

Les ATELIERS du SAL

**Numéro 8
2016**

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

Les Ateliers du SAL

ISSN 1954-3239

Directeur : Eduardo Ramos-Izquierdo, Université Paris-Sorbonne

Rédacteur en chef : Jérôme Dulou, Université Paris-Sorbonne

Secrétaires de rédaction : Paula García Talaván, Roberta Previtera, Université Paris-Sorbonne

Responsable des comptes-rendus : Victoria Ríos Castaño, 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

Laurence Breysse-Chanet, Université Paris-Sorbonne

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

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

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

Roland Spiller, Goethe-Universität

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

Ana María Zubieta, Universidad de Buenos Aires

Comité éditorial

Anna Boccuti, Università degli Studi di Torino
Margherita Cannavacciuolo, Università Ca' Foscari Venezia
Inmaculada Donaire del Yerro, Universidad Autónoma de Madrid
Ana Gallego Cuiñas, Universidad de Granada
Penelope Laurent, Université Paris-Sorbonne
Joaquín Manzi, Université Paris-Sorbonne
Ramón Martí Solano, Université de Limoges
Jaume Peris, Universidad de Valencia
Federica Rocco, Università degli Studi di Udine
Ivonne Sánchez Becerril, UNAM
Andrea Torres Perdigón, Université Paris-Sorbonne

Comité de réception et de lecture

Sandra Acuña, Université Paris-Sorbonne
Marie-Alexandra Barataud, Université Paris-Sorbonne
Jessica Belmar, Université Paris-Sorbonne
Marisella Buitrago Ramírez, Université Paris-Sorbonne
Gerardo Centenera, Université Paris-Sorbonne
Eduardo Cortés, Université Paris-Sorbonne
Charles-Edouard Machet, Université Paris-Sorbonne
Enrique Martín Santamaría, Université Paris-Sorbonne
Raquel Molina Herrera, Université Paris-Sorbonne
Alexander Ortega, Université Paris-Sorbonne
Camilo Vargas, Université Paris-Sorbonne

Edition électronique

Maquette : Andrea Torres Perdigón et Gerardo Centenera
Montage et site : Jérôme Dulou, Paula García Talaván, Charles-Edouard Machet,
Raquel Molina Herrera

Réception des articles et contact

Marisella Buitrago Ramírez et Eduardo Cortés

Table des matières

Présentation	6
Articles	9
<i>Ecritures et lectures plurielles de la ville latino-américaine</i>	10
<i>María Rosa Lojo</i> Los santos de la intemperie entran en la ciudad	11
<i>Victor Andrés Ferretti</i> Urbanismo literario: France-Ville, Santa María y la ciudad imaginaria	31
<i>Luisa Ballesteros</i> La ciudad de Medellín: entre nostalgia y exaltación de Sofía Ospina a Fernando Vallejo	51
<i>Ecritures plurielles : réécritures du pouvoir</i>	62
<i>Iván Alonso</i> Mujeres y República en las <i>Aguafuertes españolas</i> de Roberto Arlt: un mapa entre la tradición y la ruptura	63
<i>Belén Izaguirre Fernández</i> La mujer toma el mando: la exhibición del poder de los personajes femeninos de Silvina Ocampo	77
<i>Eduardo Cortés Nigrinis</i> Des auteurs modernistes sous l'influence des pouvoirs	89
<i>Sandra Acuña</i> El poder de los personajes protagónicos en <i>La novia oscura</i> y <i>Hot sur</i> de Laura Restrepo. Mujeres víctimas y poderosas	106
<i>Marisella Buitrago Ramírez</i> Concepciones de poder en <i>Los informantes</i> (2004) e <i>Historia secreta de Costaguana</i> (2007) de Juan Gabriel Vásquez	118
<i>Mélanges</i>	132
<i>Andrea Gremels</i> Yo veo, yo imagino: André Breton y México	133
<i>Edivaldo González Ramírez</i> De periferias y centros. Albert Camus en América	152

Comptes-rendus	168
<i>Victoria Ríos Castaño</i>	
Sobre la Virgen y la muerte: dos joyas de la prosa religiosa novohispana	169
<i>Marina Bianchi</i>	
Una nueva imagen de Federico	174
<i>Iván Alonso</i>	
Del lunfardo a la estilización: o el lenguaje a trompicones de Roberto Arlt	181
<i>Jérôme Dulou</i>	
Último round, le livre-mandala de Cortázar	187
<i>Nora Marisa León-Real Méndez</i>	
Tras los pasos de Juan Rulfo	192
Entretien	196
<i>Marisella Buitrago Ramírez</i>	
Entrevista a Juan Gabriel Vásquez. <i>Escribir novelas es de alguna manera enfrentarse al relato de los otros</i>	197
Création	210
<i>Tino Villanueva</i>	
Tú, padre Baudelaire (París)	211
<i>Raúl Brasca</i>	
Microficciones	213
<i>Zoe Valdés</i>	
Fragmento de la novela inédita: <i>Un amor griego</i>	217

Présentation

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

Citation recommandée : Ramos-Izquierdo, Eduardo. « Présentation ». *Les Ateliers du SAL* 8 (2016) : 6-8.

Ce huitième numéro de *Les Ateliers du SAL* réunit les communications présentées au cours de deux journées d'études que nous avons co-organisées : la troisième Journée « Ecritures et lectures plurielles de la ville latino-américaine » avec l'Université de Kiel et la septième Journée « Ecritures plurielles : réécritures du pouvoir » avec l'Université de Séville.

Dans ce nouveau volume, nous conservons la même structure que dans les précédents : les dossiers portant sur les manifestations scientifiques organisées, les articles de « Mélanges », la section de « Comptes rendus », celle de l'entretien avec un écrivain actuel et, pour finir, les textes inédits de création.

Le premier dossier contient trois articles portant sur des villes latino-américaines littéraires : Buenos Aires, Medellín et Santa María, la ville créée par Onetti pour sa fiction. L'article initial analyse avec acuité le cas de la dévotion populaire pour le « Gauchito » Antonio Gil à Buenos Aires et ses effets : la ré-signification des cultures, la réactivation des icônes et des récits ; la projection de nouvelles formes artistiques dans l'espace public ; un deuxième article examine de manière pertinente le potentiel de l'urbanisme littéraire dans la lecture de la ville imaginaire en comparant le cas latino-américain d'Onetti et celui de son précédent français, Jules Verne, dans France-Ville ; un dernier article étudie — à travers l'œuvre de divers écrivains colombiens, de Sofía Ospina à Vallejo — l'écriture de Medellín : sa tradition et sa modernité, son art son art de vivre et ses tensions sociopolitiques.

Le deuxième dossier réunit cinq articles. Le premier propose et étudie une carte de la situation inéquitable de la femme et de son *empoderamiento* en Espagne pendant la Deuxième République dans les *Aguafuertes españolas* de Roberto Arlt : le deuxième, dans l'espace de la fiction de Silvina Ocampo, inverse le stéréotype féminin traditionnel et témoigne du fait que la femme est en mesure d'utiliser parfois un pouvoir magique à des fins cruelles ; le troisième examine dans l'œuvre de Darío et de trois colombiens (Silva, Valencia et Barba Jacob) la conscience du pouvoir dans un contexte historique, économique, politique et social ; le suivant, inspiré par la pensée de Nietzsche, distingue la dualité du pouvoir dans les personnages féminins de la prose de Laura Restrepo : victimes et puissantes ; le dernier article étudie, au travers de formes précises du pouvoir (simulation, sociale, oratoire et rhétorique), comment Vásquez réécrit l'histoire dans sa prose de fiction.

La section « Mélanges » présente deux études sur un même

sujet : le regard sur l'Amérique latine de deux grands intellectuels français. Le premier, par le biais d'une approche intermédiaire et interculturelle, analyse deux essais d'André Breton de 1938 sur le Mexique ; le deuxième examine les journaux de voyage en Amérique d'Albert Camus et montre la tension de ses deux regards : celui du métropolitain et celui du pied-noir.

Dans la section de comptes rendus nous proposons dans le cas présent cinq commentaires critiques sur des publications récentes : Trinidad Barrera (ed.). *La portentosa Vida de la Muerte y Dos obras singulares de la prosa novohispana* (Victoria Ríos); Gabriele Morelli. *García Lorca* (Marina Bianchi); Rolf Kailuweit, Volker Jaeckel, Ángela Di Tullio (eds.). *Roberto Arlt y el lenguaje literario argentino* (Iván Alonso) ; Izara Batres. *Cortázar y París: Último round* (Jérôme Dulou); et Pol Popovic. *En pos de Juan Rulfo* (Nora Marisa León).

Par ailleurs, nous reproduisons un entretien avec Juan Gabriel Vasquez (Marisella Buitrago), dans lequel l'auteur nous parle de son métier d'écrivain et des rapports entre l'histoire et la fiction.

Pour finir, nous sommes très honorés de publier dans la section de création des textes inédits de trois auteurs actuels confirmés: un poème de Tino Villanueva, des microfictions de Raúl Brasca et un fragment de l'un des prochains romans de Zoé Valdés.

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 toujours pertinentes. De même, je remercie toute l'équipe éditoriale pour sa disponibilité, son dynamisme, son dévouement et son enthousiasme dans la réalisation de ce nouveau numéro qui nous permet de partager notre passion plurielle pour la littérature.

ERI

Articles

Ecritures et lectures plurielles de la ville latino-américaine

Los santos de la intemperie entran en la ciudad

María Rosa Lojo
CONICET, Universidad de Buenos Aires,
Universidad del Salvador
mrlojo@gmail.com

Citation recommandée : Lojo, María Rosa. "Los santos de la intemperie entran en la ciudad". *Les Ateliers du SAL* 8 (2016) : 11-30.

***Antonio Gil, personaje de la Historia y la leyenda*¹**

En extensas, casi interminables rutas argentinas, del extremo Norte al extremo Sur, se ven cintas rojas enlazadas a cruces de madera, banderas y banderines del mismo color, rodeados por un círculo de piedras; a veces efigies rústicas bajo capillitas o nichos, e incluso, exvotos.

Son pequeños altares, recordatorios, homenajes, agradecimientos, dedicados a Antonio Mamerto Gil Nuñez, gaucho (o "gauchillo"²), nacido en la zona del Paiubre o Pay Ubre³ (actual departamento de Mercedes, provincia de Corrientes), un doce de agosto de un año impreciso, que podría ser 1847. En una hagiografía destinada a la vasta circulación popular, que se convertiría en libro de referencia: *Los poderes del Gauchito Gil, nuestro santo telúrico*⁴, Tránsito Galarza supo resumir, pulir y dar forma a los dispersos relatos y versiones orales sobre este personaje que ya tenía un culto consolidado hacia finales de la década de 1960.

Como Martín Fierro, como Juan Moreira, Antonio Gil es un hombre de campo, ni gran propietario, ni tampoco un indigente. Su historia tiene ecos de la vida de estos gauchos, tanto la del universalmente conocido personaje de José Hernández, como de Moreira, creación del novelista Eduardo Gutiérrez. Este se inspiró en un paisano histórico del mismo nombre, famoso por sus proezas delictivas, a quien presenta como víctima heroica de las injusticias.

1 || El presente artículo es una versión modificada de la Conferencia inaugural de la Jornada Interuniversitaria "Escrituras y lecturas plurales de la ciudad latinoamericana III" leída el 18 de marzo de 2016 en la Maison de la Recherche, Université Paris-Sorbonne.

2 || Gentile apunta que la denominación "gauchillo", utilizada por el folclorólogo Félix Coluccio y por otros autores, corresponde en la provincia de Corrientes al gaucho matrero (rebelde, fugitivo de la justicia) con antecedentes policiales, y es por lo tanto más adecuada para designar el tipo al que corresponde Gil (2014, 3, 15). En lo que hace a la denominación popular, la reconocimiento de Gil como "milagrero" y objeto de culto, habría hecho que el despectivo "gauchillo" se transformara en el afectivo y ponderativo "gauchito", que, como sabemos, es una expresión elogiosa en el contexto rioplatense: "En breve, Gauchito Gil dejó atrás al 'gauchillo = paisano de avería' para dar paso a un tipo serio pero simpático y servicial." (Gentile 2014, 16)

3 || Gentile (2014, 12) señala que el origen del término debería buscarse en "palude" (laguna, charca, sitio pantanoso), atendiendo a la geografía típica de la zona.

4 || El libro de Galarza se adjudica, desde un recuadro en la tapa, la utilidad de instructivo para lograr el cumplimiento de milagros: "Un libro para que se cumplan las promesas más difíciles". Circulan otros textos biográficos, que alcanzaron menos fama, como *La leyenda del Gauchito Gil*, del médico rural Hugo Abel Bertucci, correntino.

Pronto (siempre según Galarza) comienza Gil a ser objeto de la inquina y la codicia de los poderosos, que apunta, sobre todo, como en los casos antes mencionados, a su amada. Se trata de Estrella Díaz Miraflores, una joven viuda, dueña de una estancia (establecimiento rural), vigilada por sus hermanos que no desean ver los bienes familiares en manos de un simple gaucho, y por el comisario del pueblo, que la corteja. Una pelea con el policía⁵, en la que sale triunfante, precipita la caída en desgracia de Gil, quien desde entonces comienza a sufrir la persecución de la ley y se ve forzado a dejar la estancia de Estrella.

Le esperan, sin embargo, cosas peores, como la feroz Guerra de la Triple Alianza, que enfrentó a la Argentina, Brasil y Uruguay contra Paraguay entre 1865 y 1870. Es en ese terreno donde empieza a expandirse su reputación, no sólo de valiente, sino de personalidad carismática, con poderes curativos, aplicados sobre los muchos heridos de la contienda. A su regreso, lo aguarda otra guerra, pero local: la de los llamados "celestes" o liberales contra los "colorados" del partido autonomista de su provincia. Antonio, que tiene simpatías por los colorados, es reclutado, sin embargo, para integrar la tropa del partido contrario.

En esta forzada milicia se produce el gran vuelco de su vida. O, diríamos con Borges, el momento en que Gil sabe por fin, verdaderamente, quién es. Una visión recibida en sueños lo convence de abandonar el ejército. Un ángel, o acaso el mismo *Ñandeyara* (Dios, en guaraní), se le aparece para ordenarle que deje de "derramar sangre de hermanos". Sin necesidad de tales visiones persuasivas, muchos otros gauchos habían tomado y seguirían tomando la decisión de Gil: desertar. El costo era muy alto, ya que la captura de un prófugo del ejército equivalía a una sentencia de muerte; pero al fin y al cabo lo mismo podía ocurrir en la prisión sin barrotes de cuarteles y batallas. Antonio Gil, nacido para ser un hombre libre y de aquí en más, un hombre de Dios, elige pagar el precio junto con dos compañeros y admiradores que lo siguen. Los tres subsistirán refugiándose en los esteros del Iberá. Contarán siempre con la complicidad de los pobres, beneficiados por el equitativo reparto de las provisiones y los animales que roban de las estancias.

Esa existencia azarosa y arriesgada no carece de momentos buenos. Si el gaucho Gil ha dejado la violencia de las armas, no ha renunciado a los placeres. Ama las fiestas, el baile, las diversiones. Busca reencontrarse, clandestinamente, con su recordada Estrella, y lo logra. No pierde, por ese motivo, otras

5 || Un tópico de la literatura, pero sin duda también de la vida real, como puede apreciarse en la historia completamente documentada del bandido Vairoleto (ver abajo).

ocasiones de esparcimiento. Una de ellas le será fatal. Según el mito, después de haber asistido a la fiesta de San Baltasar (el santo negro, de quien era devoto), Gil se echa a dormir la siesta en un montecito con sus compañeros. Es entonces cuando lo apresa la partida policial, no sin antes matar a sus amigos.

Pregunta de rigor: ¿por qué se deja atrapar con mansedumbre, aun contando con un amuleto de San La Muerte capaz de hacerlo invulnerable ante las balas enemigas? Es que su misión —y en esto se aparta radicalmente de Martín Fierro— es la de cordero de Dios, no de asesino. Parece haberse entregado a la partida sin resistencia, para no desdecir de su acatamiento a la exhortación de *Ñandeyara*.

Como cordero lo sacrifican también, presuntamente un 8 de enero de 1874 (o 1878), colgándolo boca abajo en un árbol de la zona (un algarrobo, o un espinillo) y degollándolo con su propio cuchillo. Se atribuye el hecho a un sargento de la partida, que algunas versiones describen como un indio. Aquí es donde Gil se pliega, en un todo, a la "imitación de Cristo" que se cruza en su imagen con el modelo de Martín Fierro. Como Jesús, pende de un madero; como Él, perdona a sus captores y verdugos, y anuncia su primer milagro en beneficio del mismo que lo ejecuta. Y no se priva de añadir que volverá en favores para su pueblo, casi preanunciando a Eva Perón, la "abanderada de los humildes".

Hasta aquí, el relato hagiográfico. La biografía de la persona histórica, como demuestra en un exhaustivo trabajo la folkloróloga Margarita Gentile (2014) no es accesible a través de documentos. El primer relato publicado (sin fundamentación fehaciente) sobre el personaje, dataría de 1906; los registros del culto por parte de recopiladores y estudiosos son relativamente tardíos, pasada la mitad del siglo XX. No aparecen noticias (apunta Gentile) en la Encuesta al Magisterio de 1921 donde sí se mencionan, en cambio, otras devociones.

Pero no es eso, indudablemente, lo que importa a los devotos. Ya no cuenta la historia "real" de un campesino de Corrientes, representante de tantos otros gauchos de su tiempo, sino la historia sagrada que el pueblo ha ido bordando sobre su figura.

Santos "populares"

Hoy día, Antonio Gil es el más famoso de los llamados "santos populares argentinos"⁶, aludidos también como "santos profanos"

6 || Así lo reconoce el antropólogo Pablo Semán, autor de varios libros de referencia sobre religiosidad popular.

(<http://www.agenciapacourondo.com.ar/cultura/9762-qel-gauchito-gil-es-el-santo-popular-mas-importante-de-los-ultimos-20-o-30-anosq>)

o "santos paganos"⁷, no sin inexactitud. En realidad, se trata de figuras veneradas extra muros, más allá de la institucionalidad de la Iglesia católica, mayoritaria en Latinoamérica, que tiene sus específicos y estrictamente reglamentados procedimientos de canonización. No por esto, sin embargo, son percibidas para sus devotos como excluidas del territorio de lo "sagrado", ni tampoco por fuera de la confesión católica, a la que pertenece gran parte de los fieles (Belinky 2010). La definición de "religiosidad popular", evaluada ya sea en forma positiva o negativa⁸, sigue siendo, por otra parte, una zona de debate (Martin 2003), sin que puedan asignársele funciones simples y unívocas. Veremos, por el contrario, cómo genera ricas experiencias que intersectan lo artístico y lo político, que traspasan la barrera de las clases sociales y que ponen en interacción visiones fragmentadas, modernas y postmodernas de la vida social, con percepciones ancestrales de una realidad percibida como totalidad (Semán 2001).

¿Qué condiciones convergen para convertirse en un "santo popular"? 1) Ante todo, compartir con los fieles un horizonte histórico-cultural, una comunidad de experiencias y sobre todo, la cercanía inmediata con las clases más humildes, ya sea por pertenecer a ellas, o por haber dedicado la vida a su servicio. 2) El haber pasado, a juicio de los devotos, por pruebas, obstáculos y sufrimientos que a menudo desembocan en la muerte violenta, en plena juventud. 3) Por supuesto, producir milagros. Más allá de las explicaciones que los no creyentes puedan proponer para los eventos sobrenaturales, lo fundamental es que los fieles creen en ellos. Y así sucede, en efecto, si se atiende al cúmulo de exvotos depositados en sus santuarios.

La ejemplaridad en la virtud, tradicionalmente entendida, no es en cambio un requisito que se exija, y menos aún, la canonización oficial. A veces sucede que personajes de gran popularidad, que cumplen las tres condiciones antes mencionadas, también son seres de probada excelencia moral, que han entrado por la vía ortodoxa de la santificación (en la

7 || Es atendible, desde luego, la observación de Rubén Dri, en cuanto a que la misma creación de santos por parte de la Iglesia Católica deriva de la cristianización de las antiguas deidades paganas en Europa, proceso que continúa sobre los cultos precolombinos y produce complejos fenómenos de sincretismo (2007, 20-22).

8 || Según quien la analice, puede vérsela como práctica de rebelión de los sectores subalternos, emanada de una forma original de cultura, y de una experiencia religiosa legítima y genuina, o como supersticioso ejercicio consolatorio de estos mismos sectores, que retrocederían a prácticas mágicas para solucionar sus problemas o remediar las asimetrías distributivas de un orden social inequitativo (Lojo 2007, 13-17).

Argentina José Gabriel Brochero, llamado "el cura gaucho", a punto de ser declarado santo por el Vaticano⁹, y el beato Ceferino Namuncurá, seminarista de origen mapuche que falleció en la adolescencia). Pero se trata más bien de las excepciones que confirman la regla.

Hay varias tipologías reconocibles en el mapa de la santidad popular¹⁰. Quizá la más extendida, a la que pertenece Antonio Gil, es la de los "bandidos rurales", representantes, para la óptica del pueblo, de sus postergadas reivindicaciones. Otras categorías son las víctimas desvalidas (mujeres y niños), asesinadas cruelmente, o asaltadas por una muerte prematura, debida a enfermedad o accidente, o empujadas hacia un final trágico e injusto (la Difunta Correa); los maestros espirituales y sanadores (Pancho Sierra, la Madre María); y más recientemente las figuras carismáticas del mundo del espectáculo (como la cantante de "bailanta" Gilda).

El culto al Gauchito Gil

El culto a Antonio Gil empezó, según la leyenda¹¹, inmediatamente después de su muerte: su primer devoto es su propio verdugo. Ante el cumplimiento de cuanto el reo había predicho, su ejecutor, arrepentido, construye con sus propias manos una cruz y la lleva a pie, como un penitente, hasta la tumba del ejecutado. De aquí en más, el lugar empieza a ser conocido como "la Cruz Gil", o "Curuzú Gil" y se van sucediendo, lentamente, los pedidos y las gracias concedidas.

En ese ámbito agrandado y modificado de mil maneras por el crecimiento heteróclito de la feligresía, sigue celebrándose un culto que poco se diferencia de cualquier devoción a un santo canonizado, salvo porque no cuenta con oficiantes del clero ni respaldo o regulación de la Iglesia. No obstante, ello, la inmensa mayoría de los fieles son católicos bautizados e integran sin conflictos al Gauchito Gil con la Virgen de Luján y con Jesucristo, como puede apreciarse en las estampitas y cintas de color rojo con imágenes sacras que circulan por el lugar¹². Como en

9 || El Papa Francisco autorizó el 22 de enero de 2016 la publicación de su segundo milagro confirmado, lo cual permitirá elevarlo oficialmente a la condición de santo.

10 || Para un panorama enciclopédico de las celebraciones, devociones, y entidades folklóricas (de las que estos santos forman parte original), ver los libros de Coluccio (1995, 2001 y 2006).

11 || Señala Gentile (2006 y 2014) que este elemento (la curación del hijo del asesino y su gratitud), se incorpora tardíamente a su hagiografía.

12 || Belinsky, que se ocupa de la ciudad de Rosario y del Gran Rosario, advierte claramente esta relación en la zona, corroborada por los resultados de la Primera Encuesta sobre Creencias y Actitudes Religiosas ("si analizamos

cualquier santuario oficial, se encienden y ofrecen velas, se hacen y se cumplen promesas, se dejan muestras de agradecimiento por las gracias obtenidas, y hasta se recibe un "certificado de fe" que atestigua la peregrinación de su poseedor. El ya clásico ícono del Gauchito con la cruz a sus espaldas orna el ángulo superior de la cartulina satinada. La inscripción al pie le adjudica el cometido de todo santo católico: ser "emisario ante Dios" de los ruegos de los creyentes.

La Iglesia no ha convalidado esta veneración. Pero sí han existido signos de acercamiento. Algunos individuales, como los poemas, plegarias y chamamés (música típica del Nordeste argentino) dedicados a Gil por el padre Julián Zini (vicario del obispado de Goya, pero también, poeta, intérprete y músico popular). Otros, de cierta envergadura institucional, como la visita en 2005 de Ricardo Faifer, obispo de Goya, al santuario mercedino, acompañado por diez sacerdotes de su jurisdicción, entre ellos Zini mismo. Faifer calificó a Antonio Gil como "un hermano fallecido que, según creemos, está cerca del Creador"¹³, aunque sin abrir juicio en cuanto a la convicción de su santidad que profesan los fieles.

El culto a Gil también evidencia rasgos no católicos, latentes en la cultura regional. Los especialistas insisten en la persistencia de la cruz guaraní de los cuatro puntos cardinales, figura de la totalidad, sobre la que se imprime la cruz cristiana (Bocconi y Etcheverry en Dri, 2003, 79-119). O señalan los festejos, la música y la comida al lado de la tumba, como resabios del culto a los muertos practicado por las etnias de este origen. Tampoco puede desconocerse cierta impregnación afrobrasileña. Según su leyenda, como hemos dicho, el mismo Gauchito era devoto de Baltasar, rey mago y santo *cambá* ("negro", en guaraní).

Como el de los otros santos populares de la joven Historia nacional, el culto a Gil nace fuera de la ciudad. La mayoría son "santos de la intemperie" y muy en particular los "bandidos rurales" (categoría de Hobsbawn que Hugo Chumbita, 2000,

la relación de aquellos que creen mucho en el Gauchito Gil con otras creencias, encontramos que el más alto porcentaje (91,6%) manifiesta creer mucho en la Virgen María (V016). En un tercer lugar encontramos que un 84,4 % dice creer mucho en Los Santos (V015). Como podemos observar, las creencias de los devotos del Gauchito Gil en la Región Centro se relacionan con expresiones de religiosidad católica, debido fundamentalmente al alto porcentaje que dice creer en la Virgen y en los Santos." Pero esto no implica, aclara Bielinsky, que los devotos canalicen su fe a través de la mediación institucional mientras que en cambio "en el plano de las representaciones, el contenido católico de las creencias es predominante" (2010).

13 || *El Litoral*, Mercedes, Corrientes, 9 de enero de 2005. La visita se realizó el 8 de enero, el mismo día de la festividad de Antonio Gil.

analiza en los procesos históricos argentinos). Desde Antonio Gil al bandido contemporáneo Juan Bautista Vairoleto (1894-1941)¹⁴, la muerte violenta aguarda a estos *outlaw* que son vistos como víctimas y justicieros¹⁵, y comenzaron a ser venerados en los lugares donde cayeron o en los sitios de su definitiva inhumación, ya se trate de descampados completamente exteriores al ejido urbano (Antonio Gil) o de cementerios (Vairoleto, sepultado en el de General Alvear).

De la ruta a las ciudades

En el caso de Gil se produce además una extraordinaria diseminación por las rutas del territorio nacional. Algo similar ocurre con la Difunta Correa (Chertrudi y Newbery, 1978), la santa popular más reconocida. Por eso, también, se dio en llamar a estas figuras "santos rutereros" o "santos de la ruta" (Saidon, 2011). Se les reza al pasar, pidiendo protección para el viaje, o se les coloca alguna ofrenda (botellas de agua, en el caso de la Difunta, muerta de sed mientras intentaba cruzar el desierto cargando a su hijo; velas, cigarrillos, vino, cuando se trata del Gauchito). Pero también, desde una década y media, se registra su presencia en ámbitos urbanos.

Suele observarse que la creciente expansión del culto de Antonio Gil a lo largo de todos los caminos nacionales, y su afincamiento en las ciudades y en la misma Capital Federal, fue paralela a los sucesos traumáticos que marcaron en la Argentina el fin de los años '90 del siglo XX y el comienzo del segundo milenio. La globalización asimétrica, el creciente desempleo, el empobrecimiento de las empresas locales y las economías regionales, la bancarrota pública, la inestabilidad política, incrementaron la sensación de desamparo y potenciaron también los factores de pertenencia identitaria. Antonio Gil, gaucho popular y federal, víctima solidaria y perseguida, un Martín Fierro devenido santo, y como él, ícono nacional y popular, aglutina tendencias contra hegemónicas con respecto a sectores dominantes internos, o incluso amenazas transnacionales, simboliza y canaliza una voluntad reparadora de las injusticias del sistema (Carozzi en Míguez y Semán, 2006, 97-110; Bocconi y Etcheverry en Dri, 2003, 119).

En su región natal (el Noreste) se concentra la mayor cantidad porcentual de creyentes en el Gauchito. No obstante, en

14 || Vairoleto (que a diferencia de Gil sí ha generado documentadas y probadas biografías: Chumbita, 1999, Rubiano, 2004) es el último de los "bandidos rurales" santificados.

15 || "Vengador de los sufrimientos de los pobres", lo llama Alberto Chiarezza (2013).

términos absolutos, la mayoría está en las regiones de Capital, Gran Buenos Aires¹⁶ y Centro, lo que se puede atribuir a la concentración demográfica en las urbes principales, situadas sobre todo en estas dos regiones (Bielinsky 2010, 5)

El ingreso del culto de Gil a las ciudades, grandes y pequeñas, se manifiesta sobre todo de dos maneras visibles: la construcción de santuarios, en aceras, casas y terrenos privados y públicos, y en las réplicas de la fiesta de Antonio Gil el 8 de enero en distintos puntos del país.

En Buenos Aires, Capital Federal, el más importante espacio devocional se encuentra en la Plaza Los Andes, Barrio de la Chacarita (ante el Cementerio del mismo nombre), en la intersección de Concepción Arenal y la Avenida Corrientes (una de las arterias urbanas centrales). Se trata de un lugar estratégico, muy comunicado a través del tren, el subte (metro) y los colectivos (buses) y siempre concurrido. La Plaza posee una feria permanente de comida, ropa, y objetos de santería. Una ficha etnográfica accesible en la web describe minuciosamente tanto los elementos permanentes del lugar de devoción, en su calidad de santuario, como el ritual desarrollado el día 8 de enero¹⁷, en consonancia con la fiesta que se celebra en las afueras de Mercedes. Un árbol gigantesco (que en el aniversario se llena de cintas rojas), una ermita-altar, al pie del árbol (compuesta de dos casitas), exvotos y mensajes de súplica o de gratitud, imágenes del Gauchito y de la Difunta Correa, cruces, velas, botellas, jarrones para las flores que se llevan como ofrendas, una urna para recibir donaciones, un tronco para el descanso y una santería donde es posible comprar efigies y objetos de culto, completan este escenario que, como indica el etnógrafo, tiene la particularidad de ofrecer una celebración cuasi rural (por el entorno del enorme parque) en una localización completamente urbana. Durante el ritual un hombre vestido a

16 || Así, se apunta en una nota publicada en enero de 2011 que la mayor cantidad de asistentes a la fiesta de Antonio Gil en Mercedes proviene del Gran Buenos Aires (<http://diarioepoca.com/286235/Visitantes-bonaerenses-fueron-mayoria-en-la-fiesta-del-Gauchito-lessbr-greater-1/>), sin desconocer por ello la afluencia habitual de peregrinos del NEA (Noreste argentino) y también del Paraguay.

17 || Se halla registrado en el sitio de Cultura del Gobierno de la Ciudad, dentro del rubro "Fiestas, Celebraciones, Conmemoraciones y Rituales": http://www.buenosaires.gob.ar/areas/cultura/cpphc/buscador/detalle.php?id=30&menu_id=18674

La empresa internacional de turismo *Trip Advisor* lo tiene entre sus itinerarios:

https://www.tripadvisor.es/LocationPhotoDirectLink-g312741-d8749474-i158265838-Parque_Los_Andes-Buenos_Aires_Capital_Federal_District.html

imagen del Gauchito, organiza a los devotos y peticionantes, que portan ofrendas pero también retiran algo del árbol. La música de chamamé y eventualmente el baile forman parte del evento. El público mayoritario, según el registro, es de clase baja o clase media baja, muchos de ellos oriundos de la provincia de Corrientes¹⁸.

Pero no se trata ciertamente del único festejo ni del único santuario. Los medios periodísticos, con títulos elocuentes, se hacen eco de la dispersión e impregnación en toda la Capital: "Gauchito Gil: El santo pagano está en todos lados" (*Clarín*, 23/12/12). O: "Parte de la religión. Hoy casi no queda un barrio porteño que no le rinda homenaje al Gauchito Gil, el santo pagano que se convirtió en un símbolo de lucha por la identidad" (*7Días*, 30/08/14). Los espacios sacralizados se multiplican: a metros del bar "El Nuevo Gauchito Gil", en el barrio de La Paternal¹⁹, hay un monolito devocional que recibe el homenaje continuo de los camioneros; en la misma zona de la ciudad una gigantografía del Gauchito, pintada a mano, se expande sobre el muro exterior del Hospital psiquiátrico Torcuato Alvear. También en el Abasto, área de teatros, cines y comercios, popular y artística, se alza una ermita del Gaucho bajo un limonero que, dicen, da milagrosamente frutos todo el año. Aun en los enclaves más selectos, como la esquina de República de la India y Las Heras, en las rejas del Parque Zoológico, se enlazan, con reiterada obsesión, las cintas rojas del Gauchito Gil²⁰, así como lo

18 || El registro corresponde a los años de 2004 y 2005; la festividad ha seguido celebrándose (cfr. Frigerio en Viotti, 2014). Existe también (en caché) otra ficha etnográfica sobre el culto al Gauchito en la Bailanta de Constitución, 11 de enero de 2004. http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:YOfhVazQyasJ:estatico.buenosaires.gov.ar/areas/cultura/cpphc/buscar/download/Culto_gauchito_gil_Constitucion.pdf+&cd=3&hl=es-419&ct=clnk&gl=ar

19 || "Gauchito Gil: El santo pagano está en todos lados". http://www.clarin.com/ciudades/santo-pagano-lados_0_833916729.html

20 || "Parte de la religión. Hoy casi no queda un barrio porteño que no le rinda homenaje al Gauchito Gil, el santo pagano que se convirtió en un símbolo de lucha e identidad". <http://7dias.infonews.com/nota/159667/parte-de-la-religion>; Alejandro Frigerio (Viotti, 2014) recapitula la lucha empecinada para conservar, en esa esquina, un lugar devocional dedicado a Gil: "Alguien hizo un pequeño altar, decían que era un vendedor ambulante de café que era devoto del Gauchito, pero todo el tiempo lo sacaban. La gente dejaba cosas y las sacaban, había una especie de pequeña pared sobre la que lo hacían. Entonces empleados del zoológico sacaron toda la pared para que la gente no insistiera y dejaron sólo una reja. Yo los ví cuando lo hacían." No obstante, las cintas rojas parecen haber perdurado sobre la reja. (<http://www.bifurcaciones.cl/2014/05/la-ciudad-salvaje/>); "Los santos paganos, con más altares en la ciudad. Crecen los sitios de devoción en Palermo, Chacarita y Once" (<http://www.lanacion.com.ar/959336-los-santos->

hacen en el Pasaje Atacalco de Palermo Viejo, donde hay un santuario al lado de las vías del ferrocarril²¹.

Altas y celebraciones se espejan en populosas localidades del Gran Buenos Aires (Florencio Varela, Bernal, Monte Grande, Alejandro Korn, Quilmes, Merlo, Moreno, Pilar; en La Plata, capital de la Provincia de Buenos Aires, en otras ciudades de esta provincia (General Villegas, Marcos Paz, San Clemente, Cañuelas) y en capitales del interior argentino (Resistencia, Paraná, Posadas), por nombrar solo algunas²².

Resulta particularmente significativa, en lo que hace al imaginario nacional, la entrada de los cultos populares a las ciudades y su paulatina legitimación. Sobre todo en la ciudad de Buenos Aires, donde siempre se proyectó, hacia adentro y hacia afuera, una autodefinición de la Argentina como país "civilizado", "europeo", "blanco", "católico" (pero sujeto a paradigmas secularizados y racionales). La entronización del gaucho matrero Antonio Gil en altares urbanos cada vez más céntricos, reactiva viejos tópicos ilustrados "antibárbaros" de la generación de 1837 (en las ficciones y ensayos canónicos de Mármol, Echeverría, Sarmiento), enciende las alarmas esgrimidas por las biopolíticas positivistas a fines del siglo XIX y remite a los prejuicios del antiperonismo clásico (Lojo 1994 y 2011). Hay toda una tradición política y literaria al respecto: el temor al gaucho, "rodeando siempre, como una tempestad, los horizontes de las ciudades",

[paganos-con-mas-altas-en-la-ciudad](#)).

21. <http://www.pasajes-portenios.com.ar/historia5.html>

22. <http://www.telam.com.ar/tags/1781-gauchito-gil/noticias> (diversas celebraciones);

[http://www.telam.com.ar/notas/201301/3891-en-florencio-varela-veneran-al-gauchito-gil-con-una-gran-fiesta-](http://www.telam.com.ar/notas/201301/3891-en-florencio-varela-veneran-al-gauchito-gil-con-una-gran-fiesta-popular.html)

[popular.html](http://www.diversidadreligiosa.com.ar/blog/tres-santuarios-del-gauchito-gil-en-el-conurbano-1/); <http://www.diversidadreligiosa.com.ar/blog/tres-santuarios-del-gauchito-gil-en-el-conurbano-1/> (fiestas en Florencio Varela, conurbano);

<http://www.diversidadreligiosa.com.ar/blog/tres-santuarios-del-gauchito-gil-en-el-conurbano-2/> (fiesta en Alejandro Korn, conurbano);

http://pilaradiario.com/noticias/Masiva-fiesta-por-el-Gauchito-Gil-en-Villa-Rosa_754 (fiesta en Pilar, conurbano);

<http://www.diversidadreligiosa.com.ar/blog/tres-santuarios-del-gauchito-gil-en-el-conurbano-3/> (fiesta en Monte Grande, conurbano);

<https://www.youtube.com/watch?v=XFcGEQRqsmQ> (fiesta en Moreno, conurbano);

<http://villegasdigital.com.ar/index.php/general-villegas-celebraciones-en-honor-al-gauchito-gil.html> (Fiesta en General Villegas, provincia de Buenos Aires);

<http://www.infoblancosobrenegro.com/noticias/6909-los-promeseros-del-gauchito-gil-en-la-plata-se-congregan-para-venerar-al-santo-popular> (Fiesta en La Plata, capital de la provincia de Buenos Aires);

<http://www.primeraedicion.com.ar/nota/211503/www.primeraedicion.com.ar> (fiesta en Posadas, capital de la provincia de Misiones);

según enuncia la novela fundacional *Amalia* (Mármol 1960, 495), que puede desequilibrar, invadiendo el espacio que no le corresponde, todo el orden del *cosmos-civitas*. No menos aprensión (envuelta en el desprecio) provocará el mal llamado "aluvión zoológico"²³ de las masas peronistas, gran parte de las cuales estaban integradas por "cabecitas negras" (migrantes internos, provincianos mestizos, como Antonio Gil) y por los hijos de inmigrantes identificados con ellos. Todos los que osaron, como dijo el poeta Lamborghini, lavarse "las patas en las fuentes" de la mismísima Plaza de Mayo, corazón de Buenos Aires y del país, después de la larga marcha por la liberación de su líder Juan Domingo Perón, el 17 de octubre de 1945.

Con estas devociones populares, el viejo "invasor" gauchesco transmutado en "santito" sale de los estantes del pasado y trasciende el reservorio folklórico rural, resignificándose en un nuevo pacto cotidiano de identidad. En cada "cruz Gil", la "Atenas del Plata" recuerda sus profundas raíces aborígenes, hispano-criollas y afroargentinas, como las de otros pueblos de Latinoamérica.

Espacios intervenidos, proyecciones artísticas

El espacio sagrado abierto en la ciudad por los santos populares y en particular, por Antonio Gil, confluye, como hemos visto, con un espacio de reivindicación antropológica, identitaria, histórica y socio-política. Pero también converge con un espacio estético que en buena parte posibilita su inserción urbana sobre todo en ámbitos donde no hubiera sido posible su ingreso directo, de no mediar el procedimiento artístico legitimador. Tal es el caso de las intervenciones urbanas de Sergio Gravier, que emplazó pequeñas ermitas (del Gauchito, pero también de la Difunta Correa y de Ceferino Namuncurá), en la calle Honduras del exclusivo Palermo Soho, una zona *trendy* donde conviven

<http://www.radionoticiasweb.com.ar/2015/04/07/la-fiesta-del-gauchito-gil-solidaria-en-san-clemente/> (fiesta en San Clemente, provincia de Buenos Aires);

<http://www.eldiario.com.ar/diario/interes-general/121403-el-gauchito-gil-en-el-centro-de-las-devociones-populares.htm> (Paraná, capital de la provincia de Entre Ríos).

23 || La desdichada metáfora fue una creación del diputado radical (partido opositor) Ernesto Sanmartino. Este se había referido al día de las elecciones populares que dieron el triunfo en las urnas al peronismo y por lo tanto llevaron al parlamento diputados de la clase baja trabajadora, que carecían de cultura letrada. Califica de "maullido" el discurso de sus adversarios políticos y los acusa indirectamente de venalidad: "el aluvión zoológico del 24 de febrero de 1946 parece haber arrojado algún diputado a su banca para que desde ella maúlle a los astros por una dieta de 2.500 pesos." (Galasso 2005, 488).

librerías, bares de moda, galerías de arte y un público proclive al experimentalismo. Las formas de apreciar esta intervención pueden ser diametralmente opuestas. Hay quienes vieron en ellas una "banalización del folklore" e incluso un vaciamiento del arte mismo, ya que se apelaría al *ready made*, pero sin la profundidad y el trasfondo conceptual de un Duchamp (de este lado se colocan los folklorólogos Gentile, Sousa y Faletti). "Nos preguntamos —apuntaban en 2006— si el devoto acostumbrado a los altares privados y los pequeños sitios junto a las rutas, dejaría su ofrenda o pedido en Palermo Soho o en Recoleta; si así fuera, su acción quedaría sumida en la mezcolanza donde algunos objetos sí corresponden con la realidad de altares y ermitas. Pero, hasta donde sabemos, el perfil de la mayoría de los devotos de estos santos populares no da para que transiten por ahí" (Gentile, Sousa, Faletti, 2006).

Nueve años más tarde, el antropólogo Frigerio señala que, por el contrario, Gravier "hizo un altar como una instalación artística y se transformó en un altar verdadero. Él lo cuida y también otra gente empezó a hacerlo y a dejar imágenes, flores, ofrendas para el santo. El altar generó también resistencias: lo rompían, le sacaban las imágenes, pero otras personas lo volvían a colocar, lo reconstruían..." (Frigerio en Viotti, 2014).

Los mismos objetos pueden emanar, según sea la perspectiva del espectador-partícipe, una irradiación simbólica en varios planos, y desde luego, tanto en el estético como en el religioso. Gracias a la mencionada apertura del espacio urbano hacia esta devoción, cada vez más naturalizada en él, nada impide que aporten sus rezos u ofrendas los transeúntes de las clases populares que circulan por Palermo Soho u otros barrios similares (donde también existe, aunque no habite allí, una clase proletaria). Por otra parte, ¿es que hay una lista predeterminada de elementos fijos y "puros" que deben o debieran estar en un altar *comme il faut*?. El fenómeno religioso popular es creativo y dinámico, se modifica según las coordenadas tempoespaciales. Por eso puede incorporar a un santuario de Antonio Gil los farolitos rojos de procedencia china que por supuesto, no existían a mediados del siglo XX, o la efigie de un *ekeko* (deidad del altiplano) con su cigarrito en la boca, que responde al cruce con otros estratos religiosos en la gran ciudad colmada de migrantes latinoamericanos y donde la colectividad boliviana tiene un alto impacto.

La proyección artística de las canonizaciones populares (en el terreno de la plástica y de la instalación), realizados y exhibidos dentro de las ciudades, ha sido notable en la última década. Al nombre de Gravier pueden sumarse los de Juan Batalla y Dany

Barreto (que trabajaron juntos en varios proyectos bajo la sigla BA-BA); Damián Cioce y sus ermitas; el mural de Marcos López expuesto en la edición 2013 de Tecnópolis²⁴, los controversiales trabajos con muñecos Ken y Barbie realizados por los artistas rosarinos Pool Paolini y Marianella Perelli, entre otros²⁵. Una de las mayores audacias en la recreación plástica de Antonio Gil es la reciente obra de Damián Rucci²⁶, de neto perfil *gay*, seleccionada para el Salón de Arte Sacro de Tandil en 2015.

El culto a Antonio Gil es uno de los que más repercusiones artísticas ha producido. Además de la plástica, en la poesía y la música populares, empezando por conocidos chamamés como "Vengo a rezarte, Gauchito Gil", de Antonio Tarragó Ros y Carlos Serial, entre tantos otros que pueden adquirirse en el santuario de Mercedes. En el teatro (el unipersonal de Héctor Rodríguez Brussa) y en el cine, con una película como la de Tomás Larrinaga y Ricardo Becher: *El Gauchito Gil: la sangre inocente* (2006), propuesta que intenta cruzar la marginalidad urbana contemporánea con la situación que empujó al Gauchito a la vida de cuatrero.

La imaginación literaria también ha aportado lo suyo al mito de Antonio Gil, con la novela *Colgado de los tobillos* (2001) del formoseño Orlando Van Bredam, o el cuento "Gaúcho con trenzas de sangre" (en *Cuerpos resplandecientes*, de quien suscribe, que recrea las vidas de santos populares de todo el país). Estas y otras ficciones²⁷ se ubican en el tiempo histórico en el que supuestamente vivieron los personajes.

En los últimos años comienzan a proliferar relatos, escritos por las generaciones más jóvenes, que proyectan estas devociones en el ámbito de la ciudad actual, particularmente, la zona del conurbano y las villas miseria. A esta categoría pertenecen en su mayoría los cuentos reunidos en *Paganos. Antología de los santos populares* (2013)²⁸ y las novelas que estudia Jimena

24 || Arte en Tecnópolis. <http://tecnopolis.ar/noticiastecnopoli/art/art-en-tecnopolis/#.VtnyfKT2Ydc>

25 || "La obra" (*Caras y caretas*, 2302, 58)

26 || Formó parte, como pieza principal de la muestra "Vox Pópuli, no tan santos", inaugurada el 8 de octubre de 2015 en el Centro de Investigaciones Cinematográficas y curada por Eugenia Garay Basualdo. Consciente del juego estético transgresor por sobre las representaciones canónicas, la curadora advierte en el catálogo: "Fanáticos religiosos, abstenerse". <http://www.cic.edu.ar/blog/novedades/vox-populi/>

27 || Otros relatos de ficción de este tipo sobre santos populares son los de Leopoldo Brizuela sobre Ceferino Namuncurá (2001), o la novela de Concatti (2003) sobre el montonero Santos Guayama.

28 || Se trata de un libro lujosamente editado, con una ilustración de Julián Marías Roldán por cada historia, viñetas y falsos grabados, y una síntesis de la

Néspolo (2013): desde los policiales de Leonardo Oyola a las novelas de Agustina Bazterrica o Gabriela Cabezón Cámara, trabajadas entre la parodia y el lirismo.

Tanto en las instalaciones y altares, como en el mundo ficcional, la figura del Gauchito suele asociarse a un peligroso vecino: San La Muerte. Un culto popular que no está basado en un personaje de pretendida existencia histórica. Aparece como en las representaciones medievales de la Muerte (la figura de un esqueleto con capa y guadaña) y, según Gentile, amalgama el amuleto protector San La Muerte con el "Señor, La Muerte", vengador y justiciero, que brinda no solo protección personal sino destrucción para los enemigos. La magia negra medieval, y el culto chamánico de los huesos en el área guaraní, confluirían en este temido personaje que se talla en hueso humano, y también sobre una "bala justiciera" (Carozzi y Míguez, 2005). Hacia el 2000 (recapitula Gentile), esta figura se cruza cada vez más con el relato del Gauchito Gil (quien supuestamente llevaba el amuleto colgado al cuello), y se hace frecuente la presencia de la efigie en los mismos santuarios de Gil, o en otros cercanos. Este cruce perturba el mito del Gil pacifista, cordero de Dios, y prospera entre los internos de las cárceles que se tatúan junto al Gauchito la imagen de San La Muerte y esperan de él tanto protección como eventualmente, venganza. Este elemento polémico ha cobrado fuerza, potenciando la índole de bandido rural de Gil mismo. Hoy día, es una presencia constante en los suburbios de las grandes ciudades, y en especial, en el conurbano bonaerense, donde se relaciona con la emergencia de una cultura juvenil de la transgresión a veces directamente asociada al mundo del delito. Las ficciones actuales, e incluso las telenovelas (como la exitosa *Malparida*, 2010-2011)²⁹, se hacen cargo de esta imagen de inquietante ambivalencia, muy en consonancia por otro lado con un *Zeitgeist* neogótico y *dark*.

Conclusiones

La introducción (y la progresiva legitimación) de las devociones populares en el mapa de las megalópolis argentinas (Buenos

vida de cada santo (según se las conoce por la historia y la leyenda) al final de cada cuento. Esta edición contó con el apoyo financiero de la Dirección General del Libro, Bibliotecas y Promoción de la Lectura del Gobierno de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Un dato que acredita el grado de legitimación institucional que han alcanzado hoy día estas devociones como temática cultural, en el ámbito letrado.

29 || La acción de *Malparida* está guiada por el deseo de justicia-venganza (prácticamente indiscernibles). La abuela de la joven protagonista inculca a esta la necesidad de vengar a su madre (seducida y abandonada por un hombre poderoso), y es devota de San La Muerte, a quien se encomienda.

Aires, en especial) es a mi juicio uno de los fenómenos más interesantes en nuestra dinámica urbana de entresiglos. Sin abjurar de su legado cosmopolita, Buenos Aires deja ver y resignifica el interior profundo y sus culturas ancestrales. En una contra paráfrasis del "Poema conjetural", de Borges, "Vencen los gauchos" pero no ya como "bárbaros". No como "los otros", sino "desde nosotros". La lectura se abre a la investigación en múltiples planos: folklórico, antropológico, sociológico, político, religioso, estético. Se visibilizan los estratos subalternos sumergidos y se conectan sus prácticas con nuevas formas de arte que asumen el objeto *kitsch* no necesariamente para la mera cita paródica, sino en un complejo proceso de reencantamiento del mundo.

Es que el imaginario de la santificación popular presupone, quizás como ningún otro, el tránsito del "cuerpo siniestro"³⁰ (en su definición fotográfica) al "cuerpo resplandeciente" de la resurrección. Si los santos populares han llegado a tales, recordemos, no es por su virtud ejemplar, sino por su capacidad de atravesar los más atroces sufrimientos y de trascenderlos. Se trata siempre, en estas historias, de cuerpos violados, torturados, degollados, mutilados, quemados, baleados, cortados, consumidos por dolorosas enfermedades, agredidos en todas las formas posibles por los procesos de "martirio" y "sacrificio", como antesala y condición de su "santidad". En consonancia con una sensibilidad "barroca" de torsión suprema, que viene desde las representaciones coloniales, se transforman —poéticamente— en su opuesto: en el cuerpo brillante, poderoso, ya invulnerable, del bienaventurado que goza de la vida eterna. "Como los cuerpos resplandecientes y translúcidos, cuando cae sobre ellos un rayo luminoso..." (San Basilio 1996, IX, 142-143) proyectan destellos que irradian sobre los otros.

El poder de estas historias irradia sobre los adocenados objetos de culto de la era industrial que, desde su misma inocencia

30 || Señala Romo Mellid, aplicando este concepto a la fotografía: "Llamaremos cuerpos siniestros a los cuerpos muertos, deformes y a todos aquellos que, en general, ofrezcan una representación inquietante del cuerpo, bien desde el punto de vista estético o desde el punto de vista narrativo." [...] "Desde el punto de vista fotográfico, lo siniestro puede ser considerado una categoría estética y narrativa de la fotografía que vendría definida por la presencia en la imagen de elementos estéticos y/o discursivos relacionados con el terror y las sensaciones que este produce. Asimismo, los propios acontecimientos a los que se refieren las fotografías actúan como elementos capaces de "volcar" sobre la imagen el relato siniestro que representan (tal es la fuerza de su "adherencia")".
(<http://apolo.uji.es/analisisfotografico/analisis/PDFsCongreso/MarisolRomoMellid.pdf>)

estridente, colorida, festiva dentro del sacrificio, producen sin embargo, su propia "aura" (Benjamin) en sus distribuciones singulares, en las experiencias únicas de creyentes y contempladores, que humanizan y religan la gigantesca fragmentación anónima de la ciudad.

Bibliografía

Ensayo

- Belinky, A. "La devoción al Gauchito Gil en Ciudad de Rosario y Gran Rosario. Un análisis de los aportes desde los estudios cuantitativos a una perspectiva cualitativa. Nuevos problemas, nuevos desafíos." *Sociedad y religión*. Vol 20, 32-33, 2010. Web. 02 marzo 2016 <http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1853-70812010000100015>.
- Bertucci, Hugo A. *La leyenda del Gauchito Gil. El contexto histórico (1852-1874). La Guerra contra el Paraguay*. Buenos Aires: Editorial Gear, 2004.
- Carozzi, María Julia. "El reconocimiento de las formas populares y locales de la memoria en las políticas del patrimonio cultural". *El espacio cultural de los mitos, ritos, leyendas, celebraciones y devociones. Temas de patrimonio cultural 7*. Buenos Aires: Comisión para la preservación del patrimonio histórico cultural de la Ciudad de Buenos Aires. Reedición 2005 en formato digital. 501-512.
- ____ y Míguez, Daniel. "Múltiples versiones del 'más justo de los santos'. *Una voz extraña. San La Muerte*. Juan Batalla y Daniel Barreto eds. Buenos Aires: 2005. s/p.
- Chertrudi, S. y Newbery, S. *La Difunta Correa*. Buenos Aires: Huemul, 1978.
- Chiarezza, Daniel A. "Juan Bautista Bairoletto, el vengador de los sufrimientos de los pobres". Blog Profesor Daniel Alberto. 6 de febrero de 2013. Web. 05 marzo 2016 <<http://profesor-daniel-alberto-chiarenza.blogspot.com.ar/2013/02/6-de-febrero-de-1926-bairoletto-asalta.html>>.
- Chumbita, Hugo. *Última frontera. Vairoleto: vida y leyenda de un bandolero*. Buenos Aires: Planeta, 1999.
- ____. *Jinetes rebeldes. Historia del bandolerismo social en la Argentina*. Buenos Aires: Vergara, 2000.
- Coluccio, Félix. *Fiestas y celebraciones de la República Argentina*. Buenos Aires: Plus Ultra, 1995 (4ª ed. aumentada).
- ____. *Devociones populares argentinas y americanas*. Buenos Aires: Corregidor, 2001 (3ª ed.).
- ____ y Coluccio, Susana. *Diccionario folklórico argentino*. Buenos Aires: Corregidor, 2006 (10ª ed. corregida y aumentada).
- Dri, Rubén (comp.). *Símbolos y fetiches religiosos en la construcción de la identidad popular*. Buenos Aires: Biblos, 2003.
- Galarza, Tránsito. *Los poderes del gauchito Gil, nuestro primer santo telúrico*. Buenos Aires: Libro Latino, 1999.
- Galasso, Norberto. *Perón. Formación, ascenso y caída (1893-1955). Tomo I*. Buenos Aires: Colihue, 2005.
- Gentile, Margarita E. "Escritura, oralidad y gráfica del itinerario de un santo popular sudamericano: San La Muerte (siglos XX y XXI)". *Espéculo*. Revista Digital Cuatrimestral, 37 (Noviembre 2007-

- Diciembre 2008). 1-12. Web. 04 marzo 2016 <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero37/sanlamu.html>>.
- _____. "La cruz Gil. Historia, espacio y tiempo de una devoción popular de la provincia de Corrientes, República Argentina (siglos XX-XXI)". *Revista de Folklore*. Anuario 2014. Edición Digital. 3-26. Web. 04 marzo 2016 <<http://www.funjdiaz.net/folklore/indice.php?an=2014>>.
- _____. Sousa, I., Faletti, M. "La resignificación de las devociones populares y la banalización del Folklore". *Signos Universitarios Virtual*, 2006. Web. 28 jun. 2016 <www.salvador.edu.ar/vrid/publicaciones/revista/margaritaGentile.htm>.
- Lojo, María Rosa. *La "barbarie" en la narrativa argentina (siglo XIX)*. Buenos Aires: Corregidor, 1994.
- _____. *El símbolo: poéticas, teorías, metatextos*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1997.
- _____. *Cuerpos resplandecientes*. Buenos Aires: Sudamericana, 2007.
- _____. "Fronteiras, finisterras e corredores: do cliché ideológico a polisemia simbólica" ("Fronteras, finisterres y corredores. Del cliché ideológico a la polisemia simbólica"). Aroldo José Abreu Pinto, Madalena Machado y Walnice Vilalva eds. *Nas dobras do mundo a literatura acontece*. Sao Paulo: Arte e Ciência Editora. Programa de Pós-Graduacao em Estudos Literários, 2011. Trad. Dr. Antônio Esteves. 287-313.
- Mármol, José. *Amalia*. Alfredo Veiravé ed. Buenos Aires: Kapelusz, Colección GOLU, 1960.
- Martín, Eloísa. "'Religiosidad popular'": revisando un concepto problemático a partir de la bibliografía argentina". *Estudios sobre religión*, XV, 2003, 2-12.
- Míguez, Daniel y Semán, Pablo (comps.). *Entre santos, cumbias y piquetes. Las culturas populares en la Argentina reciente*. Buenos Aires: Biblos, 2006.
- Néspolo, Jimena. "Representaciones de la religiosidad popular en la novela argentina reciente". *Gramma*, XXIV, 50 (2013). 125-135.
- París, Marta de. *Corrientes y el santoral profano*. Buenos Aires: Plus Ultra, 1988.
- Romo Mellid, Marisol. "La evocación del cuerpo siniestro desde lo fotográfico: del cuerpo del 'delito' al cuerpo del 'relato'. *El análisis de la imagen fotográfica*. Rafael López Lita, Javier Marzal Felici y Francisco Javier Gómez eds. Actas del I Congreso Internacional de Teoría y Técnica de los Medios Audiovisuales. Universitat Jaume I, Castellón octubre 2004. Castellón: Publicacions de la Universitat Jaume I, 2005. 1-17. Web. 05 marzo 2016 <<http://hdl.handle.net/10234/34361>>.
- Rubial García, Antonio. "Cuerpos milagrosos: creación y culto de las reliquias novohispanas". *Estudios de Historia Novohispana*. Vol. 18, nº 18, 1998. 13-30. Web. 05 marzo 2016 <<http://www.revistas.unam.mx/index.php/ehn/article/view/3473>>.

- ____. "Los rituales de la esperanza. Culto y hagiografía de los venerables siervos de Dios novohispanos". Web. 05 marzo 2016 <lasa.international.pitt.edu/LASA97/rubialgarcia.pdf>.
- Rubiano, Néstor A. *Vairoleto. Más allá de la frontera...Historia y leyenda de un bandolero*. Buenos Aires: Corregidor, 2004.
- Saidon, Gabriela. *Santos ruterros. De la Difunta Correa al Gauchito Gil*. Buenos Aires: Tusquets, 2001.
- San Basilio. *El Espíritu Santo*. Madrid: Ciudad Nueva, 1996. IX, 142-143.
- Semán, Pablo. "Cosmológica, holista y relacional: una corriente de la religiosidad popular contemporánea". *Ciencias Sociales y Religión/ Ciências Sociais e Religião*. Año 3, n. 3, oct. 2001. 45-74.
- Viotti, Nicolás. "Enrevista a Alejandro Frigerio". *La ciudad salvaje. Sobre religiosidad, raza y ciudad. Entrevistas*. 2014. Web. 10 ago. 2016 <<http://www.bifurcaciones.cl/2014/05/la-ciudad-salvaje/>>.
- VVAA. *Caras y Caretas. Creencias argentinas. Santos Nacanpop*. Año 54, n° 2.302.
- VVAA. *Nuestra Cultura. Ser y creer en la Argentina. Mitos y leyendas de la fe hoy. Opinan Fortunato Mallimaci, Alejandro Frigerio y María Rosa Lojo*. Año 3, n° 14. Secretaría de Cultura, Presidencia de la Nación.

Ficción

- Almada, Marcos y Eleisegui, Patricio. *Paganos. Antología de santos populares*. Buenos Aires: Alto Pogo, 2013.
- Brizuela, L. "Pequeño Pie de Piedra. Una vida imaginaria de Ceferino Namuncurá en treinta y ocho testimonios". *Los que llegamos más lejos*. Buenos Aires: Alfaguara, 2001.
- Concatti, R. *El Tiempo diablo del Santo Guayama*. Buenos Aires: Corregidor, 2003.
- Van Bredam, O. E. *Colgado de los tobillos*. Formosa: Rincón del Arandú, 2001.

Urbanismo literario: France-Ville, Santa María y la ciudad imaginaria

Victor Andrés Ferretti
Christian-Albrechts-Universität zu Kiel
ferretti@romanistik.uni-kiel.de

Citation recommandée : Ferretti, Victor Andrés. "Urbanismo literario: France-Ville, Santa María y la ciudad imaginaria". *Les Ateliers du SAL* 8 (2016) : 31-50.

[P]rorsus ad similitudinem urbium in nostra tellure.

Swedenborg, *De coelo et inferno* 184

Desde la *Politeía* platónica y llegando a las *Verae historiae* de Luciano de Samosata (II d. C.) se conocen ejemplos clásicos de la descripción de ciudades imaginarias. Y no es importante que todas las ciudades literarias estén claramente puestas entre paréntesis como, por ejemplo, una *lychnópolis* luciana (Luciano, *Verae historiae* 29); pues, no toda ciudad fictiva supone automáticamente una ciudad ficticia, como demostrarían, por ejemplo, *steps* de De Quincey¹ por Londres o *scènes* de Honoré de Balzac² de París: urbes que ciertamente también existen fuera de la literatura³. Desde Platón, Luciano, San Agustín, Marco Polo, Rustichello da Pisa, Iacopo Sannazaro, Tommaso Campanella, Jonathan Swift, Emanuel Swedenborg hasta Italo Calvino, entre otros, la topotesía ha recurrido a la ficción para apelar a la imaginación y construir espacios imaginarios. En esto se podría percibir cierta antropológica necesidad del ser humano de agrandar medialmente el radio de su experiencia empírica para ampliar su vivencia real, "espaciando(se)".

Si bien es cierto que no todo el mundo se pasa las tardes planeando ciudades imaginarias, sí llama la atención el hecho de que existan tantos espacios urbanos que nunca existieron "realmente". Una explicación podría ser que la ficción urbana, como señala la *pólis* platónica, también posibilita dar espacio a ideas, poniendo en juego ideologías. Mientras siga vigente su estatus ficcional *como si (fuera real)*, dichos espacios pueden servir como modelos para hacer concebible la organización de

1 || Vid. Roberts, "The Janus-face", entre otros.

2 || Vid. Stierle (*Der Mythos* 339-519), entre otros.

3 || Gras Miravet lo describe contundentemente: "comprobamos que las supuestas fronteras entre ciudades reales y ciudades imaginarias están compuestas por límites difusos, ya que, a fin de cuentas, en ambos casos, nos encontramos ante espacios igualmente ficcionales (a pesar de la supuesta referencialidad de los nombres), a creaciones igualmente heterogéneas e híbridas, con elementos de ambos mundos, el real y el imaginario, aunque sea en distinta medida" ("¿Ciudades reales?" 153). Habida cuenta de que una ciudad *fictiva* significaría una ciudad "[p]erteneciente o relativ[a] a [una] ficción literaria" y una *ficcional*, más abiertamente, una ciudad "[p]erteneciente o relativ[a] a [una] ficción" (cfr. Diccionario de la Lengua Española, s.v.).

una urbe⁴, siguiendo una *idée* condicional, fundamental⁵. Se trata, pues, de lo que Latour denomina en un contexto de conocimiento científico "[...] the possibility of building a different space-time" (*Science* 232), simulando posibles escenarios sin tener que edificar, reciclar y derrumbar cada vez una ciudad de escala 1:1⁶.

A continuación, se presentarán dos ejemplos de un así entendido urbanismo literario que no solo demuestran el poder de la *poïēsis* literaria, sino también su potencial de crear espacios reflexivos.

Utopía/distopía urbana

En una sagaz novela de Jules Verne del año 1870, un médico francés recibe repentinamente la noticia de ser heredero de medio billón de francos franceses, lo que lo motiva a proyectar una ciudad modelo híper-higiénica que bautizará France-Ville (cap. III). Pero los *Cinq cents millions de la Béguin* (1879) no le pertenecen solo a susodicho doctor Sarrasin, pues también reclama su parte un lejano pariente alemán de nombre Schultze (cap. IV), quien, por el contrario, desea construir con su cuota una ciudad militarmente industrial, denominada Stahlstadt⁷ (cap. V). A pesar de tener objetivos diametralmente opuestos (salud pública vs. exterminación en masa)⁸, ambas ciudades se fundarán vecinamente en el noroeste de los Estados Unidos de América⁹. Conque dos europeos realizan su respectiva utopía/distopía urbana en "Las Indias" con dinero proto-migratorio, teniendo en cuenta que el capital heredado viene de un francés, emigrado al Indostán, que se había casado con una noble viuda bengalí: la begum del título (cap. I).

4 || Un ejemplo meta-discursivo sería la utopía cooperativa Beauclair (III, cap. iv-v) de la novela *Travail* (1901) de É. Zola que 'espacializa', en cierto sentido, ideas proto-socialistas (I, cap. v) y que, asimismo, inspiró urbanismo arquitectónico a la 'ciudad industrial' de T. Garnier, como indica Hahn (*Encyclopedia* 260).

5 || Esto ya lo destaca Vaihinger (*Die Philosophie* 29-39 [cap. II-III]), quien entiende lo *ideal* como *ficción práctica* ("Das Ideal ist eine praktische Fiktion" 67).

6 || Como evoca la novela *Sylvie and Bruno Concluded* (168-169) de L. Carroll y subraya "Del rigor en la ciencia" de J. L. Borges (*Obras completas* 847), un mapa 1:1 solo serviría para desplegar su inutilidad.

7 || Una temprana *ciudad acero* sería la polista Cobinan (Polo, *Il manoscritto* 35).

8 || En el cap. VIII se narra que Schultze posee en su *chambre des obus* diferentes armas de destrucción masiva.

9 || Inicia el cap. V con: "Il y a cinq années que l'héritage de la Béguin est aux mains de ses deux héritiers, et la scène est transportée maintenant aux Etats-Unis, au sud de l'Orégon, à dix lieues du littoral du Pacifique"(63).

Si bien no extraña que una "Ciudad de Acero" industrial-militar no resulte el lugar más ameno para vivir¹⁰, sí llama la atención que no solo se extrañen todo tipo de elementos anti-higiénicos del *locus amoenus* France-Ville (alfombras, plumones, pero también: "existences oisives" [161]), sino también trabajadores "extranjeros" (cap. x). Para garantizar su *hygiène* pública, France-Ville hasta dispone de una "police sanitaire" (162): una autoridad *nettoyante* que cuenta, expresamente, con "chambres désinfectantes" (162). A esta prevención ejecutiva se suman diez reglas arquitectónicas, así como un "ABC de la santé" (164) que contiene "[...] les principes les plus importants d'une vie réglée selon la science [...], exposés dans un langage simple et clair" (164)¹¹.

Por lo tanto, se trata de una utopía urbana (con rudimentos "totalitarios"), basada en un discurso higienista, lo que pone en evidencia el capítulo tres, donde el doctor Sarrasin se dirige a sus colegas¹² en un *Congrès d'Hygiène* en Brighton con las siguientes palabras:

Messieurs, parmi les causes de maladie, de misère et de mort qui nous entourent, il faut en compter une à laquelle je crois rationnel d'attacher une grande importance : ce sont les conditions hygiéniques déplorable dans lesquelles la plupart des hommes sont placés. Ils s'entassent dans des villes, dans des demeures souvent privées d'air et de lumière, ces deux agents indispensables de la vie. Ces agglomérations humaines deviennent parfois de véritables foyers d'infection. Ceux qui n'y trouvent pas la mort sont au moins atteints dans leur santé ; leur force productive diminue, et la société perd ainsi de grandes sommes de travail qui pourraient être appliquées aux plus précieux usages. Pourquoi, messieurs, n'essayerions-nous pas du plus puissant des moyens de persuasion... de l'exemple? Pourquoi ne réunirions-nous pas toutes les forces de notre imagination pour tracer le plan d'une cité modèle sur des données rigoureusement scientifiques?... (*Oui! oui! c'est vrai!*) Pourquoi ne consacrerions-nous pas ensuite le capital dont nous disposons à édifier cette ville et à la présenter au monde comme un enseignement pratique... (*Oui! oui! — Tonnerre d'applaudissements.*) [el resaltado es del autor del artículo] (39).

10 || Esto exponen bien los cap. v y VII.

11 || Como indica la nota a pie de la página 157 (cap. x), la hipo-ciudad de France-Ville sería la *Hygeia* (1876) de Benjamin W. Richardson.

12 || El discurso de Richardson había sido en octubre de 1875, justamente en un congreso en dicha ciudad marítima inglesa, como el mismo autor lo advierte en su *Prefatory Note* (*Hygeia*, párr. 2).

Aquí se proclama la conversión de una teoría en realidad¹³. Y es significativo que se apele justamente a la *imagination* para realizar colectivamente la *idée* científica de una *cit  modèle* para el *enseignement pratique* de conceptos higienistas, cuyos fines, por otra parte, parecen at  er menos a la salud de los ciudadanos en s ¹⁴ que al provecho social de la mano de obra.

Y aunque, llamativamente, no se permite instalarse en la ciudad a los temporeros chinos que la edificaron¹⁵, sí se abre la puerta a una futura inmigración:

Messieurs, reprit le docteur, lorsqu'il eut pu r  int  grer sa place, cette cit  que chacun de nous voit déjà par les yeux de l'imagination, qui peut être dans quelques mois une réalité, cette ville de la santé et du bien-être, nous inviterions tous les peuples à venir la visiter, nous en r  pandriens dans toutes les langues le plan et la description, nous y appellerions les familles honnêtes que la pauvreté et le manque de travail auraient chassées des

13 || Como expone Vaihinger (*Die Philosophie* 603-612 [párr. 28], la distinc  n entre hipótesis y ficción sería su pretensión respecto a una representación de la realidad (*Wirklichkeit*), puesto que una ficción, a diferencia de una hipótesis, se escapa de la verificación/falsificación real. En ese sentido, se podría hablar de la France-Ville modélica como una *semi-ficción* (24 *et al.*) que reclama su realidad retrógradamente con fines discursivos (*i.e.* comprobar el higienismo). Pues, crear una ciudad *como si* la higiene fuera lo más importante para el bienestar de sus habitantes significa ajustar un espacio urbano sinecd  ticamente a exigencias sanitarias, dejando de lado otras necesidades como, por ejemplo, la libertad de poder jugar con el barro, etc. Y precisamente esa negligencia constitutiva/discursiva se  alar  a una travesa entre utopía y distopía que el texto de Verne no cubre.

14 || Es significativo el inicio del pen  ltimo capítulo (xix), donde se caracteriza a Sarrasin, *mastermind* de France-Ville: "Le bon docteur, il faut le dire, n'appartenait pas tellement à l'être collectif, à l'humanité, que l'individu tout entier disparût pour lui, alors même qu'il venait de s'  lancer en plein idéal" (247).

15 || Cap. x: "il faut dire aussi que l'affluence des coolies chinois dans l'Amérique occidentale jetait à ce moment une perturbation grave sur le marché des salaires. Plusieurs   tats avaient d   recourir, pour protéger les moyens d'existence de leurs propres habitants et pour empêcher des violences sanglantes, à une expulsion en masse de ces malheureux. La fondation de France-Ville vint à point pour les empêcher de périr. Leur rémunération uniforme fut fixée à un dollar par jour, qui ne devait leur être payée qu'après l'achèvement des travaux, et à des vivres en nature distribuées par l'administration municipale. On évita ainsi le désordre et les spéculations   hont  es qui déshonorent trop souvent ces grands déplacements de population. [  ] Le produit des travaux était déposé toutes les semaines, en présence des délégués, à la grande Banque de San Francisco, et chaque coolie devait s'engager, en le touchant, à ne plus revenir. Précaution indispensable pour se débarrasser d'une population jaune, qui n'aurait pas manqué de modifier d'une manière assez fâcheuse le type et le génie de la cité nouvelle. Les fondateurs s'étant d'ailleurs réservé le droit d'accorder ou de refuser le permis de séjour, l'application de la mesure a été relativement aisée" (155-156).

pays encombrés. Celles aussi, — vous ne vous étonnerez pas que j’y songe, — à qui la conquête étrangère a fait une cruelle nécessité de l’exil, trouveraient chez nous l’emploi de leur activité, l’application de leur intelligence, et nous apporteraient ces richesses morales, plus précieuses mille fois que les mines d’or et de diamant. Nous aurions là de vastes collèges où la jeunesse, élevée d’après des principes sages, propres à développer et à équilibrer toutes les facultés morales, physiques et intellectuelles, nous préparerait des générations fortes pour l’avenir ! (el resaltado es del autor del artículo) (40).

La utopía de bienestar se expone aquí como una heterotopía para migrantes y refugiados *honnêtes*¹⁶, lo que, al instante, un lord Glandover considera "[b]onne spéculation!" (40), dado que se podría imponer un "octroi", sacando provecho, por así decir, del *cinquième principe* heterotópico de Foucault¹⁷: sugerencia "comercial" que Sarrasin no comparte.

Por consiguiente, France-Ville representa un ejemplo de urbanismo literario que consta de un elemento imaginariamente utópico (*idée*) y de otro realmente heterotópico (otredad). Y como ya indica la proposición del lord y analiza Iser (*Das Fiktive* 377-411) de manera fundamental, la cuestión de cualquier tipo de ficción¹⁸ —no solo urbanística¹⁹— es la forma mediante la cual se realiza lo imaginario. Basten como ejemplo las poiéticas (Aristóteles, *Ars Poetica* 9) andanzas de Don Quijote —"Yo sé quien soy [...], y sé que puedo ser" (*Don Quijote* I, v: 73)— para recalcar que lo imaginario no solo necesita imaginación, sino, también, un espacio donde poder realizarse. Como hace hincapié

16 || Se emplea la terminología espacial siguiendo a Foucault ("Des espaces"); respecto a la relación utopía-heterotopía, vid. Warning ("Utopie").

17 || Foucault ("Des espaces"): "Les hétérotopies supposent toujours un système d’ouverture et de fermeture qui, à la fois, les isole et les rend pénétrables. En général, on n’accède pas à un emplacement hétérotopique comme dans un moulin. Ou bien on y est contraint, c’est le cas de la caserne, le cas de la prison, ou bien il faut se soumettre à des rites et à des purifications. On ne peut y entrer qu’avec une certaine permission et une fois qu’on a accompli un certain nombre de gestes. Il y a même d’ailleurs des hétérotopies qui sont entièrement consacrées à ces activités de purification, purification mi-religieuse, mi-hygiénique comme dans les hammams des musulmans, ou bien purification en apparence purement hygiénique comme dans les saunas scandinaves" (760).

18 || "Ficción" se entiende aquí, con Vaihinger (*Die Philosophie*), principalmente, como un dispositivo *Als-ob* (como-si) que se beneficia de la clásica proposición aristotélica (Aristóteles, 1451a 37-1451b 11) según la cual la *poiēsis* se dedica no a lo realmente ocurrido, sino a lo posible. Con el resultado de que "la finzione diventa lo specchio in cui la società riflette la propria contingenza, la normalità di un mondo che non può più essere univoco e determinato" (Esposito, *Probabilità* 15).

19 || Un ejemplo sería la ciudad funcional expuesta en la *Charte d’Athènes* de 1933, como la discute Holenstein (Jakobson, *Poetik* 34-45).

Mahler ("Semiosphäre" 57-58), refiriéndose a Iser (*Das Fiktive*) y a Foucault ("Des espaces"), ese *intermedio* suele ser la ficción. Es decir, una *idéa*/otredad obtiene, por medio de una ficción literaria, su lugar de expresión, teniendo presente que un espacio ficticio no es congruente con un espacio ficcional, puesto que el primero denomina una "ontología" y el segundo, una modalidad. Además, un espacio imaginario no solo implica un espacio imaginado, sino también un espacio de la imaginación, así como de lo imaginable²⁰, lo que lo vincula con la ficción²¹.

Por tanto, independiente del hecho de que la France-Ville de Verne nunca haya existido *in natura*²², ella sí sirve como *un* modelo²³ (Als-ob)²⁴ urbanístico de planificación de bienestar. Sin embargo, se trata de una ciudad planeada y pensada *ex cathedra*, o sea, sin participación previa de su ciudadanía²⁵. De

20 || En referencia a "espacios de la imaginación", vid. Ferretti, "Tlön".

21 || Baste el ejemplo de las ciudades Orbajosa y Madrid en *Doña Perfecta* (1876) de Benito Pérez Galdós, siendo ambas fictivas (formando parte de una ficción literaria) y ficticia la primera (solo existe en la ficción). Y, según lo aquí propuesto, sería signo de una ciudad imaginaria que —a pesar de ser ficticia— evoca elementos "reales" (como, por ejemplo, la realista Orbajosa). Esa evocación no solo incluiría un *effet de réel* (Barthes, "L'effet"), sino también todo lo que se (re)conoce como "realístico" (vid. Esposito, *Probabilità* 12-21, especialmente 15-16; así como Jakobson, *Poetik* 129-139).

22 || Se localiza France-Ville, concretamente, "à la place où s'élève maintenant la cité nouvelle, s'étendait encore, il y a cinq ans, une lande déserte. C'est le point exact indiqué sur la carte par le 43° degré 11'3" de latitude nord, et le 124° degré 41'17" de longitude à l'ouest de Greenwich. Il se trouve, comme on voit, au bord de l'Océan Pacifique et au pied de la chaîne secondaire des montagnes Rocheuses qui a reçu le nom de Monts-des-Cascades, à vingt lieues au nord du cap Blanc, Etat d'Orégon, Amérique septentrionale" (cap. x, 152-153).

23 || Concluye característicamente la novela: "On peut donc assurer dès maintenant que l'avenir appartient aux efforts du docteur Sarrasin et de Marcel Bruckmann, et que l'exemple de France-Ville et de Stahlstadt, usine et cité modèles, ne sera pas perdu pour les générations futures" (254).

24 || Vid. Vaihinger (*Die Philosophie* 36-39 [cap. III]), quien ve en la utilidad práctica de la ficción su justificación científica (609-611). Con Aristoteles (*Ars Poetica* 9) y Esposito se podría subrayar cierta utilidad realista de la ficción: "Riprendiamo ancora una volta il parallelo con il romanzo, che presentando una finzione realistica permette agli osservatori di costruire aspettative e analisi che l'intrasparenza della realtà non consente, che diventano poi reali nelle loro conseguenze: ciascuno costruisce il suo rapporto con il mondo e con gli altri, le sue pretese e i suoi progetti in seguito anche alle esperienze sperimentate nella frequentazione della fiction. Così ancora una volta per la pianificazione: le prospettive di futuro ricavate dalla probabilità possono anche essere fittizie, ma servono agli osservatori per decidere, e le decisioni diventano un fatto reale, per colui che decide come per tutti gli altri – e i presenti futuri ne saranno senz'altro influenzati" (Esposito, *Probabilità* 44-45).

25 || El hecho discriminatorio de que los obreros que trabajaron en su construcción no sean admitidos en la ciudad subrayaría dicha exclusión,

manera que predomina allí más un *discurso* higienista que *cuestiones* humanas²⁶.

No obstante, lo característico de France-Ville es que no funciona simplemente como contraproyecto de la industrial Stahlstadt, sino que adquiere, igualmente, un elemento distópico, evidenciando que la heterotópica *health city* no solo se nutre de cierto asco "civilizatorio" respecto a *agglomérations humaines*, sino también de un "dogmatismo"²⁷ higienista que funciona como filtro regulador²⁸. En ese sentido se podría hablar de France-Ville como de una meta-ficción urbanista que, por un lado, representa una posible ciudad de bienestar, reflejando, por el otro, fundamentos y dimensiones de una *hygiène* oficial. Visto desde esta perspectiva, se podría presumir que una utopía higienista a la France-Ville, quizá, sea más saludable mientras no se realice. Por lo tanto, significa una *ventaja* del urbanismo literario que logra realizar *ficcionalmente* lo imaginable, proyectando y construyendo ciudades imaginarias sin ruidosas excavadoras, obras de saneamiento, ni bolas de demolición.

Un espacio desplazante

A tutte queste cose egli pensava quando desiderava una città.

I. CALVINO, *LE CITTÀ INVISIBILI* ('LE CITTÀ E LA MEMORIA. 2.')

En su refinada lectura sobre lo imaginario, Gernot Böhme ("Das Imaginäre" 185-187) destaca la importancia de lo no visible para la construcción de la *realidad*. Pues, percibir a un "emperador", como el del famoso cuento de Hans Christian Andersen, supone

considerando, además, que se trata de "[...] une armée de vingt mille coolies chinois, sous la direction de cinq cents contremaîtres et ingénieurs européens" (cap. x, 155).

26 || Dado que una consideración más *lateral* no solo tendría que dedicar atención a actantes y condiciones para el mejor funcionamiento de un *sistema*, sino, igualmente, a ambientes y conceptos para que seres humanos puedan convivir de la mejor forma.

27 || Así, Anderson (*Imaginary cities* 25) considera *tyranny* ciertas normas de la utópica tierra del Preste Juan (siglo XII). Una "utopía" en el sentido propio sería la "isla de los brahmanes" de John Mandeville (siglo XIV; *Viaggi* 179-182) a la que remite Ernst en el contexto de la *Città del sole* de Campanella (21).

28 || Recuérdese que ya la utópica isla de T. Moro conoce una uniformidad de 54 ciudades, "spatiosas omnes et magnificas, lingua, moribus, institutis, legibus prorsus iisdem: idem situs omnium eadem ubique, quatenus per locum licet, rerum facies" (*Utopia* 124), así como que "[u]rbium qui unam norit omnes noverit: ita sunt inter se, quatenus loci natura non obstat, omnino similes" (*Utopia* 130).

algo más que ver a un "hombre"; y ese *algo más* de lo que se ve podría entenderse como la presencia *real* de lo imaginario —su existencia implícita, por decirlo así—. Por lo que lo imaginario también influye en la realidad, como lo demuestran, entre otros, el mundo del *marketing* y de la moda con sus *images*. Posiblemente, pocos medios logren poner en juego dicha presencia de lo *más allá de lo visible* como la literatura. Ella, por su medialidad semiótica, no solo activa la participación imaginaria, sino también tematiza sus constituciones. Don Quijote sirve aquí como precursor, tratándose de un héroe que confronta su entorno con su imaginario caballeresco, poniendo en escena una respectiva ficción, que en la Segunda Parte conocerá más autores²⁹. La metafictionalidad del *Quijote* patentiza, con eso, un signo característico de la literatura: sus ficciones revelan ficcionalidad.

Aparte de autodenunciar su propia ficcionalidad (vid. Iser, *Das Fiktive* 35-38)³⁰, la ficción literaria, en ocasiones, también tematiza posibilidades, así como problemáticas de lo ficcional y ficticio y sus vínculos reales. Una reflexividad literaria que no solo demuestran urbanamente *Los quinientos millones de la begum* de Verne, sino igualmente *La vida breve* (1950) de Juan Carlos Onetti: un autor que, como pone de relieve Vargas Llosa (*El viaje*), ha convertido de modo prominente el nexa ficción-realidad en textura de su *œuvre*:

El tema de la ficción y la vida es una constante que, desde tiempos remotos, aparece en la literatura, y, además de las obras que ya he citado —el *Quijote* y *Madame Bovary*—, muchas otras lo han recreado y explorado de mil maneras diferentes. Pero acaso en ningún otro autor moderno aparezca con tanta fuerza y originalidad como en las novelas y los cuentos de Juan Carlos Onetti, una obra que, sin exagerar demasiado, podríamos decir está casi íntegramente concebida para mostrar la sutil y frondosa manera como, junto a la vida verdadera, los seres humanos hemos venido construyendo una vida paralela, de palabras e imágenes tan mentirosas como persuasivas, donde ir a refugiarnos para escapar de los desastres y limitaciones que a nuestra libertad y a nuestros sueños opone la vida tal como es (31-32).

Si ya su primera y breve novela *El pozo* (1939) trata de la imaginación poética³¹, en el *opus magnum* del uruguayo la

29 || Jeanmaire (*Una lectura* 183-188; 221-223) denomina justamente "teatro" al metafictional episodio ducal (*Don Quijote* II, xxx).

30 || Un texto logra esto explicitando su medialidad como "cuento", pero también mediante la introducción de elementos metafictionales, como Don Quijote hablando con el bachiller sobre *Don Quijote* (*Don Quijote* II, III-IV), etc.

31 || De manera significativa, inician fingiendo (*Novelas* 5-8) las "aventuras"

realidad del protagonista Brausen se convierte por medio de sus otros yos (Arce/Díaz Grey) en ficción vivida. Destaca Rodríguez Monegal, en su prólogo a las *Obras completas* de Onetti, que "[...] el único mundo real para Brausen, como para Arce y Díaz Grey, es el mundo de la ficción" (28). Pero de una ficción que se nutre de lo imaginario, convirtiéndose en un espacio compensatorio y, asimismo, desplazante.

No es casualidad que al inicio de la novela se revelen los fundamentos poiéticos de la imaginaria ciudad de Santa María: la morfina³² y el recuerdo, o sea, el sueño (s.v. "Morpheus", Ovidio, *Metamorphosen* XI, 633-680) y cierta ficción, como lo cuenta el narrador homodiegeticamente en el capítulo dos de la Primera Parte:

Hay un viejo, un médico, que vende morfina. Todo tiene que partir de ahí, de él. [...] Veo una mujer que aparece de golpe en el consultorio médico. El médico vive en Santa María, junto al río. Sólo una vez estuve allí, un día apenas, en verano; pero recuerdo el aire, los árboles frente al hotel, la placidez con que llegaba la balsa por el río. Sé que hay junto a la ciudad una colonia suiza. El médico vive allí, y de golpe entra una mujer en el consultorio (429).

Es importante recordar que la mujer del narrador, llamada Gertrudis, tiene cáncer y ha sido operada recientemente —"[a]blación de mama" (426)—, así que el ambiente medicinal y una "Gertrudis, sabida de memoria" (424) se superponen en la cita mediante el ficticio médico Díaz Grey y una paciente con nombre Elena Sala³³. Se trata de un raciocinio del narrador en el

(11) del narrador-escritor.

32 || En el célebre cuento onettiano "Jacob y el otro" (1961), la morfina tendrá una relación ya metonímica con Santa María, como lo revela allí un diálogo entre médicos: "Si en el club le aconsejaron limitarse a un certificado de defunción —es lo que yo hubiera hecho, con mucha morfina, claro, si usted por cualquier razón no estuviera en Santa María—, yo le aconsejo ahora darle al tipo un certificado de inmortalidad" (*Cuentos* 259).

33 || Esto se revela un poco más tarde cuando el narrador explicita (I, IV): "En algún momento de la noche, Gertrudis tendría que saltar del marco plateado del retrato para aguardar su turno en la antesala de Díaz Grey, entrar en el consultorio, hacer temblar el medallón entre los dos pechos, demasiado grandes para su reconquistado cuerpo de muchacha. [...] Ella, la remota Gertrudis de Montevideo, terminaría por entrar en el consultorio de Díaz Grey; y yo mantendría el cuerpo débil del médico, administraría su pelo escaso, la línea fina y abatida de la boca, para poder esconderme en él, abrir la puerta del consultorio a la Gertrudis de la fotografía. [...] Entraría sonriente en el consultorio de Díaz Grey-Brausen esta Gertrudis-Elena Sala [...]" (447). Nótese la realzante inversión del seno imaginándose Brausen anteriormente (I, II): "La vi avanzar en el consultorio, seria, haciendo oscilar, apenas, un medallón con una fotografía, entre los dos pechos, demasiado pequeños para

que merecen especial atención los actos de percepción implicados respecto a Santa María, que serían un imaginar (*veo*), un recordar (*recuerdo*) y un saber (*sé*) —cierta *gradatio* fenomenológica que prepara el traslado de un imaginado espacio del recuerdo a una concreta ciudad imaginaria:

Estaba, un poco enloquecido, jugando con la ampolla, sintiendo mi necesidad creciente de imaginar y acercarme a un borroso médico [Díaz Grey] de cuarenta años, habitante lacónico y desesperanzado de una pequeña ciudad colocada entre un río y una colonia de labradores suizos. Santa María, porque yo había sido feliz allí, años antes, durante veinticuatro horas y sin motivo (430).

A partir de aquí el recuerdo de un lugar se sobrescribe con la imaginación de un espacio llamado, también³⁴, como la famosa nave de Cristóbal Colón, convirtiéndose en "[...] la ciudad de provincias, Santa María" (431) donde variedad de narraciones de Onetti hallarán su sede fictiva³⁵.

Ahora, lo indicador en *La vida breve* es que Santa María empieza como una ciudad imaginaria donde, inicialmente, viven dos figuras ficticias, Díaz Grey y Elena Sala (I, II), y termina siendo el espacio fictivo por excelencia donde es posible vivir la ficción identitaria del yo Brausen-Arce-Díaz Grey (II, XVII). Hay algo palpablemente nietzscheano en esta subjetividad, ya que no se trata de una identidad "esquizofrénica", sino de una fictiva unidad de yos³⁶. Visto así, Brausen-Arce-Díaz Grey

su corpulencia [...]" (431). Respecto al juego de reflejos y duplicaciones en la novela vid. Irby ("Aspectos").

34 || Rodríguez Monegal en: Onetti (*Obras* 24) remite al nombre de pila de Buenos Aires.

35 || Vid. s.v. "Santa María: espacios y personajes" en el monográfico en línea "Juan Carlos Onetti", coordinado por E. Becerra Grande (Centro Virtual Cervantes). Web. 31 marzo. 2016 <http://cvc.cervantes.es/Literatura/escritores/onetti/santa_maria/>.

36 || Las dos referencias fragmentarias de F. Nietzsche de los años ochenta serían (*Werke*): "Die Annahme des *einen Subjekts* ist vielleicht nicht notwendig; vielleicht ist es ebensogut erlaubt, eine Vielheit von Subjekten anzunehmen, deren Zusammenspiel und Kampf unserem Denken und überhaupt unserem Bewußtsein zugrunde liegt. [...] *Meine Hypothese*[: Das Subjekt als Vielheit" (473); y "*Subjekt*: das ist die Terminologie unsres Glaubens an eine *Einheit* unter allen den verschiedenen Momenten höchsten Realitätsgefühls: wir verstehen diesen Glauben als *Wirkung einer Ursache*, – wir glauben an unseren Glauben so weit, daß wir um seinetwillen die 'Wahrheit', 'Wirklichkeit', 'Substantialität' überhaupt imaginieren. – 'Subjekt' ist die Fiktion, als ob viele *gleiche* Zustände an uns die Wirkung *eines* Substrats wären: aber *wir* haben erst die 'Gleichheit' dieser Zustände *geschaffen*; das Gleich-setzen und Zurecht-machen derselben ist der *Tatbestand*, nicht die Gleichheit (– diese ist vielmehr zu *leugnen* –) (627). O sea: el sujeto concebido como pluralidad y el hecho poético de una unidad de

representarían una plural subjetividad meta-ficcional —en un sentido ya reflexivo, dado que la novela no solo tematiza la *poíēsis* de yos fictivos (Arce/Díaz Grey), sino también y substancialmente pone en evidencia la ficción de un yo (Brausen)³⁷.

Tres dimensiones constituyen esta compleja pluralidad: el espacio "empírico" (real) de Brausen (Buenos Aires), el espacio "protético" (fictivo) de Arce (departamento vecino *et al.*) y el espacio "compensatorio" (imaginario) de Díaz Grey (Santa María). Siendo el segundo un espacio umbral en el que Brausen puede "escenificarse" como Arce, pero "recordar" del mismo modo un Montevideo pretérito: dos "vectores", por decir así, que convergerán en un viaje con la vecina-amante Queca a la capital de Uruguay³⁸.

Si Don Quijote confronta su entorno con su imaginario, actuando como caballero literario, Brausen se proyecta un espacio imaginario para poder vivir allí sus ficciones. Como el manchego³⁹, el rioplatense no se conforma con la escritura de

momentos yos, revelando el sujeto como ficción.

37 || Esto se explicita en el capítulo xxii de la Primera Parte: "Chupando su pipa vacía, el viejo Macleod había susurrado a Stein que me echaría a la calle a fin de mes; había transado con un cheque de cinco mil. Entretanto, yo casi no trabajaba y existía apenas: era Arce en las regulares borracheras con la Queca, en el creciente placer de golpearla, en el asombro de que me fuera fácil y necesario hacerlo; era Díaz Grey, escribiéndolo o pensándolo, asombrado aquí de mi poder y de la riqueza de la vida" (*La vida breve* 559). La figura etimológica (asombro-asombrado) contornearía aquí dicha "extraña" conciencia (era).

38 || Emblemáticamente (I, xx), "Aquí estoy yo, en esta cama en que puedo descubrir antiguas presencias mezcladas, contradictorias, oyendo el ruido del agua que cae sobre una mujer desdeñable que es mi amante, que me llevará un día de éstos a Montevideo para devolverme, mediante el dinero de un viejo amigo respetuoso, a los años de juventud, a los amigos que la están custodiando, a las esquinas donde estuve contigo; a Raquel, tal vez" (y 553). La oscilación Brausen±Arce se hace notable un poco más tarde (I, xxii): "La invitación que me hizo la Queca para ir a Montevideo me había separado de Arce, me hizo irresponsable de lo que él pensara o hiciera, me llenó de la tentación de mirarlo descender con lentitud hasta un total cinismo, hasta un fondo invencible de vileza del que estaría obligado a levantarse para actuar por mí. También sirvió la invitación para que descubriera, maduro, mi antiguo deseo —tantas veces insinuado y rechazado— de reencontrar a Gertrudis en Raquel, de volver a estar nuevamente con mi mujer, con lo más importante suyo, por medio de la flaca hermana menor, tan distinta pero en la edad que tenía Gertrudis entonces, más tonta y llena de la sangre nórdica del padre, pero, recién ahora, en este año, verdadera hermana de la otra" (559).

39 || "[Y] muchas veces le vino deseo de tomar la pluma y darme fin al pie de la letra como allí se promete; y sin duda alguna lo hiciera, y aun saliera con ello, si otros mayores y continuos pensamientos no se lo estorbaran" (*Don Quijote II*, I: 38).

una ficción; no, Brausen aprovecha la *poiēsis* para efectuar esa singular ficción llamada yo⁴⁰, realizando mediante ella su(s) imaginario(s).

Vale analizar la táctica de Brausen para proyectar dicha ciudad, que se convertirá en pantalla constitutiva. Al inicio está la proyección narcisista⁴¹ (II, XIII):

Empecé a dibujar el nombre de Díaz Grey, a copiarlo con letras de imprenta y precedido por las palabras *calle, avenida, parque, paseo*; levanté el plano de la ciudad que había ido construyendo alrededor del médico, alimentado con su pequeño cuerpo inmóvil junto a la ventana del consultorio; como ideas, como deseos cuyo seguro cumplimiento despojara de vehemencia, tracé las manzanas, los contornos arbolados, las calles que declinaban para morir en el muelle viejo o se perdían detrás de Díaz Grey, en el aún ignorado paisaje campesino interpuesto entre la ciudad y la colonia suiza. Luché por la perspectiva a vuelo de pájaro de la estatua ecuestre que se alzaba en el centro de la plaza principal — había otra, anterior y en abandono, sólo visitada por niños y próxima al mercado—, la estatua levantada por la contribución gustosa y la memoria agradecida de sus conciudadanos al general Díaz Grey, no inferior a nadie en las proezas de la guerra o en las batallas fecundas de la paz. Dibujé ondas en ese y los paréntesis de las gaviotas para señalar el río y me sentí estremecer por la alegría, por el deslumbramiento de la riqueza de que me había hecho dueño insensiblemente, por la lástima que me infundía el destino de los demás [...] (*La vida breve* 661-662).

Santa María gravita alrededor de Díaz Grey, un hombre que había motivado la fundación de dicha ciudad y un nombre que acabará dominando sus dimensiones:

veía la estatua de Díaz Grey apuntando con la espada hacia los campos del partido de San Martín, el pedestal verdoso y manchado, la sobria y justiciera leyenda oculta a medias por la siempre renovada corona de flores; veía las parejas en el atardecer del domingo y en la plaza, las muchachas que llegaban con muchachas por la avenida Díaz Grey, después del paseo bajo los enormes árboles del parque Díaz Grey [...]; veía los hombres salir de la confitería Díaz Grey con fingida pereza, los sombreros inclinados, un cigarrillo recién encendido entre los dedos; veía los

40 || De acuerdo con Žižek, hasta se podría detallar que el yo en *La vida breve* representa la ausencia de un sujeto, puesto que "a signifier (S1) represents for another signifier (S2) its absence, its lack [S], which is the subject" (*For they know* 22). O sea, el yo en *La vida breve* representaría la ausencia de un sujeto, en la que se inscriben Brausen, Arce, Díaz Grey.

41 || Un poco más tarde, se hablará, en la "Historia del Caballero de la rosa y de la Virgen encinta" (1956), de "[...] la plaza vieja, circular, o plaza Brausen, o plaza del Fundador" (*Cuentos* 194). Y un decenio después de *La vida breve*, en "Jacob y el otro", ya existirá en Santa María un "[...] monumento a Brausen" (260). Respecto al *tópos* Brausen vid. Curiel (*Santa María* 105-106).

coches de los colonos trepar hacia Santa María, trasladar suavemente en el principio inmovilizado de la noche una redonda nube de polvo por la carretera Díaz Grey (*La vida breve* 662).

Dinamizado por una anafórica imaginación (*veía*), lo que parece señalar un afuera de Santa María (espada de Díaz Grey) termina siendo una vuelta a la misma ciudad por *la carretera Díaz Grey*, donde "Díaz Grey" significa aquí una referencia a un *autós*, como subrayaría el siguiente párrafo:

Firmé el plano y lo rompí lentamente, hasta que mis dedos no pudieron manejar los pedacitos de papel, pensando en la ciudad de Díaz Grey, en el río y la colonia, pensando que la ciudad y el infinito número de personas, muertes, atardeceres, consumaciones y semanas que podía contener eran tan míos como mi esqueleto, inseparables, ajenos a la adversidad y a las circunstancias. Más allá de las persianas del hotel se estaba formando la mañana y en ella iba a introducirme, seguro y privilegiado, trasladando ante presencias hostiles o indiferentes, ante el mismo rostro supuesto del amor, Santa María y su carga, el río que me era dable secar, la existencia determinada y estólida de los colonos suizos que yo podía transformar en confusión por el solo placer de la injusticia (*La vida breve* 662-663).

El yo firma el documento y —siendo el omnipotente creador de Santa María⁴²— se permite destruirlo enseguida. Dicho lacanianamente con Žižek (*For they know* 22-23), aquí no se trata de representar Santa María como lugar, dado que dicha ciudad expone, más bien, un espacio de auto-inscripción en el que un yo figura como *signifiant-maitre*⁴³ para el que Brausen, Arce y Díaz Grey *representan el sujeto*. En consecuencia, es en la *Leerstelle* —en el espacio vacío— del yo donde se inscriben los otros.

La significativa diferencia entre yo y Brausen se hace palpable al final de la novela, cuando un hombre le pregunta al yo huido a Santa María si es Brausen, volviendo a insistir (II, xvi):

42 || Más adelante se expresará omnipotentemente (II, xvi): "Periódicos viejos y tostados se estiraban en la ventana de la fonda y me defendían del sol; yo podía desgarrarlos y mirar hacia Santa María, volver a pensar que todos los hombres que la habitaban habían nacido de mí y que era capaz de hacerles concebir el amor como un absoluto, reconocerse a sí mismos en el acto de amor y aceptar para siempre esta imagen, transformarla en un cauce por el que habría de correr el tiempo y su carga, desde la definitiva revelación hasta la muerte; que, en último caso, era capaz de proporcionar a cada uno de ellos una agonía lúcida y sin dolor para que comprendieran el sentido de lo que habían vivido" (683).

43 || Con relación a este concepto lacaniano vid. Žižek (*For they know* 21-27).

—¿Brausen? —preguntó la voz.

Miré en silencio al hombre, comprendí que me sería posible aludir a nada negando o asintiendo. Ernesto golpeó la cara del hombre y lo hizo chocar contra el árbol; volvió a golpearlo cuando caía y el cuerpo quedó inmóvil sobre el barro, de cara a la llovizna y boquiabierto, el diario doblado encima de la garganta (*La vida breve* 698).

La respuesta es explicativa: una *boca* abierta, papel con letras *encima de la garganta y barro* "golémico" —símbolos de inscripción subjetiva de un yo magistral que se sabe escapado—. Así, Santa María se convierte en el espacio vacío de un yo al que otros no logran *sujetar*, pero una *Leerstelle* que sí se puede señalar (II, XVI):

Tracé una cruz sobre el círculo que señalaba a Santa María, en el mapa; estuve cavilando acerca de la forma más conveniente de llegar a la ciudad, examiné las variantes posibles, las ventajas de avanzar desde el oeste y las de hacer un rodeo y entrar en Santa María por el norte, atravesar la colonia suiza y aparecer de pronto en la plaza, en la aglomeración inquieta y musical de una tarde de domingo, provocativo y lento, arrastrando mi desafío entre hombres y mujeres (*La vida breve* 682).

Con una sobrescrita cruz, significando su ausencia (y, asimismo, el espacio vacío del yo), Santa María se presenta aquí como lugar ficcional ("como si fuera un lugar en el mapa") por antonomasia, convirtiéndose, de tal manera, en referencia simulada⁴⁴, o sea, en representación de algo supuestamente real⁴⁵.

Hay incluso una segunda relación entre lo real y lo imaginario en *La vida breve* que se suma a la sobrescritura⁴⁶ de lo real mediante lo imaginario: la dinamización de lo real por medio de la imaginación, como lo demostraría la vividora Mami, a quien le gusta "[...] jugar a las calles de París [...]" (I, VI: 466) —una suerte de *imaginación cartográfica*⁴⁷ que en el capítulo once de la

44 || Vale tener en cuenta aquí la lectura deleuziana del simulacro platónico (*Logique* 292-307).

45 || Circularidad ficcional (*el círculo que señalaba a Santa María*) y un ambiguo juego con lo real-imaginario (I, II: "Santa María, porque yo había sido feliz allí, años antes, durante veinticuatro horas y sin motivo" [430]) constituirían la *suppositio*.

46 || Sirva como ejemplo: "[...] abrí el mapa sobre la mesa; mi dedo tocaba o iba saltando sobre pueblos, caminos y vías férreas, sobre manchas azules, irregulares, de significado desconocido; mudo, concentrado [...], establecí el tiempo y el rodeo necesarios para llegar a Santa María a través de lugares aislados, poblachos y caminos de tierra, donde sería imposible que nos cayera en las manos un diario de Buenos Aires" (II, xvi 682).

47 || Respecto a este tipo de *imaginatio*, vid. Dünne (*Kartographische Imagination* 47-59; 180-182; 250-254).

Segunda Parte, titulado "Paris plaisir", se presentará como un *parcours* imaginario mediante un "[...] plano de la ciudad de París, itinéraire pratique de l'étranger" (647).

Tomando en consideración la compleja superposición ficcional de lo imaginario sobre lo real, vale insistir, con Juan José Saer ("La vida breve"), en que la imaginaria Santa María es mucho más que una ciudad ficticia, dado que:

En cuanto al distrito de Yoknapatawpha, el territorio creado por Faulkner, presenta con la ciudad de Santa María de Onetti una diferencia fundamental ya que es el equivalente de un territorio real, apenas deformado por su trasplante; la representación de un mundo empírico transferido a una dimensión literaria. *En cambio, la Santa María de Onetti coexiste con la dimensión empírica propia al autor y a los personajes; es uno de los puntos del triángulo que la pequeña ciudad de provincia forma con Buenos Aires y Montevideo. Esa coexistencia de las dos instancias es primordial para los objetivos del libro [La vida breve]* (Saer, párr. 14) [el resaltado es del autor del artículo].

Y no hay que olvidar que ya en la temprana Edad Moderna existe el caso del napolitano "Sannazaro", que viaja a la fictiva *Arcadia*⁴⁸ (1504), convirtiéndose allí en el pastor Sincero (VII). Fuera del hecho de que Arcadia no es un paisaje urbano, la diferencia estaría en que en *La vida breve* Brausen-Arce-Díaz Grey se queda(n) en la ciudad imaginaria de Santa María (II, XVII); no así Sincero, quien retornará, catabática y poetológicamente, de la Arcadia a una arcádica Nápoles (XII)⁴⁹. Así que el acontecimiento en la *Arcadia* está más en la vuelta y la *téchnē* adquirida, en *La vida breve* en un poder/saber quedarse. Con que, por medio de la imaginaria Santa María, un yo, finalmente, se sabe fictivo.

Conclusión

Comment faire imaginer, par exemple, une ville sans pigeons, sans arbres et sans jardins, où l'on ne rencontre ni battements d'ailes, ni froissements de feuilles, un lieu neutre pour tout dire?

A. CAMUS, *LA PESTE*, I.

48 || Arcadia implicaría una tercera relación entre espacios reales e imaginarios, porque en su nombre resonaría una antigua y real región de Grecia, convirtiéndose en las *Bucólicas* de Virgilio en lo que Wehle ("Arkadien" 138) denomina un *país poético* ("poetisches Land") y con Sannazaro en espacio de la (auto-)ficción por excelencia (vid. Iser, *Das Fiktive* 96-101). Existen, pues, espacios fictivos con nombres reales en los que la referencia real y la dimensión imaginaria se permutan ficcionalmente.

49 || Esto lo analiza convincentemente Nelting (*Pluralisierung* 116-125; 138-139).

Brighton y Buenos Aires son dos ciudades reales que en dos ficciones diferentes (*Cinq cents millions* y *La vida breve*) se convierten cada una en plataformas de ciudades imaginarias (France-Ville y Santa María). Si, en el caso de Verne, se trata de realizar ide(ologí)as europeas en América del Norte, en el caso rioplatense de Onetti, nos encontramos con un espacio imaginario *par excellence* que sirve como medio de compensación real, así como de realización de lo reprimido. En ambas ciudades ficticias, lo imaginario halla su heterotópico espacio; en ambas, la otredad obtiene su lugar de expresión. La Santa María de Onetti, en ese sentido, sería un ejemplo de urbanismo literario donde la necesidad de lo imaginario y la ficción para la existencia de un individuo se acoplan congenialmente, posibilitando la futura población por otros. Y, quizá, se exprese aquí, fundamentalmente, la diferencia con la France-Ville de Verne, donde una idealista ficción se torna en distópica realidad: el hecho de haber olvidado ese como-si *potentialis* de la ficción para realizar un así no menos selecto. En contraste, Santa María representaría una *smart city* autoconsciente de su potencialidad. Porque, si en el caso de France-Ville una ideología logra su realización espacial, Santa María "personificaría" un imaginario convertido en espacio urbano, donde un yo finalmente consigue vivir (con) su genuina ficcionalidad.

Bibliografía

- Anderson, Darran. *Imaginary cities*. London: Influx, 2015.
- Aristóteles. *[Aristotle's] Ars Poetica*. Ed. Rudolf Kassel. Oxford: Clarendon, 1966.
- _____. *Poetik*. Ed. y trad. Manfred Fuhrmann. Stuttgart: Reclam, 1994.
- Barthes, Roland. "L'effet de réel". *Communications* 1, vol. 11 (1968): 84-89.
- Böhme, Gernot. "Das Imaginäre". *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 183-191.
- Borges, Jorge Luis. *Obras completas*. Ed. Carlos V. Frías. Buenos Aires: Emecé, 1974.
- Calvino, Italo. *Le città invisibili*. Milano: Mondadori, 2016 [1993].
- Campanella, Tommaso. *La città del sole*. Ed. Germana Ernst. Milano: BUR.
- Camus, Albert. *La peste*. Paris: Gallimard, 1947.
- Carroll, Lewis. *Sylvie and Bruno Concluded*. London: Macmillan, 1893.
- Centro Virtual Cervantes. Monográfico "Juan Carlos Onetti". Coord. Eduardo Becerra Grande. Web. 31 marzo 2016 <<http://cvc.cervantes.es/Literatura/escritores/onetti/>>.
- Cervantes Saavedra, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha*. Ed. Francisco Rico. Barcelona: Crítica, 2001 [1605/1615].
- Curiel, Fernando. *Santa María de Onetti: Guía de lectores forasteros*. México: UNAM, 2004.
- Deleuze, Gilles. *Logique du sens*. Paris: Minuit, 1969.
- Diccionario de la lengua española. Ed. Real Academia Española. Web. 06 oct. 2014 <<http://dle.rae.es/?w=diccionario>>.
- Esposito, Elena. *Probabilità improbabili: La realtà della finzione nella società moderna*. Roma: Meltemi, 2008.
- Ferretti, Victor A. "Tlön: Imaginationsräume und Ander-Welten". *Handbuch Literatur & Raum*. Eds. Jörg Dünne y Andreas Mahler. Berlin / Boston: De Gruyter, 2015. 478-484.
- Foucault, Michel. "Des espaces autres". *Dits et écrits*, IV. Eds. Daniel Defert y François Ewald. Paris: Gallimard, 1994. 752-762.
- Hahn, Hazel. "Cité industrielle, une". *Encyclopedia of 20th-century architecture*, I. Ed. R. Stephen Sennott. New York / London: Dearborn, 2004. 259-260.
- Gras Miravet, Dunia. "¿Ciudades reales / ciudades imaginarias? La construcción de mundos posibles (Santa María, Comala y Macondo)". *Villes réelles et imaginaires d'Amérique latine*. Eds. Pierre-Luc Abramson, Marie-Jeanne Galera y Pierre Lopez. Perpignan: PUP. 149-172.
- Irby, James E. "Aspectos formales de *La vida breve* de Juan Carlos Onetti". *Actas del Tercer Congreso Internacional de Hispanistas*. Ed. Carlos H Magis. México: Colegio de México, 1970. 453-460.
- Iser, Wolfgang. *Das Fiktive und das Imaginäre: Perspektiven literarischer Anthropologie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1993.

- Jakobson, Roman. *Poetik: Ausgewählte Aufsätze: 1921-1971*. Ed. Elmar Holenstein y Tarcisius Schelbert. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1989 [1979].
- Jeanmaire, Federico. *Una lectura del Quijote*. Buenos Aires: Seix Barral, 2004.
- Latour, Bruno. *Science in action: How to follow scientists and engineers through society*. Cambridge / MA: HUP, 1987.
- Luciano. *Lucian in eight volumes*, I [incl. *Verae historiae*]. Trad. Austin M. Harmon. London: Heinemann / Cambridge / MA: HUP, 1961 [1913].
- Mahler, Andreas. "Semiosphäre und kognitive Matrix. Anthropologische Thesen". *Von Pilgerwegen, Schriftspuren und Blickpunkten: Raumpraktiken in medienhistorischer Perspektive*. Eds. Jörg Dünne, Hermann Doetsch y Roger Lüdeke. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2004. 57-69.
- Mandeville, John. *I viaggi [...]*, II. Ed. Francesco Zambrini. Bologna: Romagnoli, 1870.
- Morus, Thomas. *Utopia*. Ed. Gerhard Ritter. Stuttgart: Reclam, 2012 [1964].
- Nelting, David. *Frühneuzeitliche Pluralisierung im Spiegel italienischer Bukolik*. Tübingen: Narr, 2007.
- Nietzsche, Friedrich. *Werke in drei Bänden*, III. Ed. Karl Schlechta. München: Hanser, 1982.
- Onetti, Juan Carlos. *Obras completas*. Madrid: Aguilar, 1979 [1970].
 _____. *Cuentos completos*. Madrid: Alfaguara, 1999 [1994].
 _____. *La vida breve. Novelas I: 1939-1954*. Ed. Hortensia Campanella. Barcelona: Galaxia, 2011. 415-717.
- Ovidio. *Metamorphosen*. Ed. y trad. Michael von Albrecht. Stuttgart: Reclam, 2000 [1994].
- Pérez Galdós, Benito. *Doña Perfecta*. Ed. Rodolfo Cardona. Madrid: Cátedra, 1997 [1984].
- Platón. *Phaidon. Politeia*. Trad. Friedrich Schleiermacher. Ed. Walter F. Otto, Ernesto Grassi y Gert Plamböck. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1962 [1958].
- Polo, Marco. *Il manoscritto della Bibliothèque Nationale de France Fr. 1116*, I. Ed. Mario Eusebi. Roma: Antenore, 2005.
- Richardson, Benjamin W. *Hygeia: A city of health*. London: Macmillan, 1876.
- Roberts, Daniel S. "The Janus-face of Romantic Modernity: Thomas De Quincey's Metropolitan Imagination". *Romanticism* 3, vol. 17 (2011): 299-308.
- Rodríguez Monegal, Emir. "Prólogo". *Obras completas*. Juan Carlos Onetti. Madrid: Aguilar, 1979. 9-41.
- Saer, Juan José. "Saer lee 'La vida breve'". *Revista Ñ – Clarín*. Web. 30 mayo 2014 <http://www.revistaenie.clarin.com/literatura/Saer-lee-vida-breve_0_1148285170.html>.
- Sannazaro, Iacopo. *Arcadia*. Ed. Francesco Erspamer. Milano: Mursia, 2003 [1990].
- Stierle, Karlheinz. *Der Mythos von Paris: Zeichen und Bewusstsein der Stadt*. München / Wien: Hanser, 1993.

- Swedenborg, Emmanuel. *De Coelo et Inferno*. Ed. John Elliott. London: The Swedenborg Society, 2010.
- Vaihinger, Hans. *Die Philosophie des Als ob: System der theoretischen, praktischen und religiösen Fiktionen der Menschheit auf Grund eines idealistischen Positivismus*. Leipzig: Meiner, 1922 [1911].
- Vargas Llosa, Mario. *El viaje a la ficción: El mundo de Juan Carlos Onetti*. Madrid: Punto de lectura, 2011.
- Verne, Jules. *Les cinq cents millions de la Béguine*. Paris: Hachette, 1929.
- Warning, Rainer. "Utopie und Heterotopie". *Handbuch Literatur & Raum*. Eds. Jörg Dünne y Andreas Mahler. Berlin / Boston: De Gruyter. 178-187.
- Wehle, Winfried. "Arkadien. Eine Kunstwelt". *Die Pluralität der Welten. Aspekte der Renaissance in der Romania*. Eds. Wolf-Dieter Stempel y Karlheinz Stierle. München: Fink, 1987. 137-165.
- Žižek, Slavoj. *For they know not what they do*. London / New York: Verso, 2008 [1991].
- Zola, Émile. *Travail*. Paris: Fasquelle, 1901.

La ciudad de Medellín: entre nostalgia y exaltación de Sofía Ospina a Fernando Vallejo

Luisa Ballesteros
Université de Cergy-Pontoise
luisa.ballesteros@free.fr

Citation recommandée : Ballesteros, Luisa. "La ciudad de Medellín: entre nostalgia y exaltación de Sofía Ospina a Fernando Vallejo". *Les Ateliers du SAL* 8 (2016) : 51-61.

La ciudad es un tema recurrente en la literatura colombiana y al referirse a Medellín los escritores han sabido aliar en sus obras tradición y modernidad así como una fuerte crítica sociopolítica. La literatura costumbrista ya se refería tanto a la riqueza de su cultura y su buen ambiente, como a esos contrastes que Sofía Ospina y Tomás Carrasquilla señalaban en las primeras décadas del siglo XX, y que los escritores de las generaciones siguientes no desmienten. Jaime Sanín Echeverri, Manuel Mejía Vallejo, Reinaldo Spitaletta, Héctor Abad Faciolince, Fernando Vallejo y Jorge Franco, entre otros, hacen un juicio crítico a la segunda ciudad colombiana, con sus riquezas, belleza y buen vivir, sus barrios característicos y lugares de diversión, pero también de sus desigualdades sociales.

Tradicición y modernidad

Cronista de la vida cotidiana, Sofía Ospina (1893-1974) encarna la ciudad de Medellín por su señorío y buen vivir, y su interés por diversos temas. En sus artículos, crónicas y ensayos publicados en los periódicos *El Colombiano* y *El Espectador*, da una imagen genuina de su ciudad, anclada en sus tradiciones pero con los ojos puestos en la modernidad. En sus libros *Cuentos y crónicas* (1926) y *La abuela cuenta* (1964), la autora muestra su preocupación por grabar la memoria de las tradiciones y costumbres, y una historia de la vida social de Medellín del siglo XX, así como una crónica de los cambios que han transformado a la sociedad antioqueña.

Sofía Ospina fue sensible a los primeros asomos de lucha por los derechos de las mujeres y, siguiendo la línea trazada por Josefa Acevedo de Gómez y Soledad Acosta de Samper, se preocupa por la buena marcha de la familia y la vida doméstica, como pilares de la nación colombiana, para lo cual aporta a las mujeres consejos y normas de urbanidad y comportamiento en sociedad, recogidas en sus libros *La buena mesa* (1942), *La cartilla del hogar* (1942) y *Don de gentes: compromisos de la cultura social* (1958).

Como personalidad pública, Sofía Ospina fue la primera mujer concejal de Antioquia, cofundadora de la Asociación universitaria Audea en 1948, ayudó a muchos jóvenes, sobre todo mujeres, a educarse. Con su amigo Tomás Carrasquilla y otros escritores fundó la Tertulia Literaria de Medellín, que motivó a los escritores jóvenes a crear y a publicar sus obras. Comentó algunas obras de sus colegas y dictó conferencias en el Teatro Colón de Bogotá. Todas estas actividades fueron altamente distinguidas con la

Estrella de Antioquia y la Gran Cruz de Boyacá, y fue nombrada en 1961 Matrona Emblemática de Antioquia.

Su visión de la ciudad surge del interior del hogar, concentrada en su posición de mujer de la clase privilegiada, y cercana al poder. Pues es nieta del expresidente de Colombia, Mariano Ospina Rodríguez (1857-1861), fundador del partido Conservador ; sobrina del expresidente, general Pedro Nel Ospina (1922-1926), y hermana del expresidente, Mariano Ospina Pérez (1946-1950). Su padre, Tulio Ospina Vásquez, ingeniero de minas, fundó la Escuela Normal de Minas en 1895, y fue nombrado rector de la Universidad de Antioquia en 1904.

Si tres hombres de su familia fueron presidentes de la República, doña Sofía gobernaba en su casa, y desde la cama donde permanecía -a la manera de la Condesa de Noailles- hasta pasado el mediodía, dando órdenes y escribiendo notas en papelitos ordinarios. Esa pereza aparente no le impedía observar y reflexionar sobre lo que pasaba en Medellín, en Colombia y en el mundo, con un sentido crítico, aunque añorando otros tiempos pasados de vida señorial, que ella reproduce en sus crónicas, cuentos, y obras de teatro (*Ascendiendo, Un luto pasajero, La familia Morales y Una junta benéfica*) escritas entre 1930 y 1940, que se desarrollan todas en Medellín y son presentadas con frecuencia en los teatros de Bogotá, Medellín y Manizales.

Según su contemporáneo Tomás Carrasquilla, Sofía Ospina impuso un estilo que se caracterizó por un peculiar don de observación, sutileza y agilidad para tratar personajes. En efecto, en su crónica *Reminiscencia de salón*, la escritora de Medellín presenta al presidente de la república, el general Rafael Reyes, con su "arrogante figura, semejante a la de un general francés". Lo compara con otro presidente que visitó también a Medellín, diciendo que si "los altivos mostachos de Reyes daban a su rostro la expresión de un mandatario elegante y refinado, la cuidada barba negra de González Valencia no dejó que desear a los curiosos".

Sofía Ospina recoge la memoria de Medellín en sus cuentos y crónicas, desde los juegos infantiles, la moda, el matrimonio, la mujer en el hogar y los primeros asomos de feminismo, hasta ciertos personajes típicos de Medellín, dolencias y medicinas, fiestas religiosas y carnavales, e incluso historias de la quebrada de Santa Elena que atraviesa a la ciudad. Describe ambientes con cierta burla discreta, y se presenta como una fiel traductora de las costumbres sociales del pueblo antioqueño, como el baile ofrecido al presidente, al que asistió y se sorprendió ella misma:

Al verme aquella noche, vestida de largo y en la lujosa mansión de la familia de Villa, alumbrada por espermas colocadas en arañas y candelabros de cristal de bacarat, y donde se cumplían reglas de protocolo para mí desconocidas, me parecía estar asistiendo a una fiesta de corte (120).

Tradición y modernidad son los pilares del Medellín descrito magistralmente por Sofía Ospina. En cada uno de los 28 cuentos incluidos en la colección *Cuentos y crónicas* (1926), el tema principal es la modernización de Medellín, haciendo un retrato de la sociedad tradicional en transición. En su crónica *El noviazgo y el matrimonio* recuerda su ambición juvenil,

Cuando en el año 1920 encontré en un órgano periodístico la noticia de que la Sociedad de Mejoras Públicas abría un concurso literario femenino, caí en la tentación de tomar la pluma para escribir mi primer cuento." que ganó un premio. "Pero que los lectores atribuyeron a mi padre.... La desconfianza era tan natural que no alcanzó a ofenderme. Pero sí me inició a la reincidencia; y tal vez a continuar con el vicio de confiarle al papel mis impresiones. Olvidándome que vivía en una época de prejuicios. Y de que la mujer que escribía para el público y ocupaba la silla del conferenciante, *ponía en entredicho su feminidad y perdía simpatía en el sexo contrario* (38).

La galería de personajes traduce el conjunto de la sociedad antioqueña desde los más humildes, como la familia pobre de "Ilusiones", hasta las dinastías acaudaladas. El matrimonio como institución es explorado desde diversas perspectivas, con sus condiciones y alianzas forjadas por las familias de la comunidad. Critica el materialismo antioqueño y el enajenamiento del sufragio femenino (otorgado en 1954) por los intereses y la voluntad política del marido; las vidas de las mujeres, sus posibilidades y sus comportamientos en las diversas etapas de la vida.

Los cuentos crean cuadros vivos de las mujeres de Medellín, jóvenes o viejas, en sus actividades sociales, como téis bailables, misas tradicionales, cenas formales, rivalidades románticas, charlas amenas por los nuevos teléfonos y problemas con los sirvientes, que ya tienen la opción de trabajar en fábricas. Critica la obsesión de la mujer por las apariencias físicas y materiales, sometidas a las modas recién llegadas de Europa. En el cuento "En sociedad", expone con humor las diferentes situaciones de las mujeres reunidas, en las que contrasta, según la edad y la generación, gustos, objetivos y posibilidades. En las mayores predomina la nostalgia del pasado, incluso del antiguo "chocolate de las tres y media de la tarde". En cambio, en "La línea" satiriza la obsesión entre las jóvenes por su apariencia física, y propone

una receta de "la dieta de la manzana", (Ospina 122) para adelgazar, para describir después el impacto positivo en la talla pero negativo en el cambio de carácter y actitud de las mujeres.

En el libro *La abuela cuenta*, Sofía Ospina incluye 26 ensayos que son a la vez recuerdos y análisis de un pueblo en transición, un verdadero compendio de tradiciones y costumbres sociales, como celebraciones, fiestas, prácticas religiosas y domésticas, sociedad familiar antioqueña, colombiana y universal. En sus libros *La buena mesa* y *La Cartilla del hogar*, sobresalen con frecuencia referencias francesas, en las vajillas y productos lujosos, los vasos de cristal, que llegan de Europa, la elección de los vinos según los platos que se sirven a la mesa, en lo que la autora parece tener gran conocimiento. No se sabe hasta qué punto sus libros fueron leídos en el resto de Colombia, o fuera del país, pero se sabe que tuvieron gran éxito, pues gran parte de sus recetas son tradicionales, pero hay también muchas recogidas de todas partes del mundo. O sea que también en la mesa la escritora medellinense muestra la actitud de su ciudad atada a las tradiciones pero abierta a la modernidad y a lo universal.

La ciudad de Medellín es también importante en la obra de escritores, como Tomás Carrasquilla (Santo Domingo, 1858 – Medellín, 1940) quien centra particularmente el relato de su cuento "Vagabundos" (1914) en un mendigo de 35 años, proveniente de una familia pudiente, que deambula por las calles de Medellín en busca de un amigo, y en su búsqueda nos presenta a la ciudad de su época con los barrios populares llenos de artesanos y bares concurridos por los estudiantes para desenguayabarse con chicha:

Ramón está tan nervioso con el trasnocho, que el estruendo se le hace insoportable. Se agacha, y, a falta de varita, traza con un tacón espirales en la arena. ¿Qué dicen esos signos serpentinos? No se aguanta. ¿Por qué haberle dado por el centro, a él que vagaba, tiempo hacía, por los extremos? Con ese traje, ¿Cómo atreverse por entre tanta gente endomingada? Acaso en "La República", tal vez en "La Bandera Roja", pudiera... ¡Allá de todos modos! Con las manos atrás, en estudiada absorción, encaminase a esas cantinas (*Obras escogidas* 67).

Entre idealización y realidad, el escritor Jaime Sanin Echeverri (Rionegro, 1922) presenta con orgullo, en su novela *Una mujer de 4 en conducta* (1930), la belleza de Medellín, que comienza con la celebración modesta del año viejo 1930 de varias familias en la vereda de Santa Helena. Se nota cierta desconfianza hacia el desarrollo de la ciudad y la modernidad, por las desigualdades

sociales que se desarrollan al mismo tiempo. Medellín vive en ese momento las consecuencias de la crisis mundial de 1929, y se percibe en la novela la preocupación de la clase media. A través del diálogo de los protagonistas, el Doctor García y Helena Restrepo, una campesina pobre, que prueba suerte en la ciudad, el autor hace el elogio de la catedral de Villanueva, principal templo de la Arquidiócesis de Medellín y sede del Arzobispado, que para algunos es la iglesia más grande del mundo, construida en barro cocido. Pero se percibe también en medio de ese diálogo una crítica social sobre los prejuicios y diferencias, entre los privilegiados y los pobres, y entre los habitantes del campo y los de la ciudad:

—Y a usted señorita Helena, le gustó Medellín? —dije con sincera cortesía. —A mí me encanta Medellín, doctor. Conozco todo el centro. Aquí me paso los días y las noches viendo esa extensión de la ciudad y pensando en todas las maravillas que hay en ella: la catedral y tantísimas iglesias, las fábricas tan admiradas, los colegios y la universidad, los parques y las avenidas, esos edificios tan altos y esas casas primorosas... ¡Qué dicha tener plata y poder vivir en Medellín! Lo malo es que a los medellinenses les debemos dar mucha risa las montañas (55).

El legado de Carlos Gardel

Autor de *Al pie de la ciudad* (1958), Manuel Mejía Vallejo (Jericó, 1923) describe, en *Aire de tango* (1973), las zonas arrabaleras de Medellín, y la vida nocturna del antiguo barrio Guayaquil, a través de Jairo, el protagonista, como el más famoso de Medellín desde finales del siglo XIX hasta 1920, por su modernidad y su comercio. Pero sobre todo por la popularidad de sus cafés, bares y cantinas, donde se divierten los antioqueños de todas las clases sociales, y el tango, la milonga, la ranchera y los corridos se oyen por todas partes, en ese mundo de música, de homosexuales y de enganche. También se detiene en lugares como la estación de San Lorenzo, los talleres mecánicos, y la plaza de mercado:

¿No conocían este Guayaquil? Así se llama el barrio porque fue pantanero de zancudos, rumbaban las fiebres como en un tiempo esa ciudad de Los Ecuadores. Letrao, ¿no? Aquí estuvo Gardel, vino el Circo España, después tumbaron el circo. A Gardel lo trajo el Negro Marroquín Mora, el de Margarita Gotié. (89)

Reinaldo Spitaletta (hace también la crónica del Medellín de Gardel, particularmente en "La 45, las palomas sí quieren al che Gardel" (1990), de *Las plumas de Gardel y otras tanguerías*. Con este libro, el autor hace un homenaje al cantor de tango

argentino por los ochenta años de su muerte en Medellín. La estatua de Gardel que, según Spitaletta, es la más fea del mundo, se encuentra justamente en el corazón del barrio Manrique de Medellín, en la carrera 45, y "*Sobre ella, un farolito nostálgico recuerda alguna canción inmortalizada por el Zorzal Criollo*". En la carrera 45 se encuentra también un establecimiento que se llama *Plumas de Gardel* y otros lugares de tango, de donde Spitaletta sacó el título del libro. El autor hace un recorrido lleno de nostalgia y fantasía por los lugares que Gardel frecuentó, evocándolos personajes vinculados con él y recogiendo testimonios sobre los pormenores de su paso trágico, su desaparición e incluso sobre la identificación de su cadáver, que despierta dudas, haciendo de él un mito.

El Medellín tenebroso

En *Rosario Tijeras* (1999), Medellín, permeada por el narcotráfico y el terrorismo, es para Jorge Franco (Medellín, 1962): "como esas matronas de antaño, llena de hijos, rezandera, piadosa y posesiva, pero también es madre seductora, puta, exuberante y fulgurosa" (11). En esta obra a la vez terrible y seductora, el autor hace un recorrido por la riqueza y la miseria y establece el contraste de todas las clases sociales de Medellín. Convertida en una asesina, Rosario Tijeras conoce al narrador de la historia, quien en varias ocasiones la acompaña a los barrios populares de las laderas de los dos lados del norte de la ciudad. Su último libro, *El mundo de afuera* (2014), premio Alfaguara, transcurre también en Medellín, en un castillo de la periferia que se divisa desde la ciudad. Un museo y sus fantasmas, del que Franco cuenta la historia que lo venía intrigando desde su niñez, especialmente de un hecho ocurrido en 1972, y que no podía pasar desapercibido para él porque quedaba cerca de su casa. Se trata del secuestro del dueño del castillo, Diego Echevarría, una persona distinguida de Antioquia, casado con una alemana cuya complicidad parte de su gusto común por la ópera. La obra suscitó controversias sobre el tratamiento de algunos personajes reales, cuya vida íntima el novelista debe completar con la ficción. Pero la trama se desarrolla a través de la mirada de un niño vecino del castillo que iba a jugar con sus amigos, y observaba a una niña, la hija de Echevarría, que jugaba con conejitos con cuernos. Según Jorge Franco, en *El mundo de afuera*:

Medellín, el tiempo viene envuelto en una neblina, y las voces parecen silbidos que se pierden entre las ramas. Una especie de castillo se atisba en las frondosas afueras y de una puerta sale corriendo una niña

rubia. Unos ojos miran cautivados esa presencia insólita y la niña se pierde en el bosque (99).

En *El olvido que seremos* (2006), Héctor Abad Faciolince (Medellín, 1958) trata de otra violencia. Medellín es el escenario de la muerte de su padre, el doctor Héctor Abad Gómez, fundador de la Escuela de Salud Pública de la Universidad de Antioquia, asesinado por sus denuncias en contra de grupos paramilitares. La reconstrucción de su vida en la novela es como un referente para los familiares de las víctimas del conflicto armado colombiano. Dice: "La idea más insoportable de mi infancia era imaginar que mi papá se pudiera morir, y por eso yo había resuelto tirarme al río Medellín si él llegaba a morirse..."(48).

Pero el escritor que hace en sus obras el retrato completo de Medellín es Fernando Vallejo (Medellín, 1942). Proyecta, en *Los días azules* (1985), una mirada crítica sobre la ciudad, concentrándose sobre su infancia en el barrio Boston, con intervalos en la finca de sus abuelos en Santa Anita, en las inmediaciones de Envigado que:

tenía una iglesia blanca, de torres redondas. Era un pueblo de cantinas, de borrachos, de serenatas. Con palomares y palomas. El que matara una con el carro pagaba cinco pesos, o cinco días de cárcel por orden del alcalde. Cosa que a papi le tenía sin cuidado, "porque el alcalde de este pueblo es conservador" y bajando de tumbo en tumbo, de bache en bache, enrumbábamos hacia Sabaneta (148).

Los días azules es la primera de un ciclo de 6 novelas autobiográficas, *El río del tiempo*, con *El fuego secreto* (1987), *Los caminos a Roma* (1988), *Años de indulgencia* (1989) y *Entre fantasmas* (1993), en la que el autor deja entrever una Medellín previa a la desenfrenada urbanización de la segunda mitad del siglo XX, cuando Envigado y Sabaneta eran pueblos a las afueras de la ciudad que, al agrandarse, los integraría. Era también anterior a las oleadas del narcotráfico.

Esta novela de Vallejo funciona al mismo tiempo, como una radiografía cruda y demoledora de las creencias y costumbres de la sociedad colombiana. Crítica que él va a ampliar en sus obras siguientes. En *El fuego secreto* de la misma serie, trata de los barrios bajos de Medellín y Bogotá, por los que transita en su adolescencia, cuando descubre la droga y su homosexualidad, en calles y cantinas. Al final de este libro dice: "Lo último que vi fue el parque, y en el parque, en llamas, el Libertador, la estatua..." Pero en *Entre fantasmas*, el último libro de la serie, Vallejo sueña regresar a morir en Medellín, exactamente en el mismo lugar

donde nació como un acto de comprobar su no existencia: "Ahí en la calle en pendiente del Perú entre Ribón y Portocarrero, a mitad de la cuadra, a la derecha subiendo, en el primer cuarto de esa casa con tres ventanas de rejas blancas yo nací."

Pero es el Medellín de la novela *La virgen de los sicarios* (1994), llevada al cine por Barbet Schroeder, que conmueve por mostrar a través del protagonista Fernando, un intelectual, la violencia de la época del cartel de la droga y sus crímenes impunes.

Los personajes de la novela son el retrato de la nueva sociedad que aparece con el narcotráfico y la debilidad del Estado. Se siente desde el comienzo el aire rarificado de la inseguridad, de balas perdidas que pueden alcanzar a cualquiera, poniendo a prueba los nervios de los medellinenses, a pesar de la exactitud alcanzada por muchachos de las barriadas, "los sicarios", un término inventado por los carteles mafiosos para determinar un nuevo "oficio para los pobres".

Es así que lo perciben estos muchachos, con cara de buenos, que no tienen la mínima noción de estar haciendo algo malo. Son incluso devotos a la virgen que los ayuda a llevar a bien su "trabajo". Un empleo, por cierto, mal pagado por los capos y por los políticos que encontraron también atractivo el sistema para suprimir a sus opositores. Una nueva explotación para los pobres, porque también se juegan la vida de ellos mismos y de sus familias, aunque para esos niños el uso de las armas parece un juego, por lo general terminan asesinados también. Y al mismo tiempo la ciudad sigue galopando. Fernando encuentra a Medellín cambiado, como un monstruo que devora todo a su alrededor. Vuelve a Sabaneta que:

había dejado de ser un pueblo y se había convertido en un barrio más de Medellín, la ciudad la había alcanzado, se la había tragado; y Colombia, entre tanto, se nos había ido de las manos. Éramos, y de lejos, el país más criminal de la tierra, y Medellín la capital del odio. Pero esas cosas no se dicen, se saben. Con perdón (199).

El autor sitúa su obra en la tradición contestataria antioqueña, iconoclasta y rebelde de Barba Jacob de quien escribió la biografía. En *La virgen de los sicarios*, Vallejo transita entre la nostalgia y la exaltación crítica de la evolución de Medellín y su violencia. Así, entre un realismo que va sin tanto esfuerzo del mágico al maravilloso, el protagonista, o sea él, pasa a propósito por el barrio Versalles, para comprar "esos pastelitos de 'gloria' que hacía mi abuela y que no se comen ni en la misma Viena"; o cuando vuelve al barrio Manrique y se exclama: "Ay Manrique, barriecito viejo, barriecito amado. Se puede decir que ni te

conocí. Desde abajo, desde mi niñez te veía" (187). Pero se encuentra también con acontecimientos, como cuando, en el parque de Boston, se le aparece un antiguo amigo que él creía muerto y le anuncia una muerte extraña, de alguien a quien acaban de matar por segunda vez en el mismo lugar, a treinta años de intervalo. Y sin embargo se dirige al velorio que tiene lugar efectivamente en el barrio Manrique, "donde empieza el infierno", pues está en la frontera donde comienzan las comunas, con la certeza preocupante de que "aquí lo pueden matar a uno dos veces".

En la pluma de Vallejo, las lluvias de Medellín giran, en el relato, hacia lo real maravilloso:

El río Medellín se desbordó, y con él sus ciento ochenta quebradas. La unas, las subterráneas, que habíamos metido en cintura en atadores bajo las calles, entubándolas a costa de tanto sudor y peculado, se abrían iracundas sus camisas de fuerza, rompían el pavimento y frenéticas, maniáticas, lunáticas, se salían como locas descamisadas a arrastrar carros y a hacer estragos (232).

Su prosa vigorosa y áspera, sin límites de géneros, pues comprende autobiografía, novela, memorias y diario, es original e independiente. Siempre escribe a la primera persona del singular porque: "Yo resolví hablar en nombre propio porque no me puedo meter en las mentes ajenas, al no haberse inventado todavía el lector de pensamientos".

Esa Medellín de contrastes, inspiradora de amor y de odio, de placer y de desasosiego, en la pluma de sus escritores, es a fin de cuentas el microcosmos de Colombia, que avanza con dificultad, los pies enredados en los arbustos de su historia. Pero el dinamismo de Medellín con sus tres y medio millones de habitantes, jóvenes en su mayoría, no renunciará por las buenas a sus sueños y seguirá la tradición de sus mayores porque, como Fernando Botero o Pablo Escobar, para bien o para mal, los antioqueños son capaces de convertir sus sueños en realidad.

Bibliografía

- Berg, Mary G. "Sofía Ospina de Navarro, la voz de la abuela que cuenta". *Literatura y diferencia, Escritoras colombianas del siglo XX*. Medellín: Ediciones Uniandes, Editorial Universidad de Antioquia, 1995, vol. I, pp.56-75.
- Carrasquilla, Tomás. *Obras escogidas*, (ed. de Elisa Bernal Villegas). Medellín: Edición Universidad de Antioquia, 2008.
- Franco, Jorge. *Rosario Tijeras*. Bogotá, Plaza & Janés 1999.
- _____. *El mundo de afuera*. Bogotá: Alfaguara, 2014.
- Grajales, Daniel. "El mundo de afuera, más allá de las polémicas". *El Espectador*, 15 de mayo de 2014.
- Mejía Vallejo, Manuel. *Al pie de la ciudad*. Buenos Aires: Losada, 1958.
- _____. *Aire de Tango*. Medellín: Ed. Bedout, 1973.
- Ospina, Sofía. *Cuentos y crónicas*. Prólogo de Tomás Carrasquilla. Medellín: Tipografía industrial, 1926.
- _____. *Crónicas*. Medellín: Susaeta, 1983.
- _____. *La cartilla del hogar*. Medellín: Editorial Granamérica, 1972.
- _____. *La abuela cuenta*. Medellín: Ediciones La tertulia, Editorial Granamérica, 1964.
- _____. *Don de gentes. Comprimidos de cultura social*. Medellín: Granamérica, 1969.
- _____. *La buena mesa, sencillo y práctico libro de cocina*. Medellín: Promotora de Ediciones y Comunicaciones Ltda., 1982.
- Spitaletta, Reinaldo. *Las plumas de Gardel y otras tanguerías*, Medellín: Entre Líneas, Alcaldía de Medellín, 1990.
- Vallejo, Fernando. *La virgen de los sicarios*. Bogotá: Alfaguara, 1994.
- _____. *Los días azules*. Bogotá: Alfaguara, 2012.

Ecritures plurielles : réécritures du pouvoir

Mujeres y República en las *Aguafuertes* *españolas* de Roberto Arlt: un mapa entre la tradición y la ruptura

Iván Alonso
Universidad de Sevilla
ivan.alonso@orgc.csic.es

Citation recommandée : Alonso, Iván. "Mujeres y República en las *Aguafuertes españolas* de Roberto Arlt: un mapa entre la tradición y la ruptura". *Les Ateliers du SAL* 8 (2016) : 63-76.

Las *Aguafuertes españolas*¹ de Roberto Arlt (Buenos Aires, 1900-1942), tomando como tales la totalidad de las crónicas periodístico-literarias publicadas en *El Mundo* de Buenos Aires entre 1935 y 1936, y escritas durante los quince meses que el autor vivió en España y Marruecos², están atravesadas por la contradicción. Arlt definió su hoja de ruta desde los primeros artículos que escribió sobre el viaje a España, aquellos que publicó cuando aún no se había embarcado. En esa suerte de *tabla de mandamientos* aseguraba que en su periplo no se iba a dedicar a regodearse en la belleza de los monumentos, sino que pretendía mezclarse con la gente común para conocer y dar cuenta de sus vidas y problemas. Esta preocupación no era nueva en el escritor. Recuerda Rita Gnutzmann que ya en su crónica porteña "Argentinos en Europa", publicada en *El Mundo* el 18 de octubre de 1928, se quejaba de los *viajeros-escribidores* que recorrían Roma o París ignorando a la gente que en esas ciudades vivía y trabajaba en mil oficios, soportando diferentes tragedias (*Roberto Arlt: Innovación y compromiso* 144).

Con los argentinos que van al extranjero pasa algo más grave. Y es que en vez de escribir un libro que, con toda seguridad no leería nadie, publican sus impresiones de viaje en los periódicos abiertos a todas esas burradas internacionales. [...] todavía hay gente que cree en que son lindas las ruinas del Coliseo y evocadora la Vía Appia y otras pamplinas arqueológicas que uno se sabía de memoria a los dieciséis años [...]. Y lo único que ven en París son los cabarets, las mujeres elegantes, los bohemios, y los más audaces a los matones de los mercados [...]. Lo que no ven los

1 || Aunque resulte ya un lugar común mencionarlo, vale la pena recordar que Arlt llamó *aguafuertes* a la mayoría de sus crónicas periodísticas. La explicación más inmediata es acudir al símil con la modalidad de grabado que lleva ese mismo nombre. En la técnica artística, lo que marca y define los trazos en las láminas metálicas empleadas es el ácido nítrico que corroe los surcos a los que previamente el artista quitó el barniz o la cera protectora con un estilete. La comparación fácil es apuntar que, en las crónicas de Arlt, el lugar del ácido nítrico lo ocupan su característica ironía y su humor, nunca mejor dicho, ácido. Sobre esta relación se podrían ensayar —y se han ensayado— muchas opciones, como por ejemplo la de pensar en una posible inspiración en los famosos *Caprichos* de Francisco de Goya. Muchos de los artículos del periodista porteño, al igual que los grabados o aguafuertes del célebre pintor aragonés, indagan en cierto costumbrismo grotesco para mostrar y, por qué no, criticar los vicios humanos. Dentro de todas sus colecciones de crónicas o *aguafuertes*, las más conocidas, numerosas y sin duda las que le otorgaron mayor reconocimiento fueron las *porteñas*.

2 || Roberto Arlt llegó al Puerto de la Luz de las Palmas de Gran Canaria entre finales de febrero y principios de marzo de 1935, a bordo del Buque Cabo Santo Tomé; y partió de regreso a Buenos Aires desde el Puerto de Barcelona el 7 de mayo de 1936, a bordo del Buque Cabo San Antonio; ambos navíos pertenecientes a la sevillana Compañía Ybarra.

"escribidores" que nos aturden con chorros de correspondencia pseudoliteraria, es que en los países que visitan hay una mayoría que vive y trabaja, que en todos los territorios recorridos hay industriales y fábricas que nosotros ni sospechamos, y con la inconsciencia de los botarates si van a Roma, nos hablarán de cuadros y ruinas, y si van a París de tango, apaches y "entretenidas". El resto, los millones de gente que vive ejerciendo mil oficios diversos y pasando mil tragedias distintas, eso sí que no lo ven (Arlt, *Obra completas* 621-623).

Esta reflexión la hacía en 1928, cuando apenas llevaba pocos meses como colaborador del naciente matutino *El Mundo* y empezaba a hacerse conocido entre el gran público; pero, a juzgar por las opiniones que emite en 1935 en las notas previas a su viaje transatlántico, cuando ya era una de las firmas más cotizadas del periódico, su parecer no había cambiado mucho. En la crónica "Mañana me embarco", publicada el 13 de febrero de 1935, afirma: "Voy a España para convivir con el pueblo y las masas de sus ciudadanos. Recorreré aldeas y villorrios, a pie, en mulo o en camionetas" (Arlt, *Mañana me embarco*). Más tarde, cuando ya se encuentra en Cádiz, se ratifica en su opinión apuntando que, si se ocupaba exclusivamente de la España artística y monumental, no tardaría en aburrir a sus lectores.

La contradicción aparece cuando al revisar la totalidad de su producción española se observa que dedicó varias notas a describir los monumentos y paisajes que visitó en su camino, aunque no fuera más que para bajarlos del pedestal, como hizo con la Alhambra de Granada, a la que llamó edificio muerto y decepcionante (Arlt, *Aguafuertes españolas* 155-158); o como cuando dibujó a Santiago de Compostela como una ciudad triste, solemne, de piedra y sin árboles "que enfría el corazón", donde algunos parajes se le asemejaban a una mano de hielo que "nos empuja a la umbría Edad Media" (Arlt, *Aguafuertes gallegas y asturianas* 74-79). Aunque luego, cuando conoce Toledo, se desdice de su temprana animadversión contra la ciudad gallega y asegura que fue ingenuo cuando escribió que en Santiago de Compostela se enloquecía de angustia: "alegre es Santiago [...] comparado con el sol bronco de esta alma de hierro fino que enfosca a Toledo" (Arlt, *Aguafuertes madrileñas* 106). Algunas de sus crónicas parecen enumeraciones caóticas donde describe con profusión los sitios que va recorriendo; una práctica que él mismo reconoce casi al final de su travesía con estas palabras: "bien consta por mis a veces hasta excesivamente minuciosas descripciones, cuán objetivamente quiero reflejar la tumultuosa estructura de este país [...]" (Arlt, *Aguafuertes madrileñas* 106-109).

Podemos al menos mencionar algunos de los rincones donde el cronista desplegó su talento descriptivo. A las pocas semanas de comenzar el viaje ya dedicó una nota a la Catedral de Cádiz, que definió como una inmensa carga de piedra. Luego, el pueblo de Vejer de la Frontera, con sus casas que parecían fortalezas de cal y piedra, también llamó su atención. Sin salir de la provincia gaditana, dedicó crónicas a los viñedos de Jerez de la Frontera, a sus bodegas, a sus calles tristes y solitarias o incluso a asuntos más baladíes, como los jardines de las casas señoriales, con sus ventanas, celosías y abundantes rejas de hierro forjado. Una vez en Sevilla mostró su artillería pesada de cronista viajero; y recorrió y describió los espacios con los que sus predecesores, los *escribidores* que antes había criticado, también se deleitaron: Triana y su cerámica, el barrio de Santa Cruz con su antigua judería y calle de la Muerte, el barrio del Arenal y, por supuesto, todos los parajes vinculados a la Semana Santa.

De todas sus *Aguafuertes españolas* son probablemente las gallegas donde más hace gala de una prosa paisajista. Si Asturias, con sus mineros revolucionarios, y Madrid, con su proletariado comprometido y militante, fueron el acicate para sus crónicas más políticas, que retrataron la España prebélica del momento, fue la geografía gallega, con la confluencia del Atlántico y la montaña, la que más lo sedujo. Todo indica que Arlt entendió que la propensión de los anteriores cronistas viajeros a la descripción de los monumentos no era solo cuestión de pedantería, sino un fruto más o menos lógico de la admiración que genera lo desconocido; un encantamiento del que él también fue víctima.

Pero ciertamente Arlt cumplió con su promesa, porque, a pesar de que dedicara más páginas de las que se podían prever a la contemplación del entorno, no por eso dejó de lado a las personas que trabajaban en cientos de oficios distintos. En muchas aguafuertes combinó ambas observaciones, y casi al mismo tiempo que describía las sinuosas montañas, se percataba de las deslomadas campesinas que cargaban fardos de leña, toneles de leche o cajones de pescado que superaban su propio peso. Sirva de ejemplo el siguiente fragmento:

En Galicia, la mujer trabaja en las faenas pesadas con la misma intensidad que el hombre. Las encontramos en el campo, cavando la tierra, sembrando, conduciendo legumbres a la ciudad en enormes cestos, así como la leche, en tarros cónicos que cargan sobre la cabeza. [...] Estas trabajadoras son impresionantemente forzudas, pues la costumbre de cargar con la cabeza, las obliga a mantenerse derechas. [...] Revelan un carácter recio, independiente y humor festivo. De muchas de ellas, el marido está

ausente en América o trajinando en los mares de pesca.
(*Aguafuertes gallegas y asturianas* 59-60)

Revisar hoy en día, más de ochenta años después, las crónicas que Arlt escribió durante su viaje a España permite conocer la historia de la Segunda República Española, pero de una forma distinta; no desde el ensayo riguroso en fechas y detalles de los historiadores, pero tampoco desde la prosa literaria, sino desde el territorio medio, cotidiano y cercano de la crónica periodística. Si se hace una lectura detallada de sus *Aguafuertes españolas*, se puede constatar que el argentino, con un olfato entrenado por años de reporterismo callejero, de auténtico *flâneur* porteño, da cuenta no de todos, pero sí de los principales problemas sociales y económicos que se vivieron en el día a día de aquellos años. Dentro de sus observaciones, el lugar y papel de la mujer fue uno de sus temas recurrentes. No exageramos si decimos que a través de sus notas se puede trazar un mapa del desigual estado y *empoderamiento* de la mujer en España durante la Segunda República.

En el itinerario de su viaje, cuando llega a Bilbao, dedica una aguafuerte a las "traperas", cuyo comienzo vale la pena reproducir:

Se las encuentra a la espalda de la iglesia de San Antonio Abad, cuya torre de piedra del siglo XIV se refleja en el río que corre entre las murallas del malecón. A un costado de la calle de agua y del puente de arcos negruzcos, hacen su negocio las vendedoras de vejigas y tripas; enfrente se extienden las desoladas fachadas de las casas sin cornisas, taladradas de innumerables ventanas con sábanas colgadas. Alguna que otra barca descarga carbón, y las traperas, a lo largo del barandal de hierro torcido, esperan a sus lacerados clientes. (*Aguafuertes vascas* 41)

Resulta interesante ver en este fragmento la presencia sutil de la combinación que anteriormente sugerimos: describe lo monumental, pero al mismo tiempo ofrece pinceladas sobre el trabajo penoso de las mujeres que sobreviven vendiendo vísceras o retales de ropa. No es gratuito que citemos estos fragmentos, ya que una de las principales preocupaciones que manifestó Arlt a lo largo de todo su periplo español y marroquí fue el lugar de las mujeres en aquella sociedad republicana, a quienes no en pocas ocasiones dedicó comentarios elogiosos y de admiración; hecho que contrasta con el tratamiento dado a los principales personajes femeninos de su narrativa escrita en Argentina, a quienes con frecuencia dibujó como frívolos y manipuladores, y sobre los que proyectó las *suciedades* de la clase media burguesa porteña. Respecto a esta

afirmación, recuerda Oscar Masotta el momento en que Erdosain, protagonista de *Los siete locos* y *Los lanzallamas*, evoca la *inmundicia cotidiana* de la mujer que recibe en la oscuridad la descarga seminal para luego levantarse tranquilamente a freír una lonja de hígado en la cocina (*Sexo y traición* 61). Ahora bien, Victoria Martínez hace una apreciación de la mujer de Arlt en las *Aguafuertes porteñas* que bien se podría extrapolar a sus crónicas españolas:

[...] Según Beatriz Pastor, se coloca a la mujer de Arlt en cuatro categorías: madre, novia, esposa y suegra, quienes trabajan juntas para atrapar al hombre en el matrimonio. Se trata de una caracterización simplista del personaje femenino. Las de la clase media son educadas, y algunas tienen una posición privilegiada en la sociedad. En su mayor parte a estas mujeres de los ensayos lo que les preocupa es la ropa, la casa, cosas materiales, o el papel de esposa. No obstante, los ensayos presentan otras dimensiones: la mujer figura como parte de la fuerza laboral, en trabajos tradicionales y nuevos, y algunas participan en los sistemas político y económico. Además, en las aguafuertes sus figuras son representaciones simbólicas de la clase social a la que pertenecen. (Martínez, párr. 10)

También en las *Aguafuertes españolas* las mujeres terminan siendo representantes simbólicas del grupo social al que pertenecen. En este punto vale la pena hacer una acotación sobre la diferencia entre el tratamiento dado a la mujer en la obra literaria que realiza en Argentina y el que le concede en sus notas españolas. Se trata de lo que podríamos llamar una lectura desde la teoría de clases; un enfoque por cierto que no es en absoluto ajeno a los estudios críticos sobre Arlt. Mientras los principales personajes femeninos de sus novelas escritas en Buenos Aires pertenecen a las clases medias, y sus preocupaciones y obsesiones son fácilmente identificadas, o encasilladas, como burguesas, la tipología de mujer abordada en las *Aguafuertes españolas* es eminentemente proletaria, y su mundo es el del trabajo en los escalafones más bajos de la cadena productiva: jornaleras del campo y obreras de la fábrica. Hilando fino se podría encontrar un antecedente de esta diferencia en una obra anterior al viaje a España, la pieza dramática *Trescientos millones* (1932), su primera producción teatral propiamente dicha, donde la protagonista es una joven española que trabaja en el servicio doméstico en una casa de Buenos Aires.

A través de las observaciones de Arlt se puede comprobar que la participación de la mujer en las estructuras del poder social y económico en la España de la Segunda República variaba

dependiendo de la región visitada. Así, en los entornos rurales de grandes latifundios, donde la principal fuerza productiva eran los braceros sin tierra, coaccionados por los caciques locales y el poder eclesiástico, como era el caso de Andalucía y Extremadura, las mujeres campesinas sufrían una doble miseria: la propia de la clase desposeída a la que pertenecían y la sumisión por la tradición religiosa y conservadora establecida. En cambio, cuando Arlt visitó las regiones de pequeños propietarios agrícolas, como el País Vasco y Galicia, o cuando llegó al espacio urbano de Madrid, todos ellos, lugares económicamente más prósperos y libres de las influencias de los terratenientes, se encontró con mujeres más participativas, con un papel que empezaba a cobrar mayor protagonismo.

Tal como lo explica Íñigo Fernández, esta descompensación de poder fue notoria desde la proclamación de la República, y se pudo comprobar en las elecciones municipales del 12 de abril de 1931, que dieron paso a la caída del reinado de Alfonso XIII. En las regiones de grandes latifundios, donde el voto estaba coartado por los caciques, el triunfo fue total para los monárquicos; en cambio, en las grandes ciudades y en 41 de las 50 capitales de provincia, la victoria fue para la conjunción republicana. Concretamente, "el 44,8 % de los votos urbanos fueron para candidaturas republicanas, a las que habría que sumar las socialistas, que obtuvieron otro 16,8 %" (*Breve historia* 104). Paul Preston coincide con esta idea cuando apunta que España no vivió una clásica revolución burguesa que rompiera con el Antiguo Régimen, sino que el capitalismo industrial y comercial se fue instalando tímidamente mientras que el poder de la nobleza terrateniente y de la Iglesia seguían intactos bien entrado el siglo XX (*La Guerra Civil española* 21).

Por ejemplo, cuando Arlt llega al País Vasco y dedica tres crónicas a explicar su movimiento nacionalista, entrevistándose con sus dirigentes y visitando sus frontones y centros culturales o *batzokis*, una de las características que más le llama la atención es la fraternidad entre ambos sexos que allí se estimula. A pesar de que encuentra un movimiento profundamente católico y heredero del carlismo conservador, no por eso las mujeres ocupaban un lugar secundario o sumiso, sino que incluso en muchas ocasiones llevaban la dirección del hogar y la comunidad:

En el anfiteatro de piedra del frontón, desierto esta mañana, se afilan ahora hileras de hombres, mujeres y niños. [...] Los tejadillos están cargados de muchachos. Unas mujeres amamantan a sus criaturas, su número casi iguala al de los hombres. El hecho no es extraño. Desde muy antiguos tiempos, en las regiones vascas, la

mujer participa como el hombre en las luchas políticas. En ausencia del marido, ejercía el derecho electoral en los problemas comunales [...] (*Aguafuertes vascas* 69).

Más tarde, cuando visita Éibar, ciudad por cierto en cuyo ayuntamiento se izó por primera vez la bandera tricolor republicana en la madrugada del 14 de abril de 1931, reitera esta impresión destacando que si "entro a un frontón; un grupo de muchachas juega a la pelota con varios muchachos. Entro a las fábricas. En los mismos talleres, hombres y mujeres" (*Aguafuertes vascas* 135). La imagen contrasta con la Sevilla del Jueves Santo que había visitado meses antes: "Los hombres no pasean. Hoy es el día de las mujeres. De ellas es la calle, y los balcones. Esta tarde del año les pertenece [...]" (*Aguafuertes españolas* 67). Mientras en Bilbao o en Éibar las mujeres compartían la lucha política y el trabajo en la fábrica, en Sevilla la mujer solo destacaba un día del año y por la cualidad de ir muy guapa, bien arreglada, con mantilla española y elegante traje de seda negra, cumpliendo un ritual religioso.

Cuando llega a Madrid su percepción de la realidad femenina da un giro copernicano, sobre todo cuando visita las barriadas populares. Dentro de la fascinación total que le produce la capital, donde siente que por fin ha descubierto un rasgo de civilización, vuelve a reflexionar en torno al duro trabajo físico que llevan a cabo muchas mujeres en España. Si en Galicia y Marruecos se asombró por la fuerza de las campesinas; en Granada, por la astucia de una gitana que aun sin saber leer ni escribir había levantado un próspero negocio; en Asturias, por la destreza de las vendedoras de la Lonja de Gijón; y en Bilbao, por las traperas que sobrevivían gracias a harapos y retales; en Madrid fue el turno de las basureras:

Al frente de carritos tirados por asnillos cenicientos, se mira con asombro guapas muchachas que cargan cajones de basura. En varias barriadas de Madrid, el servicio de limpieza está a cargo de mujeres. El forastero reciente se inclina a la extrañeza, pero cuando radica cierto tiempo en España, la participación de la mujer en los trabajos penosos no le causa asombro. (*Aguafuertes madrileñas* 37)

En Madrid encuentra dos ciudades diferentes que conviven: la moderna y urbana de las grandes avenidas con letreros iluminados y cafés de diseño en la Gran Vía o la Calle Alcalá, y la villa provinciana que a menos de mil metros de la Plaza Mayor aún conservaba sus casas bajas, callejuelas estrechas y plazoletas con arboledas y tabernas. Dentro de lo nuevo también estaban las barriadas residenciales de repetidos edificios, como

Cuatro Caminos, con una población obrera movilizada a favor de los partidos y sindicatos más progresistas. Es justo en Madrid donde al autor le llama la atención una mujer diferente. Incluso llega a afirmar que, allí, no puede diferenciar a las mujeres honestas de las que no lo son, "porque las honestas, al igual que las deshonestas, calzan pantuflas escarlatas y azules y acuden a la compra con el cabello suelto" (38). Estas palabras, que en nuestros tiempos serían impensables en un periódico correcto, por el uso de una categoría tan moralista y rancia como el vestido *honesto*, hay que entenderlas en las justas entrelíneas de aquella década de los años 30. En el contexto de la totalidad de las *Aguafuertes españolas*, seguramente lo que Arlt quería demostrar era que el clima de libertad que se vivía en el Madrid republicano era tal, que las mujeres empezaban a dejar atrás ciertas normas timoratas de recato que las obligaba a ir cubiertas, con el pelo recogido y evitando ciertos colores alegres. Arlt, que unos meses antes había observado a las *cobijadas* subiéndolas como espectros fantasmales las empinadas cuestas de Vejer de la Frontera, en Cádiz, cubiertas totalmente con los hábitos negros que apenas dejaban entrever un solo ojo del rostro, se quedaba perplejo ante las muchachas madrileñas que no solo vivían con un estilo más desenfadado, sino que también acudían a los cafés de moda y participaban activamente en la política. Cuando Arlt acude al mitin de Francisco Largo Caballero, entonces secretario general del sindicato socialista UGT, en la Plaza de Toros de Madrid el 5 de abril de 1936, observa y llama su atención que jóvenes de ambos sexos vestían el mismo uniforme de las milicias rojas y "[...] recolectaban dinero con estas palabras, que pronunciaban en voz alta en presencia de los agentes de la autoridad: 'Para bombas y pistolas'" (132). Como apuntan Félix Luengo y Mikel Aizpuru, durante la Segunda República "los cambios más significativos en la situación de la mujer y en su imagen afectaron, sobre todo, a las clases medias urbanas y a las élites" (*La Segunda República y la Guerra Civil* 60). Al respecto resulta interesante la comparación que hace el propio Arlt entre el comportamiento de las *muchachas* que había observado en Cádiz frente a las de La Coruña:

En La Coruña, las muchachas salen solas con sus amigas y regresan a su casa a la una de la madrugada. O van en parejas a los bares, o a los bailes. Fuman. Hacerse de amigas entre ellas es facilísimo. Mientras escribo estas líneas, me acuerdo del asombro con que miraba la gente de los cafés, en Cádiz, a las inglesas que fumaban. Me acuerdo de las ventanas acorazadas de Jerez de la Frontera, de la reclusión femenina de Sevilla y de la terminante afirmación de una muchacha gallega:

—En el Sur viven como en África. (*Aguafuertes gallegas y asturianas* 138)

Las observaciones de Arlt coinciden con las reflexiones de los historiadores González Calleja, Cobo Romero, Martínez Rus y Sánchez en un reciente volumen que constituye uno de los más nuevos estudios sobre la Segunda República Española:

Las mujeres fueron protagonistas activas en esta proclamación festiva de la República, abandonando sus recintos domésticos y haciéndose más visibles en el espacio público. Son famosas las alusiones un tanto maliciosas de Josep Pla a la participación de modistillas y demás mujeres en la fiesta republicana. En consonancia con esta movilización femenina, el Gobierno Provisional respondió promulgando, entre los decretos de urgencia, el del 8 de mayo que modificaba la Ley Electoral de 1907 para convertir en elegibles a las mujeres. Este cambio permitió la elección de las tres primeras mujeres diputadas en el Parlamento español en los comicios de junio de 1931: Clara Campoamor por el Partido Radical, Victoria Kent por el Partido Radical-Socialista y Margarita Nelken por el Partido Socialista (González C., *La Segunda República* 131).

Muchas otras reformas en materia de igualdad de género se promulgaron durante la Segunda República española, sobre todo durante el gobierno provisional, el primer bienio *azañista* y tras el triunfo del Frente Popular en las elecciones de febrero de 1936. No obstante, como ya advertimos, su implantación no corrió la misma suerte en la totalidad del territorio. La Constitución republicana de 1931 estableció la mayoría de estas reformas: el sufragio femenino, la igualdad sin distinción de sexo en el acceso a empleos y cargos públicos y el derecho al divorcio. A través de decretos se consiguió también que las mujeres pudieran opositar a las plazas de notaría y registro de la propiedad, el seguro y baja de maternidad remunerada y la coeducación en las Escuelas Normales, entre otros (González C., *La Segunda República* 130-143). No obstante, Arlt no hizo específica mención en sus crónicas de estos asuntos. Sin embargo, entendemos que ese clima de cambio fue lo que quiso plasmar en sus notas, sobre todo en las madrileñas, cuando sugería la presencia de una mujer más activa en la vida social y política.

A pesar de que en este trabajo nos concentramos en el paso de Roberto Arlt por España, no podemos obviar que el cronista porteño aprovechó el viaje para hacer un salto a Marruecos, específicamente a las ciudades de Tánger y Tetuán, que en ese momento se encontraban bajo el dominio español, pasando antes por Algeciras y el Peñón de Gibraltar. Toda esa región

fronteriza entre el sur de España y el norte de África se mostraba como un espacio de encuentro de culturas y, también, como un auténtico campo minado de espías internacionales. Nos interesa hacer una alusión a estas crónicas marroquíes o africanas, como las bautizó el propio Arlt, por el lugar que la mujer ocupa en ellas. En la misma línea de una lectura desde las clases sociales, el cronista argentino diferenció en Tánger y Tetuán al menos tres tipologías distintas de mujeres: las campesinas y trabajadoras pobres, que en la mayoría de las ocasiones servían como domésticas en las casas de las familias ricas de la región, prácticamente en condiciones de esclavitud; las madres e hijas de las familias ricas que vivían rodeadas de lujos y golosinas, pero encerradas en sus casas sin que nadie las pudiera ver, a excepción de sus maridos; y, finalmente, las europeas que vivían en Marruecos, muchas de ellas, esposas de funcionarios diplomáticos o empleadas de negocios relacionados con la vida y la administración española, quienes llevaban una vida siguiendo los cánones occidentales y quienes mantenían amistad con mujeres árabes de clases altas, aunque con una dificultad de comunicación, motivada por la falta de cultura que el encierro de estas últimas generaba, como se puede ver en las siguiente impresión del cronista:

Hasta los nueve años de edad, aquí en Marruecos, la mujer musulmana disfruta de libertad infantil. Su vida se desarrolla como la de una criatura normal europea, le está permitido encontrarse o jugar con varones; algunas, muy escasas, concurren a la escuela árabe francesa, pero al llegar a los diez años de edad, las puertas de la calle se cierran para ella; ya no podrá salir más, ningún hombre debe verle el rostro, incluso se ocultan las criaturas a las mujeres que van de visita a la casa de los padres [...]. De allí que casi todas las mujeres que encontramos por la calle, pertenecen a la llamada clase baja de esta sociedad medieval. Sin medios económicos para rodearse de criadas, se ven obligadas a salir personalmente para hacer las compras. Las otras, las hijas de la clase media, y de la pequeña burguesía, permanecen rigurosamente enclaustradas hasta el día que se casan. (*Aguafuertes españolas* 118-119).

Lo que más sorprende a Arlt, y este lo hace notar con su característica fina ironía, es que determinadas costumbres que parecerían propias de tiempos remotos, de una *sociedad medieval*, siguieran ocurriendo en el año 1935. Esta perplejidad la deja ver sobre todo en tres crónicas donde relata los pormenores del *amor en pareja*: "Noviazgo moro en Marruecos en el año 1935", publicada en *El Mundo* el 6 de agosto de 1935; "Boda musulmana en Tánger. Me faltó coraje para usar el

magnesio. Tambores, trompetas y la novia en una jaula ¿Fiesta o sacrificio?", aparecida el 7 de agosto de 1935; y finalmente "Esclavitud del matrimonio. Deseo y terror de la civilización europea", del 8 de agosto de 1935. En estas notas describe hechos que rozan lo aterrador, como por ejemplo la negociación entre las dos familias de los futuros contrayentes sobre el precio o dote que se debía pagar por la mujer como si se tratara de una mercancía, con explicaciones denigrantes de por qué una candidata valía más dinero por su bonitas curvas y otra menos por su presunto mal aliento. También llamó especialmente su atención la celebración de una típica boda marroquí. La novia, que desde dos días antes había permanecido con los ojos cerrados mientras era exhibida vestida de gala ante las vecinas, era transportada desde su casa a la mezquita metida dentro de una especie de jaula, de la que tiraba un burro:

¿Ésta es una boda o un sacrificio? No lo sé. [...] Yo miro, hipnotizado por el tambor, la jaula de seda. Allí adentro va ella, remota, de rostro ignorado para todos, hacia un hombre al cual conoce de referencias, va ella hacia un acto de amor, del cual la primera brutalidad serán las manos de las matronas. [...] Ella, desconocida, remota, en cucullas, permanece allí adentro de la oscura prisión de la jaula de seda. Y uno no sabe por qué siente ganas de llorar (*Aguafuertes españolas* 113-114).

Resultaría repetitivo reproducir cada uno de los fragmentos donde Arlt hace algún tipo de reflexión sobre la situación de las mujeres, ya que fue uno de los temas que más lo sorprendió y sedujo en su paso por esa parte del continente africano. Pero el punto particularmente interesante de estos pasajes es comprobar que volvió a repetir una lógica de clases que ya advertimos en el tratamiento de la mujer porteña versus la española. Si ante el drama de las jóvenes árabes de clases acomodadas que eran tratadas como mercancías y de las casadas ricas casi analfabetas encerradas en sus palacios entre confituras y sedas se mostró irónico, con incluso algún resquicio para el humor, cuando narró la vida de las campesinas pobres marroquíes, condenadas a caminar días enteros cargadas de leña y verduras para vender en los mercados, mientras su maridos fumaban tranquilamente o bebían té, el tono se tornó compasivo, indignado y hasta admirado por su fuerza y resistencia.

Nosotros los argentinos, estamos más imposibilitados para formarnos una idea de las espantosas condiciones de vida que martirizan a una campesina marroquí, que un ciego para comprender la diferencia óptica que separa un color de otro. [...] Una hora después que el autobús ha salido de Tánger,

encontramos a lo largo del camino hileras de campesinas. Van descalzas, las piernas revestidas de cueros, un pañolón cubriéndoles la cabeza; encima el campanudo sombrero de paja. Muchas llevan sus criaturas en brazos, porque conducen amarradas a las espaldas, con cordeles, enormes cargas de leña, de carbón o forraje. [...] Son las mujeres que a lo largo del camino he visto "poéticamente" tiradas como bestias entre yuyos, con la cara vuelta al suelo, semejantes a cadáveres. Son las viejas prodigiosas de treinta años que en el Zoco, silenciosas, envuelven a su mirada taciturna al que se les acerca [...]. ¡Treinta kilos a las espaldas! El hijo en brazos. ¿Y este es el trabajo de un día? No, el de todas las jornadas, el de toda la vida, hasta que se les quiebra el corazón y caen, como caen los caballos en los tremendos días de verano, muertos sobre los adoquines. [...] Y de pronto pienso que la noche que una campesina alumbra y del vientre nace una hija, esa noche la mujer debe llorar de amargura por haber dado al mundo una bestia más (123-127).

Tanto en España como en Marruecos Arlt se propuso demostrar que la vida real estaba lejos de la imagen poética y romántica de las tarjetas postales. Ni el Cádiz de las calles eternamente pobladas de obreros en mono de trabajo y parados se parecía a las estampas de hermosas mujeres con mantón al abrigo de los patios; ni el Marruecos de calles hediondas, de campesinas explotadas y mujeres cubiertas y encerradas se parecía demasiado al poético Oriente de *Las mil y una noches* de las películas de Von Sternberg y Marlene Dietrich. Las coincidencias entre las fuentes históricas y la perspicaz observación de Arlt en sus aguafuertes sirven para reiterar que su posición no fue la de un mero viajero romántico que vivió las fiestas de la España de pandereta, sino la de un auténtico testigo de un tiempo crucial que dejó para la posteridad un corpus documental, que puede ser revisitado por la crítica y utilizado como una fuente fidedigna en la investigación literaria, periodística e histórica.

Bibliografía

- Arlt, Roberto. *Aguafuertes españolas. 1ª parte*. Buenos Aires: Talleres Gráficos Argentinos L. J. Rosso, 1936.
- _____. *Aguafuertes gallegas y asturianas*. Buenos Aires: Losada, 1999.
- _____. *Aguafuertes madrileñas. Presagios de una guerra civil*. Buenos Aires: Losada, 2000.
- _____. *Aguafuertes vascas*. Tafalla (Navarra): Txalaparta, 2005.
- _____. *Obras completas, Aguafuertes*. Buenos Aires: Losada, 1998.
- _____. "El día de la mujer sevillana. Claveles y mantillas lucen en el Jueves Santo". *El Mundo*, 4 de mayo de 1935.
- _____. "Jerez y sus bodegas". *El Mundo*, 14 de mayo de 1935.
- _____. "Llegada a Cádiz". *El Mundo*, 9 de abril de 1935.
- _____. "Mañana me embarco". *El Mundo*, 12 de febrero de 1935.
- Fernández, Luis E. Iñigo. *Breve historia de la Segunda República Española*. Madrid: Nowtilus, 2010.
- González Calleja, Eduardo et. al. *La Segunda República Española*. Barcelona: Pasado y Presente, 2015.
- Gnutzmann, Rita. *Roberto Arlt: Innovación y compromiso. La obra narrativa y periodística*. Lleida: Ediciones de la Universidad de Lleida, 2004.
- Luengo, Félix y Mike Aizpuru. *La Segunda República y la Guerra Civil*. Madrid: Alianza, 2013.
- Masotta, Oscar. *Sexo y traición en Roberto Arlt*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1982.
- Martínez, Victoria. "Roberto Arlt y las mujeres en las Aguafuertes porteñas". *Ciberletras: Revista de crítica literaria y de cultura*. Lehman College, The City University of New York. 2000, nº 3. Web. 26 sept. 2015
<<http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v03/Martinez.html>>
- Preston, Paul. *La Guerra Civil española*. Barcelona: Plaza & Janés, 2000.
- Saítta, Sylvia. *El escritor en el bosque de ladrillos. Una biografía de Roberto Arlt*. Buenos Aires: Sudamericana, 2000.

La mujer toma el mando: la exhibición del poder de los personajes femeninos de Silvina Ocampo

Belén Izaguirre Fernández
Universidad de Sevilla
belizafer@alum.us.es

Citation recommandée : Izaguirre Fernández, Belén. "La mujer toma el mando: la exhibición del poder de los personajes femeninos de Silvina Ocampo". *Les Ateliers du SAL* 8 (2016) : 77-88.

La mujer como protagonista no es una categoría más de los relatos de Silvina Ocampo, sino que la mujer es la protagonista en su obra. Pluma femenina, voz narradora en la mayoría de los casos de mujer y personajes centrales mujeres, pero no menos varoniles, ni poderosos, ni visibles que los pocos hombres que recorren sus relatos. La inversión del estereotipo femenino en los cuentos de la argentina es notable desde su primera colección de relatos, *Viaje Olvidado* (1937), hasta el último de sus cuentos publicados hasta la fecha.

La mujer creada por Silvina en sus ficciones tiene poder. Sabe que lo posee. Tiene voz propia y nada de miedo a decir o hacer cuanto quiera. Por este motivo, en ocasiones nos da la impresión de que ellas, narradoras y personajes, habitan en otra realidad; una realidad no necesariamente fantástica, pero sí imposible, anárquica o desconocida. Una niña no puede matar, una mujer no puede pasear desnuda, ni mentir a su marido, ni pecar de gula, lujuria o avaricia, la mujer de su tiempo no retará a la Iglesia, ni a la familia, ni al hombre. Una mujer no hablará de sexo abiertamente y mucho menos jugará o experimentará con él. Nada de eso podía esperarse o tolerarse, pero todo ello está presente en la obra completa de Silvina Ocampo, lo cual, teniendo en cuenta la pluma de la que procede, de una joven oligarca de tradicional educación produjo, aún más si cabe, cierto efecto chocante y de sorpresa en su escritura. Por tanto, de la mujer como objeto constituido poco queda en esta obra. Si, además, observamos la caracterización de las féminas, estas tienden a ser o bellas o bestias, bondadosas o malvadas, activas o moribundas, listas o presas de la ignorancia. No hay término medio y, de hecho, la posesión de alguna de las categorías positivas de esta enumeración normalmente las guiará a la tragedia.

Los personajes femeninos de Silvina Ocampo no tienen miedo a exponerse. En sus naturalezas parece estar esa necesidad de protagonismo, de salirse del guión. Todas quieren actuar más o hablar más alto. Este papel central ha sido estudiado por Patricia Klingenberg ("The feminine "I": Silvina Ocampo's fantasies of the subject") para quien esta posición nuclear implícitamente cuestiona las nociones de lo femenino en una cultura en proceso de cambio. Igualmente, Blas Matamoro (*Oligarquía y literatura*) percibió el mecanismo por el que esta obra se vuelve subversiva: mediante el apoderamiento de niños, mujeres, sirvientes y objetos de la vida diaria. Se trata, pues, de dar poder y visibilidad a quienes antes no los tenían, aunque hemos de matizar que no llega a ser una aproximación ideológicamente

cercana al feminismo ya que no aboga por una emancipación política sino ideológica y de acción. Asimismo, al rechazar la pasividad de la mujer de los cuentos de hadas y princesas tradicionales se reivindica desde la literatura el espacio del otro y se da voz a personajes marginados y de la periferia. Esta deconstrucción de los mitos femeninos tradicionales ha sido, a su vez, un tema recurrente en la literatura escrita por mujeres durante el siglo veinte. Por otra parte, teniendo en cuenta las corrientes vanguardistas anteriores y practicadas por su círculo cultural junto con la formación pictórica surrealista de nuestra autora en París, podríamos aproximarnos a esa feminidad como una manifestación de fuerzas irracionales, creadoras y revitalizadoras que el surrealismo recuperó tras haber sido rechazadas por el racionalismo burgués y su proyecto socioeconómico. Además, no podemos olvidar la importancia de la mujer en este movimiento, figura que abría las puertas a lo compulsivo, lo irracional, la libertad o la noche. Esta influencia surrealista sería rastreable en diversas cuestiones con respecto al fondo o la forma de su escritura. Se vería, por ejemplo, en la recurrencia al humor, al absurdo, al desplazamiento referencial o en la utilización de imágenes descompuestas, insólitas y oníricas. De igual forma, no solo el tema del doble o de la subversión de la realidad sino también la subjetividad y la apertura de esta estarían entre las doctrinas surrealistas conocidas por nuestra autora.

Tanto Silvina como sus personajes tienen el objetivo de no perpetuar roles, de ahí que predomine un impulso transgresor que surge de una mujer que puede ser totalmente ficticia o la voz de la misma Silvina Ocampo, o su otro yo: la niña, la esposa, la menor, la hermana. Pero si algo es compartido por todas estas voces es pecar de exhibicionistas y olvidar el decoro y el recato. Esta perspectiva del género femenino visto como impostura es la propuesta de Mónica Zapata ("Breves historias de género: las feminidades tramposas de Silvina Ocampo") en su lectura de algunos cuentos de Silvina, una mentira que según la autora se logra cuando la *feminidad* se convierte en una representación, en una puesta en escena que necesita de otros tantos elementos: máscaras, vestidos, directores, guion y ayudantes, incluso añadiríamos de un astuto espectador. Estas coquetas jovencitas representadas en su obra no dudan en exhibir su cuerpo, exhiben su poder femenino y provocan al otro o al lector, llegando a mostrar lo que debería permanecer oculto. Esta provocación, en la mayoría de los casos, va a ser voluntaria. Son conscientes de que solo por el mero hecho de ser mujeres pueden provocar toda clase de pasiones e instintos primarios en

el otro. Así lo anhela, por ejemplo, Artemia, en "Las vestiduras peligrosas" (Ocampo, *Viaje olvidado en Cuentos Completos II* 22-25), relato narrado por su modista, Piluca, quien, abrumada por el trabajo que le da la primera, se extraña por el aumento de la extravagancia de los vestidos deseados por su clienta y por el grado de provocación de estos. Artemia, deseosa de mostrar su cuerpo públicamente, por lo que es calificada de indecente, incrementa las transparencias de sus vestidos, ante lo que la costurera, por temor a que algo pudiera pasarle, le acaba cosiendo un pantalón y una camisa, haciéndole parecer un *muchachito*, en palabras de la narradora, para así evitar cualquier tipo de asalto o escándalo. Con el travestismo de la mujer libre llega la tragedia. Artemia es violada y asesinada por tramposa una noche. Acabar con su apariencia de mujer mediante la máscara del rol masculino y haber traspasado la barrera de lo doméstico designada para la mujer, acaban, precisamente, con su vida.

Otra mujer obsesionada hasta el extremo con su apariencia física es Malva (Ocampo, *Cuentos Completos II* 46-48), protagonista del cuento homónimo quien llega a practicar el canibalismo. Poseedora de un desmedido grado de impaciencia se convierte en víctima de un ideal de género muy por encima de la realidad. Asimilado e idealizado fuertemente, encuentra imposible alcanzarlo y termina devorándose. De nuevo, al no ser lo que se esperaba de ella, Malva, inadaptada a su ambiente, fracasa como mujer pero, al menos, su voluntad y su libertad se mantienen hasta el desenlace, el cual, ante los ojos de la narradora resulta extraño, no por el hecho en sí, sino por la rapidez con la que lo cometió.

Presa de las imposiciones que de la perfecta ama de casa y esposa se esperaban es Irma Péinate, protagonista de "Los celos" (Ocampo, *Cuentos Completos II* 195-197). Descrita como la mujer más coqueta del mundo, permanece maquillada y arreglada para su marido siempre, incluso mientras duermen. Tras perder un diente y verse obligada a acudir al dentista para repararlo, su marido, celoso por su ausencia, la sigue, la encuentra, la zarandea y la agrede. Durante el forcejeo ella se despeina, pierde sus lentes, sus pestañas postizas, y de nuevo, su reparado diente. Acto seguido, el joven, avergonzado, se disculpa ante ella, irreconocible ante sus ojos sin todos los adornos. El deseo de provocación de ella es un acto frívolo y trivial que se interpretaría como una crítica al código burgués y patriarcal, siguiendo los parámetros androcéntricos. La mentira al marido estaría justificada mientras esta sirva para mantener la

calma matrimonial aunque, como veremos en este y otros ejemplos las relaciones amorosas tienen ciertos toques de crueldad, como apreciamos también en "Amor" (Ocampo, *Cuentos Completos I* 267-269), en el que la narradora busca continuamente poner celoso a su marido con otro de los pasajeros del barco en el que viajan.

La apariencia hemos visto que se trata como una obsesión e, incluso, como lo prioritario para muchas de las mujeres silvinas. Incluso las madres, como en "La calesita" (Ocampo, *Las repeticiones y otros relatos inéditos* 14-18), parece cegada por la vestimenta de sus hijas, quienes tras perderse por Buenos Aires, son imposibles de recuperar ya que la madre nunca se detuvo a mirar sus caras. Otra madre, Ermelina en "El cuaderno" (Ocampo, *Cuentos Completos I* 123-125), conseguirá, tras obsesionarse con la apariencia de su futuro hijo durante el embarazo, que este nazca con los rasgos deseados, previamente dibujados sobre el mágico papel. Finalmente, otra madre cruel que no ejerce en absoluto su rol maternal aparece en "Los funámbulos" (Ocampo, *Cuentos Completos I* 21-22). Planchadora de una casa burguesa se distrae viendo a sus hijos divertirse con toda clase de extraños juegos inspirados por un libro circense. A medida que las acrobacias practicadas se complican, la angustia se incrementa; sobre todo la experimentada por el lector a causa del tono liviano del narrador, cuyo culmen está en el salto final de los niños desde la ventana del tercer piso, que causa la muerte de ambos ante la impasividad de la madre, que los ve caer y tan solo sonríe y sigue planchando mientras recuerda sus primeros saltos en el circo.

Si antes eran dos niños los que jugaban, también contamos con una historia en la que dos jóvenes protagonistas femeninas se divierten con extraños y anormales pasatiempos. Su objetivo, cambiarse la una por la otra sin que nadie lo perciba, llegando a asemejarse por completo, lo que implicará no un juego de niños, sino con el destino. Este cuento, "Las dos casas de olivos" (Ocampo, *Cuentos Completos I* 20-21), revela pues la obsesión anormal de cada una de ellas por la vida de la otra, la cual logran intercambiar aunque el reto al destino y a las leyes naturales tenga un final funesto: la muerte de ambas.

Incapaces de cumplir lo que de ellas se espera y, por tanto, víctimas de su género son los tres personajes femeninos estereotipados de "La boda" (Ocampo, *Cuentos Completos I* 160-163), entre las que destaca Roberta, difusora de los preceptos tradicionales, convencida de que a los veinte años las mujeres tienen que enamorarse o tirarse al río, de ahí que su prima Armida tenga más suerte que ella al lograr casarse, aunque la

muerte llegue precisamente en el momento del enlace. Asimismo, las amigas de "Voz en el teléfono" (Ocampo, *La Furia en Cuentos Completos I* 166-170) que se distraen hablando de ropa y accesorios parecen esclavas de su cuerpo y sobre todo del efecto que este produce en los hombres que las miran, llegando a reconocer el ansia de provocación: "no se trata de lo que sentís, sino de lo que ellos sienten", afirma una.

Pero de estas víctimas del estereotipo pasamos a las torturadoras y asesinas. La coleccionista de amantes, en "Jardín de Infierno" (Ocampo, *Cuentos Completos II* 180-182), controla y miente a su marido hasta llevarlo al descubrimiento de los anteriores cónyuges muertos, hecho terrible para el esposo que acaba suicidándose y uniéndose a los anteriores. Asesinas son también Endimia Urbano en "Amelia Cicuta" (Ocampo, *Cuentos Completos I* 200-202), quien tomará el nombre del relato cuando envenene a Torcuato Angora, comedor de gatos con uno de ellos; o Mercedes en "Mimoso" (Ocampo, *Cuentos Completos I* 120-123), quien, desobedeciendo a su marido embalsamará a su perro y posteriormente lo utilizará tras cocinarlo como manjar envenenado para alimentar a las indeseadas visitas, pudiendo el perro, según la narradora, defenderla incluso después de la muerte.

Otra forma de mostrar poder es mediante la elección. Los personajes femeninos de Silvina Ocampo pueden enamorarse y convivir con quienes deseen. No importa la clase social del acompañante, su estatus, sus modales o su apariencia. Por ejemplo, en "Amé dieciocho veces pero solo recuerdo a tres" (Ocampo, *Cuentos Completos II* 200-201) la narradora solo es capaz de querer a seres deformes, enanos, mutilados e incluso solo *aparentemente* humanos. En "Miren como se aman" (Ocampo, *Cuentos Completos II* 206-210), hipotexto de "Paisaje de trapecios" (Ocampo, *Cuentos Completos I* 17-20) donde la problemática es similar, Adriana, la trapecista, se enamora de un mono al que acaba convirtiendo en humano. Extraño enamoramiento, a medio camino entre el fetichismo y la metamorfosis, padece Mirta, conductora de profesión y protagonista de "El automóvil" (Ocampo, *Cuentos Completos II* 100-104) quien adorando a su medio de locomoción, decide dejar a su novio y fusionarse con aquel para que nadie ose separarlos.

El poder de los personajes puede residir también en la posesión de un don poco común o sobrenatural. Patente es el gusto de Silvina Ocampo por elegir a mujeres o niñas con el don de la clarividencia, entre ellas Aurora de "La sibila" (Ocampo,

Cuentos Completos I 125-129); Leopoldina de "El sueño de Leopoldina"; Irma Riensi de "La divina" (Ocampo, *Cuentos Completos II* 64-66) que ve su propio final; la niña sin nombre de "La muñeca"; Porfiria Bernal, que consigue hacer realidad su diario en el relato homónimo (Ocampo, *Cuentos Completos I* 283-292); Madame Sapiriti de "Ulises" o la protagonista de "Soñadora compulsiva" (Ocampo, *Cuentos Completos II* 167-172), para quien las premoniciones ven la luz en sus sueños. Por otro lado, en "Autobiografía de Irene" (Ocampo, *Cuentos Completos I* 92-103), podríamos considerar a la joven Irene como una parricida imaginaria, ya que la adivinación, o el pensamiento de la muerte de su padre, se convierte en realidad. En este relato tenemos a una mujer que es a la vez niña por momentos debido a las continuas superposiciones temporales. Su paso a la madurez, su alejamiento de la infancia se produce con la muerte del padre, hecho que ella previa e involuntariamente conocía: "me creí culpable de la muerte de mi padre. Lo había matado al imaginarlo muerto" (Ocampo, *Cuentos Completos I* 97).

Otro don sobrenatural parecen poseer las niñas de "El pabellón de los lagos" (Ocampo, *Cuentos Completos I* 36-37), donde las dos niñas protagonistas y amigas muestran una inteligencia fuera de lo común. El breve cuento más que una historia parece desarrollar una imagen onírica en la que todo parece posible, desde el encierro de una equilibrista que baila confinada en una caja de cristal a la posibilidad de mover palmeras para descubrir el tesoro que hay bajo ellas: caracoles o piedras preciosas; con los primeros se dedican a oír el mar, con las segundas, se hieren a sí mismas.

Por otro lado están las que podríamos denominar locas, perturbadas o delirantes, ya que muchos de los anormales comportamientos de los personajes de su obra serían síntomas de ciertos trastornos mentales y no tanto producto de la fantasía y de lo maravilloso. De hecho, en este punto deberíamos volver a recordar la influencia surrealista antes mencionada, ya que el movimiento se familiarizó con el psicoanálisis desde sus inicios junto con determinadas categorías propuestas en sus comienzos por Freud o Louis Aragon, como el automatismo, lo siniestro, lo maravilloso, las fantasías originarias, el retorno a imágenes familiares o a lo onírico. Así, por ejemplo, en "Anamnesis" (Ocampo, *Cuentos Completos II* 43-45), relatado por un psiquiatra, enumera los síntomas de su paciente: sensibilidad infatigable, deseos de contagios de gérmenes y enfermedades, rencor ancestral y repetidos intentos de suicidio, que derivan en una apariencia extraña de animal deforme compuesto de

gérmenes y partes de otros seres. En "El sótano" (Ocampo, *Cuentos Completos I* 129-130), la narradora en primera persona nos cuenta su extraña relación con el resto de habitantes de su casa: los ratones, seres con razón e intuición para ella. Es decir, mágicos, pero al mismo tiempo para el receptor no dejan de ser producto de la inadecuación del sujeto con la realidad, síntoma claro de locura. Podemos citar también a Claude, protagonista de "El pasaporte perdido" (Ocampo, *Cuentos Completos I* 14-16) quien parece padecer algún tipo de perturbación dado los pensamientos y visiones que se transcriben. Locura responsable, asimismo, de las actuaciones de Mlle. Dargère en "La cabeza pegada al vidrio" (Ocampo, *Cuentos Completos I* 24-25) y de sus visiones en los reflejos de los cristales, así como las visiones que parece tener Kêng-Su en "La red" (Ocampo, *Cuentos Completos I* 48-53), donde es perseguida, según ella, inexplicablemente por una mariposa con rostro humano que cuenta con un alfiler como arma y que la conduce al suicidio. Estas imágenes oníricas subvierten la realidad y adquieren el valor de estados análogos a la locura.

Vamos viendo cómo las mujeres no siguen el papel que les fue asignado, ni con respecto al género ni tampoco dentro del rol o profesión que desempeña cada una en el relato. Por ejemplo, en "Celestina" (Ocampo, *Cuentos Completos I* 259-260) la protagonista, ama de llaves y cocinera, es quien controla la casa en su totalidad y quien debe ser complacida por los señores y sus hijas, de ahí que para asegurarle su felicidad tuvieran que contentarla con el relato de malas noticias, *deleites para su cuerpo*. Como era de prever, el día que estas dejaron de llegar, la cocinera se suicidó.

Es comúnmente aceptado que la casa suele encerrar el pasado individual y ha sido el espacio universal de la mujer. En este sentido, Noemí Ulla (*Silvina Ocampo: una escritora oculta* 26) observa cómo el género femenino en los relatos de Silvina Ocampo "se inscribe textualmente en una relación con lo cotidiano: la mujer trata de agarrarse a la norma mediante un mismo cuidado del cuerpo (espacio propio) y el de su habitación (espacio ajeno)". Estas damas tienen una especial relación con el espacio, como en "La escalera" (205-207) o "El sótano" (129-130) (ambos en Ocampo, *Cuentos Completos I*), donde la fusión del cuerpo femenino con el entorno es casi total; fusión posible también con ciertos objetos, la cual llega a tener cierto aire fetichista al convertirse casi en una identificación del personaje con dicho objeto inerte. Se vería en "El mar" (Ocampo, *Cuentos Completos I* 37-39), en el que un simple bañador es capaz de

provocar toda una sucesión de emociones y pasiones en los observadores. Otra relación diferente con lo material la tenemos en "Memorias secretas de una muñeca" (Ocampo, *Cuentos Completos II* 138-140). Narrado de forma autobiográfica por una muñeca parlante que nos cuenta la relación frustrada con su propietaria. Aquí, las relaciones de poder entre el juguete y su dueña son de dominio, a pesar de que lo que pretende mostrar la muñeca es su autonomía, su deseo de desvinculación a un destino exclusivo de mujeres.

La presencia de una galería de mujeres en sus relatos es uno de los rasgos que más se ha resaltado en la obra de Ocampo. Como hemos visto, tipologías hay muchas, de hecho casi tantas como mujeres, aunque es cierto que comparten ciertos rasgos. Predominan las jóvenes, las niñas, las coquetas, las modistas o costureras y empleadas domésticas. Muchas de ellas aparecen prácticamente estereotipadas, matizando que si de tal forma son descritas se convierten en parodias o burlas de la imagen original y de ese lenguaje estereotipado repleto de clichés que empleaban. Otras son poderosas y otras tantas se hallan en plena adolescencia, pero la mayoría disfrutan de su libertad, independencia y poder. De hecho, esta libertad, como bien indicó Ulla (*Invenciones a dos voces. Ficción y poesía en Silvina Ocampo* 56), no tenía casi tradición en la literatura argentina.

Sin embargo, otras no corren la misma suerte y se convierten en objeto de burla, en las víctimas de la parodia y la sátira, sobre todo, aquellas que encarnan algún estereotipo frívolo típicamente burgués. Tampoco resultan muy favorecidas aquellas que deciden asumir plenamente las imposiciones sociales y familiares, tal es el caso de "Las fotografías" (Ocampo, *Cuentos Completos I* 130-133), cuento en el que muere Adriana, tratada continuamente como una niña, no la dejan desarrollarse como mujer, le niegan el derecho a la palabra y la convierten en objeto de una familia donde la figura del padre es monumental y aplastante. Este relato, al desarrollarse durante un cumpleaños, es uno de esos casos en los que Silvina aprovecha celebraciones festivas y rituales sociales para invertir el orden de las jerarquías de poder y de la sucesión de los hechos que en estos eventos se esperaban.

La mayoría de mujeres van a mostrar todo un inventario de poderes ocultos capaces de despertar todo tipo de instintos primarios en el otro, que les sirven para romper el equilibrio social y esperable. Ahora son ellas el ser dominante, no solo con respecto al hombre sino con respecto a la realidad. Esta mujer-monstruo, practicante del mal y gran actriz, es la que predomina en la obra de Ocampo, y que como señala Ostrov ("Vestidura,

escritura, sepultura en la narrativa de Silvina Ocampo" 21), "reivindicando el derecho al mal, las mujeres quiebran el secular silencio y rompen el anonimato". Este carácter rupturista y amenazador de la mujer, capaz de poseer y ejercer su propia voluntad, como bien indica el mismo autor, las aleja de la categoría de mujeres ángeles:

Al salirse del lugar recomendable al que se hallan confinadas, estas mujeres se ordenan en otra categoría que la tradición literaria le ha reservado: el "monstruo". La mujer que se permite tener deseos propios y llevarlos a cabo –y en los textos de Silvina Ocampo casi no existen obstáculos para la realización de deseos–, deja de ser mujer-ángel para convertirse automáticamente en monstruo (Ostrov 22).

Prescindiendo de su condición de ángeles, se transforman en femeninos monstruos, como en "Coral Fernández" (Ocampo, *Cuentos Completos II* 38-40), cuya protagonista es una parodia casi grotesca de mujer fatal, poseyendo un cuerpo con el poder de aumentar el malestar de su marido. En "El lazo" (Ocampo, *Cuentos Completos I* 265) se desarrolla un conflicto pasional con matices lésbicos en el que la mujer pasiva esconde un poder oculto. La narradora, convertida en asesina de la clásica y perfecta ama de casa, no logra cumplir su propósito: a pesar de haberla matado, la joven Valentina se le aparece como un fantasma atormentándola, resultando, finalmente, ambas igual de destructivas y crueles. Reacción extrema es la de la cruel y despiadada narradora de "Rhadamanthos" (Ocampo, *Cuentos Completos I* 272-273) quien, tras acudir al funeral de su amiga, celosa de tanta atención a la difunta, decide preparar una venganza definitiva que deshonne a su familia y hiera al marido: escribir y esconder falsas cartas de amor dirigidas a la muerta para desprestigiar por siempre a su amiga. Cruel venganza busca también la compañera del narrador escritor de "La pluma mágica" (Ocampo, *Cuentos Completos I* 276-277). La novia del joven, tras conocer que su éxito literario se debe a la influencia de la pluma que emplea, se la roba para alcanzar el éxito. Igualmente, en "Las vestiduras peligrosas", "Keif" o "Las esclavas de las criadas" (Ocampo, *Cuentos Completos II*), podríamos estudiar esa dicotomía entre los dos estereotipos de mujeres en el arte: el ángel o el demonio.

Ocampo ubica a sus mujeres en el centro de unas fantasías que desafían el orden social y los presupuestos culturales que las constituyen como sujetos inamovibles. Las mujeres ocampianas dejan en muchos casos ese rol doméstico de mujer-ángel para convertirse en mujeres activas que circulan libremente por los

espacios públicos y no tienen miedo de desvelar su poder oculto. Silvina, al exhibir este poder, pronto provocará que su obra sea tomada por algunos como una crítica a la sociedad patriarcal, adquiriendo, por tanto, un valor subversivo, según es visto, entre otros, por Suárez Hernán ("El tratamiento subversivo de los estereotipos de género y edad en la obra de Silvina Ocampo" 367-378) o Belinda Corbacho (*Le monde féminin dans l'œuvre de Silvina Ocampo*); este valor subversivo se incrementa con la violencia y la frialdad con las que actúan con frecuencia sus personajes. Rasgos estos interpretados por Matamoro (*Literatura y oligarquía*) bajo cierto sentido político, como una forma de subversión de la sociedad oligárquica dentro de sus propias historias, pero no estrechamente relacionados con un punto de vista femenino, sino como forma de destapar la situación de las mujeres que viven bajo los dictámenes patriarcales.

Su literatura es intensamente femenina pero no en el sentido en que la conocíamos, sino que aporta novedosos planteamientos y perspectivas. La mujer en la escena ocampiana es libre, como indican Ulla (*Invenciones a dos voces. Ficción y poesía en Silvina Ocampo*) y Espinoza-Vera (*La poética de lo incierto en los cuentos de Silvina Ocampo*), y en ocasiones, la única sabedora de la fantasía y la magia que la rodea. Si el género fantástico es por sí mismo un género subversivo, ya que transgrede hasta los límites de la realidad, la subversión de estos relatos aumenta con la presencia de los personajes elegidos y sus acciones impropias, los cuales se dejan arrastrar por sus pasiones e instintos.

En conclusión, las mujeres en la obra de Silvina son *actantes*. Ejercen el mal, dominan la acción, la palabra y el silencio. De este modo adquieren la capacidad de alterar un rol y una realidad preconcebida y reglada hasta la fecha. Así, hemos visto que los personajes femeninos de Silvina Ocampo usan máscaras, las cuales, a su vez, son las máscaras que la sociedad burguesa impuso a la mujer, entre ellas: la del maquillaje, la del disfraz, la del vestido, la de la clase social o la de las niñas inocentes. Estas máscaras inicialmente preestablecidas que, en un primer momento deberían haberse correspondido con la realidad, sirven para ocultar el poder o la crueldad de unas mujeres que desean alejarse del rol de ángeles y dóciles. Las mujeres de sus relatos no son domesticables a pesar de no salir de esos ambientes. Sus actos suelen esconder una segunda intención o provocar un segundo efecto más o menos fantástico, más o menos perverso. De esta forma transgreden la prohibición y asoma el poder que, ocultado en primera instancia, se vuelve destructivo e imprevisible tras aparecer.

Bibliografía

- Aldarondo, Hiram. *El humor en la cuentística de Silvina Ocampo*. Madrid: Pliegos, 2004.
- Corbacho, Belinda. *Le monde féminin dans l'œuvre de Silvina Ocampo*. Paris: L'Harmattan, 1998.
- Espinoza-Vera, Marcia. *La poética de lo incierto en los cuentos de Silvina Ocampo*. Madrid: Pliegos, 2003.
- Klingenberg, P. "The feminine "I": Silvina Ocampo's fantasies of the subject". *Romance Language Annual*, 1 (1989): 488-494.
- Matamoro, Blas. "La nena terrible". *Literatura y oligarquía*. Buenos Aires: Ediciones del Sol, 1975. 198-221.
- Ocampo, Silvina. *Las repeticiones y otros relatos inéditos*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 2006.
- _____. *Cuentos Completos*, vol. I. Buenos Aires: EMECÉ, 1999.
- _____. *Cuentos Completos*, vol. II. Buenos Aires: EMECÉ, 1999.
- Ostrov, Andrea. "Vestidura, escritura, sepultura en la narrativa de Silvina Ocampo". *Hispanamérica*, 74 (1996): 21-28.
- Suárez Hernán, Carolina. "El tratamiento subversivo de los estereotipos de género y edad en la obra de Silvina Ocampo". *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 42 (2013): 367-378.
- Ulla, Noemí. *Silvina Ocampo: una escritora oculta*. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, 1999.
- _____. *Inversiones a dos. Ficción y poesía en Silvina Ocampo*. Buenos Aires: Torres Agüero, 1992.
- Zapata, Mónica. "Breves historias de género: las feminidades tramposas de Silvina Ocampo". *Pandora: revue d'études hispaniques*. 5 (2005): 251-262.

Des auteurs modernistes sous l'influence des pouvoirs

Eduardo Cortés Nigrinis
Université Paris-Sorbonne
eduardocortes@orange.fr

Citation recommandée : Cortés Nigrinis, Eduardo. "Des auteurs modernistes sous l'influence des pouvoirs". *Les Ateliers du SAL* 8 (2016) : 89-105.

Nombreux sont les critiques qui ont reproché au Modernisme hispano-américain son caractère exotique¹. A chaque fois qu'ils s'y réfèrent, ils pensent non seulement aux cygnes et aux princesses, mais aussi aux japonaiseries et aux chinoiseries, aux satyres, aux faunes, aux hippocentaures, aux sirènes, aux fées, comme dans "El palacio del sol", ou dans le poème "Autumnal" de Rubén Darío, à Paris ou à Versailles. Et à l'azur comme dans *Azul...*, le livre du nicaraguayen qui peut être considéré comme l'un des textes fondateurs du Modernisme en Amérique latine. Parmi ces critiques, Enrique Anderson Imbert dans son *Historia de la literatura hispanoamericana* affirme :

[...] París -un París ideal- fue el boquete por donde Darío se escapó de América. [...] Aun en las evocaciones del campo argentino había un espejo deformante, fabricado en París. En Rubén Darío el sentimiento aristocrático, desdeñoso para la realidad de su tiempo, se objetivó en una poesía: A) Exótica [...]; B) Cosmopolita [...]; C) Reminiscente de arte [...]; D) Nostálgica de épocas históricas [...] (403).

Cependant, l'un des buts du présent travail est de démontrer que cette évocation ne correspond pas tout à fait à la réalité, qu'elle n'est que la surface, l'émail venu d'Orient qui recouvrait la matière poétique ; en effet, au-delà des apparences, les écrivains modernistes firent face aux vicissitudes de leur temps et certains d'entre eux payèrent de leur vie leur choix de vivre en tant qu'artistes. Rubén Darío (1867-1916) et tous les poètes de cette période (notamment José Asunción Silva et Porfirio Barba Jacob) durent faire face aux changements sur la scène nationale et internationale et subirent l'effet d'un certain nombre de pouvoirs. Ils devaient donc s'adapter à ces circonstances externes et, en même temps, écrire en fonction de leurs propres convictions.

Avant d'aborder le sujet du présent travail, il est nécessaire de préciser de quel *pouvoir* ou *pouvoirs* nous allons parler. Notre but précis sera d'analyser la manière dont quatre écrivains modernistes, Rubén Darío et les poètes colombiens José Asunción Silva, Guillermo Valencia et Porfirio Barba Jacob, firent face au pouvoir et sous quelle forme il apparaît dans leurs travaux.

Nous avons pris Rubén Darío comme point de départ de cette réflexion étant donné l'importance qu'il a en sa qualité de figure de proue du Modernisme en Amérique latine et aussi en raison de l'influence qu'il eut sur les écrivains de la période.

1 || C'est le cas, parmi d'autres, de Enrique Anderson Imbert et de Ricardo Gullón.

Afin d'étudier les rapports entre les différents écrivains et le pouvoir, nous avons retenu les pouvoirs politique et économique et nous allons signaler la manière dont ils apparaissent dans les œuvres des auteurs choisis. A certains moments, nous serons obligés de nous référer aussi à la vie de ces poètes car celle-ci nous permettra d'aborder les pouvoirs en question, la manière dont ils furent traités dans leurs œuvres ou les attitudes adoptées par chacun d'entre eux envers lesdits pouvoirs.

Le pouvoir politique

La tour d'ivoire ou "la Torre ebúrnea"

Chez un poète ayant la sensibilité de Darío, la tentation de fuir la réalité et ses turbulences afin de trouver un refuge dans l'art a existé à un moment donné comme on peut le constater dans ces vers de ses *Cantos de vida y esperanza* : "La torre de marfil tentó mi anhelo; / Quise encerrarme dentro de mí mismo, / Y tuve hambre de espacio y sed de cielo / Desde las sombras de mi propio abismo" (341).

Néanmoins, cette même sensibilité lui permit de percevoir les nuances des différents conflits de son époque et de prendre parti pour ce qu'il considérait être le plus juste. En effet, dans ses nouvelles nous retrouverons, par exemple, les difficiles conditions d'existence des dockers de Valparaíso ou des poètes dont les destins sont broyés par le capitalisme en formation, comme nous le verrons plus loin.

Le poète colombien Guillermo Valencia (1873-1943) eut aussi la même tentation que Darío comme le prouve son poème "Turris ebúrnea", mais son attitude fut bien différente. En effet, Valencia essaya de se retirer du monde pour se réfugier dans une tour d'ivoire, ce que fut pour lui la poésie, un refuge, notamment après les échecs qu'il dut affronter lors de sa participation à deux élections présidentielles. Son recueil *Catay* est la preuve de ce désir d'échapper à la réalité, livre publié en 1929 et constitué d'une série de traductions de poèmes orientaux ; dans la plupart d'entre eux on chante la nature, l'amitié, la musique, l'ennui, une femme fidèle, les ruines d'un palais, la nudité d'une jeune femme, la mort, la séparation, l'amour. Chez un homme qui consacra une grande partie de sa vie à la politique, l'écriture finit par devenir une sorte de consolation ; en effet, elle l'aidait à se remettre de la déception de ne pas avoir été élu à la présidence de la république.

D'autres sources d'inspiration, une fois retiré de la vie politique, furent les mariages de ses amis, tous membres de la haute société colombienne, les hommages à ses ancêtres

espagnols de la *Casa de Valencia*, aux membres de sa famille, aux évêques, aux architectes, aux dames, aux saints, aux vierges ou à Sebastián de Belalcázar, le conquistador espagnol de la ville de Popayán ! Dans sa retraite éburnéenne, Valencia alla jusqu'à s'écrire un poème à lui-même, "A don Guillermo Valencia y Castillo", tout en prenant le soin de modifier légèrement son nom afin de lui donner une consonance plus espagnole et moins colombienne.²

Contrastant avec l'attitude de Valencia, "Domador, triunfador" est un étrange poème de Porfirio Barba Jacob (1883-1942) où le poète se présente docile et sans défense, presque comme un martyr prêt à être exécuté et indifférent au pouvoir. Dans un autre poème, "Tragedias en la obscuridad", le poète reste à l'écart, loin des conflits, et se consacre à l'art et à la réflexion ; c'est la première apparition de Maín Ximénez, alter ego littéraire de l'auteur, "viajero transitorio, / sombra no más en la florida tierra, / de fe sediento y de virtud avaro" (*Poesía completa* 78). Un personnage sans aucune ambition matérielle et dont le seul but est de vivre pleinement chaque moment, voyageur infatigable à la recherche du plaisir et de la perfection en poésie.

Les liaisons dangereuses ou le conflit d'intérêts

Le 1^{er} octobre 1894 fut publié dans la *Revista de América* le poème "Rafael Núñez" de Rubén Darío ; il avait été écrit comme un hommage posthume au président de la République colombienne, « penseur » et « poète » d'après Darío. Il est pertinent de s'interroger ici sur les motivations de cet hommage, c'est-à-dire s'il cherchait à faire reconnaître le talent du poète et ses qualités en tant qu'homme d'État ou, plutôt, s'il s'agissait tout simplement d'un geste de gratitude de la part de Darío envers l'homme politique qui l'avait nommé Consul de Colombie à Buenos Aires l'année précédente. Il faut aussi rappeler, comme le fait José María Martínez, que Núñez :

En mayo de 1890 había enviado uno de sus poemarios a Darío, para que éste lo comentase en las páginas del diario *La Unión* [dont Darío était le directeur]... [et] Como poeta que era, colaboró también en la *Revista de América* que dirigía Darío en Buenos Aires (ap. Darío 381).

Le 28 septembre 1894, José Asunción Silva (1865-1896) avait écrit un article à propos de la mort de Núñez (*Obra completa* 382). Il y dressait un portrait de l'homme politique colombien en

2 || En effet, le y, rajouté, apparaît ici afin de le distinguer des autres colombiens de l'époque.

même temps qu'un compte rendu non dépourvu d'une certaine ironie sur la qualité de son œuvre. Il faut préciser qu'au moment de la mort du président Núñez, Silva se trouvait à Caracas en qualité de représentant diplomatique de la Colombie auprès du gouvernement vénézuélien.

Or, l'écrivain colombien le plus engagé en politique à l'époque, à tel point qu'il est aujourd'hui presque impossible d'en dissocier son nom, c'est Guillermo Valencia ; en effet, il joua un rôle important durant la période connue sous le nom de l'Hégémonie Conservatrice (1886-1930) à côté d'autres hommes politiques ayant des prétentions dans le domaine de la littérature tels que Rafael Núñez, Miguel Antonio Caro, José Manuel Marroquín et Marco Fidel Suárez (Gutiérrez Sanín, par. 3).

On peut dire que, depuis sa naissance, le destin de Guillermo Valencia était déjà tout tracé et, sa vie durant, il ne fit que s'occuper de son accomplissement. Il naquit dans une famille conservatrice et fortunée et, afin de donner un peu plus d'éclat à ses origines, il se vantait devant Juan Ramón Jiménez d'être le descendant d'une noble famille espagnole apparentée à la comtesse de la *Casa de Valencia*, ce qui, par ailleurs, laissait complètement indifférent le poète espagnol (Jiménez, *El Modernismo* 49).

Sa carrière politique et la recherche constante du pouvoir commencèrent très tôt dans la vie de Valencia ; en effet, à l'âge de vingt-trois ans il avait déjà été élu député. De cette manière, Valencia consacra la plupart de sa vie d'adulte à la recherche du pouvoir et l'on peut dire que sa carrière d'écrivain prit fin assez tôt ; effectivement, après la publication de *Ritos*, en 1898, il ajouta d'autres poèmes au volume initial, mais, selon Juan Ramón Jiménez, son œuvre "luego fue mayor y no mejor" (Jiménez, *El Modernismo* 49).

Son engagement politique au sein des conservateurs et son conformisme sont visibles non seulement dans sa vie publique mais aussi dans certains de ses poèmes, tels que "San Antonio y el Centauro", "Palemón el estilista" ou "La muerte del Cruzado" où il défendait la foi chrétienne ; dans d'autres comme "Himno al escudo de Timbío", une commune du département du Cauca, ou "Himno para la escuela Daniel Segundo Reyes", Valencia essayait d'encourager un patriotisme primaire et assez réducteur : "Para ejemplo del hombre futuro / quede escrita en estrellas allí / la consigna que cifra tu escudo: / "Por la patria qué dulce es morir" (*Obras poéticas completas* 421).

Barba Jacob, qui avait choisi le nom de Ricardo Arenales à l'époque des faits³, rendit aussi un jour hommage à un héros national et romancier, José Milla. Néanmoins, Milla était mort depuis longtemps, Arenales ne le connaissait pas et ne lui était même pas redevable. Arenales écrivit le poème "A Guatemala, ciudad de la luz", afin d'aider son ami Rafael Arévalo Martínez, poète national du Guatemala, qui se trouvait alors en manque d'inspiration et se sentait incapable d'écrire quelque chose pour rendre hommage à Milla lors de la célébration des cent ans de sa mort.

Nous avons vu ainsi que Darío, Silva, Valencia et Barba Jacob n'eurent guère le même comportement à l'égard du pouvoir politique. Alors que les deux premiers surent préserver leur liberté dans leur travail d'écrivains tout en restant assez proches du pouvoir, Valencia semble avoir sacrifié son œuvre à sa carrière politique. Barba Jacob, quant à lui, n'eut aucun problème à rester éloigné du pouvoir politique en sa qualité de poète ; en revanche, le journaliste qu'il fut a été souvent critiqué pour avoir été assez complaisant à l'égard de ce même pouvoir dans ses écrits (Cuberos de Valencia, 226-227).

L'engagement politique et littéraire

Dans *El año lírico*, la première partie des poèmes de *Azul...*, après "Primaveral", chant à l'amour, le poème suivant, "Estival", nous surprend par l'apparition soudaine du prince de Galles "con su gran servidumbre y con sus perros de la más fina raza" dans une forêt en Inde ou en Afrique (260) ; puis le chasseur impitoyable interrompt les ébats amoureux d'un couple de félins, tue la femelle et provoque un songe où se mêlent la haine et le désir de vengeance chez le mâle. Ainsi, la beauté et l'harmonie qui régnaient dans cette nature sauvage furent violées par l'irruption prédatrice de l'être humain. L'équilibre originel existant dans la "selva sagrada", expression employée par Ángel Rama (*Poesía de Rubén Darío* XXX), est rompu et donne naissance à la colère animale et à l'affrontement entre la nature et l'homme.

D'une manière plus subtile mais à la fois plus évidente, sans aucune violence ni exaltation patriotique, l'hommage rendu de la part de Darío à la force et au courage du *toqui*⁴ Caupolicán nous montre clairement l'admiration suscitée chez Darío par le héros *mapuche* qui lutta contre les conquistadors espagnols.

3 || En effet, Miguel Angel Osorio Benítez choisit d'abord le nom de Ricardo Arenales puis il décida de s'appeler Porfirio Barba Jacob.

4 || Le *toqui* était le chef de l'Etat en temps de guerre chez les anciens *mapuches*, selon le dictionnaire en ligne de la RAE.

En 1904 le nouveau siècle voyait apparaître une nouvelle configuration des relations internationales et Rubén Darío prit alors clairement position face à la menace qui se précisait ; les États-Unis étaient devenus une puissance au niveau continental et le poète nicaraguayen se rendit compte assez tôt du danger qu'ils représentaient pour les jeunes et fragiles républiques. Dans son poème "A Roosevelt", Darío nous présente le président nord-américain comme un chasseur et son pays comme : "el futuro invasor / De la América ingenua que tiene sangre indígena, / Que aún reza a Jesucristo y aún habla en español" (*Cantos de vida y esperanza* 360).

Face à la menace états-unienne, Darío invoque dans son poème "A Roosevelt" Netzahualcoyotl, Moctezuma et Cuauhtémoc (que Darío nomme « Guatemoc ») et fait appel au passé, à la culture, au courage et à la religion catholique pour se protéger. Ce faisant, le poète revendique les composantes indienne, espagnole et catholique des nouvelles républiques pour faire face au danger impérialiste venu du nord.

Les inquiétudes de Darío concernant la menace yanqui étaient sincères et ce dont il avait le plus peur c'était ce qui allait advenir à la langue espagnole ; c'est une crainte qui se manifeste dans *Cantos de vida y esperanza*, comme on peut le voir dans le poème "Los Cisnes" de 1905 : "¿Seremos entregados a los bárbaros fieros? / ¿Tantos millones de hombres hablaremos inglés?" (380). C'était sa manière de montrer sa préoccupation, subtile et délicate, ornée de cygnes et de princesses, sans pour autant être dénuée d'efficacité.

Porfirio Barba Jacob, quant à lui, aura la même attitude que Darío lorsqu'il fera référence dans ses articles aux problèmes politiques entre le Mexique et les États-Unis ou lors de la sécession du Panama de la Colombie. En effet, dans *Churubusco*, journal qu'il fonda à Mexico en 1914, le journaliste Ricardo Arenales affirme que la révolution mexicaine n'existe plus car la menace de l'intervention nord-américaine se précise ; il y parle de la cupidité des États-Unis lorsqu'ils convoitent les richesses des pays du sud et envisage même une invasion que les Mexicains sauront affronter avec courage. Il insiste sur le fait qu'il faut préserver les valeurs mexicaines de la destruction, les alliances avec les États-Unis mettant en danger l'avenir du pays (Barba Jacob, *Escritos mexicanos* 68-73).

Pour ce qui est de la séparation du Panama, Arenales écrit dans le même journal (Barba Jacob, *Escritos* 78-82) qu'elle fut encouragée par les États-Unis et que les Américains en profitèrent pour écouler leurs marchandises, ce qui étouffa la production panaméenne et créa de la misère ; l'argent américain

servit alors à mettre en marche la nouvelle république mais une fois que la manne se tarit, le pays se trouva sans ressources. Le journaliste affirme que les Américains achetèrent des terres à prix bradés à l'endroit où allait se construire le canal et qu'ils règnent sur le pays alors que les Indiens furent réprimés et finirent par aller s'établir en Colombie. Pour Arenales le Panama devint ainsi presque un protectorat des États-Unis.

A travers ses articles dans *Churubusco*, le journaliste Ricardo Arenales nous montre bien que le pouvoir politique s'exerce toujours par l'intermédiaire d'une domination économique.

Le pouvoir économique

La force et le dynamisme d'une bourgeoisie locale naissante à la fin du dix-neuvième siècle au sein des nouvelles républiques hispano-américaines permirent à un groupe réduit de familles descendant des nobles d'Espagne d'accumuler des fortunes importantes ; elles purent également exploiter et exercer une influence néfaste sur les différentes parties de la population qui dépendaient de leur pouvoir. Parmi les groupes qui pâtirent de cette distribution inéquitable de la richesse nationale se trouvaient en premier lieu les travailleurs manuels mais aussi les artistes et les personnages de leurs œuvres, et c'est ce que nous allons essayer de démontrer dans les pages suivantes.

La réalité du prolétariat en formation

Dans une nouvelle d'à peine six pages, "El fardo", Darío présente au lecteur les tristes et injustes conditions d'existence et d'exploitation des dockers de Valparaíso. Dans ce récit apparaissent déjà clairement les différences existant entre les hommes en fonction de la classe sociale à laquelle ils appartiennent ; on y trouve le *patroncito*, narrateur de l'histoire, les gardiens, les travailleurs à la journée, le vieux Lucas et son fils.

Les gardiens, sans visage et déshumanisés, "pasaban de un punto a otro, las gorras metidas hasta las cejas, dando aquí y allá sus vistazos" (*Azul* 174). Ils n'ont pas de nom, ils n'ont pas de traits, ils ne font qu'aller d'un endroit à un autre.

Lorsque Darío fait référence aux journaliers, c'est-à-dire aux personnes qui sont payées à la journée, il choisit des mots qui nous révèlent son estime et son admiration à leur égard : "los bravos hombres toscos que viven la vida del trabajo fortificante, la que da la buena salud y la fuerza del músculo, y se nutre con el grano del poroto y la sangre hirviente de la viña" (175). Le vieux Lucas, "aquel viejo rudo [...] de pecho ingenuo" (175),

"piernas flacas y musculosas, cubiertas por los sucios pantalones arremangados hasta el tobillo" (176), fut un militaire courageux dans sa jeunesse mais se voit obligé lorsqu'il est vieux à devenir journalier sur les docks. Au début du récit, il est blessé car "por la mañana se estropeará un pie al subir una barrica a un carretón, y que, aunque cojín cojeando, había trabajado todo el día, estaba sentado en una piedra, y [...] veía triste el mar" (175).

Et son fils, décédé "En el oficio, por darnos de comer a todos; a mi mujer, a los chiquitos y a mí, patrón, que entonces me hallaba enfermo" (175). Le vieux Lucas raconte que : "El muchacho era muy honrado y muy de trabajo. Se quiso ponerlo a la escuela desde grandecito; ipero los miserables no deben aprender a leer cuando se llora de hambre en el cuartucho!" (176).

Au fil de la narration nous apprenons qu'avec beaucoup de privations le vieux Lucas réussit à s'acheter un canot pour aller à la pêche avec son fils mais même la nature se dresse contre les pauvres pêcheurs ; un jour d'hiver un orage fit couler le canot et ils furent obligés d'aller travailler sur les bateaux, de charger et de décharger des marchandises sur le dock. Un autre jour où le vieux, incapable de se lever à cause du rhumatisme, ne put aller travailler, son fils dut aller seul sur le dock. Ce jour-là un énorme ballot, rempli de produits d'importation, fut la cause de la mort du fils du vieux Lucas.

Si l'on ne savait pas qu'il s'agit d'une nouvelle écrite par Darío en 1887, l'on pourrait croire que c'est un pamphlet révolutionnaire digne d'un anarchiste lecteur assidu de Zola, même si à la fin du récit il n'y a pas de révolte populaire ; en effet, après l'accident le corps sans vie du jeune homme est emmené sous les cris de douleur de la famille du vieux Lucas, et celui-ci, résigné, doit retourner sur les docks, tel que nous l'avons trouvé au début de la nouvelle.

Dans le poème "Anarkos", le poète colombien Guillermo Valencia présente les dures conditions de travail des mineurs dans les galeries souterraines à la recherche de pierres précieuses, des pierres que leurs filles convoiteront une fois qu'elles seront exposées dans des vitrines de luxe. C'est le récit de la vie d'êtres misérables qui vont se révolter, puis seront punis et guillotins et, à la fin, la religion catholique se chargera de tout apaiser; c'est comme une réécriture de *Germinal* et il y a même une mention explicite à l'œuvre de Zola.

Ici, Valencia n'écrit pas en alexandrins parfaits comme il le fait dans son célèbre poème "Los camellos". En effet, il préfère s'exprimer en hendécasyllabes alternant parfois avec des

heptasyllabes, comme si un poème parfaitement sculpté fût inadéquat à décrire la terrible situation des mineurs exploités.

De cette manière, grâce à la magie de la littérature, un homme politique ayant épousé le conservatisme devient un admirateur de Zola et lui rend hommage dans un poème. Valencia est ému par la littérature réaliste française de la fin du XIX^{ème} siècle, mais il esquivé la dure réalité des indiens du département du Cauca, des travailleurs agricoles et de tous les pauvres de son pays dans ses œuvres.

Porfirio Barba Jacob, quant à lui, évoque dans son poème "Campaña florida" la situation de la classe ouvrière exploitée. C'est un poème qui parle d'un train et de la construction d'une voie ferrée où les ouvriers sont *los héroes oscuros*, des travailleurs sacrifiant leur jeunesse sur l'autel du progrès, affamés, mal habillés et sans les outils nécessaires au dur labeur. Ce sont des héros simples et humbles, plus proches du vieux Lucas de Darío que de José Fernández, l'élégant et raffiné protagoniste du roman *De sobremesa* de José Asunción Silva ou des personnages habituels de Valencia. Ce n'est pas un poème optimiste ou exalté que celui de Barba Jacob, c'est un poème écrit par un simple poète qui chante d'autres hommes comme lui sans aucune prétention ou ambition politique. Selon Fernando Vallejo (ap. Barba Jacob, *Poesía completa* 319), en 1907, l'année de sa publication, le journal *Rigoletto* de Barranquilla affirmait qu'il attirerait autant l'attention que le poème à la ville de Popayán de Guillermo Valencia, le modèle alors de tous les poètes colombiens, que Barba admirera jusqu'à sa mort. En effet, en 1941 une statue allait être érigée en l'honneur de Valencia en Colombie et Barba Jacob s'unissait à la célébration dans un sincère hommage au poète, à l'homme et au citoyen qu'il était dans un article publié dans l'hebdomadaire mexicain *Así* le 25 janvier de la même année (Barba Jacob, *Escritos mexicanos* 548).

La demeure des personnages

L'étude des espaces intérieurs propres aux différentes œuvres révèle très bien la façon dont le pouvoir fut réécrit par les auteurs modernistes ; en effet, la demeure des personnages et leurs modes de vie indiquent clairement le pouvoir qu'ils détiennent ou dont ils sont dépourvus dans chaque sphère.

Ainsi, José Fernández, le protagoniste du roman *De sobremesa* de José Asunción Silva, bourgeois cultivé et plein de projets assez insensés, vit dans une maison au mobilier luxueux et abondant où les objets servent non seulement à embellir le lieu

mais aussi à indiquer clairement au lecteur la position privilégiée que Fernández occupe dans la société et son pouvoir économique ; en effet, c'est la raison pour laquelle Silva situe la description du lieu justement dans le long incipit de son roman.

En revanche, la description du logis misérable du vieux Lucas, dans "El fardo" de Darío, n'occupe que deux lignes : "vivían en uno de esos hacinamientos humanos, entre cuatro paredes destartadas, viejas, feas" (*Azul* 176). Darío ne nous parle que des murs délabrés, vieux et laids, mais rien n'est dit sur le mobilier, la lumière ou les odeurs pour accentuer sans doute la misère et le dénuement dans lequel vivent les personnages.

Alors que José Fernández et ses amis discutent et se reposent oisivement dans un mobilier en cuir de Russie et que l'un d'entre eux a "la cabeza hundida en los cojines del diván turco y el cuerpo tendido sobre él" (Silva, *Obra completa* 230), le vieux Lucas se trouve sur les docks, en train de regarder la mer avec tristesse "sentado en una piedra" (Darío, *Azul* 175). Les premiers sont confortablement installés dans un endroit fermé et luxueux alors que le deuxième est sur son lieu de travail, l'endroit où il a perdu son fils, en plein air et inconfortablement assis sur une pierre, malgré son rhumatisme et la blessure au pied qu'il s'est faite pendant son travail. Le contraste entre les deux situations et la façon dont sont présentés les personnages sont révélateurs de la position qu'ils occupent dans la société.

Quant à Carolina, la protagoniste du poème "De invierno" de Darío, elle vit à Paris dans le même environnement de luxe et d'ostentation que José Fernández. Darío peut ainsi faire preuve d'exotisme et de raffinement dans un cas ou faire vivre ses personnages dans les conditions les plus extrêmes de dénuement dans un autre.

La situation de dépendance des artistes

Dans "El velo de la reina Mab" de Darío se trouve l'archétype du personnage auquel nous pensons lorsque l'on parle communément du Modernisme : "La reina Mab, en su carro hecho de una sola perla, tirada por cuatro coleópteros de petos dorados y alas de pedrería, caminando sobre un rayo de sol" (*Azul* 181). Ici tout est magique, exotique et lumineux, il ne manque plus que l'azur dans l'incipit pour satisfaire pleinement l'idée du Modernisme. Cependant, la narration se poursuit et la reine : "se coló por la ventana de una buhardilla donde estaban cuatro hombres flacos, barbudos e impertinentes, lamentándose como unos desdichados" (181). Subitement, la magie et la beauté cessent car l'on entre dans un espace très réduit, une mansarde, et les protagonistes ne sont plus les princes habituels

mais des hommes avec leurs défauts et leurs chagrins : un sculpteur, un peintre blasé qui se plaint d'être obligé de "iVender una Cleopatra en dos pesetas para poder almorzar!" (183), un compositeur et un poète pour qui "el ideal flota en el azul" (183) et qui affirme : "escribiría algo inmortal; mas me abrumba un porvenir de miseria y de hambre..." (184).

Ainsi donc, les artistes, en dépit de leurs rêves et de leurs créations, subissent les conditions économiques imposées par le capitalisme naissant, des conditions qui ne pourront pas être améliorées par le voile bleu dont la reine Mab les entoure afin de les mettre à l'abri de la souffrance. Ici, au lieu de figurer dans l'incipit de la nouvelle, l'azur moderniste apparaît dans l'explicit.

Le protagoniste de "La canción del oro" mène une vie misérable, seul, à la rue, mais il n'a pas pour autant perdu la raison. De ce fait, cet "harapiento, por las trazas un mendigo, talvez un peregrino, quizás un poeta" (*Azul* 185) peut être considéré comme le porte-parole de l'ironie et du regard critique de Darío face aux abus et aux excès de la bourgeoisie fortunée lorsqu'il ordonne : "Cantemos el oro, porque él da [...] las genuflexiones de espinazos aduladores y las muecas de los labios eternamente sonrientes [...] Cantemos el oro, porque es la piedra de toque de toda amistad" (188-189). Dans la rue, devant les grilles d'un palais où se tient une fête magnifique, le poète observe, chante et donne son dernier quignon de pain à une vieille mendicante avant de s'éloigner en bougonnant, libre.

En revanche, dans "El Rey Burgués" Darío dramatise à l'extrême les rapports de forte dépendance que le pouvoir économique impose aux artistes. Le roi de la nouvelle, passionné des arts, mécène généreux envers les artistes dociles et complaisants, chasseur redoutable, richissime, collectionneur de beaux objets, au goût raffiné, sauf lorsqu'il s'agit de littérature, et amateur de luxe, est, en revanche, un ignorant dans le domaine de la poésie et un être insensible et sans pitié. En effet, notre roi est incapable de comprendre le langage poétique, il lui suffit de connaître l'avis de "un filósofo al uso" et il oblige le poète, "una rara especie de hombre", à se taire et à faire tourner le mécanisme d'une boîte à musique, "en el jardín, cerca de los cisnes" (*Azul* 158-160) afin de pouvoir manger : "Pieza de música por pedazo de pan. Nada de jerigonzas ni de ideales" (160). Une nuit d'hiver, sous la neige, le poète meurt de froid, oublié, "pensando en que nacería el sol del día venidero, y con él el ideal... y en que el arte no vestiría pantalones sino manto de llamas, o de oro" pendant qu'au palais on célèbre avec du

champagne et dans la bonne humeur "los brindis del señor profesor de retórica" (161).

Même si la vie du poète et la nouvelle se terminent par un beau rêve, la naissance des idéaux et la reconnaissance de la valeur de l'art et, en particulier, de la poésie dans le monde, la réalité se chargera de nous montrer, quelque temps après, que la prose de Darío n'était pas que de la fiction.

En effet, l'histoire racontée par Darío en 1887, année de la publication de la nouvelle dans *La Época* de Santiago du Chili, s'avère être quasiment une prémonition de ce qui arrivera quelques années plus tard à Porfirio Barba Jacob une nuit de Noël à Bogotá. Certes, ce jour-là il ne s'agit pas d'un roi bourgeois qui condamne indirectement un poète à mourir de froid, mais d'une sœur enrichie qui laisse son frère, poète lui aussi, à la rue et sans aucune ressource lorsqu'il fait froid pendant qu'elle fête le réveillon dans un grand hôtel (Vallejo, *Barba Jacob el mensajero* 296).

Barba Jacob ne mourra pas cette nuit-là de 1929 mais ce sera son dernier Noël en Colombie et la dernière fois qu'il sera près de sa sœur. Avec le temps et à cause de son entêtement à être un écrivain libre et bohème, refusant de se soucier des questions matérielles, sa situation économique deviendra très difficile ; puis il mourra dans la misère en 1942 après avoir attendu en vain une aide du gouvernement colombien.

Plus de cinquante ans auparavant, le génie de Darío avait déjà imaginé les préjudices que le capitalisme en formation pouvait causer aux artistes qui ne rêvent que de vivre et de créer, sans penser à l'accumulation de richesses.

Une autre nouvelle de Darío, "El pájaro azul", publiée dans *La Época* le 7 décembre 1886, raconte l'histoire du "pobre Garcín, triste casi siempre, buen bebedor de ajeno, soñador que nunca se emborrachaba, y, como bohemio intachable, bravo improvisador" (*Azul*, 205). Garcín écrivait des vers, apportait des bouquets de violettes à sa voisine Niní, méprisait la richesse et l'ostentation des boulevards parisiens mais s'arrêtait en extase pour contempler les éditions de luxe à travers les vitrines des librairies. Même le dernier avertissement de son père, "un viejo provinciano de Normandía, comerciante en trapos" (207), lui intimant de laisser tomber ses rêves pour aller s'occuper de la comptabilité du magasin familial en échange de sa fortune, ne parvint pas à le dissuader ; bien au contraire, Garcín devint alors bavard et joyeux et se mit à écrire "El pájaro azul", un excellent poème en tercets. Néanmoins, la mort de sa voisine bien aimée et l'indifférence des maisons d'édition qui ne prirent guère le temps de lire ses vers le déstabilisèrent à tel point qu'il décida de

mettre fin à ses jours en se tirant une balle dans la tête après avoir terminé la rédaction de son poème.

La vie et l'œuvre de José Asunción Silva ressemblent en apparence à l'histoire du pauvre Garcín. En effet, comme Garcín, Silva était le fils d'un commerçant et la mort de sa sœur bien aimée dut compter pour beaucoup au moment de prendre la décision de se tirer une balle en plein cœur en 1896. Mais, contrairement à Garcín, Silva prit les rênes de l'affaire familiale à la mort de son père et, en plus des belles éditions, il appréciait aussi les vêtements élégants et autres produits de luxe et se comportait avec une telle affectation qu'il finit par devenir un vrai petit-maître dans le Bogota de la fin du dix-neuvième siècle.

Dans l'œuvre de José Asunción Silva nous pouvons identifier deux types bien différents de compositions poétiques ; tout d'abord, il y a son *Libro de versos* où il atteint la perfection et l'innovation formelle ; un bel exemple de cette partie de son œuvre est le "Nocturno" dont la première version fut publiée en 1892. D'autre part, il y eut ses *Gotas amargas* ; elles correspondent au moment où sa sensibilité de poète avait été perturbée par les déboires de sa vie de commerçant, par la tragédie personnelle que représenta la mort de sa sœur, par la frustration de sa carrière diplomatique et par la ruine de ses affaires commerciales.

Au-delà des circonstances assez particulières de la vie de Silva, son œuvre occupe une place importante dans l'ensemble de la littérature colombienne, voire hispano-américaine.

Grâce à leur sensibilité, Darío et Silva furent capables de percevoir ce qu'il y avait de plus intime et de plus beau chez l'homme mais ils arrivèrent aussi à voir ses défauts dans les profondeurs de son âme et de la société et ils eurent l'honnêteté et le courage de les présenter poétiquement.

Dans "Parábola de los viajeros" de Porfirio Barba Jacob, Maín, son double littéraire, interroge un marchand qu'il croise sur son chemin :

Maín:
Buen hermano, buen caminante:
¿a dónde vas por el sendero?

El mercader:
Siempre adelante y adelante.
Más allá de los horizontes
hallaré perlas, oro, plata.

Maín:
Empeño vano: triste empeño

que un soplo frío desbarata,
barco de espuma, ala de ensueño... (*Poesía completa* 83-84).

Pour Maín passer sa vie à chercher des perles, de l'or et de l'argent est un effort vain et triste. De la même manière, Barba ne fit pas de la quête de richesses ou d'hommages le but de son existence car sa seule préoccupation était de rester libre et d'écrire des poèmes ; ainsi, la société et l'époque dans lesquelles il vécut ne réussirent jamais à façonner ce poète voyageur. Cependant, imaginait-il au moment d'écrire ce poème que, en tant que poète, il allait chercher lui aussi pendant toute sa vie *la espina del martirio* comme Maín l'annonce au poète qu'il croise sur son chemin ?

Dans "Parábola del campesino y el rey", on n'assiste pas à une discussion entre un vassal et un seigneur mais entre deux hommes : un paysan respectueux et naïf et un roi fatigué, inquiet et déçu. Un roi sage qui affirme "La plenitud de la vida estaría / en fecundar el minuto que pasa" (92), un roi sage et conscient de son inutilité.

Dans "Acto de agradecimiento", Barba Jacob affirme : "Sólo hay un bien preciso: poseer cabalmente, / por sobre todo engaño, nuestra sabiduría" (113). De cette manière l'auteur nous indique la seule chose qui comptait dans sa vie : le savoir plus que le pouvoir, fût-il économique ou politique. Pour cette raison, il allait consacrer sa vie entière à la quête du savoir et de la perfection dans le domaine de la poésie. Cette recherche existentielle apparaît plus explicitement dans "Sapiencia", où "Nada a las fuerzas pródidas demand[a]" (132), il ne court pas après l'argent ni après les choses qu'il peut procurer puisque, comme l'auteur le dit dans le même sonnet, ses seules préoccupations étaient "bruñir [su] obra y cultivar [sus] vicios" (132). Son indifférence à l'égard du pouvoir personnel et de la richesse est manifeste lorsque le poète insiste sur sa quête de la perfection poétique et de la satisfaction de ses vices comme les seuls buts de sa vie. Ainsi, ni le pouvoir politique ni le pouvoir économique ne pouvaient exercer leur emprise sur un poète qui ne cherchait que la perfection et la liberté.

Le pouvoir économique n'eut aucune influence dans la vie ni dans la poésie de Porfirio Barba Jacob ; en effet, le poète de Santa Rosa de Osos n'eut besoin, sa vie durant, que d'un journal pour pouvoir exercer son métier de journaliste, d'une chambre pour passer la nuit et d'un peu d'argent pour pouvoir manger, boire, s'habiller et s'évader. Pour cette raison, à la fin de sa vie, vieux, malade et dans la misère, il écrivit simplement "no tengo

un pan ni un techo que me cubra; / hoy habito en los muros de la mar..." (*Poesía completa* 300).

Comme nous avons essayé de le montrer dans ce travail, le Modernisme est un mouvement riche et complexe, il dépasse les idées et les concepts évoqués par les cygnes et les princesses qui apparaissent dans certains de ses poèmes.

En effet, en tant que mouvement artistique, il apparaît dans un contexte économique et politique particulier qui exerce des influences diverses sur ses représentants ; ainsi, les écrivains mentionnés furent soumis aux pouvoirs politique et économique qui déterminèrent leurs vies et leur travail.

Alors que Silva et Valencia cherchèrent à s'approcher de ces pouvoirs, voire à les exercer chacun à sa manière, Darío et Barba Jacob préférèrent s'en détourner pour essayer d'échapper à leur influence.

Or, alors que l'importance de Darío n'est pas à démontrer dans la littérature en espagnol, l'influence de Barba Jacob sur les générations postérieures en Colombie semble se diluer ou se perdre ; c'est, peut-être, parce qu'il n'avait pour ambition que de vivre, d'écrire et d'être libre, tel qu'il l'écrivit dans ces vers de son "Elegía de Sayula": "Busco una vida simple, y a espaldas de la Muerte / no triunfar, no fulgir, oscuro trabajar; / pensamientos humildes y sencillas acciones, / hasta el día en que al fin habré de reposar..." (*Poesía completa* 198).

Bibliographie

- Anderson Imbert, Enrique. *Historia de la literatura hispanoamericana, I. La Colonia. Cien años de República*. México: Fondo de cultura económica, 1974.
- Barba Jacob, Porfirio. *Cartas*. Recopilación y notas de Fernando Vallejo. Bogotá: Revista literaria Gradiva, 1992.
- _____. *Escritos mexicanos*. Investigación, selección y prólogo de Eduardo García Aguilar. Bogotá: Fondo de cultura económica, 2009.
- _____. *Poesía completa*. Prólogo, recopilación y notas de Fernando Vallejo. Bogotá: Fondo de cultura económica, 2010.
- Cuberos de Valencia, Beatriz. *Barba poeta errante como el viento*. Santafé de Bogotá: Página Maestra Editores, 1999.
- Darío, Rubén. *Azul..., Cantos de vida y esperanza*. Ed. José María Martínez. Madrid: Cátedra, 2014.
- Gullón, Ricardo. *Direcciones del Modernismo*. Madrid: Alianza Universidad, 1990.
- Gutiérrez Sanín, Francisco. "Presidentes poetas y guerreros". *El malpensante* 115 (2010). Web. 1 mayo 2016 <http://elmalpensante.com/articulo/1741/presidentes_poetas_y_guerreros>.
- Jiménez, Juan Ramón. *El Modernismo, apuntes de curso*. Ed. Jorge Urrutia. Madrid: Visor libros, 1999.
- Karsen, Sonja. "Guillermo Valencia, poeta modernista". *Thesaurus* Tomo XXXV. Núm. 3 (1980) Web. 1 mayo 2016 <http://cvc.cervantes.es/lengua/thesaurus/pdf/35/TH_35_003_128_0.pdf>
- Rama, Ángel. "Prólogo", *Poesía* de Rubén Darío. Caracas: Fundación Biblioteca Ayacucho, 1985.
- Silva, José Asunción. *Obra completa*. Madrid: ALLCA XX, Casa de poesía Silva, 1996.
- Valencia, Guillermo. *Obras poéticas completas*. Madrid: M. Aguilar, Editor, 1948.
- Vallejo, Fernando. *Barba Jacob el mensajero*. Bogotá: Alfaguara, 2014.

El poder de los personajes protagónicos en *La novia oscura* y *Hot sur* de Laura Restrepo. Mujeres víctimas y poderosas

Sandra Acuña
Université Paris-Sorbonne
sandraespanol@yahoo.fr

Citation recommandée : Acuña, Sandra. "El poder de los personajes protagónicos en *La novia oscura* y *Hot sur* de Laura Restrepo. Mujeres víctimas y poderosas". *Les Ateliers du SAL* 8 (2016) : 106-117.

Reflexionar sobre la escritura y reescritura del poder en la obra de Laura Restrepo resulta no sólo apasionante sino también ampliamente acertado. Esta escritora colombiana, nacida en Bogotá en 1950, ha privilegiado a lo largo de su narrativa un telón de fondo histórico que le ha permitido actualizar algunas de las crisis políticas, económicas y sociales que ha vivido su país a partir del siglo XX.

Periodista de formación, Restrepo amalgama ficción y realidad reescribiendo lo que ella considera debe contarse, "sacarse de adentro" (*Hot sur* 47), que parece ser su motivación más fuerte. Exteriorizar, develar lo secreto, descubrir lo que se esconde bajo lo aparente es lo que busca la escritora al entrelazar pasiones humanas y sucesos críticos de la historia colombiana, como la época de la violencia, la huelga de los trabajadores de la Tropical Oil Company (en el Magdalena Medio), el auge del narcotráfico, el lavado de dinero, los atentados guerrilleros, los procesos de paz, la búsqueda del sueño americano, etc. Cada una de estas realidades, llevadas a la ficción, ha servido de escenario para que decenas de personajes, o de voces, siguiendo los conceptos bajtinianos, dialoguen entre sí y se afirmen como visiones de mundo.

Desde la perspectiva de novela polifónica de Bajtin (*La poétique de Dostoïevski* 73), las voces que circulan por los distintos dispositivos creados por Restrepo confrontan su ideología, se hacen escuchar y exponen lo que el lector modelo de Eco (*Lector in fabula* 68) puede recrear gracias a su enciclopedia personal y finita. En esta línea, encontramos instancias discursivas dialogando desde el lugar que les corresponde (el texto) y con los elementos que le pertenecen (su propia historia). El sujeto receptor sabrá reconocer en la narrativa de Restrepo las diferentes visiones de lo grotesco, del sadismo, de la doble moral, de la avaricia, del fanatismo enfermizo; pero también y ampliamente de la justicia, de la lealtad, del esfuerzo, de la convicción, de la esperanza, de la fuerza y del poder transformador. Son especialmente de estas últimas visiones de mundo de las que quiere ocuparse esta ponencia.

Los personajes que habitan el universo ficcional de Restrepo funcionan desde "la logique du rêve" (la lógica del sueño), tan apreciada por Bajtin (16); que mantiene la coexistencia de contrarios posibilitando, en el caso de la escritora, la construcción de personajes o voces que están en continuo enfrentamiento interno. En ellos —los personajes— se instalan la virtud y el vicio al mismo tiempo, la verdad y la mentira, lo

sagrado y lo profano, el amor y el odio, y muy especialmente la desesperanza y la voluntad.

Sayonara y María Paz son los personajes protagónicos de *La novia oscura* y de *Hot sur*, publicadas en 1999 y 2012, respectivamente. Sus historias, con marcos espacio-temporales distintos, cumplen con lo que podríamos afirmar responde al interés creador de la escritora: demostrar que la literatura sirve para nombrar lo innombrable y que en ella las distintas pasiones humanas encuentran un nido salvador donde existen sin prejuicios y en el que después de anidarse un tiempo sobreviven o perecen según lo decidan las instancias discursivas.

A Sayonara y a María Paz se llega gracias a un giro de caleidoscopio que realiza un personaje presente en casi todas las narraciones de Restrepo: su alter ego. Un personaje femenino, periodista y sin nombre, que recorre las calles de Colombia y Estados Unidos con un sólo objetivo: reconstruir el pasado de las dos jóvenes a quienes llegó por el camino de la casualidad. La ausencia de nombre y de una clara descripción de este personaje periodista nos permite caracterizarlo como migratorio. Se desliza cuidadosamente por el universo ficcional de la escritora cumpliendo su función de vínculo, de continuidad. Su presencia activa y una red intratextual posibilita que el lector modelo descubra que Sayonara, de *La novia oscura*, y María Paz, de *Hot sur*, se conectan y dialogan con Alicia, de *La isla de la pasión* (1989); con las mujeres guajiras de *Leopardo al sol* (1993); con Mona, de *Dulce compañía* (1995); con Matilde Lina, de *La multitud errante* (2001); con Agustina, de *Delirio* (2004); y con Lorenza, de *Demasiados héroes* (2009).

Sayonara y María Paz comparten varios lazos de esa red intertextual por la que circulan. Uno de ellos es el de la marginalidad: los dos personajes surgen de un medio socioeconómico muy bajo. Sayonara, hija de Matilde, una india guahiba, carga desde muy niña la desgracia de su etnia y sufre las consecuencias de la discriminación. El suicido de su hermano, a causa de las humillaciones y del encierro despiadado al cual lo somete un jefe del ejército, por la única razón de enamorarse de su hermana, una blanca, desata en Sayonara una cadena de adversidades que la acompañan hasta el final de la novela. Su madre, en un acto de desesperación, se inmola luego de perder a su único hijo hombre:

Cuando vinieron a comunicarle lo sucedido, doña Matildita, que estaba descalza y aún no se había trenzado el cabello, bregaba a encender la estufa como todos los días a esa misma hora, rociando el carbón con combustible antes de acercarle el fósforo. No habían terminado de decir lo suyo los portadores de la noticia cuando ella

salió corriendo carretera arriba con el galón de combustible en la mano y frente a la brigada se lo volcó encima y se prendió candela. Lo primero que ardió fue su pelo, ese suntuoso manto endrino que había sido su sola lujuria y su único exceso... así empezó la combustión a fuego intenso de su duelo de madre, de su infinito dolor que no era el de la carne [...] (*La novia oscura* 200).

Con ese doble suicidio a sus espaldas, a Sayonara no le queda sino un padre siempre ausente, que pronto encuentra compañía, y cuatro hermanas menores: Ana, Suzana, Juana y Chuza, "todas morenas, menudas y mechudas" (132). La hija mayor, ahora huérfana de madre, sólo tiene una ventaja: es hermosa y mestiza, "de una oscura belleza bíblica, con el porte de las tahitianas pintadas por Gauguin" (154). Así empieza el exilio voluntario de la niña. El que se exilia, abandona y busca: abandona lo que seguramente ama pero le hace daño, y busca un espacio para sus sombras, sus miedos y añoranzas. Si se tiene suerte, se termina amando el punto de llegada, y si no, no se llega nunca. Esto le sucede a la niña, quien después de mucho deambular llega a Tora, antigua ciudad de la región de Santander, en Colombia, decidida a convertirse en la mejor, en la más amada y admirada prostituta de los petroleros:

Sacramento, el zorrero, fue el primero que vio a Sayonara llegar a Tora. —A Sayonara no; a la niña que se convertiría en Sayonara y que después dejaría de ser Sayonara para ser otra mujer— puntualiza Sacramento (16).

Sayonara, vocablo japonés que se traduce como "Adiós", fue el nombre que eligieron Todos los Santos, Madama o madrota de la Catunga, barrio de las prostitutas, y sus compañeras. Con ese nombre y con una luz violeta empezó el rito de iniciación de la niña, cuatro meses antes de volverse adulta:

—Sea, pues: Sayonara. La Sayonara. Ya no serás la niña, sino la Sayonara —aprobaron por unanimidad y descendió sobre ellas, dejándoles rucio el pelo, esa garúa de hollín que cae del techo cada vez que una infancia acaba antes de tiempo. —Cuatro meses —dijo entre hipos Delia Ramos—, sólo cuatro meses y se hubiera hecho adulta. —Da lo mismo —Dijo Todos los Santos—, cuatro meses más o menos. ¿Cuál de nosotras no empezó demasiado temprano? La niñez no existe, es un lujo inventado por los ricos (64).

Sayonara se convirtió en una leyenda amada por los petroleros y por sus colegas de profesión. Escogía con desidia a sus clientes y se daba el lujo de negar sus delicias a aquel que no la tratara con respeto. Antes de comenzar su vida adulta había logrado

reunir y traer a sus cuatro hermanas. Estaban siempre juntas, ellas disfrutando aún de su corta edad y Sayonara divagando entre sus aires de mujer famosa e inalcanzable. No tenía intereses particulares, trabajaba y entregaba todo el dinero a su madrina, quien se convirtió en el recuerdo constante de la madre guahiba. Todos los Santos no sólo la instruyó en los secretos de alcoba, también le dio sus primeras lecciones para leer y escribir, la adiestró en las sanas costumbres de frotarse los dientes con ceniza, dar los buenos días, las buenas noches y las muchas gracias, la hacía recitar a diario el poema "La luna" de Diego Fallón; y, al mismo tiempo, la familiarizó con "La canción desesperada" de Neruda; "Volverán las oscuras golondrinas" de Bécquer; con el baile embriagador de Salomé de Darío; y con la música de las esferas de Pitágoras.

Sayonara vivió amada en un cofre de cristal llamado *Dancing Marimar*, el prostíbulo, hasta el día en el que conoció al Payanés, un joven aventurero que venía desde Popayán buscando dinero y soñando con ser petrolero.

Por su parte, María Paz, personaje protagónico de *Hot sur*, es la voz de otra faceta de la marginalidad: la inmigración. La vida de María Paz está marcada por una infancia de añoranza. Su madre, en busca del sueño americano, la deja a ella, con siete años, y a su hermana, con meses de nacida, en Colombia, al cuidado de algunos conocidos y parte tras hacer el juramento de enviar por ellas sólo unos meses más tarde. Las niñas viven separadas la una de la otra y sufren las consecuencias de la soledad y de la ausencia no sólo de su progenitora sino de un padre al que jamás conocieron. Pasaron cinco años antes de volver a reunirse, y lo hicieron en el lugar con el que tanto habían soñado: el aeropuerto Kennedy de Nueva York. El sueño se había realizado. Bolivia, madre de María Paz, había cumplido su promesa. La estatua de la libertad, el Central Park y el puente de Brooklyn dejarían de ser para las niñas utopías de adolescentes para convertirse en su más anhelada realidad. Pero no sólo eso. Siguiendo con la "lógica del sueño" que utiliza Restrepo y en la que los contrarios coexisten en total libertad, este aeropuerto y estos monumentos serían al mismo tiempo para las niñas la prueba diaria de su fatalidad. En Nueva York comienza su verdadero calvario. Dicha y adversidad, alegría y dolor, encuentro y añoranza, seguridad y amenaza son, entre otros, los opuestos en los que se posicionan estas tres voces de *Hot sur*.

Al igual que Sayonara, María Paz esconde su nombre propio. A la primera, la bautizaron sus camaradas de prostíbulo para iniciarla como cortesana del *Dancing Marimar*; la segunda se

autonombró María Paz, para iniciar la narración de su historia. Soñaba con ser el personaje de una novela de Cleve, un joven escritor norteamericano de novelas por entregas quien fue su maestro de escritura en la cárcel de Manninpo, al sur de Nueva York, donde María Paz, ahora adulta y vendedora puerta a puerta, fue recluida injustamente por el asesinato de su esposo. La ausencia de nombre propio de los dos personajes protagónicos permite confirmar la ambición de Restrepo: rescatar lo que va más allá de lo aparente, descubrir el universo que se devela detrás de una máscara. Si la primera careta —y la más importante— es el nombre puesto que funciona como prueba de identificación, ¿qué sucede si no se tiene? Esta estrategia de la autora otorga ambigüedad a los personajes e invita al lector a participar de la dualidad entendiendo que las cosas no son lo que parecen y que poseen el don de transformarse en su contrario. María Paz afirma en el manuscrito que escribe desde la cárcel: "América no está en ningún lado. América sólo está en los sueños de los que soñamos con América. Eso lo sé ahora, pero me tomó años descubrirlo." (*Hot sur* 49)

Así, *La novia oscura* y *Hot sur* reúnen las denuncias de estos personajes marginales, prostitutas e inmigrantes, quienes a su vez sostienen una larga cadena de voces que se aferran a ellos en nudos de fatalidad. Estas nuevas voces o personajes exponen, entre otras cosas, la injusticia laboral; el desplazamiento como consecuencia de la guerra; la discriminación por raza, condición social, deformidad o enfermedad; la irresponsabilidad y ausencia paterna; los atropellos de los que son víctimas los reclusos en las cárceles del mundo entero; la hipocresía política; y las consecuencias del fanatismo religioso. Estas voces tienen nombre pero casi nunca propio: Todos los Santos, la Fideo, La Machuca, Rosa la Rose, la Calzones, la Viuda del soldado, la Molly Flan, Olguita, Mistinguett, en *La novia oscura*. En *Hot sur*, son nombres que invitan a emigrar: Bolivia María, América María, África María, Violeta, cercano a Violenta, que son madre, abuela, bisabuela y hermana de María Paz, respectivamente.

Ahora bien, la totalidad de estos personajes femeninos cumplen con la estrategia de dualidad de Restrepo, con su lógica de contrarios que coexisten y se superan. Con ellos se expone una nueva dualidad que ensancha el universo ficcional de la escritora, la dualidad más potente: la de ser víctimas y poderosas al mismo tiempo. Una víctima puede considerarse frágil y sumisa, pero en el caso de estas voces, que son algo y su

contrario, se revela otra condición: también son fuertes y valientes.

Las víctimas de *La novia oscura* y *Hot sur* tienen el poder de transformarse. Se enfrentan a sus circunstancias y las asumen. Algunas se quedan domesticándolas, mejorándolas; otras, más osadas, después de intentar lo anterior, las rechazan, las denigran, las confrontan mediante la rebeldía. Otras, con una fuerza aún más intensa, son capaces de abandonarlas y olvidarlas.

Nietzsche, en *Así habló Zaratustra*, presenta, a través del personaje del predicador, su visión del poder transformador del espíritu. Una transformación necesaria para que el hombre se supere a sí mismo, renunciando al nihilismo pasivo y dando paso al superhombre. Esta figura representa para Nietzsche el punto de elevación y conocimiento más alto al que puede aspirar un ser humano. El superhombre es consciente de que las leyes del universo se las plantea él mismo, que no hay dioses para obedecer y que el presente y el futuro dependen de él únicamente. Este nuevo hombre le da la cara al mundo y reconoce que es lo único que existe. Lo aprecia y lo vive con intensidad hasta desear vivirlo otra vez en las mismas condiciones, en el eterno retorno.

El proceso de transformación necesario para llegar a tal estado de consciencia lo explica Zaratustra a través de una metáfora: el espíritu se convierte en camello, luego en león y finalmente en niño. "¿Qué es pesado? Así pregunta el espíritu paciente, y se arrodilla, igual que el camello, y quiere que se le cargue bien." (*Así habló Zaratustra* 21). El camello personifica la actitud confiada, la docilidad y la aceptación. Simboliza al hombre pasivo, obediente de las "leyes divinas" y dispuesto a seguir el camino que otros, especialmente desde el cristianismo, le han trazado. Su carga son los sueños ajenos, las creencias y los miedos que se heredan de generación en generación. El camello sigue el rumbo del desierto donde tiene lugar la segunda mutación: "En león se transforma aquí el espíritu, quiere conquistar su libertad como se conquista una presa, y ser señor en su propio desierto" (22). El camello ☒ transformado en león, símbolo de realeza, energía y orgullo ☒ se enfrenta con fiereza a las leyes y normas establecidas. Lucha por su espacio, por su libertad. Es la lucha del "tú debes" que acepta el camello contra el "Yo quiero" del león. Y por último, Nietzsche afirma: "Pero decidme, hermanos míos, ¿qué es capaz de hacer el niño que ni siquiera el león ha podido? ¿Por qué el león rapaz tiene que convertirse todavía en niño? Inocencia es el niño, y olvido, un

nuevo comienzo" (22). El niño es el superhombre, el único capaz de crear leyes nuevas, de olvidar y recomenzar de nuevo.

Observar los personajes femeninos de Restrepo desde esta perspectiva nietzscheana nos permite evidenciar la transformación que sufren a lo largo de las novelas y validar los contrarios que los caracteriza, especialmente el último que se rescata en este estudio: ser víctimas y poderosas al mismo tiempo.

Hemos observado hasta el momento a Sayonara y a María Paz en su primer estadio de transformación, la del camello. Los otros personajes femeninos que dialogan con ellas comparten el mismo estado. Todas son mujeres-camello que aceptan y asumen sus propias circunstancias. "Yo soy yo y mis lágrimas, yo soy yo y mis muertos" (*Novia oscura* 351) dice Sayonara luego de sufrir una terrible decepción al confirmar que el payanés, el petrolero de quien estaba terriblemente enamorada, la quería solamente por y para cortesana. Cuando quiso cambiar su estatus a "señora", vistiéndose de amarillo con moño y encaje, y propuso al payanés irse juntos con las cuatro hermanas, el hombre le confesó que tenía esposa e hijas, le regaló una última e incómoda tarde y desapareció. Sayonara-camello aguantó las condiciones de ser india guahiba, aceptó el destino que le pronosticaban los otros: ser prostituta. Sayonara —la hermosa— siguió el camino de su tía, la Calzones, famosa en los lupanares más sórdidos y ordinarios. Sayonara —la obediente, la "puede con todo"—, quiso respetar el "tú debes" que las reglas de "la buena sociedad" impone y aceptó, después de su decepción, casarse con Sacramento, que era como su hermano, aceptó develar su nombre de niña, "Amanda", aceptó cambiar de pueblo y trabajar como doméstica en casas de familia, buscó a su padre para demostrarle que ahora estaba casada y corrió detrás de su bendición. Sayonara fue el camello más fuerte y resistente hasta el día en que se cansó.

Por su parte, María Paz cumplía el sueño de su madre. María Paz-camello se volvió adolescente y adulta en las calles de Nueva York, heredó de su madre el deseo de ser norteamericana y cargó con orgullo las utopías de África, de América y de Bolivia (bisabuela, abuela y madre), a quiénes desde el bautizo les anunciaron el destierro. María Paz—la resistente fue la mejor mucama, la mejor vendedora ambulante latina, la mejor novia de un inmigrante eslovaco —él sí americano—, quien quiso casarse con ella. María Paz—la sumisa fue la mejor esposa y la mejor amante del hermano de éste. María Paz—soñadora dinamiza la red intertextual en la que circula y, a través de una

alusión, lleva al lector hacia Holly Golightly, personaje de Truman Capote en su obra *Desayuno en Tiphanny's*. María Paz hace de Holly su heroína. Se sabe que Holly es Lulamae y no Holly, y que viene de Tulip, un pueblito perdido en Texas, no de Manhattan. Se sabe que María Paz no es María Paz, que no revela nunca su verdadero nombre y que no nació en Nueva York, sino en un pueblito pobre de Colombia. Se sabe que Holly se volvió chic y sofisticada y que arrasó con su belleza y elegancia. María Paz, como Sayonara, era hermosa, morena y "con mucho pelo, indómito y revuelto" (*Novia oscura*, 282); pero no alcanzó a seguir a Holly en sus aspiraciones de clase y *glamour*. Hasta aquí llegó su parecido con su heroína: tras el asesinato de su esposo, y en las rejas de la cárcel de Manninpo, María Paz empezó a sufrir el verdadero calvario de ser latina e inmigrante. Hasta allí llegó su buena suerte y su estado de camello.

La segunda transformación, la del león, la experimentan la mayoría de personajes, excepto algunos que se estancan en el disfrute de sus pocas dichas y el sufrimiento de sus muchas fatalidades. Nos interesamos por la rebeldía con que enfrentan las leyes impuestas y su deseo de liberarse de las cargas del pasado, la sociedad y el "destino".

La figura del león permite analizar el concepto de *voluntad de poder* desarrollado por Nietzsche en la obra del mismo nombre (1901), publicada después de la desaparición del filósofo: el hombre sólo puede superarse a sí mismo si se apodera de la fuerza para vencer la simple voluntad de vivir. Luchar por permanecer en vida, por mantenerse, por existir, no puede tener otro resultado, según Nietzsche, que despreciar la misma vida, que es lo que ocurre con el camello. "Si la vida se observa como en un espejo, sólo aspirará a desaparecer" (*La voluntad de poder* 23), puro nihilismo, pura decadencia. El león, en cambio, se despierta, lucha contra la melancolía, el descontento y el cansancio. En el león todo es un campo de fuerzas positivas y negativas; de ahí la consonancia con Restrepo y sus continuas dualidades de coexistencia de contrarios. El león es justicia y soberanía pero también agresividad y tiranía. En términos de Nietzsche diríamos que los personajes de Restrepo se despiertan y se rebelan de diversas formas, pero aún no pueden superarse a sí mismos; su energía se desgasta en la rebelión, en la actitud contestataria, en sus rugidos rabiosos y libertarios.

Durante este segundo estado de transformación, Sayonara rechaza las normas a las que ha querido acoplarse. Cansada de obedecer el "tú debes", grita el "yo quiero": deja atrás su deseo de ser esposa, hija aceptada y madre para sus hermanas.

Fieramente cayó en un cansancio sin límites, vientos huracanados soplaron en su corazón arrancándola de cuajo de su circunstancia y se entregó, de un solo golpe de razón, a la certeza de que la vida está en otra parte y corre por otros cauces. La voluntad indómita obró en ella con la contundencia de un mandato, y sin medirse en la rabia le arrojó a Sacramento una olleta de leche hirviente. Si esto es un matrimonio, entonces no es un buen invento [...]. dijo limpia de cualquier barniz de mansedumbre: me voy para siempre (*La novia oscura* 402).

Y regresó a Tora, segura de que era allí donde quería y debía estar. Sin embargo, el regreso no fue lo que esperaba.

Por su parte, María Paz inicia su segunda transformación en la cárcel, superando la voluntad de vivir a la que se aferran las prisioneras y liberando si no su cuerpo al menos sí su alma. Los jefes de la cárcel prohibieron que las latinas y sus visitantes hablaran en español. Les quitaban todo, incluso la posibilidad de comunicarse en su idioma, golpe bajo y certero en una cárcel donde gran parte de las prisioneras eran extranjeras. Su rebelión (de leona) empezó a través de la escritura. Podían prohibirle hablar en su idioma pero no que lo escribiera. En sus manuscritos quedan revelados sus orígenes, sus dramas, sus amores e infidelidades, pero también sus luchas y las de sus mujeres: "Detrás de cada María con nombre de mapa, en mi familia ha habido una mujer fuerte y de armas tomar." (*Hot sur* 51)

María Paz y María Bolivia, su madre, son la voz del inmigrante, pero no sólo del que sufre las inclemencias en un país capitalista y sus consecuencias, son también la voz del desafío, del reto, de la irreverencia a la autoridad malsana, de la lucha consciente por lograr un objetivo: "Bolivia que había luchado como una leona para llegar al reencuentro con sus hijas, vivía ese instante como un triunfo personal, el final de un largo camino, una especie de meta imposible que se hacía realidad tras un esfuerzo sostenido y monumental" (283). Y llega la tercera y última transformación de los personajes: "¿Qué puede hacer un niño que no pueda un león? Inocencia es el niño, y olvido". (*Así hablaba Zaratustra* 21)

El niño perdona y construye. No tiene espacio para el rencor ni para el reproche; juega y explora sin miedos ni pretensiones. El niño empieza de nuevo cada día y vive a fondo el eterno retorno. Es el superhombre, quien vence la voluntad de vivir y se afirma con fuerza, amor y esperanza, tal como se concibe desde la voluntad de poder.

Sayonara-la leona, ha regresado a la Catunga dispuesta a recuperar su sitio en el *Dancing Marimar*, pero éste ya no existe. Todo está en ruinas pues la Tropical Oil Company, el gobierno y

la Iglesia han creado un proyecto familiar para renovar el barrio a fin de que las esposas de los petroleros puedan vivir allí, y de este modo cesen la prostitución y la sífilis que afectan a medio pueblo. Sayonara—la valiente, junto a Todos los Santos y a los demás personajes, tiene sólo una opción, olvidar el salón rojo del *Dancing Marimar* y exiliarse en los últimos huecos, en las calles perdidas de Tora, salida en extremo difícil puesto que éstas ya han sido tomadas por las indias pipatonas.

Todos los Santos —la leona mayor— se retiró del oficio; Olguita, la Fideo y las demás iban cazando clientes según tuvieran oportunidad; Sayonara —la novia oscura— pasaba sus noches "haciendo lo mismo que las culebras, que cada tanto se frotan contra la aspereza de las piedras para zafarse de la vieja piel y estrenar piel nueva" (*La novia oscura* 354). El problema es que había muchas piedras (rencores, tristezas y decepciones) y que nunca las supo soltar. Sayonara—la leona, enérgica y valiente, cambiaría de piel pero no por dentro, no de espíritu, no de centro. Lo suyo sería la añoranza, con rabia quizás y con descontento. Sayonara —la hermosa, la diosa— se quedó rugiendo.

María Paz, por su parte, comenzó de nuevo. Su acto libertario, la escritura, le sirvió para descargar el peso que había sostenido durante tanto tiempo. Ahora niña, decidía empezar otro juego, enfrentar un nuevo mundo. Consciente de que era el suyo y el único, se dispuso a construir sus propios sueños teniendo como camino la fuerza y la esperanza. María Paz soltó dulcemente a Bolivia, su madre; a Greg, su esposo muerto; a América (el país pero también su abuela); soltó todo aquello que le trajera remembranza. Decidió olvidar, porque olvidar es bueno, y de mano de su hermana Violeta o Violenta —autista y para siempre niña— empezó de ceros. María Paz ya no es víctima; ahora es poderosa.

Bibliografía

- Bakhtine, Mikhaïl. *La poétique de Dostoïevski*. Paris: Éditions du Seuil, 1970.
- Capote, Truman. *Desayuno en Tiffany's*. Barcelona: Anagrama, 1990.
- Eco, Umberto. *Lector in fabula*. Paris: Grasset, 1985.
- Nietzsche, Friedrich. "De las transformaciones". *Así hablaba Zaratustra*. México: Ediciones Leyenda S. A., 2012. 21-22.
- _____. *La voluntad de poder*. Madrid: Biblioteca Edaf, 2002.
- Restrepo, Laura. *La isla de la pasión*. Bogotá: Casa editorial El Tiempo, 1989.
- _____. *Leopardo al sol*. Bogotá: Editorial Planeta, 1993.
- _____. *Dulce compañía*. Barcelona: Ediciones B, 1997.
- _____. *Historia de un entusiasmo*. Bogotá: Editorial Norma, 1998.
- _____. *La novia oscura*. Bogotá: Alfaguara, 1999.
- _____. *La multitud errante*. Bogotá: Editorial Planeta, 2001.
- _____. *Delirio*. Madrid: Alfaguara, 2004.
- _____. *Olor a rosas invisibles*. Barcelona: Lumen, 2005.
- _____. *Demasiados héroes*. Madrid: Alfaguara, 2009.
- _____. *Hot sur*. Bogotá: Editorial Planeta, 2012.

Concepciones de poder en *Los informantes* (2004) e *Historia secreta de Costaguana* (2007) de Juan Gabriel Vásquez

Marisella Buitrago Ramírez
Université Paris-Sorbonne
marisbuitrago@uan.edu.co

Citation recommandée : Buitrago Ramírez, Marisella. "Concepciones de poder en *Los informantes* (2004) e *Historia secreta de Costaguana* (2007) de Juan Gabriel Vásquez". *Les Ateliers du SAL* 8 (2016) : 118-131.

Un príncipe debe, sobre todo, convivir con los suyos, de modo que no cambie de conducta por incidente alguno, sea bueno o malo. Pues cuando llegan tiempos adversos, no es momento oportuno para el mal; y si se hace el bien, no aprovecha, porque todos lo creen forzado y nadie lo agradece.

Maquiavelo, *El príncipe* 57.

En la narrativa de Juan Gabriel Vásquez es posible advertir un claro interés por la historia de Colombia, en la que aparece el concepto de poder a través de la expresión e interacción de los personajes principales y narradores. Examinaremos el tema de la autoridad en el marco de la sociedad colombiana durante los años 1900 y 1940 en las novelas *Los informantes* e *Historia secreta de Costaguana*.

De acuerdo con lo anterior, es pertinente precisar el sentido de término "poder". Según el Diccionario de la Lengua Española en su 23ª edición (2014), este término remite al concepto de fuerza, dominio, autoridad. Se refiere a la capacidad de ser o hacer algo; a la habilidad para influir sobre los demás. Teniendo en cuenta esta definición inicial, en el análisis a continuación se estudiarán en las novelas objeto de estudio las siguientes manifestaciones del poder: el poder de la simulación, el poder social y el poder de la oratoria y la retórica.

El poder de la simulación

El poder de la simulación hace referencia al dominio que tienen las personas para convencer a los demás de lo que no es y lo que no son ellas, presentando hechos falsos o imaginados como reales. Se alude al poder de simular otra vida, otro pasado y ser otras personas ante ellos mismos y ante la sociedad. En las novelas vasqueanas, el poder de la simulación trata los artificios de encubrimiento y falsedad a los que recurren deliberadamente algunos de los personajes, todos ellos con objetivos distintos; distorsionar los hechos de una historia oficial, dar nuevas versiones sobre una situación ficticia del pasado y satisfacer o tomar ventajas personales de acuerdo con sus intereses y necesidades. En concordancia con lo anterior según el pensamiento de Nietzsche, la voluntad de poder está asociada con los comportamientos y las necesidades de los seres humanos que corresponden en parte a perseguir el sueño de tener "poder". Esto conlleva a que el sujeto debe ser hábil y ágil para tomar las mejores decisiones según su conveniencia y actuar en

el momento justo de acuerdo con sus intereses tanto individuales como colectivos. A propósito del sentimiento de poder, Jiménez Moreno afirma:

El que es y se siente poderoso es capaz de considerar, con su sensación de poder no engañosa, que cuanto mejor actúe él y actúen todos, cuanto más contribuyan todos con sus mejores aportaciones para las grandes obras, todo ello permanece potenciando nuevas y mejores situaciones a lo largo de la historia (Jiménez Moreno, 97).

La simulación en este caso, se concibe como un comportamiento adaptativo. Miguel Altamirano, personaje de *Historia secreta de Costaguana*, y Gabriel Santoro, personaje de *Los informantes*, fingen una vida y un pasado que nunca existió para ellos. Sus deseos de preservar el estatus social acostumbrado, los llevan a presentar hechos distorsionados de sus vidas, escondiendo y negando su verdadera historia. Ambos personajes tienen el poder de manipular los hechos oficiales de un país desde su posición de poder en la sociedad, tal y como se advierte en los hallazgos de Santoro sobre su padre:

Ahora me había comenzado a parecer probable que las hubiera planeado con la delicadeza con que planeaba sus discursos, porque había sido eso, un elaborado discurso, lo que mi padre había utilizado para cambiar su memoria de los hechos, y así cambiar o fingir que cambiaba su propio pasado, en el cual, habrá creído, Gabriel Santoro dejaría de ser culpable de la desgracia de un amigo, y quedaría en adelante convertido en víctima, una víctima entre tantas que hubo en esa época en la que hablar importaba y con dos palabras se podía arruinar al otro (*Los Informantes* 198).

Es así como Santoro padre decidió tomar medidas rápidas para impedir ser desenmascarado, para evitar revelar la verdad oculta por tantos años, seguir en la clandestinidad y prevenir a toda costa el develamiento de su pasado oscuro que sólo unos pocos sabían, pero que también habían olvidado. Para ello, se valió del poder de su oratoria, de su figura en la sociedad y empezó a despotricar sobre el libro recién publicado por su hijo, puesto que lo consideraba una amenaza para su ocultamiento. Quiso tomar partido, ganar tiempo, dejando de lado el principio de la sensatez. Las consecuencias de la publicación y críticas negativas en torno al libro no fueron las esperadas por su padre quien había puesto todo su empeño en desacreditar a su hijo en *Una vida en el exilio*¹, a pesar que nunca fue mencionado ni en el

1 || Corresponde al ejemplar realizado por Gabriel Santoro (hijo) sobre la vida de Sara Guterman y la emigración judía en los años treinta. Sara es la protagonista testigo de la historia narrada quien salió de su país, Alemania,

libro ni en las entrevistas realizadas para su escritura; se valió de su poder en la oratoria y de sus conocimientos en retórica para perjudicarlo y arruinar su reputación como escritor. A propósito de lo anterior, cito las palabras de Santoro hijo sobre las consecuencias de su publicación:

Y sucedió lo impensable: mi padre cometió un error. El hombre que hablaba en párrafos corregidos, que se comunicaba a lo largo de un día normal en holandesas listas para publicarse, mezcló los papeles, confundió los objetivos, olvidó el parlamento y no tuvo un apuntador a mano. El hombre que vaticinó el olvido de mi libro perdió el control y acabó haciendo todo lo posible para que mi libro fuera recordado. Por sus propios méritos, *Una vida en el exilio* había logrado pasar desapercibido; mi padre —o más bien su reacción desmedida, impetuosa, irreflexiva— se encargó de poner el libro en el centro de la escena, y de lanzar todo los reflectores sobre él (*Los informantes* 81).

Por otra parte, Miguel Altamirano personaje de *Historia secreta de Costaguana* encarna a un ser que cree en el progreso de Panamá y que ha tenido el privilegio de construir parte de la historia de su país gracias a su testimonio escrito; sin embargo, recurre equivocadamente al periodismo de *refracción*, concepto creado por Vásquez, que equivale a un extraño don del personaje que separa la verdad de las versiones presentadas (*El arte de la distorsión* 29-43).

Del mismo modo, Ferdinand de Lesseps reconocido empresario francés y gestor de obras ambiciosas en el campo de la ingeniería en el mundo real, pasa a la ficción de Vásquez con el mismo nombre para así simbolizar no sólo el poder y el progreso en el país panameño, sino también sus dificultades y consecuencias alrededor de este gran proyecto. Lesseps-personaje encomienda a Miguel Altamirano la labor de escribir sobre la realidad panameña y sus avances en la construcción del Canal, pero los resultados se ofrecen bajo una mirada distorsionada de la historia oficial:

Había leído algunas de sus crónicas sobre el ferrocarril, [...] y ahora quería proponerle una vinculación permanente a la Grandiosa Empresa del Canal. "Una pluma como la suya nos será de gran ayuda en la lucha contra el Escepticismo, que es, como usted sabe bien, el peor enemigo del progreso" (*Historia secreta de Costaguana* 128-129).

huyendo de la Segunda Guerra Mundial para instalarse definitivamente en Colombia.

Altamirano se convierte entonces en corresponsal en Panamá del *Boletín del Canal interoceánico*, e inicia la elaboración de crónicas, informes y reportajes no parciales ni verídicos sino manipulados y engañosos para los accionistas franceses. Como objetivo se propone seguir alentando la inversión en el proyecto y procura ocultar la realidad sobre las dificultades que han tenido que afrontar el empresario y su equipo de trabajo.

De acuerdo con el desempeño de Altamirano como informante de las obras del Canal, se asocia con lo presentado por Nietzsche sobre el poder, en el que se expone una necesidad de enfrentar los riesgos necesarios para satisfacerse a sí mismo y a los otros partiendo de intereses tanto individuales y colectivos: "la sensación de poder es garantía de eficacia y una fuerza enorme para atreverse a las grandes actuaciones y al riesgo mismo" (Jiménez Moreno, 94).

Es así como el poder invade la racionalidad humana haciendo que el sujeto busque más y más formas de administrar poder. Esta faceta conlleva a reflexionar sobre los diversos móviles del poder que controlan numerosas situaciones, panoramas y personas de acuerdo con intereses propios y ajenos. Vásquez personifica en Altamirano y Santoro el poder de la simulación como una capacidad y una herramienta para distorsionar, recrear y alterar los hechos.

Por otra parte, Gabriel Santoro (padre) inventa una nueva vida como estrategia de supervivencia, donde debe alterar su historia, narrar hechos ficticios y convencerse de ellos para obtener una nueva oportunidad; ser una nueva persona en la sociedad, reconocido social y políticamente, para ello debe fingir una nueva vida aboliendo sus mayores temores.

El poder social

El poder social se entiende como el control y la influencia que tiene un individuo sobre una unidad organizativa determinada para producir cambios significativos en las vidas de otras personas. Su objetivo corresponde a conseguir resultados efectivos de acuerdo con sus propios intereses haciendo uso de una autoridad delegada. Este poder también se ve representado por los personajes de Gabriel Santoro y Miguel Altamirano quienes con sus cargos de autoridad afectan no sólo el curso de sus vidas sino el de toda una sociedad. Por ejemplo, en la novela *Los informantes* se indaga sobre la relación de Colombia con los Estados Unidos durante la Segunda Guerra Mundial. La intriga está construida a partir de la manera en la que el Estado colombiano trató a los emigrantes alemanes sospechosos de tener simpatías fascistas. En este sentido, es posible advertir el

lado oscuro del mundo de la política; donde la sagacidad y la doble moral de estos personajes son concordantes con el pensamiento de *El príncipe* de Maquiavelo, tratado político filosófico sobre el funcionamiento del gobierno y, sobre todo, sus procedimientos para la conservación del poder. Se considera que tanto Gabriel Santoro como Miguel Altamirano se ajustan a la descripción dada por Maquiavelo en el capítulo II "Los principados mixtos". Cito a Maquiavelo:

En situaciones semejantes, Roma hizo lo que debe hacer todo príncipe prudente: no solo preocuparse de las dificultades presentes, sino salir al paso de las futuras con la mayor habilidad posible; porque la previsión de los peligros permite superarlos fácilmente; en cambio, si se espera a que las dificultades vayan llegando, el remedio es difícil porque la enfermedad se ha hecho incurable (*El príncipe* 23-24).

Santoro y Altamirano se articulan en la novela, y se acercan a la descripción de Maquiavelo sobre la figura del Príncipe, en el que los lectores pueden percibirlos como seres despiadados, mentirosos y violadores de los principios morales. Sus historias enriquecen el panorama de las historias oficiales de un país desmemoriado donde reescribir es entonces sinónimo de recordar, de abolir el olvido. El escritor enfatiza en la "desmemoria" de los colombianos debido a que el presente es tan apremiante y no da tiempo para regresar al pasado, ni comprenderlo (De Maeseneer y Vervaeke, párr. 7).

Ambos protagonistas son destructores. Santoro, en su papel de informante, denunció a su amigo ante las autoridades para su inclusión en las conocidas Listas Negras, utilizadas como un mecanismo de control para bloquear los fondos por parte de los países del Eje en Latinoamérica. Altamirano, periodista de la obra del Canal, era el encargado de presentar versiones distorsionadas sobre la realidad de los hechos. Sin embargo, ambos personajes, en algún momento de sus vidas, sintieron la necesidad de enmendar sus errores y pedir perdón. Sus pasados son desenterrados, se dan cuenta del mal realizado y anhelan una segunda oportunidad.

Para llevar a cabo sus nuevas metas, recurrieron a sus hijos. Para el caso de Santoro padre, Gabriel Santoro hijo y para Miguel Altamirano, José Altamirano hijo. Ambos personajes, buscaron indulgencias, comprensión y justificación de sus actos, en otras palabras, así como los curas absuelven a los feligreses de sus pecados, pretendían que sus hijos lo hicieran con ellos. De

acuerdo con lo anterior, Santoro (padre) vio en algún momento tardío de su vida, la oportunidad para remediar el mal realizado. Cito con la voz del hijo:

Pero la imagen de mi padre llorando se me ha quedado asociada sin remedio a su deseo de corregir palabras viejas, y, aunque no puedo probar que ése haya sido su razonamiento exacto —no he podido interrogarlo a él para escribir este libro, y he tenido que valerme de otros informantes—, tengo para mí que en ese momento mi padre pensó por primera vez lo que con tanto detalle y tan mala fortuna volvió a pensar más tarde: esta es mi oportunidad. Su oportunidad de corregir errores, de subsanar faltas, de pedir perdones, porque le había sido otorgada una segunda vida, y la segunda vida, lo sabe todo el mundo, va siempre acompañada de la obligación impertinente de corregir la primera (*Los informantes* 66).

Para recrear sus historias, Vásquez recurre a las experiencias de sus personajes y de estrategias narrativas empleadas para abordar y contar la historia. En *Historia secreta de Costaguana*, el narrador-personaje recurre a la explicación de esos vacíos y dilemas que se encuentran en la historia de un país, sus especulaciones y sus distorsiones, con el propósito de esclarecer en parte aquellas incertidumbres que se encuentran en toda historia de las sociedades o dar posibles respuestas a aquellos interrogantes que aún no han sido resueltos. El narrador-personaje corresponde en este caso a José Altamirano un perturbado por un pasado en el que él no se ve reflejado, razón por la cual considera necesario dirigirse a un público y a su hija Eloísa en su rol de denunciante. Dentro de sus declaraciones, asegura haber sido la principal fuente de información del novelista para la escritura de la novela. Su propósito es contar su historia de vida, la cual es alterada de acuerdo con sus necesidades para subsanar en parte su sufrimiento y buscar el perdón que tanto anhela. La historia narrada está paralelamente emparentada con la historia de Colombia, en la época de las guerras civiles, la construcción del canal interoceánico y la posterior pérdida de Panamá. Cito con las palabras de Altamirano:

Lectores: tengan paciencia. No quieran saberlo todo desde el principio, no investiguen, no pregunten, que este narrador, como un buen padre de familia, irá proveyendo lo necesario a medida que avance el relato. En otras palabras: déjenlo todo en mis manos. Yo decidiré cuándo y cómo cuento lo que quiero contar, cuándo oculto, cuándo revelo, cuándo me pierdo en los recovecos de mi memoria por el mero placer de hacerlo (*Historia secreta de Costaguana* 14).

En ambas novelas, *Los informantes* e *Historia secreta de Costaguana* el autor acude a la mezcla de datos reales y ficticios, interrelacionados con el contexto y los conflictos políticos y episodios históricos propios. Este poder social, presente en las sociedades expuestas por el escritor hace también referencia al dominio que tienen tanto las entidades públicas como privadas, gobiernos propios y extranjeros, para tomar decisiones interesadas.

De acuerdo con lo anterior, en la novela *Los informantes* los extranjeros no pueden ejercer, sin previa autorización, oficios distintos a los que habían declarado cuando entraron al país, lo cual afecta a personajes como el Sr. Peter Guterman (inmigrante de origen alemán). Después de varias peripecias, el mandatario aboliendo la normatividad, saltando o esquivando procedimientos y haciendo uso de su poder, soluciona el problema del extranjero, accediendo a sus requerimientos. Cito el discurso del presidente:

—Ah, por eso no se preocupe— fue la respuesta—. De los permisos me encargo yo. Y un año después, vendida la fábrica de quesos con ganancias generosas, abrieron en Duitama el Hotel Pensión Nueva Europa. Un hotel a cuya inauguración asistiera el presidente de la República (pensó todo el mundo) estaba destinado a una carrera con éxito (*Los informantes* 39).

En este episodio, el presidente hace uso indebido de su posición social como principal autoridad, infringiendo la ley y los procedimientos. En su rol de Príncipe, en términos de Maquiavelo, Eduardo Santos-personaje se sirve de su "poder", de sus habilidades manipuladoras sin tener en cuenta la mala fama o la honestidad de su mandato. Así, el poder social se evidencia en este caso como la intervención e influencia del Estado para transgredir la ley beneficiando intereses individuales.

Asimismo, otro ejemplo que refuerza lo anteriormente descrito son los prisioneros de guerra en el Hotel Sabaneta². Vásquez recrea el episodio, acontecido en el año 1941, cuando el país tuvo una inusual participación en la Segunda Guerra Mundial. Los mandatarios autorizaron preparar las listas negras suministradas

2 || En 1944, el gobierno colombiano decretó la ley 39 que consistía en la retención de extranjeros originarios de los países del Eje; Alemania, Italia y Japón. Los extranjeros señalados en las listas negras eran recluidos en el Hotel Sabaneta, ubicado en el municipio colombiano en Fusagasugá, por ser considerados sospechosos de espionaje contra los países enemigos de los Estados Unidos. Es así como un promedio de 100 extranjeros fueron recluidos por un periodo no mayor a dos años en donde todos sus residentes debían pagar por su estancia. Se resalta que el hotel conocido también como un "campo de concentración" no se compara con el de Auschwitz u otros campos.

por el gobierno de los Estados Unidos para apresar a ciudadanos de las naciones del Eje: Alemania, Italia y Japón. Las listas surgieron como estrategia para evitar que el dinero prestado a los países latinoamericanos cayera en manos de las naciones del Eje. Otro de los intereses consistía en detener y desarticular la organización de los simpatizantes nazis. Esta medida trajo graves consecuencias que se novelan en la obra *Los informantes* y se retoman en *Colombia nazi*³.

Respecto de ésta última se hace necesario mencionar que el libro fue una de las fuentes de Vásquez, para la construcción de la trama. Retomo las palabras de los periodistas: "El bloqueo inherente a la Lista significaba el aislamiento y la ruina económica para las compañías colombianas. Nadie en Colombia, fuera colombiano o extranjero, podía comerciar con quienes figuraran en la Lista, a riesgo de correr la misma suerte" (*Colombia nazi* 106 -107).

Esta publicación develó temas relacionados con el espionaje nazi en Colombia entre los años 1939 y 1945, pactos secretos entre los gobiernos del país y los Estados Unidos, planes de invasión en caso de emergencia por parte del país norteamericano, divulgación de las listas negras, entre otros. De acuerdo con lo anterior, la investigación realizada por los periodistas conecta ambos escenarios descritos por el novelista. Por una parte, en *Los informantes* el escritor retoma la exposición dada por los periodistas en esa red de complicidades relacionadas con las listas negras que culminaron con la detención de ciudadanos provenientes de los países del Eje. Por otra parte, en *Historia secreta de Costaguana*, el autor recrea aquellos años en los que se dio inicio a las construcciones del Canal en su primera fase; en *Colombia nazi* los periodistas Silvia Galvis y Alberto Donadio resaltan la importancia de dicha construcción y su relevancia para el país.

A propósito de lo anterior, el Canal era visto como el proyecto más grande y más costoso de la historia en el campo de la ingeniería. Este contribuía al comercio marítimo mundial; razón por la cual, debía ser protegido de un ataque militar por parte de los países del Eje por considerarse punto estratégico para la dominación de los gobiernos. Así se refleja en esta cita tomada de *Colombia nazi*:

3 || *Colombia nazi* es un libro de corte investigativo sobre la participación de Colombia en la Segunda Guerra Mundial. Fue publicado en 1986 por los periodistas Silvia Galvis y Alberto Donadio, quienes consultaron los Archivos Nacionales de Washington y el Archivo del Departamento de Estado para reescribir la historia de Colombia en la década de los 40.

Los Estados Unidos consideraron que el Canal estaba en peligro. El 30 de abril de 1942, el nuevo embajador Arthur Bliss Lane inauguró su cargo insistiendo ante el Presidente Santos para que accediera al nuevo plan de defensa del Canal [...]. De acuerdo con la propuesta norteamericana, el gobierno colombiano debía nombrar un agregado militar en su legación en Panamá, investido de plena autonomía para tomar decisiones en caso de emergencia, a nombre de Colombia, y en cooperación con el general Frank M. Andrews (75).

Se observa que dichas dificultades políticas expuestas por Vásquez y los periodistas corresponden a la aparición de la *lista negra* por parte de los Estados Unidos. Miles de extranjeros fueron incluidos por sus simpatías hacia los gobiernos de los países del Eje o simplemente por sus nacionalidades, ya que: "Nadie en Colombia, fuera colombiano o extranjero podía comerciar con quienes figuraran en la lista a riesgo de correr la misma suerte" (*Colombia nazi* 107).

Otra de las tantas consecuencias de estar en la lista negra era *la excomunión económica*; esto indicaba que el vinculado con la lista perdía su derecho al trabajo, no podía negociar ni llevar a cabo actividades comerciales. Lo que es más, no podía tener ningún tipo de relación profesional, contractual ni social y quedaba automáticamente recluido en un campo de concentración penal. Como ejemplo, en *Los informantes* se habla del caso de Konrad, personaje de la ficción de Vásquez:

Miles de alemanes pasaron por lo mismo con lo de las listas negras, luego el fideicomiso de los bienes, miles quedaron en la ruina más absoluta, vieron en cinco años cómo la plata se les quemaba, se iba en humo. Miles. Al lado de las lista negras, que lo metieran a uno en el campo de concentración de Fusa era un juego de niños, para el viejo Konrad fue casi un descanso, porque lo internaron cuando ya la inclusión en la lista lo había dejado casi en la quiebra (144).

El sistema de fideicomiso, tal como lo señalan en *Colombia nazi*, surgió a partir del rompimiento de las relaciones de Colombia con los países del Eje cuando se dio el ataque a Pearl Harbor⁴. Así, el Instituto de Fomento Industrial y la Federación Nacional de Cafeteros tomaron posesión de todos los patrimonios de los aliados por un periodo de cinco años (141). Ambos

4 || El ataque a Pearl Harbor (7 de diciembre de 1941) fue una de las causas por las que los Estados Unidos y Colombia rompieron relaciones diplomáticas con los países del Eje. Desde ese momento y por un periodo no mayor de cinco años, bienes y empresas de alemanes, italianos y japoneses fueron designados a administradores fiduciarios por un sistema de fideicomiso al igual que la inclusión en la lista negra. ("El fideicomiso". *Colombia nazi* 141-156)

sistemas, el de fidecomiso y la inclusión en las listas negras significaron para las familias de Alemania, Italia y Japón, la ruina absoluta. De igual manera desencadenaron consecuencias más graves: la liquidación de firmas alemanas.

El poder de la oratoria y la retórica

En cuanto al *poder de la oratoria y la retórica*; el primero se refiere a la habilidad de hablar con elocuencia, de dar al discurso eficacia para deleitar, persuadir y conmover. El segundo representa la teoría de esa habilidad, es decir, el estudio de las reglas y la enseñanza de las partes del discurso. Gabriel Santoro-personaje, heredó de su *alter ego*, Demóstenes, el arte del discurso y el poder de la fama. Se convierte en un hombre prestigioso, respetado y en algunas ocasiones temido en ámbito de la academia y de la política, tal como se manifiesta en esta descripción:

Gabriel Santoro fue el hombre que dictó, durante más de veinte años, el famoso Seminario de Oratoria de la Corte Suprema de Justicia, y también quien pronunció en 1988 el discurso de conmemoración de los 450 años de Bogotá, ese texto legendario que llegó a ser comparado con los mejores ejemplos de retórica colombiana, desde Bolívar a Gaitán (*Los informantes* 22).

El personaje de *Los informantes* quiso tener el mismo desenlace que Demóstenes gracias a un momento de sinceridad que surgió en la última etapa de su vida. Ambicionó imitar las acciones del mayor orador de la historia pero no tuvo los mismos resultados. Después de su muerte, su vida impecable de honor y de admiración se vio tachada y reprobada. Una vida de la cual quiso arrepentirse, lo cual se aprecia en esta otra cita:

Puedo contarles que Demóstenes, el gran Demóstenes, me permitió seguir con la vida. Pero no he venido a romper el silencio. No he venido a romper el pacto. No he venido a ejercer la queja barata, ni a erigirme en víctima de la historia, ni a hacer un inventario de los modos que la vida tiene en Colombia para arruinar a la gente. ¿Una broma hecha a destiempo y en presencia de la gente equivocada? No voy a hablar de eso. ¿La inclusión de mi nombre en ese documento de inquisidores? No voy a dar detalles, no voy a ahondar en el asunto, porque no es ésa mi intención. Llevo ya varios años enseñando a hablar a la gente, y hoy quiero hablarles de lo que no se dice, de lo que está más allá del relato, del recuento, de la referencia (*Los informantes* 75-76).

La narrativa de Vásquez se caracteriza por la inclusión de varios niveles discursivos reelaborados y transformados a través de narradores y personajes. Tal es el caso de Gabriel Santoro

padre, quien hace alusión al discurso de su *alter ego* Demóstenes titulado *Sobre la Corona*⁵. El texto revolucionario es revelador puesto que describe a un hombre que ha fracasado en su carrera política y que al final de su vida se ve obligado a defenderse; Santoro padre vive una situación análoga con el orador. Ese personaje se nos presenta en el relato como un ser egocéntrico que doblega a los demás e influye en su entorno según sus conveniencias y haciendo uso de sus habilidades retóricas en la oratoria. Su reflexión lo lleva a tener la esperanza de retomar su pasado y cambiarlo. Un pasado que no tenía claro, que había pretendido olvidar pero que ahora, al borde de la muerte, debía ser cambiado para buscar alivio y tener una segunda oportunidad.

La narrativa de Vásquez aborda diversas realidades que pueden ser asociadas con la historia y la sociedad colombiana en diversos momentos. El lector puede percibir concepciones de poder, de conflictos políticos, sociales y culturales, de imaginarios sobre el país, a través de las miradas del narrador y destinatarios, quienes son recreados bajo distintas versiones, gracias al lente del escritor que va transformando las historias oficiales. Sus novelas están construidas con diversos géneros discursivos: testimonios, entrevistas, confesiones. A través de ellos, el autor indaga y propone a sus lectores nuevas interpretaciones del pasado, especulando sobre éste y transformándolo. Vásquez, en su rol de escritor, asevera que los novelistas tienen presente que para revelar el pasado de un país, es necesario tratarlo como "un producto narrativo, susceptible por lo tanto de ser recontado de cualquier forma" (*El arte de la distorsión* 43), es decir, la mejor manera de hacerlo sería distorsionarlo, añadir algo nuevo que permita enaltecer y transformar aquellos discursos de la historiografía.

En síntesis, las concepciones de poder son aspectos propios de las sociedades y pueden ser percibidas creativamente en el campo de la narrativa. El autor inventa un universo de mundos

5 || *Sobre la corona* corresponde al famoso discurso judicial proclamado por el político y orador Demóstenes en defensa contra su gran adversario, el también orador, Esquines. Este último presentó una acusación contra la propuesta de Ctesifonte, miembro del Consejo de los Quinientos, quien postuló a Demóstenes para que le fuera concedida la corona de oro por su labor de orador con los atenienses. "La proposición fue objeto de una resolución provisional por parte del Consejo, pero cuando iba a ser ratificada por la asamblea, Esquines presentó una acusación de ilegalidad que dejaba en suspenso el efecto del decreto" (11). En el proceso legal, Demóstenes pronunció su discurso lo cual obtuvo consecuencias favorables; pues no sólo se refirió a los actos políticos, sino que también consideró aspectos sobre su actuación.

posibles basado en diversas realidades, en el que dichas concepciones de poder pueden verse reflejadas como esencia de la condición humana, de su identidad. Se resalta que el poder no compete sólo en el aspecto político; según Ricoeur, "puede tratarse de un poder hacer, de un poder obrar o de un poder amar" (*La lectura del tiempo pasado: memoria y olvido* 107).

En ese orden de ideas, el poder de la simulación, el poder social y el poder de la oratoria y la retórica están presentes en la narrativa de Vásquez como aspectos característicos en las vidas de los personajes. Es así como se comprueba que el ser humano hace uso de ellos de forma inconsciente o deliberada para imponer su voluntad.

Bibliografía

- Castro, Luisa Fernanda. "Obra Maestra de la Ingeniería". *Construcción Canal*. Metal Actual. Web. 05 mayo 2016
<http://www.metalactual.com/revista/16/construccion_canal.pdf>.
- De Halicarnaso, Dionisio. "Sobre Demóstenes". *Tratados de Crítica Literaria*. Madrid: Editorial Gredos, S.A. 2005. 223-362.
- De Maesener, Rita y Jasper Vervaeke. "Escribimos porque la realidad nos parece imperfecta. Entrevista con Juan Gabriel Vásquez". Universiteit Antwerpen. Web. 23 jul. 2010
<<http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v23/demaeseneer.html>>.
- _____. "Un fósforo en la oscuridad. Conversación con Juan Gabriel". Universiteit Antwerpen. Web. 27 feb. 2013
<<http://www.unco.edu/hss/confluencia/interviews/2013spring/Confluencia%20282Vervaeke18.pdf>>.
- Demóstenes. *Sobre la corona*. Madrid: Gráficas Gardal, Boix y Morer, 1968.
- Galvis Silvia y Alberto Donadio. *Colombia Nazi 1939-1945: Espionaje alemán La cacería del FBI Santos, López y los pactos secretos*. Bogotá: Editorial Planeta, 1986.
- Hiller, Tatiana. "¡En Colombia también hubo campos de concentración!". *Revista Semana*. Web. 16 mayo 2015
<<http://www.semana.com/nacion/articulo/en-colombia-tambien-hubo-campos-de-concentracion/427751-3>>.
- Jimenez Moreno, Luis. *El pensamiento de Nietzsche*. Madrid: Ediciones Pedagógicas, 1994.
- Maquiavelo, Nicolás. *El Príncipe*. Barcelona: Centro Editor PDA, S. L., 2008.
- Rodríguez, Alfonso. *La noción de poder en Paul Ricoeur: mal, fragilidad y tareas del educador político*. Barranquilla: Universidad del Atlántico Barranquilla, 2011.
- Vásquez, Juan Gabriel. *Los informantes*. Bogotá: Distribuidora y Editora Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara, S.A., 2009.
- _____. *Historia Secreta de Costaguana*. Bogotá: Distribuidora y Editora Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara, S.A., 2007.
- _____. "El arte de la distorsión". *El arte de la distorsión*. Bogotá: Distribuidora y Editora Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara, S.A., 2009. 29-43.

Mélanges

***Yo veo, yo imagino:* André Breton y México**

Andrea Gremels
Goethe-Universität Frankfurt am Main
a.gremels@em.uni-frankfurt.de

Citation recommandée : Gremels, Andrea. "*Yo veo, yo imagino: André Breton y México*". *Les Ateliers du SAL* 8 (2016) : 133-151.

Je vois, j' imagine ["Yo veo, yo imagino"] es el título del libro sobre los poemas-objetos de André Breton, el indisputable líder del movimiento surrealista. Este tomo, publicado en 1991, es prologado por el escritor mexicano Octavio Paz, que un año antes había obtenido el Premio Nobel. La amistad entre Breton y Paz, que se establece tardíamente durante la estancia del autor mexicano en París en los años 50, es uno de los vínculos que insiste tanto en la relación continua de Breton con México, tanto en el surrealismo como movimiento transversal que — específicamente a partir de los años 40— se caracteriza por intercambios transatlánticos. En este contexto, México, tierra de exilio para muchos artistas y escritores europeos durante la Segunda Guerra Mundial, mantiene un rol destacado en la formación de un nuevo núcleo surrealista alrededor de Benjamín Péret, César Moro, Wolfgang Paalen, Leonora Carrington, Remedios Varo y también André Breton.

Octavio Paz no forma parte de este grupo, ni es considerado un escritor surrealista en un sentido estricto. Sin embargo, en su libro de poética *El arco y la lira* de 1956 aporta una re-visión sugestiva del surrealismo definiéndolo como "una visión del mundo" que hace de la inspiración su idea principal (168). Para Paz, lo revolucionario del movimiento no está en la celebración del inconsciente y de los sueños o en las técnicas que experimentan con la sinrazón y lo incontrolable, como la escritura automática, sino en su afán de percibir el mundo poéticamente, es decir desde una mirada guiada por lo inexplicable de la inspiración y lo insondable de la imaginación. Desde esta perspectiva propongo reconsiderar dos ensayos que Breton escribió durante su viaje a México en 1938, "Souvenir du Mexique" y "Frida Kahlo de Rivera" para ver cómo se refleja en ellos una visión alterada y *alteritaria* del mundo, que se constituye específicamente a través del contacto intercultural con un país desconocido para Breton. Ambos ensayos han suscitado debates que destacan una perspectiva eurocéntrica que va acompañada por una fuerte lectura ideal y exótica de la cultura mexicana que incluso culmina en el argumento de que Breton se comporte como "patrón cultural" que aplica su doctrina surrealista a la realidad mexicana (Callsen 5).

No obstante, me gustaría enfatizar que Breton no sólo observa un país —su historia, su cultura y sus paisajes— en sus ensayos sobre México, sino que también emprende una reflexión sobre otras formas de mirar al mundo que se constituye tanto a nivel intercultural como intermedial. "Souvenir du Mexique"¹ ["Recuerdo de Mexico"] fue publicado por primera vez en la

1 || A continuación abreviado *Souvenir*.

revista *Minotaure* en 1939 donde se incluyen las fotografías de Manuel Álvarez Bravo (31-49). El texto sobre Frida Kahlo forma parte de una colección de ensayos en que Breton explora la relación entre el surrealismo y la pintura desde la crítica de arte (*Le surréalisme et la peinture* 141-144). En lo que sigue propongo analizar la manera en que Breton inscribe a México en su pensamiento, su imaginario y su poética, basándome en la siguiente pregunta: ¿Cómo Breton 'altera' o incluso 'vuelve exótica' su propia mirada a través de una práctica pictográfica-escritural que va al encuentro con lo otro para percibir el mundo desde los ángulos de la diferencia? En este contexto, "Yo veo, yo imagino" puede ser propuesto como *leitmotiv* para esbozar una visión poética del mundo.

Breton en México

Michael Rössner habla de México como "lugar privilegiado del paraíso" para los vanguardistas franceses, y se refiere también al viaje que Antonin Artaud hizo en el año 1936 al pueblo indígena de los tarahumaras en el norte de México (47). En el caso de Breton se destaca ante todo que México es un lugar de deseo, un país que contrasta con el mundo europeo donde se vive según leyes económicas y utilitarias. La crítica a la civilización moderna forma parte constitutiva del programa surrealista, así como el imaginario bretoniano de México se debe también a una fantasía de escapismo, de búsqueda de un mundo alternativo frente a una Europa en derrota con el fracaso de sus ideas de civilización y progreso en el período de entre guerras.

El viaje del autor surrealista se fecha del 18 de abril al 1 de agosto de 1938. México fue un lugar predilecto por varias razones, entre las que figuran sus lecturas de infancia, la conciencia de un pasado mítico indígena aún vivo, la estima por la política reformatoria del gobierno de Lázaro Cárdenas en aquella época, y la expresión del humor negro, que esperaba encontrar en el país, especialmente en su culto a la muerte (Bonnet, OC III 1346). A pesar de estas incitaciones había también motivos económicos: al borde de la Segunda Guerra Mundial sus recursos eran precarios, por lo que buscó una financiación por parte del Ministerio de Relaciones Exteriores francés para que apoyara el viaje (Bonnet, OC II 1827).

El escritor surrealista enfrentó circunstancias poco favorables a su llegada: todo el país estaba ocupado con la nacionalización del petróleo y, además, había un conflicto en la Universidad Nacional Autónoma de México, adonde iba a dar unas conferencias (Bonnet, OC II 1829). El 24 de abril de 1938, el

periódico *El Universal* anuncia la estadía de Breton de la manera siguiente:

Esta en México el Autor de la Teoría del Sobrerrealismo. [...] La figura de Breton es connotada y viene a México para dar conferencias aun cuando no se han fijado fechas ni lugares. [...] Este personaje en el movimiento artístico moderno de Francia reunió a un grupo de poetas y pintores, quienes se propusieron exponer sus ideas sin limitaciones de moral o estética, sin pensar en la impresión que produjeran ni temer a la censura o las sensaciones (citado en Schneider 117).

El estilo de esta noticia revela cierto escepticismo frente al "Autor del Sobrerrealismo", que se describe con una toma de distancia como "una figura" y "este personaje". Su teoría "moderna" no parece suscitar gran entusiasmo en el ambiente cultural mexicano, aunque ya existía un círculo de intelectuales que anticiparon su llegada y que lo defendieron contra los obstáculos que confrontaba². No obstante, la asistencia a las conferencias fue escasa. También el estreno de la célebre película surrealista *Un chien andalou* producida en 1929 por Salvador Dalí y Luis Buñuel, provoca, por su estética del choque, más desconcierto que aplausos en los espectadores cuando Breton la presenta en el Palacio de Bellas Artes el 17 de mayo de 1938 (Schneider 132).

Otro problema que enfrentó en México fue el sabotaje por parte del Partido Comunista Mexicano que, a diferencia de Breton, tenía una línea estalinista en ese momento (Bonnet, OC II 1829). Por lo tanto, su memorable encuentro con Diego Rivera, el célebre muralista, y León Trotsky, refugiado declarado *persona non grata* por Stalin, va a contracorriente del ambiente político comunista en México. Sin embargo, la reunión de Breton con Rivera y Trotsky fue un momento histórico memorable, ya que con ellos redacta la declaración "Pour un art révolutionnaire indépendant" ["Para un arte revolucionario independiente"] (OC III 684-691), que se dirige contra el creciente fascismo en Europa y su represión de la expresión artística libre.

2 || Fabienne Bradu menciona las actividades que los artistas como César Moro y Agustín Lazo emprendieron para promover las ideas surrealistas antes de la llegada de Breton. En mayo de 1938 la revista *Letras de México* dedicó un número entero al movimiento surrealista (*André Breton en México* 87-89).



Imagen 1: Trotski, Rivera y Breton, en *Minotaure* 12-13, 48.

Las actividades de Breton en México muestran que no fue únicamente el pionero que 'trae' el surrealismo desde Europa a América Latina para ser recibido con unánime entusiasmo. En las circunstancias históricas de la época, el vínculo transatlántico del surrealismo con México está determinado por convergencias y divergencias, aproximaciones y desencuentros.

Souvenir du Mexique

De entrada destacamos que el tema de lo político en México se trasluce en el ensayo "Souvenir du Mexique", texto que Breton incluirá en el volumen *La Clé des champs*. Su idea del potencial revolucionario mexicano se mezcla con sus fantasías y su admiración por el país que se expresan de manera idealista y apasionada en el texto. Así, su ensayo se inicia con un elogio de la historia de la liberación y la mentalidad luchadora del pueblo mexicano:

Terre rouge, terre vierge tout imprégnée du plus généreux sang, terre où la vie de l'homme est sans prix, toujours prête comme l'agave à perte de vue qui l'exprime à se consumer dans une fleur de désir et de danger! Du moins reste-t-il au monde un pays où le vent de la libération n'est pas tombé. Ce vent en 1810, en 1910 irrésistiblement a grondé de la voix de toutes les orgues vertes qui s'élancent là-bas sous le ciel d'orage: un des premiers fantasmes du Mexique est fait d'un de ces cactus géants du type candélabre, de derrière lequel surgit, les yeux en feu, un homme tenant un fusil (Breton, *Souvenir* 31).³

3 || "Tierra roja, tierra virgen impregnada de la sangre más generosa, tierra donde la vida del hombre no tiene precio, presta siempre, como la agave infinita que lo expresa, a consumirse en una flor de deseo y de peligro! Queda, al menos, en el mundo un país donde el viento de la liberación no ha

La evocación de la lucha anticolonial y liberadora desde la independencia hasta la Revolución mexicana está caracterizada por imágenes desbordantes: habla luego de "la sangre más generosa", "siglos de opresión y de la loca miseria", de "la fuerza desconocida" de un México que arde con todas las esperanzas" (*Souvenir* 31-32). En la revista surrealista *Minotaure*, donde se publica el ensayo en 1939, ese elogio de México va acompañado por las fotografías de Manuel Álvarez Bravo. A través de su ensayo Breton practica un "arte combinatorio" y un "arte de investigador", que remontan a una técnica barroca (Felten 259), y que en las revistas surrealistas se transforma en lo que podemos considerar como una técnica intermedial.



Imágenes 2 y 3: Ilustraciones de Manuel Álvarez Bravo en la primera página de "Souvenir du Mexique". *Minotaure* 12-13, 31 y 32

En la primera página del ensayo la combinación del texto y de la imagen —la fotografía del agave que crece sobre una tumba y la del hombre fusilado con la cabeza bañada en sangre, intitulada *Après l'émeute*⁴ [*Después de la insurgencia*] — ilustran a nivel visual el imaginario construido a través del lenguaje y enfatizan la imagen de un país que vive en excesos y entre

amainado. Ese viento, en 1810, en 1910, ha clamado irresistiblemente con la voz de todos los verdes órganos que se elevan allí, bajo el cielo de tempestad. Uno de los primeros fantasmas de México lo constituye uno de esos cactus gigantes, del tipo candelabro, tras el cual surge, ardientes los ojos, un hombre que sostiene un fusil". Me apoyo en la traducción de Ramón Cuesta y Ramón García Fernández, en: *Nueva Época* 59-60.

4 || Para la exposición *Mexique* en París Breton convierte el título en *Ouvrier tué dans une bagarre* [*Obrero asesinado en una pelea*]. Según la tendencia de escoger "títulos metafóricos u oblicuos" para sus fotografías, Álvarez Bravo luego la nombra *Obrero en huelga, asesinado* (Walker 5).

extremos, donde opresión y liberación, vida y muerte, una naturaleza explosiva y la inmensidad del desierto se entrelazan. En términos surrealistas, Breton confronta a los lectores de *Minotaure* con una estética de choque al poner la imagen de un hombre asesinado en la primera página de su texto. Según Marguerite Bonnet, *Souvenir* es un "testimonio del choque poético y existencial", que significó para Breton el encuentro con un país lleno de contradicciones violentas y de contrarios que se enfrentan y asocian (OC III 1348). Hay que añadir que Breton va al encuentro de la realidad mexicana: en una nota a pie de página se refiere a la dificultad "de hacer ver a través de las palabras" los lugares visitados en México (*Souvenir* 35).

Entre esos lugares figura un edificio en Guadalajara —el "palacio de la fatalidad"— como Breton lo llama cuando lo visita en compañía de Diego Rivera. También conocido como "casa de los huesitos", esta residencia de la época colonial estaba ubicada en el centro de la ciudad antes de ser demolida con fines comerciales en 1948 (ver Palomar Vereas). En el recuerdo de Breton este lugar oscila entre lo real y lo irreal. La coexistencia de lo insólito, lo macabro y lo burlesco recuerda el cine de Luis Buñuel, según Bonnet (OC III 1347), quien observa una cercanía entre la escritura y lo cinematográfico en el ensayo (OC III 1348). El escenario parece ser visualizado por el ojo de una cámara: leemos acerca de una visita guiada por un viejo agente comisionista que sólo acepta el pago en billetes de lotería. Breton y Rivera atraviesan con él "un patio disparatado" para entrar en el edificio y subir "por verdaderos escalones de sueño" (*Souvenir* 35). En el estado de desmoronamiento del palacio rige una atmósfera ilusoria, mística y asombrosa. Hay una cámara emparedada en la que reposa la antigua señora de la casa después de su muerte. Su hijo —con problemas mentales y vestido con un traje elegante— canta en la galería superior; familias pobres viven en los rincones del patio; otras gentes se agrupan alrededor de las escaleras menores; y el hermano del hijo cantante abre una maleta ante los visitantes para mostrarles las joyas de menor valor de la antigua familia feudal que aún no se han podido vender (*Souvenir* 35-36).

Con respecto a sus observaciones en el Palacio de la Fatalidad el texto dice: "Le Mexique tout entier était là, dans son ascension abrupte que le voisinage d'un pays économiquement très évolué oblige à s'accomplir sans transition, par une suite de rétablissements vertigineux comme un trapèze." (*Souvenir* 35 y ss.)⁵ La

5 || "México entero estaba allí, en su ascensión abrupta que la vecindad de un país económicamente muy evolucionado obliga a realizar sin transición, en una serie de vertiginosos restablecimientos del equilibrio, como en un

descripción de derrumbe de una época feudal junto a una población que vive en condiciones precarias muestra que Breton estaba consciente del desequilibrio económico-social de México y contrasta con una pura idealización de lo popular del país. El debate sobre la imagen bretoniana de México se enciende ante todo alrededor de la famosa frase que articuló en una entrevista con Heliodoro Valle en 1938: "México tiende a ser el país surrealista por excelencia" (120). Ésta se ha vuelto un lugar común para resaltar el exotismo y el eurocentrismo del autor francés, quien califica la realidad mexicana como mágica en sí. De hecho, el escenario del palacio de la fatalidad muestra que Breton busca lo maravilloso y "le sens inné de la poésie" ["el sentido innato de la poesía"] en México, un secreto que, según él, desesperadamente se ha perdido en Europa (*Souvenir* 37). El país latinoamericano le sirve como un contra-mundo en el que lo místico y lo mágico mantienen aún un lugar vigente en la realidad. Esta posición nos parece una anticipación del discurso sobre realismo mágico en la literatura latinoamericana que surge en los años 60⁶.

Con respecto al surrealismo, el contacto intercultural de Breton con un mundo que le es ajeno favorece la exploración de otras realidades, el núcleo principal de su programa filosófico y estético. Así pues, en *Souvenir* vemos que Breton no quiere 'explicar' la realidad mexicana de forma discursiva, sino que indaga en la otredad cultural de manera poética para practicar y reflejar otra perspectiva sobre el mundo. La fascinación por el palacio de la fatalidad se alimenta ante todo de la heterogeneidad de realidades y eventos que se entrecruzan y que producen imágenes irreales e ilusorias, mágicas y maravillosas. En las palabras de Walter Benjamín se comprende el surrealismo sólo a través de una óptica dialéctica que halla lo insondable en las escenas cotidianas y al mismo tiempo vislumbra la cotidianidad de lo insondable, para así penetrar en el secreto de la vida (156)⁷. Lo poético de lo cotidiano también

trapezio". Traducción de Ramón Cuesta y Ramón García Fernández.

6 || En este contexto hay que destacar el concepto de lo real maravilloso planteado por el escritor cubano Alejo Carpentier en el prólogo de su novela *El reino de este mundo* (1948). Carpentier distingue entre la naturalidad de lo real maravilloso en América Latina y las producciones artificiales con que los surrealistas europeos crearon una realidad maravillosa. Susanne Klengel constata que de esta manera el escritor cubano corre el riesgo de reproducir el mismo discurso de Breton que "naturaliza" lo mágico en la realidad latinoamericana (96-97).

7 || "Jede ernsthafte Ergründung der [...] surrealistischen, phantasmagorischen Gaben [...] hat eine dialektische Verschränkung zur Voraussetzung. Es bringt uns nämlich nicht weiter, die rätselhafte Seite des

se visualiza a nivel intermedial a través de una fotografía de Álvarez Bravo insertada por Breton en su relato sobre la visita del palacio en Guadalajara.



Imagen 4: Manuel Álvarez Bravo: *Escala de escalas*.⁸ En *Minotaure* 12-13, 34.

A primera vista esta foto muestra la entrada de una casa en construcción en la que se ve un gramófono puesto en una caja y en el trasfondo otros recipientes apilados que en la oscuridad casi parecen escaleras. No obstante, se trata de un *trompe-l'œil* porque el texto nos revela lo que realmente está representado en la fotografía: "un atelier de construction de cercueils pour enfants" (*Souvenir* 32). En esta imagen desconcertante y "poétiquement éblouissante" (*Souvenir* 32) la dualidad de vida y muerte se encuentran contradictoriamente en un ambiente cotidiano (ver Walker 8). Así, esta fotografía de Álvarez Bravo

Rätselhaften pathetisch oder fanatisch zu unterstreichen; vielmehr durchdringen wir das Geheimnis nur in dem Grade, als wir es im Alltäglichen wiederfinden, kraft einer dialektischen Optik, die das Alltägliche als undurchdringlich, das Undurchdringliche als alltäglich erkennt" (Benjamin 156).

8 || En la revista *Minotaure*, esta fotografía aparece sin título. El título dado por Álvarez Bravo en 1931 era *Escala de escalas* (Walker 8).

engendra otra experiencia de choque tanto vital como poético que Breton vive en México, donde la mortalidad infantil era muy alta en este momento, como el autor mismo advierte (*Souvenir* 34-35).

La cotidianidad engañadora del escenario representado en *Escala de escalas* se combina con la última escena del ensayo en la que el autor vuelve una vez más al palacio para observar al otro lado del salón un viejo piano, detrás del que le sorprende la presencia de una joven mujer "idéalement décoiffée" ["idealmente despeinada"] que iba desnuda "dans une robe de soirée blanche en lambeaux." ["bajo su blanco traje de noche hecho jirones."] (*Souvenir* 36-37). El *azar objetivo* de esta última escena se constituye como revelación poética en el texto que lleva a la frase final: "Ainsi est la beauté." ["Así es la belleza."] (*Souvenir* 37, cursivas de Breton). El lirismo de este pasaje evidencia que ver e imaginar se vuelven sinónimos en el deseo de penetrar lo impenetrable y lo desconcertante de la realidad mexicana. En el sentido de Octavio Paz, Breton esboza a partir de la inspiración una visión poética del mundo, que se expresa tanto a nivel del lenguaje lírico como a nivel intermedial e intercultural. México es un mundo diferente para Breton, pero al mismo tiempo es un lugar inspirador que suscita el deseo de percibir el mundo desde los ángulos de la diferencia para alcanzar la realidad a través de lo insondable de la poesía.

Frida Kahlo de Rivera

Durante su viaje Breton vive en la casa de Diego Rivera en San Ángel, donde conoce a la esposa de éste, Frida Kahlo. En el ensayo que Breton escribe sobre ella se enlazan la admiración a su personalidad, la expresividad de su arte y el país con sus colores, sonidos y gentes de los que ella forma parte. El hecho de que Breton integre a Kahlo en su libro *Le surréalisme et la peinture* (1965) —donde ella figura como la única artista femenina y junto con el pintor cubano Wilfredo Lam, como representantes de lo hispanoamericano— muestra la apertura del canon surrealista hacia el mundo extraeuropeo. Al mismo tiempo, la inclusión de la pintora mexicana, que en las últimas décadas se ha vuelto en un icono pop, ha valorizado su arte en términos estéticos. Como en el caso de Álvarez Bravo —que Breton hace conocer en Europa al publicar sus fotografías en la revista *Minotaure*— hay que destacar que el autor surrealista descubre a Frida Kahlo mucho antes del movimiento feminista en los años 70 que hasta hoy en día la sigue celebrando como 'heroína de dolor'. Sin embargo, la absorción de la pintora en la

genealogía del arte surrealista ha provocado polémicas alrededor del gesto hegemónico y del discurso exótico que se puede considerar con respecto al texto de Breton. Hay que tomar en cuenta que el estilo bretoniano de crítico de arte se caracteriza por una subjetividad poética. Según Michel Riffaterre, se trata de una "écfrasis lírica" (180), una descripción de imágenes por medio de un lenguaje poético, práctica que remonta a la antigüedad. Riffaterre enfatiza que esta práctica significa al mismo tiempo una expresión del yo tanto como un paso hacia lo otro, y así lo designa como "ejercicio sobre la surrealidad" (180). Esto implica una reflexión sobre la propia mirada y así, *Le surréalisme et la peinture* también puede considerarse como un manifiesto que proclama una manera diferente de mirar el mundo a través del arte.

En el ensayo sobre Frida Kahlo la apertura hacia lo otro se efectúa a nivel visual y cultural. En la figura de la pintora mexicana se concentra la visión del potencial revolucionario, creativo y energético, que Breton tiene de México. Como en *Souvenir*, se constata un tono solemne con el que el autor surrealista celebra una vez más la impetuosidad del país,

[où] s'ouvre le cœur au monde, délesté de l'oppressante sensation que la nature, partout la même, manque d'impétuosité, qu'en dépit de toute considération de races, l'être humain [...] est condamné à n'accomplir que ce que lui permettent les grandes lois économiques des sociétés modernes; où la création s'est prodiguée en accidents du sol, en essences végétales, s'est surpassée en gammes de saisons et en architecture de nuages; où depuis un siècle ne cesse de crépiter sous un gigantesque soufflet de forge le mot INDÉPENDANCE qui comme aucun autre lance des étoiles au loin [...] (Breton, *Kahlo* 141)⁹.

Para nuestro crítico de arte, México se abre ante sus ojos a nivel afectivo (habla del corazón) y espiritual (allí reina "la palabra independencia"). El lirismo, cargado de imágenes de abundancia para expresar la riqueza de la naturaleza, la arquitectura (precolombina sin duda) y la sociedad mexicana (su mezcla de razas) casi parece un gesto amoroso, con que el ensayista trata de abrazar lo exuberante que se le presenta. El autor surrealista

9 || "[d]onde se abre el corazón al mundo, liberado de la sensación opresiva de que la naturaleza, igual en todas partes, carece de impetuosidad, que a pesar de considerar las múltiples razas, el ser humano [...] está condenado a cumplir solo lo que las grandes leyes económicas de las sociedades modernas le permiten; donde la creación se ha prodigado en accidentes del suelo, en esencias vegetales, se ha sobrepasado en gamas de estaciones y en arquitectura de nubes; donde desde hace un siglo, no deja de crepitar, bajo un gigantesco fuelle de fragua la palabra INDEPENDENCIA, que como ninguna otra lanza estrellas a lo lejos [...]" (Traducción mía).

no sólo quiere lanzar su mirada hacia afuera para percibir una realidad ajena, sino que también quiere interiorizarla para que el paisaje exterior se transfigure en un "paisaje interior" y así, por consiguiente, en una representación de la pura imaginación. Ésta se constituye fuera del tiempo y así el México fantaseado en su niñez, inevitablemente se mezcla con el México encontrado durante su viaje.

En este contexto, hay que destacar la frase "L'œil existe à l'état sauvage" ["El ojo existe en su estado salvaje"] que introduce el tomo *Le surréalisme et la peinture* (1). Ésta indica que Breton no simplemente pretende ver los paisajes salvajes de América Latina, sino ver México a través de una mirada primordial en que fantasía y realidad no se contradicen y lo imaginario se vuelve real. Por ello, "los fuegos hechizantes" y "el poder mágico" de México que determinaron sus fantasías de infancia, se intercalan con lo que observa en su viaje y que se une con lo antes imaginado: habla de los músicos zapotecas, la nobleza y la destreza extrema de los pueblos indígenas que venden sus productos en los mercados, las maravillas de la fruta *pitahaya*, "à chair grise et à goût de baiser d'amour et de désir" ["de carne gris y de sabor a un beso de amor y deseo"], y las estatuas de Colima (*Kahlo* 143). Dentro de este paisaje de imágenes cargadas de erotismo y exceso aparece Frida Kahlo como "une princesse de légende, avec des enchantements à la pointe des doigts, dans le trait de lumière de l'oiseau quetzal qui laisse en s'envolant des opales au flanc des pierres, Frida Kahlo de Rivera." (*Kahlo* 143)¹⁰

En este pasaje, que se asemeja a un canto elogioso, Breton transforma a la pintora mexicana en una imagen poética que indiscutiblemente expresa un exotismo, que resalta ante todo en el paralelismo de feminidad, erotismo y naturaleza. Michel Murat observa aquí la expresión más radical del "primitivismo de Breton", cuando se refiere a lo autóctono, y a lo originalmente mexicano de la persona y también de la obra de Frida Kahlo (300). ¿Habla aquí el "patrón cultural" europeo que reduce a la artista mexicana a una princesa exótica y que además no sabe distinguir entre persona y obra? Se destaca además que le asigna "une personnalité féerique" ["una personalidad hadada"] a la pintora (*Kahlo* 143), y compara la vitalidad de su espíritu, — que según él se desarrolla en círculos artísticos masculinos— con las grandes figuras femeninas del romanticismo alemán: Bettina

10 || "[...] como una princesa de leyenda, con poderes mágicos en la punta de sus dedos, con el rayo de luz del pájaro quetzal que deja al tomar el vuelo ópalos en el costado de las piedras, Frida Kahlo de Rivera" (Traducción mía).

Brentano y Caroline Schlegel. Por lo tanto, en la imagen de Frida Kahlo se mezcla lo romántico, lo exótico y lo femenino "para formar una entidad estética" (Klengel 122). Sin embargo, estos rasgos no se distinguen mucho de la recepción del arte de Frida Kahlo a partir de los años 70, cuando se vuelve una heroína del feminismo y de la mexicanidad, justamente por la perspectiva romántica que ve su destino trágico expresado en sus cuadros (ver Klengel 123). La dificultad de separar biografía y obra de la artista se debe además a la manera en que Kahlo auto-estiliza su propia persona en la vida y en la pintura, que incluso se puede caracterizar como un auto-exotismo. No obstante, Uta Felten hace hincapié en que los autorretratos de la artista manifiestan una "polivalencia" de códigos estético-culturales más allá de lo biográfico, que Breton ignora en su reducción de Frida Kahlo a una "princesa de leyenda", una "Nadja mexicana" o una "heroína de dolor" (257).

Aunque en el ensayo de Breton se entreveran *vita* y *opus* en la percepción de Frida Kahlo, lo biográfico en términos del sufrimiento que la artista padeció en la vida no desempeña un rol explícito. Le atrae más bien su espíritu revolucionario que vitalmente se expresa en sus cuadros:

Frida Kahlo de Rivera est placée précieusement en ce point d'intersection de la ligne politique (philosophique) et de la ligne artistique, à partir duquel *nous souhaitons qu'elles s'unifient dans une même conscience révolutionnaire sans que soient amenés pour cela à se confondre les mobiles d'essence différente qui les parcourent* (Kahlo 144, cursivas de Breton)¹¹.

Por un lado, Breton considera a Kahlo como pintora que explora en su obra una mexicanidad 'original' que se constituye fuera de influencias extranjeras. Por otra parte el autor surrealista constata el potencial político-filosófico en el arte de Kahlo, que consiste en una visión contingente y mítica del mundo —y de su propio mundo mexicano— que ve especialmente reflejado en su cuadro *Lo que el agua me dio*:

[J]e retrouvais au bout de la terre cette même interrogation spontanément jaillissante: à quelles lois irrationnelles obéissons-nous, quels signes subjectifs nous permettent à chaque instant de nous diriger, quels symboles, quels mythes sont en puissance dans tel amalgame des objets, dans telle trame d'événements, quel

11 || "Frida Kahlo de Rivera está situada de manera preciosa en ese punto de intersección de la línea política (filosófica) y de la línea artística, a partir del cual *deseamos que se reúnan en una misma conciencia revolucionaria sin que por ello se lleguen a confundir los motivos de esencias diferentes que están en ellas*" (Traducción mía).

sens accorder à ce dispositif de l'œil qui rend apte à passer du pouvoir visuel au pouvoir visionnaire. Le tableau que Frida Kahlo de Rivera était alors en train d'achever — "Ce que l'eau me donne" — illustre à son insu la phrase que j'ai recueillie naguère de la bouche de Nadja: "Je suis la pensée sur le bain dans la pièce sans glaces. [...] L'art de Frida Kahlo de Rivera est un ruban autour d'une bombe (Kahlo 144)¹².



Imagen 5: Frida Kahlo: *Lo que el agua me dió* (Breton, Kahlo 142)

El acercamiento bretoniano a *Lo que el agua me dio* no se reduce a una biografía visual que reconoce ciertas etapas de la vida de Kahlo en los elementos representados. Para Breton lo

12 || "Encontré en el fondo de esta tierra [México] esa misma pregunta que me asalta espontáneamente: ¿Cuáles son las leyes irracionales a las que obedecemos, cuáles los signos subjetivos que nos permiten a cada instante tomar una dirección, qué símbolos, qué mitos están en potencia en tal amalgama de objetos, en tal trama de eventos, qué sentido dar a este dispositivo del ojo capaz de pasar del poder visual al poder visionario? El cuadro de Frida Kahlo que acaba de terminar, 'Lo que el agua me dio' — ilustra sin que ella lo sepa la frase que recogí de la boca de Nadja: 'Soy el pensamiento del baño en la habitación sin espejos'. [...] El arte de Frida Kahlo de Rivera es un listón alrededor de una bomba" (Traducción mía).

subversivo del cuadro está en la yuxtaposición heterogénea de temas y elementos vitales como, por ejemplo, la vida y la muerte en el feto y el esqueleto, la naturaleza y la civilización en el *Empire State Building* que explota desde un volcán; de amalgamas sorprendentes como el pájaro acostado formando la copa del árbol, o la bailarina, el gusano y el insecto balanceándose juntos en una cuerda. Cuando Breton clasifica a Frida Kahlo como surrealista es porque la descubre ante todo como visionaria que altera "el dispositivo" de la mirada hacia lo heterogéneo, lo ilógico, lo onírico y lo impenetrable de la realidad humana.

Sin lugar a dudas se puede observar una "actitud teórico-doctrinaria" (Callsen 4) en la crítica de arte bretoniana. De esta manera el cuadro de Kahlo es un mero reflejo en el que Breton proyecta sus propias ideas e interrogantes acerca de la posición del arte frente la experiencia vital. Además el tema del lienzo le hace recordar la frase citada de *Nadja*. Así pues, podemos plantear la pregunta: ¿reconoce Breton únicamente su propia mirada surrealista en la obra de Frida Kahlo (Felten 256)? La pintora misma se opuso enérgicamente en contra de la etiqueta 'surrealista' y la apropiación de su obra por parte del movimiento vanguardista. Además, en 1939, un año antes de la Exposición Internacional del Surrealismo en México de 1940, Breton exhibe dos cuadros de Frida Kahlo en la Galerie Pierre Colle en París junto con objetos arqueológicos y artesanías que traía de los mercados mexicanos (ver Felten 257). Formar parte de tal colección folclórica suscitó la cólera de la artista que, con un gesto de demarcación, afirmó: "Creían que era surrealista, pero no lo era. Nunca pinté mis sueños, pinté mi propia realidad." (Citado en Herrera 308).

Esta autodefensa parece indispensable frente a una absorción exótico-folclórica de su obra. Pero también resalta la cuestión de la "realidad": si el análisis del ensayo bretoniano ha mostrado que ser surrealista no significa simplemente pintar sueños, la pregunta con respecto a esta cita famosa de Frida Kahlo es: ¿Qué es 'lo real' en su pintura? Con *Lo que el agua me dio* Breton explora un conocimiento de la realidad que sobrepasa lo lógico y lo racional a través de una práctica de alterar la mirada. Según Octavio Paz, esta visión surrealista transforma la realidad, porque la percibe y reconoce poéticamente, es decir a través de la imaginación y el deseo (Paz, *El surrealismo* 32). En la práctica intermedial del ensayo sobre el arte de Frida Kahlo, Breton explora en lo otro el potencial revolucionario y transformador de la mirada poética. Ésta lleva a ver de manera exótica la persona Frida Kahlo, pero implica también la inserción de la alteridad en

su propia mirada. Breton no plantea una visión *sobre* México y Frida Kahlo sino desarrolla otra visión del mundo *con* México y Frida Kahlo.

Conclusión

Ambos ensayos de André Breton sobre México y su arte hacen hincapié en la apertura internacional que extiende el canon artístico surrealista hacia América Latina. El autor francés establece un vínculo transatlántico con México cuando publica las fotografías del Álvarez Bravo en la revista *Minotaure* y el ensayo sobre Frida Kahlo en *Le surréalisme et la peinture*. No obstante, la inclusión de México en el imaginario surrealista puede discutirse como absorción exótica de un país y de sus extraños paisajes con los ojos europeos. Indudablemente, el contacto intercultural favorece el conocimiento de otras realidades, que es una preocupación principal del programa surrealista. Pero en el caso de Breton, la otredad de los paisajes de México le brinda además la oportunidad de desarrollar una visión diferente del mundo.

Se trata entonces de una práctica de alterar la mirada para alcanzar un entendimiento de la realidad en su totalidad. En la poética bretoniana ver e imaginar se vuelven sinónimos; así, lo real y lo imaginario inevitablemente se enlazan en sus ensayos sobre México. Esto se manifiesta en "Recuerdo de México" a nivel intermedial a través del arte combinatorio que vincula la escritura con la fotografía para abrir los ojos hacia lo insólito, ilusorio y engañoso de la realidad. En el ensayo, la visita del palacio de la fatalidad se constituye como revelación poética en el sentido de Octavio Paz, es decir como inspiración en donde se inscribe el deseo de alcanzar lo inalcanzable a través de una visión poetizada del mundo.

Como crítico de arte, Breton también practica esta visión alterada y *alteritaria* y le asigna a la pintora Frida Kahlo un potencial revolucionario y visionario que ve reflejado en su persona, pero también en su cuadro *Lo que el agua me dio*, en donde observa la heterogeneidad contingente de imágenes vitales yuxtapuestas. En la éfrasis lírica bretoniana se destacan dos tendencias: una es la creación de una imagen romántica y exótica de Frida Kahlo y la otra, una reflexión teórica sobre otras formas de conocer la realidad que Breton desarrolla con la pintora tanto a nivel intermedial como intercultural.

Para Breton, México es un país de excesos, de polos extremos, de contrarios irreconciliables y de un pasado y presente revolucionario —un lugar que incita la inspiración. Sin lugar a

dudas, este imaginario se caracteriza por idealizaciones. No obstante, el autor surrealista abre los ojos hacia un mundo diferente e inscribe lo *alteritario* en su mirada para idear otra visión del mundo.

Bibliografía

- Benjamin, Walter. "Der Sürrealismus. Die letzte Momentaufnahme der europäischen Intelligenz". *Passagen. Schriften zur französischen Literatur*. Ed. Gérard Raulet. Frankfurt: Suhrkamp. 145-159.
- Bonnet, Marguerite. "Notes sur 'Conférences à Mexique'". André Breton: *Œuvres complètes* II. Ed. Marguerite Bonnet. Paris: Gallimard, 1992. 1827-1834.
- _____. "Notes sur 'Souvenir du Mexique'". En Breton, André: *Œuvres complètes* III. Ed. Marguerite Bonnet. Paris: Gallimard, 1999. 1346-1348.
- Bradú, Fabienne. *André Breton en México*. México: Fondo de Cultura Económica, 2012.
- Breton, André: *Je vois, j' imagine*. Préface d'Octavio Paz. Paris: Gallimard, 199.
- _____. "Frida Kahlo de Rivera". *Le surréalisme et la peinture*. Paris: Gallimard, 1965. 141-144.
- _____. "Pour un art révolutionnaire indépendant". *Œuvres complètes* III. Ed. Marguerite Bonnet. Paris: Gallimard, 1999. 684-691.
- _____. "Recuerdo de México". En: *Nueva Epoca* 59-60 (2002). Trad. Ramón Cuesta y Ramón García Fernández. Web. 5 abr. 2016 <<http://www.uv.mx/gaceta/Gaceta59-60/59-60/pie/Pie07.htm>>.
- _____. "Souvenir du Mexique". *Minotaure* 12-13 (1939): 31-49.
- Callsen, Berit. "El (des)encuentro con el otro. André Breton y Antonin Artaud en México". *PhiN* 58 (2011): 1-18. Web 15 abr. 2016 <<http://web.fu-berlin.de/phn/phn58/p58t1.htm>>
- Felten, Uta. "'Este, que ves, engaño colorido' —Intermedialität und hybride Diskurspraxis in der mexikanischen Literatur— und Medienpraxis." *Spielformen der Intermedialität im spanischen und lateinamerikanischen Surrealismus*. Ed. Uta Felten y Volker Roloff. Bielefeld: transcript. 253-271.
- Herrera, Hayden. *Frida. Una biografía de Frida Kahlo*. Barcelona: Editorial Planeta, 2002.
- Klengel, Susanne. *Amerika-Diskurse der Surrealisten. "Amerika" als Vision und als Feld heterogener Erfahrungen*. Stuttgart: Metzler, 1995.
- Murat, Michel. *Le surréalisme*. Paris: Librairie Générale Française, 2013.
- Palomar Vereá, Juan. "Noticias del Palacio de la Fatalidad". *INFORMADOR.MX* del 2 de ago. 2012. Web. 6 abr. 2016 <<http://opinion.informador.com.mx/Columnas/2012/08/03/-/noticias-del-palacio-de-la-fatalidad-i/>>
- Paz, Octavio: *El arco y la lira*. México: Fondo de Cultura Económica, 1956.
- _____. "El surrealismo". *La búsqueda del comienzo (escritos sobre el surrealismo)*. Ed. Diego Martínez Torrón. Madrid: Editorial Fundamentos, 1974. 29-45.

- Riffaterre, Michel. "Ekphrasis lyrique". *Lire le regard. André Breton et la peinture*. Ed. Jacqueline Chénieux-Gendron: Arles: Lachenal & Ritter, 1993. 179-198.
- Rössner, Michael. "La fable du Mexique — oder vom Zusammenbruch der Utopien. Über die Konfrontationen europäischer Paradiesprojektionen mit dem Selbstverständnis des 'indigenen' México in den 20er und 30er Jahren". *Literarische Vermittlungen. Geschichte und Identität in der mexikanischen Literatur*. Ed. Karl Hölz. Tübingen: Niemeyer, 1988. 47-60.
- Schneider, Luis Mario. *México y el surrealismo (1925-1950)*. México: Arte y Libros, 1978.
- Skira, Albert (ed). *Minotaure: revue artistique et littéraire*. Genève: A. Skira, 1981.
- Valle, Rafael Heliodoro. "Diálogo con André Breton". *México en el Arte* 14 (1986): 119-122.
- Walker, Ian. "Manuel Álvarez Bravo. Surrealism and Documentary Photography". *Journal of Surrealism and the Americas* 8:1 (2014): 1-27. Web 15 abr. 2016
<<https://jsa.hida.asu.edu-/index.php/jsa/article/view/174/118>>

De periferias y centros. Albert Camus en América

Edivaldo González Ramírez
UNAM
gr.edivaldo@gmail.com

Citation recommandée : González Ramírez, Edivaldo. "De periferias y centros. Albert Camus en América". *Les Ateliers du SAL* 8 (2016) : 152-167.

Albert Camus realizó dos viajes a América, el primero, en 1946 a Estados Unidos y el segundo a América del Sur en 1949. Estos viajes son fundamentales si se considera que el autor de *L'étranger* abandonó pocas veces Francia y Argelia para intercambiar puntos de vista con el resto del mundo. La razón de este sedentarismo se debía, principalmente, a dos motivos: la precaria salud del autor, quien padecía tuberculosis, y su reticencia de volverse una figura pública como Jean-Paul Sartre. Si bien, estos dos viajes están separados por tres años de diferencia y constituyen un proceso de aprendizaje distinto, en este trabajo los incluyo en un mismo análisis, porque nos muestran la conceptualización que hizo Camus de "el nuevo mundo" en los dos diarios de viaje que escribió durante sus estancias. A partir de estos textos es posible visualizar cómo se construía un espacio americano desde la mirada europea y cómo se modificaba la percepción y la imagen de los países visitados mediante la experiencia del escritor. Ante esto, adelanto que Camus representó a América a partir de la dicotomía mundo desarrollado y mundo subdesarrollado, por lo cual las reflexiones que surgieron en estos viajes se complementan y nos revelan, no sólo su estado anímico e intelectual, sino también la mirada de un *pied-noir* que contempla otra periferia, equivalente a la suya.

Antes de continuar con el análisis, es necesario describir algunos aspectos de la vida de Camus que condicionarán la mirada que tenga en sus viajes. Primeramente, el escritor fue descendiente de una familia de colonos franceses en Argelia, quienes, lejos de su patria, entablaron una comunicación con los *otros* habitantes del territorio: los árabes¹. Camus nació y creció alejado de la metrópoli francesa, a la cual llegó a la edad de 27 años, en 1940, cuando su proceso formativo estaba completo; asimismo, su condición "colonial" le reveló la incomunicación que existía entre las dos culturas donde se había desarrollado. Estos hechos fijaron una concepción diferente de la otredad, pues si Camus no se lo pregunta directamente, en su obra está latente la tensión entre el soliloquio europeo y las voces ignoradas de los periféricos. En la metrópoli, la vida del autor tomó una importancia capital, se volvió uno de los principales guías de la intelectualidad francesa y expuso en *L'homme révolté* la destrucción moral y filosófica de Europa, a la par que proponía un proyecto alternativo: la "mesura mediterránea". Camus abogaba por la integración de los discursos periféricos en el proyecto europeo para reconstruirlo y evitar su muerte. El texto

1 || Y otras poblaciones como, principalmente, los bereberes.

fue poco entendido en su tiempo, pues la disputa que sostuvo con Jean-Paul Sartre, sobre el comunismo como una alternativa válida para el cambio social, evitó que se pensarán otros aspectos que Albert Camus proponía ante el fin de los grandes relatos. Lo importante aquí es mencionar que *L'homme révolté* se escribió en 1951, dos años después de que Camus regresara a Francia tras su paso por Latinoamérica. Planteo que, si bien, la apertura de discursos periféricos, estaba latente en Camus mucho antes de los viajes citados, éstos fueron importantes para poner a prueba su visión del mundo y acentuaron su necesidad de teorizar sobre "la moral mediterránea"² a partir de la diferencia que encontraba en América.

El nuevo centro del mundo occidental

Camus viajó a Estados Unidos, apenas un año después de que finalizara la Segunda Guerra Mundial y se reconstruyera la estructura del poder en Occidente. El hecho no es superfluo si tomamos en cuenta que una Europa, devastada por la guerra, cedía el centro del mundo y dos potencias emergentes comenzaban a disputarlo: Estados Unidos y la Unión Soviética. En este contexto, Camus dictó una serie de conferencias en universidades norteamericanas en un lapso de tres meses, de marzo a mayo de 1946, tiempo durante el cual declaró no "ser existencialista" y expuso sus teorías a un público nuevo. A lo largo de este viaje, y como prueba de la soledad que experimentaba, Camus escribió un diario que puede dividirse en dos partes: el diario de a bordo, donde relata los furtivos encuentros que tiene con otros viajeros, y el diario continental, donde Camus anotó las experiencias que tenía en la nueva potencia mundial. En este texto podemos vislumbrar dos aspectos importantes en el pensamiento de Camus: el primero, la adopción que había hecho del discurso eurocentrista (que concebía a Francia como el centro rector del mundo); el segundo, las heridas coloniales que le impedían relacionarse con los "nuevos opresores". Camus verá con ojos del conquistador, pero sentirá como el oprimido.

El relato de viaje es un género híbrido, pues en él encontramos rutas, cronologías, descripciones que se integran en el texto para dar una apariencia de verosimilitud. Tenemos a un narrador en primera persona que se desplaza y nos relata los detalles de su viaje. En este sentido, los eventos, situaciones o personajes descritos revelan la asimilación que el viajero hace de

2 || El pensamiento mediterráneo no es otra cosa que el retorno al hedonismo de los griegos que él identifica con Argelia.

una tradición de escritura de viajes y muestran la modificación hace de ésta mediante su experiencia individual. En el caso de Camus, el diario expresa el deseo de autoafirmarse por medio de los otros, pues "el viaje es una iniciación en numerosos rituales, particularmente en el escritor" (Colombi, *Viaje* 185). Ahora bien, si en los viajes se traman amistades, rivalidades y se establecen vínculos con otros autores, Camus permanecerá impasible ante todos estos aspectos y, ateniéndonos a la clasificación que hace Todorov en *Nous et les autres* su actitud estará más cerca del viajero desengañado: elogiará su lugar de origen, cuestionándose el sentido del viaje.

Primeramente, el autor atravesó el océano Atlántico en barco, por lo cual tuvo tiempo para terminar la conferencia que presentaría en las universidades que lo esperaban y para leer al menos una parte de *Guerra y paz*. La lectura y la escritura son dos compañeros que hacen menos pesado el desplazamiento y le ayudan a superar la fiebre y la soledad que vive en el trayecto. Camus describe a sus compañeros y, aunque no se encuentra a gusto entre ellos, poco a poco entabla relación con algunos. Los temas que predominan en las charlas esporádicas (o al menos las que le interesa contar al autor) son las que retratan el exotismo de la tierra que desconoce o que revelan los vínculos que los viajeros tienen con Francia. Entre los viajeros desconocidos, una pareja de mexicanos se presenta con Albert Camus y entablan un diálogo con él: "El mexicano me dice que representa en México a unas casas de perfume francesas, y me hace el elogio de la calidad francesa" (Camus, *Diarios* 25)³.

Esta cita revela uno de los aspectos que fueron frecuentes en los viajes del autor: los interlocutores, desconociendo su origen argelino, tomaron a Camus como representante de los valores franceses, por lo cual alabaron las cualidades de lo "europeo" en comparación con lo "americano". Más adelante, el matrimonio mexicano aparece y reafirma el exotismo que "el Camus francés" espera encontrar en "el nuevo continente":

En la cena, el mexicano relata historias de aduanas. Sólo una es interesante: la del americano al que tuvieron que amputar una pierna en México a consecuencia de un accidente, y que quiso llevarse consigo su pierna difunta, dentro de una caja de cristal. Tres días de discusión para saber si aquel objeto entraba o no en la categoría incluida en un sumario relativo a la defensa contra las epidemias. Pero al declarar el americano que no se separaría de su

3 || « Le Mexicain m'apprend qu'il représente à Mexico des maisons de parfum françaises et me fait l'éloge de la qualité française » (Camus, *Journaux* 19).

pierna y que antes de eso se quedaría en México, los Estados Unidos no quisieron renunciar a un honorable ciudadano (25)⁴

La forma de retratar de esta anécdota nos da una idea de los prejuicios que tenía Camus con respecto a Estados Unidos y que el mexicano parecía confirmar: la desmesura y el ego que impera en el centro occidental. Ahora bien, sobre la historia podemos referir otro dato: cualquier mexicano reconocería en esta anécdota los trazos de un evento histórico ligado al imperialismo francés y a la "guerra de los pasteles", en la cual Antonio López de Santa Anna perdió una pierna, misma que enterró con funerales militares, después de ser exhibida por toda la ciudad de México. Por tanto, no sería una incorrección pensar que Camus no prestó atención a su interlocutor, confundió detalles o simplemente describió la impericia o la burla del mexicano.

Ante esto, ¿qué esperaba encontrar Albert Camus en EE.UU.? Ciertamente, su visión está condicionada por los relatos que se contaban sobre "el sueño americano", pero su condición de *pied noir* le impide aceptar estas y otras mitificaciones que puedan darse al "nuevo mundo". Por experiencia, sabe que las metrópolis guardan un aspecto vedado y oscuro donde cobra sentido la miseria de los oprimidos; aunado a esto, en EE. UU., el autor descubrió algo que intuyó pero no pudo ver reflejada en Francia, por considerarla su patria: el rostro más crudo del progreso. Por tal motivo, la crítica que hace Camus al país que visita es mucho más dura: "Navegamos por el puerto de Nueva York. Espectáculo formidable, a pesar o a causa de la niebla. El orden, el poder, la fuerza económica se encuentran ahí. El corazón tiembla ante tanta admirable inhumanidad" (29)⁵.

El desembarco y la vida que llevó en el centro del mundo fueron inhóspitos; a pesar del recibimiento caluroso, Camus se consideraba un extranjero en una tierra cruel, pues desconocía la lengua y no aceptaba la diferencia que encontraba en EE.UU. Su mirada eurocentrista y colonial le impedía reconocer los aspectos positivos de Norteamérica, sin embargo, la ciudad termina por

4 || « Au dîner le Mexicain raconte des histoires de douane. Une seule intéressante : celle de l'Américain amputé à Mexico à la suite d'un accident et qui a voulu ramener sa jambe défunte dans une boîte de cristal. Trois jours de discussion pour savoir si cet objet ne rentrait pas dans la catégorie visée par une instruction concernant la défense contre les épidémies Mais l'Américain ayant déclaré qu'il ne se séparerait pas de sa jambe et resterait plutôt au Mexique, les Etats-Unis n'ont pas voulu renoncer à un honorable citoyen » (20).

5 || « Nous remontons le port de New York. Spectacle formidable malgré ou à cause de la brume. L'ordre, la puissance, la force économique est là. Le cœur tremble devant tant d'admirable inhumanité » (25).

imponérsele, pues desea ser leída: "Por la noche, al cruzar Broadway en taxi, cansado y con fiebre, me siento literalmente arrullado por la `feria luminosa`. Salgo de cinco años de noche y esa orgía de luces violentas me da por primera vez la impresión de un nuevo continente" (29)⁶.

En el texto, Camus reprocha a la nueva potencia su irresponsabilidad, el mal gusto, el puritanismo y, sobre todo, su codicia por el dinero; por lo cual, más que la descripción de sus conferencias o de su estancia, encontramos una crítica a la desmesura. Para él, los estadounidenses son exóticos por su desapego a las relaciones humanas, lo que ha provocado la pérdida del sentido común:

Hace unos años, arrestaron en la Quinta Avenida a un señor que paseaba a una jirafa en un camión. Explicó que a su jirafa le faltaba el aire en el extrarradio donde la albergaba y que había encontrado aquella manera de sacarla a tomar el fresco. Hay una señora que lleva una gacela a pastar Central Park (32)⁷.

Ante esto, Nueva York se le presenta como un nuevo espacio inconmensurable que lo ignora, tal como debió parecerle París en 1940. En este caso, la gran manzana tiene para Camus la misma carga que tenía París para los hispanoamericanos, que les "infligía la herida más profunda al narcisismo del escritor hispanoamericano: el anonimato" (Colombi, *Viaje* 194).

Como lo he referido, este nuevo centro es visto a partir de dos miradas: la "francesa" que se niega a aceptar que ha dejado de ser hegemónica y la del "argelino" que se siente inseguro en los centros que lo rechazan. Debido a esto Camus debe rebelarse, para no perder el lugar privilegiado francés y para no ser aplastado como otro periférico. Nueva York es una ciudad sin alma, exclama el autor y expone que en ella todo es negocio, incluso el arte: "Trabajamos en la traducción de *Calígula* que él ha terminado. Me explica que yo no sé cuidarme de mi publicidad, que aquí tengo un *standing* del que debería sacar provecho, y que el éxito de *Calígula* aquí, me garantiza a mis hijos y a mí, el porvenir" (33)⁸.

6 || « Le soir traversant Broadway en taxi, fatigué et fiévreux, je suis littéralement abasourdi par la foire lumineuse » (25).

7 || On a arrêté 5^e Avenue, il y a quelques années, un monsieur qui promenait une girafe dans un camion. Il a expliqué que sa girafe manquait d'air dans la banlieue où il la gardait et qu'il avait trouvé ce moyen pour l'aérer. Dans Central Park, une dame fait brouter une gazelle (29).

8 || Nous travaillons à la traduction de *Caligula* qu'il a terminée. Il m'explique que je ne sais pas soigner ma publicité, que j'ai ici un "standing" dont il faut profiter et que le succès de *Caligula* ici me mettrait, mes enfants et moi, à l'abri du besoin (30).

¿Cómo Camus se defiende del sentimiento de ser periférico? De dos maneras: haciendo evidente la condición subalterna de los otros y, evidentemente, exaltando las cualidades europeas; estos elementos son importantes si se considera que para la reconstrucción de Europa, el autor pugnaba por la incorporación de un pensamiento distinto: "Este gran país tranquilo y lento. Uno siente que lo ha ignorado todo de la guerra. Europa, que le lleva siglos de adelanto en el conocimiento, acaba de acumular algunos más en la conciencia, en tan solo unos pocos años" (40)⁹. Es decir, Europa es *más* sabia, por lo cual la siempre joven América debe de aprender de ella. Sobre los otros periféricos, Camus hace una descripción muy minuciosa sobre cómo se adecuan al sistema que los niega: "Cuestión negra. Hemos enviado a un martiniqués en misión aquí. Lo han alojado en el Harlem. Frente a sus colegas franceses, se da cuenta por primera vez de que no pertenece a la misma raza" (31)¹⁰. En este punto hay un rasgo que inevitablemente nos recuerda la misma condición colonial de Camus: si Martinica fue una colonia, también lo fue Argelia, y por tanto Camus está en la misma situación que observa. La diferencia decisiva no es que Camus sea parte de los "colonizadores argelinos", sino que se ha adaptado al centro europeo y a su punto de enunciación. Albert Camus habla desde Francia, no desde Argelia. Aunado a esto, en los diarios, el novelista revela, sin intuirlo, los condicionamientos que le impiden a un hombre colonizado ser parte integral del mundo occidental: hay reglas y normas que se deben de cumplir para ser escuchado.

En EE.UU., las relaciones centro-periferia eran más evidentes para Camus por lo cual colocó algunas ideas que posteriormente retomaría en *L'homme révolté*; si no logra comprender el sentido de lo que siente, sí intuye que el nuevo centro de poder es parte de la pérdida de esperanza que se vivió en Europa: "Rebelión. Análisis profundo de la época del Terror, y de sus relaciones con la burocracia. Anotar que nuestro tiempo señala el fin de las ideologías. La bomba atómica prohíbe la ideología (43)"¹¹.

9 || Ce grand pays calme et lent. On sent qu'il a tout ignoré de la guerre. L'Europe qui avait des siècles d'avance dans la connaissance vient d'en prendre quelques autres, en quelques années seulement, dans la conscience (39).

10 || Question nègre. Nous avons envoyé un Martiniquais en mission ici. On l'a logé à Harlem. Vis-à-vis de ses collègues français, il aperçoit pour la première fois qu'il n'est pas de la même race (28).

11 || "Révolte. Analyse poussée de la Terreur et de ses rapports avec la bureaucratie.

– Noter que notre temps marque la fin des idéologies. La bombe atomique interdit l'idéologie (42-43).

La certeza de que "el nuevo mundo" no arreglará los errores de la vieja Europa podría ser interpretada como un rasgo del eurocentrismo; sin embargo, retomando el proyecto de Camus que plantea incrustar un "pensamiento solar" en las ruinas occidentales, podemos creer que el desencanto de Nueva York pone en contradicción la estructura misma que organiza al mundo.

Ahora bien, el viajero también sale predispuesto a encontrar una serie de signos que le revelen el sentido de su mundo. Si Edward Said hablaba de un *Orientalismo* como un velo que impedía el ver el verdadero rostro de Oriente (Said, *Orientalismo* 21-22), también podemos mencionar que existía una construcción sobre América que condicionaba la mirada de los viajeros europeos. En este caso, la visita a Estados Unidos muestra a Camus que América es inabordable, por lo cual debe sujetarla a las ideas preconcebidas que se han hecho del Continente. Se habla de su juventud, de sus potencialidades aún no desarrolladas, pero también de la riqueza inconmensurable del nuevo mundo. Por esta razón y para ejemplificar de mejor manera lo que significa Estados Unidos dentro de su pensamiento, Camus describe las anécdotas que se cuentan sobre Latinoamérica; de esta manera, el binomio mundo desarrollado-mundo subdesarrollado estará completo. Este acto le donará las herramientas para ver al continente americano como un espacio en construcción y le ayudará a conceptualizar a Latinoamérica, una tierra que desconoce. Por ejemplo, escribe el relato de una mujer latinoamericana que asegura que "su padre tuvo, con diecisiete legítimas, cuarenta bastardos, y que a cada uno de ellos le dio una hectárea de tierra (34)"¹².

Camus no puede eludir la representación extravagante que se ha hecho de Latinoamérica, por lo cual surge una pregunta que responderé en el siguiente apartado, ¿cómo representa un escritor exótico (Argelia) a otro país exótico desde la mirada occidental? En el viaje en barco, Albert Camus escribía algunos trazos de esta representación, pero se cuidaba de no dar un comentario personal. Al respecto, podemos transcribir el encuentro que tuvo con el vicecónsul durante su trayecto marítimo:

Me entero sin gran sorpresa que nació en Orán, Y naturalmente nos damos las palmadas en la espalda. Ha estado en los países más inverosímiles, entre ellos Bolivia, de la que habla muy bien. La Paz se halla a 4.000 metros de altitud. Los coches pierden allí el

12 || [...] son père a eu, avec 17 légitimes, quarante bâtards dont chacun à reçu une hectare de terre (32).

40% de su fuerza, las pelotas de tenis apenas alcanzan su objetivo y los caballos sólo pueden saltar pequeños obstáculos (24)"¹³.

Esto significa que Orán es normal en comparación de las condiciones naturales que hacen de los países latinoamericanos extraños. Estas expectativas cambiarán cuando él descubra Latinoamérica.

La otra periferia

El segundo viaje de Albert Camus a América sucedió de junio a agosto de 1949, cuando visitó Brasil, Uruguay y Argentina. Como en el texto anterior, el relato de viaje está influido por otros discursos: es un diario de a bordo, un cuaderno de notas con cuentos a desarrollar y reflexiones para ensayos. Asimismo, las condiciones en las que se realiza este viaje son similares al anterior, pues Camus se enferma en alta mar, tiene fiebre e insomnio, lo cual hace rutinario su viaje y alimenta la idea de suicidio que lo acompañó toda su vida. Ahora bien, este texto es más largo que el anterior y en él se puede observar el itinerario de Camus en los países con mayor detenimiento, a la par del precario estado físico y moral con el cual cumple sus obligaciones. En este punto, recordemos una pregunta que está latente en el estudio que hace Mary Louise Pratt en el libro *Ojos imperiales*, ¿cómo representar al otro sin colonizarlo? La autora nos habla de la relación entre la escritura y la ideología que la construye, por lo cual "los ojos imperiales generan en el centro imperial del poder una necesidad obsesiva de presentar y representar continuamente para sí mismos a sus periferias y sus "otros" súbditos. Para conocerse el centro imperial depende de sus otros. Y la literatura de viajes, como también otras instituciones, está fuertemente organizada para satisfacer esa necesidad" (Pratt, 25-26). Camus había tenido un encuentro "entre iguales" en Estados Unidos, sin embargo, en su paso por Latinoamérica, el ojo imperialista se acentuará con mayor medida y la mirada periférica no ofrecerá un equilibrio.

Primeramente, Camus hizo el recorrido en barco y, aunque pasó la mayor parte del tiempo enfermo, estableció contacto con sus compañeros de viaje, principalmente con un profesor de historia en la Sorbona. Asimismo, trabajó en su conferencia y leyó el diario de Vigny, texto con el que se sintió emparentado,

13 || J'apprends sans grande surprise qu'il est oranais. Et naturellement, nous nous donnons de grandes tapes sur l'épaule. Il est allé dans les pays les plus invraisemblables, dont la Bolivie dont il me parle très bien. La Paz est à 4 000 mètres d'altitude. Les autos y perdent 40 % de leur puissance, les balles de tennis arrivent à peine et les chevaux ne sautent que de courts obstacles (19).

pues reflejaba su estado de ánimo: "pero ocurre también que mi interés, en estos momentos, no va dirigido a los seres sino al mar, y a esa profunda tristeza que hay en mí y a la que no estoy acostumbrado (56)"¹⁴. Por otra parte, sus compañeros de viaje le mostraron una forma de viaje que estaba presente en los dos continentes: el exilio. En el barco, el autor conoció a un polaco que huía de los rusos, y esta forma de entender el viaje estableció la atmósfera que Camus retomará, pues entenderá su viaje como un exilio. El escritor quería alejarse de Europa.

En diario que escribe durante este viaje, Camus reafirma la condición exótica que espera encontrar en su lugar de llegada, pues si en un momento duda de una mujer que intentaba "persuadir a los brasileños de que todos los días hay una revolución en América del Sur (50)"¹⁵, más adelante, al leer un relato sobre las revoluciones brasileñas, exclama "Europa no es nada (50)"¹⁶. Ahora bien, si el autor pensaba que su viaje a EE.UU. era una pérdida de tiempo, en su paso por América del Sur su condición de viajero desengañado fue más notoria porque describe los países que visita desde una supuesta superioridad francesa y argelina; asimismo, Camus adoptó la postura de un viajero exiliado puesto que evitó la asimilación completa y se mantuvo al margen de la cultura extranjera. Distanciado por la lengua y la cultura —para Colombi, rasgo constitutivo de la escritura viajera o desplazada—(Colombi, *Viaje* 186) Camus permaneció al margen de los lugares de reunión del intelectual latinoamericano. En principio, él concebía a Brasil como un lugar casi salvaje: "Nubes trágicas vienen del continente a nuestro encuentro, mensajeras de una tierra pavorosa. Es la idea que se me ocurre de repente y despierta el presentimiento absurdo que tuve antes de emprender este viaje (58)"¹⁷.

¿Qué veía Camus al llegar a Brasil? ¿Cómo ve un periférico una realidad que ha sido tan vilipendiada como la suya? De nuevo la mirada está condicionada por la propia tensión que existe entre ser argelino o francés, pues si Camus describirá su paso por América Latina como la haría un europeo, la manera en

14 || Mais c'est aussi que mon intérêt en ce moment n'est pas réellement dirigé vers les êtres mais vers la mer et cette profonde tristesse en moi dont je n'ai pas l'habitude (58).

15 || [...] persuader les Brésiliens qu'il y a une révolution tous les jours en Amérique du Sud (50).

16 || L'Europe n'est rien (51).

17 || De nuées tragiques viennent du continent à notre rencontre – messagers d'une terre effrayante. C'est l'idée qui me vient tout d'un coup et réveille le pressentiment absurde que j'ai eu devant ce voyage (61).

la cual mide el exotismo de Brasil la hará a partir de su condición de *pied-noir*.

El calvario de Camus, como él lo llama, comienza con las entrevistas, los tratos con intelectuales que intentan disimular el caos de Brasil reservándole hoteles de lujo y evitando que vea el verdadero rostro del país. Camus reprocha el contraste que existe entre la riqueza y la pobreza, el anarquismo que se refleja en la manera de conducir y la poca importancia que se le da a la vida en los frecuentes accidentes de tráfico. Camus ve incivilización, caos en comparación con el orden europeo. Asimismo, si una parte importante de los viajes es establecer redes intelectuales, Camus rechaza cualquier vínculo más allá de los estrictamente necesarios; en cambio, los intelectuales brasileños se empeñan en agradar al extranjero y hacer que se sienta como en casa. En este punto, es donde está la crítica más feroz que hace Camus, pues él ve un distanciamiento entre la realidad y los escritores nativos; por lo cual, retomando un concepto de Walter Mignolo, reprocha la "herida colonial" que existe en ellos¹⁸. Sobre el poeta Ascenso Ferreira, de quien no dice siquiera el nombre, describe su autopromoción: "Han sido malos con él. No hace política franco-brasileña, pero ha creado, con unos franceses, una fábrica de abonos. Además, no lo han condecorado. Han condecorado a todos los enemigos de Francia, pero no a él, etc., etc (62)"¹⁹. Es decir, el poeta desea el reconocimiento de la metrópoli francesa, porque sólo así será considerado uno de los poetas más importantes. Camus evidencia a su anfitrión y rechaza los cumplidos que le hace su alumno para agradarlo: "[según él] Todo Brasil me estaba esperando enfebrecido. Mi llegada a este país es la cosa más importante que ha ocurrido desde hace muchos años. Soy tan célebre como Proust... Ya no hay quien lo detenga" (63-64)²⁰. La relación con los intelectuales brasileños se realizará así, Camus reprochaba la falsa relación que tenían estos con la miseria de su pueblo, pues sólo buscaban repercutir en las metrópolis.

Ahora bien, si el autor expresa que en Brasil no encuentra más que pesadez y "mediocridad", esto se debe, paradójicamente, a

18 || Para Mignolo la "herida colonial" es el sentimiento de inferioridad que poseen los habitantes de las ex colonias al no creerse del todo occidentales (Mignolo, *La idea* 34).

19 || On a été méchant avec lui. Il ne fait pas de politique franco-brésilienne, mais il a créé avec des Français une usine d'engrais. D'ailleurs, on ne l'a pas décoré. On a décoré tous les ennemis de la France dans ce pays. Mais pas lui, etc., etc (66).

20 || Tout le Brésil m'attend dans la fièvre. Ma venue dans ce pays est la chose la plus importante qui s'y soit passée depuis un nombre considérable d'années. J'y suis aussi célèbre que Proust ... On ne l'arrête plus (69).

su mirada subalterna, no a su ojo imperial. Brasil no le sorprende porque su "otredad" es similar, y en todo caso inferior, a la de Argelia; por ello, cuando los poetas intentan mostrarle lo exótico en Brasil, fracasan: "Pero nos sirven, y yo me doy cuenta de que el señorito ha pedido para mí gambas fritas, que yo rechazo explicándole, con lo que creo ser amable animación, que ya conozco ese plato, común en Argelia (63)"²¹. Es decir, tratan a Camus como francés cuando él, en esa situación, se siente argelino. Ante la negación que sienten los anfitriones de poder definirse a través de la diferencia, su malestar es evidente; Camus, les ha quitado su singularidad: "el señorito se enfada y se pone todo rojo. Tratan de darme gusto, eso es todo. No hay que buscar en Brasil lo que tengo en Francia, etc., etc." (63)²². Pero los intelectuales brasileños no son los únicos que sienten negada su originalidad, el mismo Camus siente peligrar el aura mítica con la cual representaba a Argelia (y a su pensamiento mediterráneo) como diferente a Europa. Si en Brasil encuentra un pensamiento que pueda dar las mismas respuestas, ¿qué valor puede tener el pensamiento solar que él desea teorizar? Camus no se da cuenta de que su proyecto es una apertura a todos los otros discursos que fueron desoídos por Europa, por lo cual a partir de este encuentro, se encarga en negar los valores que encuentra en Brasil.

En el diario de viaje hay un apartado que, por su unidad, podría ser leído de manera autónoma, en el cual Camus describe una ceremonia religiosa, conocida como *macumba*, que consiste en "obtener que el dios se introduzca dentro de uno mediante cantos y bailes. El objeto es llegar al trance (67)"²³. La descripción que hace Camus del baile y del sitio donde se desarrolla es minuciosa, nos relata el número de bailarines, sus vestimentas y las reglas que imperan para su realización. Sin embargo, Camus es reticente de aceptar el espectáculo que se le presenta (incluso se menciona que lo preparan exclusivamente para él) por lo cual su actitud es escéptica. Ahora bien, Camus desea conocer "el verdadero Brasil", es decir, el que su imaginario europeo necesita para categorizar a Sudamérica, pero que su imaginario argelino rechaza: "Mi traductor de portugués

21 || Mais on nous sert, et je m'aperçoit que le señorito m'a commandé des crevettes frites, que je refuse, en lui expliquant, avec ce que je crois être une aimable animation, que je connais ce plat, commun en Algérie (68).

22 || [...] le señorito se fâche rouge. On essaie de me faire plaisir, c'est tout. Humblement d'ailleurs, humblement. Il ne faut pas chercher au Brésil ce que j'ai en France, etc, etc. (68)

23 || [...] obtenir la descente du dieu en soi par le moyen de danse et des chants. Le but c'est la transe (73).

me explica que aquellos cantos piden al santo que autorice a los recién llegados a quedarse en aquellos lugares. Entre los cantos, las pausas son bastante largas (70)²⁴. La desilusión de Camus es evidente, pues le parece que el trance es "tranquilo" y que el baile "está lejos de ser frenético. De estilo mediocre, es pesado y muy acentuado" (70)²⁵. Desde luego, Camus niega el exotismo por su propia condición de exótico, misma que ha sabido aprovechar para alcanzar el reconocimiento en Francia. Asimismo, el escritor hace una distinción entre los bailarines, donde los blancos son considerados malos y parte de un simulacro; en cambio, los bailarines negros representan "lo verdadero", pues son lo otro: "Una blanca gorda, con rostro animal, ladra sin cesar moviendo la cabeza de derecha a izquierda. Pero unas jóvenes negras entran en el más horrible trance, con los pies pegados al suelo y todo el cuerpo recorrido por sobresaltos cada vez más violentos [...] (71)²⁶.

Si en EE.UU. Camus pensaba que la verdadera vitalidad la daban los descendientes africanos, en Brasil esta idea está más desarrollada, pues le niega la participación a "los blancos" dentro del exotismo que busca, pues los reconoce como parte del discurso europeo. Los temas raciales en Camus son un síntoma de la división que imperaba en la Francia colonial, misma que construyó la mirada con la cual el escritor juzgaba a los americanos: "A este respecto, me doy cuenta de que debo vencer un prejuicio inverso. Me gustan los negros *a priori* y estoy tentado a encontrarles unas cualidades que no poseen (73)"²⁷.

Camus tiene una relación dual con lo que encuentra en América, por un lado, se identifica con los subalternos y con las clases desprotegidas, por lo cual desprecia los falsos intentos de agradar a las metrópolis o mostrar un exotismo forzoso; sin embargo, como he explicado, también rechaza lo que encuentra en Brasil por su similitud con Argelia: "Lo que me choca es el parecido con lo árabe. Comercios sin escaparates. Todo está en la calle (73)"²⁸. A la par del comentario anterior, el escritor también encuentra seducción por los paisajes y la música típica;

24 || Mon traducteur de portugais m'apprend que ces chants prient le saint d'autoriser les nouveaux venus à demeurer en ces lieux. Entre les chants, les pauses sont assez longues (76-77).

25 || [...] est loin d'être frénétique. De style médiocre, elle est lourde et très appuyée (77).

26 || Une blanche épaisse, au visage animal, aboie sans arrêt, remuant la tête de droite à gauche. Mais de jeunes négresses entrent dans la transe la plus affreuse, les pieds collés au sol et tout le corps parcouru de soubresauts de plus en plus violents [...] (79).

27 || A ce sujet, je remarque que j'ai à vaincre un préjugé inverse. J'aime les Noirs *a priori* et suis tenté de leur trouver les qualités qu'ils n'ont pas (81).

no obstante, todo lo que ve está condicionado por su origen periférico: "las tribus obreras que acampan a las puertas de las ciudades me recuerdan a B (74)"²⁹, más adelante expresa, "La ciudad de Sao Paulo, ciudad extraña, Orán desmesurado (88)"³⁰.

Ahora bien, en América del Sur, Camus descubre, por medio de dos situaciones, la falta de justicia y las estructuras dictatoriales que gobiernan el destino latinoamericano. La primera sucede cuando le piden que escoja el castigo a un policía que le ha pedido sus documentos con prepotencia:

[...] me explican que el honor tan grande que yo hago a Iguapé no ha sido reconocido por aquel grosero, y que hay que sancionar esa falta de modales [...] La cosa durará hasta el día siguiente por la noche, en que por fin encuentro la fórmula, pidiendo que me hagan el excepcional y personal favor de perdonar a aquel despistado (93)³¹.

El segundo evento ocurre cuando es censurado en Argentina por sus declaraciones a favor de la libertad "Yo mantengo mi posición añadiendo que mi conferencia, si la diese, versaría en parte sobre la libertad de expresión. Cómo además él [R.W.] emite la suposición de que mi texto podría ser requerido por la censura, para una lectura previa, le advierto que me negaré en redondo (98)"³².

¿Qué descubre Camus en sus dos viajes al continente americano? En principio, su propia condición dual, un espejo que refleja las dos entidades que construyen su pensamiento. Camus ve en estos viajes no un crecimiento, sino una serie de pruebas que debe superar para volver a Francia, a esa casa donde siempre se sintió extranjero. América Latina no le interesa lo suficiente para empaparse de sus descubrimientos, de su literatura o de las formas de resistencia que han establecido contra la opresión cultural e ideológica; ve estos aspectos que le ayudarían a reforzar el propio pensamiento que desarrolla, pero

28 || C'est qui me frappe c'est le côté arabe. Magasins sans devanture. Tout est dans la rue (82).

29 || [...] les tribus ouvrières campant aux portes de cités me rappellent B (82).

30 || La ville de São Paulo, ville étrange, Oran démesurée (100).

31 || On m'explique que l'honneur si grand que je fais à Iguapé n'a pas été reconnu par ce mal embouché et qu'il faut sanctionner ce manque de manières [...] La chose aussi bien durera jusqu'au lendemain soir où je trouve enfin la formule, demandant qu'on veuille bien me faire la faveur personnelle et exceptionnelle d'épargner cet étourdi (107).

32 || Je maintiens ma position ajoutant que ma conférence, si je la faisais, porterait en partie sur la liberté d'expression. Comme, du reste, il émet ma supposition que mon texte pourrait être demandé en lecture préalable par la censure, je l'avertis que je refuserais net (114-115).

no los considera válidos; por su parte, Estados Unidos es, para el autor, el nuevo Saturno que devora todo a su paso, el nuevo centro enemigo. Estos dos viajes serán fundamentales para que el autor desarrolle una visión más crítica del mal que consume a Europa a partir de Europa. Es decir, si Camus descubrió que la estructura centro-periferia es más grande de la que se establece en los límites de Francia-Argelia, es incapaz de concebir un diálogo más grande con otras formas de conocimiento; al mismo tiempo, sólo en la otredad americana, contempló el desbalance y las injusticias que integran el mundo.

Bibliografía

- Camus, Albert. *Journaux de voyages*. Texte établi, présenté et annoté par Roger Quilliot. Paris: Gallimard Folio, 1978.
- _____. *Diarios de viaje. Obras completas 4*. Madrid: Alianza, 2006.
- Colombi, Beatriz. "Parisiense. Viaje y neurosis". En *Viaje intelectual: migraciones y desplazamientos en América Latina, 1880-1915*. Rosario: B. Viterbo Editora, 2004.
- _____. *Cosmópolis, del flâneur al globe-trotter*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, Colección Nuestra América, 2010.
- Mignolo, Walter D. *La idea de América Latina. La herida colonial y la opción decolonial*. Barcelona: Gedisa, 2007.
- Pratt, Mary Louise. *Ojos imperiales. Literatura de viajes y transculturación*. Buenos Aires: F.C.E., 2011.
- Said, Edward W. *Orientalismo*. Trad. María Luisa Fuentes. Barcelona: Debolsillo, 2008.
- Todorov, Tzvetan. *Nous et les autres*. Paris: Le Seuil, 1989.

Comptes- rendus

Sobre la Virgen y la muerte: dos joyas de la prosa religiosa novohispana

[Trinidad Barrera (ed.), con colaboración de Jaime J. Martínez. *La portentosa Vida de la Muerte*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, 2015, 286 p.]

[Trinidad Barrera (ed.). *Dos obras singulares de la prosa novohispana*. Alicante: Publicaciones de la Universidad de Alicante, 2015, 151 p.]

Victoria Ríos Castaño
Université Paris-Sorbonne
victoriamcjury@gmail.com

Como fruto del simposio sobre literatura colonial celebrado en la Facultad de Filología de la Universidad de Sevilla en marzo de 2015, la catedrática Trinidad Barrera nos brinda dos publicaciones imprescindibles para el estudio de dos obras por lo general ignoradas: *Los Sirgueros de la Virgen sin original pecado* (1620) del presbítero Francisco Bramón y *La portentosa Vida de la Muerte* (1792) del franciscano Joaquín Bolaños. La primera de estas dos publicaciones es una edición del texto de Bolaños, basada en el manuscrito de Guadalupe de la Biblioteca de El Colegio de México y la edición príncipe de 1792, gracias a la cual Barrera nos ofrece la oportunidad de leer una novela hasta ahora de muy difícil acceso. La segunda publicación, un pequeño volumen que recoge parte de las ponencias leídas en Sevilla, consta de tres artículos sobre la obra de Bramón, dos sobre la de Bolaños y una coda dedicada al estudio de una tercera obra relacionada con el tema de la visión de la muerte e, igualmente, poco conocida: *Las honras fúnebres a una perra*, atribuida al clérigo José Miguel Guridi y Alcocer.

La edición del texto de *La portentosa Vida de la Muerte* aparece flanqueada por una introducción a cargo de Barrera, titulada "Un libro singular" (9-17), y por el ensayo final de Gema Areta Marigó: "Propaganda Fide: Memoria de la muerte" (255-279). En su recorrido por las interpretaciones que la crítica ha hecho del libro de Bolaños, al que se ha calificado de texto obsoleto, de corte barroco más que neoclásico, y de mezcolanza sin gusto de registros, Barrera demuestra precisamente lo contrario, es decir, que todas estas diatribas responden más a una mala lectura de la novela, a interpretaciones que han pasado por alto el tratamiento ecléctico que la obra le concede a la muerte; un tratamiento en el que confluyen lo medieval, lo barroco y lo neoclásico. Barrera incide tanto en el fin didáctico-doctrinal de la novela, cuyo sentido, en ocasiones satírico y burlón, remite al barroco, como en la preocupación que todavía a finales del siglo XVIII la orden franciscana manifestaba por el tema de la muerte, tal y como se refleja en la intertextualidad que caracteriza al libro: la referencia a numerosos textos sobre el "Arte del bien morir" y a estudios clave de la época, como *Muerte prevenida o cristiana preparación para una buena muerte* (1736) del jesuita Francisco Arana. No podía ser de otro modo, tratándose Bolaños de un predicador apostólico del Colegio de Propaganda Fide, aspecto que desarrolla en mayor profundidad Areta Marigó. En su ensayo final la autora nos facilita información sobre la biografía de Bolaños —formación, trayectoria misional, lecturas en las que el franciscano encontró

inspiración, listado de sus otras obras— amén de contextualizar la novela en su momento histórico y socio-cultural. Aparte de argumentar que la novela de Bolaños expone "las inquietudes y la problemática del reformismo borbónico" (257), Areta Marigó la vincula con la labor misional y de predicación de los colegios franciscanos que había comenzado con la fundación en 1622 de la Institución de Propaganda Fide, cuyas características se describen de manera concisa y expeditiva.

Junto con los dos ensayos indicados, otro elemento sobresaliente de esta edición crítica lo constituyen las numerosas y ricas anotaciones que Barrera incorpora para ayudar o acompañar en la lectura del texto, y que *grosso modo* podrían clasificarse como lexicográficas —definiciones de términos religiosos, como "*Tiara de San Pedro*: corona que usaba el Papa" (145)—, historiográficas —entradas con información sobre un aspecto o un personaje histórico al que el texto hace alusión, como en el caso de "*Jacobo Tirinus* (1580-1636): jesuita belga, exégeta de la Biblia. Autor de *Commentarius in Sacram Scripturam* en dos volúmenes. Citado por Jean de la Haye en su *Biblia maxima*" (116)—, e intertextuales —descripción de obras citadas, reproducción de una cita original y traducción, e incluso ubicación de la misma cita en un determinado texto; por ejemplo "et in peccato vestro moriemini", identificada como *Juan*, 8, 21, y traducida como "Y en vuestro pecado moriréis" (134).

En cuanto a la segunda publicación, el volumen de artículos editados por Barrera, ésta se inicia con "*Los Sirgueros de la Virgen* y la tradición de los *contrafacta* en el Siglo de Oro" (15-38). Jaime J. Martínez Martín nos presenta la obra como clara muestra de una técnica de imitación o apropiación literaria de géneros y temas populares de éxito (el *contrafactum*), a la que recurrían autoridades y escritores cristianos para transmitir sus códigos ideológicos, entre los que cabe destacar a San Agustín. *Los Sirgueros de la Virgen* ejemplifica la transposición de esta técnica en Latinoamérica y demuestra la idiosincrasia del autor en su intento ya que, según Martínez Martín, el autor desea que esa relación con el original sea reconocible para el lector. Así pues, en su análisis de la obra Martínez Martín aporta ejemplos irrefutables de la sacralización que Bramón hace de poemas célebres como el soneto I de Garcilaso de la Vega, y de géneros como el de la novela pastoril, el de la literatura emblemática, y el de los triunfos; un espectáculo romano de recibimiento de generales victoriosos que escritores como Ovidio y, más tarde, Petrarca adaptaron como fórmula literaria.

Al hilo del análisis sobre la aplicación del *contrafactum*, la identificación de textos imitados, y la problemática en torno al género del texto de Bramón, en "*Los Sirgueros*, obra de creación de un poemario a lo divino" (39-58) Elizabeth Rascón nos propone una nueva lectura de la obra. La autora explica por qué se elige el tema mariano, a qué se debe la supremacía del poema sobre la narración, y con qué fin se insertan composiciones paralelas a, por ejemplo, los *Pastores de Belén* de Lope de Vega. Así pues, Rascón expone de manera fehaciente que Bramón hace alarde de sus conocimientos literarios —de textos sagrados como la *Vulgata* y clásicos como la *Metamorfosis*, y de poetas como Garcilaso o Fray Luis de León— con el fin de teorizar, es decir, de proponer un manual de métrica y estilo. En el último estudio de la obra de Bramón, "*Relaciones figurativas en Los Sirgueros de la Virgen, sin original pecado*" (59-74), Eduardo Hopkins Rodríguez reitera la enorme erudición del presbítero y se sirve del concepto de "figura", acuñado por el filólogo alemán Erich Auerbach, para analizar *Los Sirgueros* y demostrar, por ejemplo, cómo Bramón ilustra diversos aspectos del misterio de la concepción de María Virgen.

Los dos ensayos dedicados a la obra de Bolaños —"Mordidas onerosas y bocados redentores: La muerte desabrida de fray Joaquín Bolaños" de Ana Sánchez Acevedo (75-98) y "Calas fundamentales de *La portentosa Vida de la Muerte*" de Mercedes Serna (99-124)— prosiguen en la misma línea de originalidad que caracteriza al volumen. Sánchez Acevedo examina la cosmovisión tardobarroca de la novela en clave alimentario-mortuoria, una propuesta de lectura que organiza en torno a la noción de comida como pecado carnal y concupiscible; como materia que, al igual que el cuerpo, se caracteriza por ser fugaz y corruptible; como tributo material con el cual se sustenta a la Muerte, y como discurso retórico relacionado con el tópico del *dulce amarum* y de la eucaristía. Por su parte, Serna ofrece una biografía del autor y una contextualización histórica de su texto, así como un análisis general del mismo por capítulos. En una primera parte Serna nos descubre la obra como manual de ayuda para la predicación, vinculado con la congregación de Propaganda Fide y escrito en un clima de temor apocalíptico, que se nutre de sucesos catastróficos y anécdotas de su época. En la segunda, Serna inscribe la obra dentro de la tradición de las danzas de la muerte medievales, alude a estudios iconográficos que han demostrado el uso que los franciscanos hicieron de

métodos audiovisuales para evangelizar, y defiende la relación entre las imágenes de las láminas que acompañaron al texto de Bolaños y el género de la danzas.

Finalmente, en "Carnavalesco y parodia sobre la muerte: *Las honras fúnebres a una perra*" (125-146) José Carlos Rovira rememora la relación que la crítica ha establecido entre esta obra y la de Bolaños, y examina el motivo y la manera en la que Joaquín Fernández de Lizardi incorpora el texto en *La Quijotita y su prima* (1832). Rovira, además, confirma la autoría de Guridi y Alcocer —latinista ilustrado que se burla de la novela didáctica *Pamela* de Samuel Richardson—, parodia el género de las honras fúnebres mediante la traducción "macarrónica" de citas clásicas y la referencia a textos donde se trata el tema, como *Las Bucólicas* y la *Conjuración de Catilina*, y concluye que estas *Honras fúnebres* dejan atrás la interpretación barroca de la muerte. De hecho, según Rovira, la redirigen hacia el espacio popular que se conoce en la tradición mexicana como el de las calaveras o panteones.

Una nueva imagen de Federico

[Gabriele Morelli. *García Lorca*. Roma: Salerno Editrice, Collana Sestante 38, 2016, 320 p.]

Marina Bianchi
Università degli Studi di Bergamo, Italia
marina.bianchi@unibg.it

Citation recommandée : Bianchi, Marina. "Una nueva imagen de Federico". *Les Ateliers du SAL* 8 (2016) : 174-180.

Ochenta años después de la muerte de Federico García Lorca, la complejidad, la modernidad y la universalidad de su escritura aún desvelan detalles antes desapercibidos. De la misma manera, a menudo el halo del mito y de la popularidad que rodea su biografía ha dejado en segundo plano tanto la reconstrucción verídica de los hechos, como el dramatismo que acompaña la vida y la obra, a favor de la imagen del joven alegre, atractivo y sociable que anima reuniones literarias y amistosas.

Esto se aclara atinadamente en la premisa al libro, en italiano, de Gabriele Morelli, hispanista conocido por sus importantes libros y artículos sobre poetas españoles e hispanoamericanos, que ha dedicado su vida a estudiar la cultura y la literatura de los países hispanohablantes y a difundirlas a través de su labor de ensayista, crítico literario, editor de epistolarios inéditos, traductor de poesía, congresista y docente universitario. En su actividad académica, se ha centrado en las corrientes literarias del siglo XX, con especial inclinación hacia la modernidad, las vanguardias y la Generación del 27. Entre sus volúmenes sobre Lorca se encuentran: *Lorca. La vita, l'opera, i testi esemplari* (Milano, Edizioni Accademia, 1974), *Federico García Lorca: saggi critici nel cinquantenario della morte* (Fasano, Schena Editore, 1988) y *Lettere americane di Federico García Lorca* (Venezia, Marsilio, 1994).

Morelli nos sorprende ahora con una biografía crítica, sugestiva y evocadora, redactada con un estilo elegante, basada en documentos inéditos, en el contacto personal del estudioso con la familia del poeta y en las declaraciones directas de los testigos. De esta manera, proporciona nuevas informaciones sobre la temporada del granadino en la Residencia de Estudiantes de Madrid —la Resi—, sobre su atormentada vida sentimental, sobre los acontecimientos que lo llevan a la ejecución, y sobre la fecha exacta de la muerte. Paralelamente, el hispanista encuentra en la experiencia vital de Lorca claves interpretativas para la obra, en un certero intento por corregir las omisiones y las inexactitudes en el itinerario biográfico y poético de uno de los mayores protagonistas del panorama literario español del siglo XX.

Divido en diez capítulos —a los que se suman la premisa, la bibliografía final y el extenso índice de nombres—, el libro se abre con la descripción sugerente del pueblo del poeta, de la familia con la madre que lo anima a aprender la gramática y a acercarse a la música, de la infancia feliz en contacto con la naturaleza, de la educación religiosa y de los juegos

extravagantes que lo acercan al teatro. Morelli reflexiona sobre la influencia de los lugares en las ambientaciones de su obra, así como en las relaciones entre el recuerdo y la producción poética y dramática. En Granada, en 1915, Lorca estudia Letras y Filosofía, y Derecho por voluntad del padre; el hispanista italiano remarca que, aunque cerrada y provinciana, la ciudad es fuente de inspiración con su belleza, y le proporciona a Lorca las amistades con escritores, pintores, artistas y con Fernando de los Ríos, guía de referencia que le facilitará la estancia en la Resi, el viaje a EE.UU. y la creación de la *Barraca*. Mientras tanto, el poeta empieza a estudiar piano con Manuel de Falla, con quien comparte el interés por el folklore, la herencia popular y el cante jondo. Morelli alterna la información biográfica con datos que descubren el origen del *Poema del cante jondo*, compuestos en 1921, comentándolos de forma clara y amena. De la colaboración con Falla, que el estudioso reconstruye con lujo de detalles, proceden las adaptaciones del teatro de guiñol, de las que surgen las farsas y otros guiones; entre ellos, el de *Lola la comediante*, preparado a cuatro manos entre 1922 y 1924, aunque el compositor finalmente decide no escribir la partitura. El hispanista se centra luego en las prosas de *Impresiones y paisajes*, redactadas entre 1917 y 1918, y en la nueva actitud que supone el *Libro de poemas*, escrito entre 1918 y 1920: la incertidumbre llena el alma de Lorca, los sueños se enfrentan a la realidad, el temor de la muerte y el conflicto interior se hacen cada vez más evidentes. Morelli se pregunta la razón del cambio y analiza las respuestas que se han dado hasta el momento, recordando el sufrimiento del poeta por la falta de amor y los primeros desencantos sentimentales.

En el segundo capítulo, la temporada en la Resi entre 1919 y 1928 le brinda a Morelli la ocasión para retratar la vida cultural de Madrid y para delinear el ambiente abierto a la creatividad, a la modernidad y a la interdisciplinariedad, que define como "una vera cittadella laica dell'umanesimo" (52). No faltan las anécdotas, ni los contactos de Lorca con el nuevo entorno literario de las vanguardias, reconstruido por el académico. En la Resi, Lorca conoce a los poetas de su generación y de las anteriores, y forma un trío inseparable con Luis Buñuel y Salvador Dalí, bajo la protección de Pepín Bello; el hispanista se detiene en la descripción de sus juegos literarios y artísticos, de la excursión a Toledo de 1921, y de la desilusión sentimental de Lorca, enamorado de Dalí.

La tercera parte estudia la trayectoria teatral y poética de los años de la Resi. Por un lado, el estudioso ilustra la búsqueda de un lenguaje dramático en el que el lirismo prevalece sobre la

acción y la unidad narrativa, desde el fracaso de *El maleficio de la mariposa*, representado en 1920, hasta *Mariana Pineda*, en 1927, que marca el definitivo ingreso de Lorca en la dramaturgia. Por otro, el recorrido poético empieza con el acercamiento al monólogo interior, a la melancolía y a la soledad, debido a la turbación del escritor por asumir su sexualidad, y termina con el auge de la etapa andaluza. Con gran capacidad de síntesis, el académico resume los rasgos de *Suites*, redactado entre 1920 y 1923, de *Primeras canciones*, compuesto en 1922, de *Canciones*, publicado en 1927, y del *Romancero gitano*, que ve la luz al año siguiente; reflexiona además sobre la recepción de esta obra, que se convierte en un gran éxito alabado por todos y severamente criticado por Dalí y Buñuel.

El quinto capítulo vuelve al comienzo de la amistad con Dalí, a las vacaciones de Lorca en Cadaqués y a la composición de la "Oda a Salvador Dalí", de la que Morelli nota el acercamiento del lenguaje poético al pictórico para devolver en los versos la admiración por la estética del amigo, aunque siempre poniendo en primer plano el vínculo humano, "el amor, la amistad o la esgrima" (*apud*, 90). La relación incluye intercambios de poemas, dibujos y cartas, en cuyo comentario se hace hincapié en las concepciones artísticas divergentes: Lorca rehúsa la frialdad del catalán, y no renuncia a la emocionada realidad interior del yo. Tras los tres meses pasados juntos en 1927 —que provocan los celos de Buñuel— y el intento rechazado de acercamiento físico al pintor, Lorca vive una crisis sentimental que se suma al sufrimiento por la ruptura del trío, a las insistencias del padre para que solucione su indigencia y al abandono del amante Emilio Aladrén. Esto se refleja en la concepción estética expresada en las conferencias, cuyos textos Morelli analiza para explicar la evolución hacia la armonización de pasado y modernidad, y hacia la escritura como expresión meditada de una tristeza íntima. La misma búsqueda marca también los dibujos, en los que se reconocen dos distintas etapas, lo mismo que en la trayectoria literaria y vital: antes y después de 1928. El epistolario, tantas veces citado, se vuelve ahora objeto de la crítica literaria del estudioso italiano, quien subraya los recursos retóricos que buscan la reproducción de la oralidad y crean el efecto de un diálogo humano siempre vivo con los amigos. Las misivas restituyen la fragilidad de Lorca, sus sentimientos, su teoría poética y sus inquietudes, así como la petición de cariño y de respuestas rápidas que alivien la falta de amor y la soledad; la inseguridad se concreta en la constante presencia de la muerte, que Morelli justifica con el sentido de

culpabilidad por una moral diferente de la común. Se trata de un estado de ánimo atormentado que sólo los amigos íntimos de Lorca conocen, ocultado a la mayoría detrás de la máscara del joven alegre, genial y pletórico; de ahí la heterogeneidad de las semblanzas del poeta. Preocupada por la crisis sentimental y vital, a la vez que animada por el deseo de Lorca de abrirse a entornos culturales internacionales, la familia acude a de los Ríos, quien le consigue una beca para la Columbia University.

La estancia en América, entre junio de 1929 y junio de 1930, ocupa el quinto capítulo, donde Morelli da cuenta del viaje, de la vida del poeta en la metrópolis estadounidense y, sobre todo, de las dos opuestas imágenes que Lorca ofrece de Nueva York y de Eden Mills: la positiva en las epístolas a la familia, y la desencantada que aparece tanto en la correspondencia con los amigos como en *Poeta en nueva York*, obra de la que el académico italiano analiza minuciosamente el contenido, el lenguaje y el origen de la simbología surrealista. El hispanista informa de las conferencias de Lorca, de sus periplos, de la positiva etapa cubana en marzo de 1930 y de la producción poética y teatral de la temporada americana, demorándose al comentar el guion fílmico *Viaje a la luna*, y en las distintas versiones existentes de los dramas vanguardistas *El público*, con su reivindicación de la homosexualidad, y *Así que pasen cinco años*, sobre la frustración amorosa.

La aventura de la compañía universitaria ambulante *La Barraca*, entre 1931 y 1936, protagoniza la sexta parte; el entusiasmo y la dedicación de Lorca caracterizan esta exitosa experiencia que lleva los clásicos a las aldeas y a las ciudades españolas, en los años de la complicada relación amorosa con Rafael Rodríguez Rapún, el joven secretario del grupo. Además, Morelli reconstruye la génesis de las farsas *La zapatera prodigiosa* y *El amor de don Perlimplín* —estrenadas en 1930 y 1933 respectivamente—, describe las giras de Lorca, sus relaciones con los intelectuales italianos, entre ellos Luigi Pirandello, y el plan incumplido de una *tourné* por Italia.

El séptimo capítulo se abre en 1933, año del triunfo de la tragedia *Bodas de sangre* y del viaje a Sudamérica, que dura hasta el mes de abril de 1934: Morelli cuenta la larga estancia argentina y las visitas a Uruguay, insistiendo en la popularidad del dramaturgo en Buenos Aires. Las puestas en escena se alternan con conferencias y lecturas poéticas; mientras que, del encuentro con Neruda, surge una amistad cómplice que fortalece la afinidad estética y conlleva la producción de *Paloma por dentro*, con versos del chileno y dibujos del granadino.

La tauromaquia marca el comienzo de la siguiente sección: en agosto de 1934 muere el amigo torero Ignacio Sánchez Mejías. Morelli presenta el mecenas, patrocinador y anfitrión del encuentro sevillano de diciembre de 1927 que da el nombre al grupo generacional, retratando su figura como torero, como intelectual y como hombre. El estudioso comenta además el intenso dramatismo, la armonía estructural, el complejo sistema de imágenes y metáforas, el juego de mito y realidad, el éxito y las traducciones italianas de la extraordinaria elegía *Llanto por la muerte de Ignacio Sánchez Mejías*, que expresa el trauma vehemente de Lorca por la noticia. A continuación, el hispanista vuelve al teatro, desglosando las principales obras escritas en estos años; para cada una de ella aclara el origen, la trama, los rasgos estilísticos y la recepción. Asimismo, el académico reflexiona sobre las fuentes de la comedia *Doña Rosita la soltera...*, estrenada en 1935, y recuerda las lecturas de Lorca de fragmentos del drama *Comedia sin título*, redactado en 1936 y del que sólo nos ha llegado el primer acto. Con referencia a la trilogía rural de *Bodas de sangre*, *Yerma* y *La casa de Bernarda Alba*, Morelli proporciona interpretaciones acerca del paralelismo entre el papel femenino en la sociedad patriarcal y la frustración del poeta, y destaca la realidad como fuente de inspiración.

La fama internacional de Lorca llama la atención de Indro Montanelli, tal y como se expone en el capítulo nueve; éste visita al poeta en 1935, y Morelli esclarece por qué la entrevista aparecerá mucho más tarde, el 3 de agosto de 1951 en el diario milanés *Il Corriere della Sera*. El hispanista relata luego los viajes de Lorca entre Madrid y Barcelona, y se detiene en los poemarios póstumos compuestos entre 1935 y 1936, cuyo motivo fundamental es la tensión entre Eros y Thanatos, un amor atormentado e irrealizable: *Sonetos del amor oscuro* y *Diván del Tamarit*. Acerca del primero, el académico da cuenta y razón de las distintas versiones, de las fuentes literarias, y no pierde la ocasión de detallar las historias de amor de los últimos años del poeta: el difícil vínculo con Rafael Rodríguez Rapún que inspira los *Sonetos...*, y la feliz relación con Juan Ramírez de Lucas, a quien Lorca dedica la composición "Aquel rubio de Albacete" (230-231), del 1 de mayo de 1935 y recientemente descubierta. Se trata del último amante que esconde lo ocurrido hasta poco antes de su muerte, en 2010, lo mismo que ya había hecho antes Eduardo Rodríguez Valdivieso. En lo que concierne a *Diván del Tamarit*, el estudioso dedica amplio espacio a la génesis del manuscrito, a la explicación de título, a las formas métricas, y a la simbología polivalente del monólogo interior.

En la última sección, tras describir la intensa actividad de Lorca en 1936, sus futuros proyectos literarios y las manifestaciones a favor de la República en las que participa, Morelli ilustra la creciente preocupación del poeta por la situación política de España. El traslado frenético a Granada y la planificación del viaje a México con Ramírez de Lucas —cuyo padre no concede la autorización— anteceden el levantamiento en Melilla. Basándose en las biografías escritas hasta el momento, en la reciente documentación proporcionada por el último amante, en las declaraciones de las personas involucradas, en las memorias de los herederos de Lorca y en los documentos oficiales, Morelli reconstruye escrupulosamente los días en la Huerta de San Vicente, los registros que provocan la huida a casa de Luis Rosales, el encarcelamiento por el Gobierno Civil, el traslado a La Colonia de Víznar y la ejecución. El estudioso reseña las diferentes teorías acerca de la fecha del fallecimiento y las que han surgido sobre el misterio del cadáver, para luego hacer hincapié en la noticia de la muerte difundida a través de la prensa de ambas facciones y en la negación de culpabilidad por parte de la Falange. También reflexiona sobre las consecuencias de lo ocurrido, tanto para los Rosales condenados por el Régimen a pagar una multa conspicua y acusados por los intelectuales de no haber protegido al poeta, como para la familia Lorca, que reacciona a la doble pérdida de Manuel Fernández Montesinos y del escritor mudándose a Nueva York.

El conocimiento de la figura y de la obra de Lorca, así como la documentación y el largo trabajo de búsqueda quedan patentes en el volumen; a esto hay que añadir la entrega y el entusiasmo que el académico italiano transmite mediante sus palabras, dejando entrever un propósito que va más allá del estudio científico y de la hermenéutica literaria: el de acercar el lector a la experiencia vital y poética del granadino, para que se aficione tanto a su historia personal como a su escritura. El anecdotario biográfico acompaña los apasionados comentarios críticos y las noticias sobre el entorno cultural, social y familiar de Lorca, en un libro que ofrece nuevas lecturas e informaciones, y un recorrido seguramente original, aunque de gran rigor científico, por la experiencia vital de uno de los escritores españoles más conocidos internacionalmente.

Del lunfardo a la estilización: o el lenguaje a trompicones de Roberto Arlt

[Rolf Kailuweit, Volker Jaeckel, Ángela Di Tullio (eds.). *Roberto Arlt y el lenguaje literario argentino*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, 2015, 246 p.]

Iván Alonso
Universidad de Sevilla
ivan.alonso@orgc.csic.es

Citation recommandée : Alonso,Iván. "Del lunfardo a la estilización: o el lenguaje a trompicones de Roberto Arlt". *Les Ateliers du SAL* 8(2016) : 181-186.

En el mes de diciembre del año 2010 un grupo de expertos sobre Roberto Arlt (Buenos Aires, 1900-1942) se reunió en la ciudad alemana de Friburgo de Brisgovia, al amparo del Freiburg Institute for Advanced Studies, para participar en un coloquio específicamente dedicado a la huella de la experiencia urbana en el lenguaje de este escritor y periodista porteño. El resultado de la reflexión fue un volumen crítico compuesto por catorce artículos elaborados por los participantes en el coloquio: Rita Gnutzmann, Volker Jaeckel, Jobst Welge, Laura Juárez, Rolf Kailuweit, Ursula Hennigfeld, Christina Komi, José Morales Saravia, Julio Prieto, Gudrun Rath, Jens Andermann, Óscar Conde, Jaqueline Balint-Zanchetta y Ángela Di Tullio, cuya perspectiva geográfica resulta especialmente plural, ya que los investigadores proceden de Argentina, Alemania, Brasil, Inglaterra, Francia y España.

Desde la introducción de Roberto Arlt y el lenguaje literario argentino, sus editores, Kailuweit, Jaeckel y Di Tullio, dejan claro un extremo que resulta fundamental para entender el conjunto: Arlt fue uno de los primeros escritores argentinos, y también latinoamericanos, en dar voz a los marginados, pero de una forma peculiar: desde la mezcla. En sus obras la enunciación del lumpen y del inmigrante aparece integrada junto a expresiones científicas, técnicas, e incluso giros cultos procedentes de la tradición literaria universal.

Antes de continuar con el comentario de este libro es pertinente recordar que una de las críticas más influyentes sobre el lenguaje de Arlt apareció en 1980 en un texto de ficción narrativa. Hacemos referencia al debate que sostienen los personajes Emilio Renzi y Bartolomé Marconi en la novela *Respiración artificial*¹ del también escritor argentino Ricardo Piglia (1941). De los múltiples asuntos que se tratan en la conversación nos interesa traer a colación uno de ellos. En un momento del debate Renzi afirma que Arlt es "el único escritor verdaderamente moderno que produjo la literatura argentina del siglo XX" (Piglia, *Respiración artificial*¹ 133), porque no "escribía mal" a causa de su supuesta incultura de chico pobre inmigrante, como muchos críticos habían sentenciado, sino porque de forma intencional se había alejado del canon literario correcto y pulcro. Para entender mejor esta teoría que esboza Piglia a través de su personaje vale la pena citar sus propias palabras:

1 || Para esta cita hemos utilizado la siguiente edición: Piglia, Ricardo. *Respiración artificial*. Barcelona: Anagrama, 2001.

El estilo de Arlt, dijo Renzi, es lo reprimido de la literatura argentina. [...] Arlt no escribía desde el mismo lugar que ellos², ni tampoco desde el mismo código. Y en esto Arlt es absolutamente moderno. [...] Arlt, está claro, trabaja en un sentido absolutamente opuesto. Por de pronto maneja lo que *queda* y se sedimenta en el lenguaje, trabaja con los restos, los fragmentos, la mezcla, o sea, trabaja con lo que realmente es una lengua nacional. No entiende el lenguaje como una unidad, como algo coherente y liso, sino como un conglomerado, una marea de jergas y de voces (134-136).

Estas conclusiones permiten a Renzi introducir otra arista quizás aún más polémica: la eterna comparación entre Arlt y Borges. En su opinión, Borges fue en realidad el último escritor argentino del siglo XIX, porque su obra era la realización perfecta, la culminación, del canon culto y correcto que imperó en la última generación literaria argentina decimonónica. Por el contrario, Arlt inauguró el siglo XX gracias a su osadía de utilizar una lengua incorrecta, mestiza, arrabalera y canalla, como nunca antes se había hecho en el imaginario literario argentino.

Hacemos esta referencia tan extensa a la novela de Piglia porque consideramos que la perspectiva que plantea sobre la imperfección en Arlt, como una elección premeditada y no como un descuido, constituye la columna vertebral que sostiene a gran parte de los artículos reunidos en este libro sobre el coloquio de Friburgo de Brisgovia. De hecho, el artículo de Rath contenido en el volumen se basa en la teoría expuesta en *Respiración artificial* y en otras obras ensayísticas de Piglia como *Crítica y ficción* (1986) y *Formas breves* (1999).

Piglia es en buena medida el abanderado de una nueva lectura sobre Arlt que busca desmontar la acusación de que el autor escribía mal. No es casual entonces que los editores de este volumen adviertan, en plena sintonía con Piglia, que ese "escribir mal" de Arlt es una tentativa intencionada, porque la cruel realidad y la hibridez fruto de la migración "no sugiere el uso de un lenguaje literario pulido y refinado" (13).

El lunfardo como herramienta y carta de naturaleza

La aportación de Balint-Zanchetta comienza definiendo el lunfardo como un léxico, y no como un idioma, que es inherente a la cultura popular porteña y que no sólo tiene una procedencia multilingüística, sino que también se origina en los diferentes planos de la cultura urbana. Este concepto guarda mucha

2 || Hace referencia aquí a los críticos y escritores de todas las tendencias que habían coincidido en afirmar que Arlt escribía mal, como Elías Castelnuovo (Montevideo, 1893 – Buenos Aires, 1982) o Héctor Murena (Buenos Aires, 1923 – 1975).

relación con el apunte de Jaeckel en su artículo, donde afirma que Arlt utilizó en sus textos narrativos un lenguaje similar al hablado en Buenos Aires en los años veinte, construido en base a las conversaciones recogidas en las esquinas de boca de los inmigrantes españoles, italianos, franceses, rusos y alemanes. El trabajo de Di Tullio también refuerza esta idea al aseverar que Arlt incorporó, tanto a su imaginario literario como a su léxico, materiales de diferentes procedencias, desde la lectura de figuras consagradas como Cervantes, Flaubert o Dostoyevski, pasando por autores de folletines como Ponson du Terrail o Wallace, hasta toda la nómina de palabras castizas, italianismos, lunfardismos y neologismos, combinados de las formas más insólitas, que recogió de la calle; porque Arlt, como hijo de inmigrantes cuya lengua madre no era el español, no tuvo más remedio que construir su propio lenguaje en base a los retazos que iba uniendo en la experiencia cotidiana.

Nos parecen especialmente interesantes estas opiniones porque calzan con la realidad fragmentaria del lenguaje de Arlt que hemos venido señalando a propósito de este volumen. De esa forma el lunfardo, que como objeto cultural da carta de naturaleza al Buenos Aires diverso e híbrido de principios del siglo XX, le sirve al autor como una herramienta natural de trabajo, porque esa mezcla canalla que pretende expresar en su ficción, y también en su prosa periodística, bebe de la misma fuente que la conversación, o el "chamuyar", de los conventillos.

Claro que en este punto resulta importante destacar la diferencia que estudia Kailuweit en su artículo entre el sainete criollo, como género costumbrista anterior a la obra de Arlt, y la primera novela del escritor, *El juguete rabioso* (1926). A juicio de Kailuweit, el sainete plantea una creación estética artificial donde el "cocoliche", jerga que mezclaba las expresiones de varios dialectos de inmigrantes italianos que vivían en Buenos Aires, se presenta de una forma excesiva y caricaturesca, hasta el punto de que cuesta creer que en realidad hubiera gente en la calle que hablara de esa manera. En cambio, el lunfardo en Arlt se muestra diluido, integrado en el habla coloquial de los personajes y apenas perceptible por determinadas palabras paradigmáticas. Concluye el articulista advirtiéndole que "[...] Arlt proyecta ya la unidad lingüística rioplatense en la cual las voces de inmigrantes italianos tienen su lugar" (101).

Óscar Conde recuerda en su aportación que Arlt reflexionó en torno al lunfardo tanto en sus obras de ficción como en sus crónicas periodísticas o "aguafuertes". En cuanto a las novelas, destaca un pasaje memorable de *Los lanzallamas* (1931) donde

el farmacéutico Ergueta, el mismo que ya en *Los siete locos* (1929) había despedido al protagonista Erdosaian con la célebre frase "rajá, turrítu, rajá", se encuentra totalmente imbuido en su locura mística y se lanza a una predicación de la palabra sagrada donde se produce una de las mayores concentraciones de vocablos lunfardos de la narrativa arltiana: "turros", "grelas", "chorros", "fiocas", "merza" y "yirantas", entre otros términos "raneros", desfilan por el discurso de un hombre presuntamente educado.

Si en las novelas Arlt integra el lunfardo en los diálogos de sus personajes, en las aguafuertes se dedica a explicarlo como si se tratara de entradas de un diccionario etimológico. Gracias a esa estrategia quedaron para la posteridad crónicas donde indagó en torno a expresiones como "tirarse a muerto" o a palabras como "squenún", "berretín" o "furbo". Es en este punto donde el artículo de Gnutzmann, autora clave para entender a Arlt y que inicia este volumen crítico, tiene especial relevancia, porque deja claro que la reivindicación del lunfardo como lengua natural en el ámbito bonaerense fue una actitud totalmente consciente en Arlt. Así se encuentran aguafuertes de los años 30 donde el escritor recomienda escribir como se habla en la calle o que se saquen palabras de todos los ángulos. Además, apunta Gnutzmann un dato significativo, y es que con esta reivindicación Arlt no sólo plantó cara al purismo de Monner Sans, sino que también participó en la famosa polémica en torno al "meridiano intelectual de Hispanoamérica", que había iniciado Guillermo de Torre en 1927 al sugerir que toda la cultura hispana, con gran énfasis en el lenguaje, debía tener a Madrid como paradigma. Curiosamente en esta polémica Arlt y Borges coinciden en una defensa de la independencia de la variedad local frente al castellano peninsular.

Pero en nuestra opinión uno de los aportes más interesantes es el trabajo de Juárez, donde explica el desvío que experimentó el lenguaje arltiano a finales de los años 30, especialmente en las crónicas internacionales que escribió para *El Mundo* tras el regreso de su estadía en España entre febrero de 1935 y mayo de 1936. Consideramos que es novedoso porque encarna una vuelta de tuerca, prácticamente inédita, a la teoría de Piglia y de otros especialistas que rescataron a Arlt de la lectura conmisericordiosa de "escritor torturado" que había inaugurado Raúl Larra en 1950. Se podría decir que esta interpretación de Juárez constituye una "tercera generación" de lecturas sobre Arlt que definitivamente deslocaliza el foco de atención del "cross a la mandíbula" propio de su primera narrativa, y se dedica más a las obras de los últimos años del autor, donde se produce una

ampliación de la mirada, quizás agujoneada por el cosmopolitismo del viaje a Europa, que trasciende el arrabal porteño y se interesa más por lo que ocurre en otros rincones del planeta.

En otras palabras, lo que plantea Juárez es que en esas crónicas de Arlt publicadas entre 1937 y 1942, agrupadas en las columnas "Tiempos presentes" y "Al margen del cable", el autor deja atrás la "lengua plebeya" y combativa, característica de las aguafuertes porteñas, y adopta un tono más reposado, "menos transgresivo, más estilizado y menos agónico y confrontador" (70). Arlt comprendió quizás que el mundo se podía entender y explicar más allá del lunfardo y de Buenos Aires.

Como advertimos anteriormente, la columna vertebral de este volumen es la reflexión en torno al lenguaje que construyó Arlt, especialmente en sus primeros años, para expresar su mundo de marginados y malevos; un lenguaje con aspiración a "idioma nacional", que claramente estaba calado por la experiencia urbana de aquel Buenos Aires babilónico donde a trompicones todos se hacían entender. La mayoría de los trabajos contenidos se dedican a escudriñar estas cuestiones, aunque también hay otros que abordan aristas diferentes también vinculadas al lenguaje, como el artículo de Welge, que explica en el teatro arltiano el recurso de la dramatización de personajes plebeyos. También se encuentra el aporte de Hennigfeld, que estudia la figura del hombre como monstruo y la estética de la luz en *Los lanzallamas*; novela de la cual también se vale Prieto para revisar las nociones clásicas sobre el realismo. Los trabajos de Komi y Morales Saravia se ocupan de la semántica de los sentimientos en Arlt; y finalmente Andermann reconsidera la polémica idea arltiana de "escribir mal" a través de la obra de César Aira.

***Último round*, le livre-mandala de Cortázar**

[Izara Batres. *Cortázar y París: Último round*. Madrid: Xorki, 2014, 370 p.]

Jérôme Dulou
Université Paris-Sorbonne
monsieur.dulou@gmail.com

Pour l'ensemble de la critique, *Rayuela* (1963), est l'œuvre phare de Julio Cortázar, censée représenter le livre-mandala, le Centre de son œuvre, une fois installé à Paris. Lorsque les philologues actuels s'attaquent à une des œuvres les moins connues, ou les moins étudiées, du corpus cortazarien leur méthode et leur intention sont souvent les mêmes. Ils justifient leur entreprise en souhaitant démontrer en quoi l'œuvre choisie s'inscrit dans le même projet littéraire que le *magnum opus* de l'auteur argentin. Aussi, l'œuvre étudiée est présentée, à son tour, comme une illustration de cette quête d'un ordre poétique et ontologique nouveau qui remet en question la forme narrative et le langage, quête qui a tant marqué et marque encore les lecteurs de *Rayuela*.

Izara Batres, dans son livre *Cortázar y París : Último round*, publié en 2014 aux Ediciones Xorki, s'inscrit dans cette démarche, mais elle décide de nous faire passer une étape supplémentaire en osant proposer *Último round*, livre-almanach publié en 1969 et construit en collaboration avec Julio Silva, comme le vrai « cheval de Troie » de toute l'œuvre de Cortázar, le vrai livre-mandala, celui où l'auteur s'approche au plus près de l'interstice qui laisse entrevoir la réalité autre. Pour l'exégète, ce livre fait la synthèse de toutes les tentatives initiées, mais avortées, dans les œuvres précédentes. Cette recherche va encore plus loin, en proposant une longue analyse finale du texte « Noticias del mes de mayo », texte peu étudié, dans lequel, selon Batres, Cortázar réalise enfin de manière spontanée cette union poétique entre sa propre vie et la forme fractale du texte, en reprenant les slogans des étudiants de mai 68 et en les intégrant à un texte poétique personnel. Il atteint ainsi le Centre de ce monde nouveau, celui du mandala.

Batres choisit plusieurs œuvres de Cortázar parmi les plus emblématiques (*Teoría del túnel*, *El perseguidor*, *Rayuela*, *62/Modelo para armar*, et enfin *Último round*) pour montrer comment le processus cortazarien de recherche d'une osmose poétique se développe, se transforme et se métamorphose d'une œuvre à l'autre, de façon diachronique, pour s'accomplir dans la composition de ce livre-almanach, et plus précisément dans la

rédaction du texte « Noticias del mes de mayo ».

Dans le premier chapitre (« De la *Teoría del túnel* a *Último round*: apuntes para una poética »), Batres propose un compte rendu du premier essai théorique de Cortázar de 1947. Elle met en relief les liens étroits qu'y posait l'auteur argentin entre le roman et la poésie, et entre l'appel à rompre tous les canons romanesques et poétiques du XIX^e siècle et le besoin d'établir un ordre poétique nouveau dans la réalité même de l'homme. Ce compte rendu va lui servir tout au long de son argumentaire pour prouver la cohérence et l'évolution de la démarche artistique et vitale de Cortázar. Et faire de *Último round*, ce *tunnel* enfin réalisé.

Ce parti pris lui permet de revenir sur la rupture devenue canonique de l'œuvre de Cortázar en deux étapes : une étape purement formelle et tournée vers le fantastique et une autre davantage ontologique à partir de son installation à Paris et de la rédaction de *El perseguidor*. Sans la rejeter pour autant, elle propose une évolution en trois phases, où pour chacune d'elle une des œuvres précitées constitue une exploration supplémentaire dans cette recherche du centre du mandala. La relation à la ville de Paris est ainsi approfondie et cette dernière devient alors le modèle de la Ville-Poésie. Dans le deuxième chapitre (« 'París lo estoy tocando mañana': el inicio de la búsqueda en *El perseguidor* »), *El perseguidor* est présenté comme le début de cette recherche à travers le jazz et le métro parisien. Le troisième (« París del lado de acá y del lado de allá: *Rayuela* ») analyse *Rayuela* comme la première tentative de rompre toutes les règles littéraires et ontologiques et le début de la formation de l'image d'une Ville-mandala, un cryptogramme intérieur où l'amour et la femme s'y révèlent être des éléments essentiels d'accès. Et *62/Modelo para armar*, dans le quatrième chapitre (« 62/Modelo para armar. El hueco París »), est lu comme la poursuite de cette figure poétique d'une ville kaléidoscopique et antagonique, à travers une réflexion sur les limites de la narration et du langage. Batres propose ainsi de voir dans ce roman une quête qui laisse le lecteur bien plus près de l'interstice qui s'ouvre sur cette Zone tant recherchée dans

Rayuela et *El perseguidor* mais une quête qui n'en reste pas moins vaine, car au final elle le laisse face au vide et au néant.

Ainsi, elle s'oppose à l'idée que chacune de ces trois œuvres permette, dans leur forme et dans leur fond, cet accès tant recherché à ce nouvel ordre poétique. La volonté même de l'auteur d'y parvenir, paradoxalement contrebalancée par la conscience de l'échec d'une telle entreprise, empêche toute spontanéité : ce dernier élément restant essentiel pour que s'ouvre l'interstice qui permette d'atteindre ce Centre, cette réalité plus essentielle. Cet accès au centre du mandala n'aura lieu qu'avec *Último round* (analyse proposée dans le cinquième chapitre, « *Último round* : pasaje al centro del mandala »).

Cette théorie est développée de façon très rigoureuse à travers quatre chapitres de longueur inégale. L'analyse proposée de chacune des quatre œuvres est des plus convaincantes car elle s'appuie sur *Teoría del túnel* pour relier chacune d'elle, et brasse les mêmes thématiques (Paris, la Ville, les passages, le labyrinthe, le double, la femme, le mandala, le collage, le palimpseste, la recherche axiale et la recherche fractale, etc.) dans une relecture très riche et précise.

Comme toute thèse, celle-ci peut (et doit) être critiquée. Qu'en est-il des nouvelles totalement laissées de côté ? Qu'en est-il du *Libro de Manuel*, où l'engagement de Cortázar prend une forme à la fois proche mais dont le but est très différent de *Último round* ? Ne peut-on pas voir l'ensemble de l'œuvre de Cortázar (dans sa diversité et sa richesse) comme cet interstice, cet accès axial et fractal vers une réalité plus essentielle ? Le mandala de Cortázar n'est-il pas son œuvre entière ? Qu'en est-il de la valeur littéraire de chaque texte et de son effet sur le lecteur ? Une page de *Rayuela* n'est-elle pas plus apte à faire entrevoir au lecteur une réalité autre, n'est-elle pas un meilleur moyen d'accéder à la poésie pure que le texte « Noticias del mes de mayo » ? A ce titre une conclusion eût été bienvenue pour rassembler toutes les idées développées au long des 354 pages que compte le livre et ainsi mettre davantage en perspective le parti pris de départ.

Mais, malgré l'absence de cette conclusion, la thèse de Batres

nous semble des plus intéressantes. Dans un style simple, le texte est très accessible et permet une entrée très originale dans l'œuvre de Cortázar. Ce qui est dit de chacune des œuvres traitées est très juste, les analyses s'appuient à la fois sur une lecture précise des textes, sur des citations efficaces des meilleurs cortazariens (Alazraki, Yurkievich, Sosnowski, etc.), et sur des textes théoriques de Cortázar moins souvent mobilisés (les textes réunis dans les trois tomes des œuvres critiques, le texte d'introduction à *Buenos Aires, Buenos Aires*, des extraits de poèmes de *Salvo el crepúsculo*, les différentes interviews accordées par Cortázar, etc.). Batres crée des ponts très solides entre diverses œuvres de Cortázar, dont certaines peu étudiées jusqu'ici, pour en démontrer la force et la richesse, même, et surtout, dans les œuvres qui peuvent sembler mineures, ou annexes. Elle s'inscrit, ainsi, dans la lignée des premiers critiques qui savaient proposer une analyse très rigoureuse, qui à son tour suscitait la réflexion et le débat, laissant ainsi la place à la critique, tout en ouvrant une des portes d'entrée au Centre de l'œuvre de Cortázar.

Tras los pasos de Juan Rulfo

[Pol Popovic. *En pos de Juan Rulfo*.
México: Grupo editorial Miguel Ángel
Porrúa, 2015, 371 p.]

Nora Marisa León-Real Méndez
Tecnológico de Monterrey
nora.marisa@itesm.mx

Existen numerosas aproximaciones a la obra de Juan Rulfo en la crítica literaria mexicana. Dado que se trata de uno de los escritores que más contribuyó a consolidar la narrativa de este país (si no el que más), no es de extrañarse que cada año se divulguen múltiples estudios sobre su obra. Publicado en 2015, *En pos de Juan Rulfo* recupera el interés que Pol Popovic Karic, profesor-investigador del Tecnológico de Monterrey, había mostrado ya por las dos grandes obras del escritor mexicano, *El Llano en llamas* (1953) y *Pedro Páramo* (1955)¹. Este libro tiene la particularidad de explorar la producción literaria del escritor mexicano como un todo, adentrándose rigurosamente en distintos aspectos de la misma a la vez que la configura como un todo inquebrantable.

El volumen abre con una introducción escrita de forma atípica, como una carta dirigida a Juan Rulfo, en la que Popovic revela el entusiasmo que siente por su obra a la vez que el "razonamiento paulatino e intelectual" (13) con el que prefiere realizar sus reflexiones. La carta es una muestra del atractivo que Rulfo ha representado para los críticos literarios y los estudiosos de la mexicanidad, sin importar el país o la cultura de origen. El volumen se compone de 12 ensayos que muestran los resultados de un esfuerzo analítico por desenlazar ideas que la literatura muestra perfectamente hiladas. Ideas como la ironía, la ingenuidad, la dicotomía entre la sensibilidad y la sensualidad, la mentira o el embaucamiento aparecen entretejidas en los textos de Juan Rulfo conformando su propio universo narrativo. La propuesta analítica de Popovic, por otra parte, permite al estudioso de Rulfo entender los mecanismos de construcción de este universo y, en el camino, constatar por qué ha resultado una fascinación para propios y extraños.

El primer ensayo, "La ironía en la obra de Juan Rulfo", presenta al lector un estudio minucioso tanto del concepto de ironía —comparando las perspectivas de Platón, Wayne C. Booth, Linda Hutcheon y Søren Kierkegaard— como de sus distintas representaciones dentro de la obra de Rulfo, reflexionando sobre los distintos propósitos que este recurso narrativo alcanza en los textos. En "Las mentiras en *Pedro Páramo*" se realiza un análisis con parámetros claramente determinados por la información falsa o apócrifa que se presenta a lo largo de la novela, considerando los aspectos del espacio, tiempo, amor y la muerte como los ámbitos en los que este tema tiene un mayor impacto.

1 || Puede verse ya este interés en la co-edición realizada en 2007 junto con Fidel Chávez Pérez de la antología de ensayos titulada *Juan Rulfo: perspectivas críticas* (México: Siglo XXI Editores).

"Los hijos en la obra de Juan Rulfo" despliega un análisis lacaniano de algunos de los personajes más representativos del corpus rulfiano, revelando a través del lenguaje los distintos procesos de formación del yo simbólico hasta alcanzar un nivel de narcisismo que, tanto para Lacan como para los personajes de Rulfo, equivale a la muerte.

El ensayo titulado "Los embaucadores enredados en *Pedro Páramo*" presenta a Pedro Páramo y Susana San Juan como personajes "a la vez complementarios e incompatibles" (83), a partir de la red de intrigas a través de la cual se conforman uno al otro. "El cartesianismo en 'El día del derrumbe' de Juan Rulfo" es probablemente uno de los estudios más interesantes de este libro, pues en él se hace una fructífera comparación entre el cuento de Rulfo y el *Discurso del método*, de René Descartes, mostrando que existe una conexión en cuanto a la claridad del lenguaje, la presentación de una duda, la propuesta de un nuevo método y la incursión en lo antropológico en estas dos obras que, de otro modo, no resultarían fácilmente compaginables. "La ingenuidad en *El Llano en llamas*", por otra parte, se adentra en los primeros cuatro relatos de esta antología para proponer que la ingenuidad es representada desde diferentes perspectivas en las obras de la cuentística de Rulfo, ya sea a través del fingimiento, la sumisión, la reivindicación, la comprobación, la acción o descripción, la crueldad, la superación o el desengaño hacia el lector.

En "La sensibilidad y la sensualidad: 'En la madrugada' de Juan Rulfo", Popovic propone estos dos tópicos como "los rieles por los cuales Esteban, don Justo y la naturaleza se deslizan en este relato" (151), dos conceptos que provienen de la noción de "sentir" pero que se representan por los tramos relacionados con el afecto y con el cuerpo. El ensayo titulado "El momento inicial en *Pedro Páramo*" parte del concepto del "momento axial" propuesto por Paul Ricœur para retomar el análisis de la relación entre Pedro y Susana, ahora como una sucesión de eventos catalizados por un momento inicial de sensualidad y de ternura infantil. Por otra parte, "El calor y el agua en *El Llano en llamas*" propone un análisis donde las fuerzas meteorológicas —como el sol y la lluvia— son tratadas como personajes que tienen un impacto importante en el desarrollo y la simbología de la historia.

Pero es en "La fragmentación y la continuidad en *Pedro Páramo*" donde Pol Popovic estudia uno de los recursos más destacables de la obra de Rulfo, y que bien puede servir para entender el trabajo analítico llevado a cabo en este libro. La fragmentación y la continuidad se presentan como "dos variables

opuestas y complementarias" (213) que dan fe de una flexibilidad temática y de un compromiso cognitivo por parte del lector para entender lo que se está narrando. El penúltimo ensayo de la colección, "Los caminos hacia *Pedro Páramo*", se adentra en el territorio de la búsqueda en esta novela desde la perspectiva espacial, temporal y mental. Finalmente, "Las voces en 'Macario' de Juan Rulfo" cierra este volumen analizando el poder de la narración unidireccional, sin interlocutor, a través de la cual se presenta el punto de vista de uno de los personajes más memorables de la ficción mexicana.

En pos de Juan Rulfo es una valiosa aportación a los estudios sobre este escritor mexicano que podría convertirse en un nuevo punto de referencia para quien busque adentrarse en su obra, o para quien busque leerlo desde una nueva perspectiva. El libro se nutre tanto de los críticos que han dedicado ya su esfuerzo intelectual al análisis de la obra de Rulfo —ejemplos de ello son Juan Villoro, Margo Glantz, Rafael Olea Franco, Françoise Perus, Jorge Aguilar Mora y Jorge Ruffinelli— como de teóricos que estrictamente no están relacionados con la literatura mexicana pero que funcionan como conductores para comprenderla con mayor cabalidad —tal es el caso de Sigmund Freud, Jürgen Habermas, Northrop Frye, Yuri Lotman, Tzvetan Todorov o Émile Benveniste. Se trata de un volumen que analiza los temas seleccionados con una estructura rigurosa y fragmentada, consciente de que "este ordenamiento es tan engañoso como los mensajes embaucadores que provienen de *Pedro Páramo*" (55). Es una contribución significativa tanto en fondo como en forma, pues propone una perspectiva de análisis de la obra de Rulfo que se acerca a las estrategias que el propio escritor mexicano dejó impresas a perpetuidad entre sus lectores.

Entretien

**Entrevista a Juan
Gabriel Vásquez.
*Escribir novelas es
de alguna manera
enfrentarse al
relato de los otros***

Marisella Buitrago Ramírez
Université Paris-Sorbonne
marisbuitrago@uan.edu.co

Citation recommandée : Buitrago Ramírez, Marisella. "Entrevista a Juan Gabriel Vásquez. *Escribir novelas es de alguna manera enfrentarse al relato de los otros*". *Les Ateliers du SAL* 8 (2016) : 197-209.

El escritor colombiano Juan Gabriel Vásquez nació en Bogotá en 1973. Desde su infancia se interesó por la lectura de grandes obras clásicas de la literatura y de la historia, así como por los fundamentos de la escritura creativa. Esta motivación lo ha llevado a publicar siete novelas, desde 1997 hasta 2015. Entre sus novelas y en orden de publicación se encuentran Los informantes (2004), Historia secreta de Costaguana (2007), El ruido de las cosas al caer (2011), Las reputaciones (2013) y La forma de las Ruinas (2015). Adicionalmente, publicó una biografía sobre Joseph Conrad, titulada Joseph Conrad: el hombre de ninguna parte (2004). También ha sido columnista del periódico El Espectador, cuentista y ensayista. Entre el 2008 y 2009 publicó una recopilación de cuentos y ensayos bajo los títulos Los amantes de Todos los Santos y El arte de la distorsión, respectivamente. Vásquez ha encontrado en la historia de Colombia un terreno aún por explorar desde el campo de la novelística. Los grandes acontecimientos nacionales son, para el autor, un producto narrativo capaz de simbolizar a personajes reales de la historia y reinventarlos en sus novelas, del mismo modo que puede profundizar en contextos desconocidos para el núcleo social colombiano y especular sobre la historia misma. El autor retoma temas del pasado e indaga sobre sus posibles consecuencias, cambios y omisiones. Propone ir en contra del olvido y sugiere una nueva versión sobre los hechos de la historia nacional representados a través de las acciones, dificultades y logros alcanzados por sus personajes. A pesar de sus múltiples ocupaciones, Vásquez me concedió un espacio para la realización de la presente entrevista.

MB: Buenas tardes, Juan Gabriel. Alguna vez usted ha aludido a la relación entre literatura y periodismo. Parecen cada vez más comunes los casos de periodistas que escriben novelas y de escritores que ejercen labores propias del periodismo. ¿Qué piensa usted de esa relación?

JGV: Bueno, para mí la visión del mundo que tiene un periodista es realmente opuesta de la que tiene un novelista. El género de la novela, tal y como yo la entiendo, parte de la duda, de la incertidumbre, se escribe porque no se sabe, se escribe porque no se conoce y la novela es una manera de investigar, es un aparato inquisidor que hace preguntas. Mientras tanto, el periodismo de opinión, que es el que yo he practicado sobre todo, parte de la certidumbre, parte de tener certezas. Uno está

absolutamente seguro de algo, de una idea filosófica, que generalmente tiene que ver con el modelo de sociedad que uno quiere o con un cierto punto de vista moral sobre nuestro papel en la sociedad como individuos y entonces, uno trata de hacer proselitismo, uno trata de convencer a los demás de que uno tiene la razón. De manera que son dos maneras opuestas y si se quiere enfrentadas de estar en el mundo; una es la manera de las preguntas, de las dudas, que es la novela, y otra es la manera de las respuestas y las certidumbres, que es el periodismo.

MB: ¿De qué manera el periodismo ha influido en su novelística?

JGV: Pues yo creo que con relación a mi método de trabajo sobre todo, ya que he dicho que mi trabajo como novelista no tiene, creo yo, ninguna relación con mi trabajo como novelista. Tengo que aclarar, sin embargo, que la manera de comportarse del periodista sí ha influido en mi escritura de novelas. Todas mis novelas parten de una estrategia periodística en algún momento; es decir, que, a partir del momento en que una idea nace, o más bien una escena, un personaje, un conflicto, nacen en mi cabeza y se van a volver novelas, pueden pasar más o menos meses; pero en algún momento siento la necesidad de salir al mundo y hacer reportajes, entrevistas, ir a los lugares donde ocurre esa ficción en particular, dónde ocurrirá esa ficción, y hacer una especie de trabajo de campo.

Mis novelas siempre tienen un pie muy firme no solo en la realidad histórica, sino en la realidad presente, en el sentido de involucrar testigos a los cuales entrevisto, con los cuales converso, a los cuales observo, como caricaturistas en el caso de *Las reputaciones* o como testigos de la Segunda Guerra Mundial en Colombia. En el caso de *Los informantes*, nació precisamente en una conversación con una de esas personas ; con respecto a *La forma de las ruinas*, es algo más directo, un hombre, un médico que un día me llama y me pone en las manos una vértebra de Jorge Eliécer Gaitán y una parte del cráneo de Rafael Uribe Uribe. De esos momentos surgen mis novelas y las trato con una cierta visión periodística en algún momento.

MB: A partir de sus facetas profesionales como periodista, traductor, ensayista y fruto de sus estudios en derecho y literatura latinoamericana se evidencia a un escritor investigador que recurre a diversos géneros discursivos y literarios para la construcción de sus relatos. ¿Podría contarme un poco más sobre dicha experiencia? ¿Qué

recursos le han aportado estas actividades en su oficio como novelista?

JGV: Bueno, todas las maneras de relacionarse con el mundo a través del lenguaje acaban enriqueciendo el oficio del novelista. Este género de la novela es por naturaleza voraz, caníbal, es capaz de devorarlo todo. Mi lado periodístico ya lo expliqué un poco, el lado traductor ha sido también una parte fundamental de mi aprendizaje porque yo creo que la traducción es la lectura perfecta, nadie lee tan bien como un traductor; y en ese sentido, un escritor que haya traducido libros ha tenido acceso a una especie de aprendizaje muy privilegiado.

Los estudios de derecho, nunca he sabido realmente qué me han dado, aparte de ciertos temas, de ciertos escenarios y del contacto con el centro de Bogotá, porque yo estudié la carrera en el centro de Bogotá, rodeado de los hechos que después me obsesionarían y que se convertirían en material de mis novelas. Los crímenes que ocurrieron a los alrededores de mi universidad, el de Jorge Eliécer Gaitán, el de Rafael Uribe Uribe, el suicidio de Ricardo Rendón, etc. Mis estudios de literatura latinoamericana, en cambio, lo único que hicieron fue enseñarme, o más bien mostrarme, la existencia de algunos autores a los que les he sacado mucho jugo después. En la universidad descubrí a César Vallejo, por ejemplo, y Alfonso Reyes, pero aparte de eso, nunca he creído que la manera académica de leer tal y como se enseña en las universidades tenga demasiada pertinencia para un novelista.

MB: ¿Desde qué momento supo que iba a ser escritor? ¿Cómo ha experimentado esa evolución?

JGV: Bueno, yo más bien no recuerdo un día en mi vida en que no me relacionara con el mundo a través de la lectura y la escritura. Lo que sucede es que, una cosa era vivir en la literatura, en los libros; y otra cosa era tomar la decisión vital de dedicarme a eso. Si a eso se refiere esta pregunta, entonces lo tengo muy claro. Fue entre más o menos la navidad del año 92 y el día de Reyes del año 93. Fue durante esas vacaciones, entre un semestre y otro, que me di cuenta de que la carrera de derecho que estaba estudiando no me interesaba ya, y lo único que me interesaba más bien era leer y escribir novelas o leer novelas y tratar de aprender a escribirlas; a partir de ahí comencé a tomar una serie de decisiones hacia eso.

MB: ¿Podría hablarnos de cómo ha cambiado su manera de escribir novelas desde que empezó *Los informantes* hasta el día de hoy?

JGV: No lo sé, la verdad. Creo que se ha vuelto más exigente por un lado. Creo que *La forma de las ruinas*, que es mi novela más reciente, es también la más exigente, la más difícil, pero sobre todo, lo que ha pasado es que se ha afianzado una cierta poética. Con *Los informantes* yo comenzaba a intuir qué tipo de escritor quería ser, qué tipos de novelas me interesaba escribir, a qué tipo de familia literaria quería aspirar y en las siguientes novelas no he hecho más que afianzar esa idea. Me interesa un tipo de novela que explora el lugar donde se encuentra lo público y lo privado, que explora nuestra posición en ese mundo que llamamos el mundo de la historia, de la política. Una novela que explora, una novela que hace preguntas, muchas veces incómodas, una novela con los pies bien metidos en la realidad que cree en una especie de compromiso con la realidad; no es un compromiso ideológico, desde luego, las novelas no son para eso, pero sí es un compromiso con los grandes temas para tomar un atajo conceptual. De manera que eso es lo que yo creo que ha sucedido.

MB: Haciendo una retrospectiva sobre su narrativa, ¿me podría decir qué escritores han influido en su novelística?

JGV: Bueno, la lista es muy larga. Yo creo que Cervantes y Shakespeare son los primeros y esto me imagino que casi cualquier escritor sensato lo diría; pero es que para mí realmente fueron importantes, realmente me permitieron descubrir, afianzarme en una cierta idea de mis novelas. Luego vienen las influencias reales, las influencias que moldearon no solo la arquitectura de mis libros sino sus voces, sus estilos, y ahí puedo hablar entre los muertos de Conrad, que fue muy importante para mí, o Dostoievski o Faulkner; entre los vivos de Vargas Llosa y Philip Roth; entre los recientemente muertos, García Márquez, por supuesto, Borges, Onetti, son muchísimos.

MB: Me gustaría indagar sobre las ideas iniciales para la escritura de sus novelas. En reiteradas ocasiones ha afirmado que éstas parten de una especulación. ¿De qué especulación se trata?

JGV: Bueno, lo que sucede es que yo nunca he partido de una idea como tal. Mis novelas parten de encuentros, personajes, tal vez escenas, hallazgos, de mi experiencia real. Por ejemplo, *Los informantes* nacieron de una conversación que yo tuve con una mujer alemana y judía a la que conocí en el 99. Allí arrancó la

novela. *El ruido de las cosas al caer* arrancó con la narración de la vida de un piloto que a principios de los años 70 había llevado droga, marihuana, a los Estados Unidos. Luego, esa historia se estancó y tuvo una especie de renacimiento el día en que me encontré por puro azar con una foto de un hipopótamo recién escapado, o escapado dos años antes, del zoológico de Pablo Escobar y perseguido y cazado por cazadores contratados para eso y por soldados del ejército colombiano. Esa imagen hizo que la novela detonara. En *Las reputaciones* fue la imagen de un caricaturista político que un día normal del año 2010 ve pasar al fantasma, o cree ver pasar al fantasma, de Ricardo Rendón, caricaturista muerto en 1931. Así arranca la novela y la primera página de la novela fue efectivamente la primera que escribí, eso no suele pasar. *La forma de las ruinas* también nació de una experiencia directa, el día en que tuve en mis manos los huesos de dos de los muertos más célebres que han marcado la historia de Colombia: Jorge Eliécer Gaitán y Rafael Uribe Uribe. Las novelas nacen de esas vivencias que a lo largo de muchos años pasan de ser meras curiosidades a ser algo más, a convertirse por alguna razón que yo nunca sé identificar muy bien, en obsesiones o en demonios, como dice Varga Llosa, y ahí no me queda más remedio que escribirlas. Y si se ha dicho que parten de especulaciones es porque yo simplemente me pregunto qué hubiera pasado si esta mujer alemana judía conoce a un personaje como mi Gabriel Santoro padre, o qué hubiera pasado si el piloto aquel conoce al piloto de *El ruido de las cosas al caer*, o conoce a un narrador que se parece a mi Antonio Yammara y una de esas balas que le disparan desde una moto le pega a mi narrador. Son especulaciones en ese sentido, en el sentido de lo que hubiera podido pasar. Carlos Fuentes decía en *Terra Nostra* una frase que para mí es una especie de brújula en el trabajo del novelista. Ésta es que los relatos no deberían contarnos lo que pasó, sino también lo que hubiera podido pasar. Ese también es el trabajo, eso es sobre todo el trabajo de la ficción.

MB: ¿Cómo logra usted establecer una relación tan significativa y novedosa del discurso histórico y del discurso novelesco en todas sus novelas oficiales?

JGV: Me gusta lo de oficiales. Pues mira, eso es un elogio y no sé si uno deba, aunque sea por educación, responder a los elogios; pero claro, me preguntas cómo logro establecer una relación entre el discurso histórico y el discurso novelesco. Bueno, lo que sucede es que para mí la historia es un lugar oscuro, es un lugar misterioso. La única historia que me gusta es la que no entiendo

completamente, cuando me di cuenta de que a una hora y media de Bogotá hubo en los años 40 un hotel de lujo expropiado para servir de prisión o de lugar de confinamiento a los simpatizantes del nazismo y del fascismo, pues eso me cambió por completo las ideas sobre mi propia vida, mi propia experiencia, la experiencia de mis padres, la experiencia de mi país. Las novelas funcionan así, la historia para mí es un lugar oscuro que merece ser investigado. Las novelas son sondas morales, que se mandan a esos lugares con la esperanza de que vuelvan con algo de información; en ese tratamiento del pasado como conflicto, como problema, como bosque oscuro y misterioso, está la novela. Novalis decía que las novelas salen de los defectos de la historia, las novelas salen de esos lugares que la historia no pudo contar, no fue capaz de contar, no supo contar porque no tenía las pruebas, porque no tenía los documentos, porque no tenía los testigos. Ese es el privilegio de la ficción, que no necesita o que puede prescindir en algún momento de las verdades fácticas para bucear con la verdad de la imaginación y de la creación literaria en esos mares oscuros.

MB: ¿De qué modo se relacionan en su mundo novelístico los personajes, las vivencias y las ideologías?

JGV: Bueno, si supiera contestar esta pregunta me temo que las novelas no serían más que ilustraciones de esto. Yo sigo creyendo que la novela es una criatura viva, que en alguna medida sabe más que el novelista, que es capaz de ir a lugares donde el novelista no había previsto y, por eso, la dinámica que se maneja en una novela que está viva, las relaciones entre los personajes, las vivencias y las ideologías siempre son impredecibles para el novelista. Eso es exactamente, por ejemplo, lo que pasó cuando Tolstói empezó a escribir *Anna Karénina* con el objetivo claro de condenar moralmente a una mujer adúltera y hacer de ella un ejemplo; y acabó, porque la novela fue más inteligente, más generosa y más abarcadora que él, haciendo una especie de gran monumento a la libertad y a la autonomía de la mujer en un medio que la oprime. Por tanto, nunca sé cómo se relacionan en mi mundo novelístico estas cosas. La novela va creando esas relaciones, va inventando esas relaciones y mi tarea es proporcionar la arquitectura y las palabras para que eso tenga el mejor y la mayor pertinencia posible, por un lado y, por otro lado, una cierta belleza, una cierta dignidad de forma.

MB: ¿Cómo realiza la construcción de sus personajes novelescos?

JGV: Me han preguntado mucho, sobre todo después de *Los informantes* e *Historia secreta de Costaguana*, por la relación entre los hijos y sus padres. Las dos novelas son investigaciones de distintos modos, investigaciones por parte de un hijo en la vida de su padre; la vida del padre tratada como secreto, tratada como misterio. Los tratamientos son completamente distintos, por supuesto, porque *Historia secreta de Costaguana* es una novela de clave picaresca, y eso influye mucho en la figura de la búsqueda del padre, que es de una tradición picaresca muy larga. Los personajes picarescos suelen ser huérfanos justamente. *El lazarillo de Tormes* lo era, es la primera novela picaresca, pero en esa búsqueda del padre yo siempre he visto una metáfora de nuestra relación con la historia. El conflicto histórico es básicamente un conflicto general entre dos generaciones. Los padres les reprochan a sus hijos lo que han hecho con el mundo que les heredaron, y los hijos les reprochan a sus padres haberles heredado ese mundo destruido que ya no le sirve y que hay que corregirlo desde el principio. Esto por supuesto es una simplificación, pero ese conflicto histórico es lo que existe, casi que por antonomasia, en la relación entre un padre y un hijo. Y eso era lo me interesaba también explorar en esas dos novelas, cuyo tema principal es un asunto histórico.

Conrad, en *Historia secreta de Costaguana*, es un personaje especial. Fuera de la novela, Conrad es la inspiración y un libro suyo es el detonante de mi novela; ese libro, por supuesto, es *Nostromo*. Dentro de la ficción, el novelista se tiene que cuidar mucho de las hagiografías, los homenajes demasiado intensos. Para mí fue siempre claro que, si yo quería que *Historia secreta de Costaguana* tuviera alguna vida autónoma como ficción y mi narrador tuviera alguna credibilidad, el retrato de Conrad no podría ser tan favorable y tan producto de la admiración que yo le tengo. Por tanto, la novela narrada desde el punto de vista de José Altamirano se dedica a destruir la figura de Conrad, a cuestionarlo intensamente, a ridiculizarlo en muchos casos. La gran metáfora del centro de la historia de mi novela es la pelea por un cierto relato. El narrador, Altamirano, siente que un escritor llamado Joseph Conrad le ha robado su historia y al robarle su historia, le roba también su vida, puesto que nuestra vida es el derecho a escoger el relato que nos define; alrededor de esa tensión crece el personaje de Conrad en *Costaguana*.

**MB: ¿Por qué usted se ficcionaliza en su última obra?
¿Cuál es su intención?**

JGV: Bueno, esa es una decisión meramente técnica en el principio, aunque se convirtió después en algo mucho más importante. En un inicio, fue una decisión técnica porque la novela nace de una vivencia directa muy fuerte: el episodio de la vértebra de Jorge Eliécer Gaitán y el cráneo de Rafal Uribe Uribe. Ese momento fue el detonante de la novela; a partir de ese momento, yo supe que tenía una novela entre las manos. Ese detonante fue una vivencia tan directa, y a mí me quedó inmediatamente claro, por simple intuición de novelista, que no podía inventar un narrador ficticio para contar eso, que si inventaba a un Gabriel Santoro o a un José Altamirano o a un Antonio Yammara, el incidente iba a perder potencia, iba a perder si se quiere hasta verosimilitud. En cambio, si contaba la novela como una especie de falsa crónica o de falsa autobiografía desde el punto de vista de un escritor llamado Juan Gabriel Vásquez, la realidad del hecho ganaba inmensamente en potencia. Esa fue la decisión técnica que tomé, pero luego esto se convirtió también en parte de algo más grande. Empezó a afectar incluso los temas de la novela, empezó a sugerir temas porque en ese momento me di cuenta, a pesar de que evidentemente ya había pensado en eso muchas veces con anterioridad, me di cuenta de que esos días en que yo me iba para la casa de un médico, al que apenas conocía para sostener en mis manos los restos de los muertos célebres de mi país, esos días eran los mismos días en que mis hijas gemelas, estaban naciendo en un parto complicado lleno de dificultades y con mucha anticipación. Fueron niñas muy prematuras que nacieron de seis meses y medio, de manera que yo llegaba a la clínica a alzarlas en mis manos, a tenerlas conmigo unos minutos fuera de la incubadora y estaba consciente, de alguna manera, de la realidad incómoda que era que en esas manos donde estaban las niñas recién nacidas, recién llegadas a este país tan raro que es Colombia, habían estado pocas horas antes el cráneo de Rafael Uribe Uribe y la vértebra de Jorge Eliécer Gaitán. Y eso yo creo que a cualquier novelista le hubiera sugerido la reflexión de cómo heredarán estas niñas esos crímenes que yo he heredado, cómo se transmite la violencia de nuestro pasado de generación en generación y cómo unas criaturas recién llegadas a este país van, de alguna manera, a sentir las consecuencias de una violencia pasada.

MB: ¿Por qué la historia de Colombia es el tema central en todas sus novelas oficiales?, ¿dónde surgió dicha necesidad o sentimiento dominante?

JGV: Surgió de la sensación de que esa historia está llena de secretos. Yo escribo novelas sobre la historia porque no la entiendo, porque hay episodios de la historia que me parecen oscuros, que me parecen llenos de preguntas, llenos de incertidumbres que me interrogan y me interpelan constantemente, y escribo para tratar de darles alguna iluminación, algún sentido y para tratar de explorarlos con ese magnífico aparato, ese magnífico vehículo de exploración que es la novela. La historia de Colombia es el tema central de mis novelas porque es lo que ha sido capaz de sorprenderme. Yo creo que si escribimos los novelistas sobre nuestros lugares, no es porque sean los lugares que conocemos; es porque son los lugares que creíamos conocer y luego, un incidente, una conversación casual, un descubrimiento, una sorpresa, un documento, una fotografía que encontramos, nos demuestran que no los conocíamos tanto, que son capaces de sorprendernos y de sacudirnos el piso. De esa sensación sorpresa surgen mis novelas.

MB: ¿Cómo debería ser abordada su narrativa? ¿Qué nos recomienda como *tips* o claves de lectura de su novelística?

JGV: No hay ninguna prescripción sobre esto. El lector es absolutamente libre de hacerlo como le dé la gana.

MB: En su opinión, ¿cuál es la responsabilidad social y literaria de un novelista?

JGV: Yo no creo que haya una responsabilidad social del novelista. Yo siento que la tengo, siento que la asumo y siento que trato de dignificarla en mis libros, pero no creo que exista. Uno no puede pertenecer a la tradición de Borges, por ejemplo, y creer en algo como la responsabilidad social del novelista. Y, sin embargo, sí creo que parte de la responsabilidad literaria de un novelista es una responsabilidad moral que se vuelve una responsabilidad social: la de usar la novela como un vehículo para descubrir nuevos lugares de la condición humana; es decir, para ir a esos lugares a donde nadie había ido antes y decir algo sobre ellos. Para revelarnos una parcela oculta de nuestra relación con el mundo. Es también una responsabilidad existencial y es, en ese sentido, que Milan Kundera en *El arte de la novela* decía que la única moral de la novela es el

conocimiento y que es inmoral una novela que no contribuye con ese conocimiento, que no nos permite conocer un lugar nuevo de nuestra condición humana. Esa es la responsabilidad de un novelista. Primero, ampliar el campo de acción de la novela, llevar este aparato magnífico que hemos inventado para conocernos y conocer lugares donde no había ido antes. Segundo, ampliar nuestro conocimiento sobre lo que es el ser humano, sobre por qué se comporta como se comporta y, en este sentido, las novelas son morales, son exploraciones, meditaciones con contenido moral, no moralista; y esto casi no debería ser necesario aclararlo. No moralista sino moral en el sentido en que es moral una novela de Tolstói, de Dostoievski, de Conrad, de Faulkner, de Hemingway, de Vargas Llosa, de Bulgákov, del que sea.

MB: Me llama la atención el tratamiento que usted da a la memoria histórica en su novelística. ¿Me puede hablar un poco más sobre este aspecto característico de su obra?

JGV: Sí, la memoria tiene contenido histórico en muchas de mis novelas pero a mí lo que me importa no es el adjetivo sino el sustantivo. Mis novelas tienen una relación muy intensa con la memoria, con el acto de recordar, entre otras razones porque me parece que son los lugares donde a veces permanecen vivas las ideas, emociones, hechos, que si no se contara en la ficción, pasarían al olvido o morirían y dejarían de hacer parte de nuestra experiencia. Los novelistas han sido muchas veces los encargados de mantener una cierta resistencia contra el olvido, de recordar lo que los contadores oficiales de la historia, los gobiernos, los estados, el poder quiere olvidar. Escribir novelas es de alguna manera enfrentarse al relato de los otros. Yo suelo decir que todas esas palabras que escribimos con mayúscula (el Estado, el Gobierno, la Iglesia) son grandes narradores y todos quieren siempre imponernos su versión del pasado. El novelista es el que levanta la mano y dice "las cosas no sucedieron así", o "las cosas sucedieron también de otro modo", o "las cosas hubieran podido suceder de otro modo" y para hacer eso se para sobre la atalaya de la memoria, sobre el acto de recordar lo que otros quieren olvidar o suprimir. Eso es lo que hace por ejemplo las novelas de Philip Roth, que tanto me gustan, las novelas de Saul Bellow, por supuesto George Orwell, que escribió una novela llamada *1984* donde famosamente hay un agujero en el que se van todos los documentos que el régimen considera peligrosos e incómodos, y ese agujero se llama el hueco de la memoria. Esto es muy ingenioso de parte del régimen totalitario

de la novela porque, por supuesto, ese hueco no conduce más que al olvido.

MB: ¿Cómo mira sus obras retrospectivamente? ¿Siente la necesidad de modificar alguna de sus novelas?

JGV: Bueno, aprendí con las dos primeras novelas que es muy doloroso publicar un libro que uno siente después defectuoso o que siente la necesidad de modificarlo. Pero esas, más que modificadas, las he eliminado de mi biografía y a partir de ahí no siento la necesidad de modificarlas. A partir de *Los amantes de Todos los Santos* y luego *Los informantes*, que es la primera novela oficial, no siento la necesidad de modificarlas más allá del hecho inevitable de que un escritor es incapaz de dejar el texto quieto. Yo abro cualquiera de mis novelas y empiezo inmediatamente a corregir una coma, un adverbio, lo que sea, pero eso es parte de la naturaleza de un texto vivo; más bien, la gran arquitectura de las novelas, sus temas y el tratamiento de sus temas no necesitan ninguna modificación.

MB: De su novelística, ¿cuál considera usted que es la obra más importante y por qué?

JGV: Bueno, en este momento no me cabe la menor duda de que mi novela más importante es *La forma de las ruinas*. Es la más ambiciosa, es la más abarcadora en términos de los temas que osadamente se proponen y, además, se publica en un momento en que sus preocupaciones deberían ser también las de todo un país. Alguien a quien quiero mucho me decía que ésta es la primera novela del postconflicto en el sentido de examinar muchas de las tensiones, muchas de las violencias que han marcado los años de la guerra en Colombia. Y es esa guerra, precisamente, la que estamos tratando de solucionar con las negociaciones de paz en La Habana. Entonces, aparte de que creo haber hecho mínimamente bien algunas cosas en esa novela, creo que tiene una pertinencia para el momento en que se publica que yo no había previsto y que me da mucho gusto observar.

MB: ¿Cuál es su impresión sobre la difusión de su novela en el extranjero?

JGV: No es fácil medir estas cosas porque mis novelas se publican en 28 lenguas, creo. De esos espacios, yo solo puedo tener acceso a unos pocos. Desde luego, creo mucho en la capacidad de la literatura para desbaratar clichés, para enfrentarse a lugares comunes y dinamitarlos. Siempre recuerdo

que cuando a Philip Roth le dieron el premio Príncipe de Asturias y no pudo ir a recogerlo mandó una grabación en la que explicaba que la visión que se tiene de la vida norteamericana, de la vida en Estados Unidos, en Europa, es una visión simplificada, maniquea; y que si sus novelas contribuyen a destruir algunos lugares comunes o a demostrar la complejidad, las contradicciones, las sutilezas y las riquezas de la vida norteamericana, pues ese es uno de los grandes papeles de la literatura. Yo creo que mis novelas han tenido, modestamente, estos resultados en algunos lugares. *El ruido de las cosas al caer* me consta, por ejemplo, porque se me han acercado los lectores a decirlo, que es una novela que ha transformado la idea que los lectores tienen del negocio de la droga en Colombia, de la manera como nos ha cambiado las vidas y transformado las conciencias, el hecho de haber convivido con el narcoterrorismo, con la violencia impredecible de las bombas, de los tiroteos. Solo esa mínima transformación de la visión que se tiene de Colombia en el extranjero, que es como si la figura que es Colombia dejara de tener dos dimensiones y pasara a tener tres para esos lectores, eso es una inmensa satisfacción para mí.

MB: Es inevitable preguntar esto: ¿Podría adelantarnos algo sobre su próxima novela, proyectos, publicaciones?

JGV: Bueno, tengo dos otras obsesiones que andan por ahí flotando. Mis novelas tardan muchísimo en llegar a la primera página. *El ruido de las cosas al caer* tardó diez años a partir del primer documento que descubrí hasta que la escribí. *La forma de las ruinas* tardó siete, de manera que ahora sí, hay algunos fantasmas que andan por ahí flotando, que me han acompañado en los últimos siete u ocho años. Uno de ellos es mi interés por las historias de un veterano de la guerra de Corea que conocí hace algunos años, cuyas historias creo están convirtiéndose en una novela futura. De eso es, de lo que podría hablar ahora. Nada más, muchas gracias.

Création

Tú, padre Baudelaire (París)

Tino Villanueva

Citation recommandée : Villanueva, Tino. "Tú, padre Baudelaire (París)". *Les Ateliers du SAL* 8 (2016) : 211-212.

Tú, padre Baudelaire (París)

Entrando por la rue Auguste Comte
y atravesando por el Jardin du Luxembourg
para llegar al Boulevard du Montparnasse,
di con la visión de frondosos árboles en su verde,
verdadero verde,
y tres espléndidas explanadas.
El verde siempre invita a reposarse
sobre la alfombra, naturalmente, recibir el sol,
hacer yoga, picnics...
y que los niños jueguen a sus juegos.

Soleado día de julio —y mis pies llevaban prisa.
Por el blanco sendero sembrado de guijarros
doblé a la izquierda
y puesto que tu cuerpo, padre Baudelaire,
ha estado ausente de la tierra,
verte allí de pronto hecho piedra permanente,
tu busto en alto para toda la eternidad,
¿cómo no detener mis pasos, elevar la frente
para contemplarte?
Una llamada verde de árboles era el horizonte
detrás de ti —verdosas densidades a lo Delacroix.
Enseguida te di las gracias y más gracias
por haberme en estos años alumbrado cuando
a mi ventana le faltaba luz,
cuando una y otra vez las palabras me eludían
y la absurda y alta luna
francamente me aburría.

Si bien ya no recorres las calles
ni los salones literarios de esta metrópoli viviente,
seguiré tus pasos adonde me lleven y, un día,
cuando me acerque un tantito a tu estatura,
y estén los árboles reverdeciendo, vendré a verte.
Sin tropezarme demasiado con mis versos
en *la hermosa lengua de mi siglo*,
vendré con ganas a decirte lo que he visto,
a contarte cómo aquí en la tierra siguen las cosas.

Microficciones

Raúl Brasca

Citation recommandée : Brasca, Raúl. "Microficciones". *Les Ateliers du SAL 8* (2016) : 213-216.

Cinco palomas

Después de que no respondí la afrenta recibida, la condena de mi padre fue silenciosa pero evidente. Sentí su rechazo y, como otras muchas veces, necesité hacer lo que esperaba de mí. Le dije que partiría y él, como quien concede una última oportunidad, me dio su caballo más veloz y las cinco palomas mejor entrenadas de su palomar: de alguna manera quería presenciar mi venganza.

Atravesé bosques, crucé ríos y montañas. Más de una vez pensé en abandonar, pero el alboroto incesante de las palomas era un mandato que me obligaba a seguir. En un pueblo me dieron noticias de alguien que se parecía a quien me había infamado y al fin pude soltar la primera con la noticia. Fue un alivio. Solté la segunda apenas confirmé que estaba en el buen camino: *sí, es él, la venganza está a pocos días de cabalgata*. Mi impaciencia por librarme de ellas hizo que la tercera partiera antes de lo debido; apenas con un indicio escribí: *sé dónde está, estoy muy cansado pero no me rendiré*. Quedaban sólo dos y, sin embargo, apremiaban como si fueran cien. Atormentado, solté la cuarta sin novedad que lo justificara: *pronto no tendrás que avergonzarte de mí*.

El infeliz a quien perseguía palideció al verme. Antes de que se humillara y me diera pena le dije: "No quise ni quiero responder a tu ofensa porque ella no me alcanzó, pero tengo que matarte para dar paz a mi padre". Luego, escribí el quinto mensaje: *tu honor está a salvo*. Y mientras la última paloma volaba veloz con la ilusión del hijo recobrado yo, domando remordimientos, cabalgaba sin prisa en el sentido opuesto.

El cuerpo del delito

Hay que ser Dios para cometer incontables homicidios, llevarse las almas al más allá y dejar impunemente los cadáveres aquí a la vista de todos. Los que no lo somos, nos cuidamos de hacer desaparecer el cuerpo del delito y para eso, lo más seguro es ocultarlo en otro mundo. El homicida que concibió Gómez de la Serna, por ejemplo, arrojaba los cadáveres al espejo, al trasmundo, allí donde nadie iría a buscarlos. Más admirable todavía, es el ardid que usó el asesino del filósofo Chuang Tzu: dejó el cadáver en el mundo del sueño y puso al filósofo en el cuerpo de una mariposa, procurándole así unos pocos aleteos de

sobrevida. Con eso no sólo confundió al mismísimo Chuang Tzu sino que, antes de que muriera del todo, le hizo formular el famoso dilema con que él se volvería inimputable.

Revolución canina

El perro subversivo instaba a sus congéneres guardianes y lamedores de manos a alzarse contra el opresor ignorando la sentencia que impone que "el perro es el mejor amigo del hombre", acuñada por los humanos, decía, en beneficio de sus espurios intereses.

Cuando un amigo se va

1

Me levanté esta mañana y Juan, Pedro y Gabriel, me llamaron Néstor. Les recordé que soy Carlos. Pero insistieron en llamarme Néstor y llamarse entre ellos por otros nombres. Me contaron la historia de nuestra amistad, pero no es la que yo recuerdo. Me aburrieron.

2

Se levantó esta mañana llamándose Carlos, hasta ayer había sido Néstor. Fue inútil que Tomás, Lucas y yo, sus amigos, le recordáramos su nombre, los nuestros y la historia en común. Nos llama por otros nombres y la historia que cuenta no es la que recordamos. Su versión no nos gustó.

Del tiempo y la literatura

El monje que por regalo divino había vivido trescientos años en tres minutos embelesado por el trino celestial de un pajarito se aficionó al viaje temporal y retrocedió al origen de la vida en la máquina del tiempo. En ese virginal paisaje mató sin querer una mariposa y cuando regresó, dos segundos después en tiempo actual, notó que el presente había sido corregido y gobernaba un cruel tirano en lugar del buen hombre que había ganado las elecciones al momento de iniciar su viaje. Dedujo que la muerte de la mariposa había alterado irreversiblemente la cadena evolutiva y que un sutil cambio en la naturaleza humana había torcido las preferencias de los electores. Alterado, quiso distraer su culpa y se hizo músico con el nombre de Johnny, pero estaba preso en un mundo de relojes locos y decía cosas como "esto lo estoy tocando mañana". El tirano, que no toleraba excéntricos, mandó que lo asesinaran y él, para protegerse

mientras dormía, hizo que un ciego le pintara en los párpados los caracteres jázaros que matan apenas se los lee. Fue mala idea: lo aterraba el recuerdo de la princesa Ateh, a quien le habían puesto delante un espejo que adelantaba y otro que atrasaba y murió en el acto al leer los signos fatales entre dos parpadeos. Transido de miedo, torturado por el arrepentimiento y sin coraje para suicidarse, se dejó seducir por el diablo que lo transportó cien años al futuro, aduciendo que para entonces no quedarían rastros de su nefasto viaje a los orígenes. En efecto, no encontró vestigios de su paso por el mundo, pero igual perdió su alma, como Enoch Soames.

Fragmento de la novela inédita: *Un amor griego*

Zoe Valdés

Citation recommandée : Valdés, Zoe. "Fragmento de la novela inédita: *Un amor griego*".
Les Ateliers du SAL 8 (2016) : 217-220.

A Zê esa palabra, "alabastro", le pareció la más bella del mundo. No le sorprendió la parquedad de Orestes, aunque hablaba español, a veces se enredaba y prefería callar a cometer errores lingüísticos, y tampoco era demasiado culto, como se podía suponer que fuesen todos los griegos.

Avanzó a todo lo largo del Parque de los Mosquitos, frente a la Aduana, y se internó en la oscuridad de la calle Muralla, donde vivía. Pasó frente a la casa donde había residido hacía mucho más de un siglo Alexander von Humboldt, y algunas cuadras más abajo penetró en el número 160, después de dejar tras sí el parque Habana y el cine del mismo nombre.

El solar, como siempre, se encontraba a oscuras, rotos los focos de los pasillos y las partes comunes, a puras pedradas lanzadas por los pandilleros del barrio; la escalera apestaba, húmeda y encharcada. Desde el techo goteaban los meados y las heces fecales de los vecinos del segundo piso, quince familias, en total unas cuarenta y pico de personas; el baño llevaba tupido desde hacía una década, nadie podía pagar el arreglo y tampoco el gobierno ofrecía una opción alternativa. Sorteó los goterones que lo manchaban todo en derredor con lamparones de un color terroso y maloliente.

Por fin llegó al cuarto donde su padre la esperaba dándose sillón, tris tras tris tras tris tras, en penumbras, con el "amansaguapo" —como él lo llamaba— de grueso cuero encima de las rodillas. Su madre descansaba en el camastro, fingía dormir con tal de restarle importancia a la llegada tarde de su hija, y con la intención de que Gerardo, su marido, se acostara y no se pusiera demasiado violento. Sus hermanos menores respiraban profundamente rendidos en unos catres desvencijados, aunque limpios:

—¿Dónde carajo andabas? —preguntó airado el hombre blandiendo el cinto amenazador.

La madre dio un salto y se metió en el medio:

—¡Déjala, Gerardo, ya es grande! ¡No le pegues, chico!

—¡Cállate, Isabel! ¡Ya esta chiquita me tiene loco! ¡Mira cómo vuelve, como una puta, para que todo el barrio hable de nosotros, y nos señalen con el dedo! ¡Me botarán del trabajo! ¡Ésta me joderá la militancia! ¿No lo ves, no ves que me quiere jorobar! ¡Me va a fastidiar la existencia, hija.... Hija de... hija de tu madre!

—¡Más puta serás tú, cabrón! —replicó la mujer.

Isabel le pasaba la mano por el brazo con el que empuñaba el cinturón cuarteado, tratando de calmarlo con caricias leves, pero

cuando oyó el insulto, mientras hacía lo posible por retenerlo, él se deshizo de un gesto brusco.

Sordo a las súplicas de su mujer arreó un cintarazo a Isabel y enseguida le cayó encima a la hija. El cuero cruzó el brazo que Zê interpuso entre la cara y la hebilla para evitar males mayores —cicatrices, tantas tenía ya en las piernas que no podía darle el lujo y el gusto de que ahora le marcaran las mejillas—; sin embargo, no soltó ni un solo gemido, tampoco su rostro se alteró. Más bien hinchó el pecho, subió los hombros, demostrando coraje, parecía ahora más alta, así tan erguida, orgullosa y airada de haberlo enfrentado.

—Mamá, papá, debo hablarles, es muy serio, quiero que oigan lo que les tengo que decir... Sé que no les gustará, sobre todo a ti, papá, no te agradará nada... —mordió las palabras.

El padre dio unos pasos atrás y se derrumbó extenuado en el sillón, se quejó con un agudo y hasta cómico lamento de que le dolía el lado izquierdo del pecho y se llevó la mano, apretándose la tetilla; vestía una camiseta blanca y ancha.

Zê sintió pánico de que por su culpa a su padre le diera un infarto. Pero no, de ahí no pasó, bah, otro teatro del viejo.

—¡Déjate de alarde, no seas tan teatrero! —corroboró su madre.

Sus hermanitos despertaron, saltaron de los catres restregándose los ojos, habituados a los espectáculos irritantes entre sus padres y su hermana mayor.

Zê avergonzada con ellos trató de no someterlos a un nuevo percance entre ella y su padre, pero, ¿cómo hacer? Debía confesar de inmediato a sus padres su pesado secreto, y no podía hacerlo de otra manera que delante de los pequeños, no tenía otro sitio dónde hablarlo y que ellos no la oyeran, el cuarto donde vivían era demasiado estrecho, ¿dónde meterse, dónde esconderlos? Por fin se decidió:

—Yo, papá, mamá —dirigió una mirada furtiva a los niños, quienes la contemplaban aterrados, tal vez porque intuían que su declaración sería más borrascosa de lo habitual; entonces Pavel, el más pequeño se llevó el antebrazo a los ojos, tapándoselos de antemano, para evitar ser testigo de la furia, ella prosiguió:— ... Yo estoy... bueno, ustedes no se han dado cuenta pero... quería decirles que, que, yo estoy en estado...

—¿Qué ha dicho, Isabel? ¿Qué ha dicho ésta? ¿Qué has dicho, pedazo de mierda? —De súbito el rostro de su padre se recompuso como en un raro y perturbador sosiego, además palideció demasiado y los dientes le castañetearon. La joven advirtió que estaba conteniendo tremendamente la rabia, con tal de no empeorar la cosa delante de sus hijos menores.

—¿Qué has dicho? —insistió Isabel en un hilo de voz, tan ceniza como su padre blancuzco.

—Ya paso de los tres meses, mamá, estoy embarazada, sin remedio...

El cinto le cruzó el rostro levantándole un grueso verdugón. Al punto sus hermanos se escondieron debajo de la cama. Por más que la madre quiso interponerse recibiendo ella también dolorosos fuetazos no pudo evitar que el hombre desatara su cólera contra el cuerpo de la muchacha. Aquello, sin embargo, era una escena muda. Por esta vez nadie gritaba y eso le dio más pavor a Zê porque sabía lo que significaba el silencio; sólo se oían gemidos sordos, los de la adolescente, la desorbitante respiración de Gerardo, los jipíos del llanto contenido de la madre, y los latigazos del cinturón surcando el aire, cayendo sin piedad sobre los huesos de Zê.

El silencio cómplice durante las escenas de tortura y violencia formaba parte de la historia de la vida cotidiana en Aquella Isla, como en una especie de teatro del Nô, donde las pausas dolorosas siembran intrigas imperecederas y aleccionadoras en la mente del espectador. Escenas similares a éstas proliferaban en La Habana de los setenta: la violencia debía ser actuada callada, y dramáticamente perfecta entre bastidores, aunque sin consecuencias justas, exentas de moralejas, como si ocurrieran en la penumbra temible del monte, en una desolada selva, donde la ley natural es la de la depredación.