. Olga reste une espionne très humaine. À la différence des ses collègues du genre *spy* qui, même après les missions les plus rocambolesques, gardaient leur look impeccable, Olga avait « un gran agujero en la media derecha » (25). Elle est blonde comme la Daniela Bianchi de *Bons baisers de Russie*, mais elle a perdu la sensualité typique des héroïnes du genre. Si l'actrice italienne attendait Sean Connery nue dans son lit, Olga attend Carré « sentada en la cama, con las piernas cruzadas » et le narrateur nous confirme que « llevaba el mismo vestido largo [de la mañana] y no había tenido tiempo para retocarse el maquillaje » (33).

Tous les personnages agissent pour imiter un modèle mais leurs performances ne sont jamais à la hauteur de la situation.

Cela apparaît clairement quand Carré administre une correction à Stiller, un agent infiltré, et il doit aller s'asseoir pour se reposer à chaque coup de poing :

Empujó a Stiller contra la pared y le aplastó la cara de un puñetazo. Al oír el ruido se dio cuenta de que se había olvidado de sacarle los anteojos. Calculó la distancia con toda frialdad, un poco asustado de sí mismo, y le tiró una patada entre las piernas. [...] Carré fue a sentarse para recuperar el aliento. [...] Pensó que mentían las series de televisión que mostraban largas peleas a puñetazos, con tipos que recibían cinco y devolvían diez. Había bastado una sola trompada para que Stiller se derrumbara. [...] Stiller se puso en cuatro patas y trataba de encontrar los anteojos al tanteo (106).

Dans le roman, il y a de nombreuses références à des films classiques du thriller. Par exemple, quand Carré doit être relégué dans une autre mission, il subit une opération de chirurgie plastique, propédeutique à son changement d'identité. La scène dans laquelle il se réveille avec « la cara cubierta de vendas » (78) est un clin d'œil aux lecteurs cinéphiles puisque le même épisode apparaît dans *Les passagers de la nuit* (1947), le film de Delmer Daves dans lequel Humphrey Bogart se réveille dans un lit d'hôpital avec le visage recouvert par des bandages suite à une opération de chirurgie plastique qui lui servira pour changer d'identité. Cependant la scène est clairement une parodie de l'originale puisque le chirurgien qui opère Carré a l'habitude de s'inspirer des images qu'il voit dans les magazines de ragots pour donner à ses patients les visages des vedettes hollywoodiennes. Pour Carré il choisit de copier le visage de Richard Gere mais le résultat ne satisfait pas son client qui se voit comme « un imbécil de serie australiana. Rubio, dorado, de ojos celestes » (101-102). Il ne sert à rien de réclamer son visage d'origine, le chirurgien lui répond énervé : « La cara que le hice es un trabajo de primera, le aseguro. La saqué de un *Hola* que tenía por ahí » (79).

L'influence du thriller apparaît aussi dans les nombreuses poursuites et coups de feu qui se multiplient dans le roman. La scène de la fusillade sur le toit du train est un classique du genre que nous retrouvons dans plusieurs films d'Hitchcock et dans beaucoup d'aventures de James Bond.

—[...] Mejor vamos por arriba.

—¿Cómo por arriba?

—Por el techo, a tomar la locomotora.

—Está loco. Nos vamos a matar.

Carré se quitó el sobretodo y abrió la puerta. El estruendo del viento y la lluvia cubrió el ruido del tren. Se tomó del pasamano y

se inclinó en el vacío. Le pareció que todo giraba a su alrededor. [...] Revoleó una pierna, rompió el vidrio de una patada y tomándose de una rejilla de ventilación dio el salto. Sintió el golpe contra la carrocería y un dolor en la espalda, pero alcanzó a sostenerse con los brazos apoyados en la moldura del techo. Empezaba a resbalarse y movía desesperadamente las piernas para buscar un punto de apoyo. El viento lo sacudía y empezaba a arrancarle la máscara de Gardel mientras juntaba fuerzas para dar otro salto.[...] Pegó un grito para darse coraje y balanceó las piernas hasta que enganchó el zapato en algo duro y empezó a trepar como por un palo enjabonado. Llegó al techo, agitado, escupiéndole el tabaco de los pulmones, con puntadas en las várices (217-218).

Cependant la différence avec ces modèles est évidente : Carré crache du tabac, a mal aux varices et surtout porte un masque de Gardel : comment le prendre au sérieux ? Selon Spahr, Julio Carré tout comme son « cousin » Jean Bouvard reprend beaucoup de caractéristiques du héros de la série télévisée *Max la Menace*, connue en espagnol comme *Super Agente 86* (Spahr 156). Nous pensons également que des personnages similaires apparaissent déjà dans des comédies célèbres des années 60 comme *Certains l'aiment chaud* (1959) de Billy Wilder, *Docteur Folamour ou : comment j'ai appris à ne plus m'en faire et à aimer la bombe* (1964) de Stanley Kubrick et surtout *Lily, la Tigresse* (1966) de Woody Allen.

Du spy movie à l'humour *slapstick*

Les affinités avec le genre comique s'expliquent, à notre avis, par le fait que Soriano nourrit ses récits d'un ingrédient lui aussi très typique de la tradition cinématographique : l'humour *slapstick*. Étymologiquement *slapstick* dérive de la contraction de deux mots anglais : *slap* (coup ou gifle) et *stick* (bâton). Le terme à l'origine se réfère à un type d'instrument à percussion, le bâton claqueur, qui est formé par deux bouts de bois qui s'entrechoquent et produisent un son similaire à celui d'une gifle. Cet instrument a été largement utilisé dans le théâtre du XVI^{ème} siècle et plus tard dans le vaudeville. Quand il est utilisé pour battre quelqu'un sa caractéristique fondamentale est qu'il produit beaucoup de bruit mais qu'il ne fait pas très mal. Après la naissance du cinéma le terme *slapstick*, suite à une extension sémantique, a commencé à désigner un certain type d'humour physique utilisé par de nombreux films comiques du cinéma muet. Les comédies *slapstick* mettent en scène une violence caricaturale, exagérée et bruyante mais essentiellement inoffensive qui est souvent la conséquence de la maladresse des personnages. Une des premières œuvres du cinéma comique qui

a eu recours au *slapstick* est *L'Arroseur arrosé* (1895), dirigée par Louis Lumière : un garçon bloque du pied le tuyau d'arrosage d'un jardinier ; lorsque celui-ci inspecte le bout du tuyau, le garçon relâche le pied et le jardinier est arrosé. Entre 1910 et 1930 le genre *slapstick* atteint le maximum de sa popularité aux États-Unis grâce aux maîtres de la comédie physique : Charlie Chaplin, Buster Keaton, Harold Lloyd, Mack Sennet, et il se cristallise dans les gags légendaires de Laurel et Hardy, des Frères Marx, de Abbott et Costello et des Trois Stooges.

L'influence du *slapstick* dans l'œuvre de Soriano est importante depuis son premier roman, quand Laurel et Hardy, maîtres absolus du genre, apparaissent en tant que personnages. Nous partageons l'opinion de Delgado-Costa, qui considère que dans la construction des scènes de violence, Soriano s'inspire de la violence physique typique du *slapstick* hollywoodien. D'après le critique espagnol, dans les meilleurs comédies de Laurel et Hardy « la violencia llega hasta la estupidez » et un exemple serait la célèbre séquence de *La Bataille du siècle* (1927) où apparaît pour la première fois « la escena apocalíptica de violencia en masa, en la que, en un caos ascendiente, más de mil pasteles son arrojados » (Delgado-Costa 68). Des scènes similaires apparaissent souvent dans les romans de Soriano. Quelques exemples sont la bagarre montée par Marlowe et Soriano pendant la nuit des Oscar dans *Triste, solitario y final* ou la bataille de bouchons de bouteilles de champagne qui occupe les diplomates de *A sus plantas rendido un león*. Dans *El ojo de la patria* Carré, rentré à Paris après sa mission en Autriche, achète les masques de Laurel et Hardy et, après avoir mis celui de Hardy, recouvre le visage de la momie avec celui de Laurel (269). Comme dans les romans précédents, l'influence du genre apparaît surtout dans la manière dont sont construites les poursuites et les bagarres qui sont toujours exagérées, absurdes et fantastiques.

el descapotable ganó velocidad y enseguida se puso al lado del taxi. [...] El chofer sacó una Luger y disparó dos veces con bastante elegancia. El descapotable hizo una ese y se clavó de trompa contra la baranda. [...] Carré sacudió al chofer por los hombros gritándole que frenara. Sin darse vuelta, el otro le mostró la pistola y tomó por una curva hacia un parque de diversiones. Ciego de rabia, Carré le tiró un puñetazo a la oreja y el coche se desvió hacia la explanada donde estaban los juegos para niños. Después de atropellar una calesita el coche se puso en dos ruedas y encaró hacia una vuelta al mundo que giraba solitaria y silenciosa. Con el primer topetazo el chofer salió disparado por el parabrisas. Carré puso la cabeza entre las rodillas y oyó un desastre de chapas al mismo tiempo que rebotaba entre el asiento y

el techo. Mientras la rueda se llevaba el coche hacia lo alto, alcanzó a ver un caballo de papel maché asomado por una ventanilla del taxi y sintió que un hierro se le hundía en las costillas. En alguna parte se prendió una sirena y pensó que estaba condenado a una repetición obsesiva de imágenes infantiles, como si mirara el mundo desde el tobogán al que todavía lo llevaba su padre, allá en Parque Centenario (74-75).

Cette dimension festive qui caractérise les scènes de violence racontées par Soriano est un élément qui apparaît aussi dans beaucoup de dessins animés de la première moitié du XX^{ème} siècle qui ont construit leurs gags en reprenant les mécanismes du *slapstick*. À la différence des comédies où les personnages sont des êtres humains, dans les dessins animés le spectateur ne reconnaît pas les personnages comme ses semblables et cela lui permet de rire de leurs mésaventures sans les prendre au sérieux. Dans ce sens le scénariste jouit d'une plus grande liberté : ses personnages peuvent affronter les situations les plus violentes, sortir indemnes et être prêts pour l'aventure suivante sans que cela en pose de problèmes de vraisemblance. Entre 1910 et 1940 plusieurs studios ont produit des dessins animés qui incluaient l'humour *slapstick*, en montrant des scènes de violence exagérée sans conséquences réelles. Parmi les premiers exemples il y a les *Silly Symphonies* de Walt Disney et *Popeye* de Fleischer. Plus tard, la Warner Brothers lance les courts-métrages *Looney Tunes* où d'autres personnages célèbres apparaissent : Bugs Bunny, Daffy Duck, Titi et Gros Minet, Speedy Gonzales, etc. Dans les années quarante, enfin, apparaît un autre classique absolu du genre : *Tom et Jerry* de MGM qui relate l'histoire d'un chat qui veut chasser une souris mais qui est toujours chassé et battu par quelqu'un d'autre.

Voici quelques unes des situations les plus fréquentes : un personnage en bat un autre avec des objets différents (un marteau, une casserole, etc.) ; il tombe des escaliers ou il fait tomber quelque chose (un tronc, un piano, un arbre) ; il s'écrase contre un mur ou est renversé par un train ; une voiture sort de la route en emportant tout ce qu'elle rencontre. Dans tous les romans de Soriano des situations similaires apparaissent qui se terminent toujours par un humour naïf devant beaucoup à l'esthétique de ces dessins animés. Par exemple, la façon dont se conclut l'épisode du train dans *El ojo de la patria* est digne d'une aventure de Tom et Jerry. Lorsque Carré gagne la locomotive et se met à conduire le train, il salue ses ennemis avec le béret du machiniste tandis que le train se perd dans le paysage (228). Parfois les protagonistes des gags sont des animaux, comme dans *El ojo de la patria*, quand une souris se cache dans une

boîte de cocaïne et commence à sauter d'un côté et de l'autre dans la chambre de Carré: « Entonces la vio correr por la baranda, toda teñida de blanco, exhausta, tambaleante como si alucinara monstruos. Daba saltos a ciegas contra las ventanas, acelerada por la sobredosis y el miedo a los pasos que se acercaban » (195-196). L'importance de l'imaginaire du dessin animé dans le monde narratif de l'auteur est explicitée à la fin de *El ojo de la patria* quand Carré, conscient du fait que ses supérieurs l'ont condamné à mort, décide de passer le dernier jour de sa vie à Disneyland.

Llegaron a un pueblo del Oeste, entre tiroteos de cowboys y una horda de indios pintarrajeados que secuestraba a una muchachita blanca. Por todas partes se oían balazos y en los bares se abrían puertas batientes que arrojaban borrachos a la calle. Los chicos corrían locos de contentos. En medio de un desbande de vaqueros le gritó al prócer que se animara, que iban a pasarla bien. Los disparos sonaban apagados y fríos. Un Búfalo Bill de bigote postizo le acercó un sillón de ruedas con la insignia de Disney y entre los dos subieron al prócer. Carré le dio una propina, se ajustó la máscara de Oliver Hardy y se fue a pasear con su amigo por las calles de Oklahoma City (272-273).

Or, la présence de ces affinités entre l'humour de Soriano et celui qui apparaît dans les comédies *slapstick* et dans les dessins animés renforce l'hypothèse selon laquelle l'auteur réalise une réécriture parodique des genres cinématographiques les plus connus. Au contraire, l'influence du *slapstick* est parfaitement compatible avec la parodie puisque, comme l'affirme Jean Paul Simon :

La transgression comique opère le plus souvent à l'intérieur du cinéma dominant, contre certains codes cinématographiques caractéristiques d'autres genres [...] Le film à forte diégèse, en construisant ses codes, les normativise, [tandis que] le film comique le pervertit et les rends inopérants [...] (20).

Par ailleurs, ce n'est pas par hasard que les premières parodies du genre ont été réalisées précisément par les grands maîtres du *slapstick*. L'une des plus célèbres parodies du western est par exemple *Laurel et Hardy au Far West*, réalisée par James Horne en 1937 et interprétée précisément par Stan Laurel et Oliver Hardy. Les dessins animés ont souvent réécrit parodiquement les genres classiques du cinéma hollywoodien. Les aventures des deux tamias — *Tic et Tac au Far-West* (1954) — sont inoubliables, ainsi que, dans un autre registre, les

aventures de la Panthère Rose dans les années soixante et soixante-dix².

Derrière le rire une sombre réalité

Du *slapstick* Soriano reprend la conjonction d'euphorie et d'horreur, l'art de mélanger le comique et le tragique. Il suffit de rappeler que derrière les meilleurs exemples du genre comique il y avait toujours une forte critique sociale et politique, nous pensons par exemple à *Les temps modernes* (1936) ou *Le dictateur* (1940) de Chaplin. Soriano, grand admirateur des maîtres du *slapstick*, applique cette leçon au domaine de l'écriture romanesque, en proposant une littérature qui aborde des thèmes sérieux sans renoncer à sourire, qui fait de la satire à travers la parodie.

Linda Hutcheon, dans son travail « Ironie, satire, parodie », trace une ligne de démarcation entre ces deux formes artistiques qui, à son avis, sont contiguës mais pas interchangeables. La parodie est une forme intertextuelle où on retrouve « una síntesis bitextual que funciona siempre de manera paradójica, es decir con el fin de marcar una transgresión » (178). Dans le texte parodié « se representa a la vez la desviación de una norma y la inclusión de esta norma como material interiorizado » (177). La norme est toujours une convention littéraire ou générique. La satire, en revanche, est une forme littéraire qui a pour but de corriger des comportements individuels ou collectifs à travers la caricature, c'est-à-dire que « las ineptitudes a las que se apunta son [...] casi siempre morales y sociales y no literarias » (178). La différence entre une forme et l'autre réside alors dans la « cible » du processus qui est intertextuelle dans le premier cas et extratextuelle dans le deuxième. Néanmoins, Hutcheon rappelle l'existence de formes mixtes qui alternent les deux processus. L'une de ces formes est la satire parodique, un genre qui « apunta a un objeto fuera del texto pero utiliza la parodia como dispositivo estructural para llevar a cabo su finalidad correctiva » (185). Nous croyons que cette définition illustre bien le type d'opération réalisée par Soriano puisque dans tous ses romans, la réécriture générique dépasse les frontières de la parodie et se situe sur le terrain de la satire.

Comme dans le cas de ses romans précédents, Soriano reprend les personnages prototypiques des genres qu'il réécrit. Il l'avait fait avec le héros du *western*, avec le détective du genre noir, avec le voyageur du *road movie* et maintenant avec l'espion

2 || Nous nous référons ici au film *La Panthère Rose* (*The Pink Panther*) de Blake Edwards (1963), mais également à la série télévisée qui en est inspirée.

professionnel. Cependant, ici une nouvelle stratégie de parodie est mise en pratique : l'altération du contexte temporel de l'action. Les aventures de Carré sont invraisemblables car il est très maladroit mais aussi parce que le contexte historique a changé. Si, comme l'affirme Ralph Harper : « In the thriller there is always a war on or a war about to go on » (46), dans *El ojo de la patria* il n'y a pas de guerre puisque les deux conflits auxquels on fait référence dans le texte sont terminés. En fait, la guerre des Malouines remonte à dix ans avant l'écriture du roman ; et la chute du mur de Berlin, qui a marqué la fin de la Guerre Froide, a eu lieu en 1989. Malgré leurs différences, autant Bond que Smiley étaient des modèles de vertu pour leur fidélité à la patrie. Ils étaient les défenseurs du bien dans l'univers manichéen de la Guerre Froide. À la différence de ces personnages, Carré n'est pas sûr de savoir pour quelle faction il travaille. Comme il le déclare lui-même : « La caída del comunismo había borrado los últimos vestigios de certeza » (51). La personne qui lui envoie ses ordres est un personnage paranoïaque qui se fait appeler El Pampero et qui considère qu'en réalité la chute du mur de Berlin était « una inmensa patraña de los rojos para dar el golpe definitivo contra el mundo libre » (28). Néanmoins Carré est conscient que la situation mondiale a changé et que son travail est complètement anachronique. Lorsqu'il termine de transmettre un message pour suivre un vieux rituel : « Masticó el papel y se lo tragó sabiendo que era una precaución inútil que ya nadie tomaba. Los tiempos habían cambiado tanto que a veces Carré tenía miedo de no reconocerse en su propio pasado » (12). Les personnages savent bien que ce qu'ils font n'a aucun sens et cette conscience ajoute à leurs discours un fond de mélancolie, comme cela apparaît clairement dans les mots adressés au protagoniste par un autre espion qui veut le convaincre d'abandonner sa mission sans mettre sa vie en péril :

—Y yo quería ser relojero. Fíjese lo que es un reloj ahora —señaló el tablero del coche—.

Un cacho de cuarzo. Ni cuerda, ni ruido. Con nosotros pasa lo mismo, compañero. En un tiempo hacíamos tictac, metíamos bulla y en una de esas el mecanismo fallaba. Eso se terminó. A la ballena blanca la cazaron hace muchos años y era la última, no se mortifique al pedo (207).

Cependant, Carré ne l'écoute pas et continue sa lutte anachronique. Dans *El ojo de la patria*, comme dans les romans précédents, le regard de Soriano est toujours dirigé vers l'Argentine. Même si la satire sociale et politique est toujours accompagnée par la parodie et l'humour, le texte est plein de

références et d'allusions à certains événements cruciaux de l'histoire argentine. Dans son discours, Stiller, agent argentin d'origine allemande, fait référence à la construction des domiciles populaires par le gouvernement de Perón.

iCuando Perón, vine! Tenía que conseguir una fórmula de resistencia de materiales para fabricar casas baratas. Después no sé qué pasó, pero tuve que empezar a mandar cartas astrales y horóscopos en clave. Un día conseguí la fórmula para hacer las casas pero El Pampero se la cambió a los suizos por una partida de Rolex. Ahora ni siquiera saben lo que quieren. El Milagro Argentino. Para eso vino usted, ¿no? (82).

Dans le langage codé des agents du groupe de Carré, « El Milagro Argentino » est le nom de la mission pour le rapatriement de la momie. En réalité, Soriano reprend le titre d'un album légendaire de 1989 d'un groupe de rock argentin *Los auténticos decadentes*, dont le nom montre bien l'esprit de l'époque. La mission en soi est une allusion à la polémique liée à l'histoire du vol et du rapatriement de la dépouille d'Evita Perón.

À d'autres moments du texte il y a des allusions à la relation entre les *montoneros* et les services secrets.

—Yo soy un prisionero de guerra, un pelotudo que estuvo en Montoneros y creía en la patria socialista. Fíjese lo que quedó. Conozco un tipo que sacó las manos de Perón en el estuche de un violín. Diez palos verdes, le dieron. Al que llevó a Rosas lo taparon de oro. El de Evita se hizo viejo en la Costa Azul. Siempre había otro gil que cargaba con el muerto. ¿Quiere que le cuente la repatriación de Gardel? (143).

D'autres fois la cible est la dictature. Carré raconte qu'il était amoureux d'une jeune fille qui militait dans une organisation étudiante et qu'un jour, craignant d'être arrêtée par la police, elle lui avait demandé de garder un paquet. Quand, quelques semaines plus tard, Carré découvre qu'elle a été séquestrée et tuée, il pense qu'il avait été amoureux d'une dangereuse révolutionnaire et décide d'ouvrir le paquet que la fille lui avait donné :

Muchos años después, ya de servicio en Europa, todavía le costaba aceptar que el paquete que le había confiado no contenía partes de inteligencia de los Montoneros sino carpetas de música. El día en que se enteró de la terrible noticia corrió a su departamento, rompió el respaldo hueco de la cama, y al encontrarse con los apuntes de solfeo sintió una humillación que iba a durarle toda la vida (44).

La référence aux enlèvements et à la disparition massive de

jeunes étudiants considérés subversifs est évidente. Dans d'autres passages il y a des allusions aux méthodes utilisées par les militaires pour faire disparaître les dissidents politiques. Carré raconte par exemple que « Cuando lo subieron a un helicóptero pensó que iban a tirarlo al río » (209).

A d'autres moments, il y a des références à la Guerre des Malouines, à la crise économique de l'époque de la post-dictature et aux politiques néolibérales. L'Argentine qu'on entrevoit dans *El ojo de la patria* est un pays en crise où la décadence est économique mais surtout morale. C'est l'époque du néolibéralisme et de la globalisation. Si dans les romans de Fleming, James Bond arrivait à anéantir une organisation criminelle entière, dans *El ojo de la patria*, il n'y a plus aucune confiance en l'action individuelle.

En conclusion, les personnages enchaînent des gestes absurdes qui sont des imitations bon marché de ceux qu'ils voient à l'écran puisque c'est leur seule possibilité de ne pas disparaître. L'absurde est pour eux une condition existentielle. Tout comme le héros de *Una sombra ya pronto serás* s'assoit dans un train vide et attend son improbable départ, dans ce roman, le vieux écrivain Roger Wade attend imperturbablement un ascenseur qui ne marche pas :

—No anda el ascensor.

—No importa, yo sé esperar. [...] ¿Usted adónde va?

—A buscar mi ballena.

El viejo se tocó el ala del sombrero a modo de saludo y apretó el botón del ascensor.

—Si encuentra la mía me avisa (199).

Dans l'univers narratif de Soriano les baleines blanches ont disparu et il n'y a plus de place pour aucun héroïsme. L'époque du capitaine Achab est terminée et la seule possibilité qui reste aux vieux héros pour se sauver est de répéter sans cesse des rituels absurdes et désespérés auxquels plus personne ne croit.

Bibliographie

- Delgado-Costa, José. *Binarración y parodia en las primeras tres novelas de Oswaldo Soriano*. Lewiston : E. Mellen Press, 2003.
- Eco, Umberto. « James Bond. Une combinatoire narrative ». *Communications*, 8, 1966 : 77-93.
- Harper, Ralph. *The Word of the Thriller*. Cleveland : Press of Case Western Reserve University, 1969.
- Hutcheon, Linda. "Ironía, sátira, parodia. Una aproximación pragmática a la ironía". *De la ironía a lo grotesco*. Universidad Autónoma Metropolitana Iztapalapa, México: Silva, Hernán, 1992. 173-193.
- Previtera, Roberta. "Triste, solitario y final: del cine negro a la literatura neo-policia". *La (re)invención de un género*. Ed. Javier Sánchez Zapatero et Àlex Martín Escribà. Santiago de Compostela: Andavira, 2014. 467-476.
- _____. "Oswaldo Soriano y la desmitificación del Olimpo hollywoodense". *Kamchatka*, 2, 2013: 193-213. Web 15/5/2015 <<http://ojs.uv.es/index.php/kamchatka/article/view/3160/2894>>
- _____. «Escritura e imágenes de la carretera: la narrativa de Oswaldo Soriano». *Diaspore. Quaderni di ricerca*. Venise : Ca' Foscari Edizioni, 2013 : 89-100.
- Simon, Jean Paul. *Le filmique et le comique. Essai sur le film comique*. Paris : Albatros, 1979.
- Soriano, Oswaldo. *Triste, solitario y final*. Buenos Aires: Booket, 2008 (1973).
- _____. *No habrá más penas ni olvido*. Barcelona: Bruguera, 1980 (1978).
- _____. *Cuarteles de invierno*. Barcelona: Bruguera, 1982 (1980).
- _____. *A sus plantas rendido un león*. Madrid: Mondadori, 1987 (1986).
- _____. *Una sombra ya pronto serás*. Buenos Aires: Sudamericana, 1994 (1990).
- _____. *El ojo de la patria*. Buenos Aires: Sudamericana, 1992.
- Spahr, Adriana. *La sonrisa de la amargura. La historia argentina a través de tres novelas de Oswaldo Soriano*. Buenos Aires: Corregidor, 2006.

Filmographie

- Agent Secret (Sabotage)*, réal. Alfred Hitchcock (1936).
- Bons baisers de Russie (From Russia with Love)*, réal. Terence Young (1963).
- Certains l'aiment chaud (Some like it hot)*, réal. Billy Wilder (1959).
- Docteur Folamour ou : comment j'ai appris à ne plus m'en faire et à aimer la bombe (Dr Strangelove or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb)*, réal. Stanley Kubrick (1964).
- James Bond 007 contre Dr. No (Dr. No)*, réal. Terence Young (1962).
- L'Arnaque (The Sting)*, réal. George Roy Hill (1973).
- L'Arroseur arrosé*, réal. Louis Lumière (1895).

La Bataille du siècle *The Battle of the Century*, réal. Clyde Bruckman (1927).

La Panthère Rose (*The Pink Panther*), réal. Blake Edwards (1963)

Laurel et Hardy au Far West (*Way Out West*), réal. James Horne (1937).

Le dictateur (*The Great Dictator*), réal. Charles Chaplin (1940).

Les passagers de la nuit (*Dark Passage*), réal. Delmer Daves (1947).

Les Temps Modernes (*Modern Times*), réal. Charles Chaplin (1936).

Lily, la tigresse (*What's up, Tiger Lily?*), réal. Woody Allen (1966)

Max la Menace (*Get Smart*), réal. Buck Henry et Mel Brooks (1969-1970).

Tic et Tac au Far-West (*The Lone Chipmunks*), réal. Jack Kinney (1954).

Contra el nacionalismo: efectos de lectura (a propósito de Martín Kohan y Carlos Gamerro)

Laura Destéfanis
Universidad de Granada
marialauradestefanis@gmail.com

*La historia argentina es el monólogo
alucinado, interminable, del sargento Cabral
en el momento de su muerte, transcripto
por Roberto Arlt*

Ricardo Piglia, *Respiración artificial*

Por extraño que parezca, no es fácil tomar una posición crítica respecto del conflicto bélico del Atlántico Sur en Argentina: "Ha sido así desde el final mismo de la guerra: criticarla es ser antinacional; reivindicar la lucha contra el imperialismo, apólogo de la dictadura. Sostener el reclamo, un resabio fascistoide; llamar a tener en cuenta las experiencias de los isleños, ser 'liberal', cipayo o antipopular" (Lorenz, *Unas islas* 11). La guerra que cerró el ciclo dictatorial inaugurado por el último de los golpes de Estado en el país (1976-1983) fue también la última guerra "convencional" del siglo XX, en razón de haber sido una guerra de trincheras, del desarrollo de "combates navales, aéreos y terrestres a la vieja usanza" (Vitullo, *Islas imaginadas* 67-68), del respeto de parte de ambos bandos a los códigos de honor (protección de la población civil, cooperación en la asistencia a los heridos, etc.)¹ y por el tipo de cobertura periodística². Esta guerra, instigada por el gobierno *de facto* del general Galtieri, fue la única librada por Argentina en el siglo XX, "en el marco de la peor dictadura militar de su historia, contra la segunda potencia de la Organización del Tratado del Atlántico Norte, en el contexto de la Guerra Fría, en un período de gran aislamiento internacional" (Lorenz, *Malvinas* 10). Las fuerzas armadas argentinas habían sido empleadas con frecuencia en otro tipo de acciones, relacionadas con la represión interna (tanto dentro del país como en otros países del continente, tal el caso de Nicaragua). Los hitos de estas fuerzas, desde la consolidación nacional, fueron el genocidio de los pueblos originarios, la guerra de invasión al Paraguay y los continuos golpes de Estado, con los consiguientes ataques a la población civil³.

1 || No considero en esta observación de los códigos de honor el caso del hundimiento por parte de las fuerzas armadas británicas del crucero A.R.A. General Belgrano, que navegaba fuera de la Zona de Exclusión declarada unilateralmente por Gran Bretaña cuando fue atacado, tragedia que se cobró la vida de 323 argentinos.

2 || Para todo lo relativo a la guerra de Malvinas, *vid.* F. Lorenz, 2006, 2009 y 2013.

3 || Para la larga historia de participación del ejército en la represión interna, *vid.* Viñas, 2003.

La guerra de Malvinas se desarrolló entre abril y junio de 1982, luego de la masacre de fines de los años setenta. En ella, el papel de las fuerzas armadas dejó en evidencia que el entrenamiento recibido en las últimas décadas tenía tanto más que ver con la represión a los movimientos obreros que con la protección de la soberanía. "Décadas de creciente involucramiento político habían alejado a los oficiales —sobre todo del Ejército— de su función específica y profesionalización. [...] se habían orientado a la 'guerra interna', en el marco de la Doctrina de Seguridad Nacional impulsada por los Estados Unidos" (Lorenz, *Malvinas* 86). No obstante, el apoyo de la población civil a la guerra fue notable. A pesar de irrumpir en ese panorama, confluyó en el reclamo por Malvinas un amplísimo arco del espectro social, que encolumnó tras una misma causa a militares golpistas, a ciudadanos sin militancia política, al Partido Comunista, a sectores del peronismo y a corrientes maoístas y trotskistas. Fueron contadas las voces disidentes: Madres de Plaza de Mayo, personalidades de la cultura como Bayer, Viñas, Soriano, Cortázar y Borges, los obispos de Nevares y Novak, dirigentes ligados a los derechos humanos como Pérez Esquivel. La sumatoria de nacionalismo y antimperialismo formó una *entente* que desembocó en la concentración de Plaza de Mayo del 2 de abril de 1982: "la guerra fue llevada a cabo por un gobierno dictatorial, represivo y criminal, [no obstante] ningún evento de la historia argentina dio lugar a semejante consenso cívico-militar basado en la pertenencia nacional" (Vitullo, *Islas imaginadas* 12). El desembarco en Malvinas estaba, a su modo, legitimado por el conjunto de la población⁴. "Oponerse a la guerra era un acto de valentía [...] fundamentalmente porque significaba ir en contra de una corriente de opinión dominante y cuestionar uno de los valores con mayor arraigo en la cultura republicana, que era la idea de la patria" (Lorenz, *Malvinas* 59), si bien poco más tarde la decepción por la derrota y las condiciones en las que se desarrolló la guerra enfureció a los mismos actores que meses antes habían apoyado la intervención: la muerte de cientos de jóvenes en cumplimiento del servicio militar obligatorio ("Alrededor de 7 de cada diez de los argentinos combatientes en Malvinas fueron soldados conscriptos", (Lorenz, *Malvinas* 68)); la instrucción de los jóvenes de la clase 1962 brindada a duras penas a la clase 1963 apenas ingresada en los cuarteles ("[...] la clase 1963 había sido

4 || Para el apoyo poblacional a la guerra de Malvinas, *vid.* Lorenz, 2002 y 2009. Para los posicionamientos de movimientos, grupos y partidos abiertamente enfrentados a la dictadura, *vid.* Rozitchner, 2006 y Bonnet, 1997.

convocada recientemente, y ni siquiera, en algunos casos, había realizado las prácticas de tiro correspondientes" (Lorenz, *Malvinas* 91); *vid.* también Kon, *Los chicos de la guerra*), la falta de alimentos —hubo casos de muerte por desnutrición— y vestimenta adecuada para el gélido invierno insular (el grueso de los conscriptos provenía, además, de zonas subtropicales).

En el campo de los estudios sociales el ocultamiento y el silencio impuestos por el generalato a los combatientes que sobrevivieron a la guerra (en muchas unidades se les hizo firmar, incluso, un documento que los comprometía a no otorgar información acerca de lo sucedido), proceso al que se denominó *desmalvinización* ya en marzo de 1983, parece haberse hecho extensivo a la investigación de los hechos y a la producción de material histórico, documental y ensayístico. ¿Qué ocurrió, por su parte, con la representación literaria del conflicto? ¿Qué mirada tuvo hacia el suceso? La primera representación literaria de la guerra es la novela de Rodolfo Fogwill, *Los pichy-cyegos* (1983), escrita durante la semana inmediatamente posterior a la rendición argentina. Allí, Fogwill narra las estrategias de supervivencia de un grupo que decide desertar en el marco del propio teatro de operaciones (no había manera de escapar de las islas), construyendo un refugio subterráneo al que llamaron pichicera (el pichiciego es un roedor del norte argentino). La novela está plagada de alusiones a la masacre dictatorial, y reseña también las torturas a las que fueron sometidos los conscriptos de parte de sus propios oficiales y altos mandos, recogiendo de este modo con inmediatez lo que luego se constituiría en la denuncia colectiva más acallada de la historia reciente argentina: el informe Rattenbach, oculto por varias décadas y finalmente desclasificado por gestión de la presidencia de Cristina Fernández⁵.

Durante años fue la literatura, entonces, la que puso en palabras los fantasmas de la guerra. Sin embargo, durante los años ochenta fueron escasas las representaciones de Malvinas en las artes (similar situación se observó en otras áreas artísticas o, como decíamos, de estudios), en contraste con la recurrente exploración de todos los delitos perpetrados por el terrorismo de Estado —la guerra estuvo quizás opacada por el abrumador peso de estos crímenes—. Fue en los años noventa cuando comenzó a gestarse un *corpus* literario sobre Malvinas. Este trabajo tomará a dos autores que comenzaron a publicar en esos años: Carlos Gamerro y Martín Kohan. Si bien lo hacen desde propuestas muy

5 || *Vid.* S/D. "Qué es el Informe Rattenbach de la guerra de Malvinas". *La Nación*. 25 de enero de 2012, y Lorenz, 2009, p. 189.

divergentes, ambos han representado, casi obsesivamente, la historia de doscientos años que constituye ese proyecto nacional llamado Argentina, sus traumas y configuraciones. Con respecto a Kohan, se podría hablar de la guerra de Malvinas a propósito de dos novelas cuyas referenciadas en la etapa dictatorial, *Dos veces junio* y *Ciencias morales*, pero nos detendremos en un cuento cuyo anclaje referencial es el siglo XIX en las provincias unidas del sur: "Muero contento" (1994). Esta elección, junto con *Las Islas* (1998), de Gamerro (novela en la que Malvinas es un referente central), nos permitirá unir en el análisis la historia bélica nacional a lo largo de sus dos siglos de existencia: desde la inaugural batalla de San Lorenzo (1813) hasta la Guerra de Malvinas (1982). Lo haremos observando un tropo privilegiado en estas narraciones: la ironía.

La ironía como figura retórica viene siendo estudiada y definida desde Platón. Hoy, los estudios dedicados a este recurso son cientos, centrados en diversos aspectos (Ballart, *Eironeia*). Nos interesa en particular observar los efectos que esta figura produce en el lector: para ello, seguiremos a Linda Hutcheon, que propone una clara diferenciación entre ironía, sátira y parodia, tres conceptos que suelen confundirse o no deslindarse adecuadamente. En primer lugar, Hutcheon distingue la ironía de la parodia, entendiendo que la ironía es un tropo retórico y como tal actúa en el nivel *intratextual*, a diferencia de la parodia, que es necesariamente, por su propia estructura, *intertextual*: para comprender una parodia, constituida por el texto dos, debe conocerse el texto parodiado o texto uno. La ironía, en cambio, ha sido señalada por la historia literaria como una construcción antifrástica (digo una cosa para significar su contrario), esto es, en términos semióticos, un signo con un solo significante y dos significados: el literal y el intencional. Por tanto, vemos claramente cómo la ironía opera en el nivel microtextual, mientras que la parodia es una estructura necesariamente más amplia, macrotextual. ¿Qué ocurre, por su parte, con la sátira? La sátira es entendida, al igual que la parodia, en términos genéricos, pero a diferencia de esta, a la que Hutcheon sitúa siempre dentro del campo de la producción artística —esto es, hay parodia siempre que el texto uno pertenezca o sea reconocido como una producción artística; pongamos por caso *Las Meninas* de Velázquez como referente al que remite *Las Meninas* de Picasso—, en la sátira, entonces, la intertextualidad excede la esfera de lo artístico, y se construye con la finalidad de impugnar un hecho social, por lo que siempre implica una crítica de carácter moral. Aunque no nos podamos detener más en estos conceptos, nos interesa diferenciar los tres recursos, muy

emparentados, y señalar que suelen solaparse. La ironía, por su parte, es un tropo privilegiado, por su estructura y por la estrategia evaluativa que provoca, en la construcción paródica y/o satírica, y exige de parte del lector una triple competencia lingüística, genérica e ideológica para su adecuada descodificación.

***Las Islas* (Carlos Gamerro, 1998)**

La historia de las armas en Argentina traza un arco que une la celebración de una épica (la emancipación política de la colonia) con la ocultación de una tragedia (el intento de un sector del gobierno *de facto* por perpetuarse en el poder). En el extremo de acá, el más cercano en el tiempo, tenemos entonces la guerra de Malvinas; en el de allá, el combate de San Lorenzo, sobre el que volveré a propósito de Martín Kohan. La novela de Gamerro — autor que pertenece a la clase 1962, aquella que fue movilizada al sur del continente—, si bien toma a Malvinas como núcleo significativo, encierra una *summa* de las claves históricas y literarias de los (casi, entonces) doscientos años de construcción nacional. Hoy tomaremos un aspecto de los múltiples que presenta: aquel donde se cruzan la doctrina escolar, el imaginario nacional y el marcado uso de la ironía. *Las Islas* sitúa a sus personajes en la ciudad de Buenos Aires, en 1992, transcurridos diez años desde el fin de las hostilidades. Un grupo de ex combatientes de Malvinas asiste a los cursos que ofrece la Asociación Virreinal Argentina —institución ficticia—, donde imparte sus clases el profesor Citatorio. En palabras de Felipe Félix, el protagonista:

Las oficinas de la Asociación Virreinal Argentina ocupan dos ambientes en el tercer piso de un edificio de principios de siglo sobre 25 de mayo. Se llega al primero, donde hay oficinas comerciales, por una larga y curvada escalinata de mármol; de ahí al segundo por una recta, más convencional; la ascensión hasta el tercero se logra sorteando los peldaños flojos y desiguales de una tortuosa escalerita de madera que sigue de largo hasta la terraza. La Asociación Virreinal se fundó con el objetivo de restaurar las fronteras nacionales a los límites históricos del Virreinato del Río de la Plata (para lo cual propone, entre otras cosas, reconquistar Bolivia, Paraguay y Uruguay e invadir Chile y Brasil) pero decayó mucho en los últimos años, de bajo perfil épico, y para costear los gastos mínimos dan cursos de historia nacional, política nacional, folklore nacional, música nacional y cuanta disciplina pueda cargar con el adjetivo. Tienen un convenio con los ex combatientes mediante el cual les dan cursos gratis con certificado, y salvo yo todos los del grupo lo estaban tomando por tercera vez" (50).

El carácter grotesco de esta presentación pone en evidencia el núcleo del ataque, que se centrará en seguida en la figura del profesor Citatorio, cuyo nombre da ya la pauta del tono del texto. La burla lanzada hacia un presente en que el nacionalismo inculcado por las instituciones del Estado se encuentra de capa caída, se remonta, por inferencia, a los más remotos orígenes: el puerto del Plata quiso, en efecto, conservar para su administración central una buena porción del subcontinente, hecho que entra en serie con el reclamo, un siglo y medio más tarde, por la posesión de las islas Malvinas. La ubicación y descripción del edificio coincide al detalle con el que ocupa una sede de la Universidad de Buenos Aires que alberga bibliotecas utilizadas principalmente por profesores e investigadores. A ello se suma en seguida el discurso del Citatorio, que "reescrive" la historia del Plata: "¿Por qué creen que el Virrey Sobremonte huyó a Córdoba con las joyas del virreinato? ¡Su verdadero nombre era Sobremonsky, un falso converso!" (53). Antisemitismo, xenofobia —se menciona a "nuestro Hugo Wast" (54), escritor racista por antonomasia— y teorías conspirativas según las cuales israelíes y chilenos quisieron apropiarse de las Malvinas y la Patagonia para "fundar allí la Nueva Jerusalén" (55), le permiten afirmar que en realidad Argentina ganó la guerra, ya que impidió este propósito.

La sátira asume uno a uno los fantasmas agitados por el nacionalismo en Argentina en pos de una supuesta defensa, ya sea de la soberanía nacional —caso Malvinas— como de la integridad social —"guerra contra la subversión"—: la metáfora biológica no deja de estar presente, ya no —como durante los primeros años de la dictadura— señalando al marxismo como un cáncer a extirpar, sino en la variante satírica que encuentra en la cartografía (disciplina cara a las fuerzas armadas) demonios y figuraciones que amenazan la virilidad proteica de la patria. En palabras de Ignacio, excombatiente y asistente a los cursos de Citatorio: "[...] si mirás el mapa de Chile realmente parece una serpiente. Mirá, la cola sería Tierra del Fuego. Pudo poner sus huevos en el Atlántico después de lo del Beagle. Y no me vas a negar que las Islas parecen dos huevos estrellados [...]" (55-56). A lo que se suman, nuevamente, las palabras del profesor: "La Argentina es una pija parada lista para procrear, y las Malvinas son sus pelotas. ¡Cuando las recuperemos volverá la fertilidad a nuestras tierras, y seremos una gran nación como soñaron nuestros próceres!" (56).

El primero de estos textos es un claro ejemplo de la necesidad de una triple competencia tanto lingüística, como genérica e ideológica, tal como señala Hutcheon: efectivamente, sin conocer

los usos lingüísticos, el discurso y las instituciones sobre los cuales se monta la ironía (en especial el discurso escolar que habla de un país de abundantes cosechas y futuro promisorio, tal como lo habrían soñado los héroes de la gesta emancipatoria), y la carga ideológica que entra en juego (el nacionalismo herido, con toda su simbología y señales de época, la virilidad trabada a la idea de patria), la lectura pierde fuerza.

En el siguiente fragmento, los amigos ex combatientes miran un programa de televisión de lucha libre emitido en la televisión argentina y muy exitoso a comienzos de los años ochenta, "Titanes en el ring". El programa es parodiado en la pelea entre el "paracaidista inglés y el soldado argentino" (71). La referencia a ambos personajes recoge tópicos identitarios y lugares comunes concernientes a la guerra:

Silbado, abucheado, bombardeado con envases descartables, el inglés entraba rugiendo al estadio: remera con la bandera británica, chop de cerveza en la mano, máscara de hooligan y galera. Pisando el ring como un dinosaurio de película japonesa, se paseaba dando zarpazos al aire y riéndose con gozo anticipado al descubrir la fragilidad del adversario, que ocupaba el centro del ring y plantaba en él los pies firmes. [...] Invariablemente el primer salto torpe era evitado por el conscripto argentino con un movimiento ágil de cintura, un finteo apenas; y el inglés iba a parar a las cuerdas y por su propio peso caía fuera del ring. ¡Fuera, fuera, gritaba enfervorizado el público, los echamos! Pero el inglés, al principio tomado de sorpresa, se ha dado cuenta de que éste no es un adversario tan insignificante y agachándose al costado del ring vuelve a subir con un SRL y sin hacer caso de los gritos de horror del público golpea repetidamente con la culata al indefenso soldado argentino, que finalmente cae a la lona ante la mirada impasible del árbitro, el norteamericano Bob Whitehouse, que como si nada fuera de lo común estuviese sucediendo, mientras el inglés golpea repetidamente al argentino en la ingle, fuera de la zona de exclusión, comienza a contar. Ocho... nueve... y siempre antes del número final, y cuando los lamentos llenan todo el estadio, el milagro. El soldado argentino que parecía desmayado está de pronto atravesando el aire y cae con toda su fuerza sobre el rostro de gozo bestial del inglés... ¡Sí, es la famosa patada voladora secreta de los comandos argentinos, la patada Pucará!" (71-72).

Muchas de las referencias pueden ser más o menos evidentes en función de la triple competencia que venimos subrayando. Algunas marcas connotan especialmente: el soldado es un *conscripto*, el árbitro es norteamericano y se apellida Whitehouse (en efecto, el gobierno de los Estados Unidos movió sus hilos diplomáticos para mediar en el conflicto, inclinando la balanza hacia la OTAN antes que hacia la OEA) e inmediatamente se hace

referencia a la Zona de Exclusión en la que fue hundido el crucero Belgrano, se habla de la "patada Pucará", en clara ironía respecto del único avión de fabricación íntegramente argentina (un orgullo nacional), inútil para la guerra, pero con el que se especulaba para hacer frente a Gran Bretaña. Los ejemplos se suceden uno tras otro en la novela: no es arbitrario el hecho de que *Las Islas* sea una novela que ha sido especialmente bien recibida en Argentina y el Reino Unido, protagonistas y por tanto buenos conocedores de los detalles del conflicto. Cuando nos preguntamos por qué unas novelas "viajan" y otras no —o tardan más en hacerlo— entre distintos países, podemos encontrar en estas dificultades de descodificación algunas respuestas.

"Muero contento" (Martín Kohan, 1994)

Este cuento, que cruza la historia y el mito, la historiografía y la literatura, da en el corazón del inicio del proyecto de nación argentina. La expresión que le da título fue puesta en boca de un soldado, Cabral, que actuó en la primera batalla en territorio argentino contra las tropas realistas, en 1813, poco después de la revolución que dio origen a la gesta independentista en el sur del continente. En dicho combate, Cabral pierde la vida para salvar la de su general, José de San Martín, que pasaría a la historia como "Padre de la Patria". Quien recoge esta historia es Bartolomé Mitre, patriarca de una de las familias patricias de Argentina y primer presidente constitucional (como es notorio, emergen aquí las claramente viriles palabras de raíz común "padre", "patria", "patriarca", "patricias", y la lista podría continuar cómodamente). Según Mitre en su *Historia de San Martín y la emancipación sudamericana* (1887-1890), las últimas palabras del soldado mulato Cabral, que había decidido alistarse para obtener a cambio su libertad, fueron "¡muero contento, hemos batido al enemigo!". El sentido arrojo atribuido por Mitre a Cabral fue a su vez recogido en uno de los tantos himnos que la escuela inculca en Argentina a los niños, la "Marcha de San Lorenzo". La escuela, como sabemos, es un fuerte dispositivo de construcción de la identidad, muy especialmente en Argentina, cuyas raíces culturales fueron arrasadas, y que fue repoblada por colonos e inmigrantes de origen tan diverso.

La educación pública argentina tuvo como objetivo aportar a la homogeneización cultural y la construcción de la ciudadanía de un país aluvional a través de tres ejes fundamentales: la enseñanza de la lengua nacional, la formación de una conciencia histórica común y la inclusión de los ciudadanos en una serie de rituales patrios. Esa 'construcción de ciudadanos' se canalizó, sobre todo, a través de la enseñanza del amor por la patria, encarnado en una

historia basada en las efemérides y en el peso de las grandes figuras nacionales, en las que los militares del período de la independencia eran figuras centrales (Lorenz, *Malvinas* 19).

"Muero contento", que desarma tramo a tramo el retrato que de Cabral compone el himno, comienza así:

Cabral da dos, tres, cuatro vueltas sobre sí mismo. Se siente mareado y aturdido: se siente como cuando ha tomado demasiado, lo que no quiere decir que haya tomado demasiado esta vez. [...] Hay mucho ruido y mucho humo en todas partes y Cabral se encuentra verdaderamente desorientado. Siendo él una persona de aceptable poder de ubicación, podían preguntarle en medio de las sombras en qué dirección quedaba el Paraná o en qué dirección quedaba el convento, y él hubiese contestado sin vacilar y sin equivocarse. Pero ahora no consigue ni tan sólo establecer el lugar exacto del sol en el cielo (11).

Para cualquier lector escolarizado en Argentina, una sensación de extrañeza tiñe el retrato del recordado sargento. Se trata de él, sin dudas: allí están el río Paraná, el convento (de San Lorenzo, sobre las barrancas que dan al río), el ruido y el humo de la batalla. No obstante, esta escena choca de frente con la estampa que el imaginario escolar se empeñó en construir. ¿Cabral mareado, aturdido, desorientado? ¿Girando atontadamente, con lentitud, con un vértigo aletargado? ¿Cabral, entonces, bebía?

El cuento está narrado en tercera persona y focalizado en este héroe de la Independencia que, en lugar de actuar, piensa, piensa mucho y se demora sumido en su confusión. En absoluto contraste con la velocidad que le imprime el imaginario colectivo al suceso (el combate duró solo quince minutos, la definición fue repentina), el efecto de los devaneos en los que Kohan decide extraviar el pensamiento de Cabral, perfectamente logrados mediante un narrador que relata el discurrir del protagonista, ralentizan la escena: el pretendido hombre de acción se interroga, duda, titubea, se demora. El pensamiento de Cabral es el correlato del caos que lo rodea: incertidumbre, deriva, devaneo.

La operación que propone Martín Kohan es rápidamente descubierta merced a la triple competencia que señala Hutcheon: el autor parodia el retrato del sargento —de cuño nacionalista e inculcado masivamente a los niños con la "Marcha de San Lorenzo"— mediante el desarme de uno de sus hitos fundacionales, la leyenda de arrojo, valor y coraje del soldado que no duda en dar su vida por la patria, en un acto de entrega y altruismo nacido de su convicción por la causa. Pero no será

parodiada únicamente la figura de Cabral, como se verá. El otro actor individual de este suceso entra de modo intempestivo en la narración, mediante un grito entre exigente y desesperado; quien conoce la historia identificará esa voz, sin dudas pero con asombro, como la del "Padre de la Patria", José de San Martín.

—¡Acá, acá, la puta madre! —grita el otro [...] Cabral escucha con un aceptable grado de nitidez y, para su sorpresa, cree reconocer la voz [...] Reconocer la voz le produjo alivio, pero reconocer el rostro lo sobresalta: ¡es él! —se dice, liberado de la pregunta ¿quién? pero infinitamente más abrumado por la pregunta ¿dónde? Es él, nada menos, y lo está llamando. ¡Acá! ¡Acá! ¡Carajo! —le grita, y Cabral no tiene idea de nada (13-14).

Cabral, al igual que el lector, reconoce la voz con espanto. Kohan humaniza los héroes hasta el abismo: primero es Cabral en su inacción; ahora es San Martín quien, rabioso, insulta a su subordinado. Grita, exige. Al reconocerlo, Cabral se siente infinitamente más abrumado: Kohan da en el centro mismo de la imagen paternalista y protectora del Padre de la Patria.

Es tanta la desesperación que siente que le entran ganas de llorar. Más grita el otro y él menos sabe qué hacer [...] ¿Qué imagen brindaría un sargento llorando en el campo de batalla? Cabral se avergüenza de sólo pensarlo. Pero después recapacita: si él no puede ver a los otros por culpa del humo [...] entonces, descubre conmovido, tampoco los otros pueden verlo a él (14).

El desmoronamiento de la imagen del héroe toca su punto más bajo con la aparición del llanto y la vergüenza de ser descubierto. Su especulación con respecto a ser o no ser visto le otorga verosimilitud a la historia: en efecto, Cabral pudo, perfectamente, haber pasado por ese trance sin ser notado. Ante el enojo del jefe, la imagen infantil del soldado se hace más evidente.

[...] tiene que ubicar el *acá* desde donde le gritan, y tiene que ubicarlo con urgencia porque el que grita es el jefe. ¡Acá! ¡acá! —le grita de nuevo—. ¡Cabral, no sea marmota!

Cabral se atribula aún más: ¿eso lo pensó o se lo dijeron? ¿Fue la voz exterior o la voz interior la que dijo esa frase terrible? No logra estar seguro. Las batallas definitivamente lo aturullan. Si fue la voz interior, el asunto no es grave: Cabral, como todo el mundo, por otra parte, tiene el hábito de hablarse a sí mismo y de dedicarse pequeños insultos. Mirá que sos boludo, Cabral, se dijo, por ejemplo, a sí mismo, por supuesto que cariñosamente, la noche en que tratando de deducir la dirección en la que estaba el Paraná se cayó a una zanja [...] A Cabral, dadas las circunstancias, no le parecen para nada injustificadas las ganas de llorar [...] Pero se

aguanta. ¿Cómo se vería —y, si la voz era exterior, a él lo están viendo— un sargento llorando en el campo de batalla? (15-16; cursivas del original).

Tenemos en este pasaje la inversión total de la imagen del soldado heroico: "las batallas definitivamente lo aturullan". Está atribulado, tiene miedo de lo que sucede pero sobre todo miedo de haber sido identificado por su jefe (es la "voz del gran jefe", como reza la "Marcha de San Lorenzo"). El narrador refuerza esta imagen con la anécdota: tras demostrar que Cabral es "como todo el mundo" —y por lo tanto no es un héroe—, lo deja en evidencia al recordar su caída en una zanja. Cabral, como un adolescente que experimenta con el espacio; Cabral, un "boludo". Cabe notar aquí que la elección de un vocabulario fácil de adscribir al dialecto local (*marmota, aturullan, boludo*) logra acercar la escena legendaria a la intimidad de estos sucesos, efecto reforzado por el uso del discurso indirecto libre (el fluir del pensamiento de Cabral, el diálogo íntimo consigo mismo) intercalado en la narración.

Cabral se aguanta de llorar. [...] A Cabral las lágrimas se le quedan en el borde de los ojos y entonces, milagrosamente, le funcionan como pequeñas pero incomparables lentes de aumento. Ahora Cabral ve [...]. Ahora Cabral quiere llorar, se lo propone decididamente, se esmera en ello. Ya no es un llanto que avergüence: es un llanto destinado a servir a la patria. Pero las lágrimas no vuelven ahora, cuando más se las necesita. Cabral trata entonces de orientarse hacia la dirección en la que vio al jefe (17).

Desde este momento del relato, una cadena de casualidades condenarán al soldado a un destino de gloria en forma de muerte. No será un destino perseguido sino encontrado: una verdadera condena. Subrayando los defectos de Cabral —en tanto prohombre de la milicia nacional—, el relato se detiene en su miopía; su debilidad —el llanto— y no su fortaleza hace reaccionar a Cabral:

Pero la escena que ve Cabral es rarísima: en lugar de estar, como era digno de esperarse y *como todos los retratos habrían de evocar*lo, el gran jefe sobre su caballo, está, ¡quién lo diría!, el caballo sobre el gran jefe [...]. Cabral se dirige con presteza a poner las cosas en su lugar. La vida de cuartel lo ha acostumbrado al orden. Pero no es fácil mover ese caballo, salvar ese jefe [...]. Cabral hace fuerza y fuerza y fuerza y le parece que no va a poder, hasta que al final puede. Tira y tira y tira y de pronto el jefe sale. Cabral resopla, un poco por el esfuerzo, otro poco por el alivio. Y es entonces cuando del humo, de en medio del humo, sale el

maturrango y le clava la bayoneta (16-18; las cursivas son mías).

La parodia, siempre *in crescendo*, toca su clímax con la grotesca imagen del Libertador: San Martín no sólo no monta a caballo, como lo inmortalizarían centenas de retratos y estatuas ecuestres, sino que es aplastado por su propio caballo. Tras un enorme esfuerzo, a los tirones, Cabral consigue zafarlo: en ese instante es herido de muerte. Todo se invierte: la confusión exterior se traslada ahora a su propio cuerpo y es él quien está tirado en el suelo y es observado por los demás.

Le dicen que la batalla se gana. La tetilla, dice Cabral, y nadie le hace caso. [...] Después vuelven a decirle que la batalla se gana y que el jefe está entero. Cabral se da cuenta de que se va a morir. No es que le parece, no es que lo sospecha, no es que tiene esa impresión. Cabral sabe positivamente que se va a morir y eso le provoca una inmensísima tristeza. Cabral siente, allí tirado, en medio del polvo, una enorme congoja, una terrible pena, una desdicha imposible de medir. Sabe que se va a morir. *Y no es ningún tonto, de modo que está tristísimo.* Alguien, quizás el jefe, se le acerca, se pone en cuclillas junto a él y le pregunta cómo se siente. Cabral alcanza a pensar, mientras se muere, que nunca jamás en la historia existió hombre que sintiera más tristeza que él en ese momento. Pero decirlo le da vergüenza. ¿Qué van a pensar de él? Van a pensar que es una mujercita, van a pensar que es un maricón. Es sumamente probable que Cabral tenga razón, que nunca haya habido un hombre que estuviese más triste que él. Siente una tristeza inconmensurable. Pero, cuando se lo preguntan, no lo dice. ¿Qué van a pensar de él? Sólo le queda aliento para pronunciar cuatro o cinco palabras, que apenas si se oyen: es su modesta despedida, es su página mejor (18-19; cursivas mías).

Cabral, el héroe que moría contento para la historia, muere tristísimo. En su humanización, Kohan lo muestra preocupado por la tetilla, no por la batalla ni por el bienestar del jefe. Lo muestra preocupado por morir, hecho que *ve claramente porque no es ningún tonto*: el soldado que nada veía durante la batalla ve nítidamente que se muere. Él, que no acertaba a reaccionar en la lucha, no es ningún tonto porque no elige morir en nombre de la patria. La virtud del relato de Kohan también radica aquí, en esta defensa de la vida, en esta subversión⁶ del mandato

6 || No quiero dejar de señalar que no pasa desapercibida la carga semántica que la palabra subversión tuvo en la Argentina dictatorial de los años 70, durante los que se llamó "subversivos" a quienes fueron perseguidos por su militancia política o social e ideología. Mi puesta en relieve de esta palabra quiere desagraviar el término y celebrar la posibilidad de la literatura de subvertir los discursos y, con ello, ciertos mandatos que pesan, literalmente, como una lápida.

castrense, esgrimido ante los jóvenes que fueron enviados a morir en Malvinas gracias a la errática bravuconada del general Galtieri. Kohan trastoca la hipérbole: el hombre que para la historia murió contento es, aquí, el hombre más triste que haya existido jamás. En el final, Kohan decide reencontrar al hombre con la historia: la absurda exigencia de hombría que pesa sobre los varones lo obliga, en ese último trance, a una despedida acorde con las necesidades de una ideología nacionalista que enseñe a morir por la patria. El intertexto final ("su página mejor" (19)) conduce al lector por un circuito que va de la historia a la simbología y desde este cuento a la "Marcha de San Lorenzo", que día a día se entona en los colegios de todos los rincones del país.

Esta operación literaria de Kohan cobra una dimensión enorme cuando el texto es llevado al aula escolar. Como señala Foucault, hay tres procedimientos que permiten el control de los discursos, y consisten en "[...] determinar las condiciones de su utilización, imponer a los individuos que los dicen un cierto número de reglas y no permitir de esta forma el acceso a ellos a todo el mundo. [...] nadie entrará en el orden del discurso si no satisface ciertas exigencias o si no está, de entrada, calificado para hacerlo" (*El orden del discurso* 32). La parodia del relato oficial sobre la batalla de San Lorenzo que constituye el cuento de Kohan es rápidamente reconocida por los jóvenes que lo entonan cada año (y poseen, por tanto, esa triple competencia de la que habla Hutcheon), hecho que despierta su interpelación de la construcción historiográfica, del imaginario histórico y los mitos nacionales, y aun del incisivo mandato constatado en Malvinas según el cual debe ofrendarse la vida, y con alegría, si es por aquella ficción llamada patria.

Para Bajtín —otro importante observador del funcionamiento de la parodia— "la palabra llega a ser arena de lucha entre dos voces" (*Problemas de la poética de Dostoievski* 355). En Argentina, el uso de los recursos del humor en la literatura ha permitido un acercamiento crítico a temáticas difíciles de abordar, constitutivas de la identidad nacional en un país que fue colonia y que funcionan como aglutinantes en una sociedad de raigambre cultural tan diversa. Las máscaras del humor funcionan aquí como un modo de interponer distancia respecto de lo narrado y posibilitar una dura crítica a ciertos posicionamientos. La sátira opera como antídoto ante ideas que, lejos de ser estrambóticas, siguen estando presentes como una herencia histórica de larguísima data. La parodia permite señalar el absurdo trágico de la muerte allí donde una narración realista

puede resultar insoportable. El precioso uso que de la ironía hacen estos dos autores coincide en su poder de interpelación de los discursos hegemónicos. Estos valiosos recursos nos permiten, en esa patria sin fronteras llamada ficción, transformar tanto duelo en defensa de la vida.

Bibliografía

- Bajtín, Mijaíl. *Problemas de la poética de Dostoievski*. México: FCE, 2012.
- Ballart, Pere. *Eironeia. La figuración irónica en el discurso literario moderno*. Barcelona: Quaderns Crema, 1994.
- Bonnet, Alberto. "La izquierda argentina y la guerra de Malvinas, Dossier: cien años de lucha socialista". *Razón y Revolución* 3. Invierno 1997.
- Fogwill, Rodolfo. *Los Pichy-cyegos. Visiones de una batalla subterránea*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1983.
- Foucault, Michel. *El orden del discurso*. Barcelona: Tusquets, 2002.
- Gamerro, Carlos. *Las Islas*. Buenos Aires: Simurg, 1998.
- Hutcheon, Linda. "Ironie, satire, parodie. Une approche pragmatique de l'ironie". *Revue Poétique* 46 (1981): 140-155.
- Kohan, Martín. *Ciencias morales*. Buenos Aires: Anagrama, 2007.
- _____. *Dos veces junio*. Buenos Aires: Sudamericana, 2002.
- _____. "El fin de una épica". *Punto de Vista* 64 (1999): 6-11.
- _____. *Muerto contento*. Buenos Aires: Simurg, 1994.
- Kon, Daniel. *Los chicos de la guerra*. Buenos Aires: Editorial Galerna, 1984.
- Lorenz, Federico. *Las guerras por Malvinas*. Buenos Aires: Edhasa, 2006.
- _____. *Malvinas. Una guerra argentina*. Buenos Aires: Sudamericana, 2009.
- _____. "Malvinas, veinte años después". *Todo es Historia* 417 (abril 2002): 6-15.
- _____. *Unas islas demasiado famosas: Malvinas, historia y política*. Buenos Aires: Capital Intelectual, 2013.
- S/D. "Qué es el Informe Rattenbach de la guerra de Malvinas". *La Nación*. 25 enero 2012. Web 4 jun. 2014 <<http://www.lanacion.com.ar/1443389-cristina-kirchner-anuncio-la-apertura-del-informe-rattenbach>> (consultado el 20 de octubre de 2014)
- Rozitchner, León. *Las Malvinas: de la guerra "sucias" a la guerra "limpia"*. Buenos Aires: Losada, 2006.
- Viñas, David. *Indios, ejército y frontera*. Buenos Aires: Santiago Arcos, 2003.
- Vitullo, Julieta. *Islas imaginadas. La Guerra de Malvinas en la literatura y el cine argentinos*. Buenos Aires: Corregidor, 2012.

Mélanges

La novela de artista hispanoamericana: emergencia y definición de una tradición propia

Inmaculada Donaire del Yerro
Universidad Autónoma de Madrid
inmaculadadonaire@uam.es

Citation recommandée: Donaire Del Yerro, Inmaculada. "La novela de artista hispanoamericana: emergencia y definición de una tradición propia". *Les Ateliers du SAL* 6 (2015) : 107-121.

La escisión entre el arte y la vida

El presente trabajo toma como punto de partida la definición de la novela de artista propuesta por Herbert Marcuse en su estudio fundacional sobre el género, *Der deutsche Künstlerroman* (1922), y trata de responder a la misma pregunta que subyace en dicho trabajo sobre las condiciones sociales e histórico-filosóficas que propiciaron la emergencia de dicho género de novela¹. No se centra en la tradición alemana estudiada por Marcuse sino en las literaturas de la América hispánica; y trata de indagar qué lleva a los autores adscritos al modernismo a concebirse ellos mismos y a otros artistas como materia novelable.

De acuerdo con Marcuse, la novela de artista es la ficcionalización de la fractura entre el arte y la vida. Los dos puntales teóricos fundamentales que sustentan su estudio son adoptados también aquí: las *Lecciones sobre la Estética* (1834) de Hegel y la *Teoría de la novela* (1916) de Lukács, que, a pesar de estar "esencialmente determinada por principios hegelianos" (Lukács, *Teoría de la novela* 10), constituye la antítesis de las conclusiones a las que llega Hegel. Este certifica el "fin del arte romántico" (Hegel, *Lecciones* 275), la autonomía absoluta del arte y, por tanto, la liberación del artista de todo deber social: "su misión, con respecto a cada pueblo, en cada momento de la historia, en cada creencia determinada, ha concluido" (276). Para Lukács, en cambio, el desplazamiento de la antigua poesía épica, como forma literaria hegemónica, por la novela moderna es una manifestación más de la disolución de la unidad orgánica definitoria de la cosmovisión premoderna y supondría la inserción definitiva de la literatura en la realidad material e histórica de su tiempo. La función del poeta épico era dar forma al sistema de valores y creencias de la comunidad que habita, se trata de un sujeto artístico perfectamente integrado en ella (Lukács, *Teoría* 62), mientras que la obra del novelista reproduce la experiencia de ruptura "between what is and what could be, the ideal and the reality" (Marcuse, "The German Artist Novel" 72); esta ruptura adopta la forma de la escisión entre el arte y la vida en la novela de artista. Para el poeta épico, arte y vida se encuentran indisolublemente enlazados porque la vida se concibe

1 || Se tiene muy en cuenta la advertencia de Klaus Meyer-Minnemann, incluida en su ensayo ya clásico *La novela hispanoamericana de fin de siglo*: "El problema de una ciencia literaria que parta de la existencia de la literatura en y a través de la sociedad, consiste en que puede llegar a sustituir su objeto, la literatura, por la realidad política y social y sus condiciones, que explica entonces circularmente de manera insostenible con ayuda de la literatura" (5).

como la corporeización de la idea, del espíritu, pero "as soon as earthly life was stripped of the gods, the spirit had to sense its incarnation as a divergence and a diminution, and seek to present itself purely as untethered to reality — and in opposition to it. Now life is no longer the material and the form of art" (Marcuse, "The German Artist Novel" 75). El arte queda así ligado a la idea y exiliado de la realidad material; de ahí las conflictivas relaciones que establece el sujeto artístico con el mundo desacralizado de la modernidad, regido por intereses materiales.

En el ámbito de la tradición literaria latinoamericana, Julio Ramos expone esta misma coyuntura bajo un título tan significativo como *Desencuentros de la modernidad en América Latina*. De acuerdo con este autor, son los escritores de la década del ochenta del siglo XIX, Martí, González Prada y, más claramente Rodó, quienes inauguran la tradición del intelectual moderno en la América hispánica porque con ellos ciertas prácticas, sobre todo literarias, se desvinculan de las instituciones políticas:

[El estado] [...] había ya racionalizado y autonomizado su territorio socio-discursivo. Es decir, incluso Martí y González Prada, en tanto *intelectuales*, mantienen una relación con el Estado muy distinta a la de Sarmiento o el propio Bello, para los cuales escribir era una actividad ligada a la ley, orgánica a la "publicidad" liberal en vías de formación (Ramos, *Desencuentros* 99).

Esta separación entre literatura y política implica un desplazamiento del lugar de enunciación del escritor desde una posición institucional hacia un lugar excéntrico respecto a los centros de poder, desde el que reclama el reconocimiento de una "autoridad específicamente estética" (Ramos, *Desencuentros* 98). Dicha autoridad, dicho reconocimiento del valor epistemológico del arte, opera en el discurso de Rodó, autor de la corriente de pensamiento más emblemática del fin de siglo hispanoamericano (Altamirano, *Historia de los intelectuales* 9-10), y no lo encontramos en la obra de Sarmiento, sin que ello implique, ni mucho menos, negar la función ideologizante y pedagógica desempeñada por aquel.

De acuerdo con lo observado por Marcuse en su estudio sobre la novela de artista alemana, en *Ariel* (1900) la literatura permanece ligada a la espiritualidad y la práctica estética se define por oposición a los intereses materiales que impulsan el progreso (industria, ferrocarril...). Si bien, frente al romanticismo idealista e individualista alemán el sujeto artístico latinoamericano finisecular se autorrepresenta de acuerdo "a los

patrones colectivizados de la cultura regional" (Rama, *La ciudad letrada* 129), que habían encontrado carta de legitimidad en el romanticismo social francés, "haciendo de Víctor Hugo un héroe americano" (Rama, *La ciudad letrada* 129). El antagonismo entre los valores espirituales y los intereses comerciales sirve de fundamento para la defensa de la literatura como modelo moralizante, como compensación espiritual de un orden social mercantilista, y legitima a los intelectuales americanos modernos para atribuirse una autoridad moral superior. El lugar marginal que les asigna la sociedad mercantil es concebido como una atalaya privilegiada para "hablar de la crisis de los 'verdaderos' valores, porque —según se autorrepresentaban— no estaban sujetos al fluir desestabilizador de la ciudad y el mercado capitalista. Podían hablar, tenían autoridad, porque estaban *arriba y afuera*" (Ramos, *Desencuentros* 264). No obstante, ya en 1888 Rubén Darío se muestra plenamente consciente de la dependencia material del artista respecto a la burguesía en su relato "El rey burgués". Mientras que la autorrepresentación del sujeto artístico que ofrece Rodó en *Ariel* participa del proceso de mitificación social de su figura (Calvo Serraller, *La novela del artista* 13), "que tiene por principios un aristocratismo de la inteligencia y una representación carismática de la producción y de la recepción de las obras simbólicas" (Bourdieu, *Intelectuales, política y poder* 25):

La oposición entre el régimen de la democracia y la alta vida del espíritu es una realidad fatal cuando aquel régimen significa el desconocimiento de las desigualdades legítimas y la sustitución de la fe en el *heroísmo* —en el sentido de Carlyle— por una concepción mecánica de gobierno. [...] En ausencia de la barbarie irruptora que desata sus hordas sobre los faros luminosos de la civilización, con heroica, y a veces regeneradora, grandeza, la alta cultura de las sociedades debe precaverse contra la obra mansa y disolvente de esas otras hordas pacíficas, acaso acicaladas; las hordas inevitables de la vulgaridad (Rodó, *Obras completas* 225).

El exilio de la cotidianidad capitalista legítima adquiere en *Ariel* tintes aristocráticos: la *alta cultura* se vincula con una minoría selecta, definida por oposición a la "barbarie irruptora", la "multitud, la masa anónima":

Si la aparición y el florecimiento, en la sociedad, de las más elevadas actividades humanas, de las que determinan la alta cultura, requieren como condición indispensable la existencia de una población cuantiosa y densa, es precisamente porque esa importancia cuantitativa de la población, dando lugar a la más compleja división del trabajo, posibilita la formación de fuertes elementos dirigentes que hagan efectivo el dominio de la *calidad*

sobre el *número*. La multitud, la masa anónima, no es nada por sí misma. La multitud será un instrumento de barbarie o de civilización según carezca o no del coeficiente de una alta dirección moral (Rodó, *Obras completas* 225).

La consolidación de la división del trabajo, a la que se refiere aquí Rodó, será la coyuntura histórica en la que los modernistas reivindicquen el reconocimiento profesional de la labor del escritor (Henríquez Ureña, *Las corrientes literarias* 189). Y será también el contexto histórico-social en el que Rodó reformule el antagonismo entre civilización y barbarie, por emplear la fórmula acuñada por Sarmiento a mediados de siglo. La fascinación de este por la barbarie autóctona, por ese "nuevo modo de ser que no tiene antecedentes bien marcados y conocidos" (Sarmiento, *Facundo* 8), se desliza en los fragmentos más literarios de *Facundo* (1845), donde su autor reserva el registro más objetivista para la exposición de la utopía civilizadora. En *Ariel*, en cambio, la literatura ya no solo se desvincula de la barbarie irruptora, sino que además es el modo de expresión del ideal de civilización: el ideal de moralidad que ha de guiar a las hordas bárbaras. Rodó asigna, por tanto, a los escritores una función pedagógica e ideologizante que se opone al arte puro, al fin del arte declarado por Hegel, en igual medida que entronca con la tradición de los letrados de mediados del XIX. Pues, a pesar de que los escritores de la llamada generación del 80 "hicieron de su producción artística una profesión que exigía fundados conocimientos y aun raros tecnicismos [...], esta concentración en el orbe privativo de su trabajo —la lengua y la literatura— [...] no los retrajo de la vida política" (Rama, *La ciudad letrada* 168-169). Rama se muestra aún más contundente respecto a la función ideologizante y pedagógica de los escritores modernistas (*La ciudad letrada* 183) y entre las obras que ilustran su afirmación incluye precisamente la que tal vez sea la realización más acabada de la novela de artista en español a finales del XIX, *De sobremesa*, de José Asunción Silva, el "único ejemplo pleno en las letras de lengua española de [...] la «novela de artista»" (Gutiérrez Girardot, "José Fernández de Andrade" 623); Rama menciona asimismo *Sangre Patricia* (1902), de Manuel Díaz Rodríguez, autor de otra de las realizaciones más señeras de la novela de artista del fin de siglo hispánico, *Ídolos rotos* (1901). Para este crítico, dicha función ideologizante y pedagógica constituía un imperativo ineludible por los autores del fin de siglo americano, pues "ellos eran verdaderamente los 'ilustrados' que casi no habíamos tenido en el XVIII y por sola esa capacitación, estaban destinados *fatalmente*, a la orientación de una sociedad

que apenas había comenzado a practicar las formas democráticas" (180-181). Ramos (97-98), por su parte, considera que Rama sobrevalora la actividad política de los literatos finiseculares en detrimento de la autonomía con la que ejercían su labor artística y que, como consecuencia de ello, no hace suficiente hincapié en la independencia que alcanzaron respecto del poder político, dado que esa fue la fuente de su autoridad para intervenir en la vida pública. Ahora bien, ambos autores coinciden en señalar la tensión entre la tendencia a la autonomía y los imperativos ético-políticos como un condicionante fundamental tanto de la producción como de la recepción de la literatura hispanoamericana a partir de la modernidad.

Dicha tensión constituye el rasgo distintivo de las novelas de artista de la América hispánica respecto a sus modelos europeos, tal como ha sido señalado por Rafael Gutiérrez Girardot y por Klaus Meyer-Minnemann en sus respectivos trabajos sobre la narrativa de fin de siglo. De acuerdo con Gutiérrez Girardot, las novelas de artista europeas "tienen de común el que en la respuesta a la pregunta por el «para qué» del arte, sus protagonistas se afirman mediante la negación de la sociedad y el tiempo en que vivieron y en la búsqueda de una utopía (*Ardinghello*), de una plenitud (*Lucinde*) o de mundos lejanos y pasados" (Gutiérrez Girardot, *Modernismo* 55). Esa negación es la que encontramos en la novela *À rebours* (1884), de Huysmans, cuya decisiva influencia sobre las novelas de artista americanas ha sido destacada reiteradamente por la crítica (Aínsa, *Confluencias* 30; Gicovate, "José Asunción Silva"; Gutiérrez Girardot, *Modernismo* 65; Orjuela, "J. K. Huysmans, María Brashkirtseff y Silva"; Reyles, *El extraño* IX). El personaje central de *À rebours*, el duque Jean Des Esseintes, afirma: "En effet, lorsque l'époque où un homme de talent est obligé de vivre, est plate et bête, l'artiste est, à son insu même, hanté par la nostalgie d'un autre siècle" (Huysmans, *À rebours* 209). Por el contrario, los héroes de las novelas de artista de la tradición hispanoamericana muestran un sentimiento ambivalente hacia la modernidad, mostrándose más predispuestos a acoger las condiciones de vida derivadas del progreso industrial. A decir de Meyer-Minnemann, los poetas y narradores modernistas efectuaron en Hispanoamérica "la recepción de la literatura y la crítica del *fin de siècle* francés en primera instancia no por sus contenidos y su estilo sino por los rasgos de modernidad que hallaban en ambas" (Meyer-Minnemann, *La novela hispanoamericana* 27). De ahí el conflicto entre "los múltiples

testimonios del sentimiento hostil hacia la época dados por los modernistas conforme a sus modelos" (Meyer-Minnemann, *La novela hispanoamericana* 27) literarios y las aspiraciones de modernización social tanto de ellos mismos como de su público lector, procedente de las clases medias urbanas que comenzaban a formarse. En las novelas de artista la solución estética para dicho conflicto consistió en la adopción mayoritaria de la variante del género que Marcuse denomina realista-objetivista, sobre la que volveremos más abajo; baste adelantar por el momento que en este tipo de novela el héroe asume el estado de cosas de la realidad concreta que habita, definitivamente desposeída de los antiguos valores de honor y dignidad, y propone el arte como una vía privilegiada para su regeneración. Este fue el modo preferido por los autores latinoamericanos para tratar de suturar la escisión entre el arte y la vida, definitoria de la coyuntura histórico-estética que conoce la emergencia de la consideración del arte y el artista como materia novelable.

La novela como epopeya de la modernidad

De acuerdo con Lukács, la escisión entre el ideal y la realidad constituye la condición de posibilidad para la consolidación de la novela; luego, podríamos entender la novela como el resultado de la "transformación funcional" (Benjamin, "El autor como productor" 125) de la poesía épica, ante la necesidad de representar ya no una realidad orgánica, sino extractos de realidad. Consecuentemente, el héroe épico, concebido como personificación de un sistema de valores compartidos, es sustituido por el individuo problemático, paradigmáticamente representado por el sujeto artístico:

En sentido estricto, el héroe de la epopeya no es nunca un individuo. [...] pues lo completo, lo cerrado del sistema de valores que determina el cosmos épico crean un todo demasiado orgánico para que alguna de sus partes se vuelva tan cerrada y dependiente de sí como para descubrirse como una interioridad, es decir, devenir personalidad. [...] Cuando la vida como tal halla un significado inmanente en su seno, las categorías de lo orgánico lo determinan todo: una estructura y una fisonomía individual es simplemente el producto del equilibrio entre la parte y el todo, ambos recíprocamente determinantes; [...] La importancia de un acontecimiento en un mundo así cerrado siempre es cuantitativa; según el grado en que también lo sea para un complejo de vida orgánico: una nación o un linaje (Lukács, *Teoría de la novela* 61-62).

La novela se erige en la forma literaria privilegiada para acoger la singularidad, la disonancia del artista, y de ahí que su

emergencia como héroe de las tramas coincida con la consolidación del género novelesco, pues "la forma interna de la novela ha sido entendida como el proceso de autoconocimiento del individuo problemático" (Lukács, 76); si bien esta búsqueda solo podrá aspirar a "una conciliación, una profunda e intensiva iluminación de un hombre por el sentido de su vida" (Lukács, 76), pero ya no por el sentido de la vida, que es la pregunta subyacente en la búsqueda emprendida por los héroes de las novelas de artista. La forma de la novela establece con estos personajes una relación simbiótica, dado que tanto el periodo existencial del protagonista como la estructura del texto se encuentran determinados por el conflicto central: "la novela por sí sola no está ligada al comienzo y el final naturales de la vida —el nacimiento y la muerte—; sin embargo los puntos indicados por el comienzo y el final establecen el único segmento de la vida esencial, determinado por el conflicto central" (Lukács, 77). Por otra parte, la singularidad que hace del artista un ejemplo paradigmático del individuo conflictivo no implica asumir la condición aproblemática de la realidad; muy al contrario, es su cualidad de individuo problemático lo que hace que el artista participe plenamente de su realidad histórica definida por el antagonismo entre el mundo interior y el mundo exterior: "El hombre privado, realista en la oficina, exige del interior que le mantenga en sus ilusiones" (Benjamin, *Iluminaciones II* 182); estas ilusiones son otra forma del anhelo de trascendencia del sujeto artístico, que el mundo contingente no puede satisfacer. Gutiérrez Girardot (*Modernismo* 57) coincide con Benjamin cuando recuerda que el burgués es un "anfibio", en el sentido dado por Hegel, que divide su tiempo entre dos espacios nítidamente diferenciados, su oficina y su salón. Para el artista su obra constituye el equivalente del interior de la casa burguesa y este es su rasgo distintivo, la naturaleza estética de su espacio interior. De modo que el rasgo definitorio de la novela de artista es el reconocimiento de una autoridad específicamente estética y dicho reconocimiento es el origen del conflicto central de la trama.

El mencionado valor ejemplar del sujeto artístico como sujeto de la modernidad se hace patente en la novela de Pedro César Dominici *La tristeza voluptuosa* (1899). Su protagonista, Eduardo Doria, no lleva a cabo ningún tipo de trabajo estético, es un perfecto *flâneur*, un diletante aquejado del mal del siglo. Sin embargo, al relatar el final de la vida de Doria, el narrador asimila al personaje con la figura del poeta en un fragmento que trae inevitablemente a la memoria no solo —o no tanto— la

imagen de De Quincey, como el homenaje que le rinde Baudelaire en *Les paradis artificiels*:

La morfina no bastaba para hacerle olvidar la vida, y el éter habíale quebrantado la salud. Enflaquecido, pálido, con los cabellos que le caían en desorden sobre el cuello y la frente, y el rostro delicadamente alargado, tenía el aspecto de un poeta triste, de un poeta de Musa enfermiza y lúgubre, llena de inquietudes, amiga del análisis, que llevase perennemente la amargura en los labios, como un reproche, y poseyese una bella alma no sometida. Y tal vez Eduardo Doria no había sido en su vida sino un poeta, un artista que había buscado inútilmente como un nuevo ritmo, una nueva impresión, y que había querido hacer de sus sentidos cuerdas armónicas que, al vibrar, produjesen, en vez de sonidos raros, sensaciones desconocidas, delirios extraños (Dominici, *La tristeza voluptuosa* 216).

Como fue anticipado más arriba, las novelas de artista además de indagar en el mundo interior de sus héroes son ensayos de reconciliación entre el arte y la vida siquiera en la esfera de la vida de la novela. Para llevar a cabo esta reconciliación Marcuse propone dos vías posibles, que ya habían sido enunciadas por Cohn en su *Estética general* (*Allgemeine Ästhetik*): "He must either work up the content of the manifold kinds of cultural life, giving them vitality and shape, or he must create a sanctuary to which his yearning for intensive living might flee" (Marcuse, "The German Artist Novel" 79). Para Marcuse, estas dos opciones condicionan la existencia de dos grandes tipos de novelas de artista: realista-objetivista y romántico. Como vimos, en el primer caso, el personaje central afronta el estado de cosas de la realidad contemporánea y trata de transformarlo, transfigurarle y renovarlo a través del arte. *Ídolos rotos* constituye una realización paradigmática de este tipo de novela de artista en el ámbito de las letras hispanoamericanas. Al final de la novela el escultor ideado por Manuel Díaz Rodríguez termina asumiendo la futilidad de su intento de regeneración: "¡Y nosotros teníamos la candidez de pensar en el arte como un medio de regeneración política! [...] Nunca, nunca podré vivir mi ideal en mi patria. ¡Mi patria! ¡Mi país! ¿Acaso es ésta mi patria? ¿Acaso es éste mi país?" (Díaz Rodríguez, *Ídolos rotos* 308). En la novela de artista romántica el héroe parte de la imposibilidad de cualquier satisfacción potencial de su anhelo metafísico en la realidad de su tiempo. Se refugia entonces en un espacio alternativo de ensueño idealista y construye allí un mundo poetizado de plenitud, donde, no obstante, la "intensificación de la vida [...] al ser llevada a su extremo ocasionaba no solamente gozo, sino también angustia, plenitud y duda e incertidumbre, sensualidad

y remordimiento, impiedad y nueva fe", como precisa Gutiérrez Girardot (*Modernismo* 70). En definitiva, estos héroes cuestionan el orden burgués de la modernidad, ya sea para transformarlo a través del arte o ya sea para rechazarlo, pues, tal como sentencia Octavio Paz: "Desde su origen la poesía moderna ha sido una reacción frente, hacia y contra la modernidad" (*Los hijos del limo* 10). Desde esta perspectiva, ninguno de los dos tipos de novela de artista propuestos por Marcuse supone la consecución de una plenitud equivalente a la armoniosa unidad orgánica de la épica. No se trata de intentos de evasión de un tiempo desacralizado, signado por la incertidumbre, que enfrenta al sujeto artístico con su propia finitud: para "Wordsworth, Coleridge, Hölderlin, Jean Paul, Novalis, Hugo, Nerval— la poesía es la palabra del tiempo sin fechas. Pero también [...] la conciencia de la historia que es conciencia de muerte" (Paz, *Los hijos del limo* 87).

La tensión entre la plenitud y la duda resulta diáfana en *De sobremesa*, cuando el protagonista escribe hacia el final de su diario: "¿Muerta tú, Helena? No, tú no puedes morir. Tal vez no hayas existido nunca y seas sólo un sueño luminoso de mi espíritu; pero eres un sueño más real que eso que los hombres llaman Realidad" (Silva, 548). Si bien el poeta de Silva, José Fernández de Andrade, no emprende una tarea de transformación de la realidad equivalente a la del escultor de la novela de Díaz Rodríguez, el modelo romántico definido por Marcuse no agota la complejidad del sentido de este texto. Su protagonista hace gala de una pulsión erótica que es la antítesis del arte de interiores que cultiva el Des Esseintes de Huysmans en *À rebours*:

iAh!, ¡vivir la vida!, emborracharme de ella, mezclar todas sus palpitaciones con las palpitaciones de nuestro corazón antes de que él se convierta en ceniza helada; sentirla en todas sus formas, [...] en el sonido gutural de las palabras que hechas canción acompañan hace siglos la música de las guzlas árabes; en la convulsión divina que enfría las bocas de las mujeres al agonizar de voluptuosidad; en la fiebre que emana del suelo de la selva donde se ocultan los últimos restos de la tribu salvaje... Dime, Sáenz, ¿son todas esas experiencias opuestas y las visiones encontradas del Universo que me procuran, todo eso es lo que quieres que deje para ponerme a escribir redondillas y a cincelar sonetos? (Silva, *De sobremesa* 310).

El *antimonde* literario que sirve de refugio al protagonista de *À rebours* es reproducido por el poeta Julio Guzmán en *El extraño* (1897), de Carlos Reyles. No obstante, este terminará renegando de su intelectualismo exacerbado en un discurso de ecos

calderonianos, cuando descubra, de igual forma que Segismundo, el valor de la experiencia directa para discernir entre la realidad y el sueño de la realidad: "Grande es ese mar que gime, ese viento que ruge. Yo sólo he hecho frases: no he sufrido, no he amado... Mi obra no hará palpar los corazones. ¡Mísero de mí! El amor y el dolor sólo son fecundos: lo intelectual es estéril; mi existencia no tiene objeto; ¡ay! no seré nada, nada, nada..." (Reyles, *El extraño* 93). El vitalismo de Fernández de Andrade no es equivalente a la declaración antiintelectualista de Guzmán: "No volveré a escribir un solo verso... Yo no soy poeta. [...] ¡Poeta yo! Llámame a mí con el mismo nombre con que los hombres han llamado a Esquilo, a Homero, al Dante, a Shakespeare, a Shelley..." (Silva, *De sobremesa* 302-303). Muy al contrario, unos párrafos más adelante el poeta de Silva reivindica la igualdad del valor epistemológico del arte respecto a otros ámbitos del saber, como hiciera Reyles en 1897 en su ensayo "La novela del porvenir", uno de los textos fundamentales de la polémica que sostuvo con Juan Valera sobre la novela moderna; el debate trascendió los intercambios dialécticos entre estos dos autores para convertirse en una de las muestras más representativas de la dinámica del campo literario hispánico finisecular. Pero el personaje de Silva va más allá en su defensa de la literatura al afirmar la superioridad del arte respecto a las religiones y la ciencia:

La vida, ¿quién sabe lo que es? Las religiones, no, puesto que la consideran como un paso para otras regiones; la ciencia, no, porque apenas investiga las leyes que la rigen sin descubrir su causa ni su objeto. Tal vez el arte que la copia... Tal vez el amor que la crea... (Silva, *De sobremesa* 308).

El sujeto artístico de Silva persiste en sus convicciones estéticas y neoidealistas, al tiempo que hace explícita la asunción de la incertidumbre moderna a través de ese "tal vez" que cruza el texto. Fernández de Andrade es un modernista moderno que asume la validez limitada de cualquier conocimiento de la realidad y la finitud como cualidad de la existencia. De ahí que se muestre plenamente consciente de las condiciones materiales e históricas que determinan el orden social, cuando elabora un proyecto de modernización del propio país durante su estancia en los Alpes suizos. Como vimos, esa presencia de la realidad material en el discurso de los sujetos artísticos de la tradición hispanoamericana constituye su rasgo distintivo frente a sus antecedentes europeos. Si bien, como ha estudiado Meyer-Minnemann, la entrada de la realidad material junto con el vitalismo de estirpe de nietzscheana pueden rastrearse también

en las novelas de artista europeas publicadas en torno al 1900, tras la fase decadentista de la narrativa de fin de siglo. El cesarismo de los sujetos artísticos de esta segunda fase, que Meyer-Minemann denomina heroica, es otro modo de distanciarse de la coyuntura social de la modernidad; y el mencionado vitalismo nietzscheano sirve de fundamento para la liberación del artista de su exilio en la torre de marfil. Pero volviendo a la novela de Silva, no creo aventurado interpretar la inacción política de Fernández de Andrade como la negativa del poeta a claudicar; esto es, el que no llegue a poner en práctica su proyecto de modernización implica el rechazo del pacto fáustico con el diablo, pues los grandes desarrollos que proyecta terminarían por exigir grandes costes humanos, así como la traición de sus convicciones neoidealistas. Desde esta perspectiva, la epifanía de Fernández de Andrade consiste, pues, en asumir la incertidumbre de la verdad accesible, del "sueño luminoso de mi espíritu", y desconfiar de las garantías que ofrece el discurso dominante, desconfiar de "eso que los hombres llaman Realidad" (Silva, *De sobremesa* 548).

Marcuse estudia un tercer tipo de novelas protagonizadas por artistas, aquellas en las que el personaje renuncia a su singular forma de vida, asimilándose voluntariamente al mundo que lo rodea. Estas no serían novelas de artista propiamente dichas (*Künstlerroman*), sino que "the artist novel is transformed into an epic and objective "novel of education" (*Bildungsroman*)"² (Marcuse, "The German Artist Novel" 74). Esta transformación de la novela resulta solidaria con la que experimenta el personaje, que abandona la práctica estética en favor de una profesión aceptada como tal por el grupo social en el que busca integrarse. Su renuncia es interpretada por Marcuse como un intento de recuperación del sentido épico de la vida tras la disolución de la armoniosa unidad de tiempos pasados. El poeta épico moderno

2 || En fechas más recientes Roberta Seret reformula la distinción de Marcuse entre *Künstlerroman* y *Bildungsroman* en su ensayo *Voyage into creativity. The modern Künstlerroman* (1992). Seret incide en la diferencia entre el *Künstlerroman* moderno y la *artist novel*. El primero constituiría una forma específica del *Bildungsroman*, donde se ficcionaliza el proceso formativo de un artista desde su infancia hasta la madurez, "the protagonist is in the process of developing into an artist". Mientras la denominación *artist novel* designaría aquellas novelas en las que "the protagonist is already a formed artist" (96). Dicha reformulación es llevada a cabo en el contexto de un trabajo que concibe la trayectoria del artista como una variante específica del tópico literario del viaje y, más precisamente, del viaje interior. En el presente trabajo he optado por el enfoque de Marcuse con el fin de poner de manifiesto el rasgo distintivo de las novelas de artista hispanoamericanas: la actitud ambivalente de sus héroes respecto al mundo que los rodea.

asume que solo podrá integrarse en el mundo que lo rodea en la medida en que abandone todo deseo personal: en la medida en la que no quiera ser un individuo, puede ser todos. Su renuncia consciente se revela como la condición de posibilidad para recuperar, en cierto sentido, la objetividad épica, para ensayar la reconciliación con la vida, siquiera en la esfera de la novela. Una de las ficcionalizaciones más acabadas de este proceso de renuncia la encontramos del lado oriental del Atlántico, se trata de *Camino de perfección* (1902), de Pío Baroja. Su protagonista, el pintor Fernando Ossorio, es presentado como un *flâneur* hiperestésico, un extraño entre la multitud "de gente atildada [...] que constituye la burguesía madrileña pobre" (Baroja, *Camino de perfección* 16). La renuncia al trabajo artístico y a la modernidad urbana hacen posible su integración (¿y evasión?) en la realidad aproblemática de una comunidad rural.

En definitiva, estas novelas de formación protagonizadas por un artista junto con las novelas de artista propiamente dichas, románticas y realista-objetivistas, serían tres formas de ofrecer una respuesta a la pregunta que lleva a los escritores a concebirse ellos mismos y a otros artistas como materia novelable: "¿Para qué poetas en estos tiempos de miseria?" (Hölderlin, *Poesía completa* 69).

Bibliografía

- Aínsa, Fernando. *Confluencias en la diversidad. Siete ensayos sobre la inteligencia creadora uruguaya*. Montevideo: Trilce, 2011.
- Altamirano, Carlos, dir. *Historia de los intelectuales en América Latina*. Buenos Aires: Katz, 2010.
- Baroja, Pío. *Camino de perfección*. Madrid: Alianza Editorial, 2004.
- Benjamin, Walter. "El autor como productor". *Iluminaciones III. Tentativas sobre Brecht*. Trad. Jesús Aguirre. Madrid: Taurus, 1998.
- _____. *Iluminaciones II. Baudelaire. Un poeta en el esplendor del capitalismo*. Trad. Jesús Aguirre. Madrid: Taurus, 1972.
- Bourdieu, Pierre. *Intelectuales, política y poder*. Trad. Alicia Gutiérrez. Buenos Aires: Eudeba / Universidad de Buenos Aires, 2000.
- Calvo Serraller, Francisco. *La novela del artista: imágenes de ficción y realidad social en la formación de la identidad artística contemporánea, 1830-1850*. Madrid: Mondadori, 1990.
- Díaz Rodríguez, Manuel. *Ídolos rotos*. Ed. Almudena Mejías Alonso. Madrid: Cátedra, 2009.
- Dominici, Pedro César. *La tristeza voluptuosa*. Madrid: Bernardo Rodríguez, 1899.
- Gicovate, Bernardo. "José Asunción Silva y la decadencia europea". *José Asunción Silva: vida y creación*. Ed. Fernando Charry Lara. Bogotá: Procultura, 1985. 107-123.
- Gutiérrez Girardot, Rafael. "José Fernández de Andrade: un artista colombiano finisecular frente a la sociedad burguesa". José Asunción Silva. *Obra completa*. Ed. Héctor H. Orjuela. Madrid: CSIC, 1990. 623-635.
- _____. *Modernismo*. Barcelona: Montesinos, 1983.
- Hegel, Georg W. Friedrich. *Lecciones sobre la Estética*. Trad. Hermenegildo Giner de los Ríos. Algete: Jorge A. Mestas, 2003.
- Henríquez Ureña, Pedro. *Las corrientes literarias en la América hispánica*. Trad. Joaquín Díez-Canedo. México D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1969.
- Hölderlin, Friedrich. *Poesía completa* tomo II. Trad. Federico Corbea. Barcelona: Ediciones 29, 1977.
- Huysmans, Joris-Karl, *À rebours*. Ed. Daniel Grojnowski. Paris: GF Flammarion, 2004.
- Lukács, György. *Teoría de la novela. Un ensayo histórico filosófico sobre las formas de la gran literatura épica*. Trad. Micaela Ortelli. Buenos Aires: Ediciones Godot, 2010.
- Marcuse, Herbert. "The German Artist Novel: Introduction". *Art and Liberation. Collected Papers of Herbert Marcuse*. Ed. Douglas Keller (Vol. 4). Oxon: Routledge, 2007. 71-81.
- Meyer-Minnemann, Klaus. *La novela hispanoamericana de fin de siglo*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1991.
- Orjuela, Héctor H. "J. K. Huysmans, María Brashkirtseff y Silva". José Asunción Silva: *vida y creación*. Ed. Fernando Charry Lara. Bogotá: Procultura, 1985. 471-484.

- Rama, Ángel. *La ciudad letrada*. Madrid: Fineo, 2009.
- Ramos, Julio. *Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XIX*. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 2003.
- Reyles, Carlos. *Academias. El Extraño*. Madrid: Estudio Tipográfico de Ricardo Fe, 1897.
- _____. "La novela del provenir". *Ensayos I*. Ed. Departamento de Investigaciones de la Biblioteca Nacional de Uruguay. Montevideo: Ministerio de Instrucción Pública y Previsión Social, 1965. 29-34.
- Rodó, José Enrique. *Obras completas*. Ed. Emir Rodríguez Monegal. Madrid: Aguilar, 1967.
- Sarmiento, Domingo Faustino. *Facundo o Civilización y barbarie*. Ed. Susana Zanetti y Nora Dottori. Caracas: Ayacucho, 1977.
- Seret, Roberta. *Voyage into creativity. The modern Künstlerroman*. Nueva York: Peter Lang, 1992.
- Silva, José Asunción. *Poesía. De sobremesa*. Ed. Remedios Mataix. Madrid: Cátedra, 2006.

El autor y el escritor ante el *best seller*. Actitudes autoriales en los media

Estelle Gacon
Universidad de Valencia
estelle.gacon@gmail.com

Citation recommandée: Gacon, Estelle. "El autor y el escritor ante el *best seller*. Actitudes autoriales en los media". *Les Ateliers du SAL* 6 (2015) : 122-134.

Cuando se cree en el Autor, éste se concibe siempre como el pasado de su propio libro: el libro y el autor se sitúan por sí solos en una misma línea, distribuida en un antes y un después: se supone que el Autor es el que nutre al libro, o sea, que existe antes que él, que piensa, sufre y vive para él; mantiene con su obra la misma relación de antecedente que un padre respecto a su hijo. Por el contrario, el escritor moderno nace a la vez que su texto; no está provisto en absoluto de un ser que preceda o exceda su escritura, no es en absoluto el sujeto cuyo predicado sería el libro; no existe otro tiempo que el de la enunciación, y todo texto está escrito eternamente aquí y ahora.

Roland Barthes, *El susurro del lenguaje* 68

¿Dónde ha quedado, en la literatura de la mayoría, esta diferenciación que hacía Barthes entre autor y escritor? ¿Cuál es la actitud del escritor de *best seller* ante su obra? ¿Qué relaciones se establecen entre vida, obra y público en el mercado?

La literatura de la gran mayoría, como cualquier otro objeto de consumo, se regula por las leyes de la oferta y la demanda, y se ve envuelta en toda clase de estrategias que intentan incrementar su venta. En este contexto, la relación declarada del autor con su obra, al formar parte él mismo del propio *marketing*, toma una intensidad particular. Desafiando las tesis postestructuralistas de los años 70, vemos al autor de *best sellers* situarse claramente por encima de su obra y da la sensación de que el autor-Dios vuelve cada vez con más fuerza. Puede parecer paradójico, si pensamos en nuevas y potentes amenazas, como la de las nuevas tecnologías que hacen más fácil violar los derechos de autor con la copia pirata. Sin embargo, es en la actitud del autor frente a esta situación, frente, también, a los intermediarios tradicionales como las editoriales, donde se perfila una lucha de poderes en la que el autor pelea para ganar la partida. Asimismo, tan solo hay que observar cómo se mueve en los media, el uso que él mismo hace de las nuevas tecnologías, la visibilidad que intenta ganar a través de sus apariciones en internet o en la televisión y las estrategias de seducción que ahí despliega, para darnos cuenta de su voluntad de reafirmación y de la fuerza con la que actúa la función-autor, marcando los modos de recepción y guiando la interpretación del lector.

En este artículo, nos preocuparemos de la relación entre autor, obra y lector y veremos que, a pesar de la potente puesta en cuestión por parte de los postestructuralistas del papel del autor en la creación y la recepción de su obra, la situación en la literatura más leída es, al contrario, la de un autor que marca su presencia, su intencionalidad, y reclama sus derechos, como veremos a través de los ejemplos de Isabel Allende, de Arturo Pérez Reverte e incluso de autores anónimos. Será preciso detenernos en primer lugar en la polémica de los años 70 para después plantear la naturaleza del regreso del autor-Dios.

El papel del autor en la explicación de la obra literaria tuvo una importancia clave desde el siglo XIX (Compagnon, *Le démon de la théorie* 54), conformando una tradición hermenéutica en la que la biografía del creador, su intención al escribir el texto o lo que "quiso decir" (Foucault, *Obras esenciales* 302; Compagnon, *Le démon de la théorie* 2) están en la base de la interpretación literaria¹. Frente a esta tradición crítica, en la segunda mitad del siglo XX y en el contexto de las revoluciones del 68, se produce con Barthes, Foucault y Derrida una clara desacralización del autor, una puesta en cuestión del autor "autoritario" que detentaba el poder de achacar el sentido último de su obra.

Roland Barthes enunciaba en *El susurro del lenguaje*, en su breve capítulo titulado "La muerte del autor" (65-71), por una parte, la imposibilidad de descubrir la intencionalidad del autor en sus obras y, por otra, el triunfo de la escritura sobre el autor con el abandono de la idea del "genio", creador de obras originales. Argumenta la imposibilidad de encontrar la voz que está detrás de las palabras del narrador porque "la escritura es destrucción de toda voz y de todo origen" (65). La escritura para Barthes es el lugar donde se pierde toda identidad, es un lugar neutro porque quien habla en la escritura no es su autor sino el lenguaje, esa "previa impersonalidad" (66), simple forma que puede funcionar independientemente de quienes la presenciaron y la rellenaron de significado. Así, opone la figura del autor, que precede a sus textos, a la figura del escritor moderno, que nace al mismo tiempo que su texto, un texto que estaría formado por un "tejido de citas" (69), por una repetición de repeticiones. El

1 || Como indica Foucault en "¿Qué es un autor?", en la crítica literaria moderna se considera al autor como "lo que permite explicar tanto la presencia de ciertos acontecimientos en una obra como sus transformaciones, sus deformaciones, sus modificaciones diversas (y ello gracias a la biografía del autor, el establecimiento de su perspectiva individual, al análisis de su pertenencia social o de su posición de clase, a la puesta al día de su proyecto fundamental)" (*Obras esenciales* 302).

autor está desposeído de su genialidad ya que su poder se resume a la humilde tarea de mezclar las escrituras, a la repetición de lo que ya existe en el lenguaje. Por ello, intentar encontrar en un texto tanto la originalidad de su autor como su querer decir, a partir de su vida, sus sentimientos y sus pasiones previas, ya no tiene sentido. Además, significa cerrar el texto a una única interpretación, a un sentido teológico –o teleológico para Derrida–, a cerrar la escritura que es, por definición, abierta y múltiple. Quien da sentido al texto, el verdadero protagonista de la interpretación literaria, es el lector, con su propio bagaje cultural, haciendo dialogar sus propias lecturas.

Un año después de la aparición de "La muerte del autor", Michel Foucault pronuncia su célebre conferencia "¿Qué es un autor?" en la que, a pesar de abogar por la disolución del papel del autor, intenta explicar cómo actúa la función-autor en el discurso, función movediza que ha ejercido sobre los textos de manera diferente en diferentes épocas y que define en cada una de ellas el estatuto de autor. El concepto de autor es una construcción cultural que es "la proyección [...] del tratamiento que se impone a los textos, de las comparaciones que se operan, de los rasgos que se establecen como pertinentes, de las continuidades que se admiten, o de las exclusiones que se practican" (301). Roger Chartier en "Trabajar con Foucault: esbozo de una genealogía de la "función autor"", resume lo que entiende Foucault por función-autor como "el resultado de operaciones específicas y complejas que refieren la unidad y la coherencia de una obra, o de una serie de obras, a la entidad de un sujeto construido" (12).

El hecho de reconocer a alguien como un autor es atribuirle un texto o un conjunto de textos escritos por una misma persona, cuyo apellido, el *nombre de autor*, el pseudónimo, la firma, etc., sirve para el receptor de garantía de cierta unidad y coherencia en ese conjunto. La función-autor delimita y acota, selecciona y excluye, determinados textos relacionándolos con un mismo apellido, que autoriza los discursos y hará que se reciban de manera diferente según el sujeto al que se refiere. El nombre de autor "indica que este discurso no es una palabra cotidiana, indiferente, [...] sino que se trata de una palabra que debe ser recibida de cierto modo y que debe recibir, en una cultura dada, un cierto estatuto" (Foucault, *Obras esenciales* 299).

Estas observaciones de Foucault se pueden verificar en el análisis de la manera en que actúa la función-autor hoy en día dentro de la lógica del mercado. En el mercado de los productos culturales, el nombre de autor está particularmente presente y

vincula estrechamente la obra a su creador y a la personalidad de éste. Un ejemplo claro de ello es el de la escritora chilena Isabel Allende. Su apellido va a tomar una importancia fundamental en el modo de recepción e interpretación de sus textos. Desde el momento en que se publica y se lanza al mercado su primera novela, la función-autor empieza a actuar a través de los múltiples componentes que conforman el mito de un patronímico tan conocido. En un principio, no actúa la función-autor cohesionando a varios textos bajo un mismo apellido, no está garantizando nada a partir de un conjunto de textos precedentes, sino que apunta a todo un imaginario político, histórico y social que precede, efectivamente, a la autora, y que se utilizará como precedente, igualmente, de la escritura y de la motivación creadora. Todo ello favorece el desarrollo de expectativas en su público potencial y predispone la acogida del libro. Al publicar bajo el nombre del mítico ex presidente chileno, está marcando su pertenencia a determinada familia, a determinado continente, a determinada historia y a determinada ideología. ¿Quién mejor que la sobrina de Salvador Allende para contar la historia reciente de Chile? ¿Ser quién es, no hace de su novela una obra única, original, excepcional? Hay que señalar que en los años ochenta el recuerdo de la muerte de Salvador Allende, derrocado por Pinochet, se encuentra muy presente en el imaginario de los países europeos, en particular para las izquierdas, ya que representaba un símbolo de lucha por la justicia social y la posibilidad de llegar al socialismo de forma pacífica y democrática. La autora es perfectamente consciente de pertenecer a lo que califica de una familia "marcada por un destino extraordinario" (Iriart, párr. 3) que despierta mucho interés en Europa².

2 || Aunque Isabel Allende, en un primer momento, expresó la voluntad de apartar este vínculo familiar de su vida profesional, en cada uno de los artículos que se publicaron para la promoción de su primera novela en los periódicos *El País*, *ABC* y *La Vanguardia*, esta filiación ha sido destacada por los periodistas (en *El País* podemos leer: "Isabel Allende, sobrina del que fue presidente de Chile"; en *ABC*: "Sobrina del presidente chileno asesinado"; y en *La Vanguardia*: "Isabel Allende —chilena, sobrina del presidente asesinado en el golpe militar—"). Pero si Isabel Allende se niega a hablar de su tío, ¿por qué, como subraya Cantero Rosales, publica *La casa de los espíritus* con su apellido de soltera, cuando aún estaba casada con Miguel Frías? Además, a pesar de su negación, la autora explicita cuánta importancia tuvo Salvador Allende en su vida y en la de su madre. Explica que el ex presidente se responsabilizó de ella: le pagó los colegios, le consiguió becas y le dio la ropa de sus hijas, incluso fue padrino de su boda. Dice que después de que muriera, fue imposible seguir viviendo en Chile. Pero, después de todas estas declaraciones, afirma que no quiere seguir hablando de él porque "le tiene un gran respeto a su memoria" (Torres, párr. 2). Esta actitud con respecto a su

Pero para acercarnos mejor al modo en que actúa la función-autor en la literatura que circula en el mercado, tenemos que recordar que el autor no es ni la persona real detrás del texto ni el narrador ficticio dentro de la obra³. Para Chartier, existe una:

Distancia radical entre el individuo real y el nombre propio al que el discurso está atribuido (...) a la experiencia íntima del yo, se opone la construcción del autor por parte de las instituciones; (...) a los gustos secretos que definen al individuo en su irreducible singularidad, se opone la exageración teatral de las preferencias exhibidas por el autor, figura pública y ostentosa ("Trabajar con Foucault" 12).

La figura pública del autor se acercaría así a la del actor. Dentro del circuito literario de la industria cultural el autor como actor cobra especial relevancia. En efecto, la presencia mediática del autor forma parte de las muy diversas estrategias de *marketing* a las cuales recurren las editoriales para conseguir ventas extraordinarias. El autor se mueve en escenarios nuevos (platós de televisión, blogs, redes sociales), con nuevos formatos (presentaciones de libros en cinco minutos, participación en juegos televisivos), en los que ha de desempeñar nuevos tipos de actuaciones. Los autores ya no pueden contentarse con "solo" ser los creadores del libro. Se han convertido, además, en los protagonistas del espectáculo promocional de sus propias creaciones.⁴

Esta estrategia ha dado lugar al "*star system* de autor", en el que el escritor se convierte en un personaje famoso que difunde cierta imagen de sí mismo poniendo al descubierto aspectos de su personalidad, rasgos de su carácter, historias personales,

tío, cambia por completo cuando se publica su segunda novela, *De amor y de sombra*, ya que afirma que ha pasado por una toma de conciencia sobre el hecho de que escribir ha de ser un gesto comprometido con la realidad social y con la Historia, por lo que ya no disimula esconder ser sobrina del presidente (Martí Gómez, *La Vanguardia* 19).

3 || Foucault habla de una pluralidad de egos que pueden ser el escritor real, el narrador ficticio pero también la voz de cada uno de los personajes de su novela. La función autor es la suma de esos tres egos, que actúan conjuntamente, o lo que da lugar a su dispersión (*Obras esenciales* 303).

4 || Interesante es el caso de los escritores que utilizan estas exigencias del mercado parodiándolas para mejor escapar de ellas, como Borges que "incorpora a su actuación como escritor un género específico de ese espacio en apariencia extraliterario: las declaraciones a los periodistas" (García Canclini, *Culturas híbridas* 115-117). Actúa ante los medios de comunicación, hace declaraciones ante la prensa, pero estas no dejan nunca de cambiar, de la misma manera que el lugar desde el que habla. Los medios de comunicación se han transformado para este autor en un gran "laboratorio" en el que es posible experimentar con la marca que representa.

familiares o amorosas, tendencias políticas, etc. Cuanto más aparece el autor en los medios, más se familiariza con él el consumidor que hasta puede llegar a creer que le "conoce". Más aún si el autor en cuestión interactúa con sus lectores en las redes sociales como *Twitter* o *Facebook*.

Al fin y al cabo, la función-autor actúa como un reclamo publicitario, elevando el apellido al estatuto de marca que, una vez instalada en el mercado, garantiza al lector la existencia de cierto campo de coherencia conceptual o teórico entre los diversos productos que propone, un nivel constante de valor y una unidad estilística, tal como indicaba Foucault. El autor famoso explota al máximo estas tres garantías, asegurándole así al lector que vuelva a encontrar en la nueva obra el mismo placer de lectura que experimentó con las anteriores. Y la empresa que "vende" esa marca quiere demostrar, que su producto es original, único, frente a los demás propuestos en el mercado (Viñas Piquer, *El enigma best seller* 86).

Como indica Chartier, es en la estética de la originalidad donde se inscriben los rasgos fundamentales de la función autor ya que gracias a la originalidad, la subjetividad del autor se proyecta inmediatamente sobre el texto. La personalidad del autor se hace tan fuerte que llega a imponerse sobre sus obras⁵. Como plantea Joan Oleza en su artículo "El escritor ante, bajo, cabe, con, contra, desde la escritura", en el que enumera las diferentes posiciones que puede adoptar un autor con respecto a su escritura:

La actitud autorial de un Antonio Muñoz Molina, de un Manuel Vázquez Montalbán, de un Luis Mateo Díez, ¿no es básicamente la misma, la del autor por encima de su obra? Ellos ejemplifican en buena medida un fenómeno del mercado cultural de consumo según el cual el lector de novelas, o mejor aún, el consumidor de actualidad literaria, no solo consume novelas, consume también la figura del autor. Es la imagen de este la que se convierte en mercancía, en objeto disponible para su consumo por mucho que en algunos casos el autor se resista o no se preste a ello (102).

Lo mismo podríamos decir de Arturo Pérez Reverte, primero conocido como reportero de guerra antes de convertirse en uno de los novelistas con más presencia mediática del mercado. En el programa *El público lee* —dirigido por Diego Abollado y emitido en la cadena andaluza Canal Sur— dedicado a su novela *El Asedio*, podemos verle pasear por las calles de Cádiz rodeado de

5 || Eso es lo que, según Chartier, ocurrió con Shakespeare en el siglo XVIII cuando se transformó "en una referencia y autoridad cuya vida ejemplar o significación nacional se considera como más fundamental que sus textos mismos" ("Trabajar con Foucault" 22).

fotógrafos e iluminado por los flashes, podemos apreciar cómo se para a saludar a los paseantes que lo solicitan y podemos admirarle posando ante las cámaras, en la playa. Cuando tiene la oportunidad, explica que todo ello forma parte de su trabajo y que es imprescindible para ayudar a "marcar" la novela (min. 39) y distinguirla de entre todas las que salen en el mercado. Esta puesta en escena, esta figuración que exacerba el protagonismo autoral, ha dado lugar a parodias que evidencian esa idea del autor-Dios, una idea muy viva en el imaginario social. Significativa es la parodia del programa de humor *Muchachada Nui*, su *Celebrities* sobre Pérez Reverte donde se lo presenta como un soberbio sabelotodo, que se autorrepresenta como el amo de sus libros⁶, como un genio cuyas obras nacen de su prolífico mundo interior y cuyo ego es inconmensurable, todo ello perfectamente ilustrado por una firma —que marca la autenticidad y la singularidad, la fuente original de la obra— una firma exuberante que se extiende sobre varias páginas, en una dedicatoria a un fan. En algunas entrevistas televisivas, como las que se realizaron en los programas *El público lee* (Abollado, min. 15) o *Página 2* (López, min. 11), también podemos escuchar a Pérez Reverte compararse con los personajes del *Asedio*⁷ o defender posiciones éticas políticamente incorrectas planteadas en la obra. En *El público lee* habla de la venganza, que no solo aparece legitimada en la novela, sino también en el plató de televisión a través de sus propios comentarios⁸. Autor y obra caminan de la mano, se autorreflejan como espejos que se miran, aquél habla de ésta y ésta de aquel.

El autor de *best seller*, así, marca su posición de autor, impone su figura, su imagen pública, y aunque esta no se corresponda obligatoriamente con el escritor real, a ella se sujeta el público. Se le atribuye a un autor determinados rasgos y características propias y los textos se reciben a partir de esas premisas. De esta manera, la función-autor también actúa dirigiendo los modos de recepción y de interpretación de los textos.

Pero si el nombre de autor y la imagen pública a la que se asocia tienen tanta relevancia en un mercado donde las

6 || El Pérez Reverte de la parodia acaba dando latigazos a sus libros gritándoles "¡Sois libres! ¡Yo os libero del yugo! ¡Corred! ¡Haced feliz a la gente!" (Reyes, *Muchachada Nui* min. 07:35). Él es quien tiene el poder de dar vida y libertad a su obra, es el Creador, el Dios que se sitúa por encima de su obra.

7 || En concreto, con Fumagal, del que afirma que al igual que él es jacobino, aunque este es más radical y sangriento.

8 || Afirma en un tono determinado que él mismo, ante un acontecimiento trágico, optaría por vengarse antes que recurrir a la justicia ejercida por el Estado (Abollado, min. 47).

apariencias son fundamentales para favorecer las ventas, ¿cómo explicar el fenómeno más bien extraño del *best seller* anónimo, del *best seller* cuyo autor ha preferido guardar su nombre secreto, ocultar su cara y cuyas apariciones mediáticas son escasas o inexistentes? ¿Para esconderse de algo o de alguien? ¿Por miedo a la crítica? En ese caso, ¿por qué no publicar bajo un seudónimo, como lo hizo J. K. Rowling después de publicar la heptalogía de Harry Potter? Más bien tenemos que buscar la razón, una vez más, del lado de las estrategias de seducción. Al analizar los artículos de prensa sobre los *best sellers* anónimos nos damos cuenta de que se trata de un fenómeno que le da la vuelta muy hábilmente al *marketing* en materia de autoría. Ocultar su cara y su nombre no significa obligatoriamente silenciar su voz. Tomemos como ejemplo dos casos recientes: el del autor chileno de *La semana en que se juntan los siglos*⁹, que solo nos deja apreciar algunas fotos suyas de espalda, y el del autor británico que relata las aventuras de Kid Bourbon¹⁰, cuya identidad es desconocida hasta por sus propios editores. Ambos saben jugar con su anonimato para que funcionen las estrategias de venta ya que nos van dando pistas sobre su personalidad, contando lo suficiente como para atizar nuestra curiosidad pero sin desvelar demasiado como para ahogar el misterio. Si el chileno alega problemas de salud que le impiden exponerse a los flashes de las cámaras, el inglés toma su anonimato como un verdadero juego, regodeándose en las disparatadas hipótesis sobre su verdadera identidad. Porque en eso consiste realmente el misterio de la novela: además de las intrigas que en su trama se desarrollan, se superpone una aún mayor que es la del autor. Foucault (*Obras esenciales* 300) ya comentaba, de hecho, lo insoportable que nos resulta el anonimato literario y la imposibilidad de aceptarlo de otro modo que como enigma. Para alimentar el juego, ambos aceptan contestar a las preguntas de los periodistas y de los lectores, bien en la televisión —aunque sin mostrarse— bien por correo o en las redes sociales. Así, estamos lejos de un planteamiento barthesiano que busca la desaparición del autor; al contrario, ellos reivindican su plena existencia y potencian el deseo del público por descubrirlos. En

9 || Como podemos ver en la página web de la novela auto editada, el autor hace alarde de las numerosas semanas en las que se mantuvo en las listas de libros más vendidos de Chile.

Ver <http://www.lasemanaenquesejuntanlossiglos.com/index.asp>, consultado el 15-12-2013.

10 || Son cuatro las novelas que cuentan las delirantes aventuras del asesino en serie Kid Bourbon, la primera de las cuales fue publicada en internet: *The Book With No Name* (2000), *The Eye of the Moon* (2009), *The Devil's Graveyard* (2012) y *The Book of Death* (2012).

una de las entrevistas al británico publicada en *L'Express Culture* podemos ver cómo sus declaraciones invitan al público a divertirse con él jugando al escondite:

P.-¿Por qué elegir el anonimato?

R.-Me divertía ver si la gente me reconocería al leer el libro. Y si la gente compraría el libro sin conocer el autor (...).

P.-Muchos rumores han circulado sobre su identidad, Tony Blair, el Príncipe de Gales, David Bowie, Quentin Tarantino, o varios autores... ¿Todo ello le halaga?

R.-Sí, me parece muy divertido y halagador también, la evocación del Príncipe de Gales siendo la más graciosa¹¹ (Payot, párr. 3-5).

Elegir revestir su identidad de un halo de misterio puede resultar la mejor estrategia para seducir al público, y todavía más si el anónimo deja suponer que podría ser una personalidad pública ya famosa. Así, el lector está invitado a buscar en la obra elementos que el escritor tiene en común con otras estrellas y apostar por su hipótesis más coherente. A través de estos ejemplos nos damos cuenta de hasta qué punto la figura del autor sigue siendo un potente referente para el público así como de la creencia de los propios escritores en el prestigio y la autoridad que les confiere su estatuto de autor. Y si así no fuera, el chileno seguramente hubiera elegido cualquier otro seudónimo para firmar sus novelas que el presuntuoso: "El Autor".

Para concluir, queremos plantear que este afán de protagonismo por parte del autor se manifiesta también en una lucha constante por imponer su figura, no solo frente a los demás escritores o a los críticos —especialmente desconfiados y severos en su juicio ante la literatura más vendida—, sino también frente a las editoriales con las que publican e incluso contra su público cuando éste piratea sus obras. En efecto, por una parte, varios autores (Aparicio Maydeu, *En cuarentena*; Suñén, Corbellini y Chirbes *El escritor en la sociedad de comunicación*), subrayan las tensiones que existen entre autores y editores debido a la búsqueda de beneficio. Estas presiones implican diversas molestias para el autor como la reducción del tiempo de redacción de los libros (el autor ha de volver periódicamente sobre el mercado con alguna novedad para mantener el nivel de atención sobre su producción), lo que influye sobre la negociación del próximo anticipo, sobre su porcentaje de facturación respecto al total del sello y sobre su continuidad comercial (Aparicio Maydeu, *En cuarentena* 210). El autor se vería envuelto en un círculo vicioso: las editoriales le imponen apariciones mediáticas periódicas que éste no puede

11 || La traducción es nuestra.

rechazar si quiere lograr, a través de la notoriedad que le confieren, más autonomía con respecto a sus editores y más capacidad de negociación frente a ellos. Como reacción ante lo que se ha considerado como abusos de las editoriales nace una figura bien particular en el siglo XX, la del agente literario¹², gracias al cual, el autor intenta volver a asumir con fuerza la propiedad de sus creaciones¹³. El agente se encargará de negociar los contratos de los autores con las editoriales, lo que revaloriza el oficio y ayuda a reequilibrar el balance de poderes¹⁴. Por otra parte, ya hemos comentado en la introducción cómo el uso por parte del público de las nuevas tecnologías se percibe como una amenaza, por sus posibilidades en cuanto a la reproducción y difusión de obras sin permiso. Desde el año 2011 en España se intenta regular, mediante el establecimiento de un marco jurídico, las descargas en internet, con la famosa Ley Sinde, que antepone el derecho a la propiedad intelectual al derecho a la privacidad del usuario y que fue apoyada entre otros por autores como Almudena Grandes, Rosa Montero, Juan José Millás o Zoe Valdés. Medidas parecidas han sido tomadas en otros países europeos durante los últimos años. A nuestro juicio, el hecho de que estas leyes estén respaldadas por numerosos autores evidencia una voluntad de recuperar la propiedad sobre la obra y el estatuto de genio creador que se había puesto en cuestión a finales del siglo XX.

12 || Es una figura que hace su entrada tardíamente en el panorama de la cultura de masas y que nace de la necesidad de los autores de obtener ayuda a la hora de enfrentarse a los abusos de las editoriales. En España es Carmen Balcells quien impulsa el oficio, en los años sesenta, cuando "comprueba que los contratos que ligan a muchos autores de primera calidad con sus editores son moralmente insostenibles y que cualquier revisión de la legislación sobre derechos de autor exigirá su cambio" (Suñén, *El escritor en la sociedad de comunicación* 25).

13 || Un ejemplo puede ser el de Muñoz Molina que aparentemente sufrió esas presiones del mercado y que decidió contratar a un agente para que gestionara lo mejor posible la publicación de sus obras. Como explica Natalia Corbellini en *El escritor en la sociedad de comunicación*, en el año 2008 cambia de agente y contrata a Andrew Wylie, calificado como "todopoderoso agente literario", cuya agencia es "reconocida como tenaz defensora de los intereses de los autores ante los intereses de las editoriales" (63). La necesidad de contratar a un agente y los múltiples cambios de editoriales lo interpreta Natalia Corbellini como la voluntad de "devolver a las palabras su sentido, fortalecer la autoridad del autor sobre sus textos" (65).

14 || Aunque este reequilibrio de poderes también podría producir efectos perversos a causa de los anticipos millonarios que exigen los agentes a las editoriales. Esta cuestión fue tratada por Blanca Berasástegui en *El cultural*, revista de cultura publicada con *El Mundo* y referente en cuanto a listas de libros más vendidos en España.

Bibliografía

- Abollado, Diego. *El público lee*. Canal Sur. 2010. Web. 5 jun. 2010
<<http://www.youtube.com/watch?v=rvfojIvgNAY>>.
- Aparicio Maydeu, Javier. "Autores, editores y críticos: la crítica literaria y el sector editorial". En *cuarentena. Nuevos narradores y críticos a principios del siglo XXI*. Coord. Antonio Orejudo. Murcia: Universidad de Murcia, 2004. 207-215.
- Barthes, Roland. *El susurro del lenguaje. Más allá de la escritura y del lenguaje*. Barcelona [etc.]: Ediciones Paidós, 1994.
- Berasástegui, Blanca. "Los contratos millonarios enturbian el mercado literario por exceso y por defecto". *El Cultural*. 13 may. 1999. Web. 20 may. 2013.
<<http://www.elcultural.es/revista/letras/Los-contratos-millonarios-enturbian-el-mercado-literario-por-exceso-y-por-defecto/14195>>.
- Chartier, Roger. "Trabajar con Foucault: esbozo de una genealogía de la "función autor". *Signos históricos*. Iztapalapa: Universidad Autónoma Metropolitana, Vol.1, nº1, 1999.
- Compagnon, Antoine. *Le démon de la théorie : littérature et sens commun*. Paris: Editions du seuil, 2001.
- Corbellini, Natalia. "Entre un autor y su editor: la trayectoria editorial de Antonio Muñoz Molina". *El escritor en la sociedad de comunicación*. Eds. Pura Fernández y Javier Lluch-Prat. Madrid: Los libros de la Catarata, 2011. 49-80.
- Foucault, Michel. *Obras esenciales*. Barcelona [etc.]: Paidós, 2010.
- García Canclini, Néstor. *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires: Paidós, 2001.
- Iriart, Carlos, "Isabel Allende. 'Escribo atrapada entre el amor y la violencia'". *El País*, 17 oct. 1985. Web 3 ene. 2012
<http://elpais.com/diario/1982/11/24/cultura/406940410_850215.html>.
- J. V. "Isabel Allende: 'Me siento influida por García Márquez, el padre del realismo mágico'". *ABC*. 23 nov. 1982. Cultura y sociedad: 52.
- Martí Gómez, Jose. "Isabel Allende tras el hachazo y 'para que no lo borre el viento'". *La Vanguardia*, 14 nov. 1984. Sociedad: 19
- Reyes, Joaquín. *Muchachada Nui 3x12*. Producción de Hill Valley. 6 mayo 2009. Web. 12 oct. 2013.
<<http://www.rtve.es/alacarta/videos/muchachada-nui/muchachada-nui-06-05-09/499983/>>
- Oleza, Joan. "El escritor ante, bajo, cabe, con, contra, desde la escritura. Efectos de la era de la información". *El escritor en la sociedad de comunicación*. Eds. Pura Fernández y Javier Lluch-Prat. Madrid: Los libros de la Catarata, 2011. 81-116.
- Payot, Marianne. "Mr Anonymous: 'Tous les éditeurs avaient rejeté mon manuscrit'". *L'Express Culture*. 9 feb. 2011. Web. 4 may. 2013
<http://www.lexpress.fr/culture/livre/mr-anonymous-tous-les-editeurs-avaient-rejete-mon-manuscrit_960296.html>

- Peri Rossi, Cristina. "Historia, amor, violencia". *La Vanguardia*. 6 ene. 1983. Libros: 35.
- Suñén, Luis. "Nacimiento, mutaciones, estrategias y discursos del editor moderno en España". *El escritor en la sociedad de comunicación*. Eds. Pura Fernández y Javier Lluch Prat. Madrid: Los libros de la Catarata, 2011. 15-32
- Torres, Maruja. "Isabel Allende recoge en su primera novela la tradición oral de su familia". *El País*. 24 nov. 1982. Web. 3 ene. 2012
<http://elpais.com/diario/1982/11/24/cultura/406940410_850215.html>
- Viñas Piquer, David. *El enigma best seller. Fenómenos extraños en el campo literario*. Barcelona: Ariel, 2009.

De lo pictórico a la ficción en *La Novia Oscura* de Laura Restrepo

Sandra Acuña Español
Université Paris-Sorbonne
sandraespanol@yahoo.fr

Citation recommandée: Acuña Español, Sandra. "De lo pictórico a la ficción en *La Novia Oscura* de Laura Restrepo". *Les Ateliers du SAL* 6 (2015) : 135-143.

*Entonces se abría la noche de par en par y sucedía el milagro: a lo lejos y al fondo, contra la oscuridad grande y sedosa, aparecían las ristras de bombillas de colores de La Catunga, el barrio de las mujeres. Los hombres recién bañados y perfumados, que los días de paga bajaban apiñados en camionetas por la serranía, desde los campos petroleros hasta la ciudad de Tora, se dejaban atraer como polilla a la llama por ese titileo de luces eléctricas que eran promesa mayor de bienaventuranza terrenal (Restrepo, *La Novia Oscura* 11).*

Noche, lejanía, fondo, oscuridad, bombillas de colores, hombres, petróleo, promesas y mujeres: todo está anunciado desde el mismo íncipit de *La Novia Oscura*. Laura Restrepo nos presenta desde estas primeras líneas el que será el ambiente de su narración, su escenario, su atmósfera y sus personajes: cortesanas y petroleros. Sus protagonistas carecen de nombres propios, solo apelativos elegidos por algún defecto físico, o como consecuencia de la fatalidad (Sacramento, la Fideo, la Machuca, el Payanés, Todos los santos, Mistinguett, La niña, Sayonara).

Los nombres propios se otorgan a los personajes episódicos, a aquellos que visitan o examinan a distancia el paraíso infernal de La Catunga, de estadías cortas o largas, pero sin comprometerse, sin formar parte. Solo uno de ellos, gran excepción, habitó y se perdió en la Catunga, Enrique Ladrón de Guevara y Vernantes, pintor famoso entre las fundadoras de ese caserío de Tora, antiguo nombre de la ciudad colombiana conocida hoy como Barrancabermeja. Don Enrique, como con cariño y respeto lo llamaban las indias pipatonas, era un enano albino, de buen humor, admirado (no especialmente por su pintura) y dedicado a retratar los momentos más comunes de aquellas que por sus cuadros le regalaban un momento de amor.

La historia de este personaje, excéntrico por su físico y su oficio, aparece relatada exclusivamente en tres momentos, los necesarios para iniciar un diálogo constante entre el lector y la obra en el que se dinamizan los intertextos y en el que el "universo del discurso" considerado por Umberto Eco, en *Lector in Fabula* (1985), se activa posibilitando establecer un hilo conductor armónico y complementario.

Así pues, se encuentra por primera vez al personaje pintor en el capítulo introductorio de la narración, incluso antes de nombrar a Sayonara, india hermosa, leyenda dorada, obsesión del mundo petrolero y personaje protagónico. La alusión al artista es un elemento clave del intertexto, puesto que rescata el aspecto teatral del que este impregna la obra, generando así un fenómeno de transgenericidad. Este personaje (entre otros)

prepara y anuncia la llegada de la heroína convirtiéndose en parte vital del escenario y garantizando una puesta en escena verosímil. Según Foucault, en *Les mots et les choses* (1966), todo elemento justificado por la propia historia es prueba de verosimilitud, por lo tanto, al analizar el realismo de una puesta en escena, el referente no es la realidad sino el relato mismo.

Este concepto cobra relevancia en *La Novia Oscura*. Un personaje pintor, amante del mundo nocturno, que tiene como modelos de predilección a las cortesanas y busca en el universo decadente de la Catunga una posibilidad de supervivencia, corresponde ampliamente con los personajes protagónicos de la novela. Estos son, como en la mayor parte de la obra de Restrepo, personajes femeninos. En este caso, cortesanas que fundan o llegan a la Catunga para establecerse como diosas, como amas de un universo creado a su medida, a su antojo y, por supuesto, a sus miedos, sus complejos y sus necesidades.

El personaje de don Enrique Ladrón de Guevara y Vernantes no despertaría tanto la atención si no cumpliera con los dos aspectos importantes que lo ubican como elemento revelador de la puesta en escena de la obra: verosimilitud y realismo. El primero, la verosimilitud, ya se ha aprobado: pintor de cortesanas en un relato en el que ocupa un segundo nivel de ficción y en el que el espacio físico es reconocido como una "buena plaza para el amor y el dinero" (13), un caserío de lupanares. El segundo elemento, el realismo, hace al personaje mucho más interesante. Montserrat Ordoñez confirma en su ensayo "Ángeles y prostitutas: dos novelas de Laura Restrepo", el homenaje que la autora hace al pintor francés Toulouse-Lautrec a través de su personaje don Enrique, quien no solo lleva en español el nombre de Toulouse-Lautrec, Henry, sino que también presenta sus mismas características físicas, su historia familiar y su estilo de vida (191).

Para lo anterior, Restrepo se vale del fenómeno de la inserción, definido por Ramos-Izquierdo como "la introducción de una entidad lingüística-cultural procedente de un texto inicial o de origen (TO) en otro texto, el texto de recepción de la inserción (TR), que es ajeno y posterior al de origen" (*Contrapuntos analíticos* 195). Esta inserción puede presentarse bajo tres posibilidades: la mención, la citación y la alusión. En este caso, Restrepo hizo uso de la alusión, definida por Gérard Genette como « un énoncé dont la pleine intelligence suppose la perception d'un rapport entre lui et un autre auquel renvoie nécessairement telle ou telle de ses inflexions » (*Palimpsestes* 8). Ladrón de Guevara, personaje enano y albino que vive en el burdel más pobre de La Catunga, La Copa Rota, hereda de

Toulouse Lautrec, el pintor francés de finales del siglo XIX, su amor por la bohemia, su profesión y su pasión por las mujeres públicas.

Toulouse-Lautrec (1864-1901) es el último descendiente de una familia aristocrática del sur de Francia, exactamente de Albi. Débil desde muy niño, sufrió dos accidentes consecutivos que le produjeron una malformación de las piernas, atrofiándose y negándole de por vida la posibilidad de crecer y de practicar deporte alguno. Quizá la enfermedad del joven Lautrec sea el resultado fatídico de las uniones maritales entre primos hermanos que por años se hicieron en las familias Lautrec y Tapié. Se interesa desde muy joven por la pintura y se instala en París para empezar formalmente sus estudios artísticos. En 1882 vive en Montmartre y es allí donde inicia un periodo de transformación y bienaventuranza. Desde ese momento, Lautrec consagrará todo su talento a la pintura de ese microcosmos tan particular en el que el Moulin Rouge, el Moulin de la Galette y el Mirliton se convierten en sus lugares predilectos; y algunas mujeres que lo frecuentan (Suzanne Valadon, la Goulue, Jane Avril, la Môme Fromage, Yvette Guilbert) en su obsesión y en sus modelos. Por su parte, Don Enrique, el personaje de *La Novia Oscura*, es un pintor albino que un día confiesa a las mujeres de La Catunga que:

había nacido enano porque su padre y su madre eran primos hermanos y ese cruce de varones de Guevara con damas de Vernantes era la causa de su calamidad física, en su familia había desgracias que no se podían nombrar. Entonces ellas comprendieron por fin el misterio de porqué su Enrique, en vez de convivir con los suyos, tan ricos y tan elegantes, había optado por compartir penurias en La Copa Rota (251).

La relación que se establece entre el pintor francés y el personaje de *La Novia Oscura* es inconfundible. Restrepo deja que su personaje herede el problema de consanguinidad de Lautrec, sino que, además, ofrece al lector una herramienta clave que enriquece ampliamente su tarea: la silepsis. Esta figura, entendida por Riffaterre como signo de un espesor intertextual (« La syllepse intertextuelle » 496), permite al sujeto receptor establecer los vínculos de la red creada voluntariamente por la autora. Activando los intertextos, el lector amplía su universo del discurso y actúa como lo propone Umberto Eco: « le Lecteur Modèle est capable de coopérer à l'actualisation textuelle de la façon dont l'auteur le pensait et capable aussi d'agir interprétativement comme lui à agi générativement » (*Lector in fabula* 80). Así pues, se encuentra

en la caracterización del personaje pintor un elemento posible de analizarse a la luz de la silepsis. Todos los Santos, matrona y fundadora de La Catunga, cuenta a la instancia narradora cómo era físicamente Don Enrique:

Para Mistinguett y las demás del Dancing Marimar, era un enano albino, y lo llamaban bebeco, así con desdén, pero para las de La Copa Rota, que era un antro de lo más bajo, fue siempre y con respeto don Enrique. Pero pregúntele a la Fideo; nadie lo conoció como ella" (252).

La palabra *albino* no solo alude al problema de ausencia congénita de pigmentación en la piel, ojos y pelo, debido a la falta de melanina, sino que al mismo tiempo, y es el juego de Restrepo, puede ser el gentilicio de quienes son oriundos de Albi, el pueblo natal de Toulouse Lautrec.

El personaje bogotano, Enrique Ladrón de Guevara y Vernantes, será entonces un enano albino, *albino* como Lautrec, quien viene de Albi, y *albino* blancuzco, incoloro, que además comparte con el pintor francés su escaso metro cincuenta y tres de estatura, sus piernas cazcorvas, un profundo sentimiento de amor por su madre, un buen número de apellidos como prueba de cuna aristocrática y como si fuera poco, la fama de ser buen amante: "era feliz dueño de una sexamenta poderosa y desmedida, haga cuenta el pico de un tucán" (251) dice Todos los Santos.

El personaje de Don Enrique es, siguiendo la teoría bajtiniana sobre la novela polifónica, una voz autónoma e independiente que, como muchas otras, se manifiesta y se desplaza armónicamente por este "système signifiant" (*La poétique de Dostoïevski* 12) llamado *Novia Oscura* para escuchar e interactuar. Restrepo acerca los universos del personaje albino y el pintor francés para que sea el lector quién reconozca y amplíe el diálogo. En esta interacción no hay fusión, ni mezcla, pero sí contraste, oposición y complementariedad. Las voces, visiones de mundos ardientes de Tora y París, cohabitan en un universo en el que las fronteras de tiempo y espacio no existen y donde parece prevalecer solamente la naturaleza, la esencia humana.

Evidenciar el diálogo en el que los diferentes casos del "yo" se manifiestan en *La Novia Oscura* permite descubrir otras relaciones entre la atmósfera de Montmartre y el universo carnavalesco del personaje de Don Enrique. Como se ha dicho, el mundo de este último está habitado especialmente por mujeres que, como en el caso de Lautrec, se convierten en su obsesión. Pintarlas una y mil veces es para los dos artistas (el de la ficción y el de la realidad) sinónimo de éxtasis y plenitud. El hecho de

observarlas bailando, acostadas, sentadas, vestidas, desnudas, semidesnudas, bebiendo o simplemente conversando basta para considerarlas musas de inspiración.

Entre estas modelos que atrapan todo el interés de los dos artistas, se encuentran especialmente la compañera fiel de don Enrique, la Fideo, y la bailarina excéntrica admirada por Lautrec, la Goulue. Compañeras de viaje, amigas entrañables, amantes y musas son los títulos que pueden compartir la mujer de la ficción y la lavandera-bailarina del Moulin Rouge. Al igual que Lautrec, la Goulue encuentra en el texto de Restrepo su doble grotesco y carnavalesado: la Fideo: una mujer extravagante, ordinaria y entrañablemente humana, que conoció el placer de bailar entre aplausos y ovaciones en el gran Salón rojo del Dancing Marimar. Hereda de la Goulue su lenguaje soez, su bailar endemoniado y seductor, su alcoholismo y su peregrinar por los bajos fondos que la llevan hasta el último rincón de Tora, el lupanar más degradante: La Copa Rota. La Goulue por su parte, después de ser admirada y aclamada en el Moulin Rouge por su cuadrilla naturalista derivada del Cancán francés, termina bailando para marginales y vendedores en la Foire du Trône.

La relación que se establece entre el personaje de Restrepo, y la compañera y amiga de Lautrec dirige esta reflexión hacia el concepto de excentricidad concebido por Bajtín como una categoría propia del carnaval (*La poétique de Dostoïevski* 181). El autor ruso reúne dentro de este marco las escenas de escándalo, conductas excéntricas, propósitos y manifestaciones fuera de lugar que incluyen lo concerniente a la etiqueta y al lenguaje.

Si Sayonara es en *La Novia Oscura* belleza bíblica y diosa enigmática, la Fideo es el personaje antagónico. Mientras la primera es el encanto del Dancing Marimar, salón de baile más famoso de Tora; la segunda es espécimen extraño, transgresora y ama del único lupanar que la acoge. El personaje de la Fideo vence todas las barreras del orden, hace de su mundo un himno a la desobediencia, ataca, araña, baila sobre las mesas y termina los espectáculos con su frase más conocida: "Tráiganme un hombre que me quiera y un tigre que me arañe el culo" (258). Siguiendo a Bajtín se dirá que las manifestaciones excéntricas y ordinarias de la Fideo, concuerdan perfectamente con su personaje. « Le langage s'associe à la figure du locuteur. Chaque discours a son propriétaire » (*Esthétique et théorie du roman* 213). ¿Cuál otro podría corresponderle a ella? ¿Qué espacio podría alojar a personajes como don Enrique y la Fideo? Solamente la Copa Rota, último escalón en el paraíso de

perdición de La Catunga. Si cada discurso tiene su propietario, cada espacio tiene su habitante.

Los personajes, voces o visiones de mundo siguen dialogando y Restrepo juega con el lector proponiendo intertextos que permiten armonizar ese universo nocturno que reúne dos continentes, dos microcosmos: Montmartre y La Catunga.

En el capítulo de introducción de la obra y para garantizar la atmósfera deseada, aparece el personaje Mistinguett, el apelativo es tomado por Restrepo de una célebre bailarina del Moulin Rouge y de Folies Bergères, a finales del siglo XIX. Una vez más aparece la figura de la alusión a través del diálogo que el personaje, Mistinguett, mantiene con don Enrique después de haber posado para él en el Dancing Marimar: "Esa no soy yo, parece una gallina, debería cobrarte más porque me has hecho perder el tiempo. ¿Dónde me viste plumas, insensato? Vete a pintar gallinas, a ver si te quedan como mujeres" (14). Este reproche en la ficción de Restrepo orienta la mirada hacia el universo real de Lautrec y especialmente hacia una correspondencia que éste recibió de su amiga y bailarina, Yvette Guilbert, quién a pesar de apreciar los retratos del pintor, le escribió un día diciéndole: « Cher Monsieur. Pour l'amour du ciel ne me faites pas si atrocement laide ! un peu moins!... quantités de personnes venues chez moi poussaient des cris de sauvages en regardant le projet colorié... Tout le monde ne voit pas le coté artistique... et dame ! » (Huisman *Toulouse Lautrec* 30). Los intertextos se activan cuando el lector modelo encuentra que la nota real enviada a Lautrec funciona como hipotexto del reproche hecho por Mistinguett a don Enrique y presentado en la obra a través de la reescritura.

Así mismo, la estrategia narrativa de Restrepo dinamiza el fenómeno de transgenericidad. De hecho, el fuerte reclamo que hace Mistinguett a don Enrique en la obra, permite al sujeto receptor, no solo apreciar el trabajo de reescritura anunciado anteriormente, sino también reconocer una alusión directa al cuadro real de Lautrec titulado *Yvette Guilbert*, donde se presenta la modelo con rasgos similares a los de un animal emplumado¹.

Círculo vicioso o discurso cíclico, Restrepo recurre constantemente a los mismos procedimientos: la alusión, la *mise en abyme*, la reescritura y la silepsis. En esta ocasión, con el término utilizado por el personaje Mistinguett, "gallina", la

1 || Yvette Guilbert, *fusain* (1,86 x 0,93) de 1894 conservado en el Museo Toulouse Lautrec de Albi (Francia). <<http://www.musees-midi-pyrenees.fr/musees/musee-toulouse-lautrec/collections/la-collection-toulouse-lautrec/henri-de-toulouse-lautrec/yvette-guilbert/>>

silepsis se acciona funcionando como clave de lectura y de interpretación. De hecho, la palabra "gallina" se refiere inmediatamente al ave de corral, y en ese sentido se hace la comparación entre el cuadro de don Enrique y el *fusain* de Lautrec, pero "gallina" también puede evocar una referencia peyorativa a la mujer cortesana, ya que en francés se solía llamar a estas mujeres públicas "des poules", "des cocottes". El juego de imágenes y palabras de Restrepo permite utilizar las dos acepciones.

Analizar las estrategias narrativas de Restrepo en *La Novia Oscura* y especialmente el artificio de alusión que se hace a Toulouse Lautrec permite, además de realizar un análisis interartístico, establecer lazos de discusión que acercan los microcosmos: Colombia / Francia, Tora / París, La Catunga / Montmartre, a través de espacios específicos como los lupanares o *maisons closes*; y de sus respectivos personajes, sus estratificaciones, sus simbologías y otros temas como el peregrinaje por los bajos fondos y el viaje hacia la invisibilidad, entre otros.

Resta solo preguntarse por qué Laura Restrepo acude a una figura pública del siglo XIX para ambientar su ficción. Se podría afirmar que con la presencia del pintor, Restrepo quiere hacer evidente que las historias de la realidad y de la ficción se repiten y se cruzan, se mezclan y se reescriben.

La literatura logra abolir distancias y culturas; muestra que la Fideo y La Catunga no están tan lejos de París como se podría pensar.

Bibliografía

- Bakhtine, Mikhaïl. *Esthétique et théorie du roman*. Paris : Gallimard, 1978.
- _____. *La poétique de Dostoïevski*. Paris : Éditions du Seuil, 1970.
- Foucault, Michel. *Les mots et les choses : une archéologie des sciences humaines*. Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 1966.
- Genette, Gérard. *Palimpsestes*. Paris : Éditions du Seuil, 1982.
- Huisman, Philippe et M. G, Dortu. *Toulouse Lautrec*. Milan: Pierre Bordas et fils, 1988.
- Ordoñez, Monserrat. "Ángeles y prostitutas: dos novelas de Laura Restrepo". *El universo literario de Laura Restrepo*. Elvira Sánchez-Blake et Julie Lirot (dir.). Bogotá: Taurus, 2007, 185-193.
- Ramos-Izquierdo, Eduardo. *Contrapuntos analíticos a "El acercamiento a Almotásin"* Op. 1. México/Paris: Rilma 2/ADEHL, 2006.
- Restrepo, Laura. *La Novia Oscura*. Bogotá: Alfaguara, 1999.
- Riffaterre, Michaël. « La syllepse intertextuelle ». *Poétique*, n° 40. Paris : Seuil, 1979.
- Umberto, Eco. *Lector in fabula*. Paris : Grasset, 1985.

Comptes- rendus

Borges y Buenos Aires: lecturas y configuraciones

[Roland Spiller (ed.). *Borges–Buenos Aires: configuraciones de la ciudad del siglo XIX al XXI*. Frankfurt am Main, Madrid: Vervuert, Iberoamericana, 2014, 248 p.]

Pilar Valenzuela Rettig
Universidad de La Frontera, Chile
valenzuela.pilar@gmail.com

Citation recommandée : Valenzuela Rettig, Pilar. "Borges y Buenos Aires: lecturas y configuraciones". *Les Ateliers du SAL* 6 (2015) : 145-150.

Borges-Buenos Aires: configuraciones de la ciudad del siglo XIX al XXI reúne un conjunto de textos que presentan diferentes miradas de Buenos Aires, de críticos literarios y culturales de Alemania, Argentina y otros países europeos y americanos. El volumen propone diferentes perspectivas contemporáneas, de diversos y sólidos marcos teóricos, centradas en la relación Borges-Buenos Aires y en las variadas estéticas literarias y audiovisuales de la ciudad del siglo XIX al presente.

Roland Spiller, editor del libro, establece en el "Prólogo" el origen del proyecto en los trabajos de investigación presentados en el Coloquio "Borges-Buenos Aires", realizado en el marco de las Segundas Jornadas Iberoamericanas organizadas por el Instituto de Lenguas y Literaturas Románicas de la Universidad de Goethe, con el apoyo del Consulado General de Argentina en Frankfurt am Main, libro incluido en la colección "Estudios Latinoamericanos" de la *Sección Iberoamericana* del Centro de Estudios de Área de la Universidad Erlangen-Nürnberg.

Buenos Aires es presentada por Spiller como símbolo de la idea de América Latina, con sus marcas del cambio histórico y epistemológico. Introduce, de este modo, una lectura de la ciudad como "capital de la imaginación", "ciudad eterna" que, debido a su exuberante riqueza de carácter fundamentalmente polisistémico, puede ser captada solamente por la imaginación. Otras claves de lectura que nos ofrece se centran en los temas de lo urbano, la memoria, las representaciones estéticas, el realismo-representación de la realidad, el orden-desorden y la apertura transcultural.

A continuación de este "Prólogo", se disponen los catorce artículos más el relato "El testigo" del escritor argentino Sergio Chejfec (también participante en el coloquio). A pesar de no estar dispuestas las colaboraciones en secciones, se pueden identificar tres: una centrada en la mirada borgeana de Buenos Aires, otra en relación a diversas estéticas literarias y audiovisuales de la ciudad y, por último, la autorial: el relato de Chejfec, antecedido por la lectura transcultural de Spiller como estética de Buenos Aires.

En el primer artículo, "De la gran aldea a la metrópolis: imágenes literarias de Buenos Aires en el tardío siglo XIX", Sabine Schilckers, analiza la apropiación de la transformación urbana en algunas novelas realistas y naturalistas del siglo XIX, mediante un método centrado en la determinación y el análisis de espacios topográficos singulares y referenciables representados en la literatura. Concluye que la imagen heterogénea de Buenos Aires en la literatura crea una realidad

que es una "ciudad imaginaria", y que una razón de la variedad de imágenes se debe al esfuerzo (intra y extra literario) de algunos autores por implementar una política restrictiva de la inmigración, basadas en las teorías raciales en boga.

En "La ciudad como objeto. Borges y Buenos Aires" se presenta la primera perspectiva de análisis sobre Borges y la ciudad. Annick Louis, desarrolla la idea de que la literatura del autor fue un eslabón esencial de la transformación de la ciudad de Buenos Aires en el espacio literario de la cultura argentina. En su análisis privilegia los momentos en la producción de Borges donde la ciudad se presenta como espacio de batalla; considerando que Borges establece Buenos Aires como un procedimiento, no un tema, bajo la postura de análisis del objeto "Borges-Buenos Aires".

En la siguiente colaboración "Borges *flâneur-promemEUR-reveur-solitaire*. La construcción de una identidad literaria-cultural. La intimidad de Buenos Aires", Alfonso de Toro se centra en el concepto de poesía según Borges y, desde ahí, en la relación con la ciudad. El autor analiza la cercanía que establece Borges entre la lírica y la vida; cercanía que le permite unir su ser personal, literario-cultural con la vida de Buenos Aires. Borges se presenta como un "Borges-Hacedor": hacedor de una nueva poesía y de un Buenos Aires, un *flâneur-promemEUR-reveur-solitaire* que entiende la poesía como diálogo de un yo con el mundo, y como una nueva épica.

"La refundación poética de Buenos Aires en la obra de Borges" corresponde al estudio de Adelheid Hanke-Schaefer que analiza el tema de la refundación de la ciudad basándose en el poema "Fundación mítica de Buenos Aires", a partir de aspectos textuales y extratextuales. En el poema fundar significa inventar la memoria y la refundación recae tanto en el poeta como en la ciudad, produciéndose la relación indisoluble entre Borges y Buenos Aires. Verena Dolle propone otra lectura poética en "Entre Benarés y Buenos Aires: El yo lírico como *flâneur* mundial en *Fervor de Buenos Aires* de Jorge Luis Borges", donde profundiza en la relación entre el poeta y la ciudad, y la construcción de Buenos Aires como ciudad imaginada a través del análisis del poema "Benarés".

Analía Gerbaudo en "Borges en la universidad argentina de la posdictadura. Apuntes para una cartografía" presenta los resultados de la investigación en torno a Borges y Buenos Aires como tema y contenido en las cátedras de Literatura Argentina II a cargo de Beatriz Sarlo en la Universidad de Buenos Aires.

"Algarabía porteña: discusiones y traducciones a comienzos de los años cuarenta" de Andrea Pagni, analiza las traducciones del

relato de Thomas Mann *Las cabezas troncadas* de Francisco Ayala y Xul Solar, en relación a la discusión sobre la lengua que se da a comienzos de los años cuarenta en el contexto de la época de oro de la industria editorial argentina. Discusión que se ve plasmada en la célebre polémica entre Amado Alonso y Borges a partir de la publicación de *La peculiaridad lingüística rioplatense y su sentido histórico* de Américo Castro.

Matei Chihaia en "La ciudad aumentada: cinematógrafo y verosimilitud en *El Aleph*" se propone el objetivo de mostrar cómo, en los cuentos de Borges, interviene otro aspecto de equiparación entre Buenos Aires y sus dobles exóticos: los problemas de representación vinculados al cine. De esta manera, analiza la estética cinematográfica en los cuentos, proveniente de los recursos técnicos y creativos del cinematógrafo y cómo Borges usa procedimientos de representación fílmica para obtener efectos narrativos que desafían las formas típicas y "demasiado" literarias de concebir la ciudad.

En la continuidad del tema de Borges y el cinematógrafo, se presenta el trabajo de Dieter Ingenschay "Un homenaje a Buenos Aires: *Ronda nocturna* de Edgardo Cozarinsky (Argentina, 2005)", en donde se despliega un análisis de la película de Cozarinsky en cuanto estética cinematográfica de la ciudad: marcada por la estética del "cine indirecto", de la "nocturnidad", la periferia, la tristeza y la estética gay.

En torno a la villa miseria y el *country* como dos espacios que comenzaron a destacarse en el paisaje argentino a partir de la década de los noventa y que señalan la brecha social abierta por el modelo neoliberal, se desarrolla "La ciudad sin Borges: avatares del género policial en una Buenos Aires acorralada" de Victoria Torres. Se centra principalmente en los análisis de las obras de Carlos Gamerro y Claudia Piñeiro sobre los crímenes en los *countries*.

Retornando a la mirada de la ciudad a través de los medios audiovisuales, Israel Encina en "Memorias en conflicto. Buenos Aires entre la amnesia y el recuerdo en la representación audiovisual", presenta nuevas propuestas discursivas de investigación documental que reelaboran críticamente las memorias de las "voces autorizadas" y desestabilizan los relatos de la "memoria oficial". Propone el modelo de *amnésica* en tanto teoría de análisis, dirigida a identificar e interpretar las dinámicas discursivas y representacionales que se articulan y activan entre sí en forma permanente, ya sea como estética de la amnesia o como amnesia de la estética, entendiéndose en la dinámica memoria-olvido.

Gisela Heffes en "Del suburbio a la villa miseria: una lectura a partir de los itinerarios (e imaginarios) urbanos a partir de Borges", pretende promover, desde una postura ecocrítica, una reflexión respecto a algunas transformaciones que se han ido operando en el territorio urbano y conurbano de Buenos Aires en los últimos años, a través del análisis interdisciplinario de la figura del cartonero.

Sobre las figuras de la ciudad de Buenos Aires en la crónica trata "Cartografías de Buenos Aires en la crónica urbana contemporánea" de Alicia Montes. A través de exploraciones sobre los modos en que la crónica construye el espacio en que se escenifican las paradójicas y mutantes figuras de la ciudad, concluye que la crónica pone lo marginal en el centro, dejando oír las voces excluidas y haciendo visible lo ocultado, mostrando una ciudad compleja, múltiple y contradictoria.

Antecediendo al relato de Chejfec, se presenta "Chejfec, Cortázar y Borges: caminatas transculturales por la ciudad letrada en "El testigo", de Roland Spiller, un análisis donde se establecen las relaciones del relato con Cortázar y Borges, enfocándose en la ciudad y en los aspectos generales y transnacionales provenientes de la globalización y de las migraciones. Centrado en la dimensión imaginaria de la obra, la función de los mapas mentales y las metáforas, Spiller analiza el relato desde elementos que lo caracterizan como transcultural: considerando, en el análisis, al protagonista como "testigo" de la fragilidad del presente, de la memoria y experiencia transcultural (entendida esta última, como un acercamiento de lo propio en el continuo movimiento: pérdida y recuperación, ida y vuelta, aquí y allá, salir y entrar, partir y volver).

La lectura de "El testigo" de Chejfec, se instala como instancia de acceso a una estética literaria de la ciudad original y fresca. Luego de la lectura del texto de Spiller y de los demás críticos, leer este relato nos conduce a una lectura placentera, propia de la lectura literaria, y al mismo tiempo crítica: el relato nos presenta la oportunidad de establecer una lectura personal, a partir de nuestras propias impresiones, nuestro "mapa mental" de Buenos Aires y, por supuesto, desde las visiones críticas presentadas en el libro.

De esta manera, al concluir con un relato literario, se produce un efecto de "invitación" a proyectar una lectura crítica, que establezca vínculos con los trabajos presentados con anterioridad.

Borges-Buenos Aires: configuraciones de la ciudad del siglo XIX al XXI, presenta una mirada dialógica entre diversas estéticas de la ciudad y posturas teóricas/metodológicas de

análisis. Su mayor valor radica en su carácter proyectivo, tanto en su invitación de una lectura de la ciudad y las estéticas que giran en torno a ella, como en su proyección teórica mediante el diálogo que pueda establecerse entre las diversas lecturas de Buenos Aires y las posibles relaciones transculturales que invita a realizar con otras capitales de América Latina.

Borges y la pluralidad de perspectivas críticas

[Vicente Cervera Salinas. *Borges en la Ciudad de los Inmortales*. Sevilla: Editorial Renacimiento, Colección Iluminaciones (Filología, crítica y ensayo, 93), 2015, 349 p.]

Rubén Pujante Corbalán
Universidad de Murcia / Université Rennes 2
rpcorbalan@gmail.com

Citation recommandée : Pujante Corbalán, Rubén. "Borges y la pluralidad de perspectivas críticas". *Les Ateliers du SAL* 6 (2015) : 151-156.

Si para todo fervoroso lector de Borges resulta indispensable disponer de una edición de sus obras completas como libro de cabecera, todo borgeano debe tener también a mano en su mesa de noche una recopilación de artículos y textos que sirvan de guía complementaria de exégesis. Más allá de una recomendación de lectura, este imperativo borgeano adquiere pleno sentido si se tiene en cuenta que la conjunción de obra creativa y producción crítica es precisamente uno de los signos caracterizadores de la literatura del escritor porteño.

En consonancia con esta necesaria reunión de goce estético e interpretativo, el profesor, poeta y ensayista Vicente Cervera Salinas, Catedrático de Literatura Hispanoamericana en la Universidad de Murcia, ha recopilado once estudios (algunos de ellos inéditos) bajo el título *Borges en la Ciudad de los Inmortales*. Como el autor advierte en el prólogo, se trata de un monográfico heterogéneo que acomete la consideración hermenéutica tanto de la prosa de ficción cuanto de la obra ensayística y poética del argentino.

En el primero de los textos —estudio inédito que da nombre al volumen— Cervera realiza un análisis profundo del relato "El inmortal" incluido en la colección de cuentos *El Aleph*, relato que tiene a su vez la particularidad de ser el predilecto del crítico, según confiesa al inicio ("De todos los cuentos de Borges, 'El inmortal' es mi favorito", 13), por ser el que mejor condensa la mayoría de los tópicos literarios del escritor (inclinación que no en vano coincide con la del mismo Borges, quien en el "Epílogo" de *El Aleph* calificara el cuento de pieza más trabajada de la colección). En una primera etapa, Cervera compendia las publicaciones anteriores y posteriores vinculadas con el relato, para situar al lector en el contexto creativo de Borges, y señala las tres culturas emblemáticas en el universo borgeano (judía, hebrea y anglosajona) contenidas en el paratexto, ya que la cita "contiene de algún modo la sustancia del cuento" (15). Acto seguido, disecciona su arquitectura compositiva, los complejos estratos narrativos, así como la poética espacial, para concluir con una brillante exégesis del tiempo del relato, puesto que el sentido primordial de este no sería otro que el de una genuina reinterpretación del mito de la inmortalidad en el dominio literario.

Con "Borges, lector del oriente fabuloso" Cervera rastrea la presencia de *Las mil y una noches* en la producción del argentino (cuentos, ensayos, poemas, homenajes destruidos a conciencia por el joven escritor), pues, según reconoció el argentino en numerosas ocasiones, fue una lectura que marcó su vida literaria

desde la infancia. Cervera dedica asimismo especial atención a las versiones vertidas sobre el texto, que al tratarse de un "texto múltiple y de gestación serial" (50) adquiriría el estatuto de obra en coautoría. Este es justamente el punto central que el crítico utiliza para sintetizar las ideas de Borges sobre la labor de traducción expresadas en los ensayos "Las versiones homéricas" y "Las dos maneras de traducir", reflexiones que se trasladarían en cuanto juego de ficción —y esa sería la gran particularidad de Borges— a una considerable nómina de sus relatos.

El tercero de los estudios, titulado "Borges y el logos divino: *Juan I, 14*", hace referencia al versículo del *Evangelio de Juan*, que Borges recuperó en dos composiciones: un soneto intercalado en *El otro, el mismo*, y el monólogo dramático con el que comienza el *Elogio de la sombra*, poemas que Cervera coteja con el fin de alcanzar "las claves para profundizar en la poesía del conocimiento del poeta argentino sobre materia religiosa, a partir de la concepción del Verbo como encarnación de la divinidad" (67). Y, en efecto, partiendo de las ramificaciones bíblicas en la obra de Borges, analiza con detalle el segundo de los poemas para ilustrar la conjunción de los conceptos de la cristología y de la gnosis con el logos helenístico que operaría en el pensamiento borgeano.

El siguiente texto, "Jorge Luis Borges o la respiración de la inteligencia", alude a la faceta ensayística del escritor. Se citan los antecedentes y características del género que sirven para Borges de modelo clásico y se cuestiona por su *modus operandi*, por su método ensayístico, advirtiendo ante todo que la marginación de sus ensayos comportaría "la imposibilidad de un conocimiento totalizador de su literatura" (108), pues serían indispensables para "fijar las claves secretas de su obra" (109).

El quinto artículo, que lleva el significativo rótulo de "La poesía de la cultura: *La esfera de Pascal*, otro motivo de Proteo", remite precisamente al ensayo homónimo de Borges, en el que hace suyo el símbolo de la esfera con la que Pascal comparase el universo. Para Borges, el símbolo esférico expresaría la historia de una metáfora, o mejor dicho, "el proceso de evolución de una metáfora a lo largo del tiempo" (148). Y como evidencia Cervera, dicha esfera de Pascal, tan presente en la creación borgeana, sería un nuevo motivo de Proteo en el sentido atribuido originariamente por Rodó, si bien Borges superaría las implicaciones de este último "al plantear que el cambio es una paradoja esencial que explica al fin la historia de la cultura" (157).

Con "La sombra de Sarmiento en la poesía de Borges", se estudia la entidad argentina del escritor, que entroncaría sin

fisuras con su filiación universalista. Para Borges, Domingo Faustino Sarmiento sería el primer autor argentino y su obra sobre Juan Facundo Quiroga, *Facundo. Civilización y Barbarie*, un texto fundamental para entender la historia y la literatura argentinas. La influencia de Sarmiento sobre Borges se traduciría tanto en la aparición de la "poética del coraje" y los "aledaños de la muerte" (172), como en la apropiación de "la poética del individuo que revela o descubre su ser ante la muerte" (181), motivos recurrentes del orbe borgeano que pueden apreciarse en la explicación minuciosa que se da del poema "El General Quiroga va en coche a la muerte" y de otros ejemplos (los poemas "La tentación" y "Sarmiento" o el prólogo a una edición de la autobiografía de Sarmiento).

En el siguiente epígrafe, "Jano o la profética memoria de Borges", se analiza a lo largo de tres secciones el significado de uno de los ejemplos de oxímoron más reutilizados por Borges durante la segunda mitad de su trayectoria creativa: el mito de Jano, en cuanto símbolo de lo divino y lo eterno. En un primer momento, se definen los rasgos esenciales del dios romano (su capacidad para abarcar simultáneamente tiempo y espacio en un sentido contrapuesto), reformulando así la tesis romántica expresada por Percy B. Shelley en su *Defensa de la poesía*. A continuación se examina la presencia de este mito clásico en toda su obra, con especial atención al soneto "A un busto de Jano" incluido en *La rosa profunda*, "el poema central de toda la obra poética de Borges en lo concerniente a la presencia del mito de Jano" (199). De este modo el crítico no solo disecciona una de las imágenes más representativas del escritor argentino, sino que dilata el exiguo espacio que la crítica especializada había dedicado a este tópico borgeano.

La importancia de la poesía de Whitman, a quien durante un tiempo Borges consideró el *único* poeta, es el tema central de "Una lectura ontológica de Walt Whitman según Borges", donde se subraya la disparidad entre la biografía del bardo norteamericano y su personalidad poética, discordancia que afligía a Borges y que este trató de mitigar a través de una construcción mito-poética del hombre y del personaje basada en una mirada o comprensión ontológica de los dos Whitman, con el fin de "devolverle al sujeto aquellos rasgos esenciales que la costumbre y la rutina extraen de su universo personal" (219).

Los tres siguientes textos del libro guardarían entre sí una estrecha relación. En "Tres humanistas del siglo XX: Pedro Henríquez Ureña, Alfonso Reyes y Jorge Luis Borges", el crítico compendia las zonas de intersección y las líneas divergentes de

tres artistas del pensamiento y la palabra, tres facetas esenciales de la filología americana: "Un crítico e historiador dominicano, un egregio ensayista mexicano y un forjador de ficciones poéticas y narrativas" (239), cuyo triángulo conformaría, utilizando de nuevo una alusión borgeana, "tres modulaciones de una misma metáfora", es decir, la universal historia de la literatura hispanoamericana. Henríquez Ureña sería el decano de dicha tríada: con Reyes mantuvo una relación de maestro-discípulo apreciable en su dialogismo epistolar, en referencia a Sócrates y Platón, mientras que, con respecto a Borges, encarnaría una teoría de la literatura enfrentada, aunque no por ello el argentino dejó de reconocer el magisterio del dominicano —sin el trabajo del segundo no podría haberse producido el trabajo del primero, postula Cervera— al homenajearle, de manera similar a Leopoldo Lugones, en una de sus narraciones, "El sueño de Pedro Henríquez Ureña", más tarde incorporado en la antología *Libro de sueños*.

Con "El sur de Santayana a la luz de Borges", el más extenso de los estudios presentados en el volumen, Cervera examina las conexiones entre los dos filósofos-poetas, que podrían sintetizarse en tres puntos: su atracción común por el concepto de eternidad, cuyo engarce filosófico sería el pensamiento de Spinoza; su interés por la poesía y su afinidad por autores predilectos como Emerson, Schopenhauer y Dante, a pesar de que en sus respectivas poéticas difieran notablemente de otras influencias, en el caso de Whitman y Browning; y la aceptación de una vejez de signo aquietado y pacífico, presidida por la visión de la sabiduría. Por otra parte, Cervera no solo realiza un estudio comparatista de ambos literatos ("los dos Jorges"), sino que en primer lugar contextualiza al lector exponiendo las ideas más relevantes de la filosofía de Santayana; e indaga, luego, sobre la repercusión que estas tuvieron en el ámbito hispanoamericano gracias a las publicaciones que aparecieron en la revista *Sur* rubricadas por filólogos como Henríquez Ureña y Julio Irazusta, con el ánimo de reivindicar así la figura de este intelectual de origen español marginado por la crítica peninsular de la misma generación.

La concatenación temática culmina en el penúltimo texto, "A los lectores de *Sur*", título del editorial con el que Victoria Ocampo, fundadora de la revista homónima, abrió el número conmemorativo de los treinta años que en 1961 se cumplían de la publicación argentina, y que marcaría el principio de una década en la que también comenzó el declive de la revista, apuntillado finalmente por los acontecimientos político-culturales acaecidos en el país a finales de la misma década. El artículo de

Ocampo es, de hecho, una interpelación a los lectores a revitalizar su proyecto, su "tarea de transfusión intercultural" (325), y sirve a Cervera para ilustrar parte de la historia de todo un emblema editorial de Argentina, en cuya divulgación participaron el propio Borges y los grandes pensadores americanos de la época ya mencionados.

Tras este recorrido borgeano puede observarse que si bien Cervera advertía con cautela en su citado prólogo —de título *Borges, el memorable*, en clara remisión intertextual a *Funes el memorioso*— que su monográfico era diverso y que en dicha heterogeneidad podía radicar su carácter menos académico, la utilización de un discurso crítico articulado a través de constantes alusiones borgeanas deleita al lector sin menoscabo alguno de rigor y profundidad. No se equivocaba el crítico, pues, al invocar también en su prólogo la mejor cualidad de la obra: la pluralidad de perspectivas críticas que amenizan la lectura de los artículos. En la naturaleza diversa del conjunto reside, en efecto, su mayor virtud, así como en la terminología empleada y su correlación de imágenes, ya que el lector recorre las hojas del libro con el mismo regocijo con el que se atraviesa una floresta —o silva de varia lección— borgeana, en la que lo ameno y lo dulce se aúnan estilísticamente, según exige la máxima de Horacio, ante el reconocimiento de los numerosos juegos de palabras, homenajes y complicidades que entraña el universo de Borges. Sus materiales están, así, dispuestos con diligencia para que exista una lógica cohesión interna de los capítulos y un claro sentido de la consecutividad entre los temas, conceptos y protagonistas abarcados, dando por resultado una manifiesta fruición crítica. No por casualidad cierra Cervera su volumen a la manera más borgeana posible con un breve texto titulado "Las horas y los siglos de Borges. (A modo de Epílogo)", que cíclicamente, en un "eterno retorno", reenvía a la conclusión de "El inmortal", el relato con el que el crítico principiaba su compilación y al que otorga el privilegio de "cuento de los cuentos".

Todas las ideas, en suma, se complementan en esta obra de obligada lectura y referencia para quienes quieran profundizar en las claves interpretativas del inagotable panteísmo crítico-textual engendrado por Jorge Luis Borges.

En la selva infinita de la novela corta

[Gustavo Jiménez Aguirre (coord.). *Una selva tan infinita. La novela corta en México (1891-2014)*, III. UNAM, México D. F.: 2014, 517 p.]

Charles-Edouard Machet
Université Paris-Sorbonne
charles-edouard.machet@hotmail.fr

Citation recommandée : Machet, Charles-Edouard. "En la selva infinita de la novela corta". *Les Ateliers du SAL* 6 (2015) : 157-159.

Una selva tan infinita es el tercer volumen de un proyecto desarrollado desde 2009 por el Centro de Estudios Literarios de la UNAM: *La novela corta: una biblioteca virtual*, (proyecto dotado de su propio sitio Internet: www.lanovelacorta.com), publicación que culmina diversas "actividades académicas y de divulgación en torno al género".

En *Una selva tan infinita*, título de reminiscencia dantesca, se aprecia la voluntad de tratar la novela corta como género literario, de estudiar sus rasgos distintivos y de proponer algunas definiciones genéricas "antes de darle carta de ciudadanía". En el volumen, el lector podrá apreciar la convocación de un gran abanico de diferentes "planetas" de la galaxia "Novela corta": narradores, investigadores universitarios especialistas de la teoría y el análisis literarios, ensayistas, traductores, editores, todos con la meta de "comprender y valorar los rasgos formales y temáticos de la escritura intensa y condensada de un número considerable de obras publicadas a partir de 1891".

Los dos textos introductorios, respectivamente firmados por Rosa Beltrán y Gustavo Jiménez Aguirre, coordinador de la edición, facilitan el acceso al volumen y a las diferentes interrogaciones a las cuales los artículos intentan dar respuesta. El texto de Rosa Beltrán subraya la visión de la novela corta como una frontera, entre cuento y novela, un espacio a veces creado por el fracaso en escribir una "verdadera" novela. El lector recordará que la selva —cuando la noción contemporánea de Estado-Nación aún no existía— servía de frontera entre dos tribus, dos pueblos... Es decir un espacio que parecía infinito, "sin ley", únicamente definido por ser el espacio entre dos zonas definidas. Ahora bien, esa visión de la novela corta como espacio "fronterizo" delimitado entre el cuento y la novela (una suerte de frontera aún más compleja cuando se añade el concepto de cuento largo) es el punto de partida de la reflexión de *Una selva tan infinita*, a través de una variedad de enfoques y de ejemplos. El texto de Gustavo Jiménez Aguirre precisa el proyecto resumiendo lo cumplido en los dos tomos anteriores y el proyecto de este volumen: indagar en el género a partir de "diversas tradiciones literarias y disciplinas interpretativas", en un gran número de novelas cortas publicadas entre 1891 y 2014. Por último, insiste en el pertinente tejido de relaciones entre los diferentes artículos que componen el libro.

En *Una selva tan infinita*, volumen de un poco más de quinientas páginas, impreso en un papel de gran calidad y de muy agradable lectura, se distingue una estructura en cinco partes: "Noticias (in)ciertas desde la frontera", "Territorios del

género", "Travesía mexicana", "Lecturas transversales" y "Espacios editoriales". En "Noticias (in)ciertas desde la frontera" se da la palabra al primero de los actores de la novela corta: el autor. De esa manera, cinco escritores revelan sus herramientas y su canon personal; evocan grandes nombres y títulos del género (Kafka, Hemingway, Fuentes...); cuestionan su pretendida simplicidad de "género" ; y defienden su experiencia personal de lectura como formación literaria. El segundo capítulo, "Territorios del género", trata la pregunta central alrededor de la cual gira todo el proyecto: dar pistas precisas en torno a la problemática definición de género. Los diversos artículos se inscriben en una vocación comparatista, mostrando lo borroso de la frontera entre cuento (a veces largo) y lo que llamamos novela corta. El capítulo se cierra con un estudio de "El apando" de Revueltas que matiza pertinentes consideraciones teóricas. "Travesía mexicana" y "Lecturas transversales", capítulos centrales del volumen, crean un espacio entre indagaciones intertextuales e indagaciones sobre varios tiempos, espacios y autores. "Lecturas transversales", la parte más extensa de la obra con la participación de nueve colaboradores, propone un estudio dinámico sobre varios espacios, tiempos y autores; y entrecruza estudios temáticos y teóricos de ciertos árboles de la selva genérica de la novela corta. Finalmente el último capítulo, "Espacios editoriales" —que integra la presencia de ese otro gran actor de la novela corta: el editor—, proporciona un estudio diacrónico desde los espacios editoriales finiseculares del siglo XIX hasta los variados espacios actuales.

El volumen ofrece una bibliografía referenciada en cada uno de los artículos y un índice onomástico final que enlista los nombres de los autores citados y de los títulos de las obras.

Una selva tan infinita es un volumen de notable calidad y particular interés bibliográfico ya que analiza con rigor y agudeza crítica la novela corta, un género poco estudiado en el ámbito de los estudios literarios en América latina, a pesar de haber sido muy frecuentado por los autores latinoamericanos desde el siglo XIX hasta nuestros días.

Entretien

Entrevista a Yuri Herrera *"Caos más tiempo" se convierte en una cierta armonía intangible*

Yuri Herrera

Eduardo Ramos-Izquierdo y Sandra Acuña

yherrera@tulane.edu

eri1009eri@yahoo.com

sandraespagnol@yahoo.fr

Yuri Herrera nació en Actopan, México, en 1970. Completó estudios en la UNAM, en la Universidad de Texas y en la Universidad de Berkeley; actualmente trabaja en la Universidad de Tulane. Ha publicado en México y en España dos libros de cuentos y las novelas Trabajos del reino (2004), Señales que precederán al fin del mundo (2009) y La transmigración de los cuerpos (2013). Su obra de ficción es en la actualidad plenamente reconocida y estudiada tanto en México y en España, como en varios países europeos (Francia, Alemania, Reino Unido, entre otros), donde ya ha sido traducida. Herrera practica el periodismo con artículos, crónicas y ensayos en diarios y revistas de Estados Unidos, Latinoamérica y España. Fue editor y fundador de la revista literaria El perro. La ficción de Yuri Herrera conjuga con acierto la invención y la densidad, la concisión y la legibilidad.

Hace algunos meses, para iniciar una jornada universitaria de literatura joven, tuvimos la oportunidad de tener un diálogo por Skype (Paris-New Orleans) con Yuri Herrera que, por azares de la tecnología, no pudo ser visto por las personas conectadas, pero sí escuchado. El público en línea manifestó su aprecio por dicha entrevista que pudimos grabar. Hace un par de semanas, descubrimos, por desgracia, el silencio en la banda de esa grabación... Puse al tanto a Yuri de la mala jugada de la tecnología y le propuse un nuevo diálogo en línea que generosamente aceptó y que publicamos a continuación. Le agradezco a Sandra Acuña la paciente ayuda en la transcripción del texto.

LAdS: Para empezar, ¿háblanos un poco de tu familia y si hay alguna o algunas figuras de tu familia importantes en tu formación?

YH: Mi familia es una combinación no diría extraña, pero singular. Por un lado la familia de mi mamá, era una familia de clase media-baja, tirándole a baja, para la cual la educación fue un tema muy importante y es la razón por la que la mayor parte de mis familiares de ese lado son profesores de primaria o de secundaria. Esto ha sido un ejemplo permanente en mi vida. Mi abuela, por el lado materno, trabajó toda su vida. Fue enfermera, trabajadora social, en una época en la que esto era muy difícil; inclusive ayudó a un fundar un sindicato de enfermeras en México. Por el otro lado, la familia de mi papá era muy distinta, con dinero, con muchas tierras. Mi papá y mi mamá viniendo de distintos puntos del espectro socio-económico se encontraron en la clase media. En mi casa vivió un hermano

de mi papá, porque mi papá y este hermano eran como los bichos raros dentro de la familia. Mi tío Polo, Apolinar se llamaba, no se dedicó ni a administrar las tierras ni a poner negocios; lo que a él le gustaba era leer y lo consideraban como inútil en su familia. Vivió con nosotros y fue una influencia muy fuerte para mis hermanos y para mí. Le gustaba la fotografía y aprendió a traducir por su propia cuenta, porque nunca estudió nada. Yo crecí en una familia en la cual los libros eran uno de los valores centrales. Hay una parte de la casa que se llama biblioteca, pero es casi un capricho porque libros hay en todas partes. Mi recuerdo de toda la vida es que los libros eran un objeto de deseo, algo que se intercambiaba, pero no algo que tuviera que ser impuesto. Vengo de una familia en donde la lectura siempre ha sido muy importante.

LAdS: Has realizado estudios universitarios, cuéntanos un poco cuáles han sido y el por qué de esos estudios.

YH: Cuando terminé la preparatoria tenía claro que no quería estudiar literatura, a pesar de que era lo que más me interesaba. Mi lógica era que si querías hacer literatura, no podías ponerte a estudiar literatura. Era una lógica que tenía sentido en ese momento, ahora es distinto. Lo que sé en este momento es que si quieres escribir literatura puedes hacerlo independientemente de las otras cosas que estés haciendo en tu vida. Hay de todo tipo de escritores: aristócratas, gente desempleada, gente que trabaja en fábricas, en fin, el que quiere escribir, escribe. Sin embargo, en aquella época y con mi lógica purista, decidí hacer estudios de ciencias políticas en la UNAM, lo cual finalmente creo que fue una buena decisión, puesto que fue una época muy intensa. Y yo entré a la UNAM justo inmediatamente después de que se da el fraude de Salinas de Gortari contra Cuauhtémoc Cárdenas, entonces había un gran activismo en la universidad. Y también el 89 es el año en el que empiezan a suceder muchas cosas alrededor del mundo: cae el muro de Berlín, los sandinistas son derrotados por la presión militar y electoral; fue un momento muy interesante para discutir. Y leí cosas que creo que de otro modo yo no habría leído y que a mí me gustaron muchísimo. Después de eso estuve un rato trabajando en distintas cosas al salir de la UNAM y me fui después a Francia en un programa de intercambio. Fui como profesor de un liceo en Orléans. Estuve un año y fue interesante. Estaba muy, muy pobre, esto era antes del euro y yo iba con pareja y casi no teníamos nada de dinero. Y yo no quería regresar a mi misma vida, quería hacer alguna cosa un poco estructurada y de allí

solicité admisión a un programa de escritura creativa en El Paso¹. Una amiga mía que había dado una conferencia allí me lo recomendó: me aceptaron. Ahora cuando veo mi solicitud, me sorprende mucho que me hayan aceptado porque era muy inocente mi solicitud, pero me aceptaron y esto para mí fue muy importante porque no es que me enseñaran a escribir, yo ya llevaba muchos años escribiendo. Ya había tratado de publicar un libro de cuentos, había publicado en un lugar y en otro, pero lo que sí se me ofreció fue un espacio donde concentrarme y dedicar buena parte de mi tiempo a escribir, y además de confrontar mi escritura con la de otras personas en la misma situación. Estuve allí tres años y cuando terminé ya estaba listo para regresar a México, y una profesora me dijo: por qué no intentas entrar a un doctorado, ya sabemos que lo tuyo no es hacer crítica literaria, pero puede servirte para seguir leyendo, seguir escribiendo. Hice eso y me aceptaron en Berkeley para hacer un doctorado en lengua y literaturas hispánicas.

LAdS: ¿Y cuál fue tema de la tesis doctoral?

YH: Yo estaba enfocado en narrativa latinoamericana contemporánea, pero hice una tesis un tanto heterodoxa y esa es la ventaja de estar en Berkeley, que es un lugar donde verdaderamente se abren estos espacios para hacer cosas distintas. Yo no quería hacer el análisis de una novela o de un autor o de un movimiento, entonces lo que hice fue tomar un expediente judicial de 1920, en Pachuca. Un expediente judicial que habla de la muerte de cien mineros en una mina donde hubo un incendio. Los dueños de la mina decidieron cegarla, clausurarla para cortar el fuego, pero lo hicieron cuando había cien mineros adentro, todavía. Ellos decían que no había posibilidad de que estuvieran vivos y que por eso la cerraban, pero cuando la reabrieron una semana después encontraron siete mineros vivos, lo cual quiere decir que cuando la cerraron aún había muchos mineros vivos.

LAdS: Habrían podido salvarse muchos otros...

YH: Sí. Hubo una investigación, pero uno pensaría que ésta tendría que ser sobre los tipos que tomaron esa decisión, que tendría que ser una investigación por asesinato y finalmente fue sobre el origen del fuego, nada más. De hecho, no llaman a declarar. Es decir, llaman a declarar a un montón de mineros, a los capataces, pero nunca llaman a declarar a los dueños y termina sugiriendo, nunca lo dice claramente, que el fuego pudo

1 || Universidad de Texas

haber sido originado por el error de un minero y eso es todo. Es decir, es la idea de criminalizar a las víctimas. Bueno, lo que hice fue un análisis de ese expediente judicial como ficción porque de algún modo es lo que yo estaba viendo, cómo se construye una verdad y poner eso al lado de otra serie de textos en la historia de México y en el campo literario mexicano sobre cómo hablamos de nuestras tragedias, cómo hablamos de la resignación, de la injusticia, en fin. Lo que voy a hacer ahora, lo he estado posponiendo, pero este año lo voy a empezar a trabajar, es más bien tomar la parte de la tesis que es el análisis del expediente y las búsquedas que hice de otros materiales sobre el caso en la prensa y en archivos, para hacer un pequeño relato histórico sobre lo que sucedió allí.

LAdS: Esto que nos acabas de presentar se enlaza perfectamente con la relación entre investigación y creación. ¿Quisieras agregar algún comentario sobre la relación entre investigar algo y crear algo?

YH: Bueno, esto da para muchísimas cosas. En mis libros, en algunos casos sí he hecho investigación, en otros casos más bien tiene que ver con observación, pero que no ha sido sistemática en términos de investigación académica; y paralelamente he hecho investigación trabajando en la universidad, pero que no tiene que ver directamente con la producción de un texto narrativo. Cuando llegué a Tulane², mi proyecto que cumplí en el primer año y medio que estuve como profesor visitante era hacer una serie de trabajos de análisis del discurso gubernamental en torno al combate a las drogas. Escribí tres o cuatro ensayos, un par de ellos ya han sido publicados y este tipo de reflexión es algo que a mí me sirve también para mi trabajo creativo, pero no estaba dirigido hacia allá. Entonces, de algún modo, son dos cosas que he mantenido relativamente autónomas; digo relativamente porque siempre, de algún modo, la reflexión sobre el lenguaje va a influir en lo otro y he seguido escribiendo aparte. He hecho también un poco de crítica literaria, pero ha sido algo en lo cual no me he enfocado tanto; he escrito sobre todo basándome en algunos temas que he trabajado en mis cursos. Por ejemplo, di un curso sobre narrativas de la insurrección, donde hablaba no solo desde los textos sobre la Revolución que han sido muy trabajados, sino desde muchos otros textos que han venido después y a los que se les ha puesto menos atención: la narrativa sobre la guerrilla en los años 70, la narrativa sobre la vida urbana gay y otras más.

2 || Universidad de Nueva Orleans

LAdS: ¿Logras conciliar dos vertientes, la del escritor y la del profesor?

YH: No sé si las he conciliado o si las he encerrado en un cuarto con un cuchillo cada una y siguen ahí haciendo cada una lo mejor para sobrevivir o si simplemente han hecho un pacto de coexistencia. Uno tiene que ir encontrando sus espacios en la universidad. A mí me contrataron aquí no por mi trabajo literario, originalmente ellos no sabían mucho sobre esto; les gustó mi proyecto sobre análisis del discurso y paulatinamente se enteraron de lo otro. El asunto es que yo ya había dejado de hacer la parte académica y me puse a escribir; ellos seguían esperando que hiciera algo más, pero como vieron que yo más bien me dedicaba a la narrativa, mi jefa de departamento hizo un esfuerzo para ver si podía tomarse en cuenta, dentro de mis evaluaciones, el hecho de que yo publicaba mucho. Para sorpresa de todo mundo, su jefa le dijo que no sólo iba a tomarse en cuenta, sino que mirando mi curriculum, y viendo que es evidente que lo que yo hago es otra cosa, iban a evaluarme basándose en mi trabajo creativo. Es algo que acaba de suceder, a finales del semestre pasado. Eso cambia mi posición, es una cosa poco común, pero que tal vez señala algunos cambios dentro del campo académico, de nuestro campo en Estados Unidos, porque yo noto cierto agotamiento alrededor del mundo de los *papers*, de los ensayos académicos. Tal vez esto indica una cierta apertura a otro tipo de participantes en los programas.

LAdS: ¿Consideras tu estancia en el extranjero como un exilio literario o no?

YH: No, yo he conocido suficientes exiliados como para usar a la ligera esa palabra. Para mí, a partir de la experiencia de la gente que he conocido, de muchos exiliados centroamericanos y sudamericanos que conocí en mi infancia y en la adolescencia, es una palabra que no puedo usar de la misma manera, porque yo he sido un migrante privilegiado. Es decir, parte de mi decisión también ha sido tomar distancia del país. Pero tomar distancia no es lo mismo que estar exiliado. Estar exiliado implica una limitación mucho mayor en tus opciones, una relación distinta con la gente que se ha quedado. Yo regreso a México todo lo que puedo, voy muchísimo, voy no sólo en los periodos vacacionales sino durante el semestre, voy y doy una charla, o voy a la boda de un amigo y voy a ver mi familia. Sí, hay distintas maneras de distanciarme, pero yo no lo llamaría un exilio.

LAdS: ¿Qué te aporta, especialmente para tu creación, para tu producción literaria, vivir en el extranjero?

YH: Escribir es una cosa que se hace a solas y hay distintas maneras de encontrar ese espacio de soledad. A veces es en medio de una conferencia rodeado de gente en la que tú te aíslas y te pones a escribir, otras veces es estando en un autobús donde te pones a tomar notas. Esto es, en ese sentido un poco más radical, puesto que aquí puedo pasar muchos días casi sin hablar con nadie y esa especie de aislamiento sí sirve. Mira, yo para escribir necesito estar en México en términos de cómo me nutro lingüísticamente. A uno no le basta con leer los periódicos o leer las novelas o hablar por teléfono, uno necesita estar escuchando cómo cambia el lenguaje en la calle, cómo habla la gente en los cafés, cómo habla la gente en los lugares de trabajo; pero también se necesita un espacio para trabajar eso, para digerirlo de algún modo políticamente. Para mí la literatura no es nada más la mera reproducción de lo que escuchamos o leemos, sino cómo le encontramos sentido en función de una observación de más amplio angular. Vivir en el extranjero me sirve para renovar mi mirada sobre el país, para extrañarme frente a mi propia lengua, porque a veces cuando uno está allí, viviéndola todos los días, se acostumbra tanto que deja de ver algunas cosas. Me sirve, cada que regreso, para extrañarme, para bien y para mal, frente a nuestra realidad y frente a la lengua que usamos.

LAdS: Ahora hablemos sobre otro tema esencial: el oficio del escritor. ¿Cuál es tu forma o tu método de escritura? ¿Cómo escribes?

YH: Bueno, eso ha cambiado en general. Las dos primeras novelas las escribí en las mañanas, y no creas que soy alguien muy de vida de mañana, pero por alguna razón era mi mejor momento para escribir: empezar a las seis de la mañana y estar un gran rato ahí. La última, *La transmigración de los cuerpos*, la escribí aquí en Nueva Orleans. Es la única que he escrito en la tarde-noche porque me costaba mucho trabajo concentrarme en las mañanas. Llega un momento en el que tengo cierta claridad sobre adónde me dirijo y me pongo a escribir. Sin embargo, el proceso empieza mucho antes y ni siquiera diría que hay un punto claro en el cual empieza el proceso de cada libro. Lo que yo hago es tomar notas todo el tiempo, tomo notas sobre una diversidad de cosas, sobre una palabra que me gusta, sobre un objeto que me parece interesante, sobre una historia que escuché o que leí, sobre una manera de narrar con la que me gustaría jugar y que he visto ya sea en una obra de teatro, en

una película o en un libro. Todas esas notas se van acumulando un poco de manera caótica, pero yo diría que "caos más tiempo" se convierte en una cierta armonía intangible. Poco a poco esas notas empiezan a adquirir cierto orden. Palabras que en cierto momento no sé porque las anote, después digo "Ay, esta palabra la he escuchado toda mi vida, pero hasta ahora me ha llamado la atención", y empiezo a ordenarlas en función de otras preocupaciones que tengo, historias que quiero contar. Tengo varios archivos. Ahora que trabajo no sólo a mano si no también en computadoras abiertas, voy ahí organizando mis notas, y llega un punto en el cual digo "esto ya se puede convertir en una historia". Hago unos planes de trabajo relativamente detallados, pero la idea es que estos planes siempre tienen que ser desobedecidos. Es decir, que sirven para saber hacia dónde te diriges pero que no te sirven como una especie de guía de Google, que a cada paso te está diciendo qué hacer. Sirven sólo para tener una especie de ejes cardinales. Es material con el que trabajo que sí me guía pero que no me limita.

LAdS: Abordando ahora la cuestión de géneros, has publicado tres novelas y un par de libros de cuentos. Hablemos de las novelas. La primera, por ejemplo, *Los trabajos del reino*, trata el tema del narcotráfico y la violencia, pero es mucho más que eso. Aquí en Francia, se ha estudiado en la universidad junto con otras de corte policial. Háblanos de otras lecturas posibles.

YH: Bueno, para mí ese es un libro que habla sobre la relación entre el arte y el poder. Hay algo que yo llamo "el núcleo" a partir del cual prolifera el resto de la narración, y en cada libro el núcleo ha sido distinto. En *Trabajos del reino* este núcleo era la tensión entre dos personajes que es, al mismo tiempo, la tensión entre dos éticas, dos estéticas. Estos dos personajes son un hombre poderoso y un artista. Yo tenía claro esto y mi modelo eran los artistas de las cortes europeas: cómo era posible que pudieran consolidarse como sujetos autónomos, con cierta agencia, a pesar de estar a las ordenes de un soberano. Yo no quería escribir una novela ubicada en la Francia del siglo XVIII; así que tomé este conflicto, esta tensión que se da prácticamente en todas las sociedades de todas las épocas y lo ubiqué en el contexto en el cual yo estaba viviendo, en la frontera entre México y Estados Unidos. Tomé un criminal como el hombre poderoso o soberano y el artista es alguien que le canta. De algún modo, esta es la historia de cómo este artista recupera su nombre, y con esto me refiero no sólo a literalmente

cómo se llama él, sino a su dignidad, a su lugar dentro de la sociedad; a cómo él concibe su propio oficio, su importancia y sus posibilidades. Es decir, es de algún modo una manera de reivindicar las posibilidades del arte como un orden que no tiene que ser tutelado por el poder. Para mí, ese es el tema más importante, pero a la hora de estarlo desarrollando en ese contexto, evidentemente, toqué este otro elemento que originalmente era solo el contexto, que es el mundo del narcotráfico en el norte de México, en la frontera entre México y Estados Unidos y eso es lo que más se le ha quedado a muchos lectores, a pesar de que ninguna de esas palabras aparecen en la novela: ni norte, ni narcotráfico, ni México, ni Estados Unidos, ni drogas. Pero eso es lo que se le ha quedado a muchos.

LAdS: ¿Y para *Señales que precederán el fin del mundo*? A mi parecer en ella hay una carga muy interesante de tensión entre géneros, hay un valor simbólico muy fuerte. ¿Podrías ampliar un poco más el tema?

YH: Sí, *Señales que precederán el fin del mundo* es la historia de un viaje que puede ser leído de distintas maneras. Puede ser leído simplemente como el viaje de una persona migrando y que debe confrontar una nueva realidad. En ese viaje reconstruye su propia identidad; también se extraña frente a eso que define su propio país y el país al que está llegando; y también se extraña frente a su propia lengua. En algún sentido, aquí mi modelo sería el viaje que realizan muchos migrantes no sólo entre México y Estados Unidos, sino en muchos otros espacios. Creo que las migraciones son lo que está definiendo este momento de la modernidad en el que vivimos, está redefiniendo cómo entendemos los Estados nacionales, las lenguas nacionales, la misma idea de trabajo. Esta es una manera en la que puede leerse, como el drama personal de una mujer buscando a alguien querido y cómo ella se transforma.

LAdS: ¿Y la tercera, *La trasmigración de los cuerpos*?

YH: Para mí, el núcleo de esa novela es una atmósfera. Hacía mucho tiempo que quería escribir una novela que sucediera dentro de una atmósfera porque para mí uno de los elementos importantes a la hora de pensar cómo sucede un personaje dentro de la narración es, no tanto cuál es su edad, o su peso, o el color de su ropa, sino cómo reacciona ante situaciones difíciles, cómo se define en momentos claves. Yo pensaba que en una atmósfera de crisis generalizada, un personaje tiene que estarse definiendo constantemente, pues está sometido a situaciones límite y me parecía que una epidemia era uno de

estos momentos en los cuales podía observarse eso. Yo ya había trabajado en la idea, ya estaba construyendo hacia adonde iba a dirigirse la novela, cuando estaba en la ciudad de México y me tocó el gran susto de la epidemia H1N1. Entonces, aunque está novela no trata sobre eso, el haber estado esos días allí me sirvió mucho para tener más claridad sobre el ambiente que se estaba viviendo, tanto como en lo que significa estar encerrado, como en el miedo que se sentía al salir a la calle.

LAdS: Para hablar sobre los personajes, y teniendo en cuenta las distancias entre autor y personaje, veo en algunas de tus obras que hay una especie de reflejo tuyo. ¿De qué manera apareces en tus novelas?

YH: Nunca de manera directa, autobiográficamente. Nunca en ninguno de mis libros ha aparecido un personaje que yo podría decir que soy yo, simplemente con el nombre cambiado. A lo mejor en dos o tres cuentos hay un personaje un poco más cercano, pero en las novelas no. Sin embargo, en cada una de ellas hay facetas de lo que yo quiero ver, porque siempre está la diferencia entre cómo se ve uno y cómo lo ven los demás o cómo quiere uno verse. Hay ciertas facetas que yo creo reconocer de mí y que de algún modo exploto o profundizo. En *Trabajos del reino*, en Lobo, el artista, hay algunas de mis preocupaciones con respecto a la lengua, con respecto a la relación de la escritura frente al poder y también con respecto a otras cosas; es decir, la situación de cómo ir encontrando una solución personal frente a la soledad, es una cosa que creo que se seguirá repitiendo ahí. En *Señales que precederán al fin del mundo*, hay algo en el personaje de Maquina también en términos de cómo trata de encontrarle sentido a este permanente cambio de paisaje, a este permanente cambio de registros lingüísticos; cómo ella se encuentra ahí, y que, para alguien como yo que ha vivido en ocho ciudades a lo largo de su vida en tres países distintos, es algo en lo que también había pensado mucho. Pero no quiero decir que sólo sucede con los protagonistas, hay también ciertos personajes en los cuales yo tomo alguna parte de mí y la proyecto. Inclusive, en *Señales que precederán al fin del mundo* uno se encuentra al inicio con personajes que pueden ser patanes, poderosos y medio oscuros; sin que yo sea así, echo mano de una parte de mí para conectarme con ellos. De lo contrario, si los personajes de los que escribo son totalmente ajenos a mí, no podré construir algo. En *La transmigración de los cuerpos*, el Alfaqueque es un personaje con el cual yo me identifico en muchas cosas: de entrada en su relación con esa

mujer a la cual él adora —pero siente distante y por lo que sufre en silencio— y también con la preocupación permanente que tiene por saber qué es lo correcto, qué decisiones tiene que tomar, aunque él sabe que no es ni va a ser un santo jamás.

LAdS: Un aspecto que me interesa mucho en tus novelas es el tratamiento del espacio. Veo que se pueden reconocer ciertos lugares, pero no claramente. En las primeras la frontera es importante, en la última quizás aparece un poco Pachuca... ¿Qué me puedes decir de tus espacios narrativos?

YH: Bueno, yo no escribo novelas que deban reflejar la realidad o que pretendan dar cuenta de manera fiel como sí lo debe hacer el periodismo de ciertos lugares, pero sin lugar a dudas tomo modelos para estos lugares. Lo que hago es tomar una o dos o varias características de estos lugares y explotarlas, en ese sentido es que uno puede ser realista. Es un poco como cuando un caricaturista hace el retrato de un personaje; como cuando dibujaban a Clinton, el caricaturista cometería un error si trata de hacerlo exactamente como si fuera una fotografía. Lo que hace es agrandarle la nariz, porque al hacerlo está poniendo de relieve un elemento muy importante de ese personaje que se perdería si lo hace de manera fiel. Lo mismo sucede con los espacios. Si uno tratara de hacer una descripción fiel de un espacio terminaría por caer en esa paradoja que está en el cuento de Borges, en el cual se hace un mapa del reino, pero cada vez más grande porque el rey quiere que el mapa se corresponda exactamente con cada detalle del reino, hasta que cubre por completo el reino, entonces deja de ser un mapa útil, ya no está diciendo nada sobre el reino. Lo mismo diría yo, uno tiene que tomar algo de estos lugares y de algún modo hacer hablar a estos lugares de la misma manera que los personajes, las emociones están hablando. Es decir, que los lugares también contribuyan para desarrollar ideas, para desarrollar emociones. Entonces sí, en *Trabajos del reino* el punto más importante es Ciudad Juárez, yo he pasado mucho tiempo allí, ese sería mi modelo. En *Señales* hay varios lugares. Comenzaría por Pachuca, luego la Ciudad de México y al atravesar la frontera se ve una serie de lugares del otro lado que son como genéricos extraños. En *La trasmigración de los cuerpos* hay dos modelos, por un lado la ciudad enloquecida, con la gente encerrada en sus casa, sería la ciudad de México; pero tomé algunas de las manías propias de Pachuca, inclusive ahí sí tomé un par de lugares que son de Pachuca. Este lugar que se llama *El corredor de las caricias*, que es donde están todos los prostíbulos, eso existe en Pachuca.

LAdS: Otra cosa que me interesa mucho leyendo tu obra es el estilo del lenguaje. Creo que eres un estilista. En tu obra hay una preocupación por la escritura, por el lenguaje. Hace un momento nos hablabas de esa pasión que sientes por las palabras, de tu gusto de empezar a escribir reflexionando sobre las palabras. Por otra parte, percibo en tus textos un gusto por la elipsis, por una prosa muy cuidada. No sé si estarás de acuerdo con estas percepciones.

YH: Sí, lo primero que diría es que nunca pienso en términos de estilo o en términos de experimentación, sino más bien eso sucede. No es que me diga "necesito crear un estilo" o "necesito experimentar con la lengua", sino que eso es algo que tiene que suceder en función de la búsqueda que estás haciendo para la historia. Para mí, la lengua funciona con la historia y no como una cosa al margen de ella, y la manera en que la lengua funciona con la historia es tratar de encontrar la palabra justa y aquí estoy retomando a Flaubert. Pero cuando hablo de la palabra justa no estoy pensando en la palabra justa como algo que está ahí, oculto debajo de una primera superficie de las cosas y uno solo tiene que quitarlo como si fuera un pellejito y ya está ahí, como que cada objeto, cada emoción, cada acción, como si cada una tuviera su propia palabra ya asignada. Sino que la palabra justa implica construirla en términos de cuál es esa mirada específica que tú tienes sobre el mundo, y en esa construcción es donde puede venir el estilo. Cuando la gente dice que el estilo es algo ornamental, es algo que yo no entiendo verdaderamente. Para mí, el fondo y la forma son la misma cosa, las palabras son nuestra materia de trabajo y si uno desperdicia la oportunidad de estar encontrando una manera específica propia de contar las historias, entonces bien podría estarse dedicando a otra cosa. Sí, le pongo mucho cuidado en función de que creo que siempre puedes decir algo de una manera un poco más precisa y no simplemente repetir manías o repetir clichés. Está bien retomar la tradición, pero no para repetirla, sino para ver cuáles son los límites a los que llegó y estirarlos un poco más.

LAdS: Hablemos también un poco del lector, porque eres un gran lector. Nos explicitabas esa pasión tuya por los libros desde muy temprana edad. ¿Hay autores que te gustan mucho y con los cuáles te sientes a gusto leyéndolos? ¿Hay autores que sientes que te han enseñado algo o que hayan influido en su obra?

YH: Yo no soy la mejor persona para determinar eso, porque uno quisiera que ciertos autores le hayan influido, justo porque uno confunde las respuestas a estas dos preguntas que son distintas. Yo te puedo decir que yo quisiera que los autores que más me gustan sean los que me hayan influido, y el asunto es que esa lista va cambiando. Algunos autores que a mí me gustaron muchísimo y que yo siento que me influyeron, pero que tal vez eso ha cambiado, son, por ejemplo, los autores de novela negra norteamericana Raymond Chandler, Dashiell Hammett (que es el que más me gusta de ellos), Chester Himes y más recientemente Walter Mosley. Boris Vian es un autor —que no tanto en términos del tipo de historia, sino en términos, yo casi diría, de una ética de la narración— de quien yo he querido aprender. Es un tipo que sencillamente se adueña del texto, se adueña de la lengua, no le importa el peso ni de la tradición, ni de la realidad y hace lo que se le pega la gana con eso. Pero también hay otra serie de autores de los cuales yo he tratado de aprender una o dos cosas en particular. Por ejemplo, pienso en Mercè Rodoreda que escribió *La plaza del diamante* y que logra una cosa que a mí me encantaría aprenderle; por ejemplo habla de la guerra civil y es una historia terrible llena de dolor, llena de tragedia y no hay un solo balazo en toda la novela, esa es una cosa muy interesante. Dentro de los autores mexicanos hay muchísimos. Martín Luis Guzmán es como un cliché, pero es alguien a quien a mí me gustaría seguirle aprendiendo; los distintos autores que han hecho narrativa fantástica: Franciso Tario, Arreola. Y está Rulfo que, siempre lo digo, es una especie de monumento alrededor de la plaza, te olvides de él, o no, uno siempre está circulando alrededor suyo. Josefina Vicens es, dentro de la literatura mexicana, otra de las personas que a mí me gusta muchísimo. Bueno, tal y como te decía esta lista puede ir cambiando muchísimo. Más adelante, por ejemplo, descubrí a E. L. Doctorow, un escritor de los Estados Unidos que trabaja mucho con la historia de Estados Unidos, pero que al mismo tiempo es un gran estilista y a mí me gusta muchísimo. Y ahora en México se están haciendo cosas muy interesantes.

LAdS: Tú también has tenido una labor periodística importante y has sido editor de la revista *El perro*. Háblanos un poco de esas vertientes diferentes, la vertiente periodista y la vertiente de editor.

YH: Bueno, yo quisiera haber hecho más cosas, he podido hacerlo sólo en ciertas temporadas. Cuando hice *El perro* era porque tenía un poco de dinero ahorrado y decidí que quería hacer una revista como siempre me hubiera gustado leerla, una

revista sólo de literatura, sin imágenes, sin entrevistas, sin reseñas, sin comerciales. Yo pagué con mi dinero los primeros tres o cuatro números, luego le estuve pidiendo dinero a amigos míos, que por alguna razón han tenido vidas más lucrativas que la mía, y pagaron varios. Después conseguí una beca del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes para sacar otra serie de números. Lo comencé con Enrique Garnica y luego se sumaron otros tres amigos: Alejandro Bellazetín, Juan Álvarez y Daniel Fragoso. Sacamos veinticuatro números y cuando llegamos al número veinticuatro dijimos "bueno vamos a detenernos ahora". Fue una gran experiencia, entre otras cosas porque siempre se habla de la mezquindad de los escritores, pero ahí sacamos veinticuatro números sin pagarle a la gente. La gente estaba dispuesta a publicar en una revistita independiente, con mínima distribución y estaban dispuestos a dar textos inéditos y eso habla de una gran generosidad y de cómo mucha gente entendía el proyecto, que era hacer un objeto disfrutable gracias a la calidad de los textos y a la letra impresa. Eso es algo que disfruté mucho, que costó mucho trabajo; sobre todo la distribución que era muy trabajosa, pero yo me siento muy orgulloso de ese proyecto. Con respecto a lo del periodismo, he hecho a veces entrevistas, he hecho algo de crónica, ha sido siempre de manera irregular. Lo he hecho en algunos periódicos, en revistas en México; lo he hecho con la radio en Estados Unidos y yo lo disfruto porque es meterte en un método distinto y en un registro de escritura distinto. El periodismo y la literatura tienen obligaciones diferentes, aunque en ambos es necesaria la calidad de la escritura. En el periodismo tienes que seguir siendo preciso y cuidar que le suene bien al lector, pero hay una obligación radicalmente distinta que consiste en que tienes que apegarte sólo a lo que sabes, a aquello de lo que tienes pruebas, mientras que en la literatura es exactamente lo contrario. El periodismo es algo que no hago permanentemente, pero es algo que no quiero abandonar y que quiero seguir haciendo.

LAdS: Hablemos ahora de la cultura y de los otros. ¿Te sientes parte de algún grupo o de alguna generación, ya sea mexicana o latinoamericana? ¿Cómo te situarías con respecto a los otros escritores e intelectuales de la actualidad?

YH: Bueno, hace rato que me preguntabas sobre las ventajas o sobre lo que me hacía el estar lejos, una de las cosas que me hace es, para bien y para mal, es estar lejos de los grupos dentro del campo literario mexicano. Algunas personas a veces

me han puesto dentro de la narrativa del norte por haber publicado mi primera novela tomando como modelo a Ciudad Juárez, me llaman algunos de hecho narco-escritor... Pero si tú ves el resto de mi trabajo, pues sólo tangencialmente tiene que ver con el norte y yo ni me he formado allá, ni he hecho vida cultural en el norte. *El perro* es una revista que hice desde Pachuca, por ejemplo, pero tampoco he tenido una vida constante en Pachuca. Es el lugar adonde yo siempre regreso y doy talleres, pero no soy como una figura constante dentro de la vida literaria de Pachuca. Lo cual me parece sano por otro lado, porque creo que hay algo que desapareció, —o que desapareció, para bien, al menos en la manera en la que sucedía antes en México— lo de la preeminencia de ciertos caudillos culturales. Es decir, estos polos que teníamos entre Fuentes y Paz, *Nexos* y *Letras Libres*, que eran disputas políticas disfrazadas de disputas culturales básicamente, con frecuencia disputas por el presupuesto, disputas muy mezquinas, es algo que ya no existe. No quiero decir que no existan las disputas por el presupuesto, pero ya no existe esta especie de ridícula guerrita fría entre dos grupitos. Hoy el campo literario mexicano es muchísimo más diverso, hay muchos grupos y grupos de muy efímera duración, grupos que aparecen y desaparecen, se pelean y eso me parece bien. Entonces, yo no pertenezco a ninguno, tengo amigos y conocidos en distintos estados y en distintas publicaciones, pero estoy al margen de esos debates y eso a mí me parece bien, Ahora, hay ciertas etiquetas de las cuales no puedes huir y una de esas tiene que ver con las cosas que están ahí, casi en tu acta de nacimiento. Cuando naciste perteneces a una serie de escritores, o cuando empezaste a escribir. Por decirte algo, yo nací en el mismo año que Álvaro Enrígue, pero no tenemos nada que ver, no sólo en términos sobre lo que escribimos, sino en los momentos en los que empezamos a escribir. El empezó a escribir mucho antes que yo. El es muy leído desde hace muchos años. En ese sentido, por ejemplo, estamos en lugares distintos. A veces también cuentan los lugares donde has publicado. Yo he publicado —salvo la primera edición de *Trabajos* que publiqué en Tierra Adentro— en España, en una editorial que hacen tres personas y eso también me pone en un lugar un poco fuera de los circuitos de circulación de la literatura mexicana. Pero tampoco es que yo sea marginal, yo he tenido la fortuna de, muy lentamente, encontrar lectores, pero mis tres libros siguen presentes en las librerías en México, y para mí esa es la mayor fortuna que pudiera tener. Entonces, el no estar en los grupos no ha significado para mí una marginación; yo soy quien se ha marginado para bien y para mal estando acá, pero cuando quiero

hacerlo regreso y debate y dialogo y formo parte también de la vida cultural mexicana, aunque siempre brincando entre las actividades y el solipsismo.

LAdS: Muy bien, una última pregunta Yuri. Háblanos de tus proyectos.

YH: Los proyectos cambian. Me encuentro hablando de cosas que voy a hacer y después se me atraviesa otra cosa y ya no hago eso. Pero entonces, fíjate, este año estoy tratando de ser como muy sistemático en lo que voy a hacer. Una de las cosas es que voy a convertir mi tesis del doctorado en un libro de historia, en una narración. No es una reflexión sobre la historia, sino un relato histórico: voy a partir de las fuentes que consulté sobre esta matanza de mineros en Pachuca en 1920. Otra cosa, el año pasado yo quería hacer una serie de cuentos interrelacionados y que fueran cuentos de ciencia ficción. Lo empecé a hacer y no me encontraba, lo abandoné, pero después dije "lo voy a retomar pero ahora ya sin tratar de hacer un solo proyecto, sino cuentos independientes". He escrito cinco de ellos, dos o tres me gustan bastante, otros necesitan más trabajo; voy a escribir por lo menos unos tres más y ya veremos si se conforman como un libro. Por lo pronto he empezado a publicarlos, ya van a salir un par de esos cuentos próximamente, porque me parece bueno que también pasen la prueba de la lectura independiente y ya veremos. Paralelamente, estoy siempre en algunos otros proyectos. Acabo de mandar un cuento para un proyecto en España. Invitaron a cinco hispanohablantes y a cinco angloparlantes a escribir. A los hispanohablantes a escribir cuentos relacionados de algún modo con el autor o con su obra, o con sus personajes con Shakespeare y a los angloparlantes a que hicieran lo mismo, pero con Cervantes. Escribí un cuento tangencialmente relacionado con *Coriolano*, de Shakespeare, que es una de sus obras menos conocidas, y que a mí me interesan mucho porque es una de las pocas obras, sino la única, en la cual el pueblo es un sujeto político. Porque la idea política en Shakespeare siempre es algo que sucede en cuartos cerrados, en el palacio, siempre son las tradiciones de la élite y eso es muy interesante. Bueno, frecuentemente estoy participando en algunos libros, en antologías de distinto tipo. Los proyectos más próximos son sacar la colección de cuentos y el libro de historia. Sigo trabajando en una novela, pero esto será más adelante.

LAdS: Muy bien, muchísimas gracias por tu generosidad y por tu tiempo. Hasta la próxima.

Création

Numéro 6, création

Escenas del Paraíso

Pablo Montoya

Citation recommandée : Montoya, Pablo. "Escenas del Paraíso". *Les Ateliers du SAL* 6 (2015) : 178-181.

1

Aparecen en el horizonte. Un fluido maculado detenido en el viento. Su aleteo es más elocuente que cualquier canto. Simple movimiento traspasado por la luz. Y son incontables. En la lejanía hacen un giro y entran por las oquedades del peñasco. Sé que su huella es la pregunta que debo responder. En la elevación y en la caída soy como ellos. En el vértigo y en la parálisis. Su destinación poco importa. Más allá hay un horizonte jaspeado. En él está pintado el vuelo. Único signo capaz de nombrarme.

2

Atrás quedaba una noche de estrellas fugaces compartidas. Un abrazo que nos dejó una y otra vez al borde de la gratificación. Nos habíamos asomado al amanecer con una sed que solo el agua podía calmar. Entonces buscamos la quebrada a través de la fragancia que desprendían los arbustos. Un torbellino de insectos nos envolvía punzándonos la piel. Nos tomamos de la mano y entramos. Estábamos ya húmedos de estupor cuando la superficie nos tocó con su azul espléndido. En lo alto había una luna difuminada. Y aunque el agua era como una cuchilla, nuestros cuerpos volvieron a abrazarse. No hubo noción de inicio, ni de paso, ni de término. Solo ardimos en la totalidad fría del instante.

3

Surgía en medio de las tierras planas. Era una colina golpeada por la aridez de la costa. Su faz volcánica era prueba de que un ser maternal la estremecía desde el fondo de sus magmas. Si embargo, no era así. Porque del cráter había desaparecido el fuego y ningún líquido capaz de arrasarlo salía de su centro. Un agua pantanosa, en cambio, lo cubría. Su densidad, atravesada de efluvios burbujeantes, invitaba a adentrarse en ella. Así lo hice. Y sentí que un placer inesperado se regaba por mi cuerpo. Percibí una serpiente bordear mis límites y entre mis piernas hubo una sacudida. Debajo del vientre, se produjo la tensión. Criaturas, de miembros que semejaban deltas, empezaron a emerger. Abrían sus ojos en medio de la opacidad del limo. Su brillo me otorgó el ánimo que necesitaba. Entonces giré mi cuerpo y puse la cara al sol. Floté entre el barro. Perdido en una dicha anónima y sin tiempo. Hasta que el cielo oscureció. Y alguien dijo, perentoriamente, que había llegado la hora de salir.

Los últimos

Yuri Herrera
yherrera@tulane.edu

Antes de convertirse en el primer humano en cruzar el Atlántico a pie, fue el último en mirar un caracol arrastrándose sobre el tallo de una planta. Lo vio cuando estaba a punto de iniciar la travesía. Ésa no había sido la peor travesía para Reu, más solitarias fueron la nave y la tabla, y más espantosa había sido la roca; pero ninguna le tomó más tiempo que cruzar todos los ápices del Atlántico a pie.

No había planeado hacerlo, pero el mar se había comido la tierra y la basura se había comido el mar, así es que empezó a caminar hasta el fin de la tierra firme y entonces siguió caminando sobre la costra firme y al cabo de un día dejaron de verse las ruinas a sus espaldas (las enormes ruinas de la embajada de Estados Unidos, las ruinas angulosas de la embajada China, hasta las más imponentes, monumentales ruinas de la embajada de Nicaragua), y ahí fue que decidió que ya no había marcha atrás.

Caminó durante dos años por la superficie enlamada de la costra firme: aprendió a no morir-se royéndola y a no disolverse en su sal por las noches, se curó los güesos él solo cuando el viento lo levantó y lo vapuleó por el cielo como a un trapo y luego lo arrojó sobre las olas rígidas.

Vivía deslumbrado por la resolana pero cada tanto veía debajo de la costra sombras que rumiaban el cuerpo de un lado a otro y se azotaban contra la superficie.

Una vez divisó a un viejo que, inexplicablemente feliz, brincoteaba de un islote de plástico a otro. Se saludaron con la mano en alto, alcanzó a distinguir su figura estirándose contra el resplandor de la costra, y justo en ese momento una enorme boca dentada se alzó alrededor de los pies del viejo y se lo llevó a las profundidades del caldo sucio.

Conoció un ejemplar de esos monstruos cuando topó con los últimos seres humanos que vería antes de alcanzar el otro lado del Océano. Una pequeña colonia de extraviados que se habían ido agrupando conforme las corrientes los empujaban hasta el vórtice en el que ahora vivían. Dedicaban su vigilia miserable a remendar las grietas en la costra, pero habían aprendido a pescar esas bestias de ojos pequeñísimos con fauces que les ocupaban la mitad del cuerpo. Aprovechaban su carne dura y fibrosa para alimentarse, los bigotes tiesos para el remiendo y los colmillos para fabricar lanzas.

Le dijeron que podía quedarse con ellos, pero Reu conocía a los suyos: tenían voluntad de compartir, pero era una voluntad sin güesos. Ya llegaría el momento en que se empujaran unos a

otros para escapar de un mordisco. Aunque le ofrecieran compañía, no dejaba de ser compañía de humanos, que es buena sólo a ratitos.

Llegó a tiempo para colarse en la última nave que alcanzaría la roca que podía sacarlo del sistema solar. Pasaría detrás de la Luna, y si lograban posarse en ella los llevaría quién sabe a dónde, pero eso era lo de menos.

Algún visionario o alguien terriblemente asustado había tenido la idea de acondicionar asteroides para viajar; había tomado generaciones lograrlo pero, una vez que consiguieron imaginarlo irremediablemente terminaron realizándolo. Se aseguraba que más allá de los límites del sistema solar había estaciones desde las cuales salían naves en busca de otra roca; se decía que en esas estaciones había naves mucho más grandes y rápidas que podían llevarlos a un lugar habitable; se contaba de planetas donde casi se podía vivir bien; y hasta de unas rocas en las que había plantas y animales y ahí podían quedarse.

Más rocas, más naves, más planetas, más oxígeno, más tiempo, la esperanza de subirse a la siguiente nave, de esconderse en la siguiente roca.

Persuadió al último de los estibadores, de último a último, de que lo dejara esconderse en la zona de carga. No tuvo ventana para mirar cómo se achicaba el poso de elementos químicos en el que había iniciado su tiempo en el universo. Supo que habían abandonado la Tierra cuando las cajas empezaron a flotar unos poquitos ápices en los ápices de espacio que tenían para moverse, como si celebraran.

Luego frío y desmayo, hasta que lo sacaron de la bodega y lo arrojaron a una caverna de la roca. Aunque la caverna estaba repleta, el peligro no era morir aplastado: se agonizaba en una feroz batalla en cámara lenta por estar cerca de los ductos que escupían alimento y oxígeno. Se estrangulaban sin fuerzas, se arañaban la carne con más odio que contundencia, se arrancaban el cabello, se rompían los güesos muy lentamente. Después, con espantosa eficiencia, los desechos eran empujados hacia una compuerta de donde eran aspirados y enviados al espacio.

Flotaron en ese vaho de cuerpos durante lo que tal vez hayan sido semanas en la tierra, y, un día, llegaron a la estación. *Sí existía.*

Era una plataforma abombada por una cúpula. Estaba presurizada, pero un cristal que iba del suelo al techo separaba a los recién llegados de los que ya estaban ahí. Reu atisbó el

espacio desde su margen, un rectángulo de oscuridad incendiada cada tanto por naves enormes (*sí existían*) despegando del anillo de la cúpula.

Poco a poco se despobló el lado de los primeros conforme los últimos veían marcharse las naves una tras otra, hasta que sólo quedaron ellos. Antes de irse, los primeros alinearon de aquél lado una serie de pequeñas naves-tabla en las que cabía una sola persona acostada mirando al frente. Uno de ellos se acercó al cristal y explicó su mecanismo: tenían energía para el envión que los separaría de la plataforma, y unos cuantos más para cambiar de dirección; así que mejor que los utilizaran sabiamente.

—Con suerte, alguien los encontrará allá afuera —dijo, esforzándose por parecer que creía en lo que decía—. Ha llegado a suceder.

Abrió la compuerta que separaba los dos lados de la cúpula y, antes de que los últimos repararan en su nueva soledad, subió a su nave y se largó.

No hubo peleas para decidir quién ocuparía las tablas porque la mayoría decidió quedarse. Pensaban que esto no podía ser el fin. Él pensaba lo mismo pero prefería pensarlo mientras viajaba.

Una única luz movediza en el abismo oscuro. Tan lentamente se movía que no estuvo seguro de lo que era hasta que la vio acercarse a su tabla. Un cetáceo de metal, negro, tosco, absorto en una burbuja de luz en su vientre.

Cuando estuvo más cerca, Reu vio que, adentro de la burbuja, había una persona *pedaleando*.

Utilizó el combustible que le quedaba para orientar su tabla hacia el cetáceo, pero no fue suficiente. Le pasaría de largo. Entonces el cetáceo cambió de rumbo, se colocó frente a su tabla y abrió una compuerta que se la tragó.

En cuanto pudo reunir fuerzas para salir de la tabla echó a andar por pasillos olorosos a óxido y escaleras rechinantes. Encontró la burbuja al fondo de la nave y por un momento no alcanzó a distinguir nada de tan enceguedora que era su luz, pero finalmente columbró que era una mujer la que pedaleaba. Su cuerpo se tensaba levemente en el movimiento mecánico pero su rostro no denotaba esfuerzo alguno, miraba un panel de instrumentos al frente. Cuando finalmente miró a Reu lo hizo como si no le provocara curiosidad.

—¿Viene alguien más contigo? —dijo.

Reu movió la cabeza de lado a lado. Ella volvió a mirar al frente.

—Qué mal —continuó—. Entonces voy a tener que cocinarle a ti.

Siguió pedaleando un poco más. Luego volvió a mirarlo y sonrió.

—Cuando nos acabemos la comida —dijo—. Tengo mucha.

Hacía tanto que nadie le hacía una broma que por un momento pensó que estaba loca. Luego, casi como un reflejo vestigial, también sonrió.

Se llamaba Pel. Le explicó que los pedales eran la única fuente para acumular energía. Había utilizado parte de ella en modificar unos ápices su posición en el cuadrante infinito para alcanzarlo, así que ahora tendrían que esforzarse en reponerla.

Pel le preguntó a dónde esperaba ir.

—Sólo quiero seguir moviéndome.

Pel asintió y las pupilas se le dilataron como si fuera a decir algo terrible. Pero dijo algo de una precisión distinta:

—No hueles a metal.

Acercó su nariz al cuello de Reu, Reu le pasó a ella una mano por la nuca, y constataron y constataron y constataron y constataron que eran de agua de otros olores, y que la carne seguía batallando en el universo.

El último recuerdo *así* que tenía de la tierra era el de aquella tarde en la garganta interior de una embajada en ruinas. Se había refugiado ahí poco antes de comenzar a caminar hacia el Atlántico y había descubierto que se había preservado un microclima espigado de árboles. Lo descubrió como si acabara de explotar frente a él, pero en verdad nada se movía, todo estaba quieto y silencioso; aunque no era una quietud muerta: podía sentir la tarde *sucediendo*. No el deslizamiento de las cosas, sino del tiempo entre las cosas. Luego vio que algo más se movía, un caracol trajinando un tallo como si el colapso del mundo no le importara nada.

Así se sentía el trecho que la nave cubría mientras él y Pel acoplaban el humano de dos espaldas. Qué planeta podía mejorar ése.

Pero unos muchos ápices más tarde ella dijo:

—Ya estamos cerca.

Reu pedaleaba en ese momento y se detuvo para volverse a mirarla, sin comprender.

—De la estación —siguió Pel—. Hay otra.

Hizo una pausa y continuó:

—Pero de ésta salen cuerpos.

Los primeros habían encontrado un planeta gemelo, pero tan lejano que no podía llegarse en nave, así que idearon cómo

desapizar el cuerpo y luego emitirlo, ápice a ápice, por un tiempo inconmensurable que el cuerpo no concebía sino como un sobresalto de cuásares. Pel no sabía cuánta gente había logrado viajar así, sólo que después de una o dos generaciones el sistema colapsó y las estaciones que desapizaban se aherrumbraron o se perdieron flotando en el espacio.

Pero ella sabía dónde estaba una.

Pronto la avistaron y conforme Pel navegaba el cetáceo en su dirección, él empezó a preguntarse si en verdad quería volver con otros humanos.

Pel no se lo preguntaba, ella decía:

—Vamos a lograrlo.

Y a él el plural lo volvía curioso.

Era una plataforma que en vez de cúpula tenía una chimenea larguísima, mucho más larga que cien veces la longitud del cetáceo. Atracaron. Se pusieron sus trajes y entraron.

Había dos filas de cabinas enfrentadas con una mesa de controles al fondo. Pel afirmaba saber cómo funcionaba y empezó a probarla mientras él inspeccionaba las cabinas para comprobar si tenían algún desperfecto evidente.

De súbito se sintió cómo la fuente de energía se echaba a andar y cimbraba la plataforma; la chimenea se presurizó, sus materiales antiquísimos estaban activos de nuevo, chirriantes pero alertas. Pel siguió manipulando los controles y dos cabinas se iluminaron, una a cada lado, y comenzaron a cambiar de forma acompasadamente, como un segundero, pero a cada segundo correspondía un molde distinto de ser humano.

—Tiene que ser ahora —dijo Pel, dirigiéndose a una de las cabinas.

Reu titubeó.

—¿Y si terminamos en esquinas opuestas del universo?

Pel lo miró como si hubiera dicho algo absurdo. Se dio media vuelta y entró a su cabina. Antes de que se cerrara la puerta dijo algo que él no escuchó aunque sí le vio los labios.

Reu entró a su cabina y desde ahí miró la cabina de Pel ajustarse a su cuerpo con más precisión a cada segundo. Justo antes de que se amoldara a ella como una vaina negra, Reu descifró que Pel había dicho: "Todo el tiempo estamos en esquinas opuestas del universo."

Pensó que lo había dicho como si hablara de algo remediable, como en otra época habría sido volcar una taza sobre el mantel. Luego cada pequeño ápice de su cuerpo comenzó a cubrir los interminables ápices del camino.