



**Numéro 10
2017**

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

Conseil de rédaction : Marie-Alexandra Barataud, Enrique Martín Santamaría,
Sofía Mateos, Raquel Molina Herrera, 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 Babeș-Bolyai, Cluj-Napoca
Laurence Breysse-Chanet, Université Paris-Sorbonne
Rosalba Campra, Università degli Studi di Roma "La Sapienza"
José Cardona-López, Texas A&M International University
Maricruz Castro Ricalde, Tecnológico de Monterrey, Campus Toluca
Elsa Cross, UNAM
Alai Garcia Diniz, Universidade Federal de Santa Catarina
Antonio Fernández Ferrer, Universidad de Alcalá
Paul-Henri Giraud, Université Charles de Gaulle Lille III
Javier Gómez-Montero, Christian-Albrechts-Universität zu Kiel
Luz Elena Gutiérrez de Velasco, Colegio de México
Claudia Hammerschmidt, Friedrich-Schiller-Universität Jena
Gustavo Jiménez, UNAM
Théophile Kouï, Université de Cocody
María Rosa Lojo, Universidad del Salvador/Conicet
Covadonga López Alonso, Universidad Complutense de Madrid
Nadine Ly, Université de Bordeaux III
Adriana Mancini, Universidad de Buenos Aires
Giovanni Marchetti, Università di Bologna
Naín Nómez, Universidad de Santiago de Chile
Rafael Olea Franco, Colegio de México
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

Paula García Talaván, 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

Marisella Buitrago Ramírez, Université Paris-Sorbonne

Karla Calviño, Université Paris-Sorbonne

Gerardo Centenera, Université Paris-Sorbonne

Eduardo Cortés, Université Paris-Sorbonne

Julia Isabel Eissa Osorio, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla

Erik Le Gall, Université Paris-Sorbonne

Charles-Edouard Machet, Université Paris-Sorbonne

Diana Paola Pulido Gómez, Université Paris-Sorbonne

Edition électronique

Maquette : Andrea Torres Perdigón et Gerardo Centenera

Montage et site : Charles-Edouard Machet et Raquel Molina Herrera

Réception des articles et contact

Marisella Buitrago Ramírez et Eduardo Cortés

Table des matières

Exordio	6
Présentation	8
Articles	11
Écritures plurielles et voyages temporels : Jorge Luis Borges (1986-2016)	12
Paul-Henri Giraud	
“Documentos del mundo ultraterreno”: ecos y correspondencias entre las obras de Xul Solar y Jorge Luis Borges	13
Adriana Mancini	
Jorge Luis Borges en dos tiempos	29
Écritures plurielles : théorie et pratique de la « novela corta »	41
Mariana Ozuna	
Géneros menores dieciochescos, claves en la cultura letrada moderna	42
Facundo Reyna Muniain	
Viaje terrible, una travesía del cuento a la <i>nouvelle</i> de aventuras	52
Mélanges	71
Rocío Oviedo Pérez de Tudela	
Pasos de papel: el rastro de Rubén Darío en la prensa española	72
Monique Plâa	
De la référence au leitmotiv ou les formes contradictoires d'une même « sincérité »	89
Olga Lobo	
El ojo Cortázar: de las maneras de ver (en) la obra cortazariana	101
Victoria Ríos Castaño	
Les fanatismes parallèles de <i>La guerra del fin del mundo</i>	116
Comptes-rendus	136
Belén Izaguirre Fernández	
El narcotráfico, sus imaginarios y sus producciones culturales en México y Colombia	137
Karla Calviño Carvajal	
Guillermo Cabrera Infante: una literatura sin final	142

<i>Enrique Martín Santamaría</i>	
El diario, un género líquido	147
<i>Raquel Molina Herrera</i>	
Celebración del centenario del nacimiento de Julio Cortázar y Adolfo Bioy Casares	154
<i>Eliff Lara Astorga</i>	
El otro y (prodigioso) Amado Nervo	157
Entretien	162
<i>Sofía Mateos Gómez et Eric Le Gall</i>	
“Mientras tengamos la capacidad de articularla en palabras, la ciudad continuará viva”: entrevista con Vicente Quirarte	163
Création	179
<i>Vicente Quirarte</i>	
Intermedio mexicano	180
<i>Elqui Burgos</i>	
Poemas	186

Numéro 10

Exordio

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

Citation recommandée : Ramos-Izquierdo, Eduardo. "Exordio". *Les Ateliers du SAL* 10 (2017) : 6-7.

No es ciertamente la primera vez que algunas líneas como las que siguen insisten en que el tiempo es cambio a pesar de la permanencia.

En esta décima entrega de *Les Ateliers du SAL* hay un cambio en el consejo de redacción. Les agradezco encarecidamente a Paula García Talaván, Roberta Previtera y Jérôme Dulou su eficaz colaboración en la edición y publicación de nuestra revista durante los últimos años. A partir de ahora, un nuevo equipo formado por Marie-Alexandra Barataud, Sofía Mateos, Raquel Molina, Victoria Ríos y Enrique Martín asumirá en forma colegial las funciones del consejo de redacción; estos investigadores coordinarán, de manera alternada, los números. En particular, Victoria Ríos se ha encargado con gran dedicación y responsabilidad a la edición del presente volumen.

La permanencia está en nuestra propuesta estético-crítica de la prioridad por lo literario y por la conciencia de su papel fundamental en la cultura. De igual manera está en la forma concreta de la realización de cada uno de los números de nuestra revista. Así, investigadores de diferentes generaciones llevan a cabo las diversas etapas de su publicación en una labor de equipo siempre con benevolencia, entusiasmo y espíritu crítico. Les expreso mi renovado agradecimiento.

Ver la *aparatosa máquina del mundo* en la riqueza de la pluralidad y de la libertad en la literatura.

ERI

Presentación

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

Citation recommandée : Ríos Castaño, Victoria. "Presentación". *Les Ateliers du SAL* 10 (2017) : 8-10.

Fieles a la estructura de nuestra revista, este décimo número de *Les Ateliers du SAL* consta de cuatro secciones. La primera la integran artículos del Coloquio internacional “*Escripturas plurales y viajes temporales: Jorge Luis Borges (1986-2016)*”, que organizamos en colaboración con la Università Ca Foscari Venezia y que tuvo lugar en la Universidad Paris-Sorbonne los días 9 y 10 de noviembre de 2016; textos del Seminario interuniversitario por videoconferencia “*Escripturas plurales: teoría y praxis de la novela corta*”, que coorganizamos con la Texas A&M International University y la UNAM en las sedes de las tres universidades durante la primavera de 2017; y colaboraciones incluidas en “Miscelánea”. Le siguen la sección de “Reseñas”; la entrevista a un escritor contemporáneo y, por último, los textos de creación inéditos.

El primer dossier comprende dos estudios particularmente relevantes para la crítica borgeana, escritos por dos destacados académicos: Adriana Mancini y Paul Henri Giraud. Mancini nos ofrece un revelador análisis comparativo de varias obras de Borges que nos ayudan a comprender mejor su concepción de la Pampa, el gaucho y el tango, mientras que, con su fecundo artículo, Giraud contribuye al estudio de la relación personal y artística entre Borges y Xul Solar.

El segundo dossier presenta otros dos sugerentes ensayos, los de Mariana Ozuna Castañeda y Facundo Reyna Muniain, quienes dilucidan los procesos por los que transita el texto antes de convertirse en novela corta. Ozuna Castañeda examina, a rasgos generales, las aportaciones al género por parte del diálogo y de la carta en México, mientras que Reyna Muniain realiza un análisis contrastivo de *Viaje terrible* (1941), de Roberto Arlt, y dos cuentos publicados con anterioridad por el mismo autor.

La sección “Miscelánea” se divide, a su vez, en dos ejes. El primero, dedicado a Rubén Darío, lo conforman los ensayos de dos experimentadas especialistas. Rocío Oviedo Pérez de Tudela realiza un pormenorizado estudio de cómo la prensa española se hace eco de la presencia de Darío en España a finales del siglo XIX, mientras que Monique Plâa atiende al Darío poeta y rastrea tres *leitmotivs* en su obra: Verlaine, Watteau y la historia de Francia. El segundo eje de esta sección “Miscelánea” recoge otros dos artículos de interés para la literatura y la cultura latinoamericana. Olga Lobo, especialista en Cortázar, nos deleita con un estudio sobre la influencia que el arte pictórico ejerce en la evolución de la poética escritural del autor y, finalmente, Victoria Ríos Castaño escribe sobre los fanatismos de *La guerra del fin del mundo* a la luz de varias declaraciones realizadas por Vargas Llosa al respecto.

En la sección de reseñas proponemos notas críticas, como es nuestra costumbre, de cinco publicaciones recientes: Gustavo

Jiménez Aguirre, Jorge Pérez Martínez y Salvador Tovar Mendoza (eds.), *Amado Nervo: El bachiller, El donador de almas, Mencía y sus mejores cuentos*, reseñado por Eliff Lara Astorga; Roland Spiller (ed.), *Julio Cortázar y Adolfo Bioy Casares: Relecturas entrecruzadas*, por Raquel Molina Herrera; Ana Gallego Cuiñas, Christian Estrade y Fatiha Idmhand (eds.), *Diarios latinoamericanos del siglo XX*, por Enrique Martín Santamaría; Brigitte Adriaensen y Marco Kunz (eds.), *Narcoficciones en México y Colombia*, por Belén Izaguirre Fernández, y, finalmente, Claudia Hammerschmidt (ed.), *La escritura meta-final de Guillermo Cabrera Infante: Homenaje a su obra "casi completa"*, por Karla Calviño Carbajal.

En este número tenemos igualmente el placer de reproducir una entrevista de Vicente Quirarte, concedida a Sofía Mateos Gómez y Erik Le Gall, en la que el escritor mexicano reflexiona, entre otros aspectos, sobre el diálogo entre la historia y la literatura y su relación personal con la ciudad de México. Para finalizar, tenemos también el honor de incluir en nuestra sección de textos inéditos el capítulo inicial de una novela que está escribiendo Vicente Quirarte y una selección de poemas de Elqui Burgos.

Quisiéramos agradecer nuevamente a los colegas que participan en el Consejo de redacción, el Comité editorial y el Comité científico de *Les Ateliers du SAL* por sus pacientes y minuciosas lecturas, relecturas y observaciones siempre pertinentes. De igual manera, le agradecemos al joven equipo editorial su disponibilidad, dinamismo, dedicación y entusiasmo en la realización de este número que nos permite volver a compartir nuestra pasión plural por la escritura literaria.

VRC

Articles

Écritures plurielles et voyages temporels : Jorge Luis Borges (1986- 2016)

“Documentos del mundo ultraterreno”: Ecos y correspondencias entre las obras de Xul Solar y Jorge Luis Borges

Paul-Henri Giraud
Université de Lille
p.h.giraud@orange.fr

Citation recommandée : Giraud, Paul-Henri. “‘Documentos del mundo ultraterreno’: Ecos y correspondencias entre las obras de Xul Solar y Jorge Luis Borges”. *Les Ateliers du SAL* 10 (2017) : 13-28.

"Xul Solar" es, como se sabe, el

seudónimo del pintor, literato e inventor argentino Óscar Agustín Alejandro Schulz Solari (1887-1963), en el que traslada el apellido paterno al anagrama latino de "luz" [*lux*] y el materno se reduce en homenaje al sol y al suelo natal. [...] Fue uno de los amigos más íntimos de Borges, con quien compartió la lectura de autores místicos (Blake, Swedenborg) o tratadistas de cábala de su ecléctica e importantísima biblioteca (Croce y Gallo 511).

Según uno de los mejores conocedores de la obra de Xul, "los extraños universos mentales construidos por Borges encuentran eco en sus pinturas" (Gradowczyk, "Xul y Borges" 217). Este artículo se propone mostrar cómo algunos textos de Borges -dos relatos de *Ficciones* (1944) y un soneto de *El hacedor* (1960)- y ciertas imágenes e invenciones de Xul se pueden responder y esclarecer recíprocamente.

En 1949 Borges escribe a propósito de su amigo:

Hombre versado en todas las disciplinas, curioso de todos los arcanos, padre de escrituras, de lenguajes, de utopías, de mitologías, huésped de infiernos y de cielos, autor panajedrecista y astrólogo, perfecto en la indulgente ironía y en la generosa amistad, Xul Solar es uno de los acontecimientos más singulares de nuestra época. Hay mentes que profesan la probidad, otras, la indiscriminada abundancia; la invención caudalosa de Xul Solar no excluye el honesto rigor. Sus pinturas son documentos del mundo ultraterreno, del mundo metafísico en que los dioses toman las formas de la imaginación que los sueña. La apasionada arquitectura, los colores felices, los muchos pormenores circunstanciales, los laberintos, los homúnculos y los ángeles inolvidablemente definen este arte delicado y monumental (*Textos recobrados* 260)¹.

Aunque la modestia de Borges lo prohibiera, sus lectores pueden difficilmente resistir a la tentación de aplicar estas frases al mismo autor de *Ficciones*.

Si Borges alabó tanto a Xul, es, sin duda, porque encontró en él una búsqueda afín a la suya, en el contexto particular, a la vez marginal y cosmopolita, de Argentina entre los años 20 y los años 50. Como lo escribe Mario H. Gradowczyk, "la fascinación que origina la amistad entre un pintor marginal y un escritor casi ciego radica en que ambos se propusieron realizar un programa de creación que tiene aspiraciones universales comunes, en el contexto de un país periférico" ("Xul y Borges" 210). En este breve ensayo, nos centraremos en algunos temas que unen a los dos creadores, temas que podrían parecer heterogéneos, pero

¹ Véase "Prólogo del catálogo de la exposición de la Galería Samos".

que están en realidad íntimamente vinculados entre sí: la invención de un idioma, el interés por la magia, el ajedrez, la geometría y la cartografía, y finalmente el cosmopolitismo.

El o los idiomas incesantemente "inventados" por Xul resultan de la asociación de varios idiomas europeos existentes, de modo que su utopía lingüística se asienta en el sueño de fusionar en una unidad superior esas culturas muchas veces encontradas. El proyecto cosmopolita, por su parte, se propone valorar las diferencias culturales y enriquecerse por ellas sin reducirlas a la unidad. Entre un idioma unitario y la variedad cosmopolita late una tensión irreductible pero fecunda, con una orientación ética común: la simpatía por lo extranjero. Tanto Borges como Xul parecen, en efecto, haber buscado en sus respectivas obras un derivativo a la presión nacionalista que afectó a Argentina entre 1920 y 1950. Poner en relación a su país con el resto del mundo, este sería un proyecto político común subyacente en las obras de ambos creadores más allá de sus diferencias -sin perjuicio de múltiples relaciones entre este mundo y el otro o los otros. Ahora bien, ¿qué mejor que la geometría para poner dos puntos en relación? La cartografía fantástica de Borges, la cartografía mística y astrológica de Xul, se proponen objetivar y revelar relaciones ocultas, cifrar o quizás exorcizar el destino -el cual no tiene mejor expresión, tal vez, que el juego de ajedrez.

El único idioma universalmente no hablado

Xul Solar ilustró tres libros de Borges², entre ellos *El idioma de los argentinos* (1927). Xul se interesó tanto o más que Borges por el problema lingüístico, dedicando gran parte de su vida a la invención de nuevos lenguajes. "Consciente de las limitaciones expresivas y de las rigideces gramaticales del español, creó un nuevo lenguaje para América, y lo bautizó "neocriollo" o "neocreol", lenguaje que utilizó hasta su muerte" (Gradowczyk, "Xul y Borges" 210). Este idioma, que Macedonio Fernández definió como "el único idioma universalmente no hablado"³ y Borges como "el castellano aligerado de torpezas y enriquecido de inesperados neologismos"⁴, se presenta, de hecho, como una "mezcla de castellano y portugués, con agregados de alemán e inglés" (Svanascini 36); "un lenguaje aglutinante [...] pensado en función de una utopía de confraternización latinoamericana"

² En 1926, Xul "ilustra con cinco pequeñas viñetas su libro [de Borges] *El tamaño de mi esperanza* [...]. Borges le dedica el ensayo: 'El idioma infinito' publicado en ese libro. [...] [En 1927] Xul realiza seis ilustraciones para el nuevo libro de Borges, *El idioma de los argentinos*. [...] [En 1946] ilustra *Un modelo para la muerte*, por B. Suárez Lynch (seudónimo de Adolfo Bioy Casares y Jorge Luis Borges)". (Gradowczyk, *Alejandro Xul Solar* 236-237, 239)

³ Citado en una dedicatoria de 1941 citada en Artundo, 219.

⁴ "Laprida 1214", véase en Borges, *Atlas* (1984), *Obras completas III* 531.

(Schwartz 35). Se trata de un lenguaje lúdico y humorístico, pero también utópico:

El juego consiste en crear lenguas que nadie habla, basadas en idiomas existentes, combinando resonancias etimológicas, variantes fonéticas y fragmentos de palabras. La creatividad se ejerce en la propia base del lenguaje, destruyendo el aspecto comunitario de varios idiomas para crear la proyección futura de nuevas comunidades lingüísticas: el "futur lenguage del Contenente" (Louis, "Acontecimentos" 45).⁵

Así se comprende la despedida a Leopoldo Marechal publicada por Xul en el número 37 de *Martín Fierro*, el 20 de enero de 1927: "Ud. mi simpatifluido. Lo psicoabrazo y nos hemos de frecuenreunir por los sueñipaises por los taquipaises de Fantasia. Suyo. XS" (Baur 70). La "fantasía" aquí invocada, sin tilde y con mayúscula, delata, sin embargo, el carácter difícilmente objetivable y por ende comparible del idiolecto evolutivo de Xul, que Macedonio Fernández no dudaba en calificar de "una lengua de incomunicación" (Lindstrom 44; Schwartz 43). De hecho, aunque Xul siempre consideró "el criol, o neocriollo" como "futuro lenguage del Contenente", Borges nunca ocultó su escepticismo frente a la fiabilidad de esta empresa, como consta en la anécdota siguiente:

[...] yo le entregué un libro, le pedí al día siguiente un artículo para *Critica*, y él me preguntó: lo firmaré o no, y yo le dije, no; entonces él escribió un excelente artículo en español común, pero si hubiese tenido que firmarlo lo hubiese escrito en su idioma ininteligible para los demás, incluso para él mismo, Xul, que ya lo había dejado atrás en el momento en que me entregaba el manuscrito (*Borges habla* 86).

En 1940, como recuerda Gradowczyk, Borges propone un pastiche de este idioma:

En "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius" [II] [versión pre-original, *Sur*, mayo 1940], la explicación de Borges sobre el lenguaje de Tlön se apoyó en el neocriollo: "Por ejemplo, no hay palabra que corresponda a la palabra *luna*, pero hay un verbo que sería en español *lunecer* o *lunar*. *Surgió la luna sobre el río* se dice *hlör u fang axaxaxas mlö* o sea en su orden: hacia arriba (*upward*) detrás duradero-fluir luneció. (Xul Solar traduce con brevedad: upa tras perfluyue lunó. *Upward, behind the onstreaming it mooned*) (Gradowczyk, "Xul y Borges" 211).⁶

La palabra *axaxaxas* recuerda la fórmula mágica *abracadabra*. ¿Y no habría en esta palabra una referencia risueña a las

⁵ Todos los pasajes citados de este artículo han sido traducidos por mí del original en portugués.

⁶ Cf. Borges, "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius", véase *Obras completas I* 518-519.

iniciales de Alejandro Xul Solar?" (Gradowczyk, "Xul y Borges" 211). Al asimilarse a un mago, la figura de Xul se sitúa, pues, de manera burlesca, en el mismo gremio -prestigioso, inquietante y algo maloliente- de "Esmerdis el mago" (Borges, *Obras completas I* 515).

La impronta de Xul en "Tlön" se ve confirmada más adelante en el relato "con la mención de un departamento de la calle Laprida (allí vivía Xul), donde apareció misteriosamente una brújula cuyas letras corresponden a uno de los alfabetos de Tlön" (Gradowczyk, "Xul y Borges" 216). Puntualicemos que una brújula es un instrumento supuestamente capaz de indicarnos un norte, un "sentido" -una dirección y una significación. Al aludir al *creol* para traducir una frase del lenguaje de Tlön de la cual ya teníamos el original castellano, Borges no solo despista al lector y hace Tlön más incomprendible; también pone en evidencia el carácter inservible, baladí y tal vez peligroso de las fantasías lingüísticas de su amigo.

Annick Louis resume así la ambigüedad de esta referencia a Xul:

El lenguaje es sin duda uno de los centros de interés que compartían Xul y Borges, interés común entre intelectuales, especialmente en la Argentina de los años 20 y 30. En este sentido, bien es verdad que "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius" puede ser leído como un homenaje a las ideas de Xul Solar sobre el lenguaje, pero es también innegable que puede ser interpretado como una parodia de esas ideas, o incluso peor: como una lectura ideológica. En el relato, el idioma creado no es solamente un juego practicado por una pequeña élite: es también el instrumento de un totalitarismo que lleva a la desaparición de los otros idiomas. Al imaginar que la sociedad lo pusiera en práctica, o al pensar en sus posibles efectos, Borges politiza las producciones lúdicas de Xul: el lenguaje se hace fascista, en una época en que los textos de Borges combaten, de manera indirecta pero firme, el fascismo europeo (Louis, "Acontecimientos" 44).

Quizá esta crítica de Borges se deba interpretar como una marca de distanciamiento ideológico con respecto a Xul. En efecto, "il semble que Xul ait connu un moment d'enthousiasme pour le fascisme, puis pour le péronisme, qui l'aurait éloigné de Borges" (Louis, *Borges face au fascisme I* 114). Aun así, no hay ninguna evidencia de este distanciamiento a nivel de amistad. La misma autora señala que "la relecturas que Borges solía hacer de su propia producción y de la sus amigos son siempre irónicas, severas y cariñosas" (Louis, "Acontecimientos" 45), de modo que la crítica de Borges se puede ver como una advertencia a todos, incluso a sí mismo, contra la posible fascinación ejercida por todo proyecto lingüístico, social y político "totalizador". De hecho, "la description du narrateur ne dissimule pas le fait que la langue de Tlön est une langue fascinante, et cela malgré son effet néfaste

sur une variété de langues déjà existantes, qu'elle anéantit" (Louis, *Borges face au fascisme* 1 115).

Para el lector de *Ficciones*, la mención de la brújula en "Tlön" no deja de relacionar este cuento -y, por ende, a Xul mismo- con un cuento escrito dos años después, titulado "La muerte y la brújula". Pero antes de seguir esta pista, hay que señalar el gusto común de Xul y Borges por la magia, el ajedrez, los mapas y las representaciones geométricas.

El arte narrativo y la magia

En "Tlön" (cuento escrito, recordemoslo, en 1940), después de aludir a Xul, el narrador cita una supuesta "Posdata de 1947". Esto le permite a Borges, con sumo "arte narrativo", relatar el futuro -un futuro mágico- en tiempo pasado. La perspectiva temporal se hace aún más compleja cuando un acontecimiento sucedido en 1942 se presenta como oscuramente "premonitorio" de lo que sigue:

Hacia 1942 arreciaron los hechos. Recuerdo con singular nitidez uno de los primeros y me parece que algo sentí de su carácter premonitorio. Ocurrió en un departamento de la calle Laprida, frente a un claro y alto balcón que miraba el ocaso. La princesa de Faucigny Lucinge había recibido de Poitiers su vajilla de plata. Del vasto fondo de un cajón rubricado de sellos internacionales iban saliendo finas cosas inmóviles: platería de Utrecht y de París con dura fauna heráldica, un samovar. Entre ellas -con un perceptible y tenue temblor de pájaro dormido- latía misteriosamente una brújula. La princesa no la reconoció. La aguja azul anhelaba el norte magnético; la caja de metal era cóncava; las letras de la esfera correspondían a uno de los alfabetos de Tlön. Tal fue la primera intrusión del mundo fantástico en el mundo real (*Obras completas I* 526-527).

Poco a poco se cuela la extrañeza. Los objetos inanimados se animan: "latía" una brújula; la aguja "anhelaba". Un determinismo sobrenatural se impone a la materia, pero también al espíritu del narrador y del lector.

Ahora bien, esta etapa del relato -cuando parece que estamos más lejos de la realidad empírica y más perdidos en un laberinto de azarosas premoniciones- es precisamente el momento que elige Borges para recordarnos la actualidad política más acuciante de su tiempo: el enfrentamiento ideológico de los dos grandes totalitarismos del siglo XX, el bolchevismo y el nazismo, y su posible convergencia, ilustrada en esos años con el pacto germano-soviético (agosto 1939-junio 1941). Lo fantástico, entonces, aparece como algo más que un juego estético. La aparente evasión de la realidad tantas veces reprochada a Borges (Louis, *Borges face au fascisme* 1 27) o aquí, más precisamente, el súbito y múltiple hundimiento de la realidad, resulta ser una estrategia narrativa para denunciar de manera

más atinada, aunque "oblicua"⁷ o "dialéctica", la cosmovisión totalitaria. Como si esta ideología necesitara de lo fantástico para ser aprehendida en todo su "rigor" irracional -en lo que Octavio Paz hubiera llamado sus "inicuas simetrías" (202):

Casi inmediatamente, la realidad cedió en más de un punto. Lo cierto es que anhelaba ceder. Hace diez años bastaba cualquier simetría con apariencia de orden -el materialismo dialéctico, el antisemitismo, el nazismo- para embelesar a los hombres. ¿Cómo no someterse a Tlön, a la minuciosa y vasta evidencia de un planeta ordenado? Inútil responder que la realidad también está ordenada. Quizá lo esté, pero de acuerdo a leyes divinas -traduzco: a leyes inhumanas- que no acabamos nunca de percibir. Tlön será un laberinto, pero es un laberinto urdido por hombres, un laberinto destinado a que lo descifren los hombres.

El contacto y el hábito de Tlön han desintegrado este mundo. Encantada por su rigor, la humanidad olvida y torna a olvidar que es un rigor de ajedrecistas, no de ángeles (*Obras completas I* 528).

Tal denuncia del nazismo y del bolchevismo en el momento de su máxima amenaza -la de "desintegrar este mundo"- se hace, pues, de manera doble. Por un lado, el narrador finge admirar un "orden" terrible, inhumano, que en realidad abomina: desesperación de la ironía. Por otro lado, esta denuncia se da el lujo de parecer haber triunfado, ya que forma parte de la "Posdata de 1947": esperanza de la ironía, y victoria anticipada del espíritu sobre la tiranía. La historia dio razón al narrador borgiano en cuanto al hitlerismo, que en 1947 había sido aplastado, pero no así en cuanto al llamado "socialismo real", que todavía tendría varios decenios por delante para ejercer su "rigor de ajedrecistas".

En los años que siguen a la Segunda Guerra Mundial, Xul, por su parte, pinta una serie de obras lúgubres, de "Cuevas"⁸ llenas de ojos de espías, de ciudades en "Ruinas"⁹. En "Rua Ruini"¹⁰, los símbolos respectivos del comunismo y del nazismo aparecen como los causantes mudos de una catástrofe que no sólo azotó a sus propios edificios ideológicos, sino también a las religiones milenarias de la humanidad. Todas las paredes destruidas contienen un símbolo: no sólo la hoz y el martillo y la esvástica, sino también -amén de otros dos signos cabalísticos- la cruz latina, la cruz ortodoxa, la luna creciente islámica y la estrella de David. En esta última pared, más alta que las otras, aparecen

⁷ Para Annick Louis, los relatos de *Ficciones* (1944) y *El Aleph* (1949) "renvoient aux problématiques culturelles des années du fascisme, sans les thématiser, à partir d'une esthétique oblique". (Louis, *Borges face au fascisme* 1 281)

⁸ Acuarela, 1948, 30 x 35 cm, Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires (*Xul Solar* 146).

⁹ Acuarela, 1950, 35 x 50 cm, Museo Xul Solar, Buenos Aires (*Xul Solar* 153).

¹⁰ Acuarela, 35 x 50 cm, Museo Xul Solar, Buenos Aires (*Xul Solar* 149).

también las fechas "1934-1945", que corresponden a la larga persecución de los judíos por el régimen nazi. Varios cuerpos sin vida yacen en el suelo. Un sobreviviente, nimbado de luz, contempla este espectáculo con los brazos colgando y las manos abiertas en signo de impotencia.

Volviendo al famoso texto de Borges que se acaba de citar, no sólo se presta, por supuesto, a una lectura política sino estética. Como en otras *Ficciones* (pensemos en "El milagro secreto") y en el conjunto de la obra de Borges, literatura y metaliteratura se ofrecen como un consuelo de la historia. Para este autor escéptico pero fascinado por la "magia", esta se realizaba plenamente en "el arte narrativo", como lo había dejado claro al final de un ensayo de 1932:

He distinguido dos procesos casuales: el natural, que es el resultado incesante de incontrolables e infinitas operaciones; el mágico, donde profetizan los pormenores, lúcidos y limitados. En la novela, pienso que la única posible honradez está con el segundo. Queda el primero para la simulación psicológica (*Obras completas I* 271)¹¹.

Notemos que la fantasía propia de la cosmovisión mágica no excluye la "honradez" -palabra usada por Borges para calificar el arte de Xul; palabra no tan alejada de otra palabra clave del idiolecto borgiano, también aplicada a su amigo: el "rigor".

Un rigor de ajedrecistas...

Borges compartió con Xul la fascinación por el ajedrez. Si el primero impuso a sus lectores nuevas reglas de lectura, el segundo inventó nuevas reglas para el ajedrez:

El *panjuego* (juego universal) fue desarrollado por Xul Solar en la década de los treinta. Esta suerte de ajedrez modificado se caracteriza por que cada una de sus piezas está marcada con una consonante (salvo los peones que son números). Cada casilla en el tablero se distingue, a su vez, por una combinación de vocales. De esta manera, cada movimiento de las piezas sobre el tablero produce diferentes palabras (Gache 61).

Vemos que la preocupación lingüística de Xul subyace en sus creaciones lúdicas. Como lo sugiere el prefijo totalizador, el *panjuego* es un precursor de la *panlengua*, que Xul elabora después de la Segunda Guerra mundial¹². Él mismo define su juego como "la lengua cuyo diccionario es su tablero" (Artundo

¹¹ Véase "El arte narrativo y la magia", *Discusión*.

¹² En esa época, "sus creaciones están a tono con los grandes bloques en los que ha quedado dividido el mundo luego de finalizar la II Guerra: Panamérica, Paneuropa y Panasia. De esta manera, así como el *neocriollo* busca una integración mayor entre los países de América latina, la *panlengua* busca ser 'la lengua complementaria entre los tres bloques'" (Artundo 223).

225). Lo ideó "con base astrológica, con tablero de doce casillas por trece", donde "las piezas representan astros o signos zodiacales"¹³. El *panjuego* pretende ser mucho más creativo y profundo que el mero juego de ajedrez: "En un desarrollo del ajedrez, los casilleros corresponden a días, semanas, meses, y los trebejos representan las constelaciones [...] mediante sus movimientos se pueden desarrollar ideas, estructurar poemas, jugar como músico, como pintor o como matemático" (Svanascini 37). En el *panjuego*, recorrer el espacio del tablero es recorrer el tiempo de una existencia, ya que está dividido en días, semanas, meses. Jugar al *panjuego* es inventarse una existencia "otra"; indagar en los astros para conocerse mejor; darse, tal vez, la ilusión de burlar el destino.

Jugar, pues, a ser el Dios que mueve al jugador como el jugador mueve la pieza, según el segundo soneto de Borges del diptico "Ajedrez" (*El hacedor*, 1960); se trata de jugar, quizás, a olvidar que nadie (ni Dios) escapa a su destino:

Tenué rey, sesgo alfil, encarnizada
 reina, torre directa y peón ladino
 sobre lo negro y blanco del camino
 buscan y libran su batalla armada.

No saben que la mano señalada
 del jugador gobierna su destino,
 no saben que un rigor adamantino
 sujetta su albedrío y su jornada.

También el jugador es prisionero
 (la sentencia es de Omar¹⁴) de otro tablero
 de negras noches y de blancos días.

Dios mueve al jugador, y éste, la pieza.
 ¿Qué Dios detrás de Dios la trama empieza
 de polvo y tiempo y sueño y agonía? (*Obras completas II* 226-227).

Como el *panjuego*, este soneto -poema cuádruple, casi cuadrado, dúctil combinación de 3 y 4- exemplifica de manera magistral, la proyección del tiempo sobre el espacio. La magia

¹³ Testimonio de Xul Solar (1947) (Artundo 218).

¹⁴ Omar Khayam, poeta persa (1050-1123), cuyos *Rubaiyyat* habían sido traducidos al inglés en 1859 por Edward Fitzgerald. «Dès les débuts de sa carrière, Borges a manifesté une ferveur toute particulière pour les *Rubaiyyat*, que son père avait entrepris de traduire en espagnol, d'après la version de Fitzgerald, en hendécasyllabes [...]. Le tercet qui fait ici allusion à Omar peut être rapproché du début de la strophe XIX, ainsi traduite par Jorge Borges [sic] pour la revue d'avant-garde *Proa* : 'El Mundo es un tablero cuyos Cuadros / son Noches i son Días, i el Azar / a un antojo nos mueve como a Piezas [...]'. (Cf. Jean Pierre Bernès, Borges, *Œuvres complètes II* 1559)

propia del arte narrativo se plastifica y ocupa espacio en el tablero de ajedrez. Cada partido se vuelve cifra de la vida humana. Jugar al ajedrez es anticipar su destino y, tal vez, aprender a morir. En este poema como en "Tlön", la palabra "rigor" se ve asociada no con los "ángeles" -tan apreciados por Xul¹⁵- sino con un elemento que deshumaniza el rigor, calificado aquí de "adamantino", allí "de ajedrecistas". Como muchas veces en Borges, en conformidad con la moral homérica -siendo el "hacedor" a la vez Homero y Borges mismo (cf. *Obras completas II* 191-192)-, todo "exceso" resulta una falta moral, inevitablemente castigada por Dios o los dioses.

En su último texto dedicado a Xul, Borges, después de mencionar el *creol*, se refiere a "la *panlengua*, basada" -como el *panjuego*- "en la astrología"¹⁶. Los mapas astrológicos u "horóscopos pictóricos" (Svanascini 43) de Xul parecen originarse en la misma obsesión que su búsqueda idiomática. En Borges como en Xul, los mapas se vuelven fantásticos. Comparten con los tableros de ajedrez el rigor de la geometría y se pueden volver cifras del destino.

[Un rigor]... no de ángeles

¿Quién mejor que el pueblo judío vivió la historia como una trama "de polvo y tiempo y sueño y agonía"? Se conoce el filosemitismo de Borges¹⁷. El cuento "La muerte y la brújula", publicado en el número 92 de *Sur* en mayo de 1942, ofrece un eco a las inquietudes de "Tlön", publicado dos años antes. Esta vez, Borges evoca indirectamente el destino trágico de los judíos perseguidos en Alemania a través de su eco en el antisemitismo argentino, el cual se expresaba entonces en ciertas publicaciones católicas extremistas¹⁸. Es notable que el "rigor" de la persecución encuentre en este cuento su mejor expresión en la geometría -siendo "La muerte y la brújula", según Ernesto Sábato, "un caso extremo de geometrización"¹⁹. Veámoslo en la multiplicación de las cifras en un pasaje en que se emplean, de manera irónica, las palabras "orden", "simetría" y "brújula", también presentes en la posdata de "Tlön":

Los diarios de la tarde no descuidaron esas desapariciones periódicas. *La Cruz de la Espada* las contrastó con la admirable disciplina y el orden del último Congreso Eremítico; Ernst Palast, en *El Mártir*,

¹⁵ Cf. los "anjos" pintados hacia 1915 (*Xul Solar* 78-79).

¹⁶ "Laprida 1214", véase Borges, *Atlas* (1984), *Obras completas III* 531.

¹⁷ Cf. El artículo "Yo, judío", publicado en *Mégáfono* en 1934 (Louis, *Borges face au fascisme 1* 173-184).

¹⁸ Cf. Calabrese 41, referencia citada en Villanueva 96.

¹⁹ Citado en Borges, *Œuvres complètes I* 1589.

reprobó "las demoras intolerables de un pogrom clandestino y frugal, que ha necesitado tres meses para liquidar tres judíos"; la *Yidische Zeitung* rechazó la hipótesis horrorosa de un complot antisemita, "aunque muchos espíritus penetrantes no admiten otra solución del triple misterio"; el más ilustre de los pistoleros del Sur, Dandy Red Scharlach, juró que en su distrito nunca se producirían crímenes de éhos y acusó de culpable negligencia al comisario Franz Treviranus (*Obras completas I* 606).²⁰

En este párrafo, se acumulan las oraciones breves, apenas separadas por un punto y coma dentro de una misma frase. El narrador no nos da tiempo a asimilar las informaciones, construye un caleidoscopio de hechos y de puntos de vista que dejan vislumbrar una realidad horrorosa: el odio antisemita, que "anhelaba", en 1942, acelerar y sistematizar "tres mil años de opresión y de pogroms" (*Obras completas I* 601).

Los párrafos siguientes reinciden en la acumulación de cifras, asociándolas esta vez con el rigor propio de la geometría y con el carácter inverificable de la profecía. Una vez más, de manera tan increíble que parece fantástica, lo racional se confunde con las "locuras" humanas, y el cálculo con la "intuición":

Este [Treviranus] recibió, la noche del primero de marzo, un imponente sobre sellado. Lo abrió: el sobre contenía una carta firmada *Baruj Spinoza* y un minucioso plano de la ciudad, arrancado notoriamente de un Baedeker. La carta profetizaba que el tres de marzo no habría un cuarto crimen, pues la pinturería del Oeste, la taberna de la Rue de Toulon y el Hôtel du Nord eran "los vértices perfectos de un triángulo equilátero y místico"; el plano demostraba en tinta roja la regularidad de ese triángulo. Treviranus leyó con resignación ese argumento *more geometrico* y mandó la carta y el plano a casa de Lönnrot, indiscutible merecedor de tales locuras.

Erik Lönnrot las estudió. Los tres lugares, en efecto, eran equidistantes. Simetría en el tiempo (3 de diciembre, 3 de enero, 3 de febrero); simetría en el espacio también... Sintió, de pronto, que estaba por descifrar el misterio. Un compás y una brújula completaron esa brusca intuición. Sonrió, pronunció la palabra *Tetragrámaton* (de adquisición reciente) y llamó por teléfono al comisario. Le dijo:

—Gracias por ese triángulo equilátero que usted anoche me mandó. Me ha permitido resolver el problema. Mañana viernes los criminales estarán en la cárcel; podemos estar muy tranquilos.

—Entonces, ¿no planean un cuarto crimen?

—Precisamente, porque planean un cuarto crimen, podemos estar muy tranquilos. —Lönnrot colgó el tubo. Una hora después, viajaba

²⁰ La expresión "Congreso Eremítico" es una "burlesca deformación del XXXII Congreso Eucarístico Internacional de 1936, que concitó en Buenos Aires enorme concurrencia"; "el imaginario periódico *La Cruz de la Espada* alude a la tristemente famosa de Leopoldo Lugones, nuestro poeta nacional a la sazón, cuando celebró el golpe de estado de 1930 con el que el general José Félix Uriburu derrocó al gobierno del presidente constitucional Hipólito Irigoyen, iniciando la serie de las modernas dictaduras argentinas: 'ha llegado la hora de la Espada'" (Calabrese 41, citado en Villanueva 96).

en un tren de los Ferrocarriles Australes, rumbo a la quinta abandonada de Triste-le-Roy (*Obras completas I* 606-607)

"Triste" va a ser el destino del detective que cree haber descifrado "el misterio". En este contexto obsesivamente geométrico, la palabra "Roy" asocia a Lönnrot con la figura del "rey", víctima obligada de un partido de ajedrez. La satisfacción ingenua de Lönnrot, que cuelga el tubo con cierta vanidad para que Treviranus se quede pensando en el misterio para él sin resolver -sin entender por qué "precisamente, porque planean un cuarto crimen, podemos estar muy tranquilos"- es trágicamente irónica: Lönnrot "no sabe" que él es la víctima del último crimen por cometerse (el que pareciera ser el cuarto y es en realidad el tercero).

Para un conocedor de la obra de Xul, la "simetría" propia de figuras geométricas como el "triángulo equilátero" encuentra un eco visual en los dibujos astrológicos de Xul Solar, sobre todo si reparamos en que este triángulo es también calificado de "místico". Se cuenta que "cuando [Xul] conocía a una nueva persona, lo primero que le preguntaba era *¿Cuál es su nacihora* (hora y fecha de nacimiento)? para poder confeccionar sur carta [astral]" (Gradowczyk, *Alejandro Xul Solar* 153). A partir de 1933 -al mismo tiempo en que Xul realiza "traducciones para la revista *El Hogar*, a instancias de Borges, y para la *Revista Multicolor* de los sábados del diario *Crítica*, cuyo director literario también era Borges"-, "intensifica sus investigaciones sobre astrología", y pinta "cartas astrales [...] de personas muy representativas del modernismo argentino, algunas de las cuales lo visitan, y de personalidades mundiales del arte, de la ciencia y de la política" (237). La "carta natal de Jorge Luis Borges"²¹, de fecha desconocida, es muy llamativa, ya que, a diferencia de otras cartas astrológicas realizadas por Xul (las de Alfonso XIII, Goethe, Baudelaire, Chesterton, William Blake, Salvador Dalí, Greta Garbo, Pablo Picasso o el mismo Xul Solar, por ejemplo²²), esta es notablemente geométrica, con la presencia de un rectángulo perfecto, de color gris, divido simétricamente en triángulos por las diagonales de color rojo.

Weltbürger

Frente a tal rigor de un destino personal determinado por los astros, toda diferencia nacional podría parecer baladí. Sin embargo, es notable el apego de Xul como de Borges al ideal

²¹ Lápiz sobre cartón, 11 x 14,8 cm, Fundación internacional Jorge Luis Borges (*Xul Solar* 194).

²² Cf. *Xul Solar* 195-199.

cosmopolita, donde la argentinidad se piensa como inserta en un amplio conjunto de naciones, y primero de naciones occidentales.

En su conferencia para la inauguración de una exposición de Xul Solar, pronunciada en el salón de exposiciones del Museo de Bellas Artes de la provincia de Buenos Aires el 17 de junio de 1968, Borges empieza hablando de Xul como "cosmopolita", y recuerda la etimología de esta palabra:

Para los griegos, la patria era la ciudad natal [...], y los estoicos tuvieron la extraordinaria idea de que un hombre no tenía por qué ser únicamente ciudadano de su ciudad "polis", sino ciudadano del cosmos, cosmopolita, ciudadano del universo, según la traducción alemana, *Weltbürger*.

Pues bien, yo he conocido a pocos hombres dignos de este título, dignos de ser ciudadano del universo y de sentirse como tales, y quizás el único cosmopolita, ciudadano del universo que he conocido fue Xul Solar. (*Xul Solar* 15)

De hecho, varias acuarelas de Xul de los años 1920-1930 parecen exaltar el ideal cosmopolita de una manera casi *naïve* por la presencia de muchas banderas europeas y americanas²³ - aunque lideradas, en alguna oportunidad, por la bandera argentina²⁴.

Para Beatriz Sarlo, la significación común del *neocriollo* y de los "mitos visuales" de Xul Solar reside en "una imaginativa combinación de elementos dispares, así como la nacionalidad argentina es una mezcla de orígenes y herencias heterogéneas" (48). Añade Sarlo que, "tanto para Borges como para Xul Solar, criollismo y cosmopolitismo no se oponen en una irresoluble contradicción, sino que su cruce conflictivo ofrece una solución original al problema del perfil cultural" del país (49). La relación de Xul y de Borges ante lo político y lo nacional sería, pues, como se ha dicho, "oblicua". Cuando menos se espera, su arte parece alejarse de estos temas y muestra una especie de asco hacia la Argentina de su tiempo. Xul, "a partir de 1931 [...] [,] comienza a pintar una nueva serie de visiones. Son sus países imaginarios, una contracara del país real, mezquino, arbitrario" (Gradowczyk, *Alejandro Xul Solar* 148). Borges no procede de otro modo, aunque de manera "distópica": la "biblioteca de Babel", la "lotería de Babilonia", Tlön o la misma memoria de "Funes el memorioso", resultan ser espacios infernales, sin relación evidente con la realidad contemporánea. Tanto los cuentos de *Ficciones* como ciertas pinturas de Xul pueden, sin

²³ Cf. "Drago", 1927, acuarela, 25,2 x 32 cm, y "Puerto azul", 1927, acuarela, 28 x 37 cm, Museo Xul Solar, Buenos Aires (*Xul Solar* 134-135).

²⁴ Cf. "País", 1925, acuarela, 25,2 x 32,7 cm, colección particular (*Xul Solar* 127).

embargo, interpretarse como paráboles políticas. Borges invita a hacerlo en la posdata de "Tlön". Y las pinturas de Xul, según Sarlo, "no son tablas de mitos ocultos sino organizaciones plásticas de elementos alegóricos. Por eso la estética de Xul Solar puede apreciarse independientemente de cuestiones místicas que, a su vez, son la base en que se sustenta su impulso creativo" (55). De la polis al cosmos y del cosmos a la polis, pasando por la astrología, el ajedrez, el cuento y otras magias –ida y regreso.

No habría que exagerar, sin embargo, el realismo de ambos creadores. En su conferencia de 1968, afirma Borges: "Xul me dijo que él era un pintor realista, en el sentido de que lo que él pintaba no era una combinación arbitraria de formas o líneas, era lo que él había visto en sus visiones" (*Xul Solar* 16). Y añade:

Xul vive en mi memoria: a veces, cuando creo haber inventado algo, me doy cuenta de que Xul está inventándolo a través de mí, o quizás a pesar de mí. Los invito ahora a olvidar lo que yo he dicho; los invito a que vivamos todos juntos, a que convivamos, o polivivamos, o panvivamos, como diría Xul, en este mundo de sus visiones, de sus líneas, de la alegría, de la pureza y de la melodía de sus colores (19).

Bibliografía

- Artundo, Patricia M. "El libro del cielo. Cronología biográfica y crítica". *Xul Solar*. Ed. Marcos Ricardo Barnatán y Belén Díaz de Rábago Cabeza. Madrid, Museo Nacional Centro de Arte reina Sofía, 2002. 201-227.
- Baur, Sergio. "Xul Solar en la vanguardia literaria argentina". *Xul Solar*. Ed. Marcos Ricardo Barnatán y Belén Díaz de Rábago Cabeza. Madrid, Museo Nacional Centro de Arte reina Sofía, 2002. 67-74.
- Borges habla de Xul Solar*. CD Rom. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes, Juntapalabras, 1999.
- Borges, Jorge Luis. *Oeuvres complètes*, «Bibliothèque de la Pléiade» vol. I. Ed. Jean Pierre Bernès. Paris: Gallimard, 1993.
- _____. *Oeuvres complètes*, «Bibliothèque de la Pléiade» vol. II. Ed. Jean Pierre Bernès. Paris: Gallimard, 1999.
- _____. "Conferencia". Conferencia en el acto de inauguración de la exposición de Xul Solar, Salón de exposiciones del Museo de Bellas Artes de la Provincia de Buenos Aires, 17 de junio de 1968. *Xul Solar*. Ed. Marcos Ricardo Barnatán y Belén Díaz de Rábago Cabeza. Madrid, Museo Nacional Centro de Arte reina Sofía, 2002. 15-19.
- _____. *Textos recobrados 1931-1955*. Buenos Aires: Emecé, 2002.
- _____. *Obras completas I. 1923-1949* [1974]. Buenos Aires: Emecé, 2009.
- _____. *Obras completas II. 1952-1972* [1974]. Buenos Aires: Emecé, 2009.
- _____. *Obras completas III. 1975-1985* [1989]. Buenos Aires: Emecé, 2009.
- Calabrese, Elisa. "Casos policiales. Una genealogía del enigma en la Argentina". *Anales de literatura hispanoamericana* 36 (2007): 37-47.
- Croce, Marcela, y Gastón Sebastián M. Gallo. *Enciclopedia Borges*. Málaga: Alfama, 2008.
- Gache, Belén. "El ser escrito. Lenguaje y escrituras en la obra de Xul Solar". *Xul Solar*. Ed. Marcos Ricardo Barnatán y Belén Díaz de Rábago Cabeza. Madrid, Museo Nacional Centro de Arte reina Sofía, 2002. 57-65.
- Gradowczyk, Mario H. *Alejandro Xul Solar*. Buenos Aires: Ediciones ALBA- Fundación Bunge y Born, 1994.
- _____. "Xul y Borges: el lenguaje a dos puntas". *Variaciones Borges* 5 (1998): 207-2018.
- Lindstrom, Naomi. "El utopismo lingüístico en Poema de Xul Solar". *Texto crítico* 24-25 (1982): 242-255.
- Louis, Annick. "Acontecimentos: Xul-Borges, a cor do encontro". *Xul Solar- J. L. Borges. Língua e imagem*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 1997: 42-49.
- _____. *Borges face au fascisme. Les causes du présent*, vol. 1. Paris: Aux lieux d'être, Mondes contemporains, 2006.

- _____. *Borges face au fascisme. Les fictions du contemporain*, vol. 2. Paris: Aux lieux d’être, Mondes contemporains, 2007.
- _____. “Xul, Borges, o los placeres de la afinidad electiva”. *Xul Solar. Visiones y revelaciones*. Ed. Patricia M. Artundo et al. Buenos Aires, Malba-Fundación Eduardo F. Costantini, 2005. 80-88.
- Paz, Octavio. “Inicuas simetrías” (Entrevista con Gabriel Caballero del 21 de octubre de 1979). *Obras completas*, vol. 15. *MisCELánea III: Entrevistas*. Ed. Octavio Paz. Barcelona, Círculo de Lectores-México, Fondo de Cultura Económica, 2002. 202-213.
- Sarlo, Beatriz. “El caso Xul Solar. Invención fantástica y nacionalidad cultural”. *Xul Solar*. Ed. Marcos Ricardo Barnatán y Belén Díaz de Rábago Cabeza. Madrid, Museo Nacional Centro de Arte reina Sofía, 2002. 45-55.
- Schwartz, Jorge. “Sílabas que las estrellas compongan: Xul y el neocriollo”. Ed. Patricia M. Artundo et al. Buenos Aires, Malba-Fundación Eduardo F. Costantini, 2005. 35-47.
- Svanascini, Osvaldo. “Una poética percepción”. *Xul Solar*. Ed. Marcos Ricardo Barnatán y Belén Díaz de Rábago Cabeza. Madrid, Museo Nacional Centro de Arte reina Sofía, 2002. 33-43.
- Villanueva, Graciela. *Borges: Ficciones, El hacedor*. Neuilly-sur-Seine: Atlante, Clefs Concours, 2015.
- Xul Solar*. Ed. Marcos Ricardo Barnatán y Belén Díaz de Rábago Cabeza. Madrid, Museo Nacional Centro de Arte reina Sofía, 2002.
- Xul Solar. Visiones y revelaciones*. Ed. Patricia M. Artundo et al. Buenos Aires, Malba-Fundación Eduardo F. Costantini, 2005.

Jorge Luis Borges en dos tiempos

Adriana Mancini
Universidad de Buenos Aires
adelos.ma@gmail.com

Citation recommandée : Mancini, Adriana. "Jorge Luis Borges en dos tiempos".
Les Ateliers du SAL 10 (2017) : 29-40.

Desde un traspasio... la Pampa

Los prólogos y los epílogos coronan los libros de Borges casi sin excepción. En ellos, el lector encontrará indicios para las respectivas lecturas de los cuentos o, incluso, provocan al lector sugiriéndole encontrar "otro modo" (*Obras completas* 483) de leer, como sucede con el cuento "El Sur" en el prólogo de *Artificios*. A veces, Borges da cuenta de las condiciones de su ficción; señala el procedimiento de gestación o marca los desplazamientos -espacial y temporal- de su poética.

En el libro *Prólogo con un prólogo de prólogos* (1975) que recoge todos los prólogos que escribiera a las obras seleccionadas de sus escritores dilectos hay uno en el que el escritor afirma que los prólogos pueden considerarse como "una especie lateral de la crítica" (10); y con irónica displicencia agrega: "El prólogo, en la triste mayoría de los casos, linda con la oratoria de sobremesa o con los panegíricos fúnebres y abunda en hipérboles irresponsables, que la lectura incrédula acepta como convenciones del género" (9). Así, un Borges que no ha dejado ninguna de sus ediciones sin ellos, nos monta en una paradoja. Pero, si damos un paso más, en el segundo prólogo que el escritor incorpora a la edición de 1954 de *Historia universal de la infamia* (1935), presenta su escritura como "el irresponsable juego de un pícaro" (291). Importante alerta al lector que se aboque a pensar su estética. En este contexto de picardía e ironías, quizás se puede dar como certera la función del prólogo que el escritor propone en *El idioma de los argentinos* para presentar sus ensayos de 1928. Allí leemos: "El prólogo quiere ser el tránsito del silencio a la voz, su intermediación, su crepúsculo" (9). Genial definición, que anticiparía el debilitamiento de la figura del autor en favor de la figura del narrador. Por su parte, en su ensayo *Evaristo Carriego*, el prólogo advierte desde dónde se escribe ese "libro menos documental que imaginativo" (101); "en un jardín, detrás de una verja con lanzas, y en una biblioteca de ilimitados libros ingleses" (101). Su Palermo es el deseado, no es el real; el tiempo vira al pasado y el espacio conjuga civilización -los libros ingleses- y barbarie -las lanzas- como dos caras de una misma moneda. Además, en este ensayo, aparece otro de los recursos borgeanos para presentar metonímicamente su ficción; es un apartado sobre el truco, que se asocia con el poema "El truco" de *Fervor de Buenos Aires* (22) y repite el ensayo "El truco" de *El idioma de los argentinos*.

El truco es un juego de barajas españolas, muy arraigado en Argentina; generalmente, se juega entre hombres y la composición ideal es la de cuatro participantes, que juegan en parejas de a dos. Se miente -"la habitualidad del truco es

mentir" (Borges, *El idioma* 20)- y se inventan formas de comunicar al otro qué cartas se reciben con breves composiciones rimadas, muy ingeniosas, llamados *cantos*. Es un juego conversado, con mucho humor y picardía. "Cuarenta naipes quieren desplazar la vida. [...] [L]os jugadores acriollados de golpe, se aligeran del yo habitual [...]. El idioma es otro de golpe [...]. El diálogo se entusiasma hasta el verso; más de una vez" (28-29) El truco, como los duelos, como el juego de ajedrez o el juego de los nones, lo es para el detective en el género policial, son puestas que abisman la ficción. Una estrofa del poema "Fundación mítica de Buenos Aires", de *Cuaderno San Martín*, afirma la idea y convoca a través del juego algunos de los elementos de la poética borgeana: el tiempo indeciso de los ocasos, el almacén de campo y la conversación mentirosa que anticipan los personajes de ficción: "Una almacén rosado como revés de naipe/brilló y en la trastienda conversaron un truco;/ el almacén rosado floreció en un compadre, /ya patrón de la esquina, ya resentido y duro" (*Obras completas* 81).

En la edición de 1943 de *Fervor de Buenos Aires* hay un poema que no fue recogido en las *Obras completas* de 1974. Sabemos que Borges fue muy celoso de las sucesivas ediciones de sus textos, y en general, modificaba las piezas o las quitaba de los libros. El poema en cuestión, publicado en 1948, es "La guitarra" y dice así:

He mirado la Pampa/ desde el traspasio de una casa de Buenos Aires./ Cuando entré no la vi./ Estaba acurrucada/en lo profundo de una brusca guitarra./ Sólo se desmelenó /al entreverar la diestra las cuerdas./ No sé lo que azuzaban;/ a lo mejor fue un aire del Norte/ pero yo vi la Pampa./ Vi muchas brazadas de cielo/ sobre un manojito de pasto./ Vi una loma que arrinconan/ quietas distancias/ mientras leguas y leguas/ caen de lo alto./ Vi el campo donde cabe/ Dios sin haber de inclinarse,/ vi el único lugar de la tierra/ donde puede caminar Dios a sus anchas./ Vi la Pampa cansada/ que antes horrorizaban los malones/ y hoy apaciguan en quietud maciza las parvas./ De un tirón vi todo eso/ mientras se desesperaban las cuerdas/ en un compás zarandeado como ese/ (la vi también a ella/ cuyo recuerdo aguarda en toda música.)/ Hasta que en brusco cataclismo/ se apagó la guitarra apasionada/ y me cercó el silencio/ y hurañamente volvió el vivir a estancarse (40-41).

La guitarra es un instrumento que Borges valora explícitamente en sus escritos por la dificultad que ofrece y porque es compañera del gaucho y del guapo, dos personajes recurrentes en su narrativa. En el poema, la guitarra y los compases que brotan de sus cuerdas -como en el truco- corren el telón de otro espacio que seduce a Borges: la Pampa. El sonido que forjan las cuerdas cumplen la función de un prólogo. Quiero decir, si el prólogo cede la voz a las ficciones, la guitarra

en la composición borgeana, como sinédoque de sonido, convoca las imágenes que convergen en la palabra "Pampa".

En "La pampa y el suburbio son dioses" de *El tamaño de mi esperanza*, Borges recupera su sorpresa ante la fuerza que se desprende del sonido de la palabra "Pampa": "Quién dio con la palabra *pampa*, con esa palabra infinita que es como un sonido y su eco? Sé nomás que es *quichua*, que su equivalencia primitiva es la de la llanura y que parece silabeada por el pampero"¹ (21). Lo cierto es que, como en muchas de las topografías borgeanas, la configuración de la pampa surge de los patios; de las "entrañas" (*Poemas* 11) -la palabra es borgeana- de las casas viejas del Buenos Aires antiguo. El patio y el trozo de cielo que lo cubre son, en la obra borgeana, metonimia de la pampa. En el poema, la pampa se expande hacia el cielo y la tierra y como la pampa es Dios según el ensayo "La Pampa y el suburbio son dioses"; entonces, la pampa es un Dios que baja de cielo y se entrega a los pies del gaucho. La figura del gaucho en el imaginario gauchesco borgeano es análoga a la figura de Dios: el gaucho no se inclina hacia la tierra; no se "humilla" considerando el término como derivación etimológica de *humus*. El gaucho camina erguido y se desplaza a sus anchas en la inmensidad de la pampa; es el dueño de ese espacio².

Entonces, en el comienzo del poema, se pone en escena el desplazamiento espacial desde un patio hacia una pampa indómita y hacia la imagen del gaucho Dios. Pero el poema también encuentra otra pampa; aquella que el inmigrante domestica con el cultivo, con los alambrados que la parcelan y las parvas que representan el trabajo y el resultado de los sembrados. Los inmigrantes cultivan; se inclinan hacia el *humus*, se arrodillan en la tierra para sembrar y recoger sus frutos; notas que el poema registra respecto a la inmigración de fines del XIX y principios del XX³. El poema, entonces, presenta otro desplazamiento, esta vez temporal: de la época cuando la pampa era tierra indómita hacia la de la pampa cansada por la siembra. Cansar la pampa con la agricultura implica desplazar la ganadería, actividad referencial del gaucho que atravesaba la pampa arriando el ganado. El gaucho no siembra, sin ganadería no hay gaucho y la ficción da un paso más allá: sin su tarea genuina el gaucho se hostiliza, desata su violencia contra una situación que por estos y otros motivos se vuelve contra él. El

¹ Resaltados en el original. El pampero es el nombre de un viento que sopla del sur este hacia el noreste del territorio argentino. Es seco. Pronostica buen tiempo.

² En este sentido el personaje referencial por excelencia es don Segundo Sombra de la novela homónima de Ricardo Güiraldes publicada en 1926.

³ La incursión de los inmigrantes en la pampa argentina ya había sido motivo de ficción en la novela *Los caranchos de La Florida* de Benito Lynch (1916).

gaucho se convierte en forastero en su propio espacio; y en este sentido, la segunda parte del poema de José Hernández, "La vuelta de Martín Fierro", es su representación⁴.

Malones y parvas, en el poema de Borges, son los mojones que marcan los puntos de inflexión y el recorrido entre ambos acompaña el desplazamiento en variable tensión entre los conceptos de barbarie y progreso o civilización; ecuación que rigió la literatura argentina desde sus inicios a mediados del XIX con el relato *El matadero* de Esteban Echeverría y el ensayo autobiográfico *Facundo* de Domingo Faustino Sarmiento. Desde otra perspectiva, hay que señalar que al "vaciar" la Pampa de gauchos, surge el mito que lo sustituye en las respectivas ficciones; Martín Fierro de José Hernández, y el personaje Santos Vegas de Hilario Ascasubi son ejemplos. Sobre el Santos Vegas, Borges escribe: "es la totalidad de la Pampa" (*Tamaño* 57).

La literatura borgeana se construye sobre el arrabal, es decir, los márgenes de la ciudad, espacio configurado desde los primeros poemas y ensayos de Borges sobre el que inserta el mito del compadrito. Su afán es explícito en otro de sus ensayos, "Inventiva contra arrabalero" de *Tamaño de mi esperanza* (1926). Borges reitera el proyecto que ya había diseñado en los poemas de *Fervor de Buenos Aires*: la "poetización de la ciudad (ser como escritor), otro don José Hernández que nos escriba la epopeya del compadre y plasme la diversidad de sus individuos en uno solo" (*Tamaño* 125). Así entonces, Borges funda ese arrabal, el suburbio, zona inestable y porosa, donde las calles se van desordenando hacia la extensión de la pampa y su mito. Son las orillas de la gran ciudad en las que civilización y barbarie zanjan su tensión. El arrabal es el partenaire de la pampa en el Olimpo borgeano.

Pero hay algo más en el poema "La guitarra", y es la concepción cíclica del tiempo, que es otro de los motivos borgeanos. Y así como de un tirón surgen de entre las cuerdas las imágenes que se superponen entramándose en la palabra pampa; la música convoca el recuerdo de "ella", como surge en cada visita que el personaje Borges realiza a un suburbio porteño para recuperar la imagen de un amor no correspondido. Cuando la música se apaga vuelve el silencio anterior al prólogo, el de antes de que las manos se enreden en las cuerdas de una guitarra o en las letras. Y la pampa desaparece y esa vida se estanca, como muere la calle cuando no es mirada o el color rosado cuando se apaga el ocaso. Es un rasgo idealista; o mejor, negación de la existencia real del mundo para dar lugar a los

⁴ La persecución del gaucho tiene en la actualidad su analogía con la persecución de los descendientes de los pueblos originarios. Mapuches, tobas, tehuelches son desplazados de sus tierras que se utilizan para la siembra de soja, dejándolos sin su hábitat ancestral.

paraísos perdidos que, para Borges, son los únicos que los hombres pueden permitirse.

Entre tangos y milongas: "la orgiástica diablura"

El sur de la Ciudad de Buenos Aires siempre ha tentado la imaginación borgeana: del Sur, de los Corrales, viene llegando "El Corralero"; el guapo que va desde las orillas sureñas a las orillas del norte -en Palermo- para desafiar a Rosendo Juárez, personaje de "El hombre de la esquina rosada". En el Sur, en una zona próxima a una transitada estación de trenes -Constitución- es donde el personaje Borges desafía a Carlos Argentino Daneri - su contrincante en el amor y en la literatura- a representar en lo sucesivo del lenguaje ese punto que contiene todos los puntos del universo y los muestra -simultáneamente- en un punto: "El Aleph". Es allí, en el barrio de Constitución, desde donde parten los trenes que van al sur, donde el personaje Juan Dahlman, rumbo a su fantasmagórico viaje en el relato "El Sur", detiene su mirada en una casa: "la ventana de rejas, el llamador, el arco de la puerta, el zaguán, el íntimo patio" (*Obras completas* 526) desde donde, sabemos, brotan las más recordadas creaciones literarias borgeanas. Y es en el Sur, cerca de esa estación, donde Borges, en el año 1965, imparte una serie de cuatro conferencias sobre el tango que fueron publicadas bajo el título *El tango* a mediados de 2016.

En la primera conferencia, Borges afirma con convicción que más allá que los porteños -es decir, los habitantes nativos de la Ciudad de Buenos Aires- vivan en distintos barrios de la ciudad, en cualquiera de sus direcciones cardinales, Buenos Aires, para él, es el Sur:

Para todos los porteños el sur vendría a ser el modesto centro secreto de Buenos Aires. Si yo pienso en Buenos Aires, pienso en el Buenos Aires que conocí cuando era chico: de casas bajas, de patios y zaguanes, de aljibes con una tortuga, de ventanas de reja, y ese Buenos Aires antes era todo Buenos Aires. Ahora sólo se conserva en el barrio Sur (*El tango* 19).

El espacio literario borgeano es, definitivamente, las orillas, que por la geografía de Buenos Aires abarcan el norte y el sur, y no tienen un centro. Es un espacio que limita o con una pampa o con riachos de llanura que desembocan en el Río de la Plata. Son los bordes de la Ciudad, donde falta "la vereda de enfrente" (*Poemas* 122).

De 1930 es el ensayo *Evaristo Carriego*, en el que Borges da estatus literario a su barrio natal, Palermo. Evaristo Carriego fue un poeta modernista en sus primeras incursiones en la poesía, pero en sus últimos poemas, editados después de su muerte, tomó como materia para su creación la vida cotidiana de los

barrios porteños. Vivía en Palermo y era vecino de la familia Borges. El Palermo que Borges recupera en este ensayo es un Palermo que "hubiera sido hermoso que fuera", "menos documental que imaginativo" (*Obras completas* 101). Y por si no quedara clara su intención, en el prólogo a este ensayo, Borges afirma que escribe en una biblioteca de "ilimitados libros ingleses" (101) y "en un jardín detrás de una verja con lanzas" (101). Libros y lanzas son, en Borges, metáfora de la dicotomía en tensión -civilización y barbarie-, con la que no sólo articula su doble linaje, por lo menos literario, sino también el de la literatura argentina desde su inicio, y esa tensión es la que Borges resuelve, simbólicamente, con la construcción de un espacio -las orillas-, donde pampa y ciudad se acercan tímidamente.

La materia poética del poeta Evaristo Carriego (1883-1912) se divide en dos líneas. Una es piadosa, llorona, con poemas tales como "La queja", "Residuo de fábrica", "La costurerita que dio el mal paso" (45, 46, 88); en general, mujeres acosadas por la violencia doméstica u otras mujeres sufridas que trastabillan y se pierden en su cuerpo cuando se desplazan del barrio al centro de la ciudad buscando aliviar la pobreza. Pero hay otra línea en el poeta que es la que le interesa a Borges, la que, siguiendo la línea del gaucho matrero, converge en la figura "El guapo": "El barrio le admira. Cultor del coraje,/ conquistó, a la larga, renombre de osado;/ se impuso en cien riñas entre el compadraje/ y de las prisiones salió consagrado" (Carriego 38). Otra de sus estrofas, a través de un encadenamiento de hipálages, indica las marcas que los desafíos amorosos dejaron en su cuerpo: "Le cruzan el rostro, de estigmas violentos,/ hondas cicatrices y quizás le halaga/ llevar imborrables adornos sangrientos:/ Caprichos de hembra que tiene la daga" (38). A este último verso del poema de Carriego, Borges le atribuye una "mágica indicación de poderío erótico" (*Obras completas* 128).

En la poesía de Evaristo Carriego, Borges encuentra un punto de partida para configurar a su compadre, o compadrito, "patrón de la esquina, ya resentido y duro" (*Poemas* 122). Pero a su vez, el compadrito desciende del gaucho rebelde. El poema "El guapo" está dedicado a Juan Moreira, personaje del escritor Eduardo Gutiérrez, y la dedicatoria está dirigida a ese personaje como si fuera un santo -"A la memoria de San Juan Moreira. muy devotamente" (Carriego 38). Desafiante a la ley, lanceado por la policía al tratar de huir de un burdel, Juan Moreira responde a la línea de los personajes de los gauchos del XIX. Por su parte, habría que subrayar que las palabras "guapo" y "gaucho" tienen una zona en común para Borges y a veces, tanto ellas como sus atribuciones, son intercambiables en las piezas literarias del XIX.

El tango comprende los dos motivos que despliega el poeta Carriego en sus poemas: el sentimental y el de la osadía y desafío. Y Borges atiende ambas zonas literarias, historiándolas, tanto en su ensayo de 1930 como en sus conferencias. Sobre el tango melancólico, sentimental, llorón, el que finalmente se impone a través de los años, Borges demuestra su franco rechazo. La queja, el lamento son para Borges: "premonición fastidiosa de no sé cuántas letras fastidiosas de tango, una biografía del esplendor, desgaste, declinación y oscuridad final de una mujer de todos [...]. El tema es de ascendencia horaciana [...] y desagua en Contursi" (*Obras completas* 127, resaltados míos). En este fragmento habría que notar, en principio, la repetición de la palabra "fastidiosa". Un recurso que, si está, no es error de estilo sino para reafirmar el fastidio. En segundo lugar, la inserción del tango melancólico en la línea de una tradición, cuyo origen sería el poeta latino Horacio con su "Oda a Lydia", y un destino final corrompido en Contursi. El verbo que usa Borges para marcar el devenir de esa tradición sentimental del tango es inequívoco: el término "desaguar" se usa para las aguas residuales y cloacales, por lo menos en el español rioplatense. Pascual Contursi era un cantor de tango, autor de sus letras, y es quien precisamente desenmascara el tango rudo y le imprime rastros sentimentales. Lo humaniza. Los títulos de algunas de sus letras -"Mi noche triste", "La he visto con otro", "Desdichas"- así lo atestiguan.

La otra vertiente del tango es la que se origina con él y es la que Borges rescata. Sus letras se caracterizan por cantar loas a las hazañas de Juan Muraña; personaje orillero, "guapo de ley" (*Obras completas* 133). Su música clandestina se escuchaba en burdeles, se bailaba entre hombres, y el bailarlo arrastró a bailar la milonga que, hasta ese momento, según algunas versiones, era música que sólo se escuchaba. Otros dirán, afirma Borges en sus conferencias, que la milonga la bailaban los compadritos en casinos y lupanares del bajo fondo para parodiar el candombe de los negros. Lo cierto es que para Borges, junto con la habanera, es "la milonga, una de las madres del tango" (*El tango* 126). Borges ha escrito toda una serie de poemas que son letras de milongas, y sus temas varían en torno a las cosas de sangre y duelo o provocación y muerte, y a veces sobre el destino. Afirma: "le da por simular el tema del destino", y en esta declaración me interesa subrayar la palabra simular. Borges sostiene que las milongas se enuncian con calmada entonación. No es gritona, es conversadora y cantora. Emula la eternidad, y

se asocia a otra conversación, la del truco (*Obras completas* 133)⁵.

Y es coherente que compare el simular de la milonga con el truco, que es un juego de cartas españolas muy típico en toda la Argentina que es conversado y mentiroso. "La habitualidad del truco es mentir" (*Obras completas* 146), asegura Borges. En el juego del truco, de golpe, se arma otro país, y agrega: como en la literatura, en el juego se trasluce que "el tiempo es una ficción" (147). En la "Milonga" de Jacinto Chiclana, por ejemplo, se expresan todos los temas que Borges señala como constitutivos del género: el valor, la audacia, el desprecio por la ley, y se imprime en ellos la simulación, pues el poeta imagina cómo es Jacinto Chiclana a partir de su nombre: "Quién sabe por qué razón/ me anda buscando ese nombre; / me gustaría saber / cómo habrá sido aquel hombre" (959).

El origen geográfico del tango sería incierto, pues podría haber sido de la orilla oriental, como claman los uruguayos, o la de Buenos Aires, como se jactan los porteños. Se presupone que su nacimiento como música-canción, sin letra, data de 1880. Por otra parte, según las investigaciones borgeanas, el nombre "Tango" derivaría de raíces africanas o quizás sudafricanas; los instrumentos originales fueron el piano, la flauta y el violín, después se habría incorporado la guitarra, instrumento popular que se va acercando de las payadas pampeanas a los barrios, y por último, llegaría el bandoneón, que viene de Alemania y hoy es su epítome.

Casi entrando en una versión ficcional, por afinidad natal -"Ya que yo soy porteño" (*El tango* 25)- Borges decide que el origen geográfico del tango sea de nuestra orilla, y -como dijimos- del Sur, donde la ciudad se acerca a barrios denominados La Boca (de un lúgubre riacho, el Riachuelo), San Telmo y Barracas. Es esta una zona poblada desde finales del XIX y en los albores del XX por inmigrantes, en particular genoveses y negros descendientes de esclavos; las familias acomodadas que fueron los primeros habitantes de esos barrios se reubicaron al norte de la ciudad después de una epidemia de fiebre amarilla acontecida en 1871.

Así como Borges inserta en una tradición al tango sentimental, también lo hace con el tango pendenciero que lo antecede y lo coloca en la línea de la tradición guerrera: Atila, la historia de los Godos, *La Ilíada*, la epopeya sajona, y sigue con la *Chanson de Roland* y hasta *El Quijote*. Lo interesante es que Borges rescata de estos nombres la idea que de "la condición de pelear puede llegar a ser una fiesta" (*Obras completas* 161), pero considera

⁵ Sobre las similitudes y diferencias entre el tango y la milonga véase Borges, *Obras completas* 133.

que la exaltación para esa fiesta sólo puede lograrse con las palabras, con las letras en las canciones, con literatura. Por lo tanto, si el tango se hubiera detenido en su música, no podría haber llegado a ser un verdadero canto al valor y al honor. Así fue como se incorpora la letra a la música de tango. Y las letras exaltan las andanzas de los patrones de esquina y de compadres cultores del coraje.

A su vez, Borges presenta una lúcida hipótesis literaria para justificar la certeza de fuste y coraje que el tango pendenciero trasmite a los argentinos. Un imaginario que ya está presente en la primera estrofa del poema "El guapo": "se impuso en cien riñas entre el compadraje/ y de las prisiones salió consagrado" (Carriego 38). El argentino valiente, afirma Borges, no se identifica con el pasado militar sino con el gaucho, apuesta por la amistad y no por la ley. Ya en el poema de José Hernández, el sargento Cruz considera un ultraje matar a un gaucho valiente y elige ser desertor; se une en fiel amistad a Fierro, desafiando y traicionando a sus compañeros soldados que lo perseguían. El argentino, dice Borges en el año 1965, desconfía del Estado que es impersonal y vuelca su fidelidad a las relaciones personales; y en este punto, Borges incorpora a su ensayo sobre Carriego dos líneas de *El Quijote*: "allá se lo haya cada uno con su pecado", y "no es bien que los hombres honrados sean verdugos de los otros hombres, no yéndoles nada en ello" (*Obras completas* 163). Así reconoce, casi a su pesar, cierta afinidad de los argentinos con España.

La versión orillera del tango, con sus letras, entonces, como la literatura de Borges, corre al margen de la ley, exalta al pendenciero, al de armas tomar; aquel que, joven, se jacta de tener una muerte en su haber y, además, acuerda con el recurso estructural del estilo borgeano; tiene una tradición universal en la que se inserta y con la que se permite dialogar.

Otro de los motivos del tango en el que Borges se postula precursor es el de su relación con la muerte. En efecto, tiene un poema -"El tango"-, publicado por primera vez en la revista "Sur" (1958) y recogido en "El otro, el mismo" (1964):

¿Dónde estarán?, pregunta la elegía/ de quienes ya no son, como si hubiera/ una región en que el que el Ayer pudiera/ ser el Hoy, el Aún/ el Todavía? // ¿Dónde estará (repito) el malevaje/ que fundó en polvorientos callejones/ de tierra o en perdidas poblaciones,/ la secta del cuchillo y del coraje?// [...] Esa ráfaga, el tango, esa diablura,/ los atareados años desafía;/ hecho de polvo y tiempo, el hombre dura / menos que la liviana melodía,/ que sólo es tiempo. El tango crea un turbio/ pasado irreal que de algún modo es cierto/, un recuerdo imposible de haber muerto/ peleando, en una esquina del suburbio (*Obras completas* 888-889).

Y si bien es cierto que Borges toma el motivo poético de Villon⁶, el tango orillero y marginal es el espacio que inmortaliza a esos hombres anónimos que mueren en los márgenes de la ley, la ecuación tango-muerte ya estaría presente en el relato "El hombre de la esquina rosada" de *Historia original de la infamia* (1935), en el que el tango aparece como si fuera un personaje invisible y múltiple. El narrador, un muchacho joven, que se avergüenza porque el guapo del barrio no acepta el desafío arbitrario de pelear que recibe del guapo forastero que lo provoca, dice: "el tango hacía su voluntá [sic] con nosotros y nos arriaba y nos perdía y nos ordenaba y nos volvía a encontrar" (*Obras completas* 330). Asimismo, el personaje femenino, "la Lujanera", que es la mujer del guapo local, enfadada con su hombre porque no responde al desafío, se entrega al joven narrador que entre sombras asesina con el puñal de Rosendo al compadrito forastero y obtiene su trofeo. Ambos, el narrador y la Lujanera, atraviesan el salón al compás de un tango: el narrador desafía: "Vayan abriendo cancha señores que la llevo dormida" (332)⁷. La mujer en el tango -cuando baila el tango- se debe dejar llevar por el hombre. Así, el joven narrador de "El hombre de la esquina rosada" es el que toma el lugar de Rosendo Juárez en el duelo arbitrario de compadres duros; pero Borges escritor da oportunidad a Rosendo Juárez para que haga su descargo. En el cuento "Historia de Rosendo Juárez" explica que no aceptó el desafío del compadrito forastero porque de pronto se vio en los ojos del otro y sintió vergüenza ante la inutilidad del desafío por el desafío mismo.

Quedaría señalar cómo se incorporó el tango malevo, aquel bailado por hombres en los burdeles, a la pacata sociedad porteña. Primero fue aceptado en los patios de los conventillos y de allí se desplaza hacia la sociedad entera. París hizo lo suyo. París domestica el tango. Lo incorpora cuando llega a la ciudad acompañando a boxeadores y a los "niños bien" de familias acomodadas, pero de armas tomar. Y una vez aceptado en París, es legitimado en el Río de la Plata. En Buenos Aires, París siempre fue una fiesta para emular. Y así, el tango pasa, dice Borges con exquisita precisión, de ser una "orgiástica diablura a ser tan sólo una manera de caminar" (*Obras completas* 160).

⁶ Véanse, por ejemplo, "Balada de las damas de antaño" y "Balada de los señores de antaño" de François Villon, en las páginas 72-74.

⁷ "Abrir cancha" significa abrir paso. Véase el *Diccionario etimológico del lunfardo* de Óscar Conde.

Bibliografía

- Borges, Jorge Luis. *Inquisiciones*. Buenos Aires: Seix Barral, 1993.
- _____. *Tamaño de mi esperanza*. Buenos Aires: Seix Barral, 1993.
- _____. *El idioma de los argentinos*. Buenos Aires: Alianza Editorial, 2008.
- _____. *Poemas (1922-1943)*. Buenos Aires: Losada, 1943.
- _____. "Evaristo Carriego". *Obras completas 1923-1972*. Buenos Aires, Emecé, 1974.
- _____. "El hombre de la esquina rosada". *Obras completas 1923-1972*. Buenos Aires, Emecé, 1974.
- _____. "El Sur". *Obras completas 1923-1972*. Buenos Aires, Emecé, 1974.
- _____. "El Aleph". *Obras completas 1923-1972*. Buenos Aires, Emecé, 1974.
- _____. "El otro el mismo". *Obras Completas 1923-1972*. Buenos Aires, Emecé, 1974.
- _____. "Historia de Rosendo Juárez". *Obras Completas 1923-1972*. Buenos Aires, Emecé, 1974.
- _____. *Obras completas 1923-1972*. Buenos Aires: Emecé, 1974.
- _____. *Prólogos con un prólogo de prólogos*. Buenos Aires: Alianza, 1995.
- _____. *Autobiografía 1899-1970*. Buenos Aires: El ateneo, 1999.
- _____. *El tango*. Buenos Aires: Sudamericana, 2016.
- Carriego, Evaristo. *La canción del barrio y otros poemas*. Buenos Aires: Biblos, 1985.
- Conde, Óscar. *Diccionario etimológico del lunfardo*. Buenos Aires: Taurus, 1998.
- Hernández, José. *Martín Fierro*. Buenos Aires: Estrada, 1961.
- Ludmer, Josefina. *El género gauchesco*. Buenos Aires: Sudamericana, 1988.
- Mollo, Sylvia. *Las letras de Borges*. Buenos Aires: Sudamericana, 1979.
- Rodríguez Monegal, Emir. "Una poética de lo fantástico". *Borges por él mismo*. Barcelona, Laia, 1983. 49-72.
- Sarlo, Beatriz. *Jorge Luis Borges: A Writer on the Edge*. London: Verso, 1993.
- Villon, François. *Poesía*. Barcelona: Altaya, 1995.

Écritures plurielles : théorie et pratique de la « novela corta »

Géneros menores dieciochescos, claves en la cultura letrada moderna

Mariana Ozuna

Universidad Nacional Autónoma de
México

marianadeoz@gmail.com

Citation recommandée : Ozuna, Mariana. "Géneros menores dieciochescos claves en la cultura letrada moderna". *Les Ateliers du SAL* 10 (2017) : 42-51.

La relación entre algunos géneros menores como el diálogo y la carta y la emergencia de la novela se estableció hace tiempo por Mijaíl Bajtín, quien consideró a este último género un fagocito de los primeros. Por otro lado, Sánchez y Gallego, entre otros, han estudiado la vinculación entre tradición retórica y novela. Aquí nos interesan las formas en que dos géneros retóricos contribuyeron a modelar lo novelesco durante el siglo XIX en el territorio hoy llamado México. Diálogo y carta son géneros retóricos que para el tardío siglo XVIII poseen las siguientes características: a) flexibilidad temática; b) naturaleza breve; c) popularidad; y d) tradición episódica.

Flexibilidad

Es preciso no soslayar la naturaleza mimética de estos géneros, es decir, ambos son oralidad representada. Mientras el diálogo pretende imitar la conversación afable, la carta es la conversación en ausencia. De suerte que su estilo, desde la Antigüedad, aspiraba a la sencillez del habla espontánea y sus ocurrencias; así como en los diálogos, la correspondencia reconstruye dicha conversación sin afectaciones y evoca la relación amistosa o civil entre las partes¹.

A lo largo de la Edad Media y después, durante la Edad Moderna, ambos géneros constituyeron práctica escolar en las universidades, y gracias a la imprenta se consolidaron como géneros literarios durante los siglos XV y XVI (Kennedy, *Progymnasmata*; Lafaye, *Por amor al griego*). En los diálogos y cartas renacentistas era posible tratar con estilo sencillo y directo, enmarcado por la intimidad conversacional, lo objetivo desde el enfoque subjetivo –así sucede con las *Cartas* de Pietro Aretino; *Diálogos* de Erasmo de Rotterdam, entre muchos que poblaron el espacio público durante esos tempranos siglos modernos y que hicieron las delicias de lectores y de impresores. La flexibilidad estructural radica en que cualquier tema puede ser abordado en una charla casual o en la correspondencia, todo cabe: anécdotas en cartas; cartas dentro diálogos, diálogos que narran cartas; sueños, viajes, propuestas políticas, pueden tomar la forma de cartas o de diálogos (*Cartas persas*, *Cartas marruecas*, *Diálogos de Chindulza*)².

¹ Aquí nos referimos únicamente a la "carta familiar", llamada así debido a las de Cicerón, y porque los correspondentes son amigos o familia, de manera que caben asuntos, tonos y estilos mucho más diversos que los de las cartas comerciales o de corte administrativo.

² Conocidas obras de la época, escritas por Montesquieu, Cadalso y Manuel Lanz de Casafonda, respectivamente.

Breveedad

La carta, el diálogo, los cuentos y otras expresiones de origen híbrido tales como el relato, la anécdota o la fábula y el ensayo, son géneros que tienden a la brevedad narrativa frente a la extensión de los tratados, las crónicas históricas o la épica. Esta brevedad constitutiva se vertebría con la materialidad de los géneros editoriales. Durante los últimos años de la Nueva España y durante los primeros del México independiente, diálogos y cartas, anécdotas, relatos y novelas cortas pueblan las páginas de la abundante folletería y de los periódicos. Dos brevedades estructurales fraguan una fórmula: lo breve discursivo y el escueto espacio en las columnas del periódico.

El espacio de las páginas y columnas establecerá las condiciones de escritura y lectura, la materialidad no ya como vehículo o mero accidente, sino como condición misma para la producción literaria. En este sentido, el periódico y el folleto configuran a sus lectores y a la lectura: "el periódico es sólo una 'forma extrema' del libro, un libro vendido en escala colosal, pero de popularidad efímera. ¿Podríamos decir que es un éxito de librería por un sólo día?" (Anderson 60). Se trata de brevedad por el escaso espacio en las páginas de los periódicos y folletos, brevedad por la vida efímera de tales géneros editoriales.

Popularidad

La popularidad de la carta y el diálogo estriba en que, merced a su flexibilidad temática y de formatos, es posible encontrarlos también en otro tipo de géneros editoriales: compilaciones, compendios, manuales, cartillas, calendarios, etc. De suerte que cartas, novelas, diálogos, anécdotas y sueños serán dispositivos tanto para la literatura moral, de devoción, como para los textos históricos, la literatura de divulgación científica³, de polémica y política, por supuesto.

Otro aspecto a resaltar es la transversalidad social de estos géneros que se encuentran tanto en los claustros académicos como en la literatura popular (*chapbooks*, literatura de cordel) y en los periódicos y revistas. A diferencia del tratado o del ensayo mismo no son géneros privativos de ciertos públicos. Hay que resaltar que los diálogos y cartas en folletos eran bienes de costo ínfimo, lo que contribuyó a su destrucción con el paso del tiempo. Los periódicos, por el contrario, lograron sobrevivir mejor debido a su identidad en el tiempo, incluso aunque su

³ Aquí ofrecemos algunos ejemplos: *Diálogos sobre el comercio de trigo* (Madrid, 1775); *Diálogo en extracto del arte de escribir y ortografía útil para los niños* (Cádiz, 1790); *Breve resumen de los libros del viejo y nuevo testamento, dispuesto en forma de diálogo para comodidad de la juventud, y facilitar la entrada al estudio de las Sagradas Escrituras* (Madrid, 1785).

costo también era inferior al de un libro. De manera que la popularidad viene de la mano del rostro mercantil del impreso.

Tradición episódica

Tanto la carta como el diálogo encarnan lo episódico desde el siglo XVI, y en el caso de la literatura epistolar cada carta tiende tanto a la retrospectiva como a la prospectiva; mientras que los diálogos suelen agruparse en unidades de tiempo (una tarde, una comida o banquete, una tertulia). La investigación sobre la obra del siglo XVI, *Diálogo de las transformaciones de Pitágoras* de Ana Vian Herrero, evidencia lo episódico como estructura que articula la unidad del texto (105-165).

Los periódicos por su persistencia en el tiempo potenciarán aún más lo episódico, es decir, la fórmula arriba mencionada entre género retórico y género editorial deja ver dos goznes claros: la brevedad y lo episódico. La novela y la novela corta son pues resultado de la mezcla genérica, y de unas condiciones de lectura distendida en el tiempo moderno.

Cultura letrada contemporánea

Las reflexiones retóricas vertidas tanto en las *Lecciones de Retórica y Bellas Letras* de Hugo Blair, como en la *Rhetorica* de Gregorio Mayans y Siscar, nos aproximan al currículum de habilidades escriturarias requeridas por cualquier letrado de la época. La escritura poligráfica y la elocuencia pública aparecen como "habilidades indispensables" para un letrado. Ahora bien, para el siglo XVIII conocida dentro de la élite letrada era la frontera entre quienes emprendían la carrera de las letras, albergando esperanzas de ascenso dentro de la jerarquía social, hecho que hasta entonces solía coincidir con la fama de autor,⁴ y quienes tras iniciarse en la cultura escrita pertenecerían al común de los hombres. Para estos últimos, las destrezas retóricas se habían tornado indispensables para la vida; el mundo –comercial, de relaciones en sociedad, jurídico, religioso, etc.– se organizaba y sostenía por la mediación de la escritura, concebida como "destreza", una "habilidad" en la sociedad moderna ("One of most important skills was communication through writing"), de ahí que se la incluya dentro de las habilidades para la vida diaria ("life skills") (Mitchell 180). Estos sujetos de menos relumbre estaban pues habilitados para escribir ya cartas, ya diálogos, versos satíricos, cuentecillos, narrar entretenidamente anécdotas, pequeñas memorias,

⁴ La institución social del mecenazgo era una más de las mediaciones entre la obra literaria y el público. La ampliación del público lector, la posibilidad tecnológica de imprimir más, más rápidamente y mejor, trajo consigo un cambio en dicha mediación. Un número creciente de autores confiaron en el nuevo Mecenas: el público consumidor.

novelas. Y es que en el currículum escolar los diálogos y epístolas figuraban como recursos pedagógicos, incluidos como los ejercicios para la adquisición de la escritura y la lectura, para desarrollar las sutilezas del estilo, así como las capacidades argumentativas y de declamación⁵.

Hay que destacar en este sentido el lugar privilegiado que fue ganando la escritura de cartas en la modernidad. El estudio de los abundantes y diversos manuales para escribirlas, algunos denominados "secretarios", pone de manifiesto que escribir misivas no era un pasatiempo, sino una práctica social indispensable que atravesaba todos los aspectos de las sociedades modernas: presente en la sociabilidad privada, sostenía vínculos familiares, amistosos y amorosos (ipor supuesto!); esencial en las comunicaciones y transacciones comerciales, igualmente para la administración pública cuyo peso específico en la vida cotidiana de los individuos era incuestionable ya; y finalmente estaba presente en la diplomacia y la vida política institucional.

Don J. Antonio D. y Begas en su *Nuevo estilo y formulario de escribir cartas misivas, y responder a ellas en todos géneros de correspondencia. Reformado según el estilo moderno, y añadido en esta última edición*, publicado en 1796, afirma lo siguiente en su "Advertencia al lector":

La necesidad de comunicarse los miembros de esta sociedad es ejecutiva: a unos en cumplimiento de los preceptos que exige la urbanidad y política con sus iguales: a otros en cumplimiento y pererogación [sic] con quien necesitan o pueden necesitar: a otros por razón de sus negocios y comercio; y en fin a todos obligan sus preceptos por no vivir juntos, aunque todos compongan una sociedad; no pudiendo ser esta comunicación social por otro medio que por cartas, esquelas o papeles.

Con este motivo o mediante esta necesidad, se han impreso en todos tiempos distintos formularios (por régimen de aquellas personas que no están prácticas en el ejercicio de la secretaría, por razón de su

⁵ De la antigüedad griega datan los progymnásma ("ejercicios preliminares"), que harían su tradición durante la Edad Media y alcanzarían a la modernidad vía el humanismo; la importancia de tales ejercicios para la práctica y desarrollo de géneros literarios durante siglos es considerable: "In classical, medieval, and renaissance literature, fable, narrative, chreia, ecphrasis, comparison, speech in character, and other progymnasmatic forms were often combined in different ways to create epics, dramas, histories, and the genres of lyric poetry" [En las literaturas clásica, medieval y renacentista, la fábula, la narración, la chreia, la écfrasis, la comparación, la etopeya, y otras formas de progymnásma se combinaron frecuentemente de distintas maneras para crear épica, piezas dramáticas, historias y géneros de la poesía lírica] (Kennedy ix-x). Para aclarar la transcendencia de estos ejercicios, basta advertir en el caso de la prosa que gran parte de su evolución se debe a que los progymnásma pervivieron y motivaron la mezcla.

ejercicio, ocupación o empleo) conforme el estilo del tiempo en que se han escrito.

Roger Chartier ha apuntado el peso cultural de los secretarios y manuales de escritura de cartas en el siglo XVIII francés ("Los secretarios" 284-314), y la escritura de cartas ha sido estudiada como parte del desarrollo y expansión de la cultura letrada y de la cultura escrita desde el Renacimiento y durante la Modernidad, por ejemplo, por Lafaye. Durante el siglo XVIII, sobre todo, los manuales para escribir cartas viven un auge sin precedentes.

Al parecer el "hombre común" se hallaba en la posibilidad de expresarse más allá de su fuero interno y privado; la esfera pública le brinda la oportunidad de compartir su conciencia individual, de participar de y en una representación colectiva que rebasaba la fama personal del "escritor", para instaurar una comunidad donde le sería refrendada su calidad de hombre letrado o, conforme soplaran los vientos políticos, de ciudadano perteneciente a una República, no ya letrada solamente, sino a una social y política. Algunos de estos sujetos emprenderán la carrera de folletistas o periodistas de manera coyuntural, otros publicarán intermitente y anónimamente, ejerciendo su derecho a lo público.

Para continuar ponderando la presencia en el horizonte literario de estos géneros, hay que mencionar los dos tipos de novela a que dieron origen durante el siglo XVIII: la llamada "dialogada" y la "epistolar". Este solo hecho pone de manifiesto de qué manera y con qué rapidez diálogo y carta fueron proclives a la "narrativización" gracias a su componente de ficción⁶, iy de qué manera la novela se desarrolló en las fronteras de esa pléyade de géneros menores de profusa circulación!

Sobre la novela en particular afirma Blair, traducido por Munárriz:

Estos escritos pudieran parecer demasiado frívolos para dar de ellos noticia particular. [...] Bien desempeñados son uno de los mejores canales para comunicar la instrucción; para pintar la vida y las maneras de los hombres; para mostrar los yerros, á que nos arrastran nuestras pasiones; y para hacer amable la virtud, y odioso el vicio (301).

Ahora bien, en este capítulo, Munárriz organiza la novela en antigua, caballeresca y familiar, y da un apartado a la novela inglesa dieciochesca, donde descuellan: *Robinson Crusoe* y la famosísima *Pamela* (1740), novela epistolar de Samuel

⁶ Charles E. Kany documenta en *The Beginnings of the Epistolary Novel in France, Italy and Spain* lo que para él es la génesis de la novela epistolar. Rastrea la presencia de cartas en el interior de obras literarias o bien la aparición de colecciones de cartas o el empleo de epístolas en el interior de cuentos, anécdotas y todo tipo de narraciones.

Richardson. En seguida el traductor español añade el capítulo XXXII "Novelas españolas", que no aparece en el original inglés de Hugh Blair (ipor supuesto!) y que es parte de la traducción cultural llevada a cabo por Munárriz. En ese capítulo se mencionan las novelas cortas cervantinas que "forman una división separada, por la diversidad de proporciones á que tienen que ajustarse, y Cervantes es quien entre nosotros tiene la primacía en ellas" (308).

En la obligada comparación entre la destreza de antiguos y modernos, el profesor Blair apunta como "mancha" del estilo de los modernos lo que mejor habría de considerarse marca de la época: el subjetivismo desde donde los individuos modernos designan el mundo. Según Blair el diálogo contemporáneo dista mucho de la calidad del antiguo, porque:

la mayor parte de escritores modernos de diálogos no tienen idea de esta composición: y si se les quitan las fórmulas exteriores de conversación, y de responder el uno á lo que el otro dice; *es lo mismo que si hablasen en persona propia por el discurso de toda la obra* (273-274 énfasis mío).

Mientras que en el caso de la epístola observa:

Aunque algunos lleven al frente el título de *Carta á un amigo*, vemos que á pocos renglones se pierde de vista á este: *y el autor habla en realidad con el público*. [...] puede el autor en semejantes ocasiones [como un funeral] escribir enteramente como teólogo, ó como filósofo; y tomar irreprensiblemente su estilo y manera: pues que *entonces contemplamos al autor, no como si escribiera una carta; sino como si compusiera un discurso acomodado particularmente á las circunstancias de la persona á quien lo dirige* (278 énfasis mío).

No es pues sólo la flexibilidad temática, importante por lo demás, sino el deseo irreprimible de los modernos de hablar desde sí mismos lo que difiere rotundamente de los clásicos antiguos.

Esta breve digresión en la preceptiva dieciochesca pretende evidenciar que el sistema literario de la época lejos estaba de considerar al diálogo y a la carta como géneros menores, dada su tradición grecolatina y la importancia que revistieron con el advenimiento de la cultura impresa, pero sobre todo porque eran profusamente practicados en el mundo letrado del siglo XVIII europeo. Mientras la novela se había incorporado plenamente, como deja constancia su aparición en este prestigioso manual de retórica que influyó en la literatura en lengua castellana.

La popularidad de la carta y el diálogo implica que éstos contribuyeron a educar la lectura en términos subjetivos, y también en términos episódicos. La concomitancia entre estos géneros menores, y la penetración del impreso en la vida diaria,

llevaron a que un conjunto de diálogos o de cartas se volvieran novela, para que después el género se desenvolviera autónomamente en las páginas y columnas de diarios. Es indispensable para comprender los géneros literarios considerar el papel preponderante que jugó la materialidad de la época, es decir, el mundo editorial en la configuración del campo literario.

Bibliografía

- Abbot, Don Paul. "The Influence of Blair's Lectures in Spain". *Rhetorica* VII, 3 (1989): 275-289.
- Anderson, Benedict. *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. Trad. Eduardo L. Suárez. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.
- Bajtin, Mijail M. *Problemas de la poética de Dostoievski*. Trad. Tatiana Bubnova. México: Fondo de Cultura Económica, 2003.
- Barton David y Nigel Hall, eds. *Letter Writing as a Social Practice*. Amsterdam-Filadelfia: John Benjamins Publishing Company, 1999.
- Begas, J. Antonio D. *Nuevo estilo y formulario de escribir cartas misivas, y responder a ellas en todos géneros de correspondencia. Reformado según el estilo moderno, y añadido en esta última edición*. Barcelona: Por los Consortes Sierra y Martí, 1796.
- Blair, Hugh. *Lectures on Rhetoric and Belles Lettres*. Ed. Linda Ferreira-Buckley y S. Michael Halloran. Illinois: Southern Illinois University, 2005.
- _____. *Lecciones sobre la Retórica y las Bellas Letras por Hugo Blair*. Trad. Josef Luis Munárriz. Madrid: En la imprenta Real, 1804.
- Chartier, Roger. "Los secretarios. Modelos y prácticas epistolares". *Libros, lecturas y lectores en la Edad Moderna*. Ed. Mauro Armiño. Madrid, Alianza editorial, 1994. 284-314.
- Kany, Charles E. *The Beginnings of the Epistolary Novel in France, Italy, and Spain*. California: University of California Press, Berkeley, 1937.
- Kennedy, George A. *Progymnasmata: Greek Textbooks of Prose Composition and Rhetoric*. Atlanta: Society of Biblical Literature, 2003.
- Lafaye, Jacques. *Por amor al griego. La nación europea, señorío humanista (siglos XIV-XVII)*. México: Fondo Cultura Económica, 2005.
- Mitchell, Linda C. "Letter-Writing Instructions Manuals in Seventeenth- and Eighteenth-Century England". *Letter-Writing Manuals and Instruction from Antiquity to the Present. Historical and Bibliographic Studies*. Ed. Carol Poster y Linda C. Mitchell. South Carolina, The University of South Carolina Press, 2007. 178-199.
- Ozuna Castañeda, Mariana. "La correspondencia trasatlántica de las Américas: Viscardo y el padre Mier". *Memoria Coloquio Los Centenarios: análisis y reflexión de dos procesos históricos*. Ed. Cristina Gómez Álvarez, Josefina Mac Gregor y Mariana Ozuna Castañeda. México, UNAM, 2010. 263-273.
- _____. "Letras antes, contra y por la insurgencia". *Visiones compartidas de la Independencia y de la Revolución Mexicana*. Ed. José Luis Palacio Prieto, Ligia Fernández Flores, Guadalupe Gómez-Aguado y Jorge Muñoz Figueroa. México, UNAM, CEPE, 2010. 119-142.
- _____. "Géneros menores y ficcionalidad en el periodismo de Fernández de Lizardi". *Literatura Mexicana XX*, 1 (2009): 5-40.
- _____. "Mier en su escritura". *Fray Servando Teresa de Mier, entre la fe y la revolución*. Ed. Begoña Pulido. México, FCE, UNAM [próxima publicación].

- . "La correspondencia ficticia en *El Anti-Hidalgo*, folleto incendiario". *Nueva Gaceta Bibliográfica. 8^{as} Jornadas Académicas del Instituto de Investigaciones Bibliográficas* 1, 1 (1998): 9-18.
- Sánchez Manzano, María Asunción y Josefa Gallego Lorenzo, eds. *La novela en la tradición retórica: Conceptos retórico-poéticos en la literatura española, francesa, inglesa y alemana (1650-1900)*. Berlín: Logos Verlag, 2015.
- Vian Herrero, Ana, ed. *Diálogo de las transformaciones de Pitágoras*. Barcelona: Sirmio-Quaderns Crema, 1994.

Viaje terrible, una travesía del cuento a la *nouvelle* de aventuras

Facundo Reyna Muniain
Christian-Albrechts-Universität zu Kiel
facundoreynamuniain@gmail.com

Citation recommandée : Reyna Muniain, Facundo. “*Viaje terrible, una travesía del cuento a la nouvelle de aventuras*”. *Les Ateliers du SAL* 10 (2017) : 52-70.

La aventura, en síntesis, es la conexión profesional con lo emocional; realidad maravillosa desconocida hasta hoy por los fabricantes de sueños de aventuras.

Roberto Arlt, *La aventura sin novela y la novela sin aventura*

La distinción entre cuento, novela corta y novela es una cuestión que ha sido largamente discutida por la crítica en la que no existe un criterio final y unánime. Pero como ya señalaron Scholz (2012) y Benedetti (1995), aunque la extensión del relato es un rasgo observado a la hora de determinar estos géneros, esta resulta ser más una consecuencia visible de las condiciones técnicas de cada una de las formas que la razón esencial que los distinguen entre sí. La presente comunicación trata la cuestión de los límites entre el cuento y la novela corta en la obra de Roberto Arlt. Proponemos abordar el caso de *Viaje terrible*, novela corta publicada en 1941 que como ya indicaron Martínez (2004), Mirta Arlt y Omar Borré (1984) sería el resultado de un proceso de fusión y reescritura de dos cuentos publicados anteriormente: "iS.O.S.! Longitud 145° 30', latitud 29° 15'" (1937) y "Prohibido ser adivino en este barco" (1939). Nuestro objetivo será entonces revisar en detalle las operaciones y mecanismos que articula el autor para, a partir de temas y elementos presentes en los relatos breves, construir un relato más extenso, pero también más complejo y desarrollado.

Una cuestión de gran importancia, como ya observó Borré (1994) en la obra arltiana, es el proceso de creación basado en la reescritura, reformulación y reciclado de temas, historias y personajes en diferentes soportes, publicaciones y textos. Arlt era un escritor de aguafuertes diarias, que siempre está apremiado por la falta de tiempo y tranquilidad económica, y esto determina en gran medida su producción literaria. Como ya observaron Martínez (2004) y Arlt y Borré (1984), la serie tratada en el presente trabajo son tres relatos publicados en los últimos años de vida del autor de *Los Siete Locos*. Los tres tienen elementos comunes que llevan a Borré a inscribirlo en la poética de la re-escritura arltiana y a los editores de sus *Cuentos completos* (2004) a entender *Viaje terrible* como una reelaboración de "iS.O.S.! Longitud 145° 30', latitud 29° 15'". Pero como bien observa Martínez, se trata más bien de un complejo proceso de fusión y reescritura en el que las tramas y piezas de cada uno de los dos cuentos se funden en un nuevo relato más que una misma historia con tres versiones.

También resulta destacable que Arlt, en sus últimos años, coincide con una coyuntura marcada por la polémica sobre la vi-

gencia de las formas y géneros narrativos que se daba a nivel mundial, pero que en Argentina presentó un debate arduo en el que autores como Borges y Bioy Casares coincidieron con Arlt en su oposición a la novela psicológica como género central de la narrativa (Juárez, "Arlt" 4). En este marco Arlt, desde sus *Agua-fuertes* publicadas en el periódico *El Mundo*, cuestiona tanto la condición de novelista como la esencia específica de la novela. La forma en que se articulan y combinan los mecanismos en la serie compuesta por los tres relatos ya mencionados presenta un interesante caso de estudio. Se trata de un progresivo proceso de reformulación y reorganización en el que el autor argentino transforma, funde, amplía, pule y reorganiza los elementos de los cuentos para construir su novela corta. Intentaremos a continuación identificar las diferentes operaciones que se despliegan en el proceso de composición y escritura arltianos.

"iS.O.S.! Longitud 145º 30', latitud 29º 15'" (1937)

Este cuento nos presenta el ingrediente fantástico que tendrá *Viaje terrible*. Nos encontramos con un tremendo remolino de 100 kilómetros de diámetro que crea una corriente que se traga a todas las embarcaciones incapaces de escapar con sus motores de la marea centrífuga. Como señala García (2004), quien propone una clasificación para la narrativa fantástica de Arlt, tanto este relato como la novela corta y los cuentos "La luna roja" (publicado en *El Hogar* el 16 de noviembre de 1932) o "La ola de perfume verde" (en *Mundo Argentino* el 16 de abril de 1937) se adscriben al primer tipo, los *Relatos de Catástrofe*. El relato publicado en enero de 1937 en *El Hogar*, y reeditado como texto recuperado en la revista estadounidense *Hispamérica* por Omar Borré (1993), está ambientado en un viaje en el barco *Blue Star* por el Pacífico desde los EEUU hacia Hawái. El barco, el océano y el destino serán motivos, recursos y componentes que permanecerán en la novela corta.

El nombre del buque *Blue Star* en que se desarrolla la acción será el que elegirá Arlt para la *nouvelle* y podría estar relacionando como una referencia irónica al destino fatal de la embarcación (Hernández 1995); también es reseñable su parecido con el nombre de la compañía naviera que botó el HMS *Titanic*, la *White Star Line*. Pero si nos limitamos al nombre que el barco tiene en la ficción, también existe una homónima compañía naviera británica en la realidad. A principios de siglo la familia Vestey de Liverpool desarrolló un negocio de importación de carne proveniente de América del Sur, llegando a adquirir importantes estancias en Argentina para abastecer su empresa y alcanzando a procesar 5.000 cabezas de ganado vacuno al día en su frigorífico Anglo. Con el fin de transportar la carne congelada se crea en 1911 la empresa naviera *Blue Star Line*. Para la Primera Guerra

Mundial ya navegaban 12 buques refrigerados bajo la bandera de *Blue Star Line* que aportaron un beneficio considerable con el transporte de la carne vacuna para abastecer a los ejércitos aliados en Francia. También resulta interesante tener en cuenta los hechos acontecidos en la llamada década infame (1930-1940), período de decadencia y corrupción de la clase política argentina que coincide con la época en la que Arlt ensaya los relatos que analizamos. En el contexto de entreguerras el imperio británico del que la economía argentina era dependiente emprende una política proteccionista con el tratado de Ottawa que prioriza a los países de la *Commonwealth* frente a Argentina en la compra de carnes. Un corrupto gobierno argentino sin legitimidad firmó el tratado *Roca-Runciman*, mediante el cual se acuerda la compra de carne argentina a cambio de privilegios para las empresas británicas y la oligarquía nacional argentina, en perjuicio de los intereses del país. En este contexto el Senador Lisandro de la Torre denuncia una trama de corrupción que involucró al Ministerio de Agronomía del Gobierno Argentino y el ya mencionado frigorífico Anglo. Y para su denuncia presenta como evidencia la documentación financiera que el mismísimo Lord Vestey se había negado a entregar, pero que fue encontrada al allanar el vapor *Norman Star*, de la *Blue Star Line*¹.

Aunque en el relato no queda clara la bandera del navío, la referencia y la prominencia del Reino Unido entre los pasajeros nos hace suponer que sería británico. En todo caso, parecen claras las referencias que el texto hace a la presencia británica, fuertemente representada en la vida política argentina de los años 30, como hemos reseñado, junto con las referencias a la lengua inglesa, que son frecuentes en la obra de Arlt. En el primer relato aparecen los personajes de la anciana escocesa y anglicana, las "inglesitas" y entre ellas Annie. Esta pasajera británica que aparece en el primer y último relato de la serie, merece especial atención por lo que nos detendremos más adelante en nuestro análisis.

En el texto de 1937 el protagonista se presenta a sí mismo como un *latin lover* con un inglés macarrónico que se dedica a la seducción de las "inglesitas":

En el comienzo de aquel nefasto cruce de San Francisco a Honolulu, jamás chicas americanas se habían divertido tanto con un hombre del Sur como en mi compañía. Para entonces hablaba yo un inglés de perros pero, ¿qué tendrá que ver mi inglés con "la travesía del terror", como se la llamó más tarde? Durante el día, es decir la tarde, le hacía el amor a las inglesitas declamando en un "english" bárbaro y desaforado párrafos de "Romeo y Julieta". Las señoritas se reían a mandíbula batien-

¹ Véase Pigna y el discurso de De la Torre, publicado el 4 de diciembre de 1935.

te, viéndome remediar a Otelo, con la cara tizada de betún y envuelto en una sábana (*Aguafuertes porteñas* 87-88).

Es una cuestión recurrente en los tres textos que el protagonista no tenga una buena competencia lingüística en inglés, que quiere mejorar, preocupación propia del mismo Arlt en la vida real como le manifestará a su hija Mirta en su correspondencia: "seguí con el inglés, [...] y si podes estudia Mecanografía pero no en castellano sino en inglés que es sumamente importante"².

Además, entre los elementos relacionados con Gran Bretaña que aparecen en este primer relato de la serie también podríamos incluir el nombre de la *Comisión Simpson*, que en el texto aparece como al organismo destinado a examinar la eficiencia de una nueva patente acústica a la que el protagonista se debía incorporar en Hawái, razón por la cual está embarcado en el fatídico viaje. La elección del nombre de la ficticia comisión parecía estar relacionada con la famosa *Hope Simpson Enquiry*, creada en agosto de 1929. Unos años antes de la publicación del relato, en 1930, esta comisión británica liderada por Sir J. Hope Simpson (1930), presentó un reporte sobre inmigración, asentamientos y desarrollo en el mandato británico en Palestina que recomendaba la limitación de la inmigración judía dada la limitada capacidad económica de Palestina para integrarla. Si prestamos atención al relato de 1937 podemos encontrar que hace otro guiño a la cuestión. Ante el remolino cunde el pánico entre los pasajeros y la tripulación, que caen en todo tipo de descontroles, entre ellos una riña entre judíos y árabes:

En nuestro buque las cosas no marchaban mejor, la disciplina de la tripulación se había quebrantado totalmente. Ninguno de los hombres se encontraba en su puesto, salvo los radiotelegrafistas. En tercera clase, los pasajeros que no yacían en sus literas agotados por el terror se habían embriagado entregándose a todo género de excesos. Un grupo de árabes acuchilló a un grupo de judíos; un pasajero que se introdujo en el departamento de máquinas y descargó su revólver sobre los manómetros de la máquina a vapor fue muerto de un pistoletazo por el propio maquinista (*Aguafuertes porteñas* 91).

Martínez (176) ya ha contextualizado a la serie del *Viaje terrible* en el marco de los conflictos internacionales, como la Guerra Civil Española, la Segunda Guerra Mundial y el avance del nazismo, que Arlt sigue de cerca en sus aguafuertes y cuya atmósfera de desesperación y desprecio se deja ver en la novela corta de 1941. Y en el relato de 1937 la cuestión palestina parece también estar representada. Pero lo que también se deja traslucir en

² Cita extraída de la correspondencia de Arlt a Mirta Arlt, "Legado Arlt" de la Biblioteca del Iberoamerikanisches Institut, Berlin.

el relato es un cuadro catastrófico pintado por un caos desbordante en el que realidad y ficción se confunden.

Una característica común en los tres textos está dada por lo exótico y extravagante que resultan ser el coro de personajes compuesto por los pasajeros del buque. A los viajeros británicos ya reseñados tenemos que sumar un estafador aficionado a la lectura bíblica, un pintor mexicano, el médico de abordo, el señor X que en esta versión es delegado comercial de los EEUU en Japón y un pasajero del que el narrador dice que "no podría asegurar si era un filósofo o vendedor de opio" (*Aguafuertes porteñas* 88). Con todo, el personaje más caracterizado, negativamente, es un pasajero árabe que es descrito como siniestro y acechante, culpable del destino del barco:

Aparte de algunas familias inglesas, viajaban en el Blue Star algunos señores exóticos, entre ellos un árabe con pantuflas y fez. ¡Qué Dios maldiga al árabe! Probablemente él atrajo la desgracia sobre nuestra nave. Nadie le quita este disparate del entendimiento. El hombre merodeaba, taciturno, de un puente a otro, haciendo su perfil de cera dorada, su barba de azabache, sus ojos almendrados y su cortesía de saludar siniestramente a las damas tocándose la frente, los labios y el corazón con los dedos de la mano. Este bergante terminó por trastornar una vieja escocesa cuyo rostro parecía un colador de pecas y que acarreaba una Biblia descomunal de una hamaca a otra (*Aguafuertes porteñas* 88).

Tanto el musulmán como la anciana anglicana son caricaturizados por su religiosidad, como factor de ridículo, que en la novela se ampliará. La escocesa también aparecerá en la novela corta junto con otro elemento simbólico como la lectura reiterada que hace del libro de Jonás.

Al revisar el texto de 1937 nos encontramos frente a un texto corto fantástico en el que la acción avanza a un ritmo veloz en muy pocas páginas, tan sólo siete folios, donde aparecen pocos diálogos cortos. El tema del cuento que será retomado en la novela de 1941 parece inspirado en la literatura fantástica: un buque de pasajeros que se ve envuelto en un inmenso remolino de cien kilómetros de diámetro. Arlt combina en este nuevo texto dos temas que le interesan especialmente, por un lado, el relato fantástico y de aventuras basado en hechos sobrenaturales y, por el otro, el relato policial. Esta fusión de géneros se enmarca en una reestructuración que Arlt lleva adelante sobre su proyecto literario en la segunda mitad de los años 30 (Juárez, *Roberto Arlt* 4). Es visible que tras el tema del gran remolino, que aparece en el medio del océano tragando todas las embarcaciones que lo surcan, están las lecturas de Verne y Poe, *Vingt mille lieues sous les mers* (1869-1870) y *A Descent into the Maelström* (1841), respectivamente, en las que se describe el *Maelström*, un gran

remolino noruego cuyo nombre compuesto en holandés deriva de *malen* (triturar) y *stroom* (corriente), es decir, corriente trituradora. La forma en que se nos describe el fenómeno en el cuento de 1937 es particular:

-¿Un remolino?

-Semejante al que se forma en la superficie del agua de una bañera cuando se va desaguando. La única diferencia es el diámetro... En la bañera mide diez centímetros, aquí cien kilómetros.

El señor X era calmoso. Semejante particularidad le permite expresarse con claridad didáctica. Sentado a la orilla de mi litera, conjeturó:

-Lo más probable es que se haya hundido un trozo de suelo oceánico sobre la caverna plutónica. Al volcarse el agua en su interior se ha producido un remolino. De otro modo no se explicaría la formación de un remolino de semejante diámetro.

-Sí así debe ser ¿No estaremos en las proximidades de una catástrofe cósmica? (*Aguafuertes porteñas* 89).

Esta especie de *Maelström* se nos describe por medio de una analogía mundana típica del estilo arltiano comparando todo el cuadro didáctico con una bañera. Para completar la explicación del suceso fantástico se nos presenta una explicación pseudo-científica que nos sugiere que es un accidente geológico similar a quitar el tapón de una bañera oceánica. El efecto desopilante y humorístico que produce la oposición de términos como "catástrofe cósmica" o "caverna plutónica" frente a "bañera" o "desagüando" es inmediato y genial.

"Prohibido ser adivino en este barco" (1939)

Este segundo relato publicado en 1939 en la revista *Mundo Argentino* no ha sido incluido en las posteriores antologías de la obra narrativa de Arlt como si lo han sido el primero y la novela corta. La trama del segundo relato de la serie también transcurre en un barco, pero ni tiene lugar un acontecimiento fantástico ni se ubica la acción en el Pacífico. Se trata de un relato de aventuras y con una trama policial humorística (Martínez), ambientado en el estrecho de Gibraltar rumbo a Djibouti. También cambia el tipo de barco, que en este caso se trata de un carguero con doce pasajeros, y que nuevamente se compone de personajes exóticos y caricaturescos. Como en el primer cuento predominan los personajes de origen inglés, entre los que destacan Míster Glouste, Miss Etelvina y Miss y Míster Hender, a los que se suma el Sr. Parodi, millonario peruano, su esposa y sus tres cuñadas y, como en el primer cuento, un pasajero árabe rico, Ab-e-Korda, sobrino de un emir de Damasco.

La trama de este segundo cuento estaría enmarcada en una línea narrativa del relato policial en auge en la narrativa de los

años 30 y 40, que en la obra de Arlt tiene un antecedente con el cuento "Un argentino entre gángsters". En esta ocasión una serie de accidentes y sucesos durante el viaje son asociados a las predicciones que hace Míster Gloute. Este adivino improvisado presagia un destino fatal provocado por el cambio de nombre del buque:

-¿Y por qué no iba a cambiar de nombre?- repuso Miss Etelvina, que ya conscientemente se sentía pesarosa de haberle dado alas al sombrío Ab-e-Korda.

-¿Por qué?- Míster Gloute había sido poeta ilógico en su juventud -¿por qué? Porque un barco que cambia de nombre concita contra sí la cólera de todas las fuerzas plutónicas (nadie entendió lo de plutónicas). Estamos fritos (eso sí lo entendieron todos), estamos bien fritos (Arlt, *Prohibido*).

A partir del cambio de nombre y el descubrimiento de que la mayoría de los miembros de la tripulación no son marinos profesionales, Míster Gloute ve en todo acontecimiento un signo que confirma su predicción sobre el carácter fatal de la travesía. De este modo el cuento se articula con una secuencia de incidentes tales como la misteriosa desaparición del equipaje de Miss Herder, el incendio del camarote del reverendo Rosemberg y la avería del timón del barco. A cada evento Gloute vaticina futuras y peores desgracias, sentenciando: "Esto no es nada comparado con lo que va a suceder" (*Prohibido*). La obsesión de Gloute con la percepción de signos fatídicos y el consecuente pánico que sus predicciones causan entre los pasajeros y tripulación lleva al capitán a arrestarlo.

Este relato, aunque más corto que el primero, presenta más diálogos en los que podemos apreciar en los personajes un lenguaje plagado de giros del lenguaje coloquial, que incluso serán más marcados en la novela corta. Posteriormente, en la novela se usan elementos que han sido identificados dialectalmente con el castellano de Sudamérica (Schäffauer 99). Para Arlt esta característica se inscribe en una tradición literaria y es un factor troncal de su propuesta narrativa:

Escribo en un "idioma" que no es propiamente el castellano, si no porteño. Sigo toda una tradición: Fray Mocho, Félix Lima, Last Reason... Y es acaso exaltar el habla del pueblo, ágil, pintoresca y variable, que interesa a todas las sensibilidades. Este léxico que yo llamo idioma, primará en nuestra literatura a pesar de la indignación de los puristas, a quienes no leen ni leerá nadie. No olvidemos las canciones en "argot" parisén por François Villon, un gran poeta que murió ahorcado por dar el clásico golpe de furca a sus semejantes, son eternas (*Aguafuertes Porteñas* 369).

El autor va a mantener el exotismo de los personajes, de diverso origen, británicos, árabes y sudamericanos, pero los diálogos logran su efecto humorístico en gran parte gracias al empleo de frases típicas del castellano de Buenos Aires. Tal mecanismo es el que utiliza Arlt para introducir de forma rápida en el *íncipit* del relato el descubrimiento que dispara la narración de cuento:

El Sr. Parodi, un millonario peruano que viajaba con su esposa y tres hermanas de su esposa, lo cual hacía murmurar a los maldicentes, trató de aclarar la cuestión.

-¿Qué es lo que entiende usted Míster Gloute por estar fritos?

-¿Por estar fritos? ¿Qué entiendo? Pues entiendo, Sr. Parodi, que usted es, yo y todos los pasajeros de este buque, si el presentimiento no me engaña, seremos víctimas de terribles sucesos durante este viaje.

El Sr. Parodi era un poco despectivo, porque sabía boxear.

-Entonces, ¿por qué se ha embarcado en este buque, caballero?

-Míster Gloute, amostazado por el tomillo de "caballero", repuso:

-No tengo por costumbre discutir mis pensamientos-. Dicho esto, comenzó a cargar su pipa (*Prohibido*).

La expresión "fritos" y "amostazado" contrasta con "concitar" y "plutónicas", y genera un tono satírico y paródico. Arlt, en esta versión de la serie, a diferencia del relato de 1937 recurre a más diálogos para conducir la narración. Y en estos diálogos tira del registro de la calle para marcar el tono del relato, haciendo que Míster Gloute, presumiblemente británico, despliegue su ironía y sarcasmo en los términos en los que lo haría un porteño. Esta operación veremos más adelante evolucionará en la novela al reorganizar los personajes y sus caracterizaciones.

Parte de la propuesta narrativa de Arlt, ya presente en toda su obra anterior, es la construcción de lo que conectó parte de la crítica con el prototipo de argentino medio esbozado por Scalabrini Ortiz³. Si nos detenemos en el protagonista, sólo en el primer relato podemos conocer su nombre de origen centro europeo; Sprus, que es caracterizado como un sudamericano, un

³ Scalabrini Ortiz, contemporáneo de Arlt y como él enfrentado a las tesis conservadoras del ideal gauchesco de Rojas y Lugones como esencia de la identidad argentina, presenta un ensayo en 1931 donde esboza la concepción del argentino prototípico, basándose en el promedio, y teniendo en cuenta el bagaje de los descendientes de inmigrantes despreciados por la oligarquía argentina. El ensayo titulado "El Hombre que está solo y espera" fue un éxito en ventas (Sarlo, *Una modernidad periférica*) y se inscribe en una serie de textos (Prieto 1961; Retamoso 1999). Scalabrini Ortiz va a tomar al hombre de Buenos Aires como prototípico de la argentinitud: "El porteño es una combinación química de las razas que alimentan su nacimiento. El porteño es esa gota de agua, incolora, inodora e insípida que brota en el fondo del tubo de ensayo o que el cielo envía para que la tierra fructifique". (Scalabrini Ortiz 12)

hombre del Sur, posiblemente argentino. Con un apellido como Sprus⁴ parece inscribirse en la lista de personajes típicos en el que, como señalan Amícola (1994) y Etchenique (1962), no sólo se reflejaría Arlt a sí mismo con una faceta biográfica, sino también al argentino prototípico que, como indican en la obra de Arlt, aparecen representados con apellidos centroeuropeos y nombres castellanos como Silvio Astier (*El juguete rabioso*), Ricardo Stephens ("Noche terrible") Eugenio Baer ("Una tarde de domingo") o Gustavo Baer ("El traje del fantasma").

Arlt y Borré (71) sugieren que la elección de los nombres de los personajes estaría operando con un efecto de distanciamiento, que García (3) inscribe en la construcción de una "desrealidad". Se identifica en la obra de Arlt, posterior a su viaje por África, un procedimiento de corte Borgeano basado en situar tales ficciones en geografías remotas o exóticas para hacer tolerable la inverosimilitud. Esta operación en cambio funcionaría de forma distinta en la novela corta ya que, como veremos, la ubicación geográfica, si bien claramente difiere del ámbito porteño, no estará localizada en un espacio geográfico y lingüístico tan exótico como lo eran Hawái o Tánger.

Viaje terrible (1941)

El título de la novela corta ya se nos había anticipado en el primer relato como la "travesía del terror". En este tercer texto Arlt fusiona las dos tramas y combina los temas de los dos cuentos, las razones por las que decide hacerlo en la extensión de una *nouvelle* pueden estar dadas por las condiciones de producción y/o las restricciones impuestas por la posibilidad de publicarla en la colección *Nuestra Novela* o por el hecho que, como propone Hernández (1988), los cuentos fueran una suerte de borradores de la novela corta.

Arlt argumenta en sus *Aguafuertes* que las diferencias entre géneros narrativos radican más en la extensión de los textos que en sus rasgos propios:

Los teóricos confunden, generalmente, decadencia de la novela con decadencia de la capacidad de reacción del personaje novelesco. La diferenciación importa. Novela, relato o folletín a grosso modo son definiciones de un solo género e informan más diferencias cuantitativas que cualitativas. Dickens escribía novelas que eran publicadas en folletín. Dickens no es igual a

⁴ Aunque centroeuropeos, los apellidos que toma Arlt no resultan extraños a la realidad argentina de los años 30. Sarlo (*La imaginación técnica*, 147) reseña como la prensa popular argentina (véase *Crítica*, abril, mayo, agosto de 1926 y marzo, abril y mayo de 1928; *El Mundo* febrero de 1929) hacen eco de las noticias de las agencias de noticias que celebraban inventos médicos como los injertos de glándulas de mono para curar la impotencia, llevados a cabo por el Dr. Ricardo Spurr en el hospital Piñeiro.

Luís de Val. Vemos entonces que no podemos hablar de la decadencia del envase, sino de la decadencia de ciertas cosas, de la decadencia que contiene este envase (*Aguafuertes portéñas* 245-246).

Lo cierto es que el mismo Arlt estaba comprometido con el debate que se daba en la Argentina sobre la vigencia de los géneros narrativos. Podría entonces tratarse el texto de 1941 de una muestra de la exploración de nuevas formas narrativas que llevaba adelante el autor. En el caso que hemos estudiado Arlt combina no sólo las tramas de sus textos anteriores sino también los elementos de literatura fantástica y policial. Intensifica en esta *nouvelle* los mecanismos que ya había ensayado, como la ironía o el efecto humorístico.

Arlt emprende una búsqueda de contenidos narrativos renovadores. Tal vez también en gran parte como consecuencia de las condiciones de producción en las que Arlt desarrolla su literatura. No sólo innova en los temas y tramas sino que necesariamente, o mejor dicho justamente porque expande cuantitativamente sus textos, al fusionarlos también articula cambios cualitativos en el proceso de evolución de los cuentos a la novela corta. En este último relato de la serie Arlt amplia los elementos que ya estaban presentes en los cuentos, pero también va a profundizar en el argumento, pulir las descripciones y explicaciones del fenómeno fantástico del remolino así como desarrollar más la caracterización de los personajes.

Como en los dos relatos anteriores la mayoría de los personajes son de procedencia británica, entre los que podemos nombrar a Miss Mariana, basada en Miss Etelvina en el segundo cuento, y Annie que aparecía en el primero. En esta novela corta el personaje de Annie del que se enamora el protagonista se desarrolla mucho más, agregando un elemento sorpresivo en la trama al descubrirse que no es realmente una ingeniera, sino que como todos los personajes pretende ser algo que no es, en este caso además también se trata de locura. Como ya apreciaron Martínez (2005) y Prieto (1961) en este personaje se aúnan la obsesión arltiana por las telas engomadas y los inventos (Sarlo, *La imaginación técnica*) con la demencia. En el texto de 1941 el final queda marcado por la revelación de que Annie estaba completamente afectada por la muerte de su hermano ingeniero del que toma en medio de su demencia el rol profesional. Para introducir este elemento el autor agrega un personaje nuevo, la madre de Annie, quien confirma la demencia de la joven británica al protagonista. Con esta operación Arlt ahonda en la profundidad del personaje y complejiza la trama:

-Annie -volví a gritarle-, Annie, ¿no me entiendes?
Y ella repitió:

-Te digo que no quiero.

Entonces me senté tristemente en la orilla de la litera y allí me quedé junto a ella hasta que vinieron a retirarnos.

Bajamos por una escalerilla hasta un bote. Yo iba junto a mi muchacha como un muerto. Un hidroavión se aproximó a nosotros. Annie no pronunciaba una sola palabra. Yo tomé su mano fría. Ella, su madre y yo subimos al aparato ayudados de un mecánico. Entonces la madre, cuando ya estábamos sentados, me dijo en voz baja:

-Ella siempre estuvo enferma. Siempre, sabe.

Y yo supe en ese momento que el médico de a bordo no había mentido (*Viaje terrible* 63-64).

La profundidad que adquiere la caracterización del personaje con la locura no sólo implica una mayor complejidad del mismo y su articulación en la trama sino que también, y en especial, presenta una transformación. Benedetti (5) identificó la transformación como rasgo distintivo de la *nouvelle* frente a otros géneros narrativos y el proceso como mecanismo esencial del género.

Además, en el personaje de Annie aparecen los tópicos arltianos ya presentes en los cuentos, que se amplían y pasan a ocupar parte importante de la trama. Por ejemplo, lo que en el cuento aparece como una fantasía, la posibilidad de escapar al destino en la comisión Simpson siguiendo a Annie, se vuelve una posibilidad que los personajes discuten. También ocupa un lugar importante el conjunto de temas recurrentes en la literatura de Arlt, conformado por la urgencia por aprender inglés, los inventos, y alcanzar la tranquilidad económica. Todo esto combinado con el exotismo que presenta un destino como Shanghái:

El proyecto o los proyectos de Annie eran sumamente razonables. Había pasado el brazo en torno de mi cuello y me decía:

-Tú abandonarás ese absurdo viaje a que te han destinado tus parientes y que es otra estafa.

-Sí.

-Vendrás conmigo a Shanghái.

-¿De qué viviré?...

-Vivirás con nosotros...

-Pero...

-Escucha... Vivirás con nosotros y estudiarás inglés. No oirás nada más que hablar inglés, francés o chino...

-Hablo algo de francés...

-Estudiarás inglés. Una vez que hayas estudiado inglés, a lo cual además te ayudará el estar rodeado de gentes...

-Sí, pero sin dinero...

-Escucha. Vivirás un año como si fueras pensionado nuestro.

Yo voy a trabajar en la más importante compañía de neumáticos que hay en la Concesión Internacional. Ocuparé un puesto importante en los laboratorios. Cuando tú hables y leas regularmente el inglés te conseguiré un cargo en la compañía o en la administración (*Viaje terrible* 40-41).

Por otro lado, al pasaje se suma el Reverendo Rosenberg y su mujer del segundo cuento, y se funden Ab-e-Korda del segundo relato con Sidhi Mohamet del primer relato. Además, también del primer relato se mantienen el médico de abordo, el peruano milionario, el Conde Demetrio de la Espina y el Marqués y el Señor X, que de delegado comercial de los EEUU en Japón deviene en delegado comercial japonés⁵.

Un ajuste notable en la caracterización de los personajes se puede apreciar en la evolución de Míster Gloute, quien es convierte en un nuevo personaje, Luciano Leoni, aficionado a Emilio Salgari y primo del protagonista; por tanto, sudamericano como él. Este papel que toma el rol de compañero de viaje, fusionándose en parte con el Señor X del primer cuento, vaticina las predicciones de Gloute de un modo socarrón y ocurrente. Aumentan las expresiones que ya señalamos en las expresiones, lo cual da más viveza al relato y verosimilitud a los diálogos:

Ella se sentó a mi lado, y luego:
-¿Tiene acaso importancia el cambio?
Luciano prosiguió:
-Está archirrequeteprobado que barco que cambia de nombre concita contra sí la cólera de todas las fuerzas plutónicas. En síntesis, que estamos fritos (*Viaje terrible* 9).

Este personaje en gran parte es el que llevará el ritmo narrativo y en el que la sátira tendrá su color más marcado. De este modo las palabras del lenguaje cotidiano aportan un tono divertido "bajo el signo de la sátira y la burla" (Verdevoye 354). El tono burlesco y la caracterización de los personajes en la novela son mucho más acentuados que en los cuentos, llegando a escenas esperpénticas como la muerte del mismo Luciano:

En estas circunstancias ocurrió algo que puede calificarse de extraordinario.

Mi primo en vez de hundirse en las aguas o de flotar horizontalmente quedó verticalmente empotrado en el océano, como uno de esos muñecos de celuloide que tienen por base un casquete de plomo. Tan extraña capacidad de sobrenadar les pareció a esos malsines la evidentísima prueba de que Luciano era un brujo y de consiguiente el único responsable de todas las desgracias que nos acaecían. No había tal. Luciano no era un brujo sino un desgraciado que había cometido la imprudencia de endosarse un chaleco salvavidas debajo de su holgada bata.

Cuando vi sobrenadar a mi primo pensé que esta prueba dulcificaría el ánimo de esos borrachos, pero ocurrió precisamen-

⁵ Como con las referencias a la presencia británica o el conflicto en Palestina, parece no ser casual la caracterización del personaje. En 1941 ya era inminente el conflicto entre EEUU y Japón, que se desencadenó pocos meses después de la publicación de la novela.

te lo contrario, y es que los salvajes, después de cerciorarse de que Luciano estaba vivo, llamándole para ello a grandes voces y después de contestarles él, cogieron cuanto podía utilizarse como proyectil y comenzaron a lapidarla. Un gancho de hierro se incrustó en la cabeza de mi primo como si ésta estuviera compuesta de la tierna sustancia de un queso de bola y un lingote de plomo dio fin a la vida del desgraciado (*Viaje terrible* 56-57).

Luciano reúne varias características que Arlt ya había empleado para la construcción de sus personajes, entre los que el tono grotesco se destaca especialmente. Ha sido estudiado el aspecto novedoso que implicó el uso del estilo grotesco en la literatura argentina para alcanzar efectos tragicómicos. (Acevedo Carvajal 2010). Tal parece ser el caso de Luciano, que a diferencia de Gloute, en el primer relato muere de forma espectacular y grotesca. Su deshumanización, al compararlo con un muñeco de celuloide, junto con la bizarra muerte por un gancho clavado en la cabeza, causa un efecto tremendo que refuerza la ironía basada en las incongruencias subyacentes:

Así acabó mi noble pariente Luciano. Era un hombre singular, aficionado a meterles miedo en el cuerpo a sus prójimos y él mismo miedoso como una liebre. Tenía una singular predisposición para encontrarse en todos los parajes donde ocurre algo que es prudente evitar. Siempre le gustó hacerse el fantasma. Recuerdo que cuando pequeño se envolvió en una sábana y ocultándose en un recodo del jardín, en la noche, bruscamente salió al encuentro de una asustadiza tía, la cual, a consecuencia de la impresión, quedó definitivamente estúpida. Quisiera poder expresarme acerca de Luciano en términos más encomiásticos, pero estoy seguro de que desde ultratumba él se irritaría si yo hiciera un elogio convencional de sus deméritos (*Viaje terrible* 57).

En la memoria que el narrador hace de Luciano contrasta el tono serio con lo desopilante y excéntrico del personaje y su trágico final, representando el papel de un antihéroe.

Arlt en su aguafuerte "Cómo se escribe una novela" decía que "el paisaje, que no tiene relación con el estado subjetivo del personaje, se confecciona al último" (*Aguafuertes porteñas*). Lo cierto es que en la serie que analizamos la ubicación geográfica se aleja del espacio porteño que suele ocupar la ficción arltiana. En la misma línea que en los cuentos contenidos en *El criador de Gorilas*, el autor elige paisajes exóticos y lejanos⁶. Por un lado, en el segundo relato se ubica la acción en la costa del norte de

⁶ *El criador de gorilas* es una recopilación de cuentos publicados inicialmente entre 1936 y 1937 en *El Mundo Argentino* y *El Hogar*, editados y reunidos en formato de libro 1941 en Chile (Arán 99-109).

África. Por otro lado, tanto en el primer relato como en la novela corta la acción transcurre durante una travesía marítima por el océano Pacífico, pero la ubicación geográfica no será exactamente la misma. En el cuento de 1937 el relato comienza cuando el barco zarpa de San Francisco y el clímax tendrá lugar en las coordenadas que dan título al cuento, en el Pacífico japonés. En la novela, sin embargo, la acción comienza en el Puerto de Antofagasta, de donde partirán rumbo norte bordeando la costa peruana y ecuatoriana. El cambio de ubicación geográfica de la aventura parece estar inspirada en la estancia de Arlt como correspondiente de *El Mundo* durante seis meses en Chile. Pero también resulta una operación innovadora y ambiciosa en la que se esboza un relato exótico y fantástico con un protagonista y un escenario sudamericano.

Conclusiones

Como hemos señalado anteriormente, todo el proceso de escritura de este ciclo compuesto por tres textos parece estar basado en dos operaciones: la fusión y la expansión. Es muy probable que las propias condiciones de producción lo hayan determinado de este modo. A partir de la fusión se complica la trama y aumenta la profundidad de la caracterización de los personajes. Los cuentos presentan los elementos básicos de dos tramas que luego se funden en un nuevo argumento. Hernández (174) ha señalado que parecería que, de hecho, los cuentos fueran los borradores de la novela corta. Una estrategia de escritura similar a la que descubrió Borré al revisar las notas que Arlt hizo en la contratapa de un libro de Kipling, donde encontró esbozado en un par de líneas el argumento de un cuento. Siguiendo este patrón quizás la novela corta podría ser un borrador de una novela truncada.

Limitando nuestro análisis al ciclo compuesto por los tres textos podemos observar una propuesta narrativa renovadora y su proceso de composición. Elementos que en los primeros textos aparecen insinuados son desarrollados y desplegados más adelante. *Viaje terrible* evoluciona del cuento a la novela corta, y en esa evolución destacan tres facetas que ya hemos anotado. En primer lugar, el uso de un registro vivo, nada acartonado y porteño. En segundo lugar, la construcción de un personaje autóctono que protagoniza una aventura exótica y fantástica. Y en tercer lugar, la ubicación de esa aventura en el hemisferio Sur.

Estas tres operaciones, creemos, dan como resultado una atractiva propuesta ficcional que combinó tanto la tradición popular con la que Arlt se identificaba como mecanismos propios de los relatos fantásticos, de aventura y policial. Además, como también hemos analizado, aparecen los elementos que podrían estar relacionados con el contexto histórico de producción del

ciclo analizado, como las referencias a la presencia británica en Argentina⁷.

Los estudios realizados sobre la obra de Roberto Arlt, por ejemplo, de Prieto y Juárez, han identificado dos etapas. En la primera se desarrolla su narrativa realista y es en la que se encaran sus dos novelas *Los siete locos* y *Los lanzallamas*. Y en la segunda tiene lugar su producción teatral, pero también la innovación gracias a otras estrategias narrativas. La serie narrativa analizada se inscribe en este segundo período, comprendido en la década de los treinta del siglo XX, que, como hemos anotado, coincide con un arduo debate sobre la vigencia de las formas y modelos narrativos. Para concluir, hemos observado cómo los mecanismos de expansión y reformulación expuestos en el análisis de los tres textos confirman las observaciones teóricas, que dan cuenta de una conjunción de aspectos técnicos cualitativos con determinaciones cuantitativas que delimitan a la *nouvelle* frente al cuento.

⁷ Dice Amícola al respecto: "no quería dejar de señalar constantemente el peligro que resultaba del hecho de perder pie con lo concreto. Y la fantasía serviría en su obra como recurso para desenmascarar las implicaciones de la realidad". (107)

Bibliografía

- Acevedo Carvajal, Juan Manuel. *Lo grotesco en la narrativa de Roberto Arlt*. Armenia- Quindío: Editorial Universitaria de Colombia, 2010.
- Amícola, José. *Astrología y fascismo en la obra de Roberto Arlt*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo editora, 1994.
- Arán, Pampa Olga. "El fantástico en 'El criador de gorilas' de Roberto Arlt". *Signos Literarios y Lingüísticos* 11, 2 (2000): 99-109.
- Arlt, Roberto. *Prohibido ser adivino en este barco*. Buenos Aires: Editorial Haynes, 1939.
- _____. *Hace falta una escuela para novelistas*. *El Mundo*, 1 nov. 1941.
- _____. *Viaje terrible*. *Nuestra novela* 6, 1941.
- _____. "Cómo se escribe una novela". *Aguafuertes porteñas: cultura y política*. Ed. Sylvia Saítta. Buenos Aires: Losada, 1994.
- _____. *Aventura sin novela y novela sin aventura. Aguafuertes porteñas: cultura y política*. Ed. Sylvia Saítta. Buenos Aires: Losada, 1994.
- _____. "Confusiones acerca de la novela". *Aguafuertes porteñas: cultura y política*. Ed. Sylvia Saítta. Buenos Aires: Losada, 1994.
- _____. *Literatura sin héroes. Aguafuertes porteñas: cultura y política*. Ed. Sylvia Saítta. Buenos Aires: Losada, 1994.
- _____. *Cuentos Completos*. Ed. Gustavo Martín Garzo y David Viñas. Buenos Aires: Losada, 2002.
- Arlt, Mirta y Omar Borré. *Para leer a Roberto Arlt*. Buenos Aires: Torres Agüero, 1984.
- Benedetti, Mario. "Cuento, nouvelle y novela, tres géneros narrativos". *Teorías del cuento*, vol. 1. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1995. 217-232.
- Borré, Omar. "Cuentos de Roberto Arlt: una poética de la reescritura". *Hispamérica: Revista de Literatura* 68 (1994): 79-86.
- De la Torre, Lisandro. "Discurso de Lisandro de la Torre en el Senado, con motivo de la investigación del comercio de carnes". *Diario de Sesiones del Senado de la Nación Argentina. Comisión investigadora del comercio de carnes* - Sesión del 18 de junio de 1935. Debate Carnes Argentinas y Monopolio Extranjero, 1935.
- Etchenique, Nora. *Roberto Arlt*. Buenos Aires: La Mandrágora, 1962.

- García, Guillermo. "Arlt y lo fantástico". *Espéculo: Revista de Estudios Literarios* 26, 2004.
- Hernández, Domingo-Luis. *Roberto Arlt, la sombra pronunciada*. Barcelona Montesinos, 1995.
- Hope Simpson, John. *Palestine: Report on Immigration, Land Settlement, and Development*. London: His Majesty's Stationery Office, 1930.
- Juárez, Laura. "Arlt y la polémica sobre la novela". *Revista Iberoamericana* LXXIV, 222 (2008): 13-31.
- _____. *Roberto Arlt en los años treinta*. Trabajo final de grado. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, 2008. Web 8 enero 2018. <<http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.261/te.261.pdf>>.
- "Legado Arlt", Biblioteca del Iberoamerikanisches Institut, Berlin.
- Martínez, Carlos Dámaso. "La irrupción de la dimensión fantástica". *Historia crítica de la literatura argentina*. Ed. Noe Jitrik, Noe y Sylvia Saítta. Buenos Aires, Emecé, 2004. 171-193.
- _____. "Roberto Arlt: lo fantástico y la 'ominosidad' de lo real". *Abanico: Revista de Letras de la Biblioteca Nacional Argentina* (2005): 1-6.
- Pigna, Felipe. *Los mitos de la historia argentina* 3. Buenos Aires: Editorial Planeta, 2006.
- Prieto, Adolfo. *Consideraciones sobre "El hombre que está solo y espera"*. *Boletín de Literaturas Hispánicas* vol. 3. Rosario: Universidad Nacional del Litoral, 1961.
- Retamoso, Roberto. "'El hombre que está solo y espera' de Raúl Scalabrini Ortiz: genealogía y modulaciones del discurso racionalista en la Argentina del siglo XX". *Anuario del Departamento de Ciencias de la Comunicación* 5 (1999): 107-122.
- Saítta, Sylvia. *El escritor en el bosque de ladrillos, una biografía de Roberto Arlt*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 2000.
- Sarlo, Beatriz. *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1988.
- _____. *La imaginación técnica. Sueños modernos de la cultura argentina*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1992.
- Scalabrini Ortiz, Raúl. *El hombre que está solo y espera*. Buenos Aires: Librerías Anaconda, 1933.
- Scholz, Laszlo. "La novela corta, ¿un género entre el cuento y la novela?". *XV Encuentro de latinoamericanistas españoles*. Ed. H. Carou Cairo, A. Cabezas González, T. Mallo Gutiérrez, et al. Madrid, Trama editorial, CEEIB, 2012. 1073-1079.

Schäffauer, Markus Klaus. "La oralidad: el sexo/género traicionado en la obra de Roberto Arlt". *Roberto Arlt, una modernidad argentina*. Ed. José Morales Saravia y Bárbara Schuchard. Iberoamericana-Vervuert, Madrid-Frankfurt am Main, 2001. 93-106.

Verdevoye, Paul. *Literatura argentina e idiosincrasia*. Buenos Aires: El Corregidor, 2002.

Mélanges

Pasos de papel: el rastro de Rubén Darío en la prensa española (1886-1900)

Rocío Oviedo Pérez de Tudela
Universidad Complutense de Madrid
mroviedo@ucm.es

Citation recommandée : Oviedo Pérez de Tudela, Rocío. "Pasos de papel: el rastro de Rubén Darío en la prensa española (1886-1900)". *Les Ateliers du SAL* 10 (2017) : 72-88.

Hace varios años Isabel Hernández Prieto abrió las investigaciones en torno a las relaciones entre España y América, y específicamente abordó las revistas del modernismo con su ensayo "Escritores hispanoamericanos en *La Ilustración Española y Americana* (1869-1899)". La indagación en las revistas ya había sido motivo de estudio especialmente en el ámbito peninsular, con los ensayos de Pilar Celma en su volumen sobre la prensa española de principios de siglo. Tendencia que continúa, entre otros, Noel Rivas Bravo quien analiza revistas como *Álbum de Madrid* y los artículos de Darío aparecidos en *Vida Nueva*. Por su parte Alfonso García Morales analiza las relaciones con amigos como Juan Ramón, al tiempo que reúne otros estudios en torno a la presencia de hispanoamericanos en el fin de siglo. Estudios que han contribuido a despejar el camino de las controversias modernistas al tiempo que analizan la presencia y las relaciones de Darío en España. En este caso se trata de presentar, sin afán de exhaustividad, cómo el periodismo da a conocer la figura de Darío, ya sea a través de su firma en los periódicos o bien a través de más o menos breves referencias que van desde la simple cita a la publicación de un artículo completo. En la prensa española se puede rastrear la huella de Darío desde los primeros momentos de la publicación de *Azul*, y continúa hasta los últimos años de su vida, si bien en este ensayo tan sólo se abarcará hasta el año 1900.

El despertar de la figura de Darío en el mundo español se produce mediante una medida labor de marketing que el propio poeta nicaragüense supo manejar con destreza. Atento a la promoción de su labor como escritor, enviará a Juan Valera a través de un conocido y amigo, Antonio Alcalá Galiano y Miranda, cónsul de España en Valparaíso, el libro que le haría entrar en el parnaso de los poetas, una antología de verso y prosa (*Azul*). Valera lo acogió con interés y cierto entusiasmo, como demuestran sus *Cartas Americanas* del 22 y 29 de octubre de 1888 publicadas en *El Imparcial* de Madrid.

La respuesta no se hizo esperar. Las críticas de Clarín¹, desde el *Madrid Cómico* (revista en la que colaboraron Cilla, Mecachis o el dibujante y pintor Montenegro, que también colaboraría más tarde en *Mundial Magazine*) ante la publicación de la primera serie de las *Cartas Americanas*, sostienen con cierta ironía los comentarios del crítico Juan Valera. Destaca Pilar Celma que en la temprana fecha de 1894 se pueden leer "los reproches que luego se convertirán en tópicos en la crítica antimodernista: 'la

¹ Pilar Celma afirma que para explayarse en un juicio contra el poeta modernista, Clarín utiliza sus recursos más belicosos. Comienza con un insulto directo a los "poetas americanos, como Rubén Darío, que no son más que sinsontes vestidos con plumaje pseudo-parisién" (119). Los dos paliques de Clarín, en 1889 y 1990, insisten en una mofa cruel.

falta de respeto a la tradición artística y a la autoridad estética', el 'mal gusto', el *afrancesamiento* y 'el prurito reformista'" (119).

Con una tónica semejante se expresa Antonio Sánchez Pérez en *la España Moderna*, si bien para indicar la falta de documentación del autor cordobés². Tal vez acertaba algo más Ramón Domingo Pérez, quien hablaba desde las páginas de *La Vanguardia* de cierto juego de Valera que escondía tras el elogio la censura. La crítica en formato libro de esta obra viene de la mano de los ya posteriores *Ripios ultramarinos* de Antonio de Valbuena³.

De excepción podemos considerar la referencia al *Certamen Valera* de 1887 (Chile) en el que Darío obtuvo un premio compartido. La primera noticia tendrá lugar en 1889 en *La España Moderna* donde la revista se hace eco de la publicación del citado certamen en dos volúmenes. Una publicación, según Barrantes, que representa la "síntesis del movimiento literario de la época presente" (165)⁴. El premio que hubo de compartir con Préndez, quien según Barrantes, está falto de inspiración, es bien merecido, continúa, en el caso del nicaragüense, por su "relámpago" de poesía, aunque le reprocha una educación literaria más viciada:

que le ha hecho tomar por modelo a Víctor Hugo, achaque frecuente en los modernos poetas americanos, que con harta razón les censura D. Juan Valera en las cartas que está publicando en *El Imparcial*. Descubrimos en él cantería más honda y sólida, que tarde o temprano modificarán sus ideales eliminando todo lo que tienen de exótico e incompatible con la buena y grave poesía castellana (171).

En la misma fecha *La Época* comenta las *Cartas Americanas*, y hace referencia a "La quinta Azul prosa y verso de un Rubén Darío ¿Pseudónimo? Hijo de Nicaragua y avecindado en Valparaíso"⁵.

Sin embargo, las críticas arrecian: en 1890 (20 febrero), con el título "El trancazo en el idioma Al Sr. D. Juan Valera", firmado por Luis Alfonso (1845-1892), se reitera la crítica basada en el comentario de las *Cartas Americanas*⁶:

² Antonio Sánchez Pérez (1838-1912). Periodista y escritor, historiador y traductor de obras literarias en *La España Moderna*.

³ Cfr. Cristina Carbonell, "La polémica en torno a las "Cartas americanas" (1889) de Juan Valera".

⁴ Vicente Barrantes. Un periodista y poeta autodidacta, llegó a poseer una gran erudición que le mereció ser nombrado miembro de número de dos academias. Diputado y senador por Cáceres.

⁵ Citado en *La Época*, 21 julio 1889, año XLI, 2.

⁶ Luis Alfonso Casanovas, fue uno de los periodistas más famosos de su tiempo y crítico de arte. Partidario de Cánovas. Editor de *La Política*, *La Época* y *La dinastía*.

Discurría ud. sobre el libro de Rubén Darío (poeta de Nicaragua avecindado en Chile) y al paso sobre el método o traza de la composición que ahora siguen los prosistas, los poetas y los oradores, 'el símil decía ud. es la base de ese método' [...]. Los periódicos, que contribuyen, sin duda, a propagar la ilustración y sobre todo a propagar las noticias, contribuyen de paso, eficazmente, a maltratar el idioma, porque son albergue y depósito de todos los galicismos, idiotismos y neologismos bastardos que andan por esos mundos (*La época*, 2).

La crítica de Francisco Gavidia a los comentarios de Clarín y el apoyo que obtuvo de Darío, quien lo reproduce además en el periódico *El Diario*, tiene su respuesta en el famoso "Palique" que el novelista y periodista español publica en el *Madrid Cómico* el 5 de abril de 1890. La ironía y el insulto se esgrimen con una auténtica actitud beligerante: "El artículo de este señor [...], que me conoce lo bastante, ha llamado la atención de D. Rubén Darío (tampoco conozco a D. Zabulón, digo a D. Rubén)".

Por el contrario, en el periódico *La Ilustración* (Barcelona) de 1890, el salvadoreño Félix María Rivas utiliza el nombre de Darío como aval literario para esgrimir el enaltecimiento de las labores agrícolas:

El poeta del porvenir, Rubén Darío, también ha cantado á la agricultura en su inimitable verso "A un labriego"; "el autor francés del habla castellana", como dice don Juan Valera, el crítico español que ocupó el sillón de don Manuel de la Revilla, en ese género, ha consagrado algo de su rico numen al obrero de los campos, que lo visita en su heredad (10).

Alguno de los poemas de *Azul* como "Invernal" se publica en el tomo 19 de *La España Moderna* (julio de 1890). Y en agosto vuelven a publicar en el número 562 de *La Ilustración Hispanoamericana* el poema "Lieder". Al año siguiente, el 21 de junio de 1891, la misma revista se hace eco de los versos titulados "A un poeta", que ya habían sido publicados en el periódico *La Unión* (mayo de 1890), que dirigía Rubén en El Salvador.

Pese a estos tanteos iniciales en la prensa española, el verdadero despliegue de noticias sobre Rubén Darío tiene un tono nacional; se produce en 1892 con motivo de la conmemoración del centenario. Esta entrada triunfal de Darío se fragua en un pequeño detalle: un saludo. Algunos delegados de las repúblicas americanas, y en concreto Nicaragua, envían su mensaje al delegado general de la *Exposición Histórico Americana*, el señor Navarro Reverter. El periódico *La Época*, el 14 de agosto de este año, destaca que el delegado ha recibido los siguientes cariñosos telegramas de las primeras Comisiones Americanas que acaban de desembarcar en la Coruña:

Al pisar tierra española, envía á V. E. afectuoso saludo el delegado del Ecuador -Leónidas Pallarés Arteta. El delegado español contestó inmediatamente, por medio del gobernador de la Corona, en los siguientes términos: «Al gobernador civil de la Corona. -Los comisionados de Nicaragua y del Ecuador en la Exposición Histórico-Americanana, señores D. Fulgencio Mayorga, Rubén Darío y Leónidas Pallarés Arteta, al desembarcar en tierra de España, han tenido la galantería de saludarme telegráficamente como delegado general de la Exposición. Ignorando su domicilio en ésa, ruego encarecidamente á V. S. que lo averigüe y les manifieste muy especial agradecimiento por su fraternal saludo⁷.

La Iberia de Madrid, a su vez, recoge la misma noticia en la misma fecha. Mientras, *El Heraldo de Madrid* informa que los viajeros ilustres se han hospedado en el hotel de *Las Cuatro Naciones*, y cita sus nombres: Leónidas Pallarés, delegado del gobierno del Ecuador, D. Fulgencio Mayorga, delegado de Nicaragua, y D. Rubén Darío, "individuo" de la comisión de la misma república.

A su vez, en el *Diario de avisos de Madrid* y en *El Día* (12 de septiembre de 1892) se lee el siguiente comunicado:

Exposición histórica: La región centro-americana va a tener notabilísimas instalaciones en la Exposición histórica de Madrid. Honduras es la única de aquellas cinco repúblicas que no concurre. El Salvador lo hará unida á otra nación limítrofe. Costa-Rica, Guatemala y Nicaragua han hecho un noble esfuerzo para presentar dignamente sus preciosas colecciones arqueológicas, así oficiales como particulares. Nicaragua ha enviado, entre otros comisionados, á su ilustre poeta Rubén Darío, que ha tenido siempre en sus inspiradas estrofas acentos de cariño para la vieja Madre Patria.

Estas noticias sobre su llegada van acompañadas de la publicación de sus obras. El Álbum *Iberoamericano* del 14 de septiembre publica "¿Dónde Estás?", poema, dice Oliver Belmás, dedicado a la reciente muerte de su esposa, aunque Rafaela Contreras muere un año más tarde. Sin embargo, no es extraña la confusión, puesto que el poema está lleno de imágenes de la vacuidad, la despedida y lo efímero, al tiempo que surgen los símbolos y los nombres que aluden a su mujer, difundidos cinco años más tarde, con la publicación de *Prosas Profanas*: Estrella, margarita, la imagen cálida e infantil de niña, la risa que puebla los primeros poemas de *Prosas profanas*. Sorprende en gran medida el sentido de vida fugaz con que rodea a esta figura de mujer, tanto en este poema como en los citados, y que adopta el tono premonitorio:

⁷ Citado en *El Globo*, 15 de agosto de 1892.

Estrella, ¿te has ido al cielo?
 Paloma, ¿te vas de vuelo?
 ¿dónde estás?

Ha tiempo que no te miro.
 ¿Te fuiste como un suspiro
 y para siempre jamás?⁸.

En septiembre vuelve a editarse el poema que guarda mayor relación con el centenario y que se recoge en *España y América*: "A Colón":

¡Desgraciado Almirante! Tu pobre América,
 tu india virgen y hermosa de sangre cálida,
 la perla de tus sueños, es una histérica
 de convulsivos nervios y frente pálida.

Y a esta publicación le sigue, a finales de mes y con el título "Del Libro del Trópico", el poema "Sinfonía en gris mayor".

Apenas tres días antes se había editado en el número 11 de 1892 del *Álbum Iberoamericano* el ensayo de Rubén Darío sobre Ricardo Palma, con quien coincidía en las fiestas de celebración del centenario. Una acción nada ingenua porque Palma, correspondiente de la Academia española, era más conocido que otros autores en los medios peninsulares, sin contar con el magisterio que desempeñaba a ambos lados del Atlántico, como presidente de la Academia Peruana de la Lengua y editor de la *Lira Americana* de poesía de Chile, Perú y Bolivia.

El otro gran hito de 1892 fue el Congreso de Americanistas de Huelva, inaugurado por Cánovas el 29 de septiembre. En el periódico *El Día* de Madrid se reseña la recepción el día anterior en casa del prócer, donde acudieron, entre otros, Menéndez Pelayo, Mr. Belle o R. Darío. Del mismo acto se hacen eco *El Heraldo de Madrid*, *La Iberia* y *El Archivo Diplomático y Consular de España*.

Sáinz de Medrano destacaba cómo se hace notar la presencia de Rubén Darío en Huelva en la celebración del centenario. En el número especial de *La Ilustración Española y Americana* se incluye uno de los poemas de Rubén:

El número que a ella corresponde tiene el especial interés de incluir un poema de Rubén Darío. [...] Se trata de una clara muestra de la

⁸ El poema continúa: "¿Es que tienes un palacio de diamante, de topacio, en un mágico país? (...) Deliciosa chiquitina que en tu risa cristalina das la gama del amor [...]. Pero, ¿dónde estás, mi vida?, si en un bosque estás perdida, ó en un negro torreón, donde el vivo amor te prende de algún genio, de algún duende de la corte de Oberón [...]. ¿Vuelves? ¿Vienes? Estoy triste, más cruel dolor no diste que el no verte nunca más. Dime perla, margarita, primorosa muchachita. ¿Dónde estás?". (*Álbum Iberoamericano*, 14 de septiembre 1892)

alta consideración de que Rubén gozaba en España, teniendo en cuenta la relevancia del número en cuestión, que inserta textos del Papa León XIII, don Carlos de Portugal, Echegaray, Castelar y Ricardo Palma, delegado oficial del Perú y firmante de unos versos dedicados a Colón bastante retóricos. Un episodio de la «Autobiografía» de Rubén Darío: La conmemoración en España del IV Centenario del Descubrimiento de América (398).

Una situación favorable al nicaragüense que finalmente consigue recibir sin reticencias una auténtica presentación como poeta, rodeada de merecidos elogios en la revista *España y América*: en la reseña se hace referencia a las *Cartas Americanas* de Juan Valera como aval y justificación de su presencia y destaca que, con apenas 26 o 28 años, el gobierno de Nicaragua:

ha enviado á este insigne poeta á España, agregado á la Delegación de aquel país; y no bien desembarcó en la Coruña, la prensa española le dio la más cordial y afectuosa bienvenida, reproduciendo muchas de sus composiciones y solicitando constantemente su colaboración, de tal suerte que bien puede asegurarse que Rubén Darío, en pocos días, ha conseguido entre nosotros una reputación y nombre que con dificultad logran en muchos años la mayor parte de nuestros escritores. A pesar de que el comercio de libros entre España y América es tan escaso, han llegado hasta nosotros dos de este notable poeta, *Azul* [...] y *Rosas andinas*⁹.

Y el comentarista se vale de la afirmación de Núñez de Arce, "siente la forma como pocos", para destacar la tersura, la limpidez y la gradación de sus versos. Afirmaciones que se repiten en el vespertino: *La Correspondencia de España*.

Nuevamente otro evento como la *Velada literario musical* celebrada en el palacio real a favor del *Dispensario Alfonso XIII para niños pobres y enfermos* se anuncia como una de las más brillantes fiestas del centenario, que contará con la participación del "eminente poeta americano" D. Rubén Darío, Delegado extraordinario de Nicaragua, y D. Manuel del Palacio, con la excusa de Campoamor por su delicado estado de salud. Los discursos estarán a cargo de Zorrilla San Martín (Uruguay) Pallarés (Delegado extraordinario de El Ecuador), más Portuondo y Labar y el ministro de México Riva. De esta velada musical también ofrecen noticia *El País* (25 octubre), *El Correo Español* (29 octubre), *El Heraldo de Madrid* (29 de octubre), al que se suman *El Imparcial*, *El Liberal*, *La Iberia* o *La Correspondencia de España*.

⁹ Los poemas de "Rosas andinas" se publicarán en *España y América* el 23 de octubre de 1892.

En 1893 se anuncia el libro de Salvador Rueda con "Pórtico" de Rubén Darío¹⁰. De igual modo que en el número 4 de 1893 de la *Revista Contemporánea* de Madrid, en relación con Melchor Palau, se hace referencia a las *Cartas Americanas* de Valera y al galicismo mental de Darío.

Paulatinamente las referencias se vuelven más literarias, como los comentarios de José Ixart (1852-1895) sobre el ritmo en "Carta a Salvador Rueda"¹¹, del 15 de julio de 1893 en *La Ilustración Ibérica* de Barcelona, donde estudia con sincera admiración, y por extenso, el sistema métrico y rítmico de Darío:

Cuanto piense y diga un versificador como Darío acerca de estas cuestiones técnicas me interesa en sumo grado, por dos razones: primero, porque siendo uno de los versificadores innovadores, y, en apariencia, por lo menos, influido por los nuevos poetas y preceptistas franceses que han tratado aquellas cuestiones técnicas, me conviene ésta interesar mucho saber qué es lo que acepta de ellos, y qué es lo que considera aplicable á la versificación castellana. Esta es la primera razón, digo. La segunda es que aquí pocos, por no decir nadie, han escrito palabra acerca de la gran revolución métrica que se está realizando [...]. Por tanto, *pido y suplico* que si V. conoce ese artículo, tratado, ó lo que sea, de Rubén Darío me lo mande [...]. Es lástima que cuando á italianos, franceses, alemanes é ingleses les interesan y toman en serio esas cuestiones, aquí estemos todavía á la altura de Rengifo, sin soñar siquiera los profundos problemas musicales y estéticos que se ocultan en la técnica del arte de escribir versos (442).

Y la respuesta en el mismo número, y a continuación, del propio Salvador Rueda, quien repite las palabras de Darío:

El verso no es solamente un vehículo, es la esencia misma de la poesía hecha ritmo: quiero variedad de armonías, de esencias, de formas; deseo un prisma y no un solo tono; una orquesta y no una sola voz. La *instrumentación* de las ideas y sentimientos, la técnica poética, es belleza de la más pura, y no es retórica mecánica (443)¹².

¹⁰ Véase *La Ilustración Ibérica* de Barcelona del 26 de noviembre.

¹¹ Uno de los teóricos de la *Renaixença* catalana. Periodista y crítico literario. Traductor de Schiller y amigo de autores como Rusiñol y Joan Maragall.

¹² Y continúa: "Para Rubén Darío, es un ídolo Banville; pero me apresuro á decir que no ve en él un mecánico, un habilidoso: ve en él á un artista lleno, repleto de formas diversas: en esas formas, ya hechas música, ya color, ya plasticidad [...]. En España, aparte de Clarín y de alguna que otra personalidad (por supuesto, poniendo la de V. en lugar preferente), esas cosas no se gustan así [...], acaso por falta de matices en el paladar literario. Con lo dicho basta para que V. se haga cargo de lo que piensa Darío del ritmo, poco más ó menos. No sé que haya escrito ningún trabajo particular sobre el tema, y este juicio suyo que dejo expuesto es deducido de mis conversaciones con él. Lo indudable es que el tema del ritmo está ya en la atmósfera, se masca, como suele decirse, se siente, llega á la conciencia colectiva". Este ensayo continúa en "Y sobre el ritmo" en *La Ilustración Ibérica* del 3 de septiembre.

Paulatinamente la aparición de Darío se populariza hasta el punto de ser citado en relatos de ficción, como ocurre en "El hallazgo" de Miguel Eduardo Pardo (1868-1905)¹³, publicado en 1893 en *La Semana Cómica*. Finaliza su relato con los supuestos versos de Darío:

Momo ese dios «payaso», ese dios bufón, ese dios de la locura y del placer, es una torre de asilo, con consuelo, o más bien, una defensa para el alma -vientre del dolor eternamente fecundo- que dijo Rubén Darío (7-8).

La producción literaria de Darío que más se repite en estas revistas pertenece a Azul: En *El Álbum Iberoamericano*, dirigido por la hispano mexicana Concepción Jiménez de Flaquer, se publican "Invernal" (julio 1890) o "El Rubí" (22 de abril de 1895), mientras que "El velo de la reina Mab" (5 de mayo) y "En el palacio del sol" (2 de junio) dan a conocer a Darío en las páginas de la revista *La Gran Vía*¹⁴.

Y si en algún momento en años previos se ha criticado la vertiente "víctorhuguesca" de Darío, como es el caso del comentario que hemos referido de Barrantes, Rubén Darío publica en agosto de 1893 en *El Álbum Iberoamericano* "La Balada del Rebaño de Hugo" (con la datación: Nicaragua, 1892), poema en el que, desde el título, se reafirma su vertiente "víctorhuguesca", como posible respuesta a los calificativos recibidos.

La repulsa hacia la novedad literaria se repite tanto en *El Correo Español* como en *La Semana Cómica* durante el año 1893 con los famosos "Paliques". Críticas que no le demeritan y contribuyen a difundir su nombre entre los intelectuales españoles porque como decía Oscar Wilde: Sólo hay una cosa en el mundo peor que estar en boca de los demás, y es no estar en boca de nadie.

El origen está en un ataque a Salvador Rueda bajo el título "Vivos y muertos", aparecido en el *Madrid Cómico* el 23 de diciembre de 1893 ("Rubén Darío no es más que un versificador sin jugo propio, como hay ciento"). A la polémica de Salvador Rueda se suma M. Rivas en *Los Miércoles del Correo Español*, el 28 de febrero de 1894, en su artículo "Un soneto de Leopoldo

¹³ Escritor venezolano director de *El Buscapié* (1892) de Caracas. Su obra más conocida *Todo un pueblo*, será publicada en Madrid.

¹⁴ *El Movimiento Católico* también cita a Darío el 21 de abril de 1896: "Cada viajero piensa á solas: 'Una onda me canta la eterna canción de la esperanza y otra me repite la salmodia misteriosa de la muerte', que dice Rubén Darío".

"Alas", donde afila las armas para enfrentarse a los ripios del zamorano¹⁵.

El segundo "Palique" de Clarín supone una respuesta a Darío al hacer referencia a dos recortes, uno de un "Palique" suyo antiguo publicado en *El Globo* y otro de Darío, publicado en *La Nación* donde, como señala, el poeta nicaragüense se defiende:

hace bien, de mis censuras, con desparpajo, con claridad y energía, pero sin insultarme. Bien dije yo siempre, que hay americanos y americanos. Este señor Darío no será un Petrarca, pero tampoco es un deslenguado, sino persona fina, muy bien educada que sabe tomar con calma las cosas. Por eso le contesto (4).

La respuesta de Clarín tiene que ver con la ignorancia, y adopta más un tono de disculpa que de beligerancia, con una lamentable excusa por no haber leído sus obras y añade:

La verdad es que no las he leído. Pero he escrito de Vd. por casualidad. Y dirá Vd. que porque le juzgo, ¿entonces? Señor, porque llamo obras a libros enteros; que es á lo que veo que Vd. se refiere. Pero he leído artículos icuentes, versos de Vd., que también son obras!¹⁶

El crítico español más que un palique de ataque, esgrime una defensa personal, y una apuesta por el futuro:

La fraternidad de España[-]América no puede cifrarse en que nos alabemos mutuamente [...]. Por último, don Rubén, [a] mis bromas les suele pasar lo contrario de lo que le pasa al Reloj de Batres. Ya Vd. me entiende. [...] Creo sinceramente que en América (la española) hay un gran porvenir intelectual, un pasado mediano, un presente que promete; creo que hay buenos escritores, algunos excelentes por sus estudios, juicio sereno y nobles propósitos (3).

Una breve noticia en *El Liberal*, del 20 de julio de 1894, anima a consultar los artículos publicados en *La Nación* sobre la actualidad literaria centroamericana publicada por Darío el 20 de julio de 1894. Sin embargo, las citas o las publicaciones de su obra escasean en los años siguientes. Tan solo sale del olvido de modo ocasional, en referencia a los sucesos de El Salvador. En *El Liberal* de Madrid, el 20 de julio de 1895, Carlos Malagarriga¹⁷

¹⁵ El texto dice así: "Apasionado tuyo, leí con deleites uno de tus Paliques, en que negabas a Salvador Rueda la patente de crítico, y para probárselo ponían en solfa, como tú sólo sabes, un soneto de Rubén Darío que a Salvador había parecido excelente [...]. Pues del palizón que dabas a Rubén Darío" (*Revista Literaria*, 28 de febrero de 1894).

¹⁶ Véase el 15 de marzo de 1894, página 3, de *La Semana Cómica*.

¹⁷ En *El Liberal*, Carlos Malagarriga hace referencia a la publicación de *Los raros*, dentro de la sección dedicada a Buenos Aires. Véase el 2 de enero de 1897.

refiere los sucesos de El Salvador, ante la llegada a Madrid del expresidente de la república D. Carlos Ezeta. El periodista, y esto es tal vez lo más interesante, remite a un artículo de Darío, publicado en *La Nación* el 10 de marzo de 1895, para quien desee conocer la situación de la república centroamericana. Un artículo que ha llamado la atención de los comentaristas políticos, pues también "Demófilo"¹⁸ remite al ensayo del nicaragüense, considerado como referente esencial en la valoración del despotismo y la confrontación centroamericana. Afirma que solo España "puede dar fin á ese espantoso estado de despotismo y de guerra de los países hispano-americanos, que con tan vivos colores acaba de describir Rubén Darío"¹⁹.

El 2 de enero de 1897 *El Liberal* ofrece la noticia de la publicación de *Los Raros*, al tiempo que tilda a Rubén Darío de decadente, y en el mismo año, el 10 de julio, el *Madrid Cómico* se refiere al poeta, incluido en un elenco de poetas propuestos por Cánovas, a quien abiertamente se critica. Poco antes, el día 7, *La Correspondencia de España* había reproducido un poema de Darío dedicado a María Guerrero, con motivo de la representación de la obra de Bretón, *Marcela o cuál de las tres*, en Buenos Aires.

En septiembre de 1897 *La Unión Iberoamericana* dedica un extenso artículo a Rubén Darío y su escuela, que cuenta con la firma de Navarro Ledesma. La incomprendición hacia el modernismo y el valor de Darío es notable, puesto que sitúa a Rueda por encima del nicaragüense, si bien le augura un futuro prometedor (426-432). Al año siguiente, el 8 de febrero de 1898, Rubén Darío se convierte para Navarro Ledesma, desde las páginas del mismo periódico, en punto referencial para juzgar a otros autores. Es el caso de un ensayo sobre Vicente Acosta:

no se parece en nada á su casi paisano Rubén Darío, ni á otro alguno de los poetas coloristas, decadentistas, parnasianos, delicuentes, banvillistas y víctorhuguescos, que tanto abundan en América. Pero lo malo es que el no parecerse á esos bardos no constituye una cualidad positiva en Vicente Acosta (146).

De igual modo Gómez Carrillo, siempre beligerante, y en muchas ocasiones despectivo con el poeta a pesar de su blasonada amistad, le cita desde las páginas del *Madrid cómico*, el 19 de marzo de 1898, para referir los comentarios negativos de Antonio de Valbuena: "explicábame los defectos de Rubén Darío o de Catalina, citábame versos defectuosos".

¹⁸ Fernando Lozano Montes (1844-1935) fue librepensador, masón y anticlerical; fundador de *Los Dominicales del Libre Pensamiento*.

¹⁹ Véase el 15 de marzo de 1895, página 1, de *Los Dominicales del Libre Pensamiento*.

El auténtico reconocimiento de Rubén Darío se produce tras la publicación de "El triunfo de Calibán". El artículo le gana las simpatías de los españoles tras el desastre de Cuba y la pérdida definitiva de lo que fueron reinos de ultramar. En julio la *Revista Moderna* (Madrid), *La Ilustración Española y Americana*, y el *Álbum Iberoamericano*, entre otros, le citan agradecidos. En agosto *La Época* reproduce -en primera página- el artículo original de Rubén Darío de *El Tiempo*, publicado el 20 de mayo²⁰. A partir de este momento tanto sus publicaciones en la prensa periódica como las referencias a sus actividades se multiplican. Navarro Ledesma, el 31 de diciembre de 1898 en *El Liberal*, no sólo informa de la misión que le corresponde como enviado de *La Nación*, sino que se le reconoce como el maestro que va a la cabeza de la juventud intelectual en la América latina: "es autor de hermosos libros muy leídos y celebrados en ambos continentes". En el mismo mes de agosto el erudito y traductor Juan Fastenrath (1839-1908) elige a Darío como modelo del rechazo a la invasión de Cuba y Puerto Rico en el artículo "Muertos ilustres de Alemania".

Varios rotativos vocean la llegada de Rubén Darío a Madrid el 31 de diciembre de 1898: *El Liberal*, *La Unión Iberoamericana*, donde se le nacionaliza argentino, *La Reforma*, *La Correspondencia de España*, etc. A partir de este momento el poeta nicaragüense se establece dentro del canon y pasa a formar parte no sólo del Parnaso hispanoamericano, sino también peninsular, convirtiéndose en uno de los mayores impulsores y mecenas de las letras en lengua española. Incluso el *Madrid Cómico*, donde recibiera la crítica de Clarín, abre sus páginas a la publicación de "Sinfonía en gris mayor", las "Palabras liminares" de *Prosas profanas* y su destacado ensayo sobre Benavente.

Las referencias se multiplican, desde la reseña de Lugones sobre Darío en *Buenos Aires*, *Revista Semanal Ilustrada*, a la *Revista Nueva* de Madrid del 99, donde se publican un nutrido número de poemas y prosas: "La casa de las ideas", "El Salomón negro", "Dezires, layes y canciones", "Las ánforas de Epicuro" o su ensayo "Representaciones y bailes populares de Nicaragua".

En *El País* de Madrid, durante el mes de marzo, se hace referencia a dos ensayos del poeta publicados en otros medios de prensa como es el caso del ensayo sobre Mallarmé, en *Sol de Domingo*²¹. Así mismo el *Álbum Iberoamericano*, el 30 junio de 1899, reproduce el poema "España", leído en la recepción de *La*

²⁰ Reproducido a su vez en *El cojo Ilustrado* de Caracas el 1 octubre de 1898.

²¹ El ensayo se titula "Mallarmé. Notas para un ensayo futuro". Como indica Alfonso García Morales se publicó en *Sol de Domingo* en 1898, y fue completado con la necrológica dedicada al poeta en *El Mercurio de América*, en octubre de 1898.

Unión Iberoamericana, junto con la mención que Francisco de Paula Flaquer hace del poeta y su participación junto a Francisco Silvela en el homenaje al periodista López Benedicto. Nuevamente el poema "España" se recoge en *La Época*, en 27 junio 1899:

Dejad que siga y bogue la galera bajo la tempestad,
sobre la ola;
va con rumbo á una Atlántida española
en donde el porvenir calla y espera.

[...]

que la raza esté en pie, y el brazo listo,
que va en el barco el Capitán Cervantes
y arriba flota el pabellón de Cristo.

Meses más tarde se publica en la *Ilustración Española y Americana* el poema dedicado "Al rey Óscar" que formará parte de *Cantos de Vida y Esperanza*, y contribuye eficazmente a la valoración del poeta en España, por coincidir con los ideales nacionales tras la derrota del 98 y con el concepto cultural de lo hispano fundado en el arielismo.

Esta revista valora esencialmente la capacidad ensayística de Darío como da muestras la publicación de "Visiones de Böcklin, la isla de los muertos", el 22 de agosto de 1899, al tiempo que *La Vida Literaria* publica un ensayo sobre "El Desnudo en el arte" y otros textos entre los que sobresale un poema inédito de Rubén Darío. *La Revista Nueva* abre sus páginas al ensayo de Darío "Representaciones y bailes populares de Nicaragua", del 15 de febrero a 15 de agosto 1899, al que sigue "La casa de las ideas", en las páginas 209-214, "Los cuentos de Simorg. El Salomón negro" (593-596), "Dezires, Layes y canciones" (637-641) o "Ama tu ritmo" (840). Una revista que acoge la ironía y el tono condescendiente de Gómez Carrillo hacia la obra del nicaragüense. De muy distinto tenor es la opinión de Verdes Montenegro en *La Unión Iberoamericana*, titulada "Movimiento intelectual", del 26 de febrero de 1899, o la acogida que le tributa Pardo Bazán, que se enfrenta a los vaivenes de Unamuno.

En cuanto a las actividades del poeta, *La Reforma*, el 20 de abril de 1899, notifica en un artículo la visita de Rubén Darío a *La Unión Iberoamericana*. Poco antes, en febrero, Darío había publicado en *La Vida Literaria* un ensayo sobre María Guerrero, reproducción según se indica, del que había escrito en francés para la *Revue Blanche*²². Mientras *El País* anuncia la publicación de las *Narraciones Extraordinarias* de Poe con prólogo de Rubén

²² El atento cuidado de Darío hacia sus publicaciones en esta etapa se refleja en las aclaraciones que ha querido insertar en *El País* el 15 de febrero de 1899, al indicar que la traducción no ha sido hecha por él.

Darío, y *La Correspondencia en España*, el 19 de abril, notifica la enfermedad del poeta.

Otro ensayo de Rubén Darío se notifica en la prensa en un artículo firmado por "G.": "La rival de María Buschental"²³. La protagonista del artículo, amiga de Isabel II, había mantenido un salón literario en Madrid donde falleció en 1891. El ensayo de Darío, en realidad, hacía referencia a doña Agustina de Rosas, la hermana del dictador, fallecida el 29 de agosto de 1898, quien había mantenido a su vez un salón en Buenos Aires y que, según el comentario, fue un acicate ante la ambición de la Buschental, que apenas si admitía rivales. El comentarista señala que la alabanza de Darío hacia la argentina se vierte en el reconocimiento de la raza que hace el "genial escritor de Nicaragua, ingerto [sic] en argentino", y que enfrenta a la española por el tipo "de base indígena con ingerto [sic] europeo, que formó aquel modelo especial, que se mejora y purifica con el tiempo, pero que señala su origen remoto"²⁴.

Por su parte, el *Almanaque Sudamericano para el año 1899* se hace eco de la conferencia dada en el Ateneo sobre Eugenio de Castro "una luz que guió en la ruta de ese espíritu exquisito" (211)²⁵, aunque en realidad el artículo se centra en la traducción de Belkiss realizada por Luis Berisso.

Pero los ataques se radicalizan. Laura Scarano destaca que en diferentes tribunas se expusieron "artículos en clave satírica contra el modernismo" (2016) como el *Madrid Cómico*, *Gedeón*, *Gente vieja o La Gran Vía*. Señala Jorge Eduardo Arellano que las revistas se convierten en "bastiones destinados a identificar el modernismo con la degeneración y la decadencia mentales; el artificio, la afectación y la insinceridad" (12). La obra de Darío es una excusa para la controversia, el debate y la beligerancia: la publicación en *El Álbum de Madrid* de su "Marcha triunfal", el 2 de junio de 1899, será el origen de la parodia política "Marcha triunfal del pedrisco" publicada en *Gedeón* el 14 de junio de 1899 (Rivas Bravo 61), donde se utiliza el poema de Darío para criticar la gestión del gobierno.

Sin entrar en el siglo XX, es necesario reseñar cómo el modernismo se ha abierto paso en el reconocimiento del canon. Un hecho que ofrece ejemplos, como el de *La Lectura*, que

²³ María Pereira de Castro, esposa de un financiero uruguayo, aunque nacido en Estrasburgo, José de Buschenthal.

²⁴ Véase *La Época*, 6 de octubre de 1898. Lucio V. Mansilla "Dos bellezas y cosas de España y América", ensayo publicado en 1898, se refiere a este artículo reproducido por *La Nación* de Buenos Aires, que al parecer lo publica íntegro (y en *La Época*), y firmado por G. Rectifica los datos erróneos que aparecen y nuevamente cita a Rubén Darío. Véase *Revista Contemporánea*, números de octubre, noviembre y diciembre de 1898.

²⁵ Almanaque de Buenos Aires y Montevideo, pero impreso en la litotipografía de Barcelona, Salvat e Hijo.

recuerda Pilar Celma (113), en donde se incluyen unas "Notas bibliográficas", a cargo casi siempre de escritores, que enjuician a otros, como, por ejemplo, Unamuno, quien juzga *España contemporánea* de Rubén Darío (1899). Circunstancia que supone la aceptación de la escritura y el pensamiento del poeta, aunque sea con matices. De igual modo el 1 de enero de 1900, en *Album Salón*, una revista preciosa ilustrada a color, donde también colabora Emilia Pardo Bazán, se dedica una sección en exclusiva a "Modernistas americanos" con firma de Tomás Orts Ramos. El siglo lo inaugura Rubén Darío, cuyo valor abarca por igual lo político y lo literario, y a quien dirige las siguientes palabras; un verdadero reconocimiento de la aceptación hacia la retórica del modernismo y de su más destacado representante:

En Rubén Darío, hay un artífice que trabaja para él, y este es el genial, este es el autor de *Azul* y de *Prosas profanas*; y otro que trabaja para los demás, y este es el hombre de talento [...], y estudios tan hermosos como una semana y otra en *La Nación* se publican, datos tan precisos, detalles tan sugestivos, obra, en fin, tan patriótica en el sentido supra político, como hace el notable escritor, que si es escéptico en mucho, cree y espera en el alma latina que une América á España y España á la historia de todo lo bello y de todo lo grande en los anales de la humanidad (66).

Bibliografía

- Acereda, Alberto. "El acecho antidariano. Ataques y deformaciones en torno a Rubén Darío". *Crítica Hispánica* 27, 2 (2005): 249-270.
- Arellano, Jorge Eduardo. "Rubén Darío y su papel central en los modernismos en Hispanoamérica y España". *CILHA* 10, 11 (2009): 38-54.
- Celma Valero, Pilar. *Relaciones culturales entre Madrid e Hispanoamérica de 1881 a 1892*. Madrid: Universidad Complutense, 1981.
- _____. "La crítica literaria en las revistas del fin de siglo, como fuente historiográfica". *Anales de Literatura Española* I, 26 (2014): 109-126.
- Cristina Carbonell, Marta. "La polémica en torno a las "Cartas americanas" (1889) de Juan Valera". *Actas del XXIX Congreso del IIII*. Ed. Joaquín Marco. Barcelona, P.P.U., 1994. 157-173.
- Hernández Prieto, Isabel. "Escritores hispanoamericanos en *La Ilustración Española y Americana* (1869-1899)". *Anales de Literatura Hispanoamericana* 24 (1995): 205-223.
- Lozano, Carlos. *La influencia de Rubén Darío en España*. León: Editorial Universitaria de Nicaragua, 1978.
- Mora, Carmen de y A. García Morales, eds. *Viajeros, diplomáticos y exiliados. Escritores hispanoamericanos en España (1914-1939)*. Bruxelles: Peter Lang, 2012.
- Rivas Bravo, Noel. "Rubén Darío en el Álbum de Madrid". *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 261 (1997): 59-65.
- _____. "Rubén Darío en la revista *Vida Nueva*". *Philología Hispalensis* XIV, 1 (2000): 249-252.
- Rojas González, Margarita. *El último baluarte del imperio*. San José: Editorial Costa Rica, 1995.
- _____. "España y América ante el modernismo". *Rubén Darío y su vigencia en el siglo XXI*. Ed. Jorge Eduardo Arellano. Managua, JEA Editor, 2003. 219-222.
- Sáinz de Medrano, Luis. "Un episodio de la *Autobiografía* de Rubén Darío: la conmemoración en España del IV Centenario del Descubrimiento de América". *El Barroco y el Neobarroco en la literatura iberoamericana*, vol. III. Ed. L. Sáinz de Medrano. Madrid, Cultura Hispánica, 1978. 1489-1498.
- Scarano, Laura. "Una cristalina muralla de hielo': la resistencia antidariana en España". *RECIAL* 10, 7 (2016): 1-15.
- _____. "Darío y los poetas españoles: Historias de un diálogo panhispanista". *Actas del Congreso Internacional Rubén*

- Darío "La sutura de los mundos". Buenos Aires, Universidad Nacional del Tres de Febrero, 2016.
- Schmigalle, Günther. "Mas apreciaciones sobre la imagen de España en Rubén Darío". *Anales de Literatura Hispanoamericana* 32 (2003): 153-163.
- Tünnermann Bernheim, Carlos. *Rubén Darío y la España del 98*. Managua: Fundación Enrique Bolaños, 1998.
- Watland, Charles D. "Los primeros encuentros entre Darío y los hombres del 98". *Estudios sobre Rubén Darío*. Ed. E. Mejía Sánchez. México, FCE, 1968.
- Zuleta, Ignacio. *La polémica modernista. El modernismo de mar a mar (1898-1907)*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1988.

De la référence au leitmotiv ou les formes contradictoires d'une même « sincérité »

Monique Plâa

Université Paris-Est-Marne-la-Vallée

keplaaw@wanadoo.fr

Citation recommandée : Plâa, Monique. "De la référence au leitmotiv ou les formes contradictoires d'une même « sincérité »". *Les Ateliers du SAL* 10 (2017) : 89-100.

« Divaguer » suppose une façon de s'exprimer libre et sans but prédéterminé. Dans les 118 vers du poème « *Divagación* » de *Prosas profanas* (Darío, 1999, 39), on trouve 44 substantifs avec une majuscule. Parfois, il s'agit de noms communs élevés à la catégorie de noms propres -« *Virgen* », « *Hetaíra* », « *Ninfalia* »-, parfois, les substantifs avec majuscule renvoient à des lieux - « *Grecia* », « *Roma* », « *Francia* », « *Corinto* », « *Paris* », « *Chipres* », « *Pafos* », « *Temples* », « *Amatuntes* », « *Kioto* », « *Yamagata* », « *Jerusalén* », « *Saba* »-; le plus souvent, ces substantifs se réfèrent à des artistes -« *Beaumarché* », « *Clodion* », « *Fidias* », « *Verlaine* », « *Sócrates* », « *Houssaye* », « *Anacreonte* », « *Heine* », « *Wolfgang* », « *Gautier* », « *Prudhomme* », « *LI Tai Pe* »- ou à des personnages créés par des artistes -« *Homais* », « *Celia* », « *Loreley* », « *Lohenghrin* ». La quantité et la diversité des références, signalées à l'attention du lecteur par la majuscule, créent une sensation de divagation illimitée et joyeuse, comme peut l'être, dans l'œuvre de Darío, la fête érotique.

Dans l'étude qu'il consacre au poète en 1948, Pedro Salinas indique que l'érotisme est un thème inhérent à la poésie de Darío. Selon Salinas, l'érotisme chez Darío ne tend pas vers une amante « unique et exemplaire » : il s'agit d'un érotisme « sans temps et sans amante » qui, précisément, se manifeste dans une chevauchée sans fin qui va d'une comparaison à l'autre :

Rubén galopa de símil en símil buscando furiosamente un calificativo más alto de la carne. ¿Arcilla, el propuesto por Hugo? No, ambrosía. ¿Pues será bastante el aparejarla al alimento de los dioses? Por si no lo es, Rubén asciende otro escalón y la llama "maravilla", concepto más dilatado, [...] Todavía no acaba, porque a los cuatro versos, sin reparar en sacrilegio [...], eleva la carne, la mortal carne humana a la más insensata comparación con el símbolo de la carne del Inmortal, la carne de Cristo (Salinas, 1948, 65-66).

Ce n'est pas sans une certaine ironie que Salinas associe l'érotisme, dans l'écriture de Darío, avec une constante dynamique, un mouvement sans fin qui part en quête d'une référence, puis d'une autre, comme si l'érotisme était une force centrifuge rythmée, dans le cas cité par Salinas, par Hugo, la Grèce et le Christ. Comme si les références offraient au lecteur une *divagation* dont l'objet serait un monde en constante expansion. De sorte qu'il semble finalement tout naturel que dans le poème intitulé « *Divagación* » l'aimée et, inévitablement, le lecteur soient conviés à une danse d'amour indéfinie et infinie :

¿Vienes? Me llega aquí, pues que suspiras,
un soplo de las mágicas fragancias

que hicieron los delirios de las liras
en las Grecias, las Romanas y las Francias (Darío, *Poesía* 39).

Le doux murmure des « s » que l'on trouve ici en abondance, - il y a 18 « s » dans à peine 4 vers-, crée, pour le lecteur, une sensation sonore qui suggère, précisément, « los delirios de las liras » et ces « délires » pluriels amènent très naturellement la démultiplication des « Grèces, Romes et Frances ». Le pluriel semble la conséquence de cette ivresse érotique qui veut découvrir, célébrer et amplifier le monde en invoquant et en convoquant l'héritage de diverses cultures chères à Darío.

L'univers littéraire de Borges est régi par une force centripète : les multiples réécritures aboutissent à une écriture unique qui les concentre. Darío, au contraire, offre à son lecteur un monde de références qui impriment à sa poésie une force centrifuge et sensuelle. Les nombreuses références qui émaillent « Divagación » exaltent un « panérotisme » qui prendra des nuances différentes selon les étapes de l'écriture de Darío sans jamais cesser d'être porteur d'une dynamique ouverte toujours en quête de nouvelles références à conquérir et à célébrer. Constatamment dans l'œuvre de Darío, y compris dans la dernière époque un peu plus sombre que les antérieures, la référence, quel que soit le thème et la forme du poème dans lequel elle figure, introduit une ouverture au monde et instaure un principe de célébration inséparable de l'harmonie universelle si essentielle pour le poète depuis *Azul* jusqu'à l'étape finale de sa création.

Parmi les références privilégiées par Darío, il y a celles qui ont à voir avec la France et Paris. Dans son « Autobiographie », Darío écrit que Paris est un paradis dont il a rêvé depuis toujours, c'est là qu'on respire le bonheur sur terre, Paris, selon une déclaration très connue du poète, était « la ville de l'Art, de la Beauté et de la Gloire et, surtout, c'était la capitale de l'Amour, le royaume du Rêve » (Darío, *Obras* 104). L'importance quantitative des références à la France, en général, et à quelques uns de ses artistes en particulier, par exemple Watteau et Verlaine, transforme la France, Watteau et Verlaine en motifs privilégiés, en leitmotivs. On s'intéressera ici à la nature de ces trois leitmotivs en limitant celui de la France à la manière dont le poète traite l'Histoire de France. On interrogera la fonction de ces références privilégiées que sont les leitmotivs et, ce faisant, puisque la référence, dans l'écriture de Darío, semble très naturellement se confondre avec le « panérotisme » et le « délire des lires », avec une dynamique érotique constamment en expansion, on se demandera si ces leitmotivs relèvent de la seule dynamique centrifuge.

Salinas signalait, non sans une pointe d'humour, l'amour démesuré que Darío portait à la France : Darío considérait,

rappelle Salinas, que la France était la nouvelle Rome, le français, le nouveau latin, et que la terre entière devait la liberté à la Révolution française (Salinas 38). Salinas, très sérieusement cette fois, signalait que le poème « A Francia » (Darío, *Poesía* 166), écrit en 1893, manifestait une vision terrifiante de l'avenir du pays. Dans les vers « ¡Los bárbaros, Francia!, ¡Los bárbaros, cara Lutecia! / [...] Hay algo que viene como una invasión aquilina/ que aguarda temblando la curva del Arco Triunfal », Salinas perçoit la force d'une intuition, parce que, selon lui, on lit dans ces vers, les signes prémonitoires des guerres qui se préparent :

Y cada vez que en este siglo nuestro, las nubes más oscuras se han amontonado sobre los cielos finos de París, henchidas de presagios de destrucción, ningún aviso más estremecedor nos ha retornado a la memoria que aquel, profético, que escribió Rubén mucho antes de 1914, de 1940 (38).

En juin 1914, à peine un mois et demi avant la déclaration de guerre, Darío écrit un poème en français et en alexandrins français qu'il intitule « France-Amérique » où « le clair clairon », « le coq gaulois » et « les marseillaises de bronze et or » qui ébranlent les cieux deviennent [...] des chants d'espoir ! Dans, « France-Amérique », bien loin de la réalité que traverse le pays à ce moment-là, la France est l'emblème d'une force épique que va sauver l'Amérique latine des désastres d'une possible guerre. Dans la dernière strophe du poème, Darío implore la France pour que son « soleil » combatte la « noire flamme » qui menace l'Amérique :

Et quand nous sommes pris dans cette noire flamme,
Qui fait de nos esprits, de Caïn les égaux,
Nous levons nos regards, et nous chauffons nos âmes,
Au soleil de Voltaire et de Victor Hugo! (*Poesía* 268-269).

Dans cette imploration, Voltaire et Victor Hugo font figure de dieux tutélaires et protecteurs. Si ce poème, pourtant écrit à la veille de la guerre, s'avère si totalement étranger à la menace qui ne va tarder à s'abattre sur l'Europe, on peut difficilement imaginer que le poème « A Francia » anticipe les horreurs d'une guerre future. Il s'agit plus vraisemblablement d'une variante sur le thème épique que Darío traite souvent depuis les premiers poèmes de *Azul* avec, par exemple, le très beau sonnet « Caupolicán », et que l'on retrouve encore dans ses derniers poèmes comme en atteste précisément ce « France-Amérique » écrit en 1914.

Comme un nombre conséquent de poèmes dans l'œuvre de Darío, « A Francia » contient de multiples références. On y

trouve des références à la tradition gréco-romaine : Barbares, cyclopes, Grèce, Héraclès, les bacchanales, Rome, Lutèce et l'arc de Triomphe ; au Moyen Age : le paladin, la prise de Byzance. Et, comme un lointain écho de la vision épique chantée par Ercilia, le poème célèbre l'affrontement de deux ennemis aussi remarquables l'un que l'autre : la France et l'Allemagne. L'Allemagne, dans « A Francia », c'est celle de Tannhäuser, et la marche martiale et argentine qui clôt le poème fait immanquablement penser à la musique de Wagner que Darío admirait tout particulièrement. La dynamique centrifuge imprimée par l'égrènement des références se recentre et offre au lecteur un théâtre imaginaire où s'affrontent, d'un côté les arts et l'érotisme –qui d'ailleurs, dans l'œuvre de Darío se ressemblent au point, à l'occasion, de se confondre– et, de l'autre, les armes, parées de nuances esthétiques et musicales que l'on trouve généralement dans les poèmes épiques de Darío –par exemple, dans la « Marcha triunfal » (Darío, *Poesía* 112-114). Le spectacle que supposent la remarquable « invasión aquilina » et « la gloria de un casco imperial » est digne d'un opéra de Wagner. L'amour que Darío éprouve pour la France ne fait pas pour autant de « A Francia », un hymne patriotique, le poème est l'occasion de chanter, en convoquant un jeu dense de références, l'affrontement de deux valeurs, les arts et les armes, qui, dans le poème, même si la voix poétique opte d'abord pour la première, sont grandes et magnifiques. Toutes deux ont été célébrées par Hugo et Wagner que Darío admirait.

Dans le poème « Divagación », écrit un an plus tard, l'avalanche de références inclut à nouveau l'Allemagne :

La queja vaga que la noche entrega
 Loreley en la lengua de la lira.
 Y sobre el agua azul, el caballero
 Lohengrín; y su cisne, [...].
 Y del divino Enrique Heine un canto,
 a la orilla del Rhin; y del divino
 Wolfgang, la larga cabellera, el manto;
 y de la uva teutona, el blanco vino (Darío, *Poesía* 41).

Les références amplement déployées composent un monde loin des batailles circonstancielles de l'histoire réelle. On remarque que même lorsque, dans le poème intitulé « A Roosevelt », il chante l'affrontement de l'Amérique espagnole et de l'Amérique saxonne, Darío le fait en exaltant l'un et l'autre camp, même si la voix poétique opte pour le premier et même si la fin du poème prive l'Amérique saxonne de l'appui de Dieu qui constitue la force exclusive de l'Amérique espagnole : « Y, pues contáis con todo, falta una cosa: ¡Dios! » (Darío, *Poesía* 108).

Quand, à l'université de Columbia, en 1915, Darío lit le long poème intitulé « Pax », sa « chère Lutèce » est en guerre. « Pax » commence avec une citation de Pétrarque : « Io vo gridando pace, pace, pace » (Darío, *Poesía* 344). Dans le déploiement des références qui, dans ce poème, vont de l'Italie du XIV^{ème} siècle à l'Amérique du début du XX^{ème}, figurent, ponctuellement, les horreurs de la première guerre mondiale, cependant, la référence principale, c'est le Christianisme que Darío place bien au-dessus des circonstances historiques : « Y nuestro siglo eléctrico [...] / verá surgir a Aquel que fue anunciado » (Darío, *Poesía* 344). Par ailleurs, on observe que la référence historique la plus importante renvoie non à la guerre de 1914 mais à celle de 1870, « Era en 1870./ Francia ardía con una guerra cruenta » (Darío, *Poesía* 346), c'est à dire à une guerre déjà chantée par Victor Hugo. En effet, Darío semble écrire l'*Histoire de France* en réécrivant Hugo qui, en 1871, se prononçait en faveur de la guerre pour construire la paix nécessaire entre la France et l'Allemagne (Hugo 253-256) : la nuit de Noël 1870, dans un Paris assiégié par les Allemands –écrit Darío dans « Pax »-, on entend le chant des catholiques quand sonne minuit « un noël [sic] de ritual nochebuena » auquel, ajoute Darío, répond le chant des protestants, celui des Allemands qui occupent Paris: « Un silencio. Y después, noble, austero, / contestó aquél ejército fiero/ con un grave coral de Lutero ». Et, aussitôt, la voix poétique demande qui, parmi les contemporains saura unir Beethoven et Victor Hugo, et, dans le poème, le souvenir de cette fable de 1870 termine sur une salutation emphatique « Vivat Gallia Regina! Viva Germania Mater! », une salutation que l'on trouve déjà dans une « lettre » tirée d'un récit de voyage de Victor Hugo daté de... 1842 (Hugo 165).

Quelles que soient les circonstances, y compris lorsqu'elles coïncident avec les horreurs de la guerre, Darío multiplie les références pour dire l'*Histoire de France*. Dans ce cas, les références n'ont plus pour finalité première la célébration de la fête érotique, elles deviennent une manière d'exorciser les désastres qui menacent de mettre le monde en déroute. La guerre est une épouvantable circonstance, en revanche, l'Allemand Beethoven, le Français Hugo, l'Allemand Dürer, le Français Callot, mais aussi l'Espagnol Goya, sans oublier, naturellement, Verlaine et Watteau –tous cités dans « Pax », sont, pour Darío, l'essence du monde : ils représentent l'art qui triomphe de l'espace, du temps et des circonstances. Rien n'arrête complètement la dynamique de la référence, pas même les circonstances de la guerre.

¿No habrá alguno de raza más joven
que, rompiendo a la guerra su yugo,
pueda unir el poder de Beethoven

con el canto que dio Víctor Hugo?
Vivat Gallia Regina! Vivat Germania mater! (*Poesía* 346)

La France et son Histoire sont un leitmotiv privilégié dont Darío fait une base à partir de laquelle il déploie la dynamique centrifuge propre de la référence. Cette dynamique peut explicitement être érotique comme c'est le cas dans « *Divagación* » et dans de nombreux poèmes de *Prosas profanas* mais elle peut aussi devenir une forme de reconstruction du monde qui exorcise le réel et ses désastres. Dans « *Divagación* », la célébration de la dame convoquait « las Grecias, las Romanas et las Francias ». L'Histoire de France, dans l'ensemble des poèmes que nous avons pris pour exemples, convoque la tradition épique et tout particulièrement deux artistes épico-lyriques, Hugo et Wagner, et à travers l'épopée et ceux qui l'incarnent sont présents les thèmes des armes et des arts, deux thèmes chers à Darío. Les diverses chroniques que Darío n'a cessé de publier dans les journaux et les revues mettent en évidence ses grandes qualités d'observateur de la réalité politique de son temps; mais le leitmotiv de l'Histoire de France, dans les poèmes que nous avons retenus, n'est pas traité selon des critères objectifs mais comme une constellation de références qui se déplient autour de centre de gravités complémentaires, l'épopée, l'art, les artistes, configurant le monde non tel qu'il est, menaçant et destructeur, mais bien davantage tel qu'il devrait être, esthétique et poétique. Contrairement à ce qu'écrivait Salinas, l'Histoire de France telle que la chante Darío n'est pas exactement celle d'un pays qui ne va pas tarder à connaître la première guerre mondiale. Ce n'est pas la réalité telle que l'entend un historien à l'écoute de l'actualité: assortie de son lot de références, l'Histoire de France s'avère être un leitmotiv qui permet à Darío de chanter des valeurs profondément ancrées dans sa poésie : l'épopée, l'art, Hugo et Wagner et ce faisant d'exorciser le monde tel qu'il est en chantant celui qui devrait être.

Tout comme l'Histoire de France, Watteau et Verlaine, par le nombre des références qui y renvoient, sont des leitmotivs. Ces deux leitmotivs permettent d'observer la manière dont la dynamique de la référence peut être recentrée lorsque Darío lui imprime le sceau d'une appropriation qu'il revendiquait pour sa poésie : « *mi literatura es mía en mí* » (Darío, *Poesía* 36)

Dans « *Un retrato de Watteau* », dans *Azul* (Darío, *Los raros* 107-109), Darío fait le portrait d'une dame qui met la dernière main à sa toilette devant le miroir de son salon : la chevelure d'orient, le corset en forme de cœur, la taille de guêpe, la crinoline froufroutante, le pied mignon dans l'escarpin à talon rouge, tout évoque une dame que l'on pourrait sans mal

apercevoir parmi les personnages peints par Watteau. La référence la plus proche de Watteau, dans la poésie de Darío, se trouve dans le poème intitulé « *Marina* » (*Darío, Poesía* 91) de *Prosas profanas* : la barque du premier vers qui vogue vers Cythère suffirait pour faire surgir l'image de Watteau dans l'imagination du lecteur sans même que le poète ait besoin de préciser qu'il s'agit de la barque « que condujo à Gautier,/ y que Verlaine un día para Chipre fletó,/ y provenía de/ el divino astillero del divino Watteau ». Les variations métriques, le jeu subtil des assonances et, bien évidemment, l'image du vibrant et suave crépuscule violine ainsi que celle de la céleste mer de rêve du poème ont beaucoup à voir avec le chromatisme délicat et sophistiqué de *L'embarquement pour Cythère*, le tableau le plus connu de Watteau. Mais, très souvent, les diverses mentions que Darío fait de Watteau semblent évoquer bien davantage Boucher ou un autre peintre sensuel, inventé ou réel, du XVIII^{ème} siècle français.

Dans les monographies consacrées à Watteau que Darío aurait éventuellement pu lire, les auteurs sont généralement d'accord pour présenter le peintre comme un artiste de demi-teintes dont les personnages sont, pour l'essentiel, des comédiens dont l'être disparaît derrière le masque. La *commedia dell'arte* peinte par Watteau n'est ni gracieuse, ni burlesque : au contraire, ses personnages sont des couples élégants qui, déguisés, se promènent dans un monde mélancolique et hésitant où les motifs qui plaisent tellement à Darío -Termes, faunes, sylvains, Venus...- se perdent dans des bocages menacés par les ombres. Le Watteau lumineux et sensuel qui hante la poésie de Darío s'éloigne de l'univers du peintre pour rejoindre celui du poète.

En revanche, lorsque, dans sa première époque, Verlaine consacre 22 poèmes aux *Fêtes galantes*, un thème mis à la mode par Watteau, il reprend et accentue les ambiguïtés du peintre : l'amour devient un jeu mélancolique joué par des couples sans profondeur qui paraissent condamnés à une coquetterie vaine et vide. Lorsqu'on trouve un de ces faunes si chers à Darío, son rire, dans le poème de Verlaine, augure mal de l'avenir des « mélancoliques pèlerins » que sont les amants ; la mandoline, tellement aimée de Darío, résonne dans une sérenade où jeunes filles et jeunes gens échangent « des mots sans saveur ». Comme en écho aux jeux que suggèrent les personnages élégants et mélancoliques de Watteau, ceux de Verlaine peuvent bien avoir une apparence joyeuse mais, très vite, il s'avère que derrière le masque il y a encore un autre masque (*Darío, Poesía* 119). Les trois derniers poèmes des *Fêtes galantes* (Verlaine, 111-113) s'intitulent « *L'amour par terre* », « *En sourdine* », et « *Colloque sentimental* ». Dans *L'amour par terre*, Verlaine chante un Cupidon que le vent a fracassé en le

jetant au sol et lorsque le jeune amoureux espère partager la tristesse qu'offre pareil spectacle, la dame s'amuse à suivre du regard un papillon qui volette au dessus des débris de la statue. Dans « En sourdine », près du bassin que le vent fait frissonner, les amants attendent le crépuscule pour que le rossignol chante leur désespoir. Finalement, dans le « Colloque sentimental », l'ultime poème des *Fêtes galantes*, les protagonistes, à peine esquissés, sont peut-être deux personnes déjà âgées, ou bien, qui sait, des spectres, et dans l'un ou l'autre cas, la dame a complètement perdu la mémoire des jeux amoureux d'antan.

Dans les poèmes des *Fêtes galantes*, écrits par un Verlaine très jeune, tout comme dans les tableaux de Watteau, l'amour est un gracieux jeu de masques derrière lequel on ne sait si se trouve un visage ou si se cache un être. Dans son recueil de poèmes, Verlaine joue le jeu de Watteau. Les *Fêtes galantes* sont une très brève étape de sa création poétique. En 1884, une dizaine d'année après les *Fêtes galantes*, Verlaine écrit un poème intitulé « La dernière fête galante » où il prend congé sans la moindre nostalgie et avec, à vrai dire, une pointe de cruauté, des thèmes qu'il traitait dix ans auparavant : désormais, ces thèmes sont « ridicules » et, pour Verlaine, il n'est plus question d'embarquer pour Cythère, comme du temps des *Fêtes galantes*. On s'achemine plutôt vers Sodome et Gomorrhe. Dans *Cantos de vida y esperanza*, au contraire, Darío regrette l'interprétation que l'on a faite de ses poèmes précédents : « En mi jardín se vio una estatua bella;/ se juzgó mármol y era carne viva/ un alma joven habitaba en ella/ sentimental, sensible, sensitiva » (*Poesía* 97). Dans *Azul* et *Prosas profanas*, la fête dynamique de l'amour et le déploiement des références qui l'accompagnent n'est pas un jeu mais l'expression authentique d'une sensibilité que Darío ne cessera de revendiquer comme sienne. Dans l'ultime étape de sa création, le poème, « Valldemosa » (*Poesía* 262) ressuscite les images des Faunes et des Nymphes et Darío dédie un « Notre Père » à Pan, le dieu inséparable de sa poésie depuis le début de sa création. Dans les vers de « El padre nuestro de Pan » (*Poesía* 334), on retrouve le jardin, la statue, les Nymphes, les roses et divers personnages de la mythologie, autrement dit, un ensemble de motifs inséparables de la fête galante inventée par Darío, inséparables de l'Eros « sans temps ni frontières » auquel se référailt Salinas. Alors que Darío, dans l'ultime étape de sa création, exprime la nostalgie des références qui ont toujours été les siennes, Verlaine, dans ses dernières années d'écriture, comme dans *Chanson pour elle*, 1891, *Ode en son honneur*, 1893, et *Elégie*, également de 1893, directement, sans la moindre référence, cherche et chante la fête sensuelle partagée avec des femmes sensuelles et concrètes.

Pour Darío, Verlaine était le « Poète », le poète de la « Musique avant toute chose » qui refusait l'académisme pesant qu'il appelait *littérature*. Pour Darío, qui désirait explorer les infinies possibilités du vers espagnol, les expériences menées par les Parnassiens, en particulier par Banville et par Verlaine, offraient de nouvelles perspectives. Sur cette base, Darío semble avoir inventé un Verlaine relativement éloigné de la réalité mais sans doute très proche de la réalité propre à Darío. Le décalage entre le Verlaine de Darío et ce que Verlaine était vraiment apparaît très clairement dans l'hommage que Darío rend à Verlaine dans *Los raros* quand il apprend sa mort. Dans cette chronique, Darío rédige quelques notes au fil de la plume, sous l'effet du choc provoqué par la triste nouvelle et il évoque ainsi Verlaine :

y penitente alguno se ha flagelado los desnudos lomos con igual ardor de arrepentimiento que Verlaine cuando se ha desgarrado el alma misma, cuya sangre fresca y pura ha hecho abrirse rítmicas rosas de martirio (Darío, *Los raros* 27).

Ce qui frappe dans cette phrase c'est sa forme, ses images et son rythme empreint d'une certaine grandiloquence étrangère à l'écriture de Verlaine. Alors que, dans les dernières années de sa vie, il passait d'un hôpital à l'autre, Verlaine a rédigé une série de chroniques dont la prose, parfois gracieuse et légère, parfois salomonique et mallarméenne et toujours finement ciselée, transforme les affres de la vie quotidienne en « gajo de épica sordina » comme aurait dit López Velarde. Dans la chronique dédiée à Verlaine dans *Los raros*, Darío affirme avoir lu « Mes hôpitaux », mais les hommages qu'il rend au poète, dans *Los raros* mais aussi dans « Responso » des *Prosas profanas*, assez loin de la subtile musique de chambre de Verlaine, font retentir les puissantes sonorités de l'orgue. Dans « Responso », Darío accumule les références -le Printemps, Avril, les canéphores, Virgile, Satyre, Centaure et Christ- et il termine avec « iY el Sátiro contempla, sobre un lejano monte, / una cruz que se eleva cubriendo el horizonte,/ y un resplandor sobre la cruz! » (Darío, *Poesía* 73). On peut donc croire que Darío a rendu hommage à Verlaine avec un ton, des images et bien sûr une multitude de références éloignés de l'esthétique de Verlaine mais proches de la sensibilité et de l'imaginaire de Darío.

Watteau et Verlaine, Darío les a fait « siens en lui ». La force de l'écriture de Darío tient dans cette capacité d'appropriation qui est l'autre nom de ce que le poète appelait *sincérité*. Du reste, la sincérité est probablement le point commun essentiel qui unit les deux poètes. Verlaine a dû faire face à la théorie esthétique revendiquée par les Parnassiens : la poésie,

proclamaient en chœur les Parnassiens, mais aussi les Symbolistes et Rimbaud, devaient se dispenser du « je », elle devait être impersonnelle et objective. La poésie de Verlaine, après une brève étape en accord avec ces orientations, sera personnelle et subjective. Au crépuscule de sa vie, Verlaine dédiera à son « je » un poème qui s'amuse des tendances du moment et réaffirme la subjectivité comme centre de l'écriture.

L'importance des Parnassiens pour l'écriture de Darío est telle qu'on ne saurait s'étonner que Watteau, l'inspirateur des Fêtes galantes et Verlaine soient des leitmotivs, qui finalement disent essentiellement l'esthétique de Darío. La référence par nature, quelle qu'elle soit et quel que soit son traitement, est, dans l'œuvre de Darío, une forme d'ouverture, mais sa dynamique centrifuge peut aussi se recentrer : le Verlaine de Darío semble d'abord une manière pour Darío de se dire et de dire sa poétique.

Particulièrement privilégiée dans les premiers recueils, la référence ne disparaîtra jamais de la poésie de Darío. Dans sa forme première, la référence imprime au texte une force centrifuge très proche d'un « panérotisme » qui aspire à se déployer indéfiniment.

L'Histoire de France, Watteau ou Verlaine sont des références privilégiées, des leitmotivs dont la force se recentre et révèle le cœur vibrant de l'esthétique de Darío.

Darío, dans le premier poème de « *Cantos de vida y esperanza* », revendique sa première esthétique, ce n'était pas une simple forme, il y avait une âme à l'intérieur. La référence, quelle qu'en soit la dynamique, est une forme d'ouverture qui vaut pour invitation faite au lecteur par une âme sincère : « *todo ansia, todo ardor, sensación pura/ y vigor natural ; y sin falsía,/ y sin comedia y sin literatura... / si hay un alma sincera, ésa es la mía*

.

Bibliographie

- Darío, Rubén. *Azul*. Guatemala: Imprenta de "La unión", 1890.
- _____. " Paul Verlaine". *Los raros*. Buenos Aires: Tip. La Vasconia, 1896.
- _____. "Autobiografía". *Obras completas*, vol. I. Madrid: Afrodisio, 1950.
- _____. *Poesía*. Barcelona: Planeta, 1999.
- Hugo, Victor. « Lettre XX ». *Le Rhin*. Paris : Hetzel, 1842.
- _____. « Discours de Bordeaux du 1^{er} mars 1871 ». *Écrits politiques*. Paris : Le Livre de Poche, 2001.
- Salinas, Pedro. *La poesía de Rubén Darío*. Buenos Aires: Editorial Losada, 1948.
- Verlaine, Paul. *Œuvres complètes*. Paris : Librairie Léon Vanier, 1902.

El ojo Cortázar: de las maneras de ver (en) la obra cortazariana

Olga Lobo

Universidad Grenoble Alpes/ILCEA 4

Olga.lobo-carballo@univ-grenoble-alpes.fr

Citation recommandée : Lobo, Olga. “El ojo Cortázar: de las maneras de ver (en) la obra cortazariana”. *Les Ateliers du SAL* 10 (2017) : 101-115.

Julio Cortázar construyó su obra según una idea precisa de la escritura que lo llevó a un obstinado cuestionamiento y deseo de desintegración del lenguaje narrativo, sirviéndose para ello de todo lo que su sensibilidad le ponía al alcance. En su exploración siguió un camino que le llevó a socavar sistemáticamente ("mi prosa se pudre y avanza", escribe en "Morelliana" 94 de *Rayuela*) las categorías narrativas con vistas a inventar un lenguaje a la altura de su tiempo, un tiempo convulso. En esa invención de un lenguaje nuevo, más allá del diálogo intertextual, la inspiración temática, la ilustración o la admiración que por ella siente, la "imagen" imbuirá la obra cortazariana de una forma que podemos calificar, más que de influencia, de impronta o huella que el arte visual inscribe -en el sentido geométrico del término¹- en su escritura, ampliéndola, abriendo sus posibilidades expresivas. Así, dicha inscripción y la marca que dejará en la estructura narrativa misma, será una de las maneras en que Cortázar abrirá la prosa hacia otro tipo de lenguaje más poroso, justamente, menos "narrativo".

La contribución de Cortázar a esta transformación paradigmática de las maneras de representar hace de él un precursor de las nuevas narratividades, tan en boga en este inicio de siglo, generadas desde la explosión de las fronteras entre las artes, los géneros, los discursos y que funcionan desde la construcción de redes de significación extendidas más allá de un determinado marco textual. Dentro de las manifestaciones de la imagen que impactaron la obra de Cortázar quizás la primera y principal sea, como afirma el propio autor, la pintura. A una parte de la relación pintura-poiesis en la narrativa de Cortázar se dedican, entonces, las líneas que siguen.

Ut pictura poesis. Julio o la fascinación de la pintura

La fascinación de Cortázar por el arte se manifiesta tempranamente y continuará a lo largo de toda su existencia². Cuando Julio Cortázar viaja a Europa en los años 50 con la intención de instalarse, inicia una etapa vital que podemos calificar de "glotonería cultural", para utilizar un concepto de Julio Silva (Luna

¹ Trazar una figura dentro de otra, de modo que estén ambas en contacto en varios de los puntos de sus perímetros, sin cortarse. Véase el *Diccionario ideológico de la lengua española* (*Diccionario Julio Casares*). Barcelona: Gustavo Gili, 1999.

² De ello da cuenta la biblioteca que el autor tenía en su piso de la Rue Martel en París, donada por Aurora Bernárdez a la Fundación Juan March en 1993, y en la que se encuentran recogidos unos 547 títulos dedicados al arte: catálogos de exposiciones, ensayos, libros ilustrados, etc. de un total de algo menos de 4000 volúmenes. Una parte de estos libros aparecen anotados, lo que nos ofrece el privilegio de asistir al diálogo que, mediante subrayados, comentarios, correcciones, signos, dibujos, etc. Cortázar establece con los libros.

Chávez 49) al que el propio Cortázar parece adscribirse. Dice Cortázar: "Aquí la pintura me ha atrapado con sus diez uñas, restableciendo en mí un equilibrio que en Buenos Aires [...] se quebraba en favor de la música [...], devoro cuadros y museos" (Bernárdez y Álvarez Garriga 121, subrayado nuestro)³. Esta etapa, cuyo itinerario podemos recorrer con la ayuda de las *Cartas a los Jonquières* (Bernárdez y Álvarez Garriga), se inicia en Italia donde descubre toda la belleza de la pintura medieval, a la que le dedica numerosas y extensas líneas en las que expresa esa fascinación por el arte y la pintura en particular a la que hacemos referencia⁴.

El periodo de "glotonería cultural" es tiempo también de un aprendizaje que supera la mera erudición y que se revela como experiencia, primero vital y después de adscripción a una determinada poética de la creación, poiesis. Esta poética la materializará, también por esa época, en su *Imagen de John Keats* -que termina entonces, *circa* 1954, y será publicada póstumamente, en 1995, en la colección de Alfaguara. El aprendizaje al que me refiero es lo que el propio Cortázar denomina un "aprender a ver" al que insistentemente alude en las cartas a Eduardo Jonquières. En una carta del 19 de enero de 1952 le dice: "Tengo que aprender a ver, todavía no sé" (33), y más adelante, en otra del 31 octubre de 1952: "necesito ver y aprendo a ver, y un día sabré ver" (121). "Ver" es, de hecho, el motivo central de un poema que le escribe a su amigo:

Veo el **mundo** como un caos y en su centro una **rosa**
 Veo la **rosa** como el ojo feliz de la hermosura y en su centro el **gu-sano**
 Veo el **gusano** como un trocito de la inmensa vida y en su centro la **muerte**
 Veo la **muerte** como la llama de la nada y en su centro la **esperanza**
 Veo la **esperanza** como un vitral cantando a mediodía y en su centro el **hombre** (68)⁵.

Un análisis del poema permite observar una estructura anafórica en que dos series sustantivas (en negrita) en los "extremos" se entrecruzan en los versos dibujando una suerte de espiral:

- 1) Mundo-rosa-gusano-muerte-esperanza
- 2) Rosa-gusano-muerte-esperanza-hombre

³ Carta del 31 de octubre de 1952. Subrayado nuestro.

⁴ Su fascinación por Italia y el arte italiano se manifiesta sobre todo en su primer viaje donde el descubrimiento de ciudades y museos le provocarán reacciones del tipo: (Carta del 13 de febrero de 1950) "De Firenze... ¿qué decirte, sino que es belleza?" (17). Más adelante (31 octubre del 52, ya en París) frente a la perspectiva de un nuevo viaje que incluiría Italia en su proyecto, comenta: "y volver a Italia, Italia, Italia..." (121).

⁵ Carta del 30 de mayo de 1952. La negrita es de la autora.

Y una tercera serie, que aparece como columna o eje central (en cursiva), es síntesis de una contradicción que nos lleva del caos a la explosión cromática de los sentidos que vehicula la imagen del vitral:

3) Caos-ojo feliz de la hermosura-trocito de la inmensa vida-llama de la nada-vitral cantando a mediodía

Nada indica, por otra parte, que el sentido de la lectura que va entre mundo-hombre sea la única dirección ni que la estructura se cierre al final del último vocablo, y así, como en un anillo de Moebius, la estructura aparentemente cerrada nos impulsa hacia una nueva vuelta que nos lleva del hombre al mundo nuevamente (hombre-esperanza-muerte-gusano-rosa-mundo), y de este otra vez al hombre (mundo-rosa-gusano-muerte-esperanza-hombre), hasta perdernos en la infinitud de la figura contenida en los límites del poema.

"A mí", le dirá Cortázar a Omar Prego en este sentido:

siempre me fascinó la idea de dejar suelto el lenguaje, la posibilidad de armar, de articular un poema, una prosa que tenga un repertorio no ya de infinitas lecturas, pero sí de diferentes lecturas. Mediante un simple movimiento, mediante un cambio de bloques semánticos. Siempre me ha fascinado porque eso es un poco *devolverle al lenguaje una especie de vida personal*. Vos escribís el poema permutante y después las cosas empiezan a moverse. Según como tus ojos elijan la lectura, se elimina esa cosa en cierto modo mecánica y consecutiva que tiene el lenguaje racional y que tiene particularmente la prosa (Prego 149, subrayado nuestro).

Esta idea de interacción semántica incidirá en su creación de un tipo de lenguaje que supere la relación sintagmática, lineal, teleológica propio de la narrativa, en pos de una expresión de base paradigmática, como la poesía o propiamente "visual", como en la pintura, donde todos los elementos significativos aparecen imbricados. Así, si a menudo las estructuras narrativas cortazarianas se prestan a la analogía con figuras de tipo visual como el caleidoscopio, el mandala, el anillo de Moebius, es, en gran parte, porque en su búsqueda de creación de un lenguaje renovado, la narración cortazariana va a "contaminarse" con elementos, estructuras, propios de lenguajes no narrativos. Para atenernos a la imagen que aparece en este poema, podemos afirmar que vemos ya intuido formalmente el concepto de "figura" del que le hablaba a Luis Harss en la célebre entrevista recogida en *Los nuestros* (1966) y que desarrollará particularmente en 62, *Modelo para armar*, como veremos más adelante:

Ya sé que no es fácil explicar esto, pero a medida que vivo siento cada vez más intensamente esa noción de figura. Dicho de otro modo, cada vez me sé más conectado con otros elementos del mundo, cada vez soy menos ego-ista [sic] y advierto mejor las continuas interac-

ciones de mí hacia otras cosas o seres y de otros hacia mí. Tengo la impresión de que todo eso ocurre en un plano que corresponde a otras leyes, a otras estructuras que escapan al mundo de lo individual. Quisiera llegar a escribir un relato capaz de mostrar cómo esas figuras constituyen una ruptura y un desmentido de la realidad individual, muchas veces sin que los personajes tengan la menor conciencia de ello (289).

En esta cita comprobamos también que la idea de estructura implicada en el concepto de figura supera la mera interacción lingüística y responde a una visión del mundo y del hombre como parte de él. Así, en el poema analizado, escrito en la intimidad de una carta privada en 1952, encontramos, tanto en la estructura en espiral del poema como en su contenido, ciertas constantes que aparecerán en la obra posterior cortazariana y que van a constituir las raíces conceptuales (ontológicas y estructurales) de su narrativa: la estructura anafórica, como un eterno retorno de lo diferente, dibujando una progresión que en realidad no es tal sino que describe un movimiento en espiral o caleidoscópico de imbricación de variaciones de elementos que al mismo tiempo que nos llevan hacia un centro nos proyecta hacia un afuera, hacia "otro lado".

"Ver" parece además definirse como una forma de aprehensión de una "realidad esencial" que se resiste y se amplía, escurridiza, en el momento mismo de tratar de nombrarla, es decir, expresarla en la palabra. Esta realidad escurridiza parece dibujarla, antes que escribirla, en estos versos, prefigurando una de las búsquedas (y obsesiones) esenciales de la narrativa cortazariana, su determinación por encontrar la palabra justa que exprese, sin encerrarla, sin encasillarla, una realidad en muchos sentidos inasible.

Expresar la realidad implica, ya desde los inicios de su formación como escritor, antes una manera de "verla" (por tanto de sentirla) que un modo de "entenderla". Lo sensible, para Cortázar, es infinitamente superior a lo inteligible en su esfuerzo por comprender el mundo y expresarlo luego. En relación con esta idea, hablando del miedo a perder el fervor, el entusiasmo que París le produce, le comenta a Jonquières:

Es tan horrible advertir a cada minuto cómo las facultades intelectuales *empiètent*⁶ sobre las intuiciones puras, tratando de esquematizarte el mundo [...], coincidirás conmigo en que basta opinar sobre una cosa para, en el mismo acto, dejar de verla (Bernárdez y Álvarez Garrisga 37).

"Aprender a ver", entonces, es primero experiencia vital de alcanzar un modo de aprehender el mundo, de verlo, y por verlo

⁶ Carta del 24 de febrero del 52. En francés en el original "pisan, aplastan".

entiéndase vivirlo. Pero este "ver" será también germen de un modo de entender la creación como un mirar y una invitación a un mirar, a la manera de un Picasso⁷ que afirmaba, en el libro anotado de la biblioteca cortazariana: "je ne tiens pas à soumettre le monde par la seule puissance virtuelle de l'intelligence, je veux que tout me soit sensible" (Éluard 29, subrayado de Cortázar en cursiva). El movimiento vital de búsqueda esencial de una visión, que se traducirá en la búsqueda igualmente esencial de un lenguaje capaz de traducir esta experiencia, participa así de una fascinación por la pintura como "médium" capaz de alcanzar de "otra manera", como la poesía o la música, algo que las palabras (la "prosa narrativa") no hacen más que disfrazar de logos.

Rayuela, ficcionalización discursiva de la experiencia

"¿Encontraría a la Maga?" se pregunta, en el inicio de "Del lado de allá" de *Rayuela* (1963) Horacio, el demiurgo perfecto de una errancia hecha de azares, paradojas y encuentros improbables a la vuelta de una esquina (o debajo de un puente). Dicho interrogante estructurará la fábula de la novela en torno a una "búsqueda" que nos llevará, entre azares y paradojas, como decía, por un recorrido que es juego de idas y venidas, saltos inestables a la pata coja, y medias vueltas al cabo de una "vertiginosa rayuela" vital.

En efecto, con la pregunta, *Rayuela* nos instalará en la dinámica de la errancia, en el movimiento perpetuo del interrogante. Así, si, como diría Parkinson Zamora, para Cortázar el arte es expresión de su manera de "estar-en-el-mundo" (220, nuestra traducción)⁸, *Rayuela*, en cierto sentido, puede ser considerada también como una puesta en ficción de esta experiencia vital de la errancia o la pregunta como cierta "manera-de-aprehender-el-mundo".

Esta "manera-de-aprehender-el-mundo" se encuentra, de hecho, materializada en la relación (encuentros y desencuentros) entre Horacio y la Maga, en tanto formas opuestas del comprender: "Hay ríos metafísicos, ella los nada [...]. Yo describo y defino y deseo esos ríos, ella los nada. Yo los busco, los encuentro, los miro desde el puente, ella los nada", dice Horacio en el capítulo 21 y más adelante: "Ah, déjame entrar, déjame ver un día como ven tus ojos", anhelo que encierra una de las claves de *Rayuela*,

⁷ Recordemos el verso que Éluard le dedica a Picasso en su poema "A Pablo Picasso": "Toi, tu as ouvert des yeux qui vont leur voie/Parmi les choses naturelles à tous les âges", y que Cortázar subraya en la edición del libro que guarda en su biblioteca: *Paul Éluard à Pablo Picasso*. Génève: Trois collines, 1944, p. 73.

⁸ En el original leemos: "for Cortázar, art is the expression of being-in-the-world".

ese encuentro imposible entre dos maneras de "estar en el mundo".

Para expresarla, para contar dicha experiencia que es búsqueda y desencuentro, Cortázar recurre a lo que Lourdes Dávila (47) denomina una "metáfora pictórica", que explica esta oposición inconciliable entre ambos:

Yo creo que te comprendo- dijo la Maga acariciándole el pelo-. Vos buscás algo que no sabés lo que es. Yo también y tampoco sé lo que es. Pero son dos cosas diferentes. [...] Sí, vos sos más bien un Mondrián y yo un Vieira da Silva (véase capítulo 19).

Mondrián, como comenta Dávila, es "topografía de la unidad", geometría, absoluto, armonía, pureza; Viera da Silva es "apertura espacial, destrucción de límites, ubicuidad", un espacio en metamorfosis, pluralidad de perspectivas donde las "geometrías invocan un juego continuo, y sin resolución, entre superficie y profundidad" (48).

La Maga-Da Silva es la mirada interior, inmersión, Horacio-Mondrián "observador-perseguidor" de un orden superior inalcanzable que lo invalida frente a lo inmediato, o en palabras de la Maga misma:

Vos sos como un testigo -dice la Maga- sos el que va al museo y mira los cuadros. Quiero decir que los cuadros están ahí y vos en el museo, cerca y lejos al mismo tiempo. Yo soy un cuadro, Rocamadour es un cuadro. Etienne es un cuadro, esta pieza es un cuadro. Vos creés que estás en esta pieza pero no estás. Vos estás mirando la pieza, no estás en la pieza (véase capítulo 3).

Frente o contra el "cañaveral de palabras" que la separan de Horacio, así como también del resto de miembros del "Club de la serpiente" La Maga "ve", es decir, opone su mirada, como manera de estar, de comprender aun sin comprender:

La Maga escuchaba desde lejos, ayudada por la oscuridad de la pieza y el cigarrillo. Oía cosas sueltas, la mención repetida de Horacio, del desconcierto de Horacio, de las andanzas sin rumbo de casi todos los del club, de las razones para creer que todo eso podía alcanzar algún sentido. Por momentos alguna frase de Gregorovius se dibujada en la sombra, verde o blanca, a veces era un Atlán, otras un Estève, después un sonido cualquiera giraba y se aglutinaba, crecía como un Manessier, como un Wilfredo Lam, como un Piaubert, como un Etienne, como Max Ernst. Era divertido, Gregorovius decía [...], y están todos mirando los rumbos babilónicos, por expresarme así, y entonces [...] la Maga veía nacer de las palabras un resplandeciente Deyrolle, un Bissière, pero ya Gregorovius hablaba de una *ontología empírica* y de golpe era un Friedländer, un delicado Villon que reticulaba la penumbra y la hacía vibrar, *ontología empírica*, azules como de humo, rosas, *empírica*, un amarillo pálido, un hueco donde temblaban chispas blanquecinas (véase capítulo 26, la cursiva es nuestra).

Si la Maga funciona como contrapunto, como antagonista, que permite al autor desarrollar el pensamiento de Horacio y su grupo de amigos intelectuales, este personaje funciona igualmente como una especie de clave de distanciamiento (una especie de alerta al lector) frente a los discursos que manejan los miembros del Club que, si bien expresan una puesta en crisis del logocentrismo, lo hacen, finalmente, desde el logocentrismo mismo. Así, parece interrogarnos, entre la visión interior de la Maga y la grandilocuencia de la reflexión discursiva de conversaciones como las del pasaje que acabamos de leer, ¿quién está más cerca del absurdo? ¿Quién ha de encontrar algún sentido?

Las conversaciones del Club en torno a la realidad, el absurdo, la razón, el lenguaje, la dialéctica, la acción y el sentido de la vida, no valen más, frente a, por ejemplo, lo irreparable de la muerte de Rocamadour, que el silencio, la ignorancia y la incomprendición de la Maga. En su manera de estar en el mundo, en su manera de comprenderse en él y, sobre todo, sin abrir la boca, la Maga logra lo que los otros buscan a ciegas, esto es, destronizar al logos, esa "estafa perfecta", oponiéndole una "dialéctica" de pigmentos como la que prefiere y defiende Etienne: "Pinto, ergo soy" dice Etienne en el capítulo 9, defendiendo una dialéctica que es mostración antes que explicación -idea que se repite en el capítulo 28.

Finalmente, el interrogante inicial, motivo estructurante y excusa discursiva, se imbrica en otro interrogante, en otra búsqueda esencial: la búsqueda de un "centro", llámese ese centro, París, como metáfora de un acceso, de un derecho de ciudad o bien reflexión sobre el sentido, la verdad y las maneras de alcanzarla (o darle definitivamente esquinazo). En la sordidez de su descenso a los infiernos, huyendo de la Maga y entregado a las caricias de la clochard Emmanuelle, Horacio diserta de nuevo sobre las maneras de encontrar un centro, llegar al cielo de la rayuela o alcanzar el kibbutz y concluye:

la rayuela se juega con una piedrita que hay que empujar con la punta del zapato [...], lo malo es que justamente a esa altura, cuando casi nadie ha aprendido a remontar la piedrita hasta el Cielo, se acaba de golpe la infancia [...], y porque se ha salido de la infancia [...] se olvida que para llegar al Cielo se necesitan, como ingredientes, una piedrita y la punta del zapato [...], eso que la Maga había sabido tan bien y él mucho menos bien (véase capítulo 36).

Buscar a la Maga vale, así, como metáfora de una búsqueda por una determinada manera de estar en el mundo, comprenderlo, instalarse en él y recorrerlo desde dentro, hasta alcanzar la antropofanía o celebración de un hombre que no olvida, que no se ha olvidado de jugar, desde la magia, la analogía, el prelo-

gos... Horacio, en su obsesión por destruir las dicotomías desde las dicotomías, de destronar la razón a golpe de razón, inventar un lenguaje con las armas del lenguaje... se olvida de "vivir", se olvida de "jugar". Buscar a la Maga equivale entonces a buscar un acceso a ese otro modo de comprensión, fuera de los límites de lo establecido y que la Maga, desde su precariedad, parece encarnar. Un modo de comprensión que es declaración del ser, mostración y no demostración, movimiento que es "visión" y no pensamiento, reflexión.

De este modo, *Rayuela* pone en "forma de discurso", teoriza, la "visión" en tanto experiencia ontológica y fenomenológica y hará de ella uno de los elementos centrales de la deconstrucción de la novela puesta, en "de otros lados", en boca de Morelli. "¿Encontraría a la Maga?" es así leitmotiv de una búsqueda existencial de una visión de mundo y de su manera de aprehenderlo.

62, *Modelo para armar, allá donde comprender es ver, crear...*

En una carta a Eduardo Jonquières del 13 de febrero de 1950, Cortázar destaca a Uccello -que califica más tarde, el 15 de octubre de 1955, de "el cronopio más desencadenado de la historia de la pintura" (Bernárdez y Álvarez Garriga 334)- y a Piero della Francesca como artistas principales de las dos líneas de la pintura del renacimiento florentino que figuran entre sus preferencias artísticas (16), siendo estos artistas "primitivos", además, los que, por encima de Tizianos o Leonardos, logran "atraparle" (53), según dice en otra carta del 21 de abril de 1952. Como es sabido, tanto Uccello como della Francesca, en su búsqueda formal, desarrollarán una obra cuyo carácter plástico, casi fantástico (especialmente en el caso de Uccello), y una perspectiva basada en la yuxtaposición y la simultaneidad, entre otros aspectos, dotan a sus obras de una particularidad, de una originalidad que caracterizará a ambos artistas como "autores", miembros de una pléyade que junto con Giotto, Masaccio o Miguel Angel, comenta Cortázar en la primera carta citada, son "solitarios que trabajan como fuera del tiempo" (16).

Por esa misma época, en un ejemplar -que Cortázar guarda y anota en su biblioteca (en edición de 1954, adquirida en Londres)- del clásico de Herbert Read, *The Meaning of Art* (1931), subraya el autor una frase en la que el historiador califica a della Francesca, como también a Uccello, como precursores del cubismo y de la sensibilidad moderna (97), artistas para los que la búsqueda formal es expresión de una conciencia que "se construye" (y no que se expresa) a través del acto creativo. Esta visión de la creación artística conecta, en efecto, a los "primitivos" con autores como Picasso y sus contemporáneos, responsables,

desde su propia experiencia artística revolucionaria, de la apertura del arte del siglo XX a nuevas posibilidades de expresión.

Por otro lado, la admiración que por Picasso -al que Cortázar califica igualmente de cronopio (Bernárdez y Álvarez Garriga 163)- demuestra en las páginas de las cartas a los Jonquières⁹, como también por el cubismo en general que, comenta, le fue "anunciado verbalmente por Cocteau" (147)¹⁰, o por el surrealismo, da cuenta de su orientación hacia un tipo de sensibilidad plástica y búsqueda estética iconoclasta que Cortázar va a incorporar en su propia obra.

A propósito del surrealismo comenta Cortázar¹¹:

El surrealismo fue una gran lección para mí, no tanto una lección literaria sino como una lección de tipo metafísico [...], el surrealismo me mostró la posibilidad de enfrentar la llamada realidad cotidiana no solo desde la dimensión de lo convencional de la lógica aristotélica sino tratando de ver lo que se daba en los intersticios, o sea, siguiendo la famosa frase de Alfred Jarry, preocuparme no tanto por las leyes sino por las excepciones de las leyes [...]. El surrealismo fue una escuela preciosa en ese sentido para mí y paradójicamente, tal vez, no tanto el surrealismo escrito como el surrealismo pictórico, [...] yo creo que fuera de la literatura la influencia más fuerte que yo he tenido es la música, pero la pintura está profundamente presente también [...], la pintura es una gran inspiradora para mí [...], y el surrealismo ha sido la clave determinante de todo esto.

⁹ Véanse las páginas 260 y 360. En carta del 27 de mayo de 1956 comenta a propósito de "Le mystère Picasso" que acaba de ver en el cine: "Te aseguro que ver nacer un cuadro de Picasso es para mí una de esas horas después de las cuales la muerte parece menos amarga" (360).

¹⁰ Conocida es la importancia que *Opio* (Jean Cocteau, 1930) tendrá para Cortázar, como comenta él mismo: "Un día, caminando por el centro de Buenos Aires, entré en una librería y vi un libro de un tal Jean Cocteau, que se llamaba "Opio" y se subtitulaba "Diario de una desintoxicación". Estaba traducido por Julio Gómez de la Serna y prologado por Ramón. Un prólogo magnífico como casi todos los prólogos de Ramón. Bueno, algo había en ese libro (para mí Jean Cocteau no significaba nada), lo compré, me metí en un café y, de eso me acordaré siempre, empecé a leerlo a las cuatro de la tarde. A las siete de la noche estaba todavía leyendo el libro, fascinado. Y ese librito de Cocteau me metió de cabeza, no ya en la literatura moderna, sino en el mundo moderno... Porque en ese libro, que es un diario de apuntes, Cocteau habla de todo. Habla de Picasso, habla del surrealismo, del cubismo, habla de Raymond Roussel, habla de Buñuel, habla de cine, hace dibujos. Es una especie de fantasmagoría maravillosa en doscientas páginas de todo un mundo que a mí se me había escapado totalmente. En cada página había una especie de revelación, aparecía "El acorazado Potemkin", aparecía Rilke y así sucesivamente. Ese libro, que yo guardo -es uno de los libros que me traje a París porque fue un fetiche- me metió en una visión deslumbradora. Desde ese día leí y escribí de manera diferente, ya con otras ambiciones, con otras visiones". (Prego Gadea 67)

¹¹ En una entrevista realizada en 1983 en México en la librería "El juglar". Véase <https://www.youtube.com/watch?v=2bOIV-04-3I> (33' 58"- 36' 56"). Consultado el 1 de junio de 2017.

De esta manera, si bien es evidente que Cortázar participó en la dinámica de renovación de la novela, y de la narración en general, en armonía con otros textos contemporáneos de la literatura universal, no es menos cierto que su fascinación por la pintura incidirá sin duda en el modo en que el autor va a proceder para llevar a cabo su propia renovación del lenguaje literario. En este sentido, el "diálogo" con la pintura se revela, cuando menos, tan productivo y necesario para entender dicha renovación como el diálogo intertextual. Así, ciertas estructuras, juegos con la perspectiva, yuxtaposición de puntos de vista, etc., que contemplaba en las obras de los autores y movimientos mencionados, van a dejar, como decíamos en el inicio de este artículo, una impronta en su obra, no sólo como inspiración temática sino como recurso formal desde el que crear un lenguaje capaz de acercarle a esa "entrevisión" de una realidad que supera lo real, acceso que el lenguaje literario tradicional no le permite.

Escribir para poder "ver", es, como vimos, la clave de la búsqueda de *Rayuela*. Ahora bien, si el "ver" es en *Rayuela* metáfora, por la que explicar una idea, por la que desarrollar una teoría, en 62, *Modelo para armar* Cortázar irá aún más allá haciendo de los modos de composición pictórica, así como de sus mecanismos receptivos, una de las maneras, quizás la fundamental de, por un lado, establecer un nuevo contrato genérico y, por otro, proponer un nuevo modo de "leerlo". Cortázar efectuará, en efecto, en 62, llevándolo hasta sus últimas consecuencias, la apertura del orden cerrado de la novela tradicional iniciado en *Rayuela*, a través de lo que Morelli llamaba la podredumbre de la sintaxis: "Mi prosa se pudre sintácticamente y avanza" (véase capítulo 94).

Aunque no es este artículo el espacio adaptado para entrar en un análisis pormenorizado del libro, como recordarán sus lectores, 62 despliega una serie de tres relatos que ocurren simultáneamente (en principio, porque la simultaneidad no es tanto cronológica como "visual", espacial, a la manera de la portada diseñada por Julio Silva en su primera edición de 1968) en tres ciudades diferentes, París, Viena y Londres, con incursiones en otros dos espacios no "geográficos", la Zona (lugar de encuentro en París) y la Ciudad (lugar de encuentro "onírico", "fantástico", entre comillas, porque en realidad esta frontera entre espacio "real" y no real no se establece). Cada relato es conducido por uno de los personajes (todos ellos tratando de comprender - planteando nuevos interrogantes- el acaecer de sus vidas y sus relaciones -nuevos desencuentros- con los otros personajes) en circunstancias similares (frente a una copa de Sylvaner o de Campari o de ginebra...), reflejándose -al tiempo que se anulan sus individualidades- a modo de fractal. Por otro lado, Juan, su-

puesto narrador-protagonista que, desde el restaurante Polidor en París conduce el primer relato, gracias al que parece aden-trarnos en un recuento retrospectivo de los otros relatos-sucesos en los otros espacios-momentos (Viena, Londres, la Ciudad...), nos sorprende desde Viena con una referencia al Polidor, resultando el primer relato imbricado en el relato de Viena¹².

Mediante este mecanismo, que anula la perspectiva lineal, que multiplica los puntos de vista, que construye una estructura simultánea, Cortázar elimina el orden teleológico habitual de la narración, construyendo una "figura", en cierto sentido, "reversible", dinámica (al modo del poema "Veo" analizado *supra*). Así, destruyendo el orden teleológico de la narración, con el auxilio de un narrador "desautorizado", que no completa nuestras expectativas de obtener una respuesta y resulta no "fiable"¹³, Cortázar dará el golpe de gracia a su prosa echando abajo todas las categorías narrativas: cronología, espacio euclíadiano, personaje, en favor de la creación de un orden, como digo, simultáneo y que nos obliga a una lectura, por decirlo de alguna manera, global, abarcadora, a la manera de la "lectura" que requiere el lenguaje visual (espacial). Un orden, una estructura, por tanto, más cercano a la pintura, más poético, más sensible (antes que inteligible).

Esto, síntesis sucinta de una estructura deliberadamente "confusa", es muestra de cómo Cortázar, en su sistemática destrucción del lenguaje literario, pone en práctica la idea de figura de la que venimos hablando y que ya Persio en *Los premios* identificara con una guitarra de Picasso que fuera de Apollinaire. La visión "con los ojos desnudos" (*Los premios* 51) que aclamaba Persio constituye la base desde la que Cortázar va a proponer una poética de la novela abierta a nuevas maneras de escribir, de representar el mundo, de comprenderlo: una poética basada en la destrucción del lenguaje "literario", abriéndolo a un lenguaje nutrido de relaciones significativas, conexiones genéricas, intertextuales, intermediales y donde el sujeto, el hombre, podrá encontrarse, encontrar su(s) sentido(s) en la aceptación de una

¹² El Polidor se revela en este sentido como una suerte de vórtice, a la manera del sillón de terciopelo verde que en "Continuidad de los parques" (célebre cuento escrito en 1956 y publicado por primera vez en 1964 por Sudamericana en la colección *Final del juego*); es punto de encuentro entre relato "real" y relato "ficcional", que viene a corroborar la continuidad entre los parques (en principio incierta puesto que se nos presentan dos parques, uno de robles y otro de álamos, de ahí el plural), introduciendo la incertidumbre, borrando las fronteras de lo real y lo fantástico, dibujando una figura que, como para 62, es espiral, anillo de moebius, dinámica perpetua (y no círculo, acabamiento).

¹³ Como lo denomina Wayne C. Booth en *The Rhetoric of Fiction*. Chicago: University of Chicago Press, 1961.

existencia -sólo en apariencia- caótica, potencialmente transformable en cosmos.

Así, a través de una determinada geometría textual, Cortázar sustituye en 62 la coherencia de una ordenación espacio-temporal por una "cristalización", una figura que es anamorfosis¹⁴, y presente el acceso a otro orden genérico (no ya "novela", de ahí que el autor lo llame "modelo") en el que, un poco al modo de un Ucello o un Piero della Francesca, sustituir el tiempo de la progresión cronológica, de la teleología y por tanto de la narración, por una representación donde la perspectiva está puesta al servicio de una "dinámica" y no al servicio de la ilusión de la construcción de un espacio real. "Escribir es dibujar mi mandala y a la vez recorrerlo" dice en el capítulo 82 de *Rayuela* y por este dibujo genera Cortázar en 62 un orden donde el espacio deja de ser una "ventana al mundo" para convertirse en espacio proclive a un "état d'esprit", como lo entendían Gris y Picasso.

62 es un ritmo, es un largo poema, es un misterio evocado, un espacio por el que entrar a jugar y, como con un cuadro de Vieira Da Silva, dejarse "ser" dentro de su desorden limitado por un marco y a la vez infinito. Un espacio que invita al lector a una búsqueda de sentido que le pertenece, el acceso a una experiencia que, como ocurre con ciertos cuadros, le es propia.

Lo "plástico", lo sensorial, se inscribirán en 62 en forma de subversión de la narración, "desde la estructura misma", para transmutar la novela en cierta "Poesía", estableciendo un nuevo pacto genérico que exigirá igualmente un pacto de lectura diferente. Como la poesía, lo pictural se inscribe, en sentido geométrico, decíamos, en 62, dejando una impronta o huella según el principio de lo que Liliane Louvel denomina un "tiers pictural", un "entre-dos vibrando ente texto/imagen como la barra oblicua que los separa" (260, nuestra traducción)¹⁵, vibración que no es ilustración sino "conversión" a una determinada manera de "estar-en-el mundo" a la que también el lector tendrá acceso a condición de dejar su espacio de "voyeur", de espectador, para encontrar el mejor punto de vista desde el que mirar, desde el que mirarse.

Aunque, como afirma la cita que abre este texto, Cortázar no fuera consciente de la impronta pictórica en el momento de la creación, podemos concluir que estudiar los textos de Cortázar, unos ciertamente más que otros, desde la perspectiva de una crítica intermedial, nos abre un nuevo terreno fértil de lectura

¹⁴ (Del gr. ἀναμόρφωσις "transformación"). "1. f. Pintura o dibujo que ofrece a la vista una imagen deforme y confusa, o regular y acabada, según desde donde se la mire". Véase el *Diccionario de la lengua española, DRAE*.

¹⁵ En el original: "Entre deux vibrant entre texte et image, à l'instar de la barre oblique qui sépare les deux".

(de "voyure") por el que acceder, como para el caso de 62, a la "vibración del texto/imagen" y lograr así, al menos en la intimidad de nuestra lectura, "atrapar/comprender la obra y ser atrapados/ comprendidos por ella cuando verdaderamente nos conmueve, aceptar, también, que nos desconcierte para ver mejor" (Louvel 257, la traducción y la cursiva es nuestra)¹⁶.

¹⁶ En el original: "saisir l'œuvre et être saisi par elle lorsque l'on est véritablement 'touché', accepter aussi d'être dessaisis pour mieux voir".

Bibliografía

- Bernárdez, Aurora y Carles Álvarez Garriga, eds. *Julio Cortázar, Cartas a los Jonquières*. Madrid: Alfaguara, 2010.
- Booth, Wayne C. *The Rhetoric of Fiction*. Chicago: University of Chicago Press, 1961.
- Cortázar, Julio. *Rayuela*. Buenos Aires: Sudamericana, 1963.
- _____. 62, *Modelo para armar*. Buenos Aires: Sudamericana, 1968.
- _____. "Entrevista en la librería 'El juglar'" (1983). Web. 8 enero 2018 < <https://www.youtube.com/watch?v=2bOIV-04-3I> >.
- _____. *Cuentos completos* 2 vol. Madrid: Alfaguara, 1994.
- Dávila, María de Lourdes. *Desembarcos en el papel: La imagen en la literatura de Julio Cortázar*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2001.
- Diccionario ideológico de la lengua española (Diccionario Julio Casares)*. Barcelona: Gustavo Gili, 1999, Gustavo Gili.
- Diccionario de la lengua española*, Real Academia Española, ed. 23^a, 2014.
- Éluard, Paul. *Paul Éluard à Pablo Picasso*. Genève: Trois collines, 1944.
- González Bermejo, Ernesto. *Conversaciones con Cortázar*. Barcelona: EDHASA, 1978.
- Harss, Luis. *Los nuestros*. Buenos Aires: Sudamericana, Buenos Aires, 1966.
- Louvel, Liliane. *Le tiers pictural, pour une critique intermédiaire*. Rennes: Interférences Presses Universitaires de Rennes, 2010.
- Luna Chávez, Marisol. "Papeles, trazos y testimonios. Entrevista con Julio Silva". *Revista de la Universidad de México* 51 (2008): 49-56.
- Parkinson Zamora, Lois. "Maurice Merleau Ponty and Cortázar's phenome(ologic)al fictions". *Poligrafías: Revista de Literatura Comparada* 1 (1996): 219-225.
- Prego Gadea, Omar. *La fascinación de las palabras: Conversaciones con Julio Cortázar*. Buenos Aires: Alfaguara, 1997.
- Read, Herbert. *The Meaning of Art*. Londres: Penguin, 1954.
- Yurkiévich, Saúl ed. *Obra crítica* vol. 1. Madrid: Alfaguara, 1994.

Les fanatismes parallèles de *La guerra del fin del mundo*

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

Citation recommandée : Ríos Castaño, Victoria. "Les fanatismes parallèles de *La guerra del fin del mundo*". *Les Ateliers du SAL* 10 (2017) : 116-135.

On ne peut pas rester indifférents lorsqu'un écrivain prolifique nous signale la création qu'il juge la plus significative à ce jour dans son œuvre. Son choix nous révèle, notamment, sa prédilection pour certains thèmes et genres narratifs, ainsi que les objectifs qui motivent l'écriture du livre. Prenons pour exemple l'entretien que Mario Vargas Llosa a accordé au journaliste brésilien Ricardo Setti en 1988, au cours duquel l'auteur reconnaît que, à ce jour, « *La guerra del fin del mundo* [es] su libro más importante » (*The Paris Review* 243). Écrire le roman a représenté un défi de quatre ans, pendant lesquels il a travaillé entre dix et douze heures par jour, faisant face à une quantité de matériel vertigineuse (243-244). Il raconte :

es la novela en la que puse más esfuerzo, en la que di más de mí. [...] Tuve que hacer gran cantidad de investigaciones, leer muchísimo, superar grandes dificultades, porque era la primera vez que escribía sobre otro país, un país que no era el mío, en una época que no era la mía, y donde tenía que trabajar con personajes que hablaban en un lenguaje que no era el del libro (243).

Vargas Llosa fait des remarques similaires lors d'un cours de littérature qu'il donne à l'université de Syracuse (États-Unis) en 1988 –l'année de l'entretien avec Setti–, dont la transcription est incluse dans le livre *A Writer's Reality*, dans un chapitre intitulé « The Author's Favorite of His Novels. *The War of the End of the World* »¹:

If I had to choose one of my novels from among all I have published, I would probably choose *The War of the End of the World* because I think it is the most ambitious project I have ever undertaken. It is also the book on which I worked the longest and with the most difficulty [...], mostly for two reasons [...] [,] up to then I had always written books about Peru and all of them have been contemporary (123).

Initialement le sujet autour duquel le roman se construit, la guerre de Canudos, n'était pas destiné à la préparation d'un livre mais d'un scénario que Paramount Paris voulait produire sous la direction du réalisateur brésilien Ruy Guerra². Malgré la finalisa-

¹ Vargas Llosa y a effectué un séjour en tant que *Jeannette K. Watson Distinguished Visiting Professor in the Humanities* en mars et avril 1988.

² Le conflit puis la guerre de Canudos, au nord-est du Brésil, a commencé sous la toute jeune République et s'est prolongé de 1883 à 1887. Pendant ces années près de 30 000 insurgés indépendantistes, connus comme *yagunzos*, ont été victimes de la répression par l'armée républicaine. Les *yagunzos* étaient, majoritairement, des paysans pauvres qui avaient établi une société utopique sur la base des piliers libertaires d'une figure messianique, le Conselheiro Antonio Vicente Mendes Maciel. Ce « conseiller » prônait l'amour libre, la propriété collective et l'absence de hiérarchies sociales, comme repré-

tion du scénario, le projet fut suspendu. Cependant, Vargas Llosa, qui avoue n'avoir jamais entendu parler du conflit de Canudos avant la proposition de Paramount, avait ressenti une fascination particulière pour les événements historiques et les convictions idéologiques associés à cette guerre. Comme il nous l'explique, Canudos :

Además de ser un universo instructivo ideológicamente, y políticamente, es también y, sobre todo, un universo que yo busqué desde que comencé a escribir ya que siempre tuve la tentación de hacer una novela de aventuras, similar a una obra del medievo o del siglo XIX, de destinos sobresalientes y fuera de lo ordinario. [Quería] describir, además, una realidad donde todo pareciera posible, donde nada estuviera hecho, donde las cosas estuvieran en formación y donde, por añadidura, los grandes proyectos, las grandes ilusiones y ambiciones realmente tuvieran carta de ciudadanía (Vargas Llosa, « Sobre los fanatismos » 5-6).

En gardant à l'esprit ces objectifs, Vargas Llosa a poursuivi ses lectures et ses recherches. Il met l'accent sur l'importance de son voyage dans le Sertão, dans le Nordeste brésilien, voyage qui lui a permis de confirmer de nouvelles interprétations et d'étoffer les informations données par le roman *Os Sertões* (*Los Sertones*, 1902). Vargas Llosa déclare avoir lu « prácticamente todo lo que se había publicado sobre la guerra hasta ese momento » (*The Paris Review* 244), et ce livre s'est avéré lui être le plus utile en plus de constituer « una de las grandes revelaciones de [su] vida de lector » (244). Son éloge de l'auteur est univoque : « el hombre a quien verdaderamente le debo la existencia de *La guerra del fin del mundo* es Euclides da Cunha » (244)³. Dans son cours de littérature à Syracuse, Vargas Llosa soutient également que ce livre l'a incité à écrire son roman, et il exalte davantage ses qualités en affirmant qu'il s'agit de « one of the most extraordinary books ever written in Latin America » (123), « one of the books I have read with the most amazement, enthusiasm, and passion » (124). Il encourage ses étudiants à lire cet ouvrage car, selon lui, c'est « an essential book for understanding what Latin America is or, better still, what Latin America is not. Anyone who wants to understand, to specialize in Latin American problems and cultures, should start by reading *Os Sertões* » (124).

sentation de la dernière forme de vie avant l'arrivée imminente de la fin du monde, qu'il annonçait pour le début du siècle à venir. Nous renvoyons aux études de Facó et Levine pour plus d'informations.

³ Dans son cours à Syracuse, Vargas Llosa mentionne sa lecture de *No calor da hora*, écrit par la sociologue brésilienne Walnice Nogueira Galvão, qui compile ce que la presse racontait de la rébellion et qui, pour lui, illustre parfaitement la manière dont journalisme et histoire deviennent une branche de la fiction (*A Writer's Reality* 129).

De plus, le conflit de Canudos a poussé Vargas Llosa à s'immerger dans la rédaction de « una novela total », cet « ideal quimérico » (Vargas Llosa, *The Paris Review* 244), par lequel le genre montre sa tendance à l'excès. L'écrivain, malgré son ambition de tout raconter, est obligé de faire des coupes dans les ramifications qui surviennent à mesure qu'il avance⁴. Vargas Llosa avoue que sa « primera versión era enorme, el doble del tamaño de la novela » (243), et que la mise en ordre de « esa enorme cantidad de escenas, las mil historias pequeñas » a été l'un de ses plus grands défis (243)⁵. En effet, le lecteur se trouve devant une narration historique qui mobilise une énorme diversité de références, un vaste univers de personnages et de situations, dont la minutie des détails et la grandeur épique, par exemple pendant la lecture des batailles, lui coupe le souffle. Au-delà d'être un roman d'aventures et un roman total, *La guerra del fin del mundo* représente pour Vargas Llosa le défi d'avoir décrit un « fenómeno [que] podía ser observado en miniatura, en el laboratorio » (245). Son roman s'articule autour du phénomène de la fascination pour le pouvoir, de l'intolérance et de l'incapacité à l'autocritique qui, devenues propices aux « rebeliones mesiánicas, rebeliones socialistas o utópicas, o luchas entre conservadores y liberales » (245), finissent par déclencher répressions, massacres et guerres civiles. Ainsi, Canudos lui sert d'exemple de décalages politiques et idéologiques, de scissions provoquées par « el tema central de la novela: los "fanatismos paralelos", [...] la visión fanática de las cosas, llevada a su último extremo, [que] conduce a la matanza, a una clase de violencia ciega que

⁴ Vargas Llosa définit le terme « roman total » dans plusieurs de ses essais, comme *García Márquez : historia de un deicidio* (1971) et *La orgía perpetua : Flaubert y Madame Bovary* (1975). Il s'agit de la reproduction globale de l'univers humain ou d'une réalité multiple composée par des niveaux différents, objectifs et subjectifs, et dans laquelle on recourt à une invention substitutive mais révélatrice de la réalité. Pour plus d'information à ce sujet, on peut consulter les études de Kristal et Köllmann. Pour l'application du terme dans *La guerra del fin del mundo*, voir Schlickers 1998. Dans ce contexte, la critique essaie de prouver que l'optimisme de l'auteur, qui est convaincu qu'il sera capable de reconstruire la réalité extralittéraire avec un roman, entre en crise puisque « aunque éste sigue utilizando la técnica fragmentaria, se muestra incapaz de aprehender racionalmente la realidad extraliteraria y de representarla » (« Conversación en La Catedral » 186).

⁵ La section de livres rares de la Firestone Library, Princeton University, conserve les notes et les cahiers qui documentent le processus de création du roman, y compris le scénario et les différentes versions du roman, voir Oviedo. Dans son cours de Syracuse Vargas Llosa raconte qu'il a décidé de structurer le roman autour des quatre expéditions militaires. Une fois le premier brouillon terminé, il a visité Canudos, où il a rencontré des troubadours et des jongleurs qui connaissaient chansons et poèmes sur le conflit, et il a conversé avec des descendants des *yagunzos*, qui lui ont transmis des anecdotes et épisodes de la guerre. Pour plus d'informations, voir *A Writer's Reality* 133-136.

implica la eliminación física del adversario » (Vargas Llosa, « Sobre los fanatismos » 5)⁶.

De nombreuses études sur *La guerra del fin del mundo* font ressortir essentiellement deux dimensions : la recréation ou le traitement littéraire que Vargas Llosa a fait de la guerre de Canudos, et l'intertextualité. Il existe des comparaisons générales et détaillées du roman avec des passages bibliques ainsi que d'autres textes sur lesquels Vargas Llosa s'est appuyé –par exemple, outre *Os Sertões* de da Cunha, le *Memorial de Vilanova* de Nertan Macedo, *A Gazeta de Notícias do Rio de Janeiro* (1896-7), la chronique de Joachin Maria Machado de Assis et la littérature orale de « cordel », sous forme de fascicules. De plus, la critique a analysé la manière dont Vargas Llosa a créé les personnages historiques, par exemple, le lien entre le Conselheiro, les figures bibliques et la doctrine messianique et millénariste⁷. En contraste avec ces études, le présent article ne propose pas d'apporter de nouvelles interprétations intertextuelles mais de contribuer à une autre ligne de recherche, celle des critiques qui ont tenté d'expliquer la façon dont Vargas Llosa s'est approprié ou a reconstruit les événements historiques de Canudos à travers des personnages fictifs. Ainsi, dans « La relatividad de perspectivas en *La guerra del fin del mundo* » (1983), Patricia G. Montenegro affirme que dans le récit de Vargas Llosa, les personnages multiplient les versions ou positions autour du conflit. Il ne s'agit pas, comme dans le livre de da Cunha, de trois perspectives : celle des *yagunzos*, celle des républicains et celle de

⁶ L'écrivain réitère les mêmes idées, et traduit certains termes, dans son cours sur *La guerra del fin del mundo*, ce qui porte à conclure qu'il peut avoir utilisé le contenu de son entretien avec Torres Fierro, publié en 1982, pour l'élaboration de ses notes universitaires : For me all of this was like seeing in a small laboratory the pattern of something that had been happening all over Latin American since the beginning of independence. All Latin American countries have had more or less similar situations. The division of society according to these reciprocal, dogmatic visions of what society should be, of what the political organization of society should be, had always had similar consequences—wars, repression, massacres. [...] I felt that if I wrote a persuasive novel using Canudos as a setting for that story, I would be able to present in fiction the description of a continental phenomenon, something that every Latin American could recognize as part of his own past and in some cases his own present because in contemporary Latin America you still have Canudos in many countries. In Peru, for instance, we have a living Canudos in the Andes. (*A Writer's Reality* 133)

⁷ Voire, entre autres, les travaux de Campos, Castro-Klarén, González, Mac Adam, Paz Soldán, Wieser et, surtout, les monographies de Bernucci et Gladieu. Il existe aussi plusieurs essais comparatifs comme, par exemple, Brugnolo et Luche, Guarnieri, Luche et Schlickers. Pour ceux qui s'intéressent à la bibliographie critique du roman, on renvoie à l'introduction de l'édition d'Ayacucho.

da Cunha, pour qui « son tan fanáticos los yagunzos arrastrados por Antonio Conselheiro como los republicanos guiados por el patriotismo » (312). Vargas Llosa, lui, suggère de nouveaux points de vue venant d'autres personnages, qui sont reliés accidentellement ou volontairement à Canudos, et qui fragmentent la réalité, la dispersent et ne la confinent pas aux plateformes idéologiques de deux ordres sociaux —les républicains opposés aux *yagunzos*. Plus récemment, Horst Nitschack a mis l'accent sur cette fiction fragmentée de réalité relevée par Montenegro. Dans son article « Mario Vargas Llosa: la ficcionalización de la historia en *La guerra del fin del mundo* » (2011), il estime que l'écrivain réécrit le texte fondateur de da Cunha grâce à « la sustitución de la representación de una realidad histórica por la creación de un mundo de subjetividades » (131), à travers une individualisation des événements historiques. Autrement dit, Vargas Llosa reconstruit l'histoire de Canudos en exploitant la narration des expériences subjectives des protagonistes. Il peut s'agir de figures réelles, que l'écrivain transforme fictivement, comme dans le cas du Conselheiro, ou de figures imaginées — on pense au périple personnel du révolutionnaire Galileo Gall avant d'arriver au Brésil, ou à l'histoire d'amour entre Jurema et le journaliste myope. Cette démarche permet à Vargas Llosa d'écrire « una novela multiperspectivista [sic] y polifónica » (130), qui concède au lecteur la responsabilité de donner un sens aux événements historiques et qui s'éloigne de l'objectivisme « ideologizado o científico » (130) de da Cunha, c'est-à-dire, d'une infinité de références aux théories exprimées par criminologues, psychiatres, politologues et géographes.

À cela il faudrait ajouter qu'en utilisant cette polyphonie, cette intervention d'un univers d'histoires personnelles, Vargas Llosa réussit à présenter le conflit historique comme un débat autour du pouvoir du fanatisme. Nitschack considère que, en opposition à l'authenticité historique et sociale, exposée dans *Os Sertões* de da Cunha, Vargas Llosa nous apporte « una nueva dimensión política que refuerza y confirma las nuevas convicciones ideológicas del autor » (131). C'est une perspective qu'Antonio Cornejo Polar avait annoncée dans son article « La guerra del fin del mundo: sentido (y sinsentido) de la historia » (1993), publié pour la première fois en 1982, et que corrobore, plus récemment, Martín Retamozo dans « Teoría política posfundacional en *La guerra del fin del mundo* de Mario Vargas Llosa. ¿Canudos posestructuralista? » (2012). Autant Cornejo Polar que Retamozo conçoivent la réécriture fictive de Vargas Llosa comme une allégation contre le pouvoir du fanatisme et « un giro neoliberal hacia lo individual y lo subjetivo en detrimento de lo social e histórico » (Retamozo 3). De plus, Cornejo Polar affirme que da Cunha « ensaya una síntesis explicativa que concluye en la con-

tradición que enlaza y otorga coherencia a un universo convulso y desmembrado » (84), alors que Vargas Llosa « contrapone los puntos extremos de la oposición y les confiere una autonomía de fondo [... que converge] en un solo espacio » (85). Autrement dit, pour Cornejo Polar les deux mondes qui se confrontent dans le Sertão –d'un côté celui des *yagunzos* guidés par le Conselheiro pour combattre l'Antéchrist, de l'autre cet Antéchrist même, c'est-à-dire les défenseurs de la République- n'existeraient pas. Seul existerait un monde dans lequel le primitivisme et la modernité, la civilisation et la barbarie sont compatibles.

Conformément aux deux études citées, afin de pouvoir comprendre la signification primordiale de *La guerra del fin del mundo*, il faut écarter le binôme insuffisant civilisation-barbarie et envisager que le roman fonctionne comme une réécriture de l'histoire dans laquelle Vargas Llosa expose diverses perspectives qui s'entrelacent avec des histoires personnelles. En outre, la masse de ces histoires démontre l'attitude idéologique d'un écrivain qui nous donne une version subjective des événements historiques à partir de l'utilisation de différents personnages, de leurs expériences et points de vue. Il démontre qu'en définitive, tous les camps qui se confrontent, pas seulement les *yagunzos* et les républicains mais aussi les monarchistes ou conservateurs, souffrent d'un manque d'empathie qui leur permettrait de trouver une solution ensemble. Tous constituent, selon les mots de Vargas Llosa, « el tema central de la novela: los fanatismos paralelos » (« Sobre los fanatismos » 5), une désignation que l'écrivain interprète dans son cours à Syracuse comme « reciprocal fanaticisms » (*A Writer's Reality* 139), représentés par « the foreigner who is as misguided about our reality, as Conselheiro is for religious reasons or as colonel Moreira César is for philosophical reasons » (139). Ainsi, la présente étude cherche à examiner la façon dont les personnages principaux de chaque camp –el Conselheiro, le révolutionnaire écossais Galileo Gall, le colonel républicain Moreira César et le monarchiste, le Baron de Cañabrava– symbolisent la barbarie et le fanatisme à cause de leur altération de la réalité, leur prise de décisions erronées et leur exercice abusif du pouvoir. Nous analyserons certains passages dans lesquels Vargas Llosa semble inviter le lecteur à réfléchir sur la barbarie et le fanatisme de ces personnages et comment, dans un sens, ils pourraient être liés à des personnes réelles dont l'écrivain a connaissance.

Le Conselheiro : fanatisme et pouvoir religieux

La recréation fictive que Vargas Llosa fait du Conselheiro a été l'objet d'études remarquables comme celle de Bernucci (1987), qui souligne la condition messianique du Conselheiro et les correspondances qui existeraient entre lui et des figures bibliques

comme Moïse et Jésus-Christ⁸. Par exemple, Bernucci compare l'Exode de Moïse et du peuple élu, leur voyage à travers une région désertique avant de s'établir en Israël, avec la pérégrination du Conselheiro et de ses fidèles jusqu'à leur installation définitive à Belo Monte (« Vargas Llosa y la tradición bíblica » 971). Le critique croit même trouver un lien étroit entre la prédication du Conselheiro et certains passages du Nouveau et de l'Ancien Testament. Ces similitudes proviendraient directement de la lecture que Vargas Llosa fait de l'Évangile de Luc, de l'Évangile de Marc et de l'Épître aux Colossiens, et indirectement de l'imitation d'autres textes qui, à leur tour, sont fondés sur la Bible, comme les passages de l'Ancien Testament que l'on reconnaît dans *Os jagunços* d'Afonso Arinos (969-972).

Pour la mise en place du personnage du Conselheiro, outre l'influence exercée par les textes cités ci-dessus, nous évoquons une autre possibilité plus théorique à laquelle Vargas Llosa fait allusion pendant son entretien avec Torres Fierro (1982). Après avoir vécu une perte de foi qui l'a détourné de toute question religieuse, l'écrivain passe par une nouvelle évolution lorsqu'il commence à se documenter sur Canudos et le Conselheiro. La découverte de l'enracinement religieux dans le Nordeste brésilien l'entraîne vers des lectures « sobre el mesianismo y los movimientos mesiánicos, y después los místicos, y entre ellos Thomas Merton » (« Sobre los fanatismos » 6). Vargas Llosa conclut qu'afin de mieux comprendre les événements de Canudos « las explicaciones ideológicas son insuficientes » (6), parce que l'affrontement de postures, religieuse et politique (républicain ou monarchiste) ne permet pas de tirer des conclusions définitives sur le conflit. Vargas Llosa tente alors de l'expliquer en créant un roman dont la scénographie comporte « la religión, por el problema de la fe, por las fronteras difíciles y vagas entre la fe y el fanatismo » (6). Il façonne le personnage du Conselheiro en se conformant aux « frontières », à l'apparente conciliation de positions inconciliaires⁹. D'une part, Vargas Llosa présente la foi

⁸ Il est intéressant de constater comment Vargas Llosa parle de sa création du personnage et des techniques littéraires qu'il a adoptées : I decided that [...] [he] should be perceived by the reader as he had been perceived by his followers, not as a human, flesh-and-blood figure, but as a mythical figure, as a divine kind of presence [...]. The narrator never approaches Conselheiro; he is always looking at him from the perspective of his followers and describes him as he is perceived and felt by people who believed him to be a kind of divine incarnation. I narrated all these episodes in a nineteenth-century style, but I alternated them with episodes that had a modern approach. (*A Writer's Reality* 139)

⁹ Cette présentation du personnage comme une victime de sa foi et du fanatisme entre en opposition à celle de da Cunha, qui, malgré le fait de s'être rendu compte du fanatisme du Conselheiro, le perçoit finalement comme un fou, et les *yagunzos* comme une masse d'ignorants qui souffrent une « psicosis epidémica ». Dans ce contexte, selon Castro-Klarén, da Cunha est un

comme le pilier d'une civilisation utopique, un refuge de fraternité grâce auquel les malfaiteurs les plus terrifiants des Sertões obtiennent la rémission de leurs péchés. D'autre part, le narrateur nous fait un clin d'œil en juxtaposant les idéaux politiques et religieux du Conselheiro —la vie en communauté solidaire et libre— et sa détermination fanatique à commettre un suicide collectif comme partie intégrante du Jugement Dernier. Le Conselheiro construit à Canudos une forteresse éphémère que, selon sa propre prophétie, « el fuego va a quemar » (Vargas Llosa, *La guerra* 259). Il bâtit une communauté qui incite ses concitoyens à se sacrifier pour une cause, la lutte contre la république, même en sachant dès le début qu'ils seront battus. En tant que dirigeant d'une secte, conscient du pouvoir qu'il exerce sur ses fidèles, il les conduit dans l'abîme de la mort qu'il espère pour lui-même, dans une guerre qui entraîne la fin du monde qu'il a construit à Canudos. Ainsi, quand ses hommes les plus proches lui annoncent l'arrivée d'un régiment de l'armée dirigé par un célèbre stratège militaire, un héros qui a gagné toutes ses batailles, le Conselheiro ne craint pas pour la vie des milliers de *yagunzos*. Il ne présente pas non plus la bataille comme une nouvelle annonce de la fin du monde auquel il faut se résigner, par contre, il leur donne du courage pour défendre Canudos en affirmant vigoureusement que « todavía nadie le ha ganado una guerra al Padre » (267).

Les lectures et les expériences de Vargas Llosa lors de la création de son roman soulèvent la question des sectes et des mouvements messianiques. Pour la construction du personnage du Conselheiro, l'écrivain aurait pu se fonder non seulement sur des sources écrites mais également sur des figures réelles. En effet, lorsque Vargas Llosa écrivait son roman, un mouvement sectaire au Pérou, composé majoritairement d'agriculteurs indigènes et de la classe populaire de Lima, continuait à se renforcer. Il s'agissait de la « Asociación Evangélica de la Misión Israelita del Nuevo Pacto Universal », un mouvement messianique-apocalyptique fondé en 1968 par Ezequiel Ataucusi Gamonal (1918-2000). Curieusement, dans son cours à Syracuse, Vargas Llosa constate que les fidèles du Conselheiro, qui constituaient eux aussi une communauté rurale et fermée, appartenaient à une secte :

These people were educated by fanatical Catholic integristas, monks who preached a kind of intolerant and dogmatic vision that was pro-

homme de son époque, adoptant les nouvelles interprétations de la folie comme une catégorie d'analyse du monde qui avait récemment été incorporée dans les sciences médicales (« Locura y dolor » 216-218).

foundly assimilated by this isolated community of the caboclos in the interior of Bahia, people who found in this religion the only source of relief from their terrible sufferings [...], there were many preachers crossing the Sertões, transforming religion into a kind of fanatical cult (*A Writer's Reality* 131).

De même, Ataucusi coïncide avec le profil des « fanatical Catholic integristas ». Au milieu des années 50, il a affirmé avoir reçu une révélation divine qui l'obligeait à créer un « nuevo pacto universal », réécrire des dix commandements ; en somme, à devenir le prophète et le sauveur des Péruviens humbles (Masson, « Consideraciones » 470). Ce nouveau pacte, qui est nourri, parmi d'autres traditions, des prophéties de l'Ancien Testament et des dogmes évangéliques, s'engageait à améliorer les conditions de vie des Péruviens les plus défavorisés, ainsi qu'à résoudre les conflits sociaux au Pérou. Comme dans le cas du Conselheiro, les promesses d'Ataucusi ont mené ses adeptes, appelés les « israelitas », à former des colonies dans la forêt où ils appliquaient la nouvelle vie communautaire dictée par Ataucusi (466). Vargas Llosa pourrait avoir reconnu un trait caractéristique partagé par les deux figures messianiques d'Ataucusi et du Conselheiro : le binôme fanatisme religieux et soif de pouvoir. Ataucusi, non satisfait de son rôle de dirigeant religieux, est ainsi entré en politique en 1984, à la tête du parti « Frente Independiente Agrícola », plus tard appelé « Frente Popular Agrícola del Perú (FREPAP) ». Vargas Llosa lui-même raconte dans son autobiographie *Como pez en el agua* qu'au cours d'un entretien avec Ataucusi au début de sa propre carrière politique, le dirigeant religieux lui avait offert son soutien. Néanmoins, Autucusi n'a pas respecté sa parole puis qu'il est finalement devenu son rival politique pendant la campagne présidentielle de 1990 (Franco, « The Recovered Childhood » 132).

Galileo Gall : le fanatisme des intellectuels

Dans son entretien avec Torres Fierro, Vargas Llosa interprète le conflit de Canudos comme « un pretexto [...] para incorporar a esta novela una serie de temas, asuntos y personajes que me venían dando vueltas en la cabeza » (« Sobre los fanatismos » 6). Nous ne sommes pas en position d'affirmer que c'était le cas pour le personnage du Conselheiro et d'établir un lien direct avec le pouvoir des sectes messianiques comme celle d'Ataucusi. Cependant, nous savons que c'est le cas pour le personnage du révolutionnaire anarchiste Galileo Gall, qui, selon Vargas Llosa, a été introduit dans le roman pour continuer à exemplifier le pouvoir du fanatisme sur l'individu. Comme l'avoue l'écrivain, la figure de Gall « encaja con comodidad [...] entre las aberraciones de Canudos » et l'idée lui est venue « después de haber leído en una historia del anarquismo español sobre una falange seducida

por las ideas de la frenología, cosa que [l]e resultó disparatada y a la vez estimulante » (6)¹⁰. Vargas Llosa détaille les raisons pour lesquelles ce personnage l'a intrigué dans un entretien donné en juin 2015, plus de trente ans après la publication du roman. Quant à la question de son personnage favori dans son œuvre romanesque, l'écrivain répond :

Los personajes que me han costado más trabajo son personajes con los que yo me encariño aunque no les tenga simpatía [...]. Por ejemplo, Galileo Gall [...]. Siento gran ternura por él a pesar de que es un personaje que es completamente ciego a lo que ocurre a su alrededor por el fanatismo que lo habita. Es un anarquista [...], quiere ver en lo que ocurre en la guerra mesiánica, ésta de Canudos, la materialización del anarquismo, piensa que ese movimiento espontáneo es la idea de los anarquistas que se está materializando en el fondo de los Sertones [...]. Actúa en función de su convicción, que no tiene nada que ver con la realidad [...]. Y al final termina muerto, desaparecido, como le ocurre prácticamente a todo el Brasil inteligente, culto, intelectual en la guerra de Canudos [...], que ninguno de ellos entiende sino a partir de prejuicios o de convicciones de tipo ideológico (« Conversación en el ADDA » 1:02:18-1:03:36).

Vargas Llosa invente la figure de l'Écossais errant qui se présente lui-même comme « revolucionario y frenólogo » et qui, compte tenu de ses études de médecine et de ses contacts en Europe, principalement à Lyon et à Barcelone, devrait soutenir la science et le progrès, la civilisation opposée à la barbarie. Cependant, comme le souligne Vargas Llosa, il est si aveuglé par son fanatisme que, pour atteindre ses objectifs (libérer le peuple et lui céder le pouvoir), il favorise toujours la violence. Il n'hésite jamais à nouer des liens d'amitié avec des criminels qui, selon lui, peuvent ronger « los cimientos de la propiedad » dans une lutte contre ce qu'il croit le véritable ennemi de l'être humain : l'État et la religion. De son fanatisme dérivent toutes les contradictions qui surviennent autour de son personnage et qui sont exposées dans le roman. Au début il soutient les républicains, qui considèrent Canudos comme une arme contre les monarchistes qui harcèlent la toute jeune République du Brésil. Plus tard, même s'il est pleinement conscient des principes religieux sur lesquels le royaume millénariste de Canudos a été fondé, il

¹⁰ Vargas Llosa est plus explicite avec ses étudiants à Syracuse : Many years before I read Cunha [...] I had the idea of writing a novel or a short story, a piece of fiction, about a character I had imagined while reading history of Spanish anarchism. [...] I found-while reading a history of anarchism- that a group of anarchists in Barcelona had been especially impressed with phrenology (this pseudoscience created by a man named Franz Joseph Gall), according to which the bones of the head were considered the materialization of the soul, the moral and psychological characteristics of an individual. (*A Writer's Reality* 138)

se bat aux côtés des *yagunzos* contre les républicains. Gall est convaincu d'être proche des *yagunzos* et pense que la seule différence repose sur la manière dont le Conselheiro et lui-même conçoivent la vérité. Pour Gall, Canudos ne constitue pas la réponse à un appel messianique mais une révolution qui deviendra un paradis de fraternité universelle.

Fait intéressant, Vargas Llosa utilise la figure de Gall pour insérer une dure critique envers les intellectuels qui se laissent facilement duper par des idéaux marxistes qu'ils supposent ou savent erronés. C'est pourquoi l'écrivain affirme qu'une des raisons qui l'avaient poussé à écrire son roman était de dénoncer la vacuité de l'intellectuel, « la insuficiencia de la ideología para dar cuenta de manera cabal de un problema sociopolítico » (« Sobre los fanatismos » 5)¹¹. Pour lui, le personnage de Gall incarnerait :

el emblema del intelectual ciego, del intelectual que con toda su inteligencia, que con todos sus conocimientos es incapaz de entender la realidad. [Es como los] intelectuales franceses que en los años 70, y en los años 80 [como Sartre, Simone de Beauvoir, Roland Barthes], es decir, cuando se sabía todo ya, se entusiasmaron con la revolución cultural China, y que escribieron artículos absolutamente laudatorios - las mentes más inteligentes de Francia [...]-, entusiasmados con las masacres espantosas [...] donde estaban degollando profesores, donde los intelectuales eran masacrados sistemáticamente por los guardias rojos. Es el caso de Galileo Gall [...], no ent[iende] nada de lo que pasa a su alrededor pese a su inteligencia, o más bien, debido a su inteligencia, a sus convicciones ideológicas que le nublaban completamente la visión de la realidad (« Conversación en el ADDA » 1:03:36-1:04:55).

Il ressort du dernier passage que, à travers la création et l'incorporation d'un personnage comme Gall, Vargas Llosa se propose de défendre ses nouvelles convictions idéologiques et politiques, qui l'ont séparé du socialisme pour adopter, dans les années soixante-dix, une attitude néolibérale¹². L'étude de Nit-

¹¹ Vargas Llosa réitère son intention d'attaquer les intellectuels lorsqu'il parle aux étudiants de Syracuse des questions qu'il s'était posées au regard de l'écriture de son roman : How is it possible for the intellectuals in Latin America -people of ideas, cultured people, people who are closely informed about what is going on in our countries, [...] [who] can have a general outlook or perspective on Latin American problems- to have been responsible so many times for the conflicts and troubles Latin America has faced in its history? [...] Intellectuals have promoted intolerance, religious intolerance in the past and ideological and political intolerance in the present. (*A Writer's Reality* 124)

¹² À la fin des années soixante Vargas Llosa a commencé à apercevoir les déficiences de l'idéal socialiste que d'autres écrivains prestigieux comme Gabriel García Márquez et Julio Cortázar ont continué à poursuivre. Vargas Llosa s'est éloigné de Cortázar notamment à partir de la deuxième lettre de protestation contre la liberté d'expression à Cuba qui prend la défense du poète cubain Heberto Padilla. Pour plus d'information sur la participation de Vargas Llosa au

schack (2011), citée dans l'introduction de cet article, soutient cette interprétation : l'idée que Vargas Llosa extrapole son changement d'attitude politique à son roman en privilégiant les expériences subjectives de ses protagonistes en tant que narration objective de l'histoire et en valorisant la responsabilité et les principes ou les croyances de l'individu contre ceux de la collectivité.

Républicains et monarchistes : convictions idéologiques et désirs personnels

Le colonel Moreira César et le Baron de Cañabrava personnifient la position critique envers les fanatismes que Vargas Llosa transfère à son roman ; Moreira César comme représentant de l'obstination de la faction républicaine à s'ériger en défenseur du progrès dans un nouveau Brésil, et Cañabrava en tant qu'archétype d'une aristocratie monarchiste, qui dans un moment de décadence est obsédé par ses difficultés personnelles et ses nécessités physiques¹³. Vargas Llosa dévoile l'opposition de leurs mentalités au début de la troisième partie, lors d'une conversation dans la résidence de Cañabrava. Le baron invite Moreira César à prendre le thé dans une chambre spacieuse et ensoleillée, richement décorée par des velours, des aquarelles et des armoires pleines de porcelaines ; un cadre idyllique auquel Moreira César ne succombe pas. Le colonel refuse de reconnaître les vertus de la faction monarchiste citées par le baron – l'abolition de l'esclavage ou le respect pour les hiérarchies-, et l'accuse d'avoir donné ses terres aux *yagunzos* pour qu'ils combattent contre l'armée républicaine. Quand le baron dément et lui répond que c'était les républicains eux-mêmes qui avaient fourni aux *yagunzos* des fusils anglais pour pouvoir accuser faussement les monarchistes de complicité avec l'Angleterre et les *yagunzos*, Moreira César se trahit lui-même. Il est au courant du stratagème, pourtant son fanatisme l'empêche d'admettre la vérité des mots du baron et la gravité des faits. « Usted y yo somos enemigos mortales, nuestra guerra es sin cuartel y no tenemos nada que hablar », lance-t-il au baron, après lui avoir expliqué sa position :

« Caso Padilla » voir Nitschack 2003. Bien que Vargas Llosa ne l'ait jamais admis, il pourrait exister une relation entre le fanatisme violent de Gall et l'attitude de Che Guevara, critiquée par l'écrivain dans l'un de ses essais de 1975 ; voir Vargas Llosa 1998, cfr. Clayton 293.

¹³ Dans le cas du colonel, Vargas Llosa l'a créé en s'inspirant d'un célèbre officiel républicain, qu'il décrit aux étudiants de Syracuse comme : « [A] fanatical Republican and positivist [who] had crushed a small rebellion against the Republic in Santa Catalina, an event in which he showed terrible cruelty». (*A Writer's Reality* 129)

Brasil no seguirá siendo el feudo que explotan hace siglos. Para eso está el Ejército. Para imponer la unidad nacional, para traer el progreso, para establecer la igualdad entre los brasileños y hacer al país moderno y fuerte. Vamos a remover los obstáculos, sí: Canudos, usted, los mercaderes ingleses, quienes se crucen en nuestro camino (Vargas Llosa, *La guerra* 365).

Le discours du chef militaire comporte un code de croyances – unité, progrès et égalité– qui justifie n'importe quelle intervention de l'armée, et sur lequel il s'appuie pour déguiser son fanatisme et justifier ses actes de barbarie. Les paysans de Sertões le connaissent sous le surnom de « cortapescuezos », à cause de son sens du devoir brutal et strict envers la république, qui le mène à anéantir tous les prisonniers qui lui tombent sous la main : lors de la révolte fédéraliste précédent celle de Canudos, le colonel a donné l'ordre d'égorger près de 200 hommes qui s'étaient rendus. Non seulement il s'est montré impitoyable envers les « ennemis » de la république, mais, comme le Conselheiro, il est aussi prêt à sacrifier la vie de ses soldats. Sur son lit de mort, agonisant après avoir été blessé dans une bataille particulièrement sanglante gagnée par les « yazungos », il a l'impression que son honneur a été souillé –« ¿Quiere decir que he comprometido mi honor en vano? » (Vargas Llosa, *La guerra* 530), demande-t-il au militaire Cunha Matos-, et ordonne à tous les commandants militaires de continuer le combat. Comme il l'a fait lors de sa conversation avec le baron de Cañabrava, Moreira César refuse d'accepter les raisons qui justifient le retrait —les désertions et le sacrifice inutile des soldats devant une défaite imminente— et souhaite laisser par écrit, comme une épitaphe, sa version des faits :

Yo, comandante en jefe del Séptimo Regimiento [...], dejo constancia que la retirada del sitio de Canudos es decisión que se toma en contra de mi voluntad [...]. Las generaciones futuras son llamadas a juzgar. Confío en que haya republicanos que me defiendan. Toda mi conducta ha estado orientada a la defensa de la República (531-532).

La préoccupation de Moreira César de défendre ses intérêts personnels indépendamment de la tragédie humaine qui l'entoure est un trait qu'il partage avec le baron de Cañabrava, l'aristocrate propriétaire terrien, autrefois homme politique monarchiste. Au début, le lecteur aurait tendance à le placer dans la faction « civilisée », car il démontre une approche holistique, une vision partiellement objective des différentes positions qui se confrontent et de l'histoire de Canudos (Montenegro 321). Il considère cette dernière « estúpida, incomprendible, de gentes obstinadas, ciegas, de fanatismos encontrados » (Vargas Llosa, *La guerra* 866). Il est intéressant de constater que cette allusion

aux « *fanatismos encontrados* » est un avis parfaitement attribuable à Vargas Llosa, qui, rappelons-le, comprend le conflit de Canudos comme la conséquence de « *fanatismos paralelos* » (« *Sobre los fanatismos* » 5). Cette manifestation d'idées de l'auteur à travers son personnage a été remarquée auparavant par Michelle Clayton. Dans son analyse, elle fait observer que le baron exonère la majorité, les paysans qui sont piégés dans la confusion des événements historiques et, par contre, condamne les idéalistes et intellectuels qui imposent une interprétation dogmatique des faits, et manipulent l'histoire pour la conformer à leurs croyances (Clayton 290). Soulignons que ces idéalistes et intellectuels sont ceux que Vargas Llosa critique dans son entretien de 2015¹⁴. Cependant, le baron se révèle être une figure problématique et ne constitue donc pas simplement le personnage qui donne une voix aux avis et sentiments de l'auteur.

Plusieurs critiques, dont Clayton elle-même (289), sont d'accord pour estimer qu'en fin de compte, on ne découvre entièrement ni les motifs pour lesquels le baron s'implique dans le conflit de Canudos, ni pourquoi il manifeste un grand manque de compassion. Cette indifférence envers la souffrance des autres apparaît surtout dans les derniers chapitres du roman. Le narrateur nous raconte, par exemple, qu'après son retour d'Europe, le baron avoue au journaliste du *Jornal de Notícias*, qui lui demande de l'aide pour sauver un ami tuberculeux de la mort, que sa réputation de générosité avait été « *una táctica banal de política* [...] que] ya no [...] necesit [a] [porque] se retiró » (Vargas Llosa, *La guerra* 582). De la même façon, dans les dernières scènes du roman la personnalité égocentrique du baron est mise en lumière, grâce à une technique narrative qui mélange la description de ses préoccupations personnelles avec les histoires déchirantes des survivants et prisonniers de Canudos –des hommes auxquels les soldats coupent les mains et arrachent les yeux, des femmes et petites filles violées en groupe. Pendant le déroulement de cette tragédie, le baron est obsédé par la santé mentale de sa femme Estela –en fait, c'est la seule conséquence qu'il regrette de « *Canudos, esa historia estúpida, [...], de fanatismos encontrados* » (866)–, et par son appétit sexuel, qu'il arrive à satisfaire juste à la fin du roman, quand il viole la servante de sa femme en sa présence.

L'inclusion d'histoires subjectives comme technique qui romance la guerre sanglante de Canudos implique que, à certains

¹⁴ Clayton (290) suggère aussi que l'image que le baron regarde, celle d'un vautour qui se nourrit de viande décomposée, est peut-être une image dans laquelle se reconnaît l'écrivain, qui s'est trouvé dans l'obligation de romancer les échecs historiques, d'admettre un manque de foi dans le passé et un avenir apolitique.

moments, le lecteur perd le sens historique ou réel des événements et s'engage dans le roman en tant qu'histoire fictive, où la guerre sert de contexte pour explorer l'origine et les conséquences des fanatismes politico-religieux et des obsessions personnelles. *La guerra del fin del mundo* est un roman composé d'une masse de récits dont la lecture provoque le scepticisme et un sentiment de flou puisque personne ne semble avoir raison, ni les *yagunzos*, ni les républicains, ni les monarchistes. L'histoire réelle, la guerre que da Cunha s'efforce d'expliquer dans *Os Sertões*, devient un conflit absurde et illogique dans la version de Vargas Llosa. Cette lecture de la violence, de l'affrontement entre deux factions également folles et déshumanisées, et des histoires de personnages qui agissent conformément à leurs intérêts et aveuglements personnels, reflètent la vision qu'a Vargas Llosa de l'exercice abusif du pouvoir, des fanatismes qui ont bouleversé la société brésilienne de la fin du XIX^e siècle. Comme il l'indique dans ses entretiens avec Torres Fierro y Setti, il pense que ces fanatismes ont conditionné le développement de l'Amérique latine au long de son histoire.

Bibliographie

- Bernucci, Leopoldo M. "Vargas Llosa y la tradición bíblica: *La guerra del fin del mundo*". *Revista Iberoamericana* 53 (1987): 965-977.
- _____. *Historia de un malentendido: un estudio transtextual de La guerra del fin del mundo de Mario Vargas Llosa*. New York-Bern-Frankfurt am Main-Paris: Peter Lang, 1989.
- Brugnolo, Stefano y Laura Luche. "La modernidad periférica: ecos del Gattopardo de Tomasi di Lampedusa en *La guerra del fin del mundo* de Mario Vargas Llosa". *Confluenze* 6 (2014): 138-149.
- Campos, Francisco Aparecido Copanuchum de. *A Gazeta de Notícias do Rio de Janeiro (1896-7) e La guerra del fin del mundo (1981) de Mario Vargas Llosa: uma análise comparativa entre o discurso republicano e a (re)criação literaria* (2007). Tesina - Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras de Assis. Web. 24 agosto 2017
<<http://hdl.handle.net/11449/94123>>.
- Castro-Klarén, Sara. "Locura y dolor: La elaboración de la historia en *Os Sertões* y *La guerra del fin del mundo*". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 20 (1984): 207-231.
- _____. "Santos and Cangaceiros: Inscription without Discourse in *Os Sertões* and *La guerra del fin del mundo*". *Hispanic Issue* 101, 2 (1986): 366-388.
- Clayton, Michelle. "The War of the End of the World by Mario Vargas Llosa". *The Cambridge Companion to the Latin American Novel*. Ed. Efraín Kristal. Cambridge, Cambridge University Press, 2005. 283-294.
- Cornejo Polar, Antonio. "La guerra del fin del mundo: Sentido (y sinsentido) de la historia Hispanoamérica". *Remate de Males* 13 (1982/1993): 83-89.
- Facó, Rui. *Cangaceiros e Fanáticos: Gênese e lutas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.
- Franco, Sergio R. "The Recovered Childhood: Utopian Liberalism and Mercantilism of the Skin in a Fish in the Water". *Vargas Llosa and Latin American Politics*. Ed. Juan E. de Castro y Nicholas Birns. New York/Basingstoke, Palgrave MacMillan, 2010. 125-138.
- Gladieu, Marie-Madeleine. *La guerra del fin del mundo de Mario Vargas Llosa, histoire, histoires*. Reims: Editions et Presses Universitaires de Reims, 1992.

- González, Aníbal. "Religion and the Novel in Mario Vargas Llosa's *La guerra del fin del mundo*". *Symposium* 66 (2012): 83-92.
- Guarnieri Calò Carducci, Luigi. "Trasformazioni dell'Apocalisse in Mario Vargas Llosa: dal fanatismo de *La guerra del fin del mundo* al cuore di tenebra de *El sueño del celta*". *Altre Modernità* 0 (2012): 451-465.
- Jansen, André. "Al denunciar el fanatismo y la injusticia social *La guerra del fin del mundo* (1981) propone el escepticismo y la condena de la violencia". *Actas del AIH VIII* (1983): 35-42.
- Kristal, Efraín. "The total novel and the novella: *Conversation in The Cathedral* and *The Cubs*". *The Cambridge Companion to Mario Vargas Llosa*. Ed. Efraín Kristal y John King. Cambridge, Cambridge University Press, 2012. 37-48.
- Köllmann, Sabine. "Towards the Total Novel: *La guerra del fin del mundo* (1981)". *A Companion to Mario Vargas Llosa*. Woodbridge, Tamesis, 2014. 150-168.
- Levine, Robert M. *Vale of Tears: Revisiting the Canudos Massacre in Northeastern Brazil, 1893-1897*. California: University of California Press, 1995.
- Luche, Laura. "Apocalipsis y literatura en *Cien años de soledad* de Gabriel García Márquez, *La guerra del fin del mundo* de Mario Vargas Llosa y Estrella distante de Roberto Bolaño". *Altre Modernità* 0 (2013): 478-488.
- Mac Adam, Alfred. "Euclides da Cunha y Mario Vargas Llosa: meditaciones intertextuales". *Revista Iberoamericana* 50, 126 (1984): 157-164.
- Masson, Peter. "Consideraciones acerca de un nuevo movimiento religioso: Los Israelitas del Nuevo Pacto Universal". *Lima Metrópoli: Contribuciones presentadas en un coloquio internacional, organizado por Enrique Valiente Catter y celebrado en el Instituto Ibero-Americanico de Berlín, el 18 y 19 de enero de 1991. Neue Folge* 17, 4 (1991): 465-496.
- Menton, Seymour. 1992. "La guerra contra el fanatismo de Mario Vargas Llosa". *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* 4 (1991): 811-818.
- Montenegro, Patricia G. "La relatividad de perspectivas en La guerra del fin del mundo". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 20 (1984): 311-321.
- Nickel, Ingeborg "Mario Vargas Llosa: Bilder vom Krieg". *Lateinamerika-Studien. Homenaje a Gustav Siebenmann*, vol. 2. München: Fink, 1983, 645-658.
- Nitschack, Horst. "Mario Vargas Llosa: Potencia e impotencia de la ficción frente a la realidad". *Texto social. Estudios*

- pragmáticos sobre literatura y cine*. Ed. Annette Paatz y Pohl Burkhard. Berlín: Verlag Walter Frey, 2003, 489-501.
- _____. "Mario Vargas Llosa: la ficcionalización de la historia en *La guerra del fin del mundo*". *Revista Chilena de Literatura* 80 (2011): 117-133.
- Oviedo, José Miguel. "Prólogo y bibliografía". *La guerra del fin del mundo*. Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1991. I-XXIX.
- Paz Soldán, Edmundo. "El discurso apocalíptico en *La guerra del fin del mundo*". *Symposium* 66 (2012): 76-82.
- Retamozo, Martín. "Teoría política posfundacional en *La guerra del fin del mundo* de Mario Vargas Llosa. ¿Canudos posestructuralista?". *Orbis Tertius* 17-18 (2012): 1-14.
- Schlickers, Sabine. "Conversación en *La Catedral* y *La guerra del fin del mundo* de Mario Vargas Llosa: Novela totalizadora y novela total". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 48 (1998): 185-211.
- Vargas Llosa, Mario. *Historia de un deicidio*. Barcelona: Seix Barral, 1971.
- _____. *La orgía perpetua: Flaubert y Madame Bovary*. Madrid: Taurus, 1975.
- _____. *A Writer's Reality*. New York: Syracuse University Press, 1991.
- _____. *La guerra del fin del mundo*. Prólogo y bibliografía de J. M. Oviedo. Caracas: Biblioteca Ayacucho, [1981] 1988.
- _____. *La guerra del fin del mundo*. Barcelona: Debolsillo, 2015.
- _____. *Contra viento y marea*, I (1962-1972). Barcelona: Seix Barral, 1981.
- _____. "Sobre los fanatismos, entrevista a Mario Vargas Llosa de Danubio Torres Fierro". *Revista de la Universidad de México* 1 (1982): 5-7.
- _____. "Mario Vargas Llosa" [entrevistado por Ricardo Setti, 1988]. *The Paris Review: confesiones de escritores*. Buenos Aires: El Ateneo, 1996, 230-249.
- _____. *Making Waves*. Ed. y trad. John King. New York: Penguin, 1998.
- _____. "Conversación en el ADDA: 'El oficio de escribir', diálogo entre Mario Vargas Llosa y Javier Cercás, moderado por Pilar Reyes", Alicante, 12 de junio 2015. Web. 24 agosto 2017
<https://www.youtube.com/watch?v=jmMdMsktLw4>.
- Wasserman, Renata R. Mautner. "Mario Vargas Llosa, Euclides da Cunha, and the Strategy of Intertextuality". *Publications of the Modern Language Association of America* 108, 3 (1993): 460-473.
- Wieser, Doris. "La búsqueda de la verdad en la historiografía y la ficción: *Os sertões* y *La guerra del fin del mundo*". *Fronteras e identidades – Identidades e fronteiras*. Ed.

Klaus-Dieter Ertler y Enrique Rodrigues-Moura. Frankfurt am Main, Peter Lang, 2005. 113-130.

Comptes- rendus

El narcotráfico, sus imaginarios y sus producciones culturales en México y Colombia

[Brigitte Adriaensen, Marco Kunz (eds.). *Narcoficciones en México y Colombia*. Madrid / Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert, 2016, 230 p.]

Belén Izaguirre Fernández
Universidad de Sevilla
belenizaguirre.f@gmail.com

Citation recommandée : Izaguirre Fernández, Belén. “El narcotráfico, sus imaginarios y sus producciones culturales en México y Colombia”. *Les Ateliers du SAL* 10 (2017) : 137-141.

Introducido por Brigitte Adriaensen, editora del volumen junto a Marco Kunz, la obra es resultado del congreso sobre el narcotráfico y sus imaginarios culturales, celebrado en Lausana, Suiza, y cuyo resultado es una obra panorámica, completa, que aborda desde diferentes puntos de vista el narcotráfico y una red de manifestaciones culturales y sociales que lo circundan. En sus palabras introductorias define este libro como un proyecto que se ocupa del "producto transnacional del narcotráfico: las narcoficciones" (11), entendiendo estas últimas como cualquier producción cinematográfica, telenovelas, música o literatura. La introducción expone el estado actual de la cuestión y comenta la difusión comercial y crítica, así como la recepción de la narconovela estadounidense, latinoamericana y europea.

El libro está organizado en tres partes. La primera, "Panoramas", incluye textos de Margarita Jácome, Marco Kunz y Glen Close. Esta sección ofrece una completa perspectiva general sobre el narcotráfico y las manifestaciones culturales que lo circundan con el propósito de guiar su interpretación, en especial, de las producciones literarias creadas en México y Colombia. La segunda y más extensa, "Primeros planos", la componen los artículos de Brigitte Adriaensen, Kristine Vanden Berghe, François Degrande, Verónica Saunero-Ward, Margarita Remón-Raillard y Reindert Dhondt. Estos estudios se ocupan de una sola novela desde un punto de vista concreto en cada caso, desde un solo abordaje crítico-teórico. Por último, "Más allá de las fronteras", tercera parte del volumen, está compuesta por los artículos de Felipe Oliver y Hermann Herlinghaus. En este último apartado se exponen brevemente una serie de conexiones y nexos comunes entre las narcoficciones colombianas y las mexicanas.

El ensayo inicial es el de Margarita Jácome, "¿Narco-novela o novela del narcotráfico? Apuntes sobre el caso colombiano", en el que remarca la importancia del narcotráfico como parte del imaginario nacional de Colombia, el cual ha mostrado una tendencia a la búsqueda de la realidad en sus novelas. Analizando las polémicas en torno a este fenómeno, así como su trascendencia cultural, la autora reseña y comenta algunas novelas vinculadas a este fenómeno, diferenciando entre narconovelas y novelas del narcotráfico. Según su criterio, fundamentales y merecedoras de atención son las de Hernán Hoyos, Guillermo Cardona, Laura Restrepo, Juan Gabriel Vásquez y Sergio Álvarez. Asimismo, procede a un estudio de la recepción diacrónica de estos textos y cómo la crítica ha intentado alejar estos modelos del canon debido a los peligros sociales de la difusión de estos textos, ya que suponen, para muchos, un reflejo de una sociedad muy permisiva y contaminada.

El segundo estudio, titulado "Vuelta al narco mexicano en ochenta ficciones", es realizado por el editor del volumen Marco

Kunz. Para él, la emergencia de tantas narcoficciones es producto del deseo de conocimiento por parte del público, y del intelectual por conocer la verdad y la realidad ocultas del narco, protegido en lo clandestino. Las novelas sobre el narcotráfico en México aspiran a la verdad y al testimonio, de ahí que haya tantas modalidades y aproximaciones como escritores, pero Kunz encuentra un nexo en común entre ellas, y es la subversión del mito nacional y fundacional mexicano de la que proceden. Por ello, el autor se aproxima a estas producciones de la narcocultura desde dos metarrelatos iniciadores del crimen mexicano: el del mito mexicano del águila y la serpiente junto a la leyenda de "san" Jesús Malverde.

Por último, la primera sección se cierra con el estudio "Restos del narco: el impulso necropornográfico en la narconovela mexicana" de Glen Close, en el que se encuentran nexos entre la narconovela y la novela negra, siendo el más evidente la enorme cantidad de cadáveres, muy útil, por otra parte, para atraer al lector. Close estudia hábilmente los vínculos entre lo narco y lo necro a través de la obra de autores mexicanos y otros tantos extranjeros. Tras una certera observación, se detiene especialmente en la abundancia de cadáveres femeninos que hay en estas producciones, unos cadáveres seductores, víctimas del extendido feminicidio.

La segunda sección del volumen se inicia con el ensayo de la otra editora, Brigitte Adriaensen, titulado "Turisteando en Narcolandia: la comodificación de la violencia en *Arrecife* de Juan Villoro". En este texto se lleva a cabo un análisis del narcoturismo y de esos viajeros llegados a México atraídos por la violencia, la cual se convierte en un fenómeno de consumo, tanto literario como social. Así, contamos en México, como da cuenta la novela de Villoro, con dos fenómenos, el del turismo que busca experiencias próximas a la muerte y el del turismo narco, ambos fenómenos capitalistas y con semejantes orígenes y beneficiarios.

También sobre los imaginarios de la violencia mexicana versa "Juegos, aguafiestas y mascaradas en *Mi nombre es Casablanca* de Juan José Rodríguez" de Kristine Vanden Berghe. El ensayo cuestiona los vínculos entre las numerosas alusiones al juego en la novela de Rodríguez y la representación de la violencia y de la realidad del narco. La autora parte de las teorías del juego de Roger Callois y de Huizinga para llegar a la conclusión de que la violencia en México no tiene consecuencias en la vida real como tampoco las tiene en el juego, ni en la novela. Al hilo del ensayo anterior, el que le sigue, "Los riesgos del juego. Efectos de la lectura en *La lectora* de Sergio Álvarez", de François Degrande, vuelve a recurrir al marco teórico sobre el juego de Callois en *Les jeux et les hommes. Le masque et le vertige* (1967) para

incidir sobre las relaciones que, en la novela del escritor de Bogotá, se constituyen en torno a la lectura, la droga, su consumo y la obtención de dinero fácil. Además, analiza una serie de relaciones intertextuales bien construidas entre la novela de Álvarez y las de Gabriel García Márquez.

A continuación, con el estudio de Verónica Saunero-Ward, "Perra brava: una historia de amor perversa", volvemos a México con la primera novela escrita y protagonizada por una mujer sobre la realidad del narcotráfico. El ensayo de Saunero-Ward propone una lectura psicoanalítica y lacaniana de la novela de Orfa Alarcón y de la relación entre Fernanda y Julio, siendo la protagonista un ejemplo, para la autora, de sujeto perverso según el aparato crítico-teórico que construye en su estudio.

El noveno estudio de este trabajo es "Trabajos del reino de Yuri Herrera: la narcoliteratura en México como reflexión identitaria, crítica del presente e interrogante sobre la autonomía del arte" de Margarita Remón-Raillard. Considerando la novela de Herrera la más canonizada dentro del estudio de la narcoliteratura, la autora observa las escasas referencias explícitas a la frontera y al narcotráfico, de ahí que se convierta en una obra universal que además expone la relación entre arte y poder, entre arte y violencia. Asimismo, Remón-Raillard hace su estudio extensivo y se acerca a la narconovela como un fenómeno editorial, describe sus filiaciones con géneros anteriores y, en concreto, analiza los personajes y cómo trabaja Herrera el fenómeno del narcotráfico en *Trabajos del reino*.

Finalmente, entre el estudio musical y el narrativo está el artículo que cierra esta sección, escrito por Reindert Dhondt: "La narcoficción mexicana entre novela y corrido", el cual examina la presencia del narcocorrido desde la tipología de la ficción musicalizada de Werner Wolf en dos novelas mexicanas: *Juan Justino judicial* de Gerardo Cornejo y, de nuevo, *Trabajos del reino* de Yuri Herrera. Una vez hallados nexos entre ambas, determina que los corridos aparecen en ellas para embellecer la realidad, para ocultarla, convirtiendo estas novelas en lugares de resistencia que cuestionan la idealización de las composiciones musicales y del narco como libertador social y económico.

La tercera parte, "Más allá de las fronteras", se abre con el ensayo de Felipe Oliver, que remarca y ejemplifica la abundante presencia de personajes vinculados a las letras en las narcoficciones de ambos países. Además, el autor plantea la posibilidad de que sea viable narrar fielmente el narcotráfico, llegar a su origen y entender su funcionamiento desde la literatura, habiendo sido el narcocorrido el metalenguaje propio y previo del narcotráfico.

Por último, el volumen se cierra con el estudio realizado por Hermann Herlinghaus: "Narcocorridos-narconarrativas-narcoépicas:

espacios heterogéneros de imaginación / representación". Aquí se examinan ampliamente las conexiones entre narcocorridos, narconarrativa y narcoépica para demostrar que la narconarrativa comprende una amplia diversidad de textos aunque no nos muestren rigurosamente la realidad americana. El autor aporta dos marcos contextuales relacionados con la narcoliteratura. Son el de las poéticas de intoxicación/Raush que se dan en las artes modernas frente al *pharmakos*, personaje o agencia espectral ficcionalizado en el que se presentan ciertas fuerzas de proyección social y moral, expulsión y marginalización. Herlinghaus analiza también la vinculación de muchas novelas del siglo diecinueve con lo farmacológico y lo adictivo, concluyendo que las narcoépicas actuales desvelan una carencia de ilusiones sobre la época y un escaso compromiso con ella.

Guillermo Cabrera Infante: una literatura sin final

[Claudia Hammerschmidt (ed.). *La escritura meta-final de Guillermo Cabrera Infante. Homenaje a su obra “casi completa”*. Londres: Inolas Publishers LTD, 2017, 265 p.]

Karla Calviño Carvajal
Université Paris-Sorbonne
karlacalvi@yahoo.es

Citation recommandée : Calviño Carvajal, Karla. "Guillermo Cabrera Infante: una literatura sin final". *Les Ateliers du SAL* 10 (2017) : 142-146.

Este libro-homenaje al escritor cubano Guillermo Cabrera Infante (1929-2005) es el resultado de las actas del Coloquio celebrado del 22 al 24 de abril de 2015 en la Universidad Friedrich Schiller de Jena, a diez años de su fallecimiento y a medio siglo de su exilio de Cuba.

En la introducción, Claudia Hammerschmidt explica el carácter meta-final de la obra de Cabrera Infante, la cual plantea problemáticas esenciales de la literatura moderna: la imposibilidad de hacer coincidir *res* y *verba* en "un juego de narraciones que quiere superar la contradicción entre realidad y ficción", el compromiso político-social del exilio y la continuidad eterna del proyecto de escritura, también expresada en las publicaciones póstumas de su obra desde 2008 por la esposa de Cabrera Infante, Miriam Gómez y el editor Antoni Munné (9).

La escritura meta-final de Guillermo Cabrera Infante deconstruye estas problemáticas en cinco partes o conjuntos de ensayos a cargo de escritores y críticos próximos al autor y de especialistas en cultura y literatura latinoamericanas. En una primera parte, la escritora cubana Zoe Valdés abre la reflexión y memoria desde las dificultades para conseguir los libros del autor en Cuba hasta los momentos compartidos tras conocerse en París en 1995 o en la casa de Gloucester Road, donde transcurrió el exilio londinense de quien califica como el "escritor cubano de la talla de James Joyce" (26). En un segundo momento, el autor y crítico argentino Marcos Ricardo Barnatán rememora las conversaciones con Cabrera Infante, la noticia del Premio Cervantes que se le otorgara en 1997 y el intercambio con el autor entre las paredes de su estudio "empapeladas con la piel de los tres tristes tigres del trabalenguas" y las fumadas de tabaco que produjeron libros como *Holy Smoke* (1985) (32).

A una segunda parte corresponde la "poética de la ausencia" en la obra de Cabrera Infante. La académica cubana Nivia Montenegro analiza los mecanismos de reconfiguración de la Cuba vivida e imaginada por el escritor en la experiencia de la ciudad que magistralmente representa en *La Habana para un infante difunto* (1979) y en las viñetas de pasajes fundamentales de la historia de la isla en *Vista del amanecer en el trópico* (1974). Claudia Hammerschmidt se centra en el análisis de *Tres tristes tigres* (1967) y de los *Exorcismos de esti(l)o* (1976) del autor cubano para describir lo que cataloga como una "estética del exilio", una escritura "eco-lógica" que recicla los restos del pasado y transforma la obsesión de la isla y la ciudad perdidas, el "dilema escriturario" de la ausencia, "en un beneficio productivo" (65).

La tercera parte de la compilación se ocupa de un Cabrera Infante que rebasa medios y géneros con su escritura "meta-medial": poesía, música y cine (87). La periodista, escritora y crítica cultural Rosa Pereda prosigue con *Tres tristes tigres* y un

conjunto de entrevistas al autor para abordar tres dimensiones poéticas de su obra: 1) la poesía no sólo en la trama, sino en su gusto por el lenguaje, 2) la presencia en su literatura de la música, los ritmos y las cadencias de las canciones populares cubanas y 3) el efecto de la risa a partir de la selección de las palabras, del humor, la ironía y la parodia. Partiendo del siglo XX latinoamericano, de su *boom* literario en los sesenta y de la eclosión en el continente de la poesía visual, Dulce María Méndez se adentra en la "poética visual" de Cabrera Infante y analiza los juegos verbales, parodias, palíndromos "entre humor y humo" del escritor en obras como *O* (1978), *Todo está hecho con espejos. Cuentos casi completos* (1999) o *La ninfa inconstante* (2008). El escritor y catedrático mexicano Eduardo Ramos-Izquierdo emprende una "lectura musical" y un examen detallado de las líneas o contrapuntos narrativo y lúdico-poético, de la polifonía y la conversión de la oralidad en lengua literaria en *Tres tristes tigres*, a los cincuenta años de su publicación.

Dunia Gras da cierre a esta tercera parte con el estudio de cuatro guiones inéditos para cine de Cabrera Infante en colaboración con Carlos Fuentes. Se trata de adaptaciones cinematográficas de los textos *Aura* (1962) y *Cumpleaños* (1970) del escritor mexicano; las cuales Dunia Gras propone como un solo guión "que puede ser leído como una novela (...) a la espera de ser publicada" (175). La red histórica y literaria que construye Dunia Gras pasa por la correspondencia sostenida entre ambos escritores, las colaboraciones de Fuentes en *Lunes de Revolución*, el agravamiento de la situación política de Cabrera Infante en Cuba, el intercambio de contactos y círculos editoriales entre los autores, la colaboración de Luis Buñuel en el trabajo de los guiones, la trama de estos, los simbolismos y efectos especiales en el "lenguaje visual" de Cabrera Infante, el humor y la amistad entre ambos autores y el pasaje personal y humano de Cabrera Infante por el exilio, los conflictos económicos, políticos e intelectuales y las complejidades de la industria cinematográfica.

Una cuarta parte de la compilación es dedicada al Cabrera Infante cronista, "más allá de las fronteras entre la historia y la ficción" (181). Rafael Rojas se concentra en la utilización por Cabrera Infante de la viñeta, el autorretrato y el retrato de artistas y escritores cubanos en sus artículos de *Lunes de Revolución* (1959-1961) o en textos como *Vidas para leerlas* (1998). Además confronta el empleo de la crónica, la memoria y la biografía en obras clásicas y en las publicaciones póstumas de Cabrera Infante con la literatura biográfica y las historias oficiales cubanas del período republicano y posterior a la Revolución. Rojas concluye que con su literatura Cabrera Infante persigue visibilizar y rescatar los sujetos borrados y la ciudad oculta por el

relato oficial, también como un "testimonio del duelo del exiliado" (185).

Nedda G. de Anhalt e Isabel Álvarez Borland analizan *Mapa dibujado por un espía* (2013). De Anhalt examina el momento histórico de la escritura de esa obra, y su utilización de los lineamientos aristotélicos de la tragedia griega como "procesos provocadores de emociones" (205), para dinamitar los "mitos celebrados" del sistema de salud cubano o la personalidad de Fidel, para representar La Habana como una ciudad "con un reloj que va al revés" y "para darle voz a un pueblo", el cubano (212-217). Isabel Álvarez Borland niega que *Mapa* sea texto trunco o inacabado y lo describe como una obra intencionalmente fragmentada y "liminar" en dos niveles: 1) el explícito, de la conducta del narrador ante la situación socio-política e intelectual de la Cuba de los sesenta y 2) el implícito, de tono íntimo y confesional, que reflexiona sobre el estado emocional del escritor y "nos permite conocer muy de cerca al autor como ser humano quien, al igual que Kafka, vivió el horror de los espacios liminares del miedo" (240).

En la quinta parte de la compilación, Enrico Mario Santi toma como motivo un sueño de primavera, que no de verano, del que participan Friedrich Schiller, Octavio Paz y Cabrera Infante. Confrontando su obra a la tradición literaria latinoamericana y considerando las influencias de Hemingway y Kafka en el autor cubano, Enrico Mario Santi lo cataloga como un "escritor de protesta" y de compromiso y crítica social. Según Mario Santi, la protesta y la crítica se realizan a través de la sátira presente, entre otros, en su periodismo de 1959 a 1962, en su polémica con el gobierno cubano en 1965, en muchas de sus crónicas de cine, en *Delito por bailar el chachachá* (1995), "obra maestra satírica de Guillermo" (250) y en el contrapunto lírico y épico de las viñetas de *Así en la paz como en la guerra* y *Vista del amanecer en el trópico*. A estas últimas las clasifica como "obras en ciernes" o precursoras de la "novela total" del boom latinoamericano, cuya "realización más total" (247) se encuentra, en su opinión, en *Tres tristes tigres*.

De acuerdo con las palabras introductorias de Hammerschmidt, esta compilación profundiza en "la voz eminente del exilio cubano y uno de los autores contemporáneos más importantes de la literatura escrita en español", para quien la re-presentación de Cuba, el eterno retorno al paraíso perdido de su isla, es una "obsesión" y un "destino" (7).

Que este y otros libros sirvan para cumplir esa obsesión y ese destino, honrando la petición del protagonista a Estela, el personaje femenino de *La ninfa inconstante*.

—Que no te vayas.

—¿Y por qué?

—Porque soy contrario al olvido” (Guillermo Cabrera Infante. *La ninfa inconstante*, Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2008, 30).

Que estas y muchas palabras en y sobre la obra “casi-completa” de Guillermo Cabrera Infante contribuyan a su estudio y relectura constantes, así como a cavilar en la memoria de Cuba, tan silenciada en su historia oficial pero perpetuamente representada en el “meta-final” fructífero de su literatura.

El diario, un género líquido

[Ana Gallego Cuiñas, Christian Estrade, Fatiha Idmhand (eds.). *Diarios latinoamericanos del siglo XX*. Bruselas: Peter Lang, 2016, 278 p.]

Enrique Martín Santamaría
Université Paris-Sorbonne
emartinsantamaria@gmail.com

Citation recommandée : Martín Santamaría, Enrique. "El diario, un género líquido". *Les Ateliers du SAL* 10 (2017) : 147-153.

A propósito de las teorías que sitúan el origen del diario en el desarrollo del protestantismo, Julio Ramón Ribeyro, uno de los más destacados autores –y teóricos– de este género, dice: "Hipótesis interesante, y que explica tal vez por qué motivo en Hispanoamérica, donde el protestantismo no llegó a arraigarse, no se han escrito casi diarios íntimos" (Ribeyro, Julio Ramón. *La caza sutil y otros textos. Un desaprensivo paseo entre libros y autores*, Santiago, Ediciones Universidad Diego Portales, 2012). Podría decirse que *Diarios latinoamericanos del siglo XX* es un intento por desmentir esta afirmación. No es cierto que la tradición de la narrativa en español no haya producido diarios íntimos. No lo es, al menos, si atendemos a este libro, editado por Ana Gallego Cuiñas, Christian Estrade y Fatiha Idmhand, donde se repasa la producción diarística de diecinueve escritores, cada uno de los cuales es analizado por un crítico diferente¹. Aunque quizá sería más justo decir que hay dieciocho escritores y un revolucionario, ya que el último capítulo está dedicado a los diarios de viaje del Che Guevara, el único de todos los autores que no pasó a la historia por el camino de las letras. ¿Por qué está el Che incluido en esta lista? No es, como todos los demás, un escritor cuya trayectoria literaria valide la calidad de sus textos privados. Por otro lado, sin embargo, ¿por qué no estaría aquí? ¿No es acaso una de las figuras públicas más seductoras de los últimos setenta años? Su vida interesa, sin duda, y sus reflexiones íntimas pueden arrojar luz sobre uno de los movimientos de mayor impacto en la historia política de América Latina. Pero, entonces, ¿por qué la editorial Peter Lang la incluye en su sección "Trans-Atlántico: Literaturas"? Estas cuestiones, lejos de ser retóricas, nos sitúan en el centro de uno de los principales debates del género del diario: ¿qué es lo que le da valor a la obra? ¿El propio texto, o la figura del autor, reconocido por méritos distintos a los propios del diario? *Diarios latinoamericanos del siglo XX* esboza un complejo mapa construido con los interrogantes más significativos de un género cuyo interés no ha hecho más que crecer en los últimos años. Dada la dificultad para analizar los diecinueve capítulos, en este

¹ El libro recoge textos críticos de: Daniel Attala (sobre la obra diarística de Macedonio Fernández), Érika Martínez (Horacio Quiroga), Anna Caballé Masforroll (Gabriela Mistral), Carlos García (Alfonso Reyes), Marcela Labraña (Juan Emar), María Gabriela Mizraje (Ricardo Güiraldes), Christian Estrade (Witold Gombrowicz), Ángel Esteban y Yannelys Aparicio (Alejo Carpentier), Iván González Cruz (Lezama Lima), Fernando Rivera (José María Arguedas), Anthony Stanton (Octavio Paz), Corinne Ferrero (Björn Casares), Ana Inés Larre Borges (Idea Vilariño), Juan Manuel González Álvarez (Rodolfo Walsh), Federica Rocco (Alejandra Pizarnik), Ana Gallego Cuiñas (Julio Ramón Ribeyro), Rodrigo Hasbún (Gonzalo Millán), Fatiha Idmhand (Mario Levrero) y Martín Kohan (Che Guevara).

artículo no seguiremos el orden cronológico que plantea el libro, sino que reflexionaremos, de la mano de los autores estudiados, sobre cuatro de los ejes que atraviesan el trabajo: la relación entre lo público y lo privado, la identidad del autor, la ambigüedad del diario como género y, por último, su aportación a la relación entre lenguaje y experiencia.

La relación entre lo público y lo privado

Uno podría pensar que si verdaderamente se quiere mantener algo en la intimidad, no hay nada como no dejarlo por escrito. Sin embargo, para reflexionar en torno a la naturaleza de los diarios, sería bueno empezar por recordar las palabras de Borges en el epílogo de *El hacedor*: "Poco antes de morir, descubre que ese paciente laberinto de líneas traza la imagen de su cara" (Borges, Jorge Luis. *El hacedor*, Madrid, Alianza Editorial, 1998). En ocasiones, uno escribe para conocerse y no para fijar lo que ya sabe. Ese es al menos el principio que parece mover el diario de Alfonso Reyes. Aquí la escritura aparece como una herramienta de autoconocimiento y no como una de registro, como se tiende a pensar. Sin embargo, la contención pudorosa que se adivina en su escritura apunta a una dirección que toma forma de paradoja –la primera de las muchas que encierra este género: Reyes escribía con la intención de publicar sus reflexiones íntimas. En este libro encontramos varios ejemplos que fuerzan los límites de lo privado y nos obligan a revisar la línea que lo separan de lo público. Ocurre con los diarios de Alejo Carpentier, cuya publicación no fue decisión suya, sino de su mujer, una vez el autor había muerto. También con los de Alejandra Pizarnik: aunque la poeta argentina publicó algunos fragmentos de sus diarios, la obra diarística que hoy conocemos es mucho más completa que la que ella publicó y se debe a criterios ajenos a la autora y que determinan qué textos superan el límite de lo "demasiado personal e íntimo" y cuáles no (200). Si la decisión sobre qué es "demasiado personal" la puede tomar un tercero, ¿qué es lo íntimo? ¿De acuerdo a qué criterios lo es y a quién le corresponde juzgarlo? Gabriela Mistral nunca concibió sus escritos íntimos con la estructura de un diario y, sin embargo, hoy sus diarios están formados por una "recopilación de textos estimados como personales y obtenidos de muy diversas procedencias: artículos, cartas, notas personales, entrevistas, oficios consulares, recados..." (42). La intimidad no aparece como un rincón espiritual reservado para uno mismo, sino como una construcción cultural sujeta a los vaivenes del tiempo y el espacio. De aquí se desprende una segunda gran paradoja: el género más supuestamente anclado a la figura del autor puede ser construido al margen de él. Una última variante

nos la ofrece Bioy Casares cuando escribe Borges, porque aunque no se trate estrictamente de un diario, lo cierto es que consiste en un conjunto de "anécdotas y citas registradas puntualmente durante cuarenta años" de Bioy con Borges (164). Nos encontramos ante una intimidad que nace del encuentro, una especie de diario del otro, en el que el autor no es más –ni menos– que un testigo de la cotidianidad del protagonista.

La identidad del autor

Con frecuencia se piensa en el diario como el género que propone una identidad entre las categorías de autor, narrador y protagonista, situando el debate en el terreno de la veracidad: parece que un diario será mejor cuanto más se ajuste a los hechos "reales" que refiere la narración, de forma que la mentira en el relato lo acercaría al terreno de la ficción y le haría perder su valor en tanto diario. En *Diarios latinoamericanos del siglo XX* encontramos varios casos que ponen en cuestión esa identificación. Alejandra Pizarnik, Juan Emar y Mario Levrero firman sus obras –también sus diarios, sin distinguir estos de sus novelas, cuentos o poemas– con nombres distintos a los que utilizan cuando pagan sus impuestos o abren una cuenta bancaria. Ese desdoblamiento del nombre propio produce una distancia que parece dar al escritor la libertad de la que se nutre para hacer ficción. En este sentido, conviene recordar la importancia que concede Vargas Llosa al narrador, "el personaje más importante de todas las novelas (sin ninguna excepción)" (Vargas Llosa, Mario. *Cartas a un joven novelista*, Lima, Alfaguara, 2011, 32). Y aunque aquí se está refiriendo a las obras de ficción, trasladar esa reflexión al estudio de los diarios nos abre nuevas posibilidades críticas muy interesantes: a la hora de escribir un diario, ¿no se crea una voz, un narrador, del mismo modo que cuando se escribe un cuento o una novela?

Gallego Cuiñas explora esta vía en su estudio sobre los diarios de Ribeyro, cuando plantea esta cuestión desde el punto de vista de los posibles modos de lectura: podemos leerlos con los ojos de la no-ficción, pero también podemos hacerlo con los de la ficción, en cuyo caso el texto responderá de una forma distinta. El autor peruano es uno de esos escritores que ha pasado a la historia con el sello del fracaso: sus diarios recogen la vida de un hombre que lucha –sin éxito– durante toda su carrera por crear una obra a la altura de sus propias expectativas estéticas y que, fruto de ello, queda marginado de un mercado necesitado de realismo mágico; un hombre que colecciona relaciones amorosas insatisfactorias, que atraviesa penurias económicas, que malvive durante años tras superar contra todo pronóstico un cáncer de pulmón. La primera de las lecturas propuestas nos podría conducir a un análisis acerca de la integridad moral del autor.

Nos hablaría de la resistencia a un orden de cosas que no lo representa, de su inflexibilidad para transitar caminos que no son los suyos. En esta "ética de la escritura" habría que situar también a Macedonio Fernández y Horacio Quiroga, cuyos diarios son una declaración de principios morales y estéticos: los del "esfuerzo y [el] escribir-pensando" (22) en el primero, y los de "la actividad y la fabricación" en el segundo (38). Pero también podría leerse con los ojos de la ficción, en cuyo caso, Ribeyro estaría construyendo un personaje –un narrador, que escribe en primera persona– fracasado y marginal. Cualquier narración implica una selección, y son esos y no otros los episodios que decide destacar en sus páginas, páginas que reflejan una conciencia cada vez mayor de su futura publicación y que paradójicamente terminan convirtiéndose en la columna vertebral –el "punto gris", lo llama Gallego Cuiñas– del resto de su obra, que se mantiene hasta el final en permanente diálogo con su diario.

"La intimidad es un simulacro", viene a decir Witold Gombrowicz, quien luchó siempre por que sus diarios se leyieran como simulaciones de su vida. El escritor polaco concibe la escritura como un teatro que no esconde los artificios necesarios para la representación. "Hoy acepto ya todas las mentiras, convencionalismos y estilizaciones de mi diario, con tal de poder pasar de contrabando, aunque sea un eco lejano, un pálido sabor de mi yo aprisionado" (Gombrowicz, Witold. *Diario 1953-1969*, Barcelona, Seix Barral, 2005, 251). Así, la intimidad queda desplazada por el diálogo constante que establece con su lector, que asiste a la creación desvergonzada de su mistificación como autor.

La ambigüedad genérica

De la cuestión de la veracidad –o la ilusión de ella– depende también a qué lado de la frontera ficción/no-ficción situamos un género marcado por su maleabilidad, por su capacidad para adoptar distintas formas y albergar todo tipo de escritos: Lezama Lima lo utiliza para escribir microensayos y reflexiones filosóficas, Idea Vilariño lo convierte en un poemario fechado, Biyo Casares en una versión de "un librito para acompañar a la gente cansada, que pueda abrirlo y cerrarlo en cualquier momento" (160). Hay, por tanto, una enorme flexibilidad en el plano temático; sin embargo, algunos autores han encontrado en la forma el principal atractivo de un género que parece responder a las características de nuestro tiempo: la inmediatez, la fragmentación, el desorden y la falta de sentido de unidad dan lugar a una libertad formal que el compromiso con la tradición de otros géneros no permite tan fácilmente. En un contexto decididamente distinto al que dio origen a la novela en el siglo

XIX y al que permitió su desarrollo a lo largo del siglo XX, quizá sea interesante observar el diario como su versión imperfecta, inmadura, accidentada, sucia. Es lo que Gombrowicz llama "la anti-Forma", una negación de las convenciones literarias, un rechazo a la-forma-correcta-de-escribir literatura, a la tradición y su sello de legitimación. Desde este prisma, el diario aparece como una herramienta de insubordinación, de rechazo político a lo comúnmente aceptado. Y con una lente parecida podría mirarse la obra de Rodolfo Walsh, en la medida en que la tensión entre escritura y política es uno de los ejes de su obra. La contradicción que le produce escribir novelas –para él, representantes de la clase burguesa– desde sus filiaciones políticas encuentra su escape de dos maneras: contaminando ese género por medio de la no-ficción y abriéndose a formas genéricas más "subversivas": "[T]engo capacidad para pasar a un arte revolucionario, aunque no sea reconocido como tal por las revistas de moda" (191). Como ocurría con Gombrowicz, el plano formal es al mismo tiempo un campo de batalla ideológico, la forma anárquica del diario encierra una crítica política al carácter aburguesado de la novela.

La relación entre lenguaje y experiencia

El constante traspase entre realidad y ficción nos lleva al último de los ejes que queremos explorar: el aporte del diario a la relación entre lenguaje y experiencia. Mario Levrero dedica las casi 500 páginas del prólogo de su Novela luminosa a intentar recrear, por medio de la escritura, las condiciones creativas que muchos años antes habían producido una novela que quedó inconclusa. Se trata de escribir, eso es todo: escribir con constancia, convencido como está de que la palabra escrita puede incidir sobre la realidad y no se limita a un instrumento de representación. Sin embargo, otras veces la relación se invierte y la escritura se utiliza para recoger por escrito los cambios que se producen en la realidad. Es lo que ocurre cuando se escribe "desde la perspectiva temporal de la muerte", rasgo clave de un género cuya naturaleza obliga a pensar en el día en que se escribirá la fecha de la última entrada (218). Octavio Paz, por ejemplo, empieza a escribir el suyo el mismo año en que es sacudido por la muerte de su padre, haciendo de la escritura diaria, más que un recurso para descubrir quién es, una revisión de su vida para saber en quién se está convirtiendo después de una conmoción como esa. Hablar desde la expectativa de la muerte confiere a la escritura un carácter testamentario; es lo que ocurre con Idea Vilariño o con Gonzalo Millán, quien también utiliza su diario para dejar registro del deterioro de su cuerpo conforme avanza su enfermedad.

La conciencia de la muerte hace urgente la escritura. No por nada Alan Pauls afirma que "[e]l gran tema del diario íntimo en el siglo XX es la enfermedad", frase que puede tomarse en sentido literal, o "como afección del organismo del mundo", como continúa diciendo su autor (Pauls, Alan. *Cómo se escribe: el diario íntimo*, Buenos Aires, El ateneo, 2006). En el primer caso, la escritura tiene algo de terapéutico, de sometimiento de la incertidumbre a la permanencia de la palabra escrita. El diario de Ricardo Güiraldes, que comienza a escribir poco después de conocer la enfermedad que acabará con él, también está consagrado al deterioro progresivo de su cuerpo, deterioro que parece encontrar un reflejo en una escritura que diluye el estilo preciosista de sus ficciones y poemas, transformándose en un lenguaje austero y seco. En el segundo caso, la escritura se presenta como respuesta del escritor a un entorno -social, existencial- insopportable, hartazgo que tiene su última consecuencia en el suicidio. Esta amenaza, que alguna vez Vargas Llosa calificó de chantaje al lector, condensa toda su intensidad en el caso de José María Arguedas. El Arguedas autor merodea la idea del suicidio durante todo su diario, convirtiendo el deseo de matarse en uno de los temas de su obra. El chantaje se prolonga hasta que el 28 de noviembre de 1969 el Arguedas escritor coge una pistola, se la pone en la sien y aprieta el gatillo, convirtiendo la vida -la muerte- en la prolongación natural de la escritura. Poco antes había escrito: "He luchado contra la muerte o creo haber luchado contra la muerte, muy de frente, escribiendo este entrecortado y quejoso relato. Yo tenía pocos y débiles aliados, inseguros; los de ella han vencido. Son fuertes y estaban bien resguardados por mi propia carne. Este desigual relato es imagen de la desigual pelea" (133). El fragmento corresponde a unas páginas que llamó ¿Último diario? y que fueron incluidas en su novela póstuma *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. Es la última irreverencia del género, la disolución de la última frontera.

Celebración del centenario del nacimiento de Julio Cortázar y Adolfo Bioy Casares

[Spiller, Roland (ed.). *Julio Cortázar y Adolfo Bioy Casares. Relecturas entrecruzadas*. Berlín: Erich Schmidt Verlag, 2016, 267 p.]

Raquel Molina Herrera
Université Paris-Sorbonne
rmh2012@hotmail.com

Citation recommandée : Molina Herrera, Raquel. "Celebración del centenario del nacimiento de Julio Cortázar y Adolfo Bioy Casares". *Les Ateliers du SAL* 10 (2017) : 154-156.

Esta publicación reúne los trabajos presentados en la IV Jornada Iberoamericana del Instituto de Lenguas y Literatura Románica de la Universidad Goethe en Frankfurt, celebrada en 2014 con motivo del centenario del nacimiento de Adolfo Bioy Casares y Julio Cortázar.

Son quince estudios en total. Dos de ellos hacen una comparación de la obra de los dos autores, once más están destinados a Cortázar y los dos últimos abordan el trabajo literario de Bioy Casares.

Roland Spiller, el también editor de este volumen, propone un acercamiento a la obra de estos dos escritores a partir del sueño ya que, como bien lo indica, es un tema poco estudiado a la hora de compararlos. Matei Chihaia, por su parte, nos ofrece un estudio comparativo de algunas obras de los escritores a partir de una tipología de sistemas espacio-temporales no-orientados.

Los trabajos consagrados a la obra de Cortázar son tan variados como lo es la obra de este autor. Así, por ejemplo, Annick Louis escribe sobre la importancia que tuvo la *Antología de la literatura fantástica* para que Cortázar también se internara en los caminos de este género. Otros estudios, como los de Alvarado, Bernales, López y Giesberg, hacen lecturas transdisciplinarias que van de lo etnográfico al arte moderno y el cine, y terminan con el trabajo de traducción que también desempeñó Cortázar.

De entre los estudios consagrados al autor de *Rayuela*, también encontramos algunos dedicados a la comparación con otros escritores latinoamericanos. Pietrak hace un estudio comparativo de lo animal del *Bestiario* de Cortázar y los cuentos de Patricia Suárez, reunidos en *Ésta no es mi noche*, con el objetivo de mostrarnos que el punto en común entre estos dos autores es que los animales son actantes que poseen una gravedad simbólica. El trabajo comparativo de Gómez aborda los conceptos de escritor y viajero en Julio Cortázar y Roberto Bolaño. En cuanto a Hammerschmidt, la comparación se hace con Leopoldo Marechal con el objetivo de evidenciar la cercanía estética y la distancia política existente entre ellos. Torras, por su parte, realiza una comparación con Cristina Peri Rossi a partir de las formas de reconocimiento de un "ethos autorial".

Gremels nos habla de las apariciones animales constantes en la obra de Cortázar y las analiza a partir de relaciones simbólicas entre el mundo de los animales y el de los humanos así como la relación entre literatura y vida.

El único estudio que aborda la poesía de Cortázar es el de Monteleone, quien reflexiona sobre el carácter fundacional que la poesía ejerce en la escritura cortazariana y que, además, lo seguiría durante toda la vida.

Por último, los trabajos de Zubieta y Genschow se ocupan de Bioy Casares, el segundo escritor homenajeado en la Jornada. Zubieta propone un estudio para leer a Bioy a partir de los temas y las preocupaciones que aparecen de manera recurrente en la obra del autor, mientras que Genschow presenta un estudio sobre el policial y la novela programática a partir del análisis de *Los que aman odian*, la novela policial escrita entre Silvina Ocampo y Bioy Casares.

Estos estudios son una nueva contribución en el campo de la crítica cortazariana y de Bioy Casares que nos permiten seguir ahondando en la riqueza de su obra. En efecto, con la Jornada realizada en Frankfurt para celebrar el centenario del nacimiento de estos dos escritores argentinos se constata que las lecturas y las líneas de estudio están lejos de agotarse.

El otro (y prodigioso) Amado Nervo

[Amado Nervo. *El bachiller, el donador de almas, Mencía y sus mejores cuentos*, selección, prólogo y cronología de Gustavo Jiménez Aguirre, edición y notas de Gustavo Jiménez Aguirre, Jorge Pérez Martínez y Salvador Tovar Mendoza. México: Penguin Random House Mondadori, Universidad Autónoma de México, 2017, 300 p.]

Eliff Lara Astorga
Universidad Nacional Autónoma de
México
eliffla@yahoo.com

Citation recommandée : Lara Astorga, Eliff. "El otro (y prodigioso) Amado Nervo". *Les Ateliers du SAL* 10 (2017) : 157-161.

En *Dialéctica de la Ilustración* Max Horkheimer y Theodor W. Adorno nos recuerdan la raíz común entre los mitos y la ciencia: el miedo primitivo a los elementos. Desde el temor causado por el primer relámpago escuchado por el hombre en su prehistoria hasta el azoro contemporáneo ante el poder atómico, los seres humanos han construido relatos para tratar de conjurar su terror atávico ante el resto de la creación. Sean religiosos, literarios o científicos, nos han ayudado a lidiar no solo con nuestras relaciones con el entorno sino con nuestras emociones y pensamientos. Y, como esperamos estar de acuerdo, dichos relatos no son excluyentes sino complementarios. George Steiner aclara en *Lenguaje y silencio*:

Las ciencias enriquecerán el lenguaje y los recursos de la sensibilidad [...]. Las ciencias remoldearán nuestro entorno y el contexto de ocio o de subsistencia donde la cultura sea viable. Pero aunque sea inextinguible su fascinación y frecuente su belleza, las ciencias naturales y matemáticas rara vez poseen un interés definitivo. Me refiero a que poco han aportado a nuestro conocimiento o a nuestro gobierno de la posibilidad humana, a que puede demostrarse que hay más profundidad humana en Homero, Shakespeare o Dostoievski que en la totalidad de la neurología o de la estadística (Steiner, George, *Lenguaje y silencio*, Barcelona, Gedisa, 1982, 22).

Hans-Georg Gadamer defiende algo similar en *Verdad y método* y también parecido es lo que le hace decir Jorge Volpi a Max Planck en *En busca de Klingsor*. Esta novela está lejos de ser el primer entrecruzamiento de los discursos científico y literario en el arte escritural mexicano, porque ese honor le corresponde a Amado Nervo (si no fue el primero, sí fue quien lo realizó de un modo más continuo). Mejor conocido por su poesía gracias a los poderes mnemotécnicos de sus versos y sus lectores, como afirmó Carlos Monsiváis, es una constante y necesaria sorpresa acercarse a la prosa del autor de "En paz", tanto a crónicas, cuentos y novelas breves. Pero en el universo editorial en español no ha sido sencillo hacerlo. Aparte de las *Obras Completas* preparadas por Alfonso Reyes (en la década de los veinte) y por Alfonso Méndez Plancarte y Francisco González Guerrero (en los años cincuenta), han sido pocos los proyectos para la imprenta que se han ocupado del mencionado material. *Cuentos y crónicas de Amado Nervo*, preparada y prologada por Manuel Durán; *Algunas narraciones*, con prólogo de Óscar Mata; *El castillo de lo inconsciente*, antologada por José Ricardo Chaves y la inclusión del autor nayarita en *Cuentos fantásticos modernistas de Hispanoamérica*, editado por Dolores Phillips-López, son algunos ejemplos recientes de la difusión del complejo universo narrativo de Nervo.

Sin embargo, en los últimos años destaca la labor de Gustavo Jiménez Aguirre para rescatar versos y prosas de nuestro famoso modernista. Desde la letra impresa (*Lunes de Mazatlán*, *Tres estancias narrativas*, *Poesía reunida*) hasta la agilidad de las nuevas tecnologías¹, el investigador de la UNAM y su equipo de colaboradores se han encargado de estudiar y difundir el conjunto creativo de Nervo. Como caso más reciente acaba de aparecer el volumen *El bachiller, El donador de almas, Mencía y sus mejores cuentos*, bajo el sello de Penguin Random House y la mencionada universidad. Con la colaboración de Jorge Pérez Martínez y Salvador Tovar Mendoza, Jiménez ha cristalizado un producto editorial con un amplio potencial de divulgación debido a las características de la colección a la cual pertenece.

Y es que el emporio comercial en que se ha convertido Penguin Random House se abre camino en el mercado mexicano de la mano del prestigio de la Universidad Nacional para explotar un nicho durante mucho tiempo descuidado: el público estudiantil. Es cierto que los esfuerzos de Porrúa y de la propia UNAM con sus colecciones (Escritores Mexicanos, Sepan Cuantos..., Biblioteca del Estudiante Universitario, etcétera) han sido meritorios, especialmente gracias a la facilidad de adquisición que han logrado de materiales clásicos. Sin embargo, la propuesta de Penguin Clásicos, dirigida por las también investigadoras Belem Clark de Lara y Luz América Viveros Anaya, es más ambiciosa y útil. Además de un riguroso cuidado de los textos, estos libros ofrecen estudios novedosos de los mismos, un aparato de notas suficiente para un lector no especializado, bibliografía actualizada y una breve cronología. Quiero decir que si bien la BEU o la Colección de Escritores Mexicanos ofrece prólogos que siguen siendo referentes para la comprensión de obras ya canónicas de nuestra literatura nacional, muchos ya tienen varias décadas de haber sido publicados por primera vez. La relectura crítica de novelas, cuentos, poemas, obras de teatro, ensayos literarios y crónicas que forman parte de una tradición escritural de un país ha sido un ejercicio fértil dentro de la academia, y lo es mucho más cuando sus resultados se ponen en las manos de cientos de potenciales consumidores gracias a esfuerzos como el reseñado aquí.

José Tomás de Cuéllar, Manuel Payno, Ignacio Manuel Altamirano, sor Juana Inés de la Cruz, el *Popol Vuh* y una lista larga de autores y obras seguirán dándole forma a Penguin Clásicos, del mismo modo como Castalia Didáctica y la misma Penguin Random House lo han hecho en España: libros para estudiantes desde el nivel medio y, claro, para el público en general, con un formato amable, y de bolsillo, para todos. Por

¹ Web. 13 agosto 2017 <www.amadonervo.net>, <www.lanovelacorta.com>

ello, Gustavo Jiménez en el prólogo de *El bachiller, El donador de almas, Mencía...* nos acerca a las distintas preocupaciones que recorren la narrativa de Nervo; y en el corpus, varios de los textos científicos, literarios y religiosos del escritor modernista se entrecruzan gracias al registro fantástico. Dice Jiménez: "Expresión de la crisis en torno a la mentalidad positivista que dominó en el siglo XIX, esta propuesta sugiere acercarnos a la literatura fantástica como quien escucha a un narrador oral para que nos cuente una historia de misterio o de miedo" (21). El ser humano ha creado distintos géneros de historias (la ciencia lo es también sin por ello perder veracidad) para intentar conjurar su terror originario. Pero a veces, para lograrlo, ha recurrido al recuerdo explícito de ese mismo miedo. Para Sigmund Freud eso sucede en la vida cotidiana y en el arte mediante el recurso (voluntario o involuntario) de lo ominoso; para Tzvetan Todorov, la literatura lo hace buscando la extrañeza del lector y/o de los personajes del relato ante la ruptura de la lógica de todos los días en esos mismos días. Amado Nervo, entonces, echa mano de la exploración de la represión sexual de su época, de la ciencia ficción (bajo la inspiración de H. G. Wells), del ocultismo decimonónico tan en boga entre las élites hispanoamericanas *fin de siècle*, de los recuerdos de su niñez, de la perplejidad ante el mundo onírico para conseguir "relatos amenos e incisivos, con personajes mordaces que acentúan la gravedad de los temas" (24), como Jiménez sintetiza con acierto.

La selección del volumen también desea presentarle al lector una narrativa en constante evolución. Inicia con la novela corta *El bachiller* (1895), fuertemente influida por los recuerdos personales de Nervo de su paso por el seminario de Zamora y por los conflictos sexuales propios de la cultura de fines del XIX en Occidente bien reflejados, sublimados en las artes de uno y otro lado del Atlántico (pensemos un largo listado que iría de Charles Baudelaire a Gustav Klimt, Félicien Rops y Oscar Wilde). Diálogo entre tradición y modernidad que luego da paso al relato espiritista de *El donador de almas* (1899) y su inmersión en el mito del andrógino a través de la relación amistosa, también común en la literatura de la época, entre una pareja masculina, tal como José Ricardo Chaves ha hecho notar. La tercera novela del libro es una buena representante de la larga etapa madrileña de Nervo (1905-1918), donde el nayarita logró abrirse paso en el campo cultural español con textos de ambiente peninsular como *Mencía* (1907). Gustavo Jiménez también hace notar la influencia de los medios editoriales del momento en el estilo de sus relatos contemporáneos.

Las tres novelas son acompañadas de varios relatos breves que van de la emulación de Goethe en "La novia de Corinto" hasta las leyendas escuchadas en la niñez, como en "Las varitas

de virtud", pasando por el ya mencionado interés de Nervo por la ciencia ficción. Aunque motivos como las novedades tecnológicas, el ocultismo y la cultura española también son exploradas en su poesía, la narrativa del mexicano se aparta de las intenciones didácticas que dominan sus versos a partir de *Serenidad* (1914), y consigue expandir las posibilidades temáticas de la prosa del país antes de que los debates entre nacionalismo y cosmopolitismo vuelvan a ocupar las plumas tras la consumación de la Revolución mexicana. El modernismo hispanoamericano también tuvo su pasaje polémico hacia la consagración con sus propios debates y encendidas defensas, lo cual es un ciclo común en las letras de América Latina. Por todas las líneas anteriores, vale la pena disfrutar de este poco transitado ángulo de acercamiento a un escritor que, con todo y sus vaivenes en la recepción de su obra, sigue siendo canónico en el orbe hispánico.

Entretien

“Mientras tengamos la capacidad de articularla en palabras, la ciudad continuará viva”: entrevista con Vicente Quirarte

Sofía Mateos, Erik Le Gall
Université Paris-Sorbonne
[sofia.mateosg@gmail.com](mailto:sوفia.mateosg@gmail.com)
legall.erik@laposte.net

Citation recommandée : Mateos, Sofía y Erik Le Gall. “Mientras tengamos la capacidad de articularla en palabras, la ciudad continuará viva”: entrevista con Vicente Quirarte”. *Les Ateliers du SAL* 10 (2017) : 163-178.

El escritor e investigador mexicano Vicente Quirarte nació en 1954 en la Ciudad de México. Formado en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, es doctor en Letras Mexicanas por la misma, donde ha impartido clases de posgrado de Letras desde 1987. Ha enseñado igualmente en la UAM, en el Austin College, la Universidad Hebreo de Jerusalén y las universidades de Valencia y Sevilla. Además de pertenecer al Sistema Nacional de Creadores de Arte y al Sistema Nacional de Investigadores, es secretario de la Academia Mexicana de la Lengua, miembro correspondiente de la Real Academia Española y miembro del Colegio Nacional. Entre su vasta producción se encuentran textos de diversos géneros, desde artículo académico, ensayo histórico y análisis literario hasta narrativa, teatro, cuento fantástico y poesía. Algunas de sus obras más conocidas son: Fra Filippo Lippi. Cancionero de Lucrezia Buti (1982), Peces del aire altísimo (1993), Elogio de la calle: biografía literaria de la Ciudad de México, 1850-1992 (2001), Morir todos los días (2010), Amor de ciudad grande (2010) y La invencible (2013). Su obra poética puede hallarse reunida en el volumen Razones del samurai (2000).

SM: Muchas gracias por concedernos este tiempo. Las preguntas que planeo hacer tienen que ver con uno de los aspectos que más me llaman la atención de su obra, que es cómo pone en relación aspectos ficcionales con no ficcionales. Y cómo pone en diálogo diferentes géneros de escritura. En una obra que me interesó especialmente, que es *Un paraguas y una máquina de coser*, hay un momento donde dice, al principio del volumen, que no basta el nombramiento del hecho histórico para que este tenga una transformación narrativa afortunada, y que el texto narrativo que guarda relación con la Historia debe trascender la anécdota. Entonces, quería preguntarle ¿cómo se logra esta trascendencia?

VQ: Yo menciono esto porque a veces el lector que se enfrenta al texto, a la novela histórica, dice: estoy aprendiendo mucha historia; pues mejor leo un libro de historia. Los historiadores del siglo XIX y algunos historiadores del XX y del XXI escribían muy bien; escriben muy bien ¿no? Lo digo porque hay gente que se dice detentadora de la verdad. La historia nunca es real, la historia la vamos haciendo entre todos, y hay quien dice que está haciendo la verdadera historia de México. Eso me parece una verdadera tomadura de pelo. Por eso creo que lo importante de la historia es que diga las cosas de la mejor manera, estudiando las fuentes, pero si uno lee un texto histórico, ficcional, y lo único que está haciendo es volver a contar la

historia, pues mejor acude a un libro de historia. Por eso es que una novela ejemplar para mí es *Noticias del imperio* de Fernando del Paso, porque al lado del hecho histórico comprobable, está lo simbólicamente verdadero ejemplificado en sus doce personajes que son la voz del pueblo, las doce columnas de la novela. Creo que en ese sentido Fernando del Paso ha logrado ese gran ejemplo, como lo logra también Carlos Fuentes en varias de sus novelas. Pero sí, a mí me gusta -mencionando el caso de Fuentes o de Pacheco, por ejemplo, José Emilio Pacheco- un cuento como “Tenga para que se entretenga” que es absolutamente un cuento de fantasmas. Pero simbólicamente es una lectura de la historia. La historia no podemos negarla, la historia siempre está ahí para recordarnos su vigencia. Igual Carlos Fuentes en un cuento como “Tlactocatzine, del jardín de Flandes”, donde aparece el fantasma de Carlota, también es un cuento de fantasmas totalmente ficticio, pero simbólicamente puede ser leído como la presencia permanente de Carlota en la historia de México.

SM: En relación con eso, respecto a la Historia y la literatura y cómo dialogan, hay otro momento del mismo tomo, específicamente en “En busca de Tomás Mejía”, donde ahonda en la pregunta por el diálogo entre estas disciplinas y dice que la primera, la Historia, busca verdades de hecho y que la literatura, verdades de razón. Entonces, quería preguntarle un poco más acerca de esta afirmación, ¿cómo la entiende?

VQ: Primero quiero mencionar: qué bueno que subraya la presencia de Tomás Mejía. Es el general conservador que más admiro. Era un hombre de una gran lealtad a sus principios. Inclusive Benito Juárez lo admiraba mucho, porque era indígena como él, aunque estaba en el bando contrario. Incluso se dice que la tumba de Tomás Mejía en el panteón de San Fernando la pagó el propio Benito Juárez.

Creo que la frase que usted cita es de Ernesto Sábato, creo que la leí en el caso de él. Él hablaba de la novela como un... ¿cuál es la separación? Verdades de hecho, verdades de razón. Sí: hay cosas que la razón nos explica y que no necesariamente ocurren en la realidad tal cual fueron, sino que uno las conjeta, las imagina. En alguna ocasión -y esto le causa mucho ruido a nuestro querido amigo Javier Garciadiego- cuando yo digo que la virtud más grande del historiador es la imaginación, entonces, eso al historiador no le gusta. Pero eso yo lo aprendí de Edmundo O’Gorman. Edmundo O’Gorman en alguna ocasión nos dijo que la virtud más grande de un historiador es la imaginación, porque es lo que lo ayuda a unir las perlas -para recordar la metáfora de Flaubert-, las perlas que son unidas por

el hilo que hace el collar. Yo creo que el caso del historiador y del novelista son semejantes porque ambos unen los elementos con ese collar, y ambos finalmente siguen de cerca el precepto de Reinaldo Arenas cuando dice que esta es la historia de Fray Servando Teresa de Mier, refiriéndose a su novela *El mundo alucinante*. Cuando dice: esta es la historia de Fray Servando Teresa de Mier como fue, como pudo haber sido, como yo quiero que sea. Entonces finalmente el historiador también atreve sus afirmaciones con base en hechos reales, en fuentes documentales.

SM: Sí, por ejemplo, en este tomo también usted elabora varios relatos donde parte de la base de, digamos, textos que podrían considerarse testimoniales como cartas o diarios y telegramas, y a partir de ahí elabora toda una narración. ¿Cómo considera usted que este tipo de información o de textos de los que parte contribuyen a crear la verosimilitud del texto completo?

VQ: La palabra verosimilitud me gusta. Me gusta porque hay cosas que no fueron, pero que nadie puede demostrar que no pudieron haber sido. Es el caso del texto que se llama "Un paraguas y una máquina de coser" justamente, partiendo de la famosa frase de Lautréamont. Carlos Marx y Jean Arthur Rimbaud estuvieron juntos en Londres, leyeron en el mismo gabinete de lectura al mismo tiempo, pero no tenemos testimonio de que se hayan mirado. Entonces lo que quise hacer en ese cuento, que participa del cuento, participa del ensayo, participa de la investigación... quise conjeturar ¿qué hubiera sucedido -una ucronía, una historia de la vida irreal, como la llama José Emilio Pacheco- qué hubiera sucedido si ellos se hubieran topado, si hubiera llegado a manos de Marx uno de esos textos tan difíciles, tan adelantados a su momento como fueron los poemas de *Las iluminaciones*? ¿Qué hubiera sucedido? Entonces todo eso es lo que me dio pauta para este texto. Incluso, en este libro también está el que se llama "El enigma del otro", ¿verdad? Cuando Rimbaud viaja a la Ciudad de México. Algún amigo me dijo: ¿es cierto esto que pasó? Pues no, no es cierto, pero simbólicamente puede ser real porque en los retratos que conocemos de Rimbaud, que él se tomó, aparece su rostro difuso. Entonces puede ser otro el que esté en esas fotos. Aunque ahora ya también recientemente se descubrió una fotografía de Rimbaud en Abisinia, donde aparece con el rostro más definido, y con bigote. Nos echó a perder la leyenda, pero bueno, no importa.

SM: Pues, sobre esos intercambios entonces, entre, digamos, la realidad y la literatura, es muy claro que se pueden tomar elementos de la realidad para con ellos conjeturar y justo poner en juego la imaginación...

VQ: Pero sobre todo creo que lo que usted está señalando es muy cierto: siempre y cuando sea verosímil. Uno no puede inventar cosas y sacárselas de la manga, sino que hay que también demostrar los hechos de ficción. También demostrarlos.

SM: Sí, tienen como una lógica interna, ¿no?

VQ: Exactamente, sí.

SM: Y bueno, usted también se ha interesado mucho por la literatura fantástica, por ejemplo, por los vampiros, y he visto que tiene también un interés por los cómics. Entonces, ¿cómo es que este mundo de lo fantástico hace el camino de regreso hacia la realidad?, ¿cómo afecta nuestro mundo?, ¿cuál es la fuerza de la fantasía?

VQ: Bueno, eso sería otra vertiente. Porque, claro, la historia sí es real, es comprobable, y en el caso de la fantasía pues también creo que la obligación de un texto literario fantástico maravilloso es estremecer al lector, convencerlo, asustarlo con elementos de la realidad. Un gran cultivador de la literatura fantástica en México, que es José Luis Zárate, que es autor de cuentos en 140 caracteres en Twitter -hace tres cuentos diarios-, dice que a él no le preocupa el fin del mundo, sino que le preocupa el fin de la quincena. O sea, le preocupa no tener sueldo. Lo que quiero decir es que él es un hombre profundamente realista, pero a la hora de escribir sus textos, pues es totalmente imaginativo. Es lo que sucede también con Rafael Aviña, que es un gran crítico de cine gore, de cine de violencia, y es el hombre más pacífico que existe. O Bernardo Esquinca, que escribe unos cuentos de terror pavorosos y es el hombre más miedoso que existe; él mismo lo dice, él lo afirma. Entonces yo creo que en esta contradicción maravillosa está la creación de la obra de arte.

Sí, por ejemplo, en el caso de los cómics, eso lo escribí en el libro que estoy haciendo sobre la Ciudad de México, que va a salir en España. *La familia Burrón* es un cómic de los años 40, 48, 1954, pero [lo] conocí más o menos a principios de los 60. La reconocí [la Ciudad de México], porque yo vi en ese cómic, pues el barrio, la casa, las costumbres y el habla a los que estaba habituado. Entonces uno lee en el cómic y se reconoce. Igual *El hombre araña*, *Spiderman*, cuando yo tenía ocho, nueve años, llegó a México y para mí fue fundamental porque era un

superhéroe muy humano, muy cercano a los problemas que enfrenta un adolescente también.

SM: Sí, vi con mucha alegría que lo citó en su discurso de aceptación a la Academia Mexicana.

VQ: Lo metí de contrabando, solamente gente joven como usted lo sabe leer, porque nunca lo mencioné, y dije: un héroe de mi infancia dijo que un gran poder implica una gran responsabilidad. Y eso ahora se ha puesto más de moda por el cine, pero siempre lo pensamos, el discurso del tío Ben, que es muy fuerte ¿no?

SM: Sí lo es. Bueno, volviendo a cosas quizá un poco más densas. Quería preguntarle por qué en varios momentos de su obra usted explica la noción que tiene del amor a partir de esta visión de Nietzsche, de que el amor es un proceso destructivo, y de que todo en este mundo está fluyendo constantemente y estamos en una constante pérdida. Esta visión, digamos, ontológica del mundo, del movimiento y la pérdida, parece estar a lo largo de muchos de sus poemas. Entonces quería preguntar cuáles son sus influencias desde el ámbito de la filosofía.

VQ: Pues del ámbito de la filosofía no creo. Yo creo que más bien sería desde el ámbito de la poesía, porque no soy un gran lector ni conocedor de filosofía. Si menciono a Nietzsche, pues es porque lo leí a través de poetas como Luis Cernuda; cuando dice "al amor no hay que pedirle sino unos instantes que equivalen a la eternidad", que es una frase de Nietzsche. Pero por supuesto la poesía y la filosofía tienen lenguajes muy cercanos porque finalmente están persiguiendo cosas semejantes: la verdad, están persiguiendo absolutos, están persiguiendo cuestiones intangibles pero que nos afectan cotidianamente.

Yo creo que en la visión del amor que usted advierte, pues hay una... desde los primeros poemas que escribí en ese sentido, o en los primeros cuentos, pues siempre he creído que la literatura no exalta el amor feliz, ¿no? Como dice mi maestro Eduardo Lizalde, y lo cito creo que en el libro de cuentos *Morir todos los días*, que es un verso de Carlos Pellicer: morir todos los días es amar, amar sin ser correspondido, como sucede en la gran poesía. No hay historia de amor feliz que provoque, lo cual no significa que no exista el amor feliz, yo creo que existe. Pero la gran literatura amorosa, pues habla de la pérdida, habla de la conquista. Pellicer nunca pudo tener una relación perfecta en su vida, integrada; su sobrino Carlos Pellicer me lo ha dicho. Bueno, pero ahí están los poemas de *Hora de junio*, que son espléndidos, que son maravillosos. Pero son poemas de un amor

imposible, pero posible. Posible gracias a la magia de la literatura. Y eso es algo maravilloso. Para recordar, o para regresar otra vez a Luis Cernuda... Bueno, no mencioné a mi maestro Lizalde cuando dice: "el amor es un árbol que da frutos dorados solo cuando duerme"; el amor es ese tigre terrible que se despierta y que nos destroza. Pero también es cierto que con el paso de los años vamos descubriendo que el amor también puede ser un beneficio, una fuerza renovadora, y lo que dice Juan Rulfo es muy verdadero, yo creo mucho en eso: lo mejor de la vida es la serenidad, pero cuando se está de vuelta de todos los combates; porque si no, es muy cobarde. Es una frase muy poco aventurada. Yo creo que el que se atreve realmente a pasar el río es el que merece ser escuchado.

Sí, yo en lo particular creo que el amor tiende a la armonía, pero defiendo el amor como una fuerza inicialmente -lo que dice Vicente Aleixandre: "la destrucción o el amor", "las espadas como labios".

SM: Pues justo en estas obras y en otras, es claro que hay muchos elementos autobiográficos. Entonces, quería preguntarle ¿qué es lo que impulsa a escribir acerca de la propia vida?, ¿para quién se escribe cuando se cuenta acerca de sí mismo?

VQ: Yo creo que en ese sentido la respuesta sería que uno escribe... finalmente es un yo artificial que está creando, aunque uno hable de sí mismo, aunque uno hable de situaciones que le suceden, pues a la hora de escribir finalmente hay una voz alterna que está. No quiero decir que no haya sinceridad, pero finalmente la escritura es un artificio. La escritura es una máscara. Entonces, por ejemplo, cuando yo escribí el *Cancionero de Lucrecia Buti*, pues utilicé la máscara del pintor Fra Filippo Lippi, pero evidentemente era una historia de amor personal. Pero necesitaba objetivar. Ahí la gran lección de Robert Browning, de Luis Cernuda, para poder darle voz al personaje.

Ahora, toda literatura es autobiográfica, como decía Gustave Flaubert: "Madame Bovary, c'est moi". Yo creo que uno se disfraza. Incluso una de las cosas que también me han gustado mucho es tratar de meterme en la piel de una mujer y tratar de entender esa sensibilidad femenina.

SM: Muchas gracias.

* * *

ELG: ¿En qué colonia de la Ciudad de México se crio? ¿Qué parte de la ciudad le inspira más?

VQ: Nací en el centro de la Ciudad de México, soy centrícola como dice José Joaquín Blanco y viví allí desde que di mis primeros pasos, de eso voy a hablar un poco más en la conferencia, hasta los dieciséis años. Nacer en el centro es muy especial porque uno aprende a amar la ciudad desde sus cimientos, desde su ombligo, y ahora que regreso al centro de la ciudad, lo hago como un intruso, ya no pertenezco a ese lugar, ya se me ve como un forastero. Los lugares que a mí me inspiran, evidentemente son los lugares donde uno tiene su querencia actual, donde vive, pero, pero toda la ciudad siempre me causa asombro. Como ayer me decía mi amigo Eduardo García Aguilar, “esa ciudad París, tanto tiempo viviendo y siempre es como si la vieras por primera vez”. Me pasa igual con la Ciudad de México, una ciudad contaminada, una ciudad sucia, una ciudad poco cívica, pero no pienso que pudiera vivir en otra parte del país. Yo sigo caminando mucho, sigo usándola, creo que es una forma de defenderla, una obligación del peatón.

ELG: Dice Gonzalo Celorio que la ciudad supuestamente “apacible” de su infancia es el México de *La región más transparente* de Carlos Fuentes. ¿Reconoce el México de su infancia en alguna obra literaria?

VQ: Buena pregunta. Creo que en los cuentos de Carlos Fuentes. Nací en 1954, el mismo año que Carlos Fuentes publicó *Los días enmascarados*. Debo haber conocido sus cuentos ya en los años 70, pero recuerdo con qué asiduidad iba a la Colonia Santa María a ver la casa donde a mí se me antojaba que ocurrían los hechos de “Tlactocatzine del jardín de Flandes”, pero nunca lo dice Carlos Fuentes. Simplemente habla de una casa del Segundo Imperio, entonces yo podía pensar que era el Museo de San Carlos, pero prefería pensar en la casa donde está un *Toks* de cadena, que está en la esquina de Puente de Alvarado e Insurgentes. De esa época también es mi visita al Museo del Chopo, una visita reiterada. En 1975 se convocó un concurso y fuimos muchísimos los que entramos. El primer lugar lo ganó un escritor ya fallecido, Guillermo Samperio, con un cuento maravilloso titulado “Bodegón”, que además es un título muy afortunado porque es “el Bodegón” que es el museo y el bodegón como una pintura, y sí, ¿qué es lo que hace la literatura? Le da a los lugares un ámbito mítico que nos hace habitarlos de otra forma. Supongo que le sucedió lo mismo a usted cuando conoció Chapultepec; ya no lo puede ver igual después de leer el cuento de José Emilio Pacheco. Incluso José Emilio Pacheco hablaba de

ese cuento, de "Tenga para que se entretegna", que se lo saben de memoria los taxistas, le agregaban incluso "no, si eso pasó... pero en realidad pasó así". Era un cuento que ya formaba parte de la leyenda urbana. Es maravilloso cómo la literatura carga de otros significados los lugares, por ejemplo, la Nueva Inglaterra de Lovecraft, es totalmente otra mirada con su óptica. Ya no digamos la Comala de Rulfo, Comala en la realidad es un lugar precioso, tropical, todo lleno de árboles, no como aparece en obra de Rulfo.

ELG: El narrador de *Las batallas en el desierto* de José Emilio Pacheco dice en las últimas páginas del libro que han destruido la colonia Roma en la que creció y que nadie puede sentir nostalgia por el México de aquella época. ¿Siente usted nostalgia por la ciudad de su infancia?

VQ: Sí, sí, mucho, mucho. José Emilio tiene una visión siempre muy fatalista, incluso una de las lecturas terribles y posibles de la novela es que nada de lo que pasó, nada de lo que cuenta fue real. Pero sí, tengo mucha nostalgia por esa ciudad de mi niñez, porque, claro, uno puede decir que la ciudad de mi niñez era otra, pero la niñez, como dice Julien Clerc, el compositor francés, "uno deja la infancia pero la infancia nunca nos deja", entonces uno regresa constantemente a sus recuerdos, y finalmente la infancia está hecha de los recuerdos que uno tiene, pero también de las historias que lee; por supuesto que una forma en que regresa esa ciudad de la infancia es a través de las lecturas, a través del cine. Yo tengo un gran fervor por las películas en blanco y negro, que fueron las películas de mi infancia, los programas triples del Cine Máximo o del Cine Alarcón donde iba a ver películas de monstruos y de fantasmas, de vampiros, programas triples maravillosos, entrábamos a las diez de la mañana y salíamos a las tres de la tarde, ¿cómo podíamos ser niños tan salvajes que veían tres películas? Sin cansarnos [se ríe].

ELG: ¿Además de la recreación del lenguaje popular qué fue lo que más le llamó la atención en *La familia Burrón*?

VQ: Me llama la atención la arquitectura de la vecindad del callejón del Cuajo, los materiales, los personajes, porque insisto eran personajes que yo veía en mi barrio. Yo nací en el barrio de La Lagunilla y nacer en el barrio le da a uno una identidad muy peculiar, por eso los personajes me siguen siendo tan entrañables, yo creo que la imaginación de Vargas, su capacidad para captar los tipos urbanos, realmente es maravillosa. Evidentemente otros eran los nombres de mis vecinos, pero ahí

estaba Don Concho, el que rompía las botellas de cerveza en los tanques, eso pasa en *La familia Burrón*, cuando dicen "nada más que agarre los vidrios con la lengua", pero otros eran mis vecinos, con otros nombres. Me acuerdo perfectamente del señor al que un día se le ocurrió sacar la pistola borracho y disparar en medio del patio, entonces formó un hito en mi niñez, o de las señoritas que enseñaban música en el departamento 6, y entonces cuando yo iba subiendo, porque mi mamá me decía "vamos a la azotea a recoger la ropa", íbamos por la escalera de caracol mientras estaba sonando en el piano la sonata y fuga en re menor de Bach y nos decían que en la azotea había un hombre sin cabeza, entonces una cosa alucinante y terrible.

ELG: ¿Qué piensa del concepto de "metrópoli nómada", que Juan Villoro define de la manera siguiente: "sin movernos de sitio, hemos cambiado de ciudad"?

VQ: Bueno, es que la ciudad, como decía Baudelaire, cambia más rápidamente que el corazón de un hombre. Por ejemplo, cuando se pusieron los ejes viales, estoy hablando de mi primera juventud, la ciudad cambió de manera radical, ya no era posible caminar medio borracho, porque la policía lo encontraba más fácilmente en los ejes viales, ya las vías se hicieron como aquí en París cuando Haussmann hizo las avenidas para comunicar los cuarteles con los lugares donde estaban los obreros, entonces igual, los ejes viales nos cambiaron toda la vida. Por eso Arturo Trejo, poeta de mi generación, en una de sus dedicatorias dice "A Hank González, que acabó con todo menos con nuestra esperanza". Hank González abrió los ejes viales y aceleró la vialidad, pero también nos quitó esa intimidad y esa relación con la ciudad. Lo mismo pasó en Monterrey cuando la construcción de la plaza, de la Macroplaza, o en Guadalajara, pues se acabaron las ciudades antiguas, las calles donde estaba la gente, y la especulación inmobiliaria provocó otras cosas en nombre de la modernidad, creo que en ese sentido tiene razón Juan Villoro, nos cambian la ciudad y nosotros seguimos en ella.

ELG: Según Gonzalo Celorio (en *México, ciudad de papel*), México sería "una ciudad irreconocible de un día a otro día". ¿Qué es lo que no cambia en México? ¿Cómo se perpetúa la identidad de la ciudad?

VQ: Mi querido amigo y maestro José Moreno de Alba decía que México como país se sostiene por sus tacos y por su cerveza [se ríe], eso decía él... puede resultar una broma, pero creo que hay valores permanentes. Tenemos una ciudad conflictiva, deshumanizada, pero una ciudad en la que uno se sube al metro,

estornuda, y veinte personas le dicen "salud". Hay una ciudad que sigue siendo muy humana y con el terremoto del 85 también se demostró el valor, el civismo, la colaboración de todos los ciudadanos. Creo que esa condena que se da a la Ciudad de México a veces puede ser contraproducente.

ELG: Para Guillermo Tovar de Teresa, la destrucción como constante del urbanismo de México dificulta la relación con la identidad mexicana. ¿Qué opina al respecto?

VQ: Sí, Guillermo Tovar, gran defensor del patrimonio arquitectónico de la Ciudad de México, decía que la Reforma de Benito Juárez fue la peor enemiga de la arquitectura porque destruyó y abrió calles en nombre de la utilidad pública que en realidad no tenían por qué estar, no tenían por qué derribar templos, pero se trataba de una causa en contra del poder temporal de la Iglesia, como la historia nos lo enseña. ¿Qué es lo que pasa, por ejemplo, en Paseo de la Reforma? Ahora está llena de edificios maravillosos, pero tuvimos hace poco una mesa redonda de discusión en Colegio Nacional con varios arquitectos, y uno de ellos señaló que hay edificios muy altos, pero sin ninguna identidad. Se trata más que nada de ver quién es el que habla más alto y quién es el que tiene más dinero. En nombre de la especulación inmobiliaria se han destruido muchos elementos identitarios. Creo que en Paseo de la Reforma quedan acaso dos casas, ya no digamos en Insurgentes, todavía nos tocó en nuestra niñez ver esas casas, ver otra identidad... y eso no sucede con ciudades que no han cambiado con el paso de los años, como París, como Roma ... por eso se dice que Roma es la ciudad eterna porque allí están culturas... creo también que lo maravilloso de una ciudad como México es, como decía Carlos Fuentes, que en pocas concentraciones urbanas como México se pueden ver tantas culturas al mismo tiempo, superpuestas una sobre otra, que eso es maravilloso.

ELG: En Amor de ciudad grande describe usted la ciudad racional de la Ilustración como una urbe rodeada de "barrios rebeldes y caóticos, que habían sido la esencia de la ciudad primigenia". En la actualidad, ¿qué espacio concentra la esencia de la ciudad primigenia?

VQ: Creo que varios, uno solo no. La nieta de mi mujer en una ocasión dijo, cuando la llevaron al metro, "esto no huele a México", claro, porque no estaba acostumbrada a ese México. Para alguien que siempre viaja en el metro, cuando llega a Santa Fe, es otro México. Hay una broma que dice que para muchas señoritas el mundo se acaba en San Ángel, no hay más allá, el

mundo se acaba y ya no hay otro México. Pero creo que en la Ciudad de México lo fascinante es que está formada por tantos elementos urbanos; Ciudad Nezahualcóyotl es un núcleo urbano muy importante, Iztapalapa lo mismo, y hay gente que jamás se ha asomado a ciertos enclaves urbanos. Di clase algún tiempo en el norte de la ciudad, en Azcapotzalco, y cuando les preguntaba a mis alumnos, había algunos de ellos que nunca habían puesto su pie, físicamente, en el centro de la Ciudad de México. Y estamos hablando de muchachos de veintidós o veintitrés años, entonces sí me parecía grave. También hay algunas partes de la ciudad a las que solamente he ido una vez, y espero no volver a ir porque no tengo nada que hacer en ellos. Decía Salvador Novo, en 1938, que uno llega a ejercer una ciudad en unos cuantos lugares. Estamos hablando de los años 30, cuando la ciudad tenía una dimensión más humana, pero sí, creo que lo maravilloso es que todos los días nos va sorprendiendo y todos los días nos da algo que no habíamos mirado antes.

ELG: En *Amor de ciudad grande*, usted describe la Ciudad de México como "un espacio urbano que sobrevive entre el paraíso y el desastre". ¿Qué tiene de paraíso la Ciudad de México? ¿Será sólo un paraíso perdido?

VQ: No sé, no sé, yo creo que mi punto de vista siempre es muy a lo mejor ingenuo o muy esperanzado, pero creo que uno siempre encuentra sus paraísos en la ciudad. No creo en el lugar común de la ciudad como una jungla de asfalto, deshumanizada, creo que en toda urbe hay esos espacios de convivencia. Poetas de mi generación, como Antonio Deltoro, Fabio Morábito o Arturo Trejo, Héctor Carreto, demuestran que en la ciudad, con todo, y que es "la región menos transparente", como lo dice en una antología sobre la Ciudad de México Héctor Carreto, se gana el paraíso. Viene reflejado, en el caso de Arturo Trejo, en su libro *Mester de hotelería* donde habla de sus espacios íntimos para el encuentro amoroso, o en un libro como *Tacubaya revisited* de Víctor M. Navarro donde habla de esa Tacubaya que ahora es uno de los barrios más degradados de la ciudad, que en alguna ocasión fue la Fiesole de la Ciudad de México, las villas donde se refugiaban los ricos y ahora está totalmente degradada. Sin embargo, en este poema "Tacubaya revisited" se consigue la recuperación de la infancia, o en el poema "Tabacalera" de Eduardo Langagne, también regresa la ciudad de la niñez por sus fueros. Yo creo que el paraíso se encuentra en cualquier parte de la ciudad, es cosa de... Ahora en marzo, es cuando florecen las jacarandas, que es como un prodigo en una ciudad tan olvidada del mundo como la de México, siguen floreciendo las jacarandas.

Las muchachas que hacen dos horas para llegar a su trabajo, siguen llegando con una sonrisa.

ELG: ¿Se puede equiparar, como lo hacen José Emilio Pacheco, Eduardo Lizalde y Homero Aridjis en algunos de sus poemas, el "ecocidio" que ha sufrido el Valle de México desde mediados del siglo XX con la Conquista y la destrucción de Tenochtitlán?

VQ: Sí. Así como hay lugares paradisíacos, la destrucción ha sido constante, desde la desecación de los lagos que provocó las tolvaneras. Rubén M. Campos tiene una novela muy interesante, *Claudio Oronoz*, que se publicó en 1906. Es muy interesante cómo la ciudad de los cinco lagos muertos agoniza al mismo tiempo que el personaje, que está enfermo de tisis. Mientras la ciudad se va desecando también él va sufriendo la enfermedad mayormente. La destrucción ha sido paulatina. Se da de manera más clara a principios del siglo XX, cuando Porfirio Díaz aprisionó las aguas con el canal de desagüe, que por un lado permitió un progreso enorme y por otro la desecación. Existe el proyecto -o ha existido desde mucho tiempo- de hacer una ciudad lacustre. Hace mucho tiempo que entubamos todos los ríos. La calle Tlacopac era un río, a finales de los años 20 existía el río Tlacopac, pero ya los entubamos todos.

ELG: ¿Cree que se podría realizar ese proyecto de volver a la ciudad lacustre?

VQ: Pues los arquitectos dicen que sí, pero la especulación inmobiliaria dice que no. Yo creo que el que manda es el dinero, es lo terrible.

ELG: En su prólogo a *Amor de ciudad grande*, titulado "Amar una ciudad", usted escribe: "la ciudad como gran casa; la casa como pequeña ciudad, según el precepto de Leone Batista Alberti". ¿Cómo es la "casa como pequeña ciudad" en la Ciudad de México? ¿Cómo uno se apropiá del espacio íntimo en una ciudad tan caótica? ¿Qué tipo de relaciones se van tejiendo entre el espacio doméstico y la ciudad?

VQ: Toda ciudad es una casa, porque finalmente uno es el dueño de esa pequeña ciudad, y claro una casa también tiene sus guetos como el cajón de los calcetines que no se deja, o el cajón de los triques. Esos son los guetos que uno se empeña en ordenar, pero vuelven por sus fueros. Alguna vez escribí sobre ese espacio privado de la casa, donde nadie puede entrar a pesar

de que nosotros gobernemos. Somos el rey de la casa, somos el presidente de la casa, pero la casa se rebela. Creo que, en la medida en que tenemos un amor por el ámbito privado, también podemos hacer más por el público. Mientras más viejo estoy y más crezco, más me enojo. Cuando era joven no me daba cuenta de cómo la gente tira la basura a la calle. Siempre lo primero que pienso es: así han de tener su casa, y sin embargo, no. Creo que sus casas deben ser limpias, y lo terrible es que el ámbito público es totalmente profanado. Es lo que sucede con estos habitantes de Nueva York que también tienen sus casas impecables y el basurero es la calle, o su coche, cada quien sus neurosis. Conozco a señoras maravillosas, perfumadas, elegantes, cuyo coche es un desastre por dentro. Ahí es donde echan toda su neurosis. Es algo por el que me peleo mucho, por el espacio urbano, que es el espacio público. Creo que la Ciudad de México, por un lado, tiene muchas virtudes, en el sentido de la educación de las personas, la solidaridad, pero hay muy poco respeto por el ámbito urbano, hay muy poco respeto por la calle.

ELG: ¿Cómo se posiciona usted como escritor con respecto a la herencia fuentesiana de *La región más transparente*, en cuanto a la representación de la ciudad?

VQ: Vuelvo al asunto de mi optimismo excesivo, siempre creo que si uno vive en la ciudad es porque quiere hacerlo, nadie le obliga. Si usted me ofreciera vivir en la playa, pues tal vez no lo haría, con todo que me gusta mucho el mar, pero prefiero vivir en la ciudad, no porque ahí tengo los ámbitos laborales en los que me muevo sino porque es el universo que me gusta. Entonces como escritor me identifico mucho con esas partes de mi ciudad, con los ámbitos que hago míos constantemente, a través de poemas o a través de ensayos.

ELG: ¿Por qué la referencia a José Martí, tanto en el título como en el epígrafe de su libro *Amor de ciudad grande*?

VQ: Es más que nada un homenaje retórico. Me gusta la frase, porque recuerdo que cuando este libro lo llevé al Fondo de Cultura Económica, una de las personas que dictaminaron favorablemente para su publicación fue Felipe Garrido, y se refirió al título diciendo "esa ciudad merece ser querida". Todo el mundo habla de la maldita ciudad, es el título de una película mexicana, pero creo que la Ciudad de México necesita ser amada, ser querida. Ya vieron la gran contradicción; Efraín Huerta publicó un poema titulado "Declaración de odio", y es el poema de amor más exaltado que hay sobre la urbe, el amor

imposible porque es el amor que uno puede darle a una ciudad; era muy imposible.

ELG: ¿Por qué eligió un enfoque biográfico y no puramente espacial al redactar su *Biografía literaria de la Ciudad de México*, que también hubiera podido ser un atlas literario?

VQ: Bueno, esa es una muy buena pregunta. Originalmente es mi trabajo de tesis, que dirigió el Doctor Rubén Bonifaz Nuño. Me decía "aquí no llegas a ninguna conclusión", yo le decía "pues no quiero llegar a ninguna conclusión", entonces me contestaba "¿por qué noquieres escribir una novela, en lugar de una tesis?". Entonces sí creo que el trabajo no es una tesis académica, creí pensar más en un lector general que en un lector académico, tal vez por eso aparece también el elemento biográfico, en un trabajo de tesis donde en principio no habría de estar. Nunca lo había notado, pero sí, está muy bien observado. Y claro, Bonifaz se desesperaba mucho conmigo, pues me decía "esto no es académico" y ese es mi gran drama, los investigadores dicen que soy creador y los creadores dicen que soy investigador, entonces, no hay manera de empatar los dos mundos.

ELG: ¿Qué forma literaria sería la más adecuada para dar cuenta de la complejidad actual de la Ciudad de México?

VQ: Yo creo que todas, todas, porque el ensayo, el poema, el cuento, la novela han dado testimonios muy valiosos, creo que no hay un género específico para hablar mejor de la ciudad.

ELG: Según el letrado novohispano José Ignacio Borunda, en la *Clave general de jeroglíficos americanos* (siglo XVIII), el cuerpo heteróclito de Coatlicue sería el anagrama de México y sus distintos barrios. Mauricio Molina retoma esta imagen considerando que la diosa personifica el caos actual de la capital mexicana. ¿Qué alegoría o símbolo elegiría usted?

VQ: Mauricio Molina en el cuento "La noche de Coatlicue", ¿verdad?

ELG: Sí, también en "El dios vampiro".

VQ: Sí, también. ¿Qué imagen? ¿Qué escogería yo? Yo creo que la grandeza de la ciudad... por eso en el libro que voy a sacar en España, me pregunto: ¿qué sucede cuando el visitante a la Ciudad de México tiene poco tiempo, adónde va, pues casi

siempre lo hace al Museo de Antropología, ¿por qué? Porque ahí está el pasado de México, ahí está la grandeza, incluso está reconstruido el paisaje mexicano, con su lago artificial que ahí hay al centro, su vegetación, sus peces. Hay una frase que siempre me ha gustado, que Miguel León-Portilla cita mucho, habla de la grandeza de México-Tenochtitlán que va a durar siempre, dice que en la fama pervivirá mientras existe el nombre de la gran Tenochtitlán. Yo creo que mientras podamos nombrarla, mientras tengamos la capacidad de articularla en palabras, la ciudad continuará viva. Eso para mí sería el elemento simbólico y real más tangible, la palabra, la forma de nombrarla.

ELG: En el primer capítulo de su libro de relatos *Un paraguas y una máquina de coser*, titulado “Su majestad la Historia”, escribe: “Mis primeras lecciones de Historia no consistieron en una sucesión de nombres y fechas, sino en las caminatas con mi padre por las viejas calles del centro de la Ciudad de México, escenarios naturales de la Historia”. ¿Adónde quisiera llevarnos ahora?

VQ: [Se ríe]. Ahora, ¿en el presente? Pues yo creo que también a esas calles viejas, a esas antiguas calles. Tuve el privilegio de nacer en el centro, pero además de tener un padre historiador, entonces eso era muy estimulante y muy creativo. Además, un padre historiador que tenía una sensibilidad literaria muy particular. Era amante de la poesía de Baudelaire, de Walt Whitman. Todo esto me fue nutriendo mucho. Recuerdo que incluso vine a París por primera vez cuando tenía dieciocho años, en su compañía, él se empeñó en que yo conociera París. Fue, igual, un re-conocimiento porque yo conocía París a través de los escritores.

Création

Numéro 10, création

Intermedio mexicano

Vicente Quirarte
vquirarte19@gmail.com

Citation recommandée : Quirarte, Vicente. "Intermedio mexicano". *Les Ateliers du SAL* 10 (2017) : 180-185.

Con el corazón ligero inicio este relato. Pretende ser fiel a las andanzas del caballero inglés con quien tuve el privilegio de convivir aquellos días de fines de 1891 y los primeros meses de 1892 en la Ciudad de México, gracias a la intervención del coronel Arístides Bringas, mi amigo incondicional y mi maestro.

No es exagerado decir que todo lo que he vivido ha sido posible gracias a quien con el paso de los años he terminado por llamar el Coronel, con su bien ganada y solitaria mayúscula. Tal vez valga la pena aclarar que lo mejor de mi vida, pues en estos 24 años que han transcurrido desde nuestra aventura en Nueva York en contra de la intervención francesa, cuando él era capitán y yo un muchacho imberbe, muchas cosas han pasado: cultivé, como deseaba, mi pasión por la historia, acompañada de un idéntico fervor por la medicina. Fui devoto asistente a la escuela en la casa chata de Santo Domingo y me convertí, por qué no decirlo, en un gran médico, consultado por tirios y troyanos, profesionistas y políticos que acudían a lo que llamaban mi buen juicio. Publiqué varios libros de historia, colaboré en el magno proyecto encabezado por el general Vicente Riva Palacio, *México a través de los siglos*; he sido diputado, ocupado cargos en la administración de Porfirio Díaz e inclusive en el paréntesis de Manuel González. Tengo 51 años de edad y estoy de vuelta de todos los combates. Poseo la edad suficiente y la libertad ganada para estar desilusionado del caudillo tuxtepecano al que apoyamos de manera entusiasta e incondicional desde el principio de la que para nosotros era una justificada revuelta en contra de los deseos reeleccionistas de Sebastián Lerdo de Tejada. Si entonces hubiéramos sospechado la que nos esperaba.

Sin embargo, lo mejor que me ha ocurrido es acompañar al coronel Arístides Bringas y crecer en todos sentidos a su lado: sentir que la vida es una sola y que un hecho en apariencia insignificante es el umbral de una gran aventura. Que cada día es el preludio y la posibilidad de una gran experiencia. Algun día daré a la luz, tal vez cuando el Coronel ya no esté físicamente con nosotros, la relación escrita de las aventuras que más honda huella me han dejado: el caso de la loba de Chapultepec, el del vampiro de la Calzada de los Misterios, el baile de los cuarenta y uno, la historia completa de la Patricia, el inseparable revólver del coronel Bringas, que se precia de haber sido disparado por última vez en 1866, pero cuya compañía lo hace sentirse tan seguro como lo garantiza el frasco de aguardiente que siempre lo acompaña.

Este mediodía del 1º de diciembre de 1891 cierro la puerta de mi domicilio, en la calle del espíritu Santo, cerca del antiguo convento de San Agustín que hoy alberga a la Biblioteca Nacional, ese otro templo del que soy defensor y fiel devoto. Quién lo iba decir, yo que nací poblano y de familia ultracatólica,

fui de los primeros en aplaudir la decisión de que la antigua iglesia se convirtiera en recinto de otro conocimiento más libre y más feliz. Soy, entonces, privilegiado vecino de esa hija del pensamiento liberal. Me acompaña una pequeña maleta, pues voy de visita a casa del coronel Bringas. Sabedor de que cada encuentro nuestro es una conversación prolongada y sin horario fijo, me ha invitado a quedarme, como lo subraya en su telegrama. Cerrar la puerta de mi casa es cerrar muchas casas: la que compartí con mi esposa los breves, pero fructíferos, intensos años de nuestra vida en común; aquella a la que llego a dormir, la de mi consultorio donde recibo a mis clientes, a mis enfermos tanto del cuerpo como del alma. Lo que más me duele es dejar por instantes a los libros que he acumulado, de manera selecta, en una ya larga vida.

La Ciudad de México es una sorpresa constante. El sol brilla de manera esplendorosa y el cielo luce ese azul inverosímil de los días de invierno en que el sol quema, aunque permite la permanencia de un frío reconfortante. Los vendedores de castañas, usualmente nocturnos, ofrecen su mercancía desde temprano, y el humo de sus puestos se une al de otros pregones que, aunque han disminuido desde mi juventud, nunca dejan de estar presentes. Desemboco a la Plaza Mayor por la calle de Independencia, abierta "por causas de utilidad pública" durante el gobierno de Comonfort. Abordo el tranvía a espadas de la Catedral, rumbo al pueblo de San Ángel, donde el coronel Bringas eligió vivir desde hace muchos años. "Para estar más cerca de mis muertos", dice, pero en verdad lo ha hecho para estar lejos de todo lo que antes formaba parte de su vida. A sus 75 bien sólidos años, se siente fuera del mundo, y eso es lo que más admiro en él.

Me acomodo junto a una de las ventanas, dispuesto a ser espectador y espectáculo y a gozar el trayecto como si fuera la primera vez que lo hago: ver transformarse las casas y las calles de esta ciudad que me ha hecho suyo, en maizales y otras matas a través de las que el tren alcanza mayor velocidad. Aunque hay rumores de que pronto habrá tranvías eléctricos –una de las "nuevas fuentes de felicidad" proclamadas por el general Díaz–, confío en el vapor como la gran fuerza que nos ha movido en este siglo y ha permitido paulatinamente la liberación de las mulas que durante mucho tiempo nos llevaron. Viajo de acuerdo con el precepto del joven Manuel Payno, ahora también vecino de san Ángel. Hace muchos años escribió su "Viaje sentimental a San Ángel". Más que su expedición a caballo en la tercera década del siglo, lo que me más se me grabó de esa lectura es que el viaje es siempre hacia el interior de uno mismo, y no importa cómo se haga. Siempre es el viaje alrededor de uno mismo.

*

Llegar a San Ángel es una emoción siempre inédita, aunque se viaje a él mil veces y por todos los medios de locomoción posibles. Luego de vivir en la parte más poblada de la Ciudad de México, el coronel Arístides Bringas eligió el pueblo de San Ángel, y soy el primero en agradecer esta expedición que me hace llegar a su pequeña casa en la calle de Reyna. En una chispeante crónica titulada "Cómo se va a Tlalpan", el Duque Job escribió que el aventurero de semejante viaje debería hacer testamento antes de emprenderlo. Llegar a San Ángel no supone tanto riesgo, pero desde que empezaron mis correrías con Arístides Bringas aprendí que el aparentemente menor de los trasladados puede traer consecuencias extraordinarias. Desciendo del tranvía en la estación de la plaza de San Jacinto, contemplo con veneración el muro de la casa que siempre me hace notar el Coronel, donde fueron ejecutados algunos integrantes del batallón de San Patricio que lucharon del lado mexicano. "Sufrió por México", dice el Coronel siempre que por allí pasamos, y aunque no se santigua y jamás ha cruzado el dintel de una iglesia, la suya es una oración laica en memoria de los caídos. Dios está en todas partes y siempre que hace falta, es otra de las lecciones no escritas que he aprendido del Coronel.

*

Las costumbres arraigadas son la prueba de fuego de las grandes amistades y la amistad es la forma más perfecta del amor, porque es exclusivamente humana y exige cultivo y permanencia. Siempre me he dirigido al Coronel Bringas en tercera persona y él siempre me ha tuteado. Cuando ha propuesto que traspasemos ese cerco, que "rompamos el turrón" en sus palabras, me he negado: me gusta esa mínima distancia que paradójicamente nos acerca más.

Abrió la puerta no la fiel ayudante que siempre lo acompaña, sino el propio Coronel Bringas, cuyo cuerpo de oso me hizo suyo con su envolvente abrazo.

-Bienvenido, joven Bringas. ¿Cómo estuvo el viaje?

-Joven Bringas, ya ni la burla perdona, Coronel.

El tiempo había afinado las maneras y los rasgos del Coronel Bringas. Conservaba su modo cerril y montaraz que era su orgullo y de lo que hacía alarde a la menor provocación, pero sus movimientos eran más pausados. Su espontaneidad, aliada de su experiencia. Me hizo pasar al interior de la casa y me ofreció el que llamaba mi sillón.

-¿Una copita para empezar?

-Ya sabe que no bebo alcohol, Coronel.

-Nunca dejaré de preguntarte, y nunca dejaré de tratar de quitarte esos malos hábito. Elpidia te preparó una jarra grande de agua de jamaica, pues conoce tus vicios.
-Ah, qué mi Coronel.

*

Luego de dos jarras de agua de jamaica que yo me tomé, y tres rones que el Coronel se zampó, tras decirnos todo lo que nos quedaba en el tintero, mi anfitrión entró en materia:

-Mira, Sebastián, quiero encargarte un caso.
-Pero usted ha sido el de los casos, Coronel.
-Así es, pero hay dos razones para que ahora te ceda a ti toda la responsabilidad y los honores. En primer lugar, ya estoy viejo...
-Coronel...
-No me interrumpas, Sebastián. A este sabueso aún le gusta husmear, pero sus habilidades han disminuido. Además...
-Además.
-Además sabes inglés perfectamente. Lo demostraste desde Nueva York y lo hablas cada vez mejor. Me lo han dicho los nativos de esa lengua. No se te nota que eres mexicano. Más allá de eso, necesito a alguien que además de hablar inglés, conozca esta ciudad.
-Si es así, yo soy su hombre, Coronel. No es vanidad, pero...
-Que sea vanidad, Sebastián. Te va a hacer falta, porque el caso que quiero encargarte es muy delicado. Necesitas prudencia y valor.
-Sus deseos son órdenes.
-Hay una tercera condición. Vivir con el caso.
-¿Vivir con el caso?
-Así es, Sebastián.
-Eso sí está raro.
-Mi cliente, llámemoslo así, para darle un nombre, me pide tres cosas. Discreción, eficacia y brevedad. Mi obligación es complacerlo. Mi vanidad, también.
El Coronel abrió el cajón de su escritorio.
-Mi cliente ha visto varias posibilidades. Y adivina qué. Le gustó esta dirección.
Me alargó un papel.
-Mi propia dirección.
-Así es, querido amigo. Tu propia dirección. ¿No te parece fascinante?
-Me parece absurdo e inexplicable...
-Ya aprenderás que en todo lo absurdo hay algo inexplicable y viceversa. Quiere vivir en un lugar donde todo pase y no se note...
-¿Y qué problema vamos a enfrentar? Además, por supuesto, del

problema de la convivencia... Usted sabe lo acostumbrado que estoy a vivir solo.

-Eso lo sé. Pero la convivencia te va a dar más de lo que puede quitarte. El ser humano sigue matando, procreando, sufriendo. A ves goza. O cree o dice que goza. Sigue que el inglés, llámémoslo así, está aburrido.

-¿Aburrido?

-Bueno, tal vez no sea el término adecuado. Está cansado de vivir, si se puede decir así.

El Coronel volvió a husmear en su escritorio y sacó una pistola, que procedió a alargarme.

-¿La recuerdas?

-¿Quién no recuerda a la Patricia, la pistola bautizada en honor a los sacrificados de San Patricio.

-Este es un regalo que hace tiempo quería hacerte. Ahora es la ocasión.

-Pero, Coronel...

-Ningún pero nos va a impedir seguir siendo amigos. Quiero que la Patricia ande contigo. Que te cuide siempre.

-"No me saques sin razón. No me enfundes sin honor".

-Exactamente. Como la espada. Recuerda que la pistola y la mujer nunca se prestan y sólo su dueño debe usarlas.

-Bueno, el que se dice su dueño.

-Quien la merece.

-¿Puedo al menos preguntar el nombre de nuestro... caso?

-Claro que sí, esta es su tarjeta.

En la superficie blanca leí por primera vez el nombre de mi futuro compañero.

Numéro 10, création

Poemas

Elqui Burgos
elquiburgos@gmail.com

Citation recommandée : Burgos, Elqui. "Poemas". *Les Ateliers du SAL* 10 (2017) : 186-195.

ARBOLES SIN RAICES¹

herederos
de la palabra sagrada
que nunca nos sirvió
para habitar este mundo
somos árboles sin raíces
en el aire
deambulando
sin paraíso
ni orientación

¹ Presentamos una selección de poemas de *H + ?*, libro de próxima aparición. Respetamos el original del poeta en lo relativo a la disposición tipográfico-espacial y a la ausencia de mayúsculas en el cuerpo del texto.

H + ?

tengo la maldita sospecha
que he desperdiciado mi vida
en la palabra
viejo edificio
roído por las ratas
y no me hablen de fraternidad
con los vencidos
para justificar el pillaje de los pueblos
la vida como la vivimos
se derrumba
y yo llevo en el pecho
la flor azul de los utopistas
otros reinos futuros
son los que ambiciono
otra humanidad nos espera
/ otras galaxias
quiero un cerebro más rápido que 1000
computadoras
un corazón que se emocione
pero que no sangre
el dolor es demasiado humano
¿un hombre nuevo
ya veo cómo mi brazo piensa solo
a ciencia nueva?
cómo hago justicia apoyando un botón
una real vida
de sueño cibernetico
repartiremos casas a los sin techo
vestiremos a los desnudos
y daremos de comer a los hambrientos
¿rezagos de una moral del pasado?
bueno / bueno
¿qué dios de aire florecerá
quiero un alma electrónica
mi querido Lucrecio
buena cuando sea bueno
de mi cuerpo trozado

y mala si fuera necesario
con su válvula artificial
buena salud
y su inmenso
con mi nuevo hígado implantado
saber electrónico?
una vida no me basta
quiero la inmortalidad
i qué importa si no comprendo!
la máquina
que ahora soy

BIOLOGIA DEL SUEÑO

1 (*biología*)

*soy joven
y tengo derecho a soñar*

despertó
y vio que el mundo
era una pesadilla
y no pudo volver
a dormir

2 (*laberinto*)

¿caer
en otro sueño
será tal vez la muerte
de alguien
que sueña
que lo estoy
soñando
hasta que el olvido
llegue
a toda alma bien nacida?

3 (*burgundiada*)

¿reposa mi vida
en unos sueños
abandonados
en una biblioteca
olvidada?

4 (*habitación*)

habito mi cuerpo y el sueño
que me engendra
un cuerpo con su casa del día
habito una cara
con su dolor de muela
y su policía en el alma
habito en su plenitud el amor de mi mujer
la banalidad de la edad que termina
y despierto al mundo
sin cadenas

CEREZO EN FLOR

con solo el recuerdo de su cerezo en flor
mi amigo xuan
es el más fiero en el trabajo
pinta y pinta paredes en extranjera tierra
y se emborracha
noche y día
por los codos
habla y habla

dulce flor de cerezo

de su casa

nomás para mis ojos

de su cerezo en flor

son tus senos

sacia su sed

mandarinas

pero no tiene sosiego

para saciar

sacia su hambre

mi soledad

pero no su tristeza

soló y perdido

en un mundo que no lo escucha

mi amigo xuan se desespera

camina entre los autos

para que nadie lo vea llorar

el otro día

en sueños

se levantó asustado

había visto deshojarse su cerezo

y nadie lo esperaba en la puerta de su casa

el pobre

perdió la razón / perdió la vida
y si alguna vez tuvo patria
también la perdió
como se pierde un amor

yo perdí a mi amigo xuan
hoy lo enterramos
y a la altura de su corazón
hemos sembrado
un cerezo del japon

EL INMORTAL

yo siempre viví
creyéndome inmortal
los ríos estaban para calmar mi sed
y el sol para alumbrarme
nunca enfermo / jamás delirante
tocando puertas de hospital
eso sí siempre satisfecho
con carnes y papas en el plato
en mis días de ocio
que fueron muchos
para fortalecer los músculos
practiqué algún deporte viril
y besé con júbilo a las muchachas
por el simple placer de besarlas
era el justo orden de las cosas
amar y ser amado
gobernar sin ser gobernado
y si alguna vez quemé incienso a dioses sordos
renegué y me sentí liberado
errando a mi antojo
respiraba aire
eterno como el deseo
siguiendo el camino oscuro
de todo hombre del común
¿qué más podía desear un inmortal?

MIS MUERTOS INMORTALES

tantos seres queridos
Zoila Rosa Burgos Vargas (+) -----
ausente
han muerto
Miguel Serafín Aranda Burgos (+) -----
ausente
que mi corazón
Juan Walter Aranda Burgos (+) -----
ausente
es ya un cementerio
Mélida Riaño Méndez (+) -----
ausente
al borde de tu lecho / velando tu sueño
mélida está muy cansada
con tikal llorando
busca el aire profundamente
implorándote / evocándote / inconsolables
con marinka penando
inuestros amados hijos!
huérfanos ya en la eternidad
esconde la tristeza
de esta noche inválida
de su alma
depositando una lágrima
sufre sólo sufre y delira
en tu generosa mano
delira y pide a dios
y yo y yo sin saber qué hacer
que se acabe pronto
con el cadáver de un dios
que se acabe pronto
muerto en mi corazón
iamén!