

Les ATELIERS du SAL

Numéro 12
juin 2018

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

Les Ateliers du SAL

ISSN 1954-3239

Directeur : Eduardo Ramos-Izquierdo, Sorbonne Université

Sécretaire de rédaction : Sofía Mateos, Sorbonne Université

Conseil de rédaction : Marie-Alexandra Barataud, Enrique Martín Santamaría,
Raquel Molina Herrera, Victoria Ríos Castaño, Sorbonne Université

Comité scientifique

Federico Álvarez Arregui, UNAM †

Françoise Aubès, Université Paris Ouest Nanterre La Défense

Trinidad Barrera, Universidad de Sevilla

Corin Braga, Universitatea Babeş-Bolyai, Cluj-Napoca

Laurence Breysse-Chanet, Sorbonne Université

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 Popović 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

Inés Sáenz Negrete, Tecnológico de Monterrey, Campus México

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
Marisella Buitrago Ramírez, Sorbonne Université
Margherita Cannavacciuolo, Università Ca' Foscari Venezia
Inmaculada Donaire del Yerro, Universidad Autónoma de Madrid
Ana Gallego Cuiñas, Universidad de Granada
Paula García Talaván, Sorbonne Université
Joaquín Manzi, Sorbonne Université
Ramón Martí Solano, Université de Limoges
Jaume Peris, Universidad de Valencia
Federica Rocco, Università degli Studi di Udine
Andrea Torres Perdigón, Sorbonne Université

Comité de réception et de lecture

Sandra Acuña, Sorbonne Université
Claudia Chantaca, Sorbonne Université
M. Carmen Domínguez, Sorbonne Université
Julia Isabel Eissa Osorio, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla
Tiehi Disseka Michelet Gondo, Sorbonne Université
Erik Le Gall, Sorbonne Université
Roy Palomino, Sorbonne Université
Diana Paola Pulido Gómez, Sorbonne Université

Edition électronique

Maquette : Andrea Torres Perdigón et Gerardo Centenera

Montage et site : Sofía Mateos et Roy Palomino

Réception des articles et contact

Yrma Patricia Balleza Dávila

Table des matières

| | |
|--------------------------------------------------------------------------------------|-----------|
| Exordio | 6 |
| Présentation | 8 |
| Dossier | |
| Hommage à Ramón Xirau | 11 |
| <i>Eduardo Ramos-Izquierdo</i> | |
| Introito | 12 |
| <i>Profils et créations</i> | 16 |
| <i>Elsa Cross</i> | |
| Búsqueda del absoluto | 17 |
| Las olas | 19 |
| <i>Aline Pettersson</i> | |
| De la cansada juventud vencido | 25 |
| <i>Andrés Sánchez Robayna</i> | |
| El vaso de agua | 27 |
| <i>Juan Villoro</i> | |
| Un triunfo secreto | 29 |
| <i>Tomás Gómez Robledo</i> | |
| Trazos de una exposición | 31 |
| <i>Essais</i> | 37 |
| <i>Alberto Constante</i> | |
| El humanismo y lo sagrado en Ramón Xirau | 38 |
| <i>Adriana Beltrán del Río Sousa</i> | |
| La música en la poesía de madurez de Ramón Xirau | 48 |
| Articles | 60 |
| <i>La pluralité de la littérature colombienne</i> | 61 |
| <i>Philippe Colin</i> | |
| Sur les traces de l'indien-loup. Manuel Quintín Lame et la corpo-politique du savoir | 62 |

| | |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------|
| <i>Diana Paola Pulido Gómez</i> Los espacios como nuevos narradores en la trilogía de William Ospina | 76 |
| <i>Sandra Acuña Español</i> Fronteras de la seducción: de Maupassant a Laura Restrepo | 84 |
| <i>Luisa Ballesteros Rosas</i> Literatura y poder en Colombia: ¿marginación genérica o política? | 93 |
| Mélanges | 109 |
| <i>Rosalba Campra</i> Palabra e imagen como proceso de escritura | 110 |
| <i>Francisco Romero Muñoz</i> De Borges a Foucault: la literatura en la crítica a la filosofía del sujeto | 145 |
| Comptes-rendus | 157 |
| <i>Victoria Ríos Castaño</i> Un buen ejemplo de autocrítica: nuevo estudio sobre Nicolás Guillén y el afrocubanismo de los años 30 | 158 |
| <i>Raquel Molina Herrera</i> Una monografía fantástica | 162 |
| <i>Sofía Mateos Gómez</i> La interdisciplina, una estrategia de resistencia | 165 |
| <i>Erik Le Gall</i> Cuatro siglos de literatura en México: un recorrido dialogado | 171 |
| <i>Marie-Alexandra Barataud</i> Rosalba Campra: <i>De lejanías</i> y otras posturas de la memoria con dudas | 176 |
| Entretien | 181 |
| <i>Erik Le Gall</i> "Siento que la ciudad me quiere contar una historia": entrevista a Bernardo Esquinca | 182 |
| Création | 202 |
| <i>Rodolfo Mata</i> Dos poemas | 203 |
| <i>Carlos Vásquez Zawadzki</i> Poemas | 206 |

Exordio

Eduardo Ramos-Izquierdo
Sorbonne Université
eri1009eri@yahoo.com

Citation recommandée : Ramos-Izquierdo, Eduardo. "Exordio". *Les Ateliers du SAL* 12 (2018) : 6-7.

En este número, mediante la introducción de la variante genérica del *dossier*, enriquecemos la forma y el contenido de nuestra publicación. Es precisamente el caso del dossier consagrado a la memoria de Ramón Xirau, en el que contamos con la presencia de distinguidos colaboradores, tanto creadores como críticos. Así pues, a partir de ahora abrimos la posibilidad de un nuevo espacio que complementa armoniosamente las secciones fijas de artículos, reseñas, entrevistas y creación de los números anteriores.

Además, como es también costumbre dentro de nuestra línea editorial, hemos integrado en este volumen la labor de jóvenes investigadores en las tareas de edición. De esta manera, Yrma Patricia Balleza, Carmen Domínguez, Michelet Gondo y Roy Palomino han participado con singular entusiasmo y energía en la realización de estas páginas.

Agradezco particularmente a Sofía Mateos Gómez que se haya encargado con notable responsabilidad, eficacia y empeño de la coordinación del consejo de redacción y de la edición de esta duodécima entrega de *Les Ateliers du SAL*.

En la escritura literaria persiste la pluralidad del mundo: sigamos disfrutando de ella.

ERI

Presentación

Sofía Mateos Gómez
Sorbonne Université
sofia.mateosg@gmail.com

Citation recommandée : Mateos Gómez, Sofía. "Presentación". *Les Ateliers du SAL* 12 (2018) : 8-10.

Este número de *Les Ateliers du SAL* se inicia con un dossier que presenta un homenaje del poeta y filósofo Ramón Xirau, recientemente desaparecido. Compuesto por Eduardo Ramos-Izquierdo, en el dossier distinguimos dos partes principales: una con la colaboración de creadores como Elsa Cross, Aline Pettersson, Andrés Sánchez Robayna, Juan Villoro y Tomás Gómez Robledo; a la que sigue una segunda con ensayos de Alberto Constante y Adriana Beltrán del Río.

Enseguida, como es costumbre en la revista, dos secciones reúnen artículos académicos: la primera dedicada a "La pluralidad de la literatura colombiana", y la segunda titulada "Miscelánea".

Los textos recopilados en la primera sección fueron presentados en la Jornada de estudios "La pluralité de la littérature colombienne", que tuvo lugar en Sorbonne Université el 2 de diciembre de 2017, en el marco del año Francia-Colombia. El dossier integrado por estos artículos fue dirigido por Sandra Acuña y Diana Paola Pulido Gómez, quienes se encargaron de la cuidadosa recopilación y edición de los textos. La segunda parte del dossier dirigido por nuestras colegas aparecerá en el siguiente número de *Les Ateliers du SAL* y se centrará sobre la figura de Marvel Moreno, autora clave de la literatura colombiana contemporánea.

Las voces que conforman este dossier son las de: Philippe Colin, que analiza el texto del líder indígena Manuel Quintín Lame *El pensamiento del indio que se educó en las selvas colombianas* (1938) y considera la posibilidad de avanzar un pensamiento decolonial a partir del saber-territorio propuesto en dicho ensayo; Diana Pulido, quien explora la posibilidad de reinterpretar la representación de los espacios geográficos en la trilogía de William Ospina como una forma de resistencia a la explotación; Sandra Acuña que analiza la relación intertextual entre la prosa de Laura Restrepo y el cuento "La maison Tellier" de Guy de Maupassant, proponiendo que el elemento en común entre ambos es el juego con la frontera entre lo sagrado y lo profano; y, finalmente, Luisa Ballesteros que realiza un recorrido por la historia de la poesía colombiana, con énfasis en la manera como las relaciones con el poder han determinado la difusión de ciertas obras y la exclusión de otras del canon literario hegemónico.

En "Miscelánea", este número recoge dos estudios de corte interdisciplinario: en el primer ensayo, Rosalba Campra reflexiona con lucidez, desde su doble óptica de creadora e investigadora, sobre la interacción entre el texto y la imagen, ofreciendo descripciones detalladas de las diversas formas como estos dos ámbitos han dialogado en su trabajo; enseguida, el artículo de Francisco Romero Muñoz ahonda en los cruces entre la obra de Borges y el pensamiento de Foucault, detallando no sólo las implica-

ciones de la frecuente presencia de Borges en los textos del filósofo, sino también las referencias filosóficas en la obra del argentino.

Tras estas secciones presentamos cinco reseñas de publicaciones recientes: Victoria Ríos Castaño reseña el volumen de Miguel Arnedo-Gómez, *Uniting Blacks in a Raceless Nation: Blackness, Afro-Cuban Culture and Mestizaje in the Prose and Poetry of Nicolás Guillén* (Lewisburg: Bucknell University Press, 2016); Raquel Molina Herrera se ocupa de las actas del Coloquio Internacional sobre literatura y cine que tuvo lugar en 2015 en Turín, tituladas *Rappresentazioni del limite. Passaggi del fantastico tra letteratura e cinema* (Turín: Università degli Studi di Torino-Dipartimento di Studi Umanistici, 2017); Sofía Mateos Gómez reseña el número 10 (2017) de la revista *Kamchatka* de la Universidad de Valencia, dedicada al análisis cultural; y Erik Le Gall se encarga de reseñar el volumen 29 (2018) de *Literatura Mexicana*, revista editada por el Instituto de Investigaciones Filológicas de la UNAM. A su vez, Marie-Alexandra Barataud nos ofrece la reseña del más reciente libro de poesía de Rosalba Campra, *De lejanías* (Córdoba: Alción Editora, 2017).

La entrevista que acompaña este volumen fue realizada por Erik Le Gall a Bernardo Esquina; en ella encontramos un fructífero diálogo enfocado en los espacios urbanos que pueblan las obras de Esquina, así como los ecos de diversas épocas de la historia mexicana que surgen de dichos lugares y reaparecen en los textos.

Por último, en la sección "Creación", tenemos el gusto de ofrecer dos poemas de Rodolfo Mata y una selección del poemario inédito *Szyborska, en las esquinas* de Carlos Vásquez Zawadzki.

Queremos agradecer a todos los participantes en este volumen por sus colaboraciones, al profesor Eduardo Ramos-Izquierdo por confiarnos la edición de este número de intensa pluralidad literaria, así como a los miembros del comité científico, del comité editorial y del comité de recepción y de lectura, por su minucioso y generoso trabajo.

SMG

Dossier

Hommage à

Ramón Xirau

Introito

Eduardo Ramos-Izquierdo
Sorbonne Université
eri1009eri@yahoo.com

Citation recommandée : Ramos-Izquierdo, Eduardo. "Introito". *Les Ateliers du SAL* 12 (2018) : 12-15.

Desde alguna ausencia en Francia

El eco brota del silencio
Renace en la voz de la memoria
Se configura luciente
Se perfila en su presencia

Siempre me ha parecido paradójico y, más aún, inicuo que en Francia no se aprecie en su justo valor la figura y la obra de Ramón Xirau. País que visitó y descubrió maravillado, según me confió alguna vez, a los 7 y a los 14 años; país fundamental en sus estudios de liceo hasta el *Baccalauréat*; país del que uno de sus grandes filósofos, René Descartes, motivó la escritura de su tesina de Maestría.

Xirau, perfectamente bilingüe y *connaisseur* de la poesía francesa desde las primicias provenzales de Arnaut Daniel hasta la lucidez de Paul Valéry, impartió también durante una veintena de años los cursos de filosofía del Lycée Français mexicano.

En Ramón, que desde su adolescencia se integró a México y a su cultura, coexistía una armónica multiplicidad: poeta en catalán, pensador en español; editor de *Diálogos* y profesor universitario; crítico de varias literaturas y en particular de la latinoamericana.

Les Ateliers du SAL, una revista dedicada a esta literatura, pero que estudia y practica la pluralidad de la escritura, comparte plenamente en su línea editorial los puntos principales que Xirau presentó en el "Epígrafe" del primer número de *Diálogos* a finales de 1964: un lugar de diálogo, de libertad de puntos de vista, de encuentro de diversas generaciones y países. Así, presentamos a continuación un dossier de evocación y de homenaje a su figura y a su obra.

Desde la complicidad

El eco es una flor entre las piedras
Del sinuoso callejón de San Antonio
Al borde puntual de una esquina
Entre muros de libros y de yedras

Ramón Xirau conocía y privilegiaba el arte del contacto intelectual directo y cómplice y, a partir de algún momento, la lúcida amistad. De allí que para la constitución de este dossier previera en primera instancia invitar a personas verdaderamente cercanas a él: alumnos, amigos, lectores, escritores: en ocasiones las cuatro cosas. Preví también personas con las que comparto alguna complicidad. En ese cruce de connivencia, contamos en las líneas

a continuación con siete presencias tanto jóvenes como experimentadas, creativas y/o críticas.

En cuanto a la contribución concreta a este dossier, me pareció fundamental fijar las dos vertientes principales de la obra de Ramón Xirau, la poesía y la filosofía: de allí que aparezcan tanto textos de creación como de reflexión en las colaboraciones. Además, dado el objetivo de evocación y homenaje, pensé sugerir, para el caso de sus amigos cercanos, alguna variante del género de la semblanza. Les propuse ciertos temas-preguntas (el primer encuentro, alguna preferencia por su obra, ideas perdurables, alguna anécdota personal) pidiéndoles alguna respuesta sintética.

Así pues, en el dossier a continuación se distinguirán dos partes principales: la de *Perfiles y creaciones* (semblanzas y obras artísticas) y la de *Ensayos* (textos académicos).

A la presencia

El eco de humedad solar
De playas tantas veces meditadas
Con asombro y con pureza
Allá donde el mar no fatiga su ser
Tan azul Tan insaciable

En la primera parte, Elsa Cross nos obsequia las sentidas líneas de un perfil personal que traza la presencia del maestro y una luminosa secuencia de poemas sobre el tema del mar, espacio esencial del poeta. En una segunda presencia, Aline Pettersson evoca con afecto los años de aquel Seminario de Góngora y de sus primeros libros, que fueron también los años de *Rilma*, nuestra revista que Ramón apoyó. Andrés Sánchez Robayna, su traductor al español, nos ofrece un intenso texto poético desde la imagen del vaso y el agua, con algún eco filosófico también del poema de Gorostiza por todos nosotros apreciado. Juan Villoro, a su vez, con la plenitud de su sagacidad crítica, no exenta de humor, evoca los matices de su amistad con Ramón, de la valoración de su obra y de algún proyecto entrevisto... Por último, Tomás Gómez Robledo, alguna vez en el aula del seminario gongorino e ilustrador de nuestra revista, nos facilitó algunos originales de su creación plástica que hemos reunido como una exposición.

El eco es sabia ternura
Pulida de honor y de justicia

En la sección de *Ensayos*, presentamos dos artículos, el inicial de Alberto Constante, con el que compartí el privilegio de ser asistente de los seminarios de Ramón Xirau en la facultad (él, de los de filosofía, yo, del de literatura y filosofía), examina en el pensador las formas del hablar de Dios y su pertenencia al humanismo;

y otro de Adriana Beltrán del Río, alumna de mi seminario de master de literatura latinoamericana y que más tarde redactó su tesina de literatura catalana sobre la obra de Ramón Xirau, quien estudia la diversidad de lo musical en la poesía de su madurez.

En amor renovado cada día
A lo sagrado Al infinito

Si la presencia física de Ramón Xirau, como tal, dejó de estar recientemente con nosotros, las colaboraciones a continuación, en palabras e imágenes, nos permiten renovar su presencia.

Profils et créations

Búsqueda del absoluto

Elsa Cross
cross.elsa@gmail.com

Citation recommandée : Cross, Elsa. "Búsqueda del absoluto". *Les Ateliers du SAL* 12 (2018) : 17-18.

Conocí a Ramón, en 1964, en mi primer año de la carrera de Filosofía, en la UNAM, cuando él impartía un curso extraordinario que se llamaba "Filosofía y Literatura". Recuerdo perfectamente que ese año vimos a Mallarmé, Joyce y Kafka. Eran cursos notables, aun cuando era difícil escucharlo, porque hablaba en voz muy baja, con acento catalán y un cigarrillo en los labios. De todas maneras, fue extraordinario. De pocos maestros aprendí tanto como de él. Y quisiera comentar que los maestros del exilio español, entre los que él se contaba, hicieron aportaciones fundamentales a la cultura mexicana. Todavía no se les ha reconocido lo suficiente.

Posteriormente, Ramón me dirigió una tesina de licenciatura y una tesis maestría sobre Nietzsche. Los dos trabajos tuvieron mención honorífica. Creo que fueron de las primeras tesis sobre Nietzsche que hubo en la facultad. Lo extraordinario fue la oportunidad que me ofrecieron de dialogar con él.

De su obra; todo me gusta y me llena de admiración, tanto su poesía como su obra ensayística, y veo una total correspondencia y complementación entre las dos tareas. En ambas es posible percibir una misma sabiduría, un mismo talento y una misma búsqueda del Absoluto.

Las olas

Elsa Cross
cross.elsa@gmail.com

Citation recommandée : Cross, Elsa. “Las olas”. *Les Ateliers du SAL* 12 (2018): 19-24.

En memoria de
Ramón Xirau

1.

Y tus olas
 y tus gradas
y tus olas—
Y los naranjos memoriosos
llegan a mí y se quedan
socavando rincones
 del corazón.

De qué lugar antiguo,
de qué tardes perdidas
frente al mar
se desprenden
esas olas,
esas frondas borrosas,
esos recintos
en donde estás acaso ahora
con todo el mar adentro,
 ebrio de luz.

Ramon lo sant
 Ramon lo foll.

2

Algo me hace volver
al lugar donde me duele tu partida.
Un patio deshabitado
que cuenta a cuentagotas
los minutos
que tarda en caer
la tarde en que se encierra
una pregunta.
Cuartos deshabitados.
El cúmulo de días
como capas delgadísimas
nutriendo un sedimento
de mil hojas
de mil ideas
—o imágenes—
de mil palabras
—o silencios—
gravitando en el alma
para caer al fin
a su reposo.

3

Y tu terca fidelidad
a algún momento fijo en la memoria,
una palabra a punto de decirse,
florecimientos apenas pronunciados
antes de la catástrofe.
Tu terco afán de luz
sostenido
de un hilo frágil
en medio del desastre
y la caída a fondo
para surgir de nuevo—
como en tus labios
siempre
una sonrisa amiga
y el corazón
a flor de piel.

4

Un niño frente al mar.

Un recuerdo que te persigue entre las rocas.

Un cincel clavando a fondo

olas

solsticios

barcas

Tu contagio de ojos y de aguas.

Esa playa intocada

esas barcas distantes

sobre las que ha llovido

el tiempo

no palidecen

desde esa terraza

inmemorial.

Las olas llegan

eternas

intocadas

a los ojos del niño frente al mar.

[24]

De la cansada juventud vencido

Aline Pettersson

¿Debe afirmarse que la poesía es una forma de conocimiento? La respuesta es sí.

Ramón Xirau

Bajo la impresión de su nombre, prestigio, fama, tímidamente me acerqué a Ramón Xirau para solicitarle que me permitiera asistir a su seminario de "Poesía y filosofía". El semestre iba a iniciarse con la lectura de las *Soledades* de Góngora.

La frente amplia por la calvicie, el cigarro entre los labios y su dicción imposible desplegaban el brillo de una inteligencia de andar continuo, curioso, profundo. Nadie se quería perder palabra del maestro, quien enriquecía el análisis con referencias a muchos pensadores. Guardo en la memoria a Bergson, y a Xirau desglosando en voz bajita el interés filosófico de aquel pensador en torno al tiempo. Y guardo, asimismo, el recuerdo de nosotros, los asistentes al seminario, deseando que no se terminara ese tiempo compartido con él y que nos crecieran las orejas para seguir hasta la última coma de la voz susurrante del maestro. ¡Imposible!

Pero fue antes de mi ingreso al seminario, cuando Ramón Xirau publicó en la revista *Diálogos*, que él dirigía, una reseña suya de mi primer libro, asunto que me llenó y llena de gratitud. Creo que quienes lo tratamos, lo leímos, lo amistamos supimos que, además de generoso, era polifacético. El maestro invitaba de tender puentes entre disciplinas, tal y como lo hacía él en sus propias reflexiones, que lo llevaban a cambiar incluso de lengua en la escritura. Quizá así se habían organizado los trazos de sus cavilaciones.

Los seminarios del maestro eran adictivos, con asistencia abundante y fidelísima. Al escuchar y adivinar el bisbiseo de sus palabras, se conciliaban y reconciliaban maneras de encarar tiempo y pulsiones. Y, por otra parte, poco a poco creció, entre él y yo, una amistad de muchos años, sellada con el intercambio de nuestros mutuos libros.

Me duele su lento despedirse de la vida, pero permanecerá, entre quienes lo tratamos, su erudición profunda, sin alardes, su bonhomía, y el anochecer que se dejaba caer por la ventana de aquel salón de clases, mientras Ramón Xirau iba a iluminarlo con sus conocimientos.

El vaso de agua

Andrés Sánchez Robayna

A Ramon¹ Xirau

El vaso no es una medida. El vaso en pleno mediodía. El vaso es de un cristal ligero, muy delgado, delicadeza medida, estancia bajo el sol. El vaso de agua es un ensayo de quietud.

El sol bebe con un sorbo invisible. El sol sin uñas, quieto y rasgado.

El vaso está en reposo bajo el sol. Y bajo la mirada, erguido y soleado. El vaso es la mirada. El vaso quieto bajo el sol rasgado.

Todo sucede en una ausencia. El vaso de agua estaba. Pero puedo dejar de pensar en lo que miro o escucho. Puedo dejar de decir lo que miro o escucho. Sólo existe la verja de hierro recorrida por flores perezosas, el aire quieto, la terraza a esta hora crecida y plena.

El sol confluye aquí y allá, y presencia y ausencia son formas giratorias. En la terraza del sol quieto y vacío una hoja dibuja su sombra y ésta le devuelve su presencia, y la luz entra y sale del vaso de agua abatido por sombras dispersas, y el sol busca pulsar cada cosa, y todo le devuelve su ser —y cuando se detiene sobre el vaso, luz recta y presencia obediente, el vaso no echa sombra alguna sobre la mesa de la terraza de quietud.

¹ Menciono en el poema el nombre de Ramon sin tilde, es decir, en catalán, puesto que es sobre todo el poeta en quien estoy pensando en este caso.

Un triunfo secreto

Juan Villoro

Citation recommandée : Villoro, Juan. "Un triunfo secreto". *Les Ateliers du SAL* 12 (2018) : 29-30.

1. ¿Cómo lo conociste y cuál fue tu relación con él?

Conocí a Ramón Xirau a través de mi padre. Ambos nacieron en Barcelona, estudiaron filosofía y pertenecían a la misma generación. Pero la relación más próxima con él se fraguó a través de Alejandro Rossi, filósofo y escritor, del que fui muy amigo. Por ahí de 1991, Ramón me invitó a ser su jefe de redacción en *Utopías*, revista que pensaba editar en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Ese empeño fue demasiado fiel a su nombre, pues no llegó a realizarse. A partir de entonces continuamos una amistad marcada por nuestro mutuo interés en la literatura, Cataluña, el flamenco y el gusto de ver los jardines y otras formas del mundo como apariciones religiosas. Generosamente, Ramón me propuso para ingresar al Colegio Nacional. Como los miembros nos sentamos por orden alfabético, tuve la fortuna de que mi asiento estuviera al lado del suyo.

2. ¿Qué parte de su obra prefieres y por qué?

Me interesan dos zonas particulares de su escritura, la poesía y sus ensayos sobre lo sagrado. Hay un puente de sentido entre ambas. Xirau celebra la sacralidad del mundo; su poesía da fe de ese milagro. En sus ensayos, aborda el sentido trascendental de la presencia, el tiempo fuera del tiempo ("la imagen móvil de la eternidad") a la que accede el pensamiento. Si sus poemas son plegarias que crean "naturalezas vivas", sus ensayos son meditaciones que amplían su sentido.

3. ¿Lo más fuerte de su pensamiento?

Xirau demuestra que la poesía no es una preparación para creer. Su forma es su contenido. Los versos son, en sí mismos, un acto de creencia.

4. ¿Podrías evocar alguna anécdota personal?

Durante meses planeamos la revista *Utopías*, pero al llegar a la oficina de la filósofa Juliana González, directora de la Facultad, descubrimos que los maestros, ya enterados de nuestra actividad, habían mandado toda clase de trabajos para ser editados. No lo hacían por vocación ni pasión por la escritura, sino porque eso podía darles puntos académicos para subir de sueldo, según el sistema de recompensas de la Universidad. Ramón juzgó terrible no ofrecerle cabida a todos esos textos, pero más terrible aún perjudicar a la revista con su publicación. Prefirió renunciar al proyecto. Cuando salíamos de la Facultad después de haber cancelado esa aventura, decidió tomar el fracaso como un triunfo secreto y celebró que nuestra particular utopía fuera la de librarnos de todas las molestias que nos hubiera traído lidiar con colaboradores tan poco utópicos.

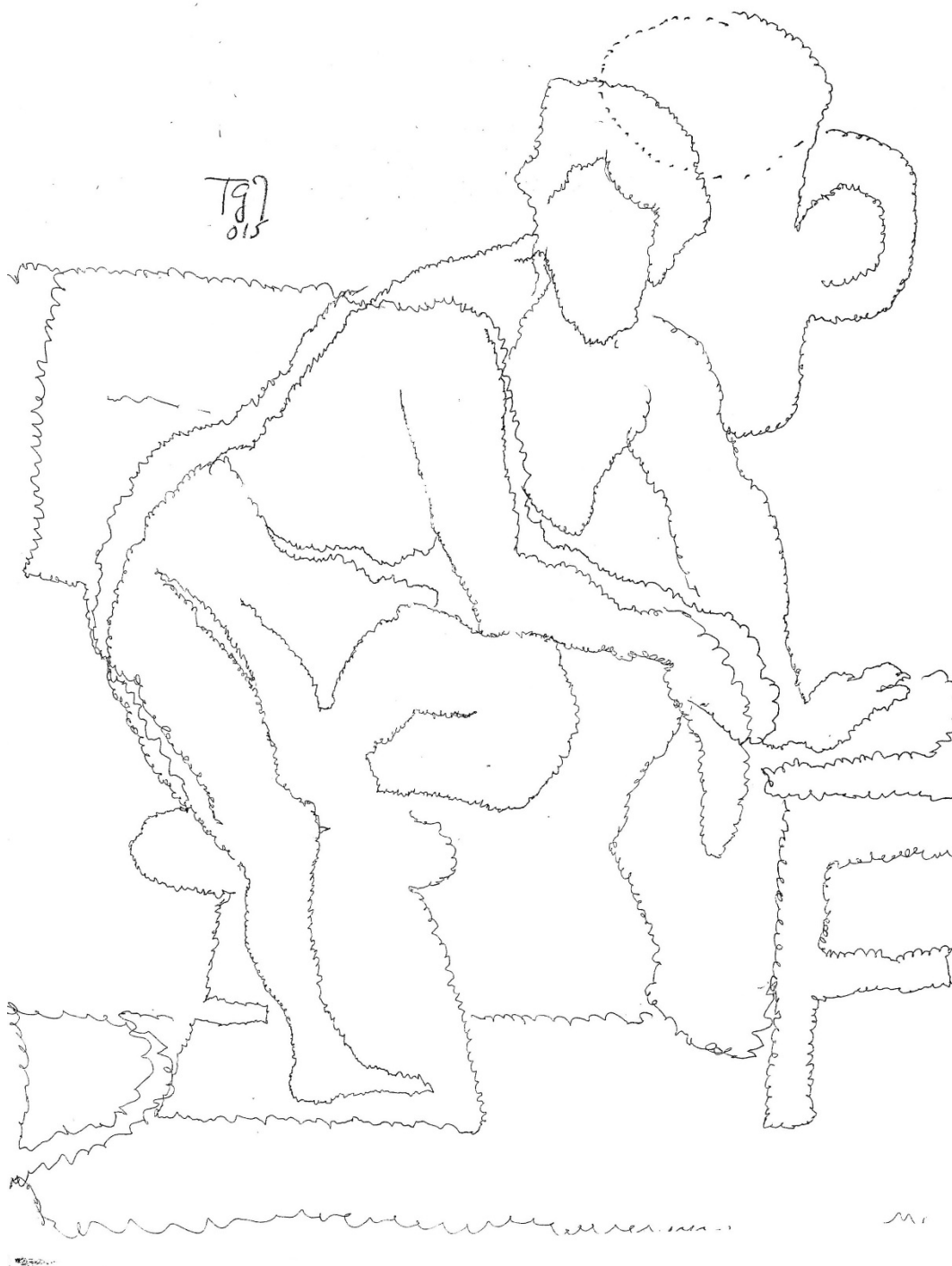
Trazos de una exposición

Tomás Gómez Robledo

Citation recommandée : Gómez Robledo, Tomás. "Trazos de una exposición".
Les Ateliers du SAL 12 (2018) : 31-36.



Embarcadero, tinta, 2015



Figura, bolígrafo, 2015



Figura alfabética, tinta, 2017



Mano del 14 julio, plumón, 2015



De la serie *Travesías*, litografía, 2016

Essais

El humanismo y lo sagrado en Ramón Xirau

Alberto Constante

UNAM

albertoconstante@yahoo.com.mx

Citation recommandée : Constante, Alberto. "El humanismo y lo sagrado en Ramón Xirau". *Les Ateliers du SAL* 12 (2018) : 38-47.

"Dios jamás supo que tú creías en él"
Cela

El pensamiento contemporáneo nos reservó la sorpresa de un ateísmo que no es humanista: los dioses han muerto o se han retirado del mundo y el hombre concreto, aun siendo racional, no contiene el universo. La ausencia de los dioses se realiza como una indeterminada presencia. Singular vacío que no permanece tranquilo, sino que nos deja despojados, desprovistos: silencio dotado de palabra y aun de palabra esencial. Sin duda, la crisis de lo religioso constituye uno de los datos fundamentales de nuestro tiempo.

De aquí un hombre como Ramón Xirau¹, indefectiblemente ligado a una fe inquebrantable, plantea siempre interrogantes, dudas, perplejidades que nos siguen asombrando, más aún cuando lo que hace inquieta a quien lo lee, a quien recibe el don de su creencia. Dentro de este panorama podemos pensar que Ramón Xirau es un hombre exageradamente moderno. Sin duda, todo el pensamiento moderno, de Descartes a Hegel y Nietzsche, es una exaltación del poder, un esfuerzo para hacer el mundo, concluirlo y dominarlo. El hombre es una gran potencia soberana, a la medida del universo, y, merced al desarrollo de la ciencia, al conocimiento de los recursos desconocidos que están en él, capaz de hacer de todo y de hacer el todo. Estas fórmulas, llenas de audacia y ante las que retrocedemos hoy en día, Xirau las rechazaría hasta el final, o quizá las matizaría fuertemente por la necesidad de que

¹ Ramón Xirau nació en Barcelona, España, en 1924 y llegó a México en 1939 en calidad de emigrado (me parece necesario no edulcorar el significado de esta palabra, sino darle el realce que ella misma tiene y no seguir utilizando la palabra "transterrado", fundamentalmente por el contenido significativo que posee la primera y porque ella enuncia, al mismo tiempo la ignominia de la que fueron víctimas personas como nuestro filósofo. La segunda falsea lo que pasó en España y falsea lo que sucedió en México. Transterradas son las plantas que pueden vivir en una tierra ajena a aquella donde por primera vez brotaron; en los hombres la tierra no se cambia, en todo caso se adopta, como en el caso de Xirau y de tantos otros, otra tierra y otra lengua que es el español. La tierra y la lengua no se cambian). Xirau, como dicen Josué Ramírez y Adolfo Castañón, "muy pronto destacó por su inteligencia, claridad, laboriosa generosidad y sorprendente erudición. Su amplia labor como filósofo y académico no lo ha distraído de la creación de una original y apreciable obra poética escrita en catalán; entre estas dos vertientes de su vocación intelectual y espiritual se inscribe la perspectiva del crítico literario y la del lector de poetas y poemas. Alimentada por la filosofía y la poesía, la obra ensayística de Xirau es amplia y variada; se centra en la interrogación de la experiencia y la construcción poética, y sienta sus reales en una cuidadosa indagación de las ideas y mitos que alimentan la poesía." (Xirau, *Entre la poesía y el conocimiento. Antología de ensayos críticos sobre poetas y poesía iberoamericanos*. Pról. Castañón, selec. Ramírez, México: FCE, 2001, cuarta de forros).

el hombre tome su propia medida de donde le viene: de lo sagrado, porque en Xirau aún vibran, desde el fondo de sí mismo, esas voces ignoradas en donde permean la manifestación de Dios y la creencia de su gracia.

Para quienes aún no lo conocen puedo decir sin más que Xirau es un humanista, un auténtico humanista, en el sentido pleno del término, aquél que fue empleado para denominar toda doctrina que defendía como principio fundamental el respeto a la persona humana. Ese humanismo que fue uno de los conceptos creados por los historiadores del siglo XIX para referirse a la revalorización, la investigación y la interpretación que de los clásicos de la Antigüedad hicieron algunos escritores desde finales del siglo XIV hasta el primer tercio del siglo XVI. Podríamos decir incluso que Ramón Xirau encarna esa voz latina: "*humanitas*" que se empleó por primera vez en Italia a fines del siglo XV² y que sirvió primero para designar a un profesor de lenguas clásicas y luego dio origen al nombre de un movimiento que no sólo fue pedagógico, literario, estético, filosófico y religioso, sino que se convirtió en un modo de pensar y de vivir vertebrado en torno a una idea principal: en el centro del Universo está el hombre, imagen de Dios, criatura privilegiada, digna sobre todas las cosas de la Tierra. Xirau es un pensador que evoca en su propia obra ese ideal humanista, cuya preocupación por los problemas morales y filosóficos le obligó a adoptar también posiciones humanistas, en el sentido de que nada de lo humano le sería ajeno.

Extraño personaje Ramón Xirau que vive en la aspiración al conocimiento de Dios en medio de la atmósfera que ha creado "la muerte de Dios" decretada desde Pascal hasta el impío Nietzsche. El tema de la muerte de Dios explica, sin embargo, esa recrudescencia mítica con que se beneficia la idea humana en la forma que le proporciona eso que llamamos "humanismo"³. Xirau, como se-

² Asociado historiográficamente al concepto de Renacimiento aparece aquel otro, el Humanismo, que completa la idea inicial de que nos hallamos en una época nueva y, en consecuencia, distinta de aquélla, la antigua, que se tomaba como modelo. Justamente, fue la renovación de la cultura el aspecto más notoriamente destacado por sus propios protagonistas, aquellos que hablaron por primera vez de Renacimiento. ¿Cuándo se produjo y en qué consistió realmente ese renacimiento cultural? A pesar de que entre los siglos VII y XIV se conocieron en los ambientes cortesanos de Europa occidental determinados intentos por recuperar textos y autores clásicos, como lo prueba el hecho de la creciente utilización del Derecho Romano y del recurso constante a Aristóteles, cronológicamente sólo cabe hablar, por sus resultados, de un vigoroso y fecundo Renacimiento: aquel que tuvo lugar, en el pensamiento y en la estética, entre los siglos XIV y XVI.

³ El Humanismo no apareció de una forma brusca. Sus orígenes son complejos. La cronología de su nacimiento parece imprecisa. En el norte de Italia, durante la segunda mitad del siglo XIII ya se advierten señales anunciadoras. Por ello

ñalamos, pretende llegar al conocimiento de Dios no mediante argumentos o pruebas racionales, sino por lo que muestra, alude o insinúa la intuición. Nuestro filósofo se ha hecho acompañar en este esfuerzo místico, religioso y epistemológico de místicos como Eckhart⁴ o San Juan de la Cruz⁵, con los que coincide en que rozar el conocimiento de Dios es toparse con lo indecible, acariciar lo inefable.

El conocimiento de Dios es un *trascendens*. Pero, ¿por qué desembocamos en la consideración de la trascendencia, de lo absoluto, de Dios? Quizá porque la comprensión de nuestro ser nos parece tan contingente e irremediable que nos mueve a buscar el secreto apoyo que lo sostiene. Y de esta manera somos introducidos en el vital lenguaje de la mística, que se pronuncia las más de las veces en forma de poesía. Ella alude, insinúa, apunta, sugiere ese posible íntimo encuentro con lo que nos sobrepasa.

Pero, antes, se hace presente también la problemática del alma humana. Quizá aquí es donde encontramos la clave de por qué Xirau no descarta la razón como un instrumento por el cual podemos alcanzar si no a Dios, sí su iluminación, la Gracia, el Don de su presencia a través de símbolos que nos hablan de esa presencia, es decir de la presencia de Dios. ¿Cómo si no podríamos seguir hablando, clamando, pidiendo, salutíferamente en ese ámbito de

su herencia es medieval: el interés de los abogados por el valor práctico de la retórica latina, el uso cada vez más apreciado del Derecho Romano, de la filosofía y de la ciencia aristotélica por teólogos y profesores, y el encuentro literario con los clásicos de la Antigüedad, son pruebas suficientes de los cambios que se estaban produciendo en los círculos intelectuales prehumanistas por aquellas fechas.

En verdad, todas esas novedades, con el tiempo consagradas, no formaban parte más que de una única realidad: la del redescubrimiento de la Antigüedad, fuente viva del Humanismo. Francesco Petrarca (1304-1374) y Giovanni Boccaccio (1313-1375) constituyen ejemplos muy representativos de esa etapa. Como erudito, bibliófilo y crítico de textos, Petrarca se convirtió en un auténtico maestro al estudiar, corregir y liberar de corrupciones las obras de Virgilio, Tito Livio, Cicerón y San Agustín. Su propia obra literaria estaba impregnada de esa erudición y era deudora de aquella edad de oro. Boccaccio, por su parte, quien reunía las virtudes de Petrarca, al que consideraba su maestro, aprendió el griego en Florencia con Leoncio Pilato y junto a éste impulsó su enseñanza pública en la ciudad, al mismo tiempo que traducían a Homero y Eurípides. Petrarca y Boccaccio tuvieron continuadores fervorosos. Coluccio Salutati (1331-1406), bibliófilo y latinista, ejerció una influencia decisiva sobre los humanistas florentinos, coleccionando textos clásicos y apoyando la creación de una cátedra de griego en Florencia, gracias a cuya labor se tradujeron y se trataron las obras de Tucídides, Ptolomeo, Platón y Homero.

⁴ Cfr. Ramón Xirau, *Ars brevis. Epígrafes y comentarios*, El Colegio Nacional, México, 1985, págs. 33-45; en donde comenta y publica varios pasajes extracitados de la obra del místico del Rin.

⁵ Cfr. Ídem, "El madero ardiente", en *Palabra y silencio*, Ed. Siglo XXI, México, 1971 (2a. ed.), págs. 49-61.

lo inefable del conocimiento de Dios?⁶ Encontramos en Xirau una valoración existencial de la razón. Pues la vida humana, si no se reduce a la razón, está también movida por ella, y Xirau no quiere ignorarlo. Su creencia en la razón y en la intuición más que una toma de posición contra la razón misma, es en el fondo una lucha contra la pereza intelectual, contra el dogmatismo que tiene ya soluciones hechas y que sólo se preocupa por fijar lo muerto.

¿De dónde le viene a Ramón Xirau esta innegable aspiración, esta solicitud intensa de Dios en "tiempos de penuria" como dijera en su día Rilke y repitiera Heidegger? Feuerbach decía: Verdad es el hombre; el ser absoluto, el Dios del hombre, es el ser mismo del hombre; el hombre de la religión tiene como objeto su propia naturaleza. Por tanto, Feuerbach mostró que el hombre se ha pensado, realizado y alienado bajo el nombre de Dios y que basta con negar el sujeto de los predicados cristianos para reconciliar al hombre con su verdad. Desaparecido Dios desapareciente, nos encaminamos como seres terrestres y finitos, pero también como aquellos que tienen relación con lo absoluto (teniendo poder para fundar, para crear, y crearse) hacia nosotros mismos aquí ya desde siempre, sólo separados de nosotros por el egoísmo. Todos los poderes prometeicos que nos atribuimos o que nos dejamos de atribuir por ese doble rasgo –la finitud, lo absoluto– pertenecen elementalmente a la teología.

Sea su rival, su reemplazante o su heredero, el hombre, creador de sí o en devenir hacia el omega, sólo es el suplantador de un Dios que muere para renacer en su criatura. El humanismo así planteado es, entonces, un mito teológico. De allí su atractivo, su utilidad. Tocar al hombre es tocar a Dios. Dios está ahí como huella y como porvenir, cada vez que las categorías mismas que sirvieron para el pensamiento del *logos* divino son devueltas, aunque sea profanadas, a la comprensión del hombre y, a la vez, confiadas a la historia.

En el pensamiento de Xirau, -si bien creo que es posible encontrar sus raíces en esta tesis, por lo que es un humanista en el pleno sentido del término- sigue siendo necesario encontrar un lenguaje apropiado para mencionar, hablar, decir de Dios. Xirau como pensador es un buscador de Dios y, sin embargo, no pretende haber llegado a ese hablar de Dios, tan sólo está en camino hacia él. La verdad es que está en camino en la totalidad de su pensamiento, pero mucho más en la cuestión de Dios, que es lo último del camino, de ese camino del pensar.

La preocupación de Dios, como hemos dicho, está latente en toda su obra, de una u otra manera, él siempre ha dirigido su

⁶ Véase su búsqueda de algunas pruebas racionales para apoyar la existencia de Dios en su trabajo "Dioses, ídolos, argumentos", en Ídem, *De ideas y no ideas*. México: Joaquín Mortiz, 1974, págs. 76-88.

mirada a Dios, cuando menos a ese Dios que ocupa su pensamiento y que no es el Dios de la metafísica; sus lacónicas alusiones son sólo erupciones *ex abundantia cordis* o miradas del caminante hacia la lejanía adonde quisiera llegar; cualquiera que sea el tema de sus lecciones o ensayos, en sus libros como *Palabra y silencio*, en *De ideas y no ideas*, sobre todo en su trabajo de «Dioses, ídolos, argumentos», o en *El tiempo vivido; Tres poetas de la soledad; Más allá del nihilismo; Dos poetas de lo sagrado; Poesía y conocimiento; Sentido de la presencia; Cuatro filósofos y lo sagrado*, (*Teilhard de Chardin, Martin Heidegger, Ludwig Wittgenstein, Simone Weil*); *Octavio Paz: el sentido de la palabra*; o, *De mística* y, en general en su obra⁷, casi siempre las palabras finales son para iluminar desde las posiciones conquistadas el remoto y misterioso horizonte de la divinidad.

De esta manera podemos decir que si lo religioso existe es porque hay una estructura de la conciencia humana basada en la relación con lo sagrado de la que nos habla Xirau. Explicar desde fuera tal experiencia se presenta como tarea imposible, pues no podría dar cuenta de su verdadera razón de ser. La comprensión de lo religioso implica la aceptación de su propia significación: lo sagrado es la dimensión humana —en cuanto experiencia subjetiva y en cuanto realidad objetiva que motiva esa experiencia— de inserción en una totalidad que permite al hombre tomar conciencia de que es tal hombre.

Como señalaba líneas arriba, el hombre para Ramón Xirau se halla enfrentado a una situación límite que le configura: la historia, el devenir, la fugacidad temporal. Ante esa experiencia límite (limitadora y situadora) el hombre se capta como algo efímero y se ve necesitado de salir de esa finitud, superar esa condición histórica. El pensamiento socorre al hombre en su huida hacia delante. Pero el pensamiento religioso da un paso más y afirma al hombre en la existencia por su relación con la realidad de lo sagrado. Quizá por ello el hombre se comprende a sí mismo y su situación en el mundo, sobre la seguridad de que es lo sagrado lo que sostiene toda la realidad.

La sacralidad para Xirau es fuente de lo real, sustrae al hombre y al mundo de un devenir incierto y afirma la existencia sobre un cimiento de realidad que llena de significado toda la experiencia humana. Por eso lo sagrado es ante todo poder como podría bien rubricarlo Van der Leew; fuerza que no sólo subsiste como algo diferente, totalmente otro como quería Rudolf Otto, sino que da consistencia a todo lo demás como quiere Xirau. Lo que no es sagrado es profano, inconsistente por sí mismo, fenoménico frente

⁷ Cfr. Alberto Constante, *La obscenidad de lo transparente*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 1994, especialmente el ensayo dedicado a la obra de Ramón Xirau: "Ramón Xirau: un intervalo esperanzado", donde se analiza el sentido de la obra en general.

a la esencialidad última de lo sagrado. Quizá por ello Xirau bordaba en silencio aquellas palabras en donde se interrogaba sobre lo sagrado: "¿Qué es lo sagrado? Hay que decir, inmediatamente, que la palabra puede referirse a la experiencia humana o puede referirse al mundo. Sin embargo, como la sacralidad del mundo es vivencia de los hombres, me inclinaré a verla como forma de la vida y de la conciencia"⁸. La etimología de la palabra "sagrado" (o "sacro") no es misteriosa. El verbo *sacrare* significaba "consagrar"; lo *sacrum* era para los latinos el objeto del culto. Desde Tácito, algunos historiadores empleaban la palabra para designar la "santidad". Lo que importa es señalar desde un principio que la palabra "sacralidad" puede aplicarse al sujeto que la experimenta, a los actos de este sujeto y a la cosa sagrada o consagrada.

Pero, ¿cómo definir lo sagrado? Xirau nos dice que él la toma como "forma de la vida y de la conciencia". El intento de definirla tiene también una historia, principalmente, en la primera mitad del siglo XIX, Bachofen y, en el siglo XX, Durkheim, Mauss, Caillois y, de manera notoria, Eliade y Otto (desde luego, Rudolf).

Por otro lado, el filósofo de *De mística* nos puede dar la impresión de poseer una actitud negativa hacia Dios porque su postura está determinada desde un doble no: el ya no de la idea metafísica de Dios y el todavía no de un nuevo decir sobre Dios. Por ello, el dios de la metafísica corre en Xirau la misma suerte que la metafísica en general, es decir, de ese pensamiento que trata de reducirlo todo a simples cosas o entes, aislables, definibles, utilizables, manejables, pero no de ese Dios al que Xirau nos impele cuando dice:

Hay que regresar a lo ilimitado, lo silencioso por impronunciable, para saber que este silencio imponderable es también la Palabra misma que nos pondera. Hay que regresar a nosotros mismos, a la quietud silenciosa de nosotros mismos, para oír el verdadero decir de 'la palabra': su decir anunciado, pronunciado y callado. Allí a lo que san Juan llamó soledad sonora; lo que san Juan llamó la música callada⁹.

Habría que decir que la perfección formal e incluso la belleza de la construcción aristotélica con la que partió la ontoteología y que ha constituido nuestro pasado histórico, incluso nuestra más íntima creencia, no debe disimularnos, sin embargo, subsiste el hecho de que el concepto de "ser" es más universal que el concepto de Dios, mientras que Dios es el principio del ser y el que permite explicarlo. Pero el Dios de la filosofía no es el verdadero Dios, ante él no es posible "ni caer de hinojos, ni temblar, ni orar, ni danzar,

⁸ Ramón Xirau, "De lo sagrado", en *Dos poetas y lo sagrado*, México: Joaquín Mortiz, 1980, págs. 11-12.

⁹ Ramón Xirau, "Palabra y silencio", en Ídem, *Imagen y obra escogida de Ramón Xirau*, México, UNAM, 1985, pág. 35.

ni cantar". Ni mucho menos expresar o morigerar el dolor de la existencia.

Dios no entró a la teología cristiana a través de la palabra revelada, sino por la puerta falsa de la metafísica; no fue el cristianismo quien introdujo a Dios en la filosofía griega con el fin de cristianizarla y poder asimilarla, sino al revés, al percatarse los teólogos cristianos del carácter teológico que ostentaba la metafísica griega, se la apropiaron a una como su correspondiente Dios. Por ello pudo Duns Scoto señalar que *Omnia entia habent attributionem ad ens primum, quod est Deus*; pero la relación entre esos entes mundanos y Dios seguirá siendo ontológicamente oscura mientras no se pueda definir el ser, y el ser no puede definirse sino por Dios.

La previa coloración onto-teológica de la metafísica ofreció la posibilidad de que la teología cristiana se apoderase de la filosofía griega. Si esto fue para su provecho o su daño decídanlo los teólogos por la experiencia del cristianismo, teniendo en cuenta lo que está escrito en la primera carta de San Pablo a los corintios: ¿no ha convertido Dios en necedad la sabiduría del mundo? Lo que principalmente sedujo a los pensadores cristianos fue la aparente analogía entre la dualidad de mundos en Platón y la doble realidad temporal y eterna del cristianismo. Platón había escindido la apariencia y el ser (como también la realizó Aristóteles), haciendo consistir éste en *Ideas* y duplicando la realidad en mundo inferior, sensible, y mundo superior, suprasensible o inteligible. Los pensadores cristianos acabaron por adoptar en lo esencial este esquema, convirtiendo el mundo superior en Creador y el inferior en criatura; Dios sería un Dios meta-físico, lo supremo en el mundo de las ideas.

Una auténtica teología cristiana, bien podríamos decir con Xirau, habría consistido en la interpretación intelectual de la experiencia cristiana del mundo, de la fe cristiana desde sí misma y sin buscar apoyaturas en la filosofía. "Sólo en épocas en las que ya no se cree en la verdadera grandeza del quehacer teológico se llega a la funesta opinión de que una teología podría salir ganando o incluso podría ser sustituida, con una supuesta renovación mediante la filosofía y así adaptarse a las necesidades de los tiempos"¹⁰.

Xirau creo que tiene fe en una teología cristiana, no cree, en cambio, en la posibilidad de una "filosofía cristiana", título que podríamos pensar equívoco y, en rigor, contradictorio. La teología cristiana tradicional, lo mismo que la metafísica es una vía cerrada para su intento de alcanzar una idea más divina de Dios, así no nos puede extrañar el relativo mutismo ante el tema de Dios en los tiempos que corren, en donde sólo podemos sentir la "nostalgia

¹⁰ *Ibidem.*, p. 40.

de Dios". La acción parasitaria de la metafísica dentro del pensamiento cristiano ha favorecido el proceso de secularización de los pueblos occidentales y no nos referimos a la negación de Dios, sino al fenómeno de haberse configurado el cristianismo a la manera de una ideología, dando con ello lugar a una huida de Dios.

Coda final:

¿A qué clase de humanismo nos hemos estado refiriendo? Ni una filosofía, ni una antropología: decir noblemente lo humano en el hombre, pensar la humanidad en el hombre, es llegar rápidamente a un discurso insostenible y ¿cómo negarlo? Quizá lo que podemos hacer es afirmar el humanismo como Xirau: en lo no rechazable, en aquello donde recibe su estilo menos engañoso. Nunca en las zonas de la autoridad, del poder y de la ley, sino tal como fue llevado hasta el espasmo del grito: en la esperanza de la Gracia de un Dios, en la creencia del temor de Dios, en la redención y en el perdón.

Bibliografía

- Aullón de Haro, Pedro. *Idea de la literatura y teoría de los géneros literarios*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2016.
- Constante, Alberto. *La obscenidad de lo transparente*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1994.
- Xirau, Ramón. *Ars brevis. Epígrafes y comentarios*. México: El Colegio Nacional, 1985.
- _____. *De ideas y no ideas*. México: Joaquín Mortiz, 1974.
- _____. *Dos poetas y lo sagrado*, México: Joaquín Mortiz, 1980.
- _____. *Imagen y obra escogida de Ramón Xirau*. México: UNAM, 1985.
- _____. *Palabra y silencio*. México: Siglo XXI, 2ª edición, 1971.
- _____. *Entre la poesía y el conocimiento. Antología de ensayos críticos sobre poetas y poesía iberoamericanos*. Pról. A. Castañón, selec. J. Ramírez. México: FCE, 2001.

La música en la poesía de madurez de Ramón Xirau

Adriana Beltrán del Río Sousa
Universitat de Barcelona
abeltrandelrio@gmail.com

Citation recommandée : Beltrán del Río Sousa, Adriana. "La música en la
poesía de madurez de Ramón Xirau". *Les Ateliers du SAL* 12 (2018) : 48-59.

El poemario *Graons* [*Gradas*]¹ (1979), con prefacio de Octavio Paz, fue un verdadero ecuador en la carrera poética de Ramón Xirau. A partir de ese momento su poesía es más madura y más profunda. *Dit i descrit* [*Dicho y descrito*] (1983), *Indrets del temps* [*Lugares del tiempo*] (1999), *Ocells* [*Pájaros*] (1986) y *Natures vives* [*Naturalezas vivas*] (1991) son cuatro poemarios marcados por la música, con numerosos poemas dedicados a compositores. Pero la música no solo está presente de manera temática: se encuentra en el centro mismo de la poética de Xirau. Dicho con sus propias palabras, "en el poema está implícito el juego de la palabra y el silencio como en la música" (Bernárdez, "Entrevista" 51).

La música ligada

La melomanía de Ramón Xirau no era un asunto desconocido. Él mismo la confesó en entrevistas, afirmando su gusto por la música clásica, y "en especial la del ruso Igor Stravinsky y la del español Manuel de Falla" (Bautista, "Nueve décadas" párr. 11). Pero el conocimiento que tenía Xirau de la música no era aquel de un compositor o un instrumentista, sino el de un aficionado que, como todo buen poeta, sabía *recibir* los sonidos del mundo:

Esberla't ona, canta el cant de l'aire
les taronges madures cauen en el prat,
les gavines esclaten.

[...] Calleu, és ell qui parla
silenci, bon silenci,
en el centre del Vent.

Rómpete, ola, canta el canto del aire
las naranjas maduras caen en la pradera,
las gaviotas estallan.

Callad, es él quien habla
Silencio, buen silencio,
En el centro del Viento.
(Xirau, *Poesía completa* 298-299)

En el poema "Vent del centre" ["Viento del centro"], de *Ocells*, la naturaleza sonora se caracteriza por el desorden e incluso una cierta violencia que se manifiesta en la ambigüedad de la palabra "esclaten" ["estallan"], que describe tanto un graznido como una explosión. El único sonido capaz de restablecer el orden, al final del poema, es el Viento de la divinidad.

La gran mayoría de las referencias sonoras y musicales de la poesía de madurez de Xirau están relacionadas con la religión.

¹ Todas las traducciones castellanas presentadas son de Andrés Sánchez Robayna. Ver bibliografía.

Ramón Xirau era un hombre de fe, y el pensamiento cristiano impregnó tanto sus obras ensayísticas como sus obras poéticas, en especial al final de su vida. Las primeras secciones de los poemarios *Ocells* e *Indrets del temps* reciben su nombre de dos formas tradicionales de la música litúrgica, "Càntics, campanes" ["Cántico, campanas"] y "Salm i garbes" ["Salmo y gavillas"]. La yuxtaposición en ambos títulos de un término sacro y otro profano es el testimonio de la conciencia que tenía Ramón Xirau de que la música contribuye a la omnipresencia a la divinidad.

Si la música en la poesía ramoniana es religiosa, también lo es en una acepción etimológica. Como lo expuso Juliana González, Xirau era un hombre religioso en un "sentido primario, bergsonian [...]: en el empeño de encontrar la "ligazón" y la "religazón" del hombre mismo y del hombre con lo que no es él mismo" (González, "Xirau" 111-112). En sus poemarios de madurez, Xirau entrelaza la música con otras artes. La primera sección de *Dit i descrit*, titulada "Imatges" ["Imágenes"], reúne poemas sobre pintura ("La Dama de l'Unicorn" ["La Dama del Unicornio"], "Jan Van Ecyk", "Malèvitx" ["Malevich"]), arquitectura ("Steinhausen", "Brugge") y música ("Mozart", "Record de Ravel" ["Recuerdo de Ravel"]). Algunos poemas alcanzan altos niveles de sinestesia, como "Catedrals, monstres, portents" ["Catedrales, monstruos, portentos"], del poemario *Ocells*:

Catedral, naus, cruïlles, la música en els orgues
—Chartres, Colònia, Amiens, barcelonina
"íntima catedral", a prop d'un mar no gens visible.
La música i el cant: a través dels vitralls
tots els colors s'alien, *opus*, d'art,
com s'alien colors, definitivament, en la natura.
M'hi he fixat, Senyor Déu, els arquitectes
et canten, musicals, gregoriosos l'Himne.[...]

Naves, cruceros, catedrales, la música en los órganos
Chartres, Colonia, Amiens, barcelonesa
"intima catedral", cerca de un mar nada visible.
La música y el canto; por los vitrales, todos
los colores se juntan, *opus* de arte,
lo mismo que se juntan en la naturaleza
Me he dado cuenta de ello, Señor, los arquitectos
Te cantan musicales, gregoriosos, el Himno.
(*Poesía completa* 328-329)

De la poética de la imagen a la poética del ritmo

Al integrar la música en su escritura, Ramón Xirau la convierte, primero, en *imagen*. La imagen es uno de los rasgos más característicos de aquella poesía del siglo XX que liberada de la rima, la métrica y la tipografía clásica, busca una forma de virtuosismo en

la reunión fuertemente significativa de los opuestos. En palabras de Octavio Paz,

Cada imagen —o cada poema hecho de imágenes— contiene muchos significados contrarios o dispares, a los que abarca o reconcilia sin suprimirlos. Así, San Juan habla de "la música callada", frase en la que se alían dos términos en apariencia irreconciliables. [...] Épica, dramática o lírica, condensada en una frase o desenvuelta en mil páginas, toda imagen acerca o acopla realidades opuestas, indiferentes o alejadas entre sí. Esto es, somete a unidad la pluralidad de lo real. (98-99)

El proceso de transformación de la música en imagen se observa en el poema "Record de Ravel", de *Dit i descrit*. El poema se refiere a una obra de Maurice Ravel titulada *Pavane pour une infante défunte*, compuesta en 1922.

Escolta, escolta aquesta mort
tristament dita amb notes greus,
som en el temple, en la calitja
d'una matinada grisa i sorra,
melodies et parlen
infanta, en el jardí
de les fulles d'amor.

[...] Parlem-ne poc, escolta
és gairebé una ratlla sola,
melodía ratlla
que es corba en l'aire en la calitja
i l'or d'ahir, en les violes,
et canta, tristament,
ona lleu en el llac d'uns ulls breus
que neixen, viuen, miren, morts.

Escucha, escucha, esta muerte
con tristeza expresada en notas graves,
estamos en el templo, en la calina
de una mañana gris y arena
melodías te hablan,
infanta, en el jardín
de las hojas de amor.

[...] Hablemos de ello poco, escucha
es casi una raya sola,
melodía raya
que se curva en el aire, en la calina
y el oro de ayer, en las violas,
te canta, tristemente,
ola leve en el lago de unos ojos breves
que nacen, viven, miran, muertos.
(*Poesía completa* 216-217)

"Record de Ravel" se abre con una descripción sonora, pero esta se transforma enseguida en una serie de imágenes: "el templo",

"la calina", "el jardín". Lo que se configura aquí es un imaginario que recuerda las reflexiones de algunos musicólogos sobre el poder de sugestión de la música (Walton, *Listening with imagination*). En la última estrofa del poema se repite el mismo esquema descripción-imagen, pero de una manera más sutil. Y es que la transformación del sonido ocurre en varias etapas. Primero, se convierte en una "raya", la cual es, a la vez, una imagen concreta —la línea del pentagrama— y una metáfora de la *línea melódica* de la obra, percibida como dominante respecto a la armonía. Después de estas alusiones teóricas, empero, la raya "se curva en el aire en la calina", integrándose de nuevo en el paisaje imaginario. La "ola leve en el lago" en la que se convierte la raya es, pues, la metáfora de una metáfora. Con ella se inaugura la imagen final, que condensa el sentido metafísico de la *Pavane* de Ravel.

Ramón Xirau experimenta con la imagen musical, pero también es consciente de las limitaciones que tiene por su carácter discursivo. En "Mozart", de *Dit i descrit*, el poeta opone dos concepciones distintas de la música, y afirma su predilección por una de ellas:

Si em diuen: qui?, dic Mozart.
Schönberg, el de la nit
fa lògica, vindrà després el cant.
Mozart no, és melodia
(llegiu les seves lletres).
La Linz, dos dies,
les Misses pregun, pregun, l'esperit
és etern. També immortal el cos
entre el goig i dolor tot alegria.
Eine Kleine... Volem sentir-te cada dia.
Si em diuen: qui?, dic Mozart i alguns noms
absoluts [...].

Si me dicen: ¿quién?, digo Mozart.
Schönberg, el de la noche
resulta lógico, vendrá después el canto.
Mozart no, es melodía
(leed sus cartas)
La Linz, dos días,
las Misas oran, oran, el espíritu
es eterno. Inmortal también el cuerpo
entre gozo y dolor todo alegría.
Eine Kleine... Queremos escucharte cada día.
Si me dicen: ¿quién?, digo Mozart y algunos nombres
Absolutos [...]

(*Poesía completa* 214-215)

Al referirse a un Schönberg que "hace lógica", Xirau parece estar aludiendo a las experimentaciones e innovaciones del compositor, creador del dodecafonismo y uno de los primeros adeptos de la música atonal. Pero la precisión "el de la noche" es una clara referencia a *Noche transfigurada*, op. 4, compuesta en 1899 y por

lo tanto anterior al período experimental de Schönberg. En realidad, la oposición fundamental es aquella de la "lógica" y el "canto", o dicho en otras palabras, de la música *racional* y la música *irracional*. De acuerdo con la descripción que hace el poeta de la *Sinfonía nº 36*, "Linz", las *Misas* y la *Serenata nº 13 para cuerdas* (*Eine kleine Nachtmusik*) de Mozart, la segunda sería más emocional y más cercana a lo sagrado. Al decantarse por ella, Ramón Xirau convierte la preeminencia de la melodía en un criterio estético.

Pero, ¿cómo plasmar la irracionalidad de la música en un poema? Después de las composiciones de *Dit i descrit*, *Natures vives* ofrece una serie de poemas que se alejan de la imagen y aun de la descripción para *imitar* el estilo de los compositores a los que se refieren. El mejor de los ejemplos es sin duda "Mompou", dedicado al compositor catalán epónimo. Entre las obras de Ramón Xirau y las de Frederic Mompou existe un parecido estético que han sabido ver algunos críticos, como Verónica Volkow:

Tanto Mompou como Xirau aman la compleja sencillez; ambos son miniaturistas refinados cercanos al impresionismo; ambos contemplan y evocan el paisaje de Cataluña; ambos son contempladores natos de la naturaleza y lo sobrenatural; ambos son místicos que cantan a la vida toda y a Dios (291).

Efectivamente, en el poema "Mompou" se encuentra aquel miniaturismo cuya "compleja sencillez" proviene del tiempo dedicado a la elección y a veces confección de las palabras. Pero la semejanza va más allá: el poema parece representar, además de una impresión, un ritmo.

Naturalba
Mompou
poc a toc
i
meravella
oblidat?
Clara molt clara Primavera.

Naturalba
Mompou
poco a toque
y
maravilla
¿olvidado?
Clara muy clara Primavera.
(*Poesía completa* 416-417)

Frederic Mompou se definía a sí mismo como "un hombre de pocas palabras y un músico de pocas notas" (*Biografía*, párr. 11). La misma economía se observa en este poema, cuya estructura

podría recordarnos aquella de una obra breve del compositor, "Jeunes filles au jardin", que forma parte de las *Scènes d'enfants*, compuestas entre 1915 y 1918. La introducción de esta pieza para piano consiste en una sucesión de compases ternarios en los cuales se multiplican los silencios. De la misma manera, los versos del poema son casi todos trisílabos —en la métrica catalana, solo se cuenta hasta la última sílaba tónica— y están espaciados por blancos gráficos que fuerzan el silencio. La melodía de "Jeunes filles au jardin" comienza después de la introducción: es ternaria, pero más elaborada. A ella podría corresponder el verso final del poema, cuya temática es similar a la de la pieza de Mompou.

La representación rítmica que aparece en "Mompou" es más una intuición que una poética. Esta surgirá unos años más tarde, como lo demuestra la primera estrofa del poema suelto "Melodies hi són" ["Hay melodías"], escrito entre 1992 y 1994:

Melodies hi són precisen ritmes
música en els arbres, les rels, els cants.
Tardor. El vent no esborra el cant.
Melodies hi són [...].

Hay melodías y precisan ritmos
música por las ramas, las raíces, los cantos.
Otoño. No borra el viento el canto.
Hay melodías [...]. (*Poesía completa* 460-461)

La falta de puntuación en los dos primeros versos podría hacernos pensar que el sintagma verbal "precisan ritmos" tiene dos sujetos, "melodías" y "música en las ramas, las raíces, los cantos". La consecuencia de esto es importante, ya que desvela la concepción filosófica que se encuentra a la base de la *poética del ritmo* de Ramón Xirau, y que podemos resumir de la siguiente manera: el ritmo es la fibra tanto de la música como de la naturaleza, porque es el testigo del paso del tiempo y de la vigencia de la vida (fundamentos, ambos, del concepto ramoniano de la *presencia*). Toda la poesía rítmica de Xirau se basa en este principio metafísico que captó tan bien Yves Bonnefoy, evocando la existencia de un "sonido fundamental" del mundo:

Nous avons tous, cependant, non pas simplement entendu mais écouté, à des moments de nos vies –souvent dès l'enfance–, le bruit des gouttes d'eau d'une averse frappant quelque toit ou vitre tout près de nous. Ce bruit s'interrompt et reprend, parfois il se précipite, le hasard qui est en son fond se montre en son évidence que rien n'explique, et cette expérience d'une non-signification absolue dans ces chocs intermittents vide le bruit de toute autre chose que soi mais, aussi bien, fait de lui la réalité en ce qu'elle a de plus lointain autant que de plus enveloppant, de plus proche : le tout se révèle dans la partie qui s'efface. Ce bruit, c'est l'Un du monde s'ouvrant,

et nous qui écoutons les gouttes se succéder de cette manière aléatoire, nous voici au rebord du gouffre, nous ressentons ce qu'y tomber pourrait être, nous sommes à la fois le particulier, totalement resserré sur son instant et son lieu, et cette unité, maintenant presque vécue. (*L'Alliance de la poésie et la musique* 21)

Curiosamente, una imagen idéntica a aquella empleada por Yves Bonnefoy aparece en un poema de Ramón Xirau titulado "Recordo Stravinski" ["Recuerdo a Stravinsky"]: "(En la cuina, no res, / el degoteig d'aigua.)" ["En la cocina, nada, / el goteo del agua."] (*Poesía completa* 278-279). La posición central de estos versos en el poema, así como el paréntesis que los enmarca sugieren una esencialidad que le hace eco a las palabras de Bonnefoy. Y es que, aunque no sea el caso de todos los poemas, la mayor parte de aquello que podríamos denominar la *poesía rítmica* de Ramón Xirau –es decir, la que está marcada por una poética del ritmo– parece estar a la búsqueda de algo parecido a una esencia.

De la música como aproximación al sentido

La reflexión metafísica de Ramón Xirau es inseparable de la teología. Su interés por la poesía y el cristianismo lo han llevado a reflexionar y escribir sobre la mística. *Palabra y silencio* (1968) contiene un ensayo sobre San Juan de la Cruz, y la interrogación continúa en *De mística*, publicado en 1992. La mística tampoco está ausente de su poesía, sobre todo a partir de *Graons*, que explora, con ecos recurrentes de San Juan de la Cruz, el tema de la escala ascendente hacia Dios. En su exploración de la música, Xirau también recurre a la mística, como se puede observar en el poema "Visions de Messiaen amb Hildegarda" ["Visiones de Messiaen con Hildegarda"], de *Indrets del temps*:

I

L'espai és mort
en l'horitzó del camp
creix canta parla
l'Arbre de la Vida
en el Jardí del Temps.

$$[\dots]$$

Muere el espacio
en el confín del campo
canta habla crece
el Árbol de la Vida
en el Jardín del Tiempo.

3

Petites les litúrgies
visibles pedres verdes

verdegen prop dels arbres

Arbre de Vida sí
en el Jardí del Temps.

Pequeñas las liturgias

Visibles piedras verdes
junto a los árboles verdean

Árbol de la Vida sí
en el Jardín del Tiempo.
(*Poesía completa* 504-505)

En estas dos estrofas ocurren dos fenómenos paradójicos: la condensación y la dispersión. Los dos primeros versos ofrecen una descripción en diez sílabas de la inmensidad, y en el resto del poema se elude la puntuación y las conjunciones. El espacio liberado se llena a su vez de blanco, creando un notorio efecto de dispersión. El poema puede entenderse mejor desde una lectura mística, sobre todo si es, como podemos suponerlo, una explicación de las impresiones dejadas por la música de Olivier Messiaen, compositor francés y de Hildegarda von Bingen, pensadora, poeta, música y mística del siglo XI. Xirau parece sugerir aquí que la música permite el acceso tanto a lo más esencial (de allí la condensación) como a lo más indecible (de allí la dispersión y el silencio). Esto no puede sino recordarnos las concepciones de San Juan de la Cruz, para quien el sentimiento divino solo puede obtenerse a través del recogimiento interior, en el silencio del cual se distingue una leve música, la "música callada" (*Palabra y silencio* 37-38).

Este tipo de experimentaciones podrían hacernos pensar que Ramón Xirau buscaba una cierta esencialización de la poesía a través de la música. Pensadores como George Steiner han evocado la tentación que ha tenido la poesía moderna de disolverse para convertirse en música:

From this vast topic of the interactions of music with language, I want to abstract only one theme: the notion that poetry leads toward music, that it passes into music when it attains the maximal intensity of its being. [...] By a gradual loosening or transcendence of its own forms, the poem strives to escape from the linear, denotative, logically determined bonds of linguistic syntax into what the poet takes to be the simultaneities, immediacies, and free play of musical form. (*Language and silence* 39-40)

Algunos poemas musicales de Ramón Xirau no están lejos de lo que expone Steiner. La serie "Joc" ["Juego"] de *Natures vives* (*Poesía completa* 410-415), que menciona explícitamente dos obras de Erik Satie —las *Gimnopedias* (1888) y los *Preludios blancos para un perro* (1912) — se caracteriza por una profusión de blancos tipográficos y una reducción de versos aún más marcadas que en "Visions de Messiaen amb Hildegarda".

Pero aunque tienden a reducir el lenguaje, las experimentaciones rítmicas y gráficas de *Natures vives* no llegan a disolverlo por completo. Xirau intuye que la música y el silencio son importantes para la búsqueda metafísica que realiza en su poesía, pero también sabe, como Adorno, que “toda música tiene como Idea la forma del Nombre divino, es decir, que el objetivo de la música es pronunciar el Nombre mismo” (*Quasi una fantasia* ap. Finck, *Poésie moderne et musique* 35).

En sus dos últimos poemas de tema musical, "Novament Mompou" ["Nuevamante Mompou"] y "Corelli" (*Indrets del temps*), el poeta parece realizar una reconstrucción de la palabra a partir del silencio. "Corelli", dedicado al compositor italiano del siglo XVII, se abre con una interrogación que bien podría referirse al lenguaje "perdido": "Señor/ ¿dónde están las naves?/ [...] ¿Dónde la voz sonora de aquel viento tranquilamente calmo?". La respuesta es esclarecedora: "Todos los fuegos reaparecen / al fondo de lo oscuro" (*Poesía completa* 534-535). En "Novament Mompou", la reconstrucción del lenguaje es visible incluso gráficamente:

És breu la veu el camp fugaç.

[...] Un arc de llum cant
de llum un arc el camp.

Immensament el silenci parla
ratlla molt fina
tall l'horitzó
i escolto el testament d'Amèlia
la Dama d'Aragó
vol lleu del rossinyol
que se'n va a França.

Breve es la voz fugaz el campo

[...] Arco de luz el canto
de luz un arco el campo.

Inmensamente habla el silencio
raya muy fina corte el horizonte
y escucho el testamento de Amelia
la Dama de Aragón
vuelo leve del ruiseñor

que se va a Francia.

(*Poesía completa* 532-533)

La música sigue estando muy presente en este poema, tanto en las sonoridades como en el ritmo. Hay aliteraciones, rimas internas y un interesante quiasmo semántico-rítmico: las expresiones “un arc de llum” y “de llum un arc” se responden en cuanto al

sentido, y los versos que las contienen están compuestos, métricamente, por una sucesión 4-3-4 ("un arc de llum"; "cant/de llum"; "un arc el camp"). El quiasmo es un buen ejemplo para mostrar cómo el ritmo incrementa su valor cuando apoya y entra en diálogo con el lenguaje. Los cuatro últimos versos contienen referencias a las versiones que hizo Frederic Mompou de las canciones tradicionales catalanas "El testament d'Amèlia", "La dama d'Aragó" y "Rossinyol que vas a França" (*Cançons i danses* [*Canciones y danzas*]: 8, 9, 12). No es una coincidencia que estas obras surjan de la conjunción del lenguaje popular y la música.

La reconstrucción del lenguaje en la poesía musical de Ramón Xirau se debe, quizás, a la conciencia que tomó el poeta de que la música, por sí sola, no puede transmitir sentido. Esta idea es el núcleo de un ensayo de T. W. Adorno titulado "Fragmento sobre música y lenguaje". Para Adorno, la música está desprovista de conceptos y de intención, los cuales solo están contenidos en el lenguaje. Es posible que en sus últimos poemas sobre compositores, Xirau haya querido revalorizar el lenguaje a través de la música y del silencio. Porque la Palabra, en cuanto que es acceso a la verdad divina, supone necesariamente una preservación del sentido.

De *Dit i descrit a Indrets del temps*, los poemas dedicados por Ramón Xirau a compositores del mundo occidental suman un total de once. Nada permite afirmar que se trata de una serie, pero lo que sí es seguro es que todos están atravesados por una reflexión de la cual participan, también, los demás poemas de tema musical. La música es *desveladora* por su fuerza sugestiva, pero a la hora de buscar verdades metafísicas, debe subordinarse y en todo caso aliarse al lenguaje, único portador del sentido.

Bibliografía

- Adorno, Theodor. *Escritos musicales I-III*. Madrid: Akal, 2006.
- Bautista, Virginia. "Nueve décadas de Ramón Xirau, poeta y filósofo". *Excelsior* (19 de enero 2014). Web. 5 marzo 2018 <<http://www.excelsior.com.mx/expresiones/2014/01/19/939111>>
- Bernárdez, Mariana. "Entrevista con Ramón Xirau: la presencia es ir dentro de un barco". *Periódico de poesía. Nueva Época* (1994): 50-53.
- Biografía de Frederic Mompou. Fundació Mompou. Web. 5 marzo 2018 <<http://fundaciomompou.cat/es/biografia-frederic-mompou/>>.
- Bonnefoy, Yves. *L'Alliance de la poésie et la musique*. Paris : Galilée, 2007.
- Finck, Michèle. *Poésie moderne et musique, « Vorrei et non vorrei »*. *Essai de poétique du son*. Paris : Honoré Champion, 2004.
- González, Juliana. "Xirau: filosofía, poesía y religión". *Poesía, ensayo y crítica en la vida de Ramón Xirau*. México: Conaculta, 2001.
- Paz, Octavio. *El arco y la lira*. México: Fondo de cultura económica, 2013.
- Steiner, George. *Language and Silence*. New York: Atheneum, 1967.
- Volkow, Veronica. "La búsqueda de la integración". *Poesía, ensayo y crítica en la vida de Ramón Xirau*. México: Conaculta, 2001.
- Walton, Kendall. "Listening with Imagination: Is Music Representational?". *Music and Meaning*, Ed. Jenefer Robinson. Ithaca: Cornell University Press, 1997.
- Xirau, Ramón. *Palabra y silencio*. México: Siglo XXI, 1968.
- _____. *De mística: Maestro Eckhart, San Juan de la Cruz, Edith Stein, Simone Weil*. México: Joaquín Mortiz, 1992.
- _____. *Poesía completa*. Trad. Andrés Sánchez Robayna. México: Fondo de Cultura Económica, 2007.

Articles

La pluralité de la littérature colombienne

Sur les traces de l'indien-loup. Manuel Quintin Lame et la corpo- politique du savoir

Philippe Colin
Université de Limoges
philippe.colin@unlim.fr

Citation recommandée : Colin, Philippe. "Sur les traces de l'indien-loup. Manuel Quintín Lame et la corpo-politique du savoir". *Les Ateliers du SAL* 12 (2018) : 62-75.

¿Todo pensamiento sufre la gravedad del suelo, o es posible lograr un pensamiento que escape a toda gravitación?

Rodolfo Kusch

Dans son testament politique rédigé pendant les années 30, *Los pensamientos del indio que se educó en la selva colombiana*, l'intellectuel et militant indigène Manuel Quintín Lame s'interroge sur la postérité des luttes et des narrations anticoloniales dont il fut, pendant près de trois décennies, l'infatigable instigateur : « ¿Cómo irán a llamar los historiadores del mañana al indiecito Quintín Lame ? Tal vez el indio riberano, o el lobo educado en las selvas colombianas por la naturaleza [...] ». A cette réflexion lucide sur la violence épistémique qui menace les discours toujours inappropriés des sujets coloniaux, on pourrait répondre que, dans ce cas particulier, la téléologie dépurative de l'histoire des vainqueurs ne s'est que partiellement réalisée. L'œuvre et la pensée de Manuel Quintín Lame connaît en effet depuis une dizaine d'années un profond regain d'intérêt, avec l'apparition et la consolidation en Amérique Latine d'approches critiques s'inscrivant dans ce qu'on appelle parfois le « tournant décolonial » (Castro-Gómez et Grosfoguel 9). Ce qui avait été appréhendée pendant longtemps comme le témoignage résiduel d'une infra-histoire des vaincus apparaît aujourd'hui comme une pensée décoloniale majeure.

Je pose d'emblée l'hypothèse qui sous-tendra ce dialogue avec l'œuvre de Lame : en s'attaquant à ce que j'appellerais la politique coloniale de l'être, le leader nasa ne se contente pas de dénoncer la perpétuation de la colonialité du pouvoir sous la république colombienne mais interroge également l'économie politique de la connaissance et de la représentation qui la rendent possible. Pour saisir cette double dimension de la pensée et du projet critique de Lame, il faut rappeler que la colonialité n'est pas seulement le processus global de négation de l'expérience, de l'histoire et des pratiques des corps marqués par le stigmate racial : elle est la négation même de ce processus de négation. Aussi, face à la politique coloniale du savoir et de l'être – ce que Boaventura de Sousa Santos appelle la « production active de l'inexistence » (De Sousa Santos 109) – Lame cherche-t-il à élaborer les conditions d'un projet de libération qu'il conçoit comme étant inséparablement politique, épistémique et ontologique. Dans ce bref article, je chercherai à montrer que ce projet décolonial, exposé dans son manifeste *El pensamiento del indio que se educó en las selvas colombianas*, est fondé sur un maillage ontologique dense qui articule à la fois la matérialité du paysage, les mémoires, les pratiques, les héritages, les espoirs et les désirs. Pour Lame, la pensée n'est pas une pure cognition mais un corps à corps avec des

mondes, une pratique à la fois située et totalisante de la conscience dans sa prise avec le monde.

Le mouvement lamiste

Manuel Quintín Lame fut l'organisateur, pendant la première moitié du XX^{ème} siècle de la plus grande insurrection indigène de l'histoire de la Colombie postcoloniale. Il fit irruption sur la scène politique nationale en 1914, lorsqu'il fut désigné « chef, représentant et défenseur général » des *cabildos* indigènes d'une vaste zone de la cordillère centrale. À cette époque, les derniers territoires nasa et *guambianos* faisaient l'objet d'attaques incessantes de la part des grands propriétaires terriens et d'une nouvelle génération d'entrepreneurs capitalistes liée au secteur agro-exportateur qui étaient parvenus à se tailler, par la force et la corruption, de gigantesques propriétés. Ce processus d'accaparement colonial des terres et de concentration foncière put compter sur le soutien, actif ou passif, des autorités régionales et nationales. En réalité, il réalisait sur le terrain ce qui constituait, par-delà les affiliations politiques, l'un des projets centraux de la république créole : la liquidation, au nom de la marche imparable de la civilisation, de la communauté indigène sous ses formes politiques et territoriales.

La disparition programmée de la propriété collective s'inscrivait en réalité dans un vaste projet biopolitique qui visait l'inclusion légale des sujets indigènes à travers leur disparition en tant que sujets indigènes. Ce projet biopolitique de disparition programmée possédait deux versants apparemment contradictoires mais en réalité complémentaires : d'un côté, un versant disciplinaire et ouvertement volontariste s'appuyant sur la loi et le traitement différencié des sujets critiques ; de l'autre, une politique de l'abandon, jamais explicitée, visant à « laisser mourir » ces sujets et ces formes d'existence archaïques, au nom du « faire vivre » des existences « légitimes » (De La Cadena 98). Cette biopolitique de l'abandon impliquait la qualification des vies indigènes comme « vies nues », autrement dit comme des vies absolument « tuables » dans les régions où s'affrontait la communauté indigène et la grande propriété (Agamben 132). Dans le département du Cauca, comme l'attestent les massacres qui ont jalonné l'histoire de la rébellion indigène, le pouvoir privé, extrajudiciaire et souvent criminel des *hacendados* et des colons fonctionnait comme le complément obscène de la loi de l'état colombien.

L'insurrection lamiste – *la quintiada* – se constitua autour d'une plateforme de revendications, liées à ce que l'on pourrait appeler une économie morale de l'indianité historique, qui incluait la défense de l'intégrité des derniers *resguardos*, la récupération des terres communales englouties par l'expansion du système d'*hacienda*, la fin du métayage servile et le maintien de formes histo-

riques de solidarité communautaire. La *quintiada* fut indéniablement une lutte anticoloniale : articulée dans la langue hégémonique de l'état, elle dénonçait l'illégalité et l'illégitimité de la « prise de terre » coloniale originelle et de sa poursuite sous la pression du projet républicain modernisateur. Le répertoire d'action du mouvement lamiste comprenait à ses débuts des pratiques insurrectionnelles, mais il changea radicalement à la fin de la première décennie, en grande partie en raison de la campagne de terreur orchestrée par les autorités locales. À partir de 1925, l'épicentre des luttes menées par Lame se déplaça vers le département du Tolima ; il prit alors un tournant essentiellement légaliste, se caractérisant par une approche quasi experte des conflits territoriaux.

Si l'histoire de l'insurrection lamiste est aujourd'hui bien connue grâce à la multitude de documents officiels, d'entretiens et de proclamations rédigés par le dirigeant politique et ses secrétaires, l'étude académique de l'œuvre de l'intellectuel - et en particulier de son testament politique et philosophique, *Los pensamientos del indio que se educó en las selvas colombianas* - est plus récente et reste encore marginale. On notera que ces pensées, dictées par Lame à ses secrétaires entre 1910 et 1930, n'ont été publiées dans leur intégralité qu'en 1971, après que l'anthropologue Víctor Daniel Bonilla et le sociologue Gonzalo Castillo Cárdenas ne redécouvrent le manuscrit original, lequel avait été secrètement conservé pendant près de 30 ans par le *cabildo* du *resguardo* de Ortega¹. Ce manifeste politique est un document exceptionnel à maints égards : si le texte, conservé dans des conditions de grande précarité par les autorités du *resguardo*, s'est longtemps retrouvé dans les marges épistémiques de l'état et de l'histoire, il circula à l'intérieur des communautés indigènes sous la forme d'une mémoire vivante. Cette hétérogénéité épistémologique rend son appréhension extrêmement complexe : si une approche historique permet de le saisir en tant que texte, elle ne permet guère d'en cerner la dimension performative.

« Apprendre à penser pour penser dans la montagne »

La lutte pour la récupération et la revitalisation du territoire constitue l'axe prioritaire de l'action politique lamiste. De fait, une grande partie des textes de Lame, rédigés dans le langage hégémonique de l'état et de la société majoritaire, furent conçus comme des artefacts de combat au service d'une lutte pour la récupération des terres ancestrales. Si cette question reste un élé-

¹ Manuel Quintín Lame, *En defensa de mi raza*, Introducción y notas de Gonzalo Castillo Cárdenas, Bogotá, Comité de defensa del indio, Rosca de investigación y acción social, 1971. Dans cette étude, nous utiliserons l'édition publiée en 2004 par l'Universidad del Cauca qui reprend celle de Gonzalo Castillo.

ment central des *Pensamientos* - à travers notamment une réflexion originale sur la violence originelle comme fondement du droit positif - elle ne constitue que l'une des dimensions du différend opposant les « Indigènes » à la société majoritaire.

Dans le testament de Lame, le différent ne porte en réalité pas tant sur le territoire - au sens d'une *res extensa* qui se tiendrait là, antérieure et extérieure à toute pratique et qu'il conviendrait de récupérer - que sur la relation au territoire et l'ordre politique que cette relation rend possible. Le manifeste de Lame ne propose pas une contre-représentation ethnocentrée du territoire des *nasa* (qui serait dès lors dépendante du modèle colonial) : il prétend plutôt faire le récit de l'émergence d'une pensée constitutive au territoire. Or, ce « penser avec », cette relation non-représentationnelle au territoire, ce refus de la distinction signifié/signifiant, est intégralement politique. Il l'est même doublement.

D'une part, parce qu'il met en lumière la nécessité éthique d'un monde radicalement différent de ce qu'il est. En cela, il opère une compréhension et une critique non-moderne de la modernité. Par compréhension et critique non-moderne il faudrait ici entendre l'élaboration d'un discours critique qui n'est pas une simple formation réactive au projet moderne/colonial - un discours de retournement - mais qui implique, selon l'expression d'Enrique Dussel, « une positivité distincte » de celle de la modernité/colonialité (Dussel 63). Autrement dit une compréhension et une critique s'établissant sur la base d'un régime épistémique qui n'est que partiellement coextensif au régime de vérité moderne/colonial et qui, par conséquent, se projette dans un au-delà de l'épistémologie de la domination.

Politique, il l'est aussi et plus radicalement encore, en ce qu'il excède les limites de ce qui articulable dans le champ politique moderne. En politisant la question de la relation au territoire, aux étants du monde, humains et non-humains, Lame conflictualise ce qui est d'emblée exclu de la grammaire politique de la modernité. Bruno Latour affirme que la constitution moderne - l'ontologie sous-jacente de la modernité - peut être définie comme ce régime de vie qui crée un ordre naturel unique distinct du social : dans ce régime spécifique la représentation des non-humains est l'affaire exclusive de la science tandis la représentation des citoyens revient exclusivement au domaine du politique (Latour 46). Or c'est précisément cela que remet en cause la politique relationnelle du territoire telle que la formule Lame : le choix politique du caractère non politique de la relation moderne au monde.

Cette politique de la relation se manifeste très clairement dans la manière dont le discours lamiste appréhende le territoire historique des *nasa*. Le territoire tel que le conçoit Quintín Lame n'est en effet pas seulement le cadre de l'expérience historique des *nasa* ; il est constitutif de cette expérience. En d'autres termes,

les nasa ne sont pas originaires de cette portion de la cordillère – notons d'ailleurs qu'ils furent déplacés par le pouvoir colonial et néocolonial dans cette région inaccessible du Cauca – ils sont le territoire qu'ils ont contribué à co-constituer, à faire émerger, à travers leurs pratiques. Ainsi, pour celui qui parcourt le territoire, le paysage constitue en quelque sorte la chronique latente de la mémoire violente, soumise au silence, de la communauté qui l'habite. En reprenant l'expression d'Henri Lefebvre on pourrait dire que le territoire tel que le conçoit Lame est une architexture :

Del medio de esa inmensidad de cordillera nace un caudaloso río, llamado el río Páez, que por hoy no desarrollo su principio ni tampoco su cronología, ni tampoco la cronología de mis soberanos, ni tampoco la cronología de los sabios que hubo antes del 12 de octubre de 1492 (Lame, 238).

L'immersion de Quintín Lame dans le paysage de la cordillère n'a rien d'une introspection vers une hypothétique origine. Elle se présente plutôt comme un travail d'extraspexion, un processus de mise en relation, de tissage d'une multitude de lignées, d'histoires, de significations tissés à même le territoire. Ce travail possède une dimension ontologique, puisqu'il se présente comme une mise à l'être de ce qui est tenu pour rien ou presque rien par le régime d'historicité dominant. Le déploiement de cette mémoire latente, interrompue par le déplacement forcé de ses habitants, implique un travail de retissage qui ne peut s'opérer qu'à travers un corps à corps avec l'espace, un intense cheminement territorial : « El humo es el signo natural del fuego y la pisada del que pasó por un valle, de aquel hombre que en altos peñascos escribió acompañado de este espejo que nunca se embetó (...) » (Lame, 160).

Le cheminement territorial ne permet pas seulement à Lame d'éprouver sur ce qu'il appelle « esta climatología helada de mi raza proscrita y abandonada » (Lame 159) : tout comme les traces de pas dessinent de nouvelles lignes sur le territoire, le sujet incorpore tout au long du trajet la texture de l'espace parcouru. Aussi, le parcours physique du territoire – ce que les nasa et les Guambianos appellent aujourd'hui el *Andar* (Vasco) – ne constitue-t-il pas simplement une opération de déplacement d'un lieu à un autre : en lui, coïncident de manière ininterrompue l'être, le faire, le connaître et le dire. La déambulation est une manière d'être qui implique la mise à l'être conjointe et mutuelle du sujet et du monde.

Ce cheminement physique et symbolique, marquée par une série de révélations épiphaniques, toutes indissociables de la création de mondes-lieux, permet d'enrichir la compréhension du passé, d'en interpréter l'importance et de se le figurer avec un

regard nouveau. Ces mondes-lieux génèrent l'ouverture (ou, plutôt, la des-obturation) simultanée d'un horizon d'attente – sous la forme de l'utopie émancipatrice – et du passé :

Sobre dicho roble en la edad de seis años, trepado sobre él alcance a contemplar un árbol elevado, es decir, con una copa altanera y orgullosa que coronaba las vírgenes selvas que me habían visto nacer, tanto a mí, como a mis antepasados, antes y después del 12 de octubre de 1492 [...] Me llegó un pensamiento que así de altas debían quedar colocadas mis ideas en la nación colombiana cuando yo bajara del monte al valle a defender mi raza indígena proscrita, perseguida, despreciada, robada, asesinada por hombres no indígenas (Lame 144).

Le surgissement épiphanique d'un passé et d'un futur rêvés, le poussent à parcourir le pays et à franchir les frontières socio-raciales qui séparent les espaces de relégation où survit la communauté nasa et ce que Lame appelle la vallée de la civilisation « blanche-métisse ». Car Lame ne se déplaçait pas seulement au sein des communautés indigènes de la cordillère centrale : en cherchant à construire un dialogue avec la société majoritaire – les juristes, fonctionnaires et responsables politiques régionaux et nationaux – il allait et venait à travers des mondes et des manières de « faire monde » distincts. Dans ces voyages entre les mondes, il expérimenta dans sa chair, la violence des frontières qui séparaient et connectaient son monde et celui de la société majoritaire : « Yo empecé un camino de abrojos y de espinas y al continuar ese camino me vide obligado a cruzar dos ríos, uno de lágrimas y otro de sangre (...) » (Lame 145). On perçoit ici toute ce qui oppose la ligne d'habitation – le cheminement topique qui tisse et noue – et ce que l'anthropologue britannique Tim Ingold appelle la ligne d'occupation qui, en découpant la surface en plusieurs blocs de territoire, vise avant tout à contenir le mouvement (Ingold 110).

Tout au long de son testament politique, Lame oppose explicitement son savoir topique recueilli le long des sentiers qui l'ont conduit de la montagne à la vallée, au savoir u-topique produit dans les institutions éducatives de Popayán : « No es verdad que sólo los hombres que han estudiado a quince o veinte años, los que han aprendido a pensar, son los que tienen vocación, porque han subido del Valle al Monte. Pues yo nací y me crié en el monte, y del monte bajé hoy al valle a escribir la presente obra » (Lame 240). Pour Lame, les intellectuels de la « civilisation colombienne », ceux qui ont été formés dans les « cloîtres de l'éducation », ont vieilli en lisant des livres sans jamais avoir appris à penser. En réincarnant le savoir « blanc », en le réinscrivant dans un lieu de production spécifique – « les cloîtres de la vallée » – Lame problématise les modes de production dominants du savoir, leur constitution, leur clôture et leur neutralité. Face à cet

arkhé (comme *lieu du commencement* et *lieu du commandement*) qui fonde l'occupation du monde, Lame affirme la validité d'un savoir qui est mise en relation des mondes. Un savoir-trajet qui ne préexiste pas aux multiples relations spatiales et temporelles qui constituent le sujet connaissant : « Es el pensamiento de un montañés, quien se inspiró en la montaña, se educó en la montaña y aprendió a pensar; para pensar en la montaña » (Lame 239).

En renversant la cartographie symbolique de la colombianité et les hiérarchies épistémiques et raciales qu'elle met en scène, Quintín Lame affirme un différend radical entre le savoir d'occupation produit dans la vallée (et l'*arkhé* colonial qui le soutient), fruit d'une coupure radicale entre le mouvement et la cognition, entre le sujet connaissant et l'objet connu, et le savoir d'habitation - ce savoir sans objet issus de la montagne - qu'il appelle « sagesse ». Un tel savoir n'est pas fondé sur une transplantation sémiotique de l'archive vers une réalité préexistante : il se déploie dans le mouvement ininterrompu par lequel le sujet se tisse un chemin à travers les mondes. Il n'est pas connaissance du monde mais co-naissance aux mondes.

« Aprender a pensar para pensar en la montaña », c'est faire de l'acte de pensée une activité fondamentalement corporelle et territoriale ; une activité qui prend acte de du fait qu'elle ne peut s'abstraire de ce qu'elle cherche à conceptualiser. En d'autres termes, « en apprenant à penser pour penser dans la montagne », je prends acte que ma vie qui me permet de penser le paysage environnant est constitutive de ce que je cherche à penser. Connaître en habitant consiste à percevoir et prendre en charge la topicité et la relationalité de toute expérience intellectuelle du monde.

Une politique de la relation

La corpo-politique de la connaissance redéfinit profondément les relations entre le temps et l'espace. Contrairement à l'historiographie hégémonique, marquée par la linéarité, la successivité et la cumulativité épurative, la narration lamiste se veut une histoire impliquante faites de constellations spatio-temporelles qui relient le passé, le présent et le futur. Ainsi, la date pivot du 12 octobre 1492, convoquée tout au long du texte, n'est ni un objet de commémoration, ni le symbole d'une histoire tragique et répétitive ; elle est le nom d'un événement, d'une cassure dont les éclats demeurent fichés dans le présent :

Hoy se encuentra el indiecito, dentro de esta muralla que yo mismo construí con lágrimas y sangre, la que hizo verter la envidia y el orgullo del español, el que llegó el 12 de octubre de 1492 [...] y que nos trató y nos trata hasta hoy como bestia de carga (Lame 154).

Pour Lame, cette histoire vécue d'oppression multiséculaire n'est pas une histoire pétrifiée, statique : intriquée dans les vies, les corps et les pratiques quotidiennes des sujets colonisés, elle constitue avant tout un processus continu dans lequel l'émancipation future et la rédemption du passé d'oppression sont déjà à l'œuvre. La marche – *el andar* – cette pratique politique de la relationalité du monde, permet en effet de saisir l'à-venir, non pas comme un futur vide, homogène et infini, mais comme ce que Boaventura de Sousa Santos appelle le temps de l'émergence : « le "pas encore" est la catégorie la plus complexe parce qu'il exprime ce qui existe en tant que pure tendance, en tant que mouvement latent dans le processus même d'émergence. Le "pas encore" est une façon d'inscrire le futur dans le présent et d'agrandir le futur » (De Sousa Santos 127). Dans son ouvrage *Liberation Theology from Below: the life and thought of Manuel Quintín*, Gonzalo Castillo Cárdenas affirme que le discours du leader nasa se caractérise par le « messianisme prophétique ». C'est vrai, à condition de ne pas réduire ce messianisme à un simple message d'espoir utopique : l'identification du temps de la rupture (*kairos*), surgit ici de la contemplation active et anticipative de ce « pas encore » (*Noch nicht*), qui prend sa source dans le mouvement même du parcours territorial.

Dans le récit de Lame, les lieux se présentent comme des instances de cette « la fusion des indices spatiaux et temporels en un tout intelligible et concret » que Mikhaïl Bakhtine désigne sous le nom de « chronotope » (Bakhtine 237). Les lieux, en tant qu'ils surgissent dans le mouvement de mise en récit du territoire, constituent autant de points nodaux qui permettent de relier des temporalités éparses, distendues et des événements forclos dans la zone du non-être. Le fragile messianisme topique de Lame consiste à faire émerger le passé latent que conservent ces lieux et à le relier au présent. Le dé-couvrement des traces de la violence coloniale permet en effet de nier le processus de négation de la négation, de redéterminer le présent à partir du passé exhumé et de briser la logique oppressive du temps vide du futur : « porque ni las cosas pasadas pasan ni las futuras sucederán » (Lame 159). Le messianisme lamiste rejette explicitement le statisme qui fonde la logique du temps linéaire : le cheminement territorial – en tant que politique de l'émergence et de la reconnection – s'inscrit dans un temps spiralaire. Le temps spiralaire n'est ni statique, ni fermé sur lui-même. Il est un temps du passage dans lequel le passé peut succéder, le présent au futur et le futur au passé. Un temps révolutionnaire – qu'il ne faut pas concevoir ici comme un simple renversement de l'ordre établi mais plutôt comme un trajet orbital – qui, en restaurant ce qui a été partiellement détruit, permet de penser la possibilité d'un grand retournement de l'histoire :

Así muchas familias indígenas hicieron sus lóbregas poblaciones en el vientre de la tierra para librarse de la cuchilla de los malvados que corrían como lobos de rapiña sobre el pueblo indígena colombiano en 1502, 1503 y 1509. Ese crimen está oculto señores; pero esa justicia llegará, en que el indio colombiano recuperará su trono (Lame 157).

Cette conception relationnelle de l'être nous indique de quelle manière nous devons appréhender *Los pensamientos* : ce texte ne vise pas tant à fixer une pensée – Lame n'a d'ailleurs jamais souhaité qu'il soit publié – qu'à indiquer des voies, des trajets et les contours de nouveaux territoires possibles pour les communautés indigènes colombiennes. Un territoire libéré des formes de domination néocoloniales ; un territoire au sein duquel seraient restituées la dignité, les capacités d'initiative et l'autonomie politique des communautés. Contre la déterritorialisation forcée, *Los pensamientos* affirment une parole radicalement désutopique ; une parole qui, en renonçant à la mythologie « du point zéro », réinscrit le savoir dans une territorialité et une corporalité spécifique (Castro-Gómez 25). Pour Lame, penser le monde en indien-loup (*indio lobo*), c'est cela : tracer un devenir qui n'est pas une simple projection mais une inscription à même le territoire. Une activation politique de la relation.

Considérations finales

En espagnol, lorsqu'on fait le travail qu'est censé faire tout universitaire pour justifier les privilèges (surtout symboliques) qui découle du statut de chercheur, « se investiga ». Le terme espagnol *investigación* recèle une richesse heuristique que n'a guère son équivalent français. Le mot provient du latin *investigatio*, qui permet de décrire l'action de chercher, de traquer². Ce mot latin dérive lui-même du substantif *vestigium* – qui désigne non seulement l'empreinte, la trace, le lieu mais aussi, la plante du pied. En glosant un petit peu, on pourrait dire que le vestige rend compte de ce qui lie inséparablement l'empreinte et la plante du pied. Le *vestigator* classique, le traqueur romain, était donc celui qui empruntait les pas de celui qui n'était pas présent et qui, dans sa quête, s'engageait résolument dans la géo-graphie de l'Autre.

La recherche telle que nous la pratiquons – en tous cas, telle que l'institution et notre position au sein de l'institution exige que nous la pratiquions – s'est radicalement éloignée de cette *investigatio* antique : elle exige une séparation essentielle entre la cause et l'effet, le corps et l'esprit, le présent et le passé, le sujet connaissant et l'objet connu. La recherche moderne suppose un abîme infranchissable, une désynchronisation absolue entre le pas et

² Nous empruntons cette réflexion étymologique à l'archéologue argentin Alejandro Haber. Voir : Alejandro Haber, « Nometodología payanesa : notas de metodología indisciplinada », *Revista chilena de Antropología*, 23 (2011): 9-49.

l'empreinte. C'est au demeurant l'existence même cette rupture qui justifie la nécessité de la démarche savante : seule l'administration d'un savoir discipliné et séparé de la vie permet de traverser cette ligne abyssale.

On pourrait concevoir la recherche décoloniale comme une forme d'*investigatio* qui ne se focaliserait pas seulement sur l'empreinte, la trace négative posée par l'Autre mais qui laisserait les pas de l'autre informer notre marche, notre démarche. De la même manière que le parcours territorial de Quintin Lame se voulait co-naissance, qu'il mêlait inextricablement épistémologie et ontologie, l'*investigatio* décoloniale pourrait être comprise comme une conversation en mouvement, un exercice de dialogue impliquant qui ne viserait pas tant à mieux connaître l'autre, à extraire des concepts et des méthodes, qu'à prendre au sérieux la parole de l'autre ; autrement dit, à savoir écouter dans cette parole non pas un récit parmi d'autres, une pensée sauvage qui, au mieux, compléterait la raison occidentale, mais l'expression d'autres mondes possibles.

Une telle recherche implique bien entendu que nous abandonnions toute prétention à la traduction intégrale. Selon Eduardo Grüner, ce qui caractériserait une approche postcoloniale ou décoloniale, c'est qu'elle aborde la question de l'altérité comme une opération de traduction nécessairement partielle :

Nuestro tiempo está marcado por la fascinación por lo transmisible y los universalmente traducible; lo visible/comunicable/transparente. Ante la obsesión e ilusión por la transparencia comunicativa, característica de la modernidad occidental, el secreto que guarda cada lengua es el signo de su historicidad, de su específica politicidad (Grüner 320).

Nous devons dès lors accepter que l'équivoque – le terme a été proposé par l'anthropologue brésilien Eduardo Viveiros de Castro – est constitutive de tout relation interculturelle, en particulier lorsqu'elle cherche à dialoguer avec des traditions de pensée non-moderne ou partiellement moderne : l'équivoque, comme le comprend Viveiros de Castro, ce n'est pas un simple échec de la communication, une incompréhension qui bloquerait la communication ; admettre l'équivoque, ce n'est pas non plus seulement admettre qu'il puisse exister d'autres manière de comprendre. C'est accepter que ces manières de comprendre « autres » ne renvoient pas à différentes représentations du monde sur fond d'une commune et unique réalité, mais bien à des mondes différents (Viveiros de Castro 166-169). C'est par conséquent admettre l'hétérogénéité radicale des points de vue et la multiplicité des mondes. Dans ces conditions, on le comprend, le commun n'est jamais donné d'emblée mais le résultat d'une composition, d'un long et patient cheminement dialogique.

La suspension de l'arrogance épistémique et la prise en compte de la divergence – autrement dit, d'une forme excès surgissant des pensées « autres » dans son rapport à la pensée hégémonique – doit nous permettre de cultiver ce que l'anthropologue Helen Verran appelle « le déconcertement épistémique ». On pourrait définir ce déconcertement comment ce sentiment de dissonance cognitive qui nous assaille lorsque les catégories qui fondent notre manière de faire monde – en l'occurrence de mener notre recherche – et les institutions qui les soutiennent se mettent à chanceler. Contrairement au travail somme toute rassurant de re-connaissance, le déconcertement nous permet de désapprendre ce que nous tenions pour acquis. *L'investigatio* décoloniale n'est pas une prospective : elle est trajet, apprentissage, reterritorialisation.

Bibliographie

- Agamben, Giorgio. *Homo sacer*. Paris : Seuil, 1997.
- Bakhtine, Mikhaïl. *Esthétique et théorie du roman*. Paris : Gallimard, Tel, 1978.
- Castillo Cárdenas, Gonzalo. *Liberation Theology from Below: The life and thought of Manuel Quintín Lame*. New York: Orbis Books, 1987.
- Castro-Gómez, Santiago. *La hybris del punto cero. Ciencia, raza e ilustración en la Nueva Granada (1750-1816)*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, Instituto Pensar, 2005.
- _____ et Grosfoguel, Ramón. "Prólogo. Giro decolonial, teoría crítica y pensamiento heterárquico". *El giro decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. Ed. Santiago Castro-Gómez et Ramón Grosfoguel. Bogotá: Siglo del Hombre Editores, Universidad Central, Instituto de Estudios Sociales Contemporáneos y Pontificia Universidad Javeriana, Instituto Pensar, 2007.
- De la Cadena, Marisol. "Son los mestizos híbridos. Las políticas conceptuales de las identidades andinas". *Formaciones de indianidad. Articulaciones raciales, mestizaje y nación en América Latina*, Ed. Marisol de La Cadena, Popayán: Evión, 2007.
- De Sousa Santos, Boaventura. *Una epistemología del Sur. La reinvencción del conocimiento y la emancipación social*. México: Siglo XXI Editores, CLACSO, 2009.
- Dussel, Enrique. *Filosofía de la cultura y liberación*. México DF: UACM, 2006.
- Grüner, Eduardo. *El fin de las pequeñas historias. De los estudios culturales al estudio (imposible) de lo trágico*. Buenos Aires: Paidós, 2002.
- Haber, Alejandro. "Nometodología payanesa: notas de metodología indisciplinada". *Revista chilena de Antropología* 23 (2011) : p. 9-49.
- Ingold, Tim. *Une brève histoire des lignes*. Paris : Zones sensibles, 2013
- Lame, Manuel Quintín. *Los pensamientos del indio que se educó en las selvas colombianas*. Popayán: Editorial Universidad del Cauca, 2004
- Latour, Bruno. *Nous n'avons jamais été modernes, Essai d'anthropologie symétrique*. Paris : La Découverte, 1991.
- Vasco, Luis Guillermo. *Entre selva y páramo. Viviendo y pensando la lucha indígena*. Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología y Historia, 2002.
- Verran, Helen. "Engagements Between Disparate Knowledge Traditions: Toward Doing Difference Generatively and in Good Faith". *Contested Ecologies: Dialogue in the South on*

Nature and Knowledge. Ed. Lesley Green. Cape Town :
CRS Press, 2013.
Viveiros de Castro, Eduardo. *Métaphysiques cannibales*. Paris :
PUF, 2009.

Los espacios como nuevos narradores en la trilogía de William Ospina

Diana Paola Pulido Gómez
Sorbonne Université
dianapaola_pulido@hotmail.com

Citation recommandée : Pulido Gómez, Diana Paola. “Los espacios como nuevos narradores en la trilogía de William Ospina”. *Les Ateliers du SAL* 12 (2018) : 76-83.

En este artículo estudiaremos el aspecto de los espacios geográficos colombianos en la trilogía de William Ospina como elementos de resistencia frente a los discursos de apropiación y explotación a través del análisis del estilo narrativo.

La trilogía de Ospina, rebosante de descripciones detalladas de los paisajes y de artilugios narrativos que exaltan la naturaleza, posee en esa complexión una poética naturalista romántica inspirada no sólo de poetas colombianos como Aurelio Arturo sino— sobre todo— de escritores pertenecientes a otros ámbitos como Hölderlin, Novalis, Byron, Whitman, Dickinson, Elliot y Rubén Darío, entre otros.

Esta glorificación de la naturaleza constante en sus obras se articula mediante un dinamismo del lenguaje que va desplazándose a través de los ríos, las montañas y los suelos de Colombia y que se traduce en vastísimas exploraciones geográficas a través de toda la trilogía, en donde podemos observar que en ocasiones se nombran hasta ochenta espacios colombianos a lo largo de sólo dos capítulos. Este estilo decimonónico y extremadamente extenso (Orrego Arismendi 114). Sin embargo, algunos estudiosos han analizado el estilo de Ospina en sus investigaciones y han obtenido fructuosos resultados. Es el caso de Carolina Pinzón cuya tesis examina el carácter narrativo de Ospina para realizar un riguroso estudio isotópico del agua y de las cumbres presentes en la trilogía. Determina que particularmente en *El País de la Canela* el término de *agua* aparece 145 veces, la palabra *mar* 63, *río* 39 veces, *océano* 10 y otros como: *canales, arroyos, cascadas, fuente, lagos, lagunas, pozo, cuenca, pantanos, lluvias y quebradas* y *En la serpiente sin ojos*, indica que el término *montaña* aparece 69 veces, *cordillera* 24, *montes* 17, y menciona otros como *peñascos, riscos, colinas, abismos, cerro, derrumbe, macizos, alturas y nevados* (Pinzón 108).

Esto permite a su vez proponer análisis textuales y narratológicos dentro de los cuales la concepción del territorio como medio de apropiación y explotación, se concibe como una vía de resistencia ante los mecanismos de poder.

Al estimar algunas de las reflexiones de Michel Foucault sobre la problematización del poder como una *relación*: « Le pouvoir c'est des relations [...] le pouvoir ce n'est pas une chose [...] C'est une relation entre deux individus et une relation qui est telle, que l'un peut conduire la conduite d'un autre [...]. » (Foucault, "Un entretien" min 15:39). El poder, omnipresente se manifiesta a través de las relaciones utilizando una serie de tácticas y estrategias para determinar el comportamiento del otro. En este sentido, existe un dominador y un dominado, es claro por esto que no existen relaciones igualitarias cuando hay un ejercicio de poder, aunque exista también la constante resistencia a él:

[...] déterminer volontairement (la conduite d'un autre) en fonction d'un certain nombre d'objectifs qui sont les siens ...autrement dit quand on regarde ce qui est le pouvoir c'est l'exercice de quelque chose qu'on peut appeler gouvernement au sens très large [...]. (min 15:39).

Dicho lo anterior nos acogeremos solamente a algunas consideraciones, teniendo en cuenta la preponderancia de los espacios desde varias ópticas a través del discurso en la trilogía de William Ospina. Ilka Kressner en su artículo titulado "Counter (Current) Discourses: Rivers in William Ospina's", propone una lectura en la que los espacios hidrológicos en las novelas de *Ursúa* y *El país de la canela* brindan una mirada alternativa al legado poscolonial del pasado:

Ospina's writing, which "fights" fixed discourses about the colonization of the Americas, is in a state of constant "becoming" that "maps" alternative spaces to the sites of dominance and exploitation of natural resources, all in order to gain alternative insights into the postcolonial legacy of the past. Through the focus on the conquistadores's encounters with rivers and oceans, these spaces that have often been undervalued in the historiographic accounts of the conquest of the Americas, *Ursúa* and *El país de la canela* underscore the principles of interconnectedness and despatialization of the world and present the past as a challenge of the present and the future (Kressner 191).

Kressner ilustra a partir de los paratextos, los personajes y la historia misma de qué manera los espacios hidrológicos son prominentes en los relatos de Ospina y a su vez, desafían los discursos establecidos de la colonización. En efecto, la edición *Mondadori Random House* introduce con mapas la trilogía; estos paratextos enriquecen y sustentan el protagonismo del territorio colombiano en las novelas. Se presentan las líneas y formaciones geológicas de las provincias españolas conocidas y asumidas por los europeos de la época, aparecen pequeños triángulos indicando las cadenas montañosas, líneas serpenteantes indicando los ríos, e íconos designando ciudades y fortalezas (Kressner 181).

Las novelas se narran a través de la mirada de un mestizo que va sufriendo, a medida que avanza la historia, una transformación; en particular, resistiéndose a una identidad que terminará por poseerlo —sólo al final admite que su madre es una indígena. Esto se evidencia en la última novela pues el tono de su lenguaje proclama una constante devoción a la tierra a través de poemas ascéticos mediante los cuales intenta conducir al lector por los pensamientos de los indígenas y sus sensaciones. William Ospina apela al uso del lenguaje que dan los indígenas, como instrumento para ordenar y sacralizar el mundo, algo que poetas como Novalis y Hölderlin reclaman de la poesía (Ospina, Hölderlin y los U'wa 9),

así en las novelas se puede vislumbrar un tono cada vez más poético a medida que el narrador va transformando su consciencia. El narrador parece usar el relato como instrumento para definir su propio yo, y su lugar en el mundo. La imagen de sí mismo la representa a través de metáforas del agua:

Cuando por fin salí de aquel vórtice de crueldad y de locura, juro que no me reconocí en el espejo, como si fuera otro, como si los rasgos de alguien muy antiguo se hubieran apoderado de mi cara. Ahora el río hablaba y con mi voz tejía su propio relato. Porque no hay gran diferencia entre un hombre y un río (Ospina, *La serpiente sin ojos* 312).

Así, de su singular memoria en *El País de la Canela*, el narrador anuncia: "Mis historias son tantas que ni el más hondo cántaro podría contenerlas. Ahora quiero contar sólo una" (Ospina, *El país de la canela* 15). El narrador también alude a intercambios narrativos con el agua y experimenta, como les pasa a los demás miembros de la expedición que deambulan por el río, una necesidad de diálogo con el agua: "En las brumas del vino, me descubrí diciéndole al río en mí mismo: 'Tú y yo sabemos lo que sabemos; y nadie más merece esa verdad'" (Ospina, *Ursúa* 462). Para el narrador, incluso la corriente del río es paralela con la corriente de las palabras.

Esta reflexión también podría compararse con el texto, que proviene del participio latino *texere* / tejido, expresando una continuidad ilimitada (Szurmuk & Irwin 271). El agua se vuelve un espacio de experiencia alternativa, de práctica y de narración. En *El País de la Canela*, el río es descrito como un sujeto cuyo relato interminable es a la vez tentador y disuasorio, el narrador introduce la historia dirigiéndose a Ursúa:

Ursúa [...] si vas al viaje, si insistes en bajar hasta el río [...] si quieres resignarte a oír sólo el chillido de las guacamayas, el relato del río que no acaba, de la niebla que no quiere desprenderse del agua [...] ya temo que no seré capaz de dejarte correr solo ese riesgo, y entonces, iré contigo Pedro de Ursúa, aunque sé lo que nos espera, y me volveré tu sombra, aunque será lo último que nos dejen hacer en el mundo (341).

La primera novela de la saga, *Ursúa*, publicada por primera vez en 2005, presenta a Pedro de Ursúa, fundador de Pamplona en el norte de Santander y narra sus expediciones a través de las montañas colombianas y regiones del Amazonas. Atraído por su deseo de encontrar el renombrado Dorado, este personaje salió de su natal Navarra a los diecisiete años para habitar y viajar ávidamente por el territorio colombiano durante su corta vida. Este libro es considerado por el mismo autor como una novela que trata del poder. En ella, el río se representa como un conector entre los dos mundos:

Para Ursúa y para algunos de sus compañeros esas aguas llenas de bestias y de secretos eran un contacto con su tierra de origen: quien las siguiera entre los montes, por los llanos sinuosos y por los abismos de agua, algún día vería asomar en el horizonte el mar azul y en su confín las costas de España y los muelles de Sevilla (123).

También se evoca el dominio y poderío de las cumbres, así como el carácter personificado y los poderes sobrenaturales de los volcanes —en *Ursúa* la princesa Yolima fue incinerada por adorar a los volcanes por lo cual estos más tarde causaron las avalanchas que se llevaron a una parte de las tropas de Galarza—. Por otro lado, Ursúa al convertirse en el dueño de las montañas por la posesión de sus tierras y de su gente, llega a considerarse como el más poderoso propietario y dominador de la naturaleza, esto también lo legitima a través de su amplio conocimiento del territorio:

[Ursúa] Me habló de los ceibales anegadizos que arrinconan a Cali contra los cerros, de las laderas de Popayán, doradas de guayacanes y custodiadas por el volcán humeante, y de algo que estuvo a punto de ver y no vio nunca: los cañones sedientos con lomos de bestias grises y azules que cercan a Pasto (94).

El país de la canela, publicada en 2008, es la segunda novela de la trilogía. Está inspirada en un suceso histórico previo: la expedición frustrada de Pizarro en 1541, hacia una inexistente tierra de canela en la cordillera Andina. El eje alrededor del cual gira la historia es la búsqueda de aquel país y el descubrimiento accidental del río Amazonas. Toda la narración describe los sucesos ocurridos en esos dos entornos; primero, los españoles, provistos de víveres, armas, caballos, armaduras y cortejados por un gran número de indígenas, se sumergen en la espesura de los paisajes, para buscar el codiciado país de la canela, pero lo que encuentran es una selva desposeída de tal tesoro, inhóspita y sin ningún interés para Pizarro. Esto conlleva al *genocidio*—si bien esta masacre no está documentada, se sabe que, para esta expedición, Pizarro llevó consigo a estos indígenas de quienes no se volvió a saber nada “[...] de todos los indígenas que se llevó Gonzalo Pizarro de la cordillera que eran 4000 no volvió uno solo [...]” (Presencia Cultural, 2016, min 2:00). Más adelante se habla del extravío de un grupo de hombres de Orellana, primo de Pizarro en la selva y que termina con el descubrimiento accidental del río Amazonas, por el que deambulan durante ocho meses.

Pinzón hace referencia a las montañas y las cordilleras como omnipresentes a lo largo de toda la obra. Observemos en la siguiente cita cómo el narrador exalta las imponentes e innumerables cumbres que resisten a la apropiación:

Procuraron tomar posesión de las distintas comarcas, aunque basta ver las cordilleras para entender que nadie, ni siquiera los incas, ha

podido abarcarlas del todo, porque más allá de su red de caminos y de sus terrazas sembradas de maíz, hay miles y miles de montañas que sólo el cielo ha visto y que apenas vigilan los astros (31).

Para Kressner las nociones de interconexión y fluidez que otorga la experiencia del narrador y los personajes con el agua, especialmente en *El país de la canela* se presentan como lugares del discurso que resisten a la avidez de poseerlos (190).

La prosopopeya del río Amazonas y de los diferentes elementos de la naturaleza que van emergiendo dentro de la historia, demuestran que el principal protagonista es el territorio colombiano, al que las apologías de una cierta visión panteísta—particularmente en *La serpiente sin ojos*, con sus poemas—lo ponen muy por encima de los demás personajes. Los elementos descritos dentro del paisaje colombiano definen el carácter de la historia, el encadenamiento de las acciones e incluso el destino de los personajes.

La serpiente sin ojos (2012), narra el romance de Pedro de Ursúa con Inés de Atienza y la expedición en busca de El Dorado en la selva Amazónica que termina con su asesinato y el de Inés a manos de Lope de Aguirre. En este relato, Pedro de Ursúa se describe a sí mismo como un dominador cruel, destructor e indestructible en el momento de fundar. Así se describen los hechos de la pacificación de Chicamocha y de la fundación de los montes de Pamplona:

[...] viajó a las montañas del nordeste, atravesó páramos fantasmales donde se amorataban y morían de frío los centenares de indios que se había llevado a la fuerza, desnudos pobladores del llano que no resistieron el hielo de la altura (118).

Posteriormente sería el relato quien tomaría represalia contra Ursúa, al describirse una tierra inexistente con la cual, se obsesiona acabando asesinado en medio de la selva. En *Ursúa* el narrador justifica su relato diciendo:

Tal vez llegue la hora de saber lo que quiere mi corazón con este relato, si es la vida insaciable de Pedro de Ursúa lo que teje, o si es apenas el consuelo de un hombre perdido que nunca entendió su destino, la enredada madeja de azares que me hizo descender dos veces por un río embrujado. : tal vez pueda enlazar las historias, una detrás de otra como un collar de perlas, y anudar en su curso una leyenda de estas tierras, la memoria perdida de un amigo muerto, los desconciertos de mi propia vida, y una fracción de lo que cuenta el río sin cesar a los árboles (61).

Kressner alude a la consideración de Christian Jacob sobre la creación de la necesidad de representar las nuevas rutas y dar a conocer las peculiaridades de las tierras descubiertas a través de la cartografía:

Ver el mundo desde arriba es una fantasía infinita que los mapas geográficos hacen actual por la vía de la metáfora, los mapas reflejan un deseo de completitud, un sueño de universalidad, en el cual ver desde un punto de vista prohibido a los demás ...es equivalente a la posesión (192).

En la trilogía, se brinda una mirada distinta a esta noción de *altura* a través de la evocación de las cumbres andinas, como espacios de resistencia al poder a través de la fuerza del relato. Kressner alude al enfoque de deconstrucción de Deleuze (190) que se apoya en la escritura como testimonio, y que está basado en *Surveiller et Punir* de Michel Foucault « Chacun témoigne de la façon dont se tord la ligne du dehors [...] ligne océanique qui passe par tous les points de résistance [...] écrire, c'est lutter, résister ; écrire, c'est devenir ; écrire c'est cartographier » (Foucault 51).

El espacio entonces es tan vital en la trilogía que incluso el narrador experimenta una metamorfosis corporal traducida en su relato que navega a través del flujo de la historia: "Al final, uno es ya esa serpiente sobre la que navega" (Ospina, *La serpiente sin ojos* 252). El territorio no sólo termina siendo un espacio de resistencia sino un ente dominador que determina los destinos de los hombres. Si bien los espacios americanos fueron creados a partir de la cartografía de las crónicas, la trilogía de Ospina procura buscar a través del lenguaje sin deslindarse del occidente, reescribir, re-presentar el pasado abriéndose al presente.

A través de la cohabitación entre los conquistadores y los espacios geográficos colombianos, la trilogía pone de relieve los principios de interconexión como un desafío del presente a través de la lectura del pasado. El territorio colombiano se manifiesta como un nuevo narrador.

En ese sentido, Ospina nos propone una lectura en la cual los espacios, más específicamente, el territorio colombiano se concretiza en un lenguaje para narrar y protagonizar una historia. A través de ese carácter imprescindible de la narración, se revela como una vía de resistencia frente a los mecanismos de poder impuestos, entre otros, a partir de un discurso prevaleciente desde el siglo XVI.

Bibliografía

- Centre Audiovisuel de l'Université Catholique de Louvain Faculté de Droit et Ecole de Criminologie. Un entretien avec Michel Foucault professeur au collège de France (1981). Web marzo 2018
<<https://www.youtube.com/watch?v=0H2gqpJTU4E&t=1682s>>
- Foucault, Michel. *Surveiller et punir. Naissance de la prison*. Paris : Gallimard, 2014.
- Kressner, Ilka. "Counter (Current) Discourses: Rivers in William Ospina's *Ursúa* and *El país de la canela*", *HIO Hispanic issues online*. Web. marzo 2018
<<http://conservancy.umn.edu/handle/11299/184415>>
- Montoya Campuzano, Pablo. *Novela histórica en Colombia: 1988-2008*. Medellín Colombia: Ed. Universidad de Antioquia, 2008.
- Orrego Arismendi, Juan Carlos. "El país de la canela o de cómo bañarse otra vez en el mismo río". *Revista Universidad de Antioquia*. 298 (2009): 112-133.
- Ospina, William. *Hölderlin y los U'wa: una reflexión sobre la naturaleza y la cultura frente al desarrollo*. Bogotá: Centro Cultural del BID, 2003.
- _____. *Ursúa*. Bogotá: Penguin Random House Grupo Editorial Colombia, 2005.
- _____. *El país de la canela*. Bogotá: Penguin Random House Grupo Editorial Colombia, 2008.
- _____. *La serpiente sin ojos*. Bogotá: Penguin Random House Grupo Editorial Colombia, 2012.
- Pinzón, Carolina. *Le symbole de l'eau et de la montagne, convergences et divergences au sein de la trilogie de l'écrivain colombien William Ospina et dans la poésie andine contemporaine* (tesis). Université Nice Sophia Antipolis, 2016, juillet 8. Web. 28 septembre 2017
<<https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-01439383/document>>
- Presencia Cultural. (2016). *William Ospina escritor "País de la canela parte 1"*. Web. junio 2018
<<https://www.youtube.com/watch?v=vxIdjB8XWcU>>
- Szurmuk, M. y R. M. Irwin. *Diccionario de estudios culturales latinoamericanos*. Siglo XXI, 2009.

Fronteras de la seducción: de Maupassant a Laura Restrepo

Sandra Acuña Español
Sorbonne Université
sandraespanol@yahoo.fr

Citation recommandée : Acuña Español, Sandra. "Fronteras de la seducción: de Maupassant a Laura Restrepo". *Les Ateliers du SAL* 12 (2018) : 84-92.

Establecer una relación entre las obras de Laura Restrepo y Guy de Maupassant se revela un trabajo necesario, si se tiene en cuenta que la misma autora ha dado esa clave de lectura al manifestar su admiración por la obra del escritor francés y, en particular, por "La maison Tellier", publicado en 1881.

En este cuento, Maupassant presenta uno de los tópicos más comunes en su obra: la prostitución. Se relata allí la cotidianidad de las residentes de la Maison Tellier, un lupanar sencillo y concurrido en un pueblo de Normandía. Cinco mujeres, Fernande, Raphaëlle, Rosa la Rosse, Louise y Flora viven una experiencia de delirio religioso y sentimental gracias a la invitación que les hace "Madame" para celebrar la primera comunión de su sobrina Constance en un pueblo alejado. Así, su lugar de vivienda y de trabajo se cierra, despertando el desconcierto de sus fieles visitantes.

Durante su corta estadía en el pueblo normando, las invitadas son bien recibidas, elogiadas y admiradas. El cura les agradece su presencia y les atribuye el milagro de la reedificación de su iglesia. Después de un emotivo reencuentro con sus recuerdos, marcado por risas y llantos efusivos, las seis mujeres vuelven a su oficio. La Maison Tellier reabre sus puertas y ellas, reconfortadas, celebran junto a sus clientes porque "no todos los días hay fiesta" (48).

Maupassant retrata aquí la vida de todos los días de una cortesana; cotidianidad que por más frívola y simple que parezca puede convertirse en experiencia mística y liberadora, se actualiza así el concepto de alteridad tan apreciado por el autor. La sencillez de lo mundano, su desfachatez, se tiñe, en el relato, con una marca de inocencia. Surge aquí la imagen de frontera desdibujada, de límite recreado al antojo de esa figura femenina que, aunque estereotipada, irrumpe sorpresivamente en universos que se oponen o se complementan. Así pues, los seis personajes femeninos de "La Maison Tellier" oscilan entre dos extremos: son repudiadas, criticadas y viven confinadas en su lupanar, pero también, en otro contexto, pueden ser mujeres respetadas y glorificadas.

En ese viaje de primera comunión, el lupanar le cede el puesto al hermoso paisaje, a los carruajes de pueblo y a las ovaciones. Los juegos de cama se convierten en juegos de niñas, alegres, traviesas; y los momentos profanos, en los que se tiene como único fin la complacencia del cuerpo y del deseo del otro, se opacan dando paso a la búsqueda infinita de las propias emociones, a los sentimientos más profundos. Catarsis pura. Las mujeres gimen y lloran y con sus lágrimas se purifican y absuelven. El escenario que elige Maupassant para semejante estado de elevación no puede ser otro que la nave central de la iglesia; allí, cerca del altar y en los primeros bancos, el alcalde y los vecinos más pudientes ceden su espacio a las importantes mujeres que han venido desde muy lejos a acompañar a la pequeña Constance.

Esta estrategia de contradicción y de cruces fronterizos permite al lector observar la narración desde una visión bajtiniana en la que se valora la presencia y la riqueza semántica de los oxímoros en un texto. Es así como el lector de "La Maison Tellier" encontrará universos discursivos en los que se desplazan las voces de prostitutas santas y alabadas. Dicha ovación la hace la figura principal de la iglesia, el cura que oficia. Las mujeres son ascendidas al rango de salvadoras, pues, en la misa, su excesiva emotividad al recordar su infancia contagia a la asamblea completa. Se sumergen todos en un estado de efusividad intenso que el sacerdote sabe reconocer como un "milagro".

Merci surtout à vous, mes chères soeurs, qui êtes venues de si loin, et dont la présence parmi nous, dont la foi visible, dont la piété si vive ont été pour tous un salutaire exemple. Vous êtes l'édification de ma paroisse ; votre émotion a échauffé les coeurs ; sans vous, peut-être, ce grand jour n'aurait pas eu ce caractère vraiment divin. Il suffit parfois d'une seule brebis d'élite pour décider le Seigneur à descendre sur le troupeau (1197).

Aquí cabe preguntarse, como lo hace Mircea Eliade: "en qué medida lo 'profano' puede convertirse, de por sí, en 'sagrado' " (*Le sacré et le profane* 10) y lo contrario.

Laura Restrepo, novelista colombiana, se dedica a dar respuesta a este tipo de cuestionamientos a través de su escritura. ¿En qué medida lo profano puede convertirse en sagrado? ¿Cuál es la frontera entre la adoración y el desprecio? ¿Hasta qué punto el bueno puede ser malo y viceversa? ¿Hasta dónde llegan el amor y el deseo? ¿Cómo se puede ser marginal y poderoso al mismo tiempo? ¿Cómo la locura es signo de lucidez? ¿Cuándo cohabitan el honor y la vergüenza?

Como en Maupassant, la obra de Restrepo responde a través de sus personajes, principalmente femeninos, a estas y a otras reflexiones que acogen la contradicción. Los oxímoros tan apreciados por el escritor francés encuentran sede en la narración de Restrepo, ampliando así el universo significativo de los textos. De esta manera, el lector encontrará en las nueve novelas de la escritora, y en sus cuentos, voces que exponen principios de límite o frontera: salud o enfermedad, la sabiduría o lo absurdo, ovación o insulto, nacimiento o muerte, juventud o decrepitud, virtud o vicio, belleza o desgracia.

Esta estrategia discursiva de Restrepo permite al lector hacer un peregrinaje intenso por la ruta de las pasiones humanas. Y es aquí donde la relación intertextual entre las obras de Maupassant y Restrepo se acentúa. Siguiendo a Terencio, nada de lo que es humano le es ajeno a estos dos autores. Describen los sentimientos más intensos, las pasiones más absurdas, lo grotesco desde lo físico y lo moral, e interpretan el mundo desde el universo de sus

personajes. Se interesan por descubrir el pasado de cada voz que viaja por esa red de intertextos que los conecta y los transforma. Se interesan por aquello que diferencia e identifica estableciendo categorías de personajes que posibilitan la construcción de sentido: locos, marinos, campesinos, huérfanos, sacerdotes, empleados, indios, esclavos, sicarios, convictos, niñas ricas o pobres, prostitutas, etc. Todos ellos tienen voz en las obras de los dos autores, ese es el objetivo de su escritura, tal y como lo afirma el personaje narrador de *La novia oscura* de Restrepo:

Cada día aparecen y revolotean por un instante ante mis ojos atisbos y reflejos de situaciones, de momentos, de palabras calladas o dichas, de rostros que me abruman con sus vocecitas gritándome que las atienda y ordenándome que las registre por escrito, o de lo contrario serán barridas por la escoba y se perderán entre los escombros (247).

Mujeres y marginalidad en Maupassant y Restrepo

El escritor francés enfrenta a sus lectores con una serie de contradicciones inherentes a la conformación de la prostituta entendida como "sociograma". Recordemos que a finales del siglo XIX la figura de la cortesana resultó propicia para expresar una crítica ideológica y estética. A decir de Régine Robin y Marc Angenot:

El sociograma de la prostitución respondía a todas las nuevas necesidades de la literatura: renovar su complejo de Asmodeo (la literatura como máquina para hacer ver las cosas ocultas), producir una anti-estética de lo infame y de lo abyecto, una bella perversidad disociada del bien; trabajar sobre la ambivalencia que es la posición inconfortablemente ideal de las letras, encontrar una alegoría de la sociedad capitalista, de la ciudad, de los anonimatos del mundo moderno (Robin 66).

Explican los autores que la representación de la cortesana es la resultante de una coyuntura de discursos sociales que pujaban en distintos sentidos: desde la oralidad masculina burguesa (en un contexto semi-clandestino, alejado del negocio y del hogar), el derecho penal y la medicina moralista e higienista de los funcionarios, hasta algunas variantes anarquistas y un ámbito menos metódico pero "eminentemente productivo de representaciones sociales": la prensa y la literatura libertina. Dentro de ella destacan la canción de los *boulevardiers* con su concepto de un París de los placeres y también el post-romanticismo baudelariano con su imagen de la "belleza infame" (65).

Así, el concepto de prostitución que hereda Restrepo no proviene únicamente de su realidad social, sino que está influido también por una amplia tradición literaria. Por su problematización de la moral, de lo privado, su femineidad, su origen en lo marginal y constante relación con el poder, toda mención de la prostituta en

un discurso conlleva una crítica sobre el contexto que lo produce. La lujuria, la astucia, el vicio y la codicia permanecieron como los rasgos más comunes de la prostituta por siglos, desde *La Divina Comedia* y *Los cuentos de Canterbury* hasta el *Decamerón* y *La Celestina*, los atributos son los mismos, cambiando, tal vez, el propósito solemne y juicioso por el irónico o el burlesco.

La llegada del realismo con el desarrollo urbano industrial propicia caracterizaciones como la de Maupassant. Y el paso de la prostituta del siglo XIX a la del siglo XX es la transformación de un signo de la ambivalencia moral, la decadencia urbana y la enajenación al adueñamiento del cuerpo como búsqueda de la libertad. Estas son las prostitutas que encontramos en novelas como *Pantaleón y las visitadoras* (1973), donde personajes como "La Brasileña" permean el núcleo de las instituciones oficiales; sus acciones se vuelven públicas y tienen efecto en el ámbito social sin encubrir su oficio.

Además de reflejar su contexto y elaborar una crítica sobre él, el relato de la prostitución lleva a cabo una crítica sobre el mismo acto de leer: el provocar y seducir de la prostituta son también los actos por los cuales el relato mantiene la atención de su receptor. La provocación es un llamado hostil, la obra prefigura a quien la lee y apela a sus pasiones antes que a su razón; después lo seduce, lo atrae, procura su atención. La literatura, por su propiedad inteligible, hace de este proceso un movimiento crítico, pues una vez se ha retenido al lector, lo mueve hacia la reflexión.

A ello parece apuntar Maupassant cuando establece un paralelo entre la habilidad de las prostitutas para exaltar el deseo de sus clientes en el prostíbulo y su capacidad para inducir a toda la asamblea de la iglesia en un estado de efervescencia absoluta mediante el relato de la infancia, lo que conduce a una purificación de penas y es reconocido por el sacerdote como un "milagro". Cabe señalar que este éxtasis se vuelve posible por mediación del discurso; de modo que, si en el prostíbulo el cuerpo es la herramienta de trabajo, en la iglesia, se trabaja con la palabra y, de manera implícita, la literatura queda situada entre ambas, de ahí la posibilidad del mismo cuento, que representa las dos "técnicas".

La prostituta es objeto de placer y al mismo tiempo suministra el placer. Ya en el siglo XX, cuando la mujer supera la prohibición del trabajo y se inicia en la búsqueda de la autonomía, se reconoce también como poseedora de esa técnica, poseedora de una mano de obra. Desde una perspectiva general, en la obra de Restrepo, el acto de "incitación" como movimiento asociado al erotismo, no sólo se presenta en la temática de sus textos, sino que se extiende a la concepción de la lectura en sí misma. Se diría que las voces femeninas al tomar a su cargo la narración ejercen control total sobre los lectores, llevan a cabo su técnica, lo que convierte al

texto en un objeto de placer: disfrutar del desarrollo de la historia, deshilar la trama, depende de quien administra la información que la nutre, es decir, sabemos lo que las narradoras quieren que sepamos y no más.

Como modernas Sherezades, revelan el conocimiento a cuenta-gotas para mantener en vilo a los escuchas; una estrategia que se replica desde el interior de la diégesis hasta la experiencia de los lectores de carne y hueso. Más aún si tomamos en cuenta que en las obras de la colombiana, las narradoras suelen ser receptoras a su vez, pues se trata de mujeres que analogan la sabiduría de su género al recabar y dar voz a las experiencias de los personajes.

De acuerdo con Vidal Claramonte "la escritura femenina nos fascina porque no es frontal, sino diagonal" (*Después de la postmodernidad* 265); obras como las que hemos comentado lo hacen evidente, pues son textos que muestran un desafío a la visión convencional de temas tan frecuentados en la literatura como lo es el de la prostitución. Así, en la obra de Restrepo, se normaliza lo marginal porque el principio rector del universo narrado es la ambigüedad moral: se muestra a los personajes en permanente oscilación en los límites de lo aceptable, entre el deseo y lo reprobable. En palabras de Vidal Claramonte, esto caracteriza a cierta literatura de mujeres:

Mediante la perversión y la seducción, la escritura femenina desafía el orden impuesto como natural, acechándolo en el linde de un agujero negro, en el punto del no-retorno y, a la vez, de reversibilidad total, donde se diluye el arco de la muerte en el horizonte violáceo de la seducción [...]. Y así, en vez de callar sobre lo que no se puede hablar [se] habla sobre lo que no puede enunciarse (265).

Ahora, los espacios donde suministran el placer juegan un papel determinante: mientras en "La maison Tellier" la dualidad sagrado-profano se mantiene disociada y su ejecución depende del pueblo donde las prostitutas se encuentran, en la obra de Restrepo el aislamiento de los espacios permite que los sujetos ingresen en un tiempo alterno, a veces introspectivo (como el confinamiento de la cárcel en *Hot Sur*), a veces carnavalesco, como los prostíbulos de la ciudad de Tora en *La novia oscura*; a veces grotesco como las prácticas sadomasoquistas en *Delirio* y en los cuentos inspirados de *El jardín de las delicias del Bosco*, todo esto para mostrar que lo erótico es simultáneamente sagrado y profano.

Los prostíbulos de la ciudad de Tora en *La novia oscura* evocan la ruptura carnavalesca del tiempo, pues los hombres esperan ansiosos los días de paga para salir de los campos petroleros y visitar a las mujeres; en otras palabras, interrumpen la rutina de trabajo para ingresar en el momento de placer sagrado.

Para eso, sólo para eso nos quebrábamos el lomo trabajando en las crueldades de la selva los cuatrocientos obreros del Campo 26. Pensando en esas dulzuras aguantábamos los rigores de la Tropical Oil.

Día tras día entre fangales y humedades palúdicas para ver llegar el momento en que aparecían por fin, al fondo de la esperanza, las luces de La Catunga, bautizado por las mujeres en honor a Santa Catalina –la Santacata, la Catica cariñosa, la Catunga compasiva– según la devoción que todas ellas le profesaban por casta, por mártir, por hermosa y por ser hija de un rey (11).

Así también el acto de leer literatura conlleva poner en suspenso la vida ordinaria para disfrutar del placer:

[...] le sujet-lecteur est un sujet tout entier déporté sous le registre de l'Imaginaire ; toute son économie de plaisir consiste à soigner son rapport duel au livre (c'est-à-dire à l'Image), en s'enfermant seul avec lui, collé à lui, *le nez sur lui*, si j'ose dire ; comme l'enfant est collé à la Mère et l'Amoureux suspendu au visage aimé. (Barthes, "Sur la lecture" 43).

La imagen del niño de Barthes sometido o pegado al libro puede recordar la imagen de Maria Paz, heroína de *Hot Sur*, quién encontró en la lectura y sobre todo en la escritura su tabla de salvación.

Aunado al carácter provocativo y seductivo del motivo de la prostitución, se muestra otra reflexión sobre la naturaleza de la literatura, pues como explica Mijaíl Bajtín, la literatura –en sus tres etapas: autor-obra-lector– es semejante al carnaval por su transgresión de la norma y la multiplicidad de sus significados. Asimismo, tal como la lectura es un redescubrimiento de la realidad, un volver a mirar lo familiarizado, prestar atención al mundo del prostíbulo implica arrojar luz sobre lo que se esconde en la cotidianidad. Es congruente, entonces, que los narradores de Restrepo tiendan a ser periodistas, pues su objeto es desvelar aquello ignorado por el ritmo de la rutina, hacer de la información un movimiento hacia la consciencia.

Tanto Maupassant como Restrepo deciden observar las pasiones humanas desde el ámbito de lo marginal, Restrepo sitúa sus personajes en lugares corrientes, frívolos y simples, ya que como afirma Bajtín "Las aventuras de la verdad en la tierra tienen lugar en los caminos reales, en los lupanares, en los antros de ladrones, en cantinas, en plazas de mercado, en las cárceles, en las orgías eróticas de los cultos secretos, etc." (Poética de Dostoievski 162).

Y es en estos espacios donde tanto el autor francés como la escritora colombiana hacen de la observación una práctica que se convierte en la esencia de su doble yo. Maupassant asiente diciendo:

Llevo en mí esta segunda vida que constituye toda la fuerza y toda la miseria de los escritores. En el hombre de letras ningún sentimiento sencillo existe. Todo lo que ve, sus goces, sus placeres, sus sufrimientos, sus desesperanzas, se convierten naturalmente en sujetos de observación. Da la impresión de tener dos almas, una que anota, que explica, comenta cada sensación y el alma natural, común a todos los hombres (Lacaze-Duthiers, *Maupassant* 63).

Restrepo, por su parte, ahonda en el pensamiento de Maupassant a través de sus personajes, alter egos, quienes observan, describen las realidades y confirman que la vida del escritor es una constante seducción y revelación de todo aquello que permanece oculto. Desentrañar para amparar o revelar resulta ser el sentido de la escritura de los dos autores; sus obras, a pesar de un obvio alejamiento espacio-temporal, se encuentran y dialogan en el infinito universo del intertexto:

[...] intenté explicarle que lo había invitado a buscar la moneda porque quienes nos ganamos la vida escribiendo vivimos a la caza de mínimas coincidencias y sutiles concordancias que nos confirmen que lo que escribimos es, si no necesario, al menos útil, porque *responde a cauces que corren por debajo de lo aparente, cauces que vuelven sobre sí mismos y anudan el azar en anillos* (*La novia oscura* 35).

Bibliografía:

Bakhtine, Mikhaïl. *Esthétique et théorie du roman*. Paris: Gallimard, 1978.

_____. *Problemas de la poética de Dostoievski*. México: FCE, 2012.

Barthes, Roland. "Sur la lecture". *Le bruissement de la langue*. Paris : Seuil, 1984. 37-47.

Eliade, Mircea. *Le sacré et le profane*. Paris : Gallimard, 1988.

Lacaze-Duthiers, Gerard de. *Guy de Maupassant*. Paris : La Nouvelle Revue Critique, 1926.

Maupassant, Guy de. "La maison Tellier". *Contes et nouvelles*. Ed. A-M Schmidt. Paris: Albin Michel, 1973.

Restrepo, Laura. *La novia oscura*. Bogotá: Alfaguara, 2007.

Robin, Régine y Marc Angenot. "La inscripción del discurso social en el texto literario". *Sociocríticas, prácticas textuales, cultura de fronteras*. Amsterdam: Rodopi, 1991. 51-79.

Specel de Chirinos, Marie-Claude. *La subversión de una escritura: Madame Bovary de Gustave Flaubert*. Caracas: Universidad Central de Venezuela, 2000.

Vidal Claramonte, Ma. Carmen África. "Y... ¿después de la postmodernidad? La escritura femenina". *Y después del postmodernismo ¿qué?* Barcelona: *Anthropos*, 1998. 253-267.

Literatura y poder en Colombia: ¿marginación genérica o política?

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

Citation recommandée : Ballesteros Rosas, Luisa. "Literatura y poder en Colombia: ¿marginación genérica o política?". *Les Ateliers du SAL* 12 (2018) : 93-108.

Al tratar de literatura y poder no podemos ignorar las afirmaciones de Michel Foucault cuando dice que "En cada sociedad la producción del discurso está controlada, seleccionada, organizada y redistribuida por los que tienen el poder político y social" (*L'ordre du discours* 10-11. Trad. propia). Pero en Colombia, las relaciones entre literatura y poder fueron conflictivas en la época colonial y en periodo de lucha por la Independencia, alcanzando una fusión armoniosa en el siglo XIX, y un distanciamiento a partir del siglo XX debido a los conflictos políticos y sociales.

La poesía en la tradición colombiana

La poesía es el género más arraigado en la tradición colombiana desde que el poeta Juan de Castellanos (1522-1607) hizo en el siglo XVI la primera descripción del territorio del Nuevo Reino de Granada en su gran poema *Elegías de Varones Ilustres de Indias*. La producción poética sigue su curso en el periodo colonial, alcanzando después de la Independencia una fusión admirable con el poder cuando las élites cultas se ocupaban también de la política. De hecho, la lectura que hace Paul Ricœur de "Poética" según Aristóteles, entendida como disciplina que trata de las leyes de la composición del discurso que da lugar a un relato¹, es aplicable en Colombia. En efecto, los poetas próceres, gramáticos, filólogos y juristas llevaron a cabo la Independencia, perfilaron las instituciones y la educación, y fundaron el Estado Nación, ganándole al país, en el siglo XIX, el nombre prestigioso de Atenas de América Latina.

Ese pacto entre poder y literatura se rompe con la Constitución de 1886 y las dos guerras civiles que la siguieron: la de los Mil días (1899-1902) y la de la Violencia (1948-1953). Pero, el poder político colombiano, que a partir de entonces ya no está en manos de las élites cultas, se sigue otorgando el derecho, cada vez menos merecido, de reconocer oficialmente el valor de los escritores, más por sus vínculos con la política de turno, en función del sexo de los autores o del género literario, que por la calidad de su escritura. En efecto, los funcionarios inquisidores ignoran el papel de la poesía y de las mujeres en la sociedad colombiana, y tampoco reconocen la suerte de tener un territorio tan bello, rico y saludable, al que el cronista Juan de Castellanos no ahorra elogios en *Elegías de varones ilustres de Indias*:

*Tierra de oro, tierra abastecida
Tierra para hacer perpetua casa,
Tierra con abundancia de comida,
Tierra de grandes pueblos, tierra rasa,*

¹ Ricœur, Paul, "Narratividad, fenomenología y hermenéutica", *Análisis* 25, 2000, pp. 189-207.

*Tierra de bendición clara y serena,
Tierra que ha dado fin a nuestra pena"* (Castellanos, 309)

Pues, esa tierra tan fecunda y amable que daba fin a la pena de los conquistadores venidos desde Santa Marta en busca de comida y tesoros, sufre hoy paradójicamente del desprecio y el saqueo vergonzoso de sus propios hijos instalados en el poder, que no parecen haber heredando de los conquistadores sino la sed del oro, el provecho económico y los instintos criminales. No dudan en extraerle hasta el último gramo de sus recursos mineros, para repartirse las ganancias con compañías extranjeras, en detrimento de la naturaleza, perturbando la fecundidad de sus frutos, el curso de sus ríos y contaminando hasta el agua, sin importarles el daño que causan al ecosistema y a la humanidad.

Si la ignorancia voluntaria de las escritoras por parte de los funcionarios inquisidores se puede poner en la cuenta de la tradición patriarcal tan arraigada en la cultura colombiana, la historia de la literatura no puede pasar por alto su papel, desde que la madre Francisca Josefa del Castillo y Guevara (1671-1742) destacó en la época colonial con una obra de estilo innovador², desplegando en *Mi vida y Afectos espirituales*, más allá del fervor religioso propio de su profesión, una riqueza temática, confesional mística y filosófica³. Con *El cuaderno de Enciso*, la Madre Castillo se sitúa entre el barroco y el neoclásico con una escritura de carácter simbólico y naturalista, digna de los mejores elogios. José María Vergara y Vergara afirma que "la Madre Castillo es el escritor más notable que poseemos" (199), Antonio Gómez Restrepo afirma que "La Venerable Madre Francisca Josefa del Castillo y Guevara es el único escritor que el Nuevo Reino de Granada produjo durante el largo periodo colonial, con méritos bastantes para que su nombre deba figurar con honor, no solo en las historias de literatura particular del país sino en el cuadro general de las Letras castellanas." ("Una gran escritora en la colonia" 347). Y Darío Achury Valenzuela considera que la Madre Castillo "...fue, quién lo diría, una precursora del método de trabajo Proustiano." (20)

Entre los ilustrados granadinos, que eran todos poetas, el precursor de la Independencia Antonio Nariño (1765-1823) traduce la *Declaración de los Derechos del hombre y del ciudadano* (1793) y destaca con *Diálogos* (1811), una obra dramática neoclásica en un género muy utilizado a finales del siglo XVIII y comienzos del XIX, en la que expresa sus inquietudes políticas y

² Cfr. Morales Borrero, María Teresa, *La Madre Castillo su espiritualidad y su estilo*, Bogotá, Publicaciones del Instituto Caro y Cuervo XXV, 1968.

³ Cfr. Ballesteros Rosas, Luisa, *La escritora en la sociedad latinoamericana*, Cali, Programa Editorial de la Universidad del Valle, 1997 (*La femme écrivain data la société latino-américaine*. Paris, Editions l'Harmattan, 1994).

una reflexión profunda sobre la vida en la ciudad que se perfila en gran urbe de modernidad social y política. En sus *Diálogos*, se inspira de la ilustración francesa. Además, influenciado por el espíritu de Jean Jacques Rousseau, Nariño critica en uno de los diálogos a las instituciones coloniales y en particular a la institución eclesiástica.

Otro poeta destacado de la ilustración neogranadina es el primer presidente, abogado, médico y dramaturgo José Fernández Madrid (1789-1830) quien se encontraba en su Cartagena natal cuando se produjo el grito de la Independencia, e inmediatamente se solidarizó con la causa revolucionaria. Llegó a ser representante de su provincia en el Congreso de la Unión que tuvo lugar en Villa de Leiva en 1812 y tuvo que huir del terror de la reconquista española llevada a cabo por el general Morillo. Fue encarcelado en Chaparral y desterrado a Cuba de donde regresó en 1825. Designado en 1826 Agente Confidencial de la República de Colombia en Francia, se desempeñó admirablemente y, recomendado por Bolívar, fue nombrado en 1827 Enviado Extraordinario y Ministro Plenipotenciario en Londres, donde tuvo como secretario a Andrés Bello.

En Bogotá, Fernández Madrid formó parte de la *Tertulia del Buen Gusto* que reunía a lo más refinado de las letras y la ilustración, con doña Manuela Santamaría de Manrique, madre del ilustrado José Ángel Manrique; el científico Francisco José de Caldas, Jorge Tadeo Lozano, Eloy Valenzuela, Francisco Antonio Zea, José Manuel Restrepo y Joaquín Camacho. Publicó *Elegías Nacionales Peruanas* y reunió sus poemas en *Poesías*, incluyendo también sus dramas *Guatimoc* (1822) y *Atala* y su *Canto a Bolívar*.

Entre las personalidades ilustres de este periodo figura la escritora y poetisa Josefa Acevedo de Gómez (1803-1861), descendiente de una familia criolla ilustre. La vida de la poetisa transcurre durante el movimiento por la Independencia, siendo su padre José Acevedo Gómez, Procurador general y Regidor perpetuo del Cabildo de Santa Fe en 1808 y líder revolucionario reconocido. Su familia sufre del terror de la reconquista de Fernando VII y de la posterior rivalidad entre Simón Bolívar y el general Francisco de Paula Santander. Diego Fernando Gómez, el marido de Josefa Acevedo, se ve implicado, con Luis Vargas Tejada, Francisco Arganil, y Vicente Azuero, en la conspiración septembrina contra Bolívar.

Intelectualmente, Josefa Acevedo goza del apoyo de su esposo, diputado al Congreso de las Provincias Unidas en 1816, gobernador del Socorro en 1819, senador en 1824 y magistrado de la Corte Suprema de Justicia en 1827. Pero, a causa del destierro y encarcelamiento de Fernando Gómez, la pareja se separa en 1835 y Josefa Acevedo ejerce como profesora en los años 1840 en Guaduas, viaja a Inglaterra en 1845 y publica, en

Bogotá, *Ensayo sobre los deberes de los casados escrito para los ciudadanos de la Nueva Granada* (1844) y *Tratado sobre economía doméstica para el uso de las madres de familia i de las amas de casa* (1848). De carácter pedagógico, sus obras tienen buena acogida pues corresponden con la primera educación republicana que, por falta de recursos⁴, debe llevarse a cabo en el hogar. Publica también su poesía reunida en el libro *Poesías de una Granadina* (1854) y *Cuadros de la vida privada de algunos granadinos copiados al natural para instrucción y divertimento de los curiosos* (1861) que agrupados en ocho cuadros contiene, según José María Vergara y Vergara en el prólogo, lo mejor de su obra en prosa. Sus artículos de prensa, publicados bajo seudónimo, obtuvieron buena crítica, si nos atenemos a lo que ella misma dice en su *Autobiografía* (1861): "...He trabajado algunos artículos de periódicos que no enumero, pero, juzgados obra de otros escritores, han sido aplaudidos por hombres de mérito, causándome eso tal placer, que casi he dejado el incognito para recoger mis laureles" (335-336).

Josefa Acevedo de Gómez mantiene correspondencia con personalidades políticas de su época, como los presidentes José Hilario López, Tomás Cipriano de Mosquera; José de Obaldía, Anselmo Pineda y Rufino Cuervo, y es apreciada en el mundo intelectual, contando entre sus amistades al poeta Luis Vargas Tejada (1802-1829) allegado y secretario privado del general Santander, quien redactó sus *Actas* antes de convertirse en Secretario del Senado. Fue elegido Diputado por Bogotá a la Convención de Ocaña en 1828 (Ojeda, 48), y entre sus obras destacan los dramas *La Madre de Pausanías* y *Doraminta*, en las que crítica al régimen colonial.

Josefa Acevedo comparte los postulados de la Revolución francesa y de la Ilustración, pero tiene discrepancias con el liberalismo como partido político, consolidado en 1848.

Quien representa mejor su anhelo de libertad es José Eusebio Caro (1817-1853)⁵ con su *Canto del último Inca*, y sobre todo con su poema *Lara*, de arraigo histórico. Bajo la influencia de Auguste Comte, en *La Ciencia social*, Caro ambicionaba fundar una síntesis de todos los conocimientos.⁶ El más joven de los poetas de ese periodo, José Joaquín Ortiz Rojas (1814-1892), escribió, con apenas 18 años, *Sulma*, tragedia indígena en verso, en la que deja

⁴ Cfr. Ojeda, Ana Cecilia, *De la poética de la Independencia y del origen de los sentimientos patrios*, Bucaramanga, Universidad Industrial de Santander, Colección Bicentenario, 2010.

⁵ Ideólogo y fundador del partido conservador. Padre del humanista y presidente de Colombia Miguel Antonio Caro (1892).

⁶ Cfr. Vinciguerra, M.J., "Relaciones culturales entre Francia y Colombia", *Boletín cultural y bibliográfico*, Banco de la República, Biblioteca Luis Ángel Arango, Bogotá, X, 2 (1967): 283-289.

plasmada la ideología argumentada y defendida de su época de acuerdo con la "conciencia criolla" que toma distancias con la producción española peninsular. Se desempeñó también como pedagogo y periodista destacado llegando a dirigir los periódicos *La Estrella Nacional*, *El Cóndor*, *El Día*, *El Conservador*, *El Porvenir*, *El Catolicismo*, *La Caridad* y *El Correo de las Aldeas*.

Como miembro activo del partido Conservador, Ortiz participó en el movimiento político *Regeneración*, atravesando la escena política nacional como correspondiente de la Real Academia Española y fundador de la primera Academia Hispanoamericana en 1870. Trabajó eficazmente con Rufino José Cuervo, Rafael Pombo, Miguel Antonio Caro y José Caicedo Rojas en los comienzos de la Academia Colombiana, restableciendo las relaciones con España, y en la conservación de la pureza de la lengua (Ojeda, 52).

Es bajo el lema "Regeneración o Catástrofe" que el humanista, filólogo, poeta romántico tardío y presidente de Colombia⁷, Rafael Núñez (1825-1894), autor de *Versos* (1885) y *Poesías* (1889), compone la letra del himno nacional y redacta, con el también presidente de la República (1894) Miguel Antonio Caro (1843-1909), la Constitución de 1886 que funda la República de Colombia. Con visos monárquicos de presidencia centralista, esta constitución pretende ser un instrumento de unidad nacional, de ideología incuestionable. Rotundamente opuesto al movimiento ideológico francés, Caro exalta en ella lo clásico con el estudio del latín y el griego, los valores religiosos del catolicismo y la herencia española. Pero Núñez reconoce la importancia de las ideas francesas de esta constitución, en particular lo que resume el título 3 de *Los derechos del hombre* que Nariño había traducido y difundido entre los colombianos, y que la reforma de 1936 especificará más concretamente, inspirada por el tradicionalista positivista francés Duguit (Ojeda, 287). La reforma de 1937 del Derecho Civil colombiano, ya marcado por el código chileno que Andrés Bello había calcado del código de Napoleón, recibió aún más la influencia del derecho francés al ser confiada a una comisión presidida por Julliot de la Morandière (Ojeda, 287).

Los poetas románticos fueron estigmatizados pese a su preocupación por el progreso, el cuidado del lenguaje y la gramática. Sin embargo, la poesía romántica de Rafael Pombo (1833-1912) correspondía con la ideología del humanismo de Caro y por lo tanto sus textos infantiles han estado a la base de la educación nacional. *El renacuajo paseador*, *La pobre viejecita*, *La hora de las tinieblas* y *El Niágara* pregonan de alguna manera los

⁷ Rafael Núñez fue Presidente de los Estados Unidos de Colombia (1880-1882 y 1884-1886), Presidente de la República de Colombia (1887-1892 y 1892-1894) y autor de la letra del himno nacional.

principios morales de la República. Fue traductor de los clásicos Virgilio y Horacio, "El poeta moribundo" de Alphonse Lamartine, y *Hamlet* de Shakespeare. Mientras que el poeta y escritor José Manuel Marroquín (1827-1908) también presidente de Colombia (1900-1904) expresa su sátira en "La perrilla" y la novela costumbrista *El Moro*. Su mandato presidencial fue trágico. Tuvo que afrontar los combates de las guerrillas en la Costa Atlántica y Panamá, que recibieron apoyo de tropas extranjeras de Nicaragua, Ecuador y Venezuela, y de la influencia de Estados Unidos. Gran parte de la guerra de los Mil días y la separación de Panamá (1903) tuvieron lugar durante su gobierno.

De este periodo es también la poetisa y primera mujer catedrática universitaria Agripina Montes del Valle (1844-1915) miembro del grupo *El Oasis* de Medellín. Es considerada, según Rafael Pombo⁸, la más ilustre de las poetisas colombianas de su tiempo. Pero es también la más desconocida, a pesar de haber sido condecorada en Colombia por su poema "Al trabajo", y premiada en Santiago de Chile en 1872 por su poema "A la América del Sur" incluidos en su poemario *Poesías* (1883) prologado por Rafael Pombo. Agripina Montes del Valle fundó varias escuelas y colegios, además de colaborar con las revistas y periódicos más importantes de su época.

Educada en París, la escritora Soledad Acosta de Samper (1833-1903) pertenece también a la élite culta y política de este periodo y participa en la evolución de las tradiciones y la educación. Su padre el General Acosta fue amigo del Marqués de Lafayette. Ella escribió con éxito en todos los géneros literarios, fundó varias revistas, como *La Mujer* y *El domingo de la familia cristiana*, y colaboró con otras. Casada con el escritor José María Samper, Soledad Acosta funda con él la *Revista Americana*. Hija de una norteamericana de Jamaica, Soledad Acosta tradujo a escritores ingleses, norteamericanos y franceses. La publicación en 1878 en Bogotá de su traducción de *Le travail des femmes au XIXe siècle* (1873) del francés Paul Leroy-Beaulieu y *A woman's thoughts about women* (1858) de la inglesa Dinah María Mulock Craik, le permitió difundir en Colombia sus ideas sobre la formación, el trabajo y la emancipación de la mujer, reforzadas con las de Madame de Staël, George Sand y Flora Tristan.

En su obra *La mujer en la sociedad moderna* (1895) que recoge la acción de mujeres ilustres de todas las profesiones, desde la antigüedad, dedica un capítulo a las francesas Madame Elisabeth, hermana de Luis XVI, víctima de la Revolución francesa, y la Marquesa de Lescure, como ejemplos de dignidad y valentía (Ballesteros, *Historia de Iberoamérica* 214). Esta obra es, con *Los*

⁸ Cfr. Antonio Gómez Restrepo. "Breve reseña de la literatura colombiana". *La literatura colombiana*. Bogotá: Bolívar, 1952.

piratas de Cartagena (1885), una de las más importantes, además de sus numerosas novelas sobre la historia de Colombia, y una *Biografía de Antonio Nariño* (1905). De hecho, además de representar a Colombia en el congreso de Americanistas y en la celebración del IV Centenario del descubrimiento de América, en 1892, Soledad Acosta integró la Asociación de Escritores y Artistas de Madrid, de la Academia Nacional de la Historia de Caracas, de la Sociedad Nacional de Historia de Bogotá, y solo póstumamente entró a ser miembro de la Academia Colombiana de la Historia, y apenas desde hace poco tiempo se empezó a reconocer y a estudiar su obra⁹.

Personaje romántico por excelencia es el poeta José Asunción Silva (1865-1896) quien hace la transición entre el romanticismo y el modernismo. Conmueve al mundo hispánico con su famoso *Nocturno* en el que une a la música de las palabras y al espíritu divino de la poesía, amor, melancolía, sueño, magia y sensualidad. Pero, por su obra modernista, su destino trágico y su muerte a los 31 años, dejó huellas profundas. Menos conocida fue su novela *De sobremesa*, calcada de *A rebours* (1884) de Joris-Karl Huysmans, en la que da una muestra de su figura de dandi envidiado y admirado por sus contemporáneos; de su humanidad y sensibilidad en un mundo que nunca comprendió el valor de su creación y su pensamiento. Aunque, según Héctor Rojas Herazo: "A Silva no lo mató la incompreensión de un ambiente aldeano. A Silva lo mató su nostalgia en una decadencia para la cual no estaba preparado" (Rojas, 45).

Del modernismo, el poeta y dos veces candidato a la presidencia de la República Guillermo Valencia (1873-1943)¹⁰ es, junto con Darío a quien conoció en París, un notable simbolista y parnasiano de la lengua española. En *Ritos* (1899) da principalmente una muestra de la rica imaginería personal de sus versos y su personalidad política, que le adquieren una fama perdurable. Melancolía, misterio y nostalgia son las características principales de sus poemas. En "Hay un instante..." dice:

...
 Mi ser florece en esa hora
 De misterioso florecer;
 Llevo un crepúsculo en el alma,
 De ensoñadora placidez;
 ... (115)

En 1924 publicó una colección de poemas chinos bajo el título

⁹ La primera a empezar a estudiar su obra fue Monserrat Ordoñez. *Soledad Acosta de Samper. Una nueva lectura, Antología*. Bogotá: Fondo de Cultura Cafetero, 1988.11-24.

¹⁰ Padre de Guillermo León Valencia Muñoz (1909-1971), presidente de Colombia entre 1962 y 1966.

Catay, traducidos de la versión francesa de *La Flûte de jade* (1879) de Franz Toussaint.

Poetas en transgresión

A partir de las primeras décadas del siglo XX, la escritura se democratiza y nace también un distanciamiento entre los escritores y el poder político. Ese impulso vanguardista y anhelo de libertad, independencia, originalidad y buena dosis de simbolismo experimental habita al grupo de *los Nuevos*, sin perder de vista la tradición que caracteriza a sus integrantes. Los poetas Luis Carlos López (1898-1971) y Porfirio Barba Jacob (1883-1942) introducen cierta transgresión en las letras colombianas, y las poetisas Fanny Osorio (1926-1988) con su poesía melancólica, Amira de la Rosa exaltando a su ciudad natal de Barranquilla, y Laura Victoria –pseudónimo de Gertrudis Peñuela– (1904-2004) con su lírica innovadora y sensual de *Cuando florece el llanto*, hacen irrupción con su libertad temática, como lo hicieron sus contemporáneas Delmira Agustini, Juana de Ibarbourou, Alfonsina Storni y Gabriela Mistral. Barba Jacob con su largo poema "Canción de la vida profunda" dedicado a Montaigne, León de Greiff (1895-1976) con sus *Variaciones alrededor de nada*, y Luis Vidales (1904-1990) con su poemario *Suenan timbres* (1926) dan un vuelco a la poesía colombiana contrariando las tradiciones y dándole cierta ligereza.

La producción poética reunida en una colección publicada en 1935, toma el nombre de *Piedra y cielo* (1930-1950), sacado del poema del mismo nombre de Juan Ramón Jiménez. Aunque impregnados de la poesía de la Generación del 27 española (Diego, Lorca, Guillén, Jiménez, Machado), la originalidad, juventud, gracia y osadía del grupo no se cuestionan. Arturo Camacho Ramírez (1910-1982) con *Espejo de naufragios* y Aurelio Arturo (1906-1974) con "Demora del Sur" (1963) van más allá de sus contemporáneos y se posicionan como referencias importantes para los poetas jóvenes. Uno de los poetas más admirados e imitados del grupo es Eduardo Carranza (1913-1985) quien destaca por su cultura y su purismo, al introducir con maestría la depuración y belleza del lenguaje y la oralidad. Él vuelve a cierto idealismo con obsesiones como la mujer, la ausencia, el hombre destrozado por los estragos del tiempo y la muerte.

Con cierto existencialismo aparece la revista *Mito*, creada en 1955 por Jorge Gaitán Durán, en la que los poetas colombianos expresan su inconformismo con el mundo en que viven. Entre ellos destaca Eduardo Cote Lamus (1928-1964) y surge la poesía de Álvaro Mutis (1923-2013) con *Los elementos del desastre* publicado en 1953, seguido de *Memoria de los hospitales de ultramar*, saludado enseguida por Octavio Paz. Luego publica *Los*

trabajos perdidos, *La suma de Maqroll el Gaviro* y *Siete nocturnos y un homenaje*, que recuerda a Silva. Sus poemas desbordan de imaginación. Evocan obsesivamente la descomposición vegetal y la humedad existencial. El último número de *Mito* (1962) es dedicado al *Nadaísmo*, un movimiento sobre la nada, como una forma de revolución contra el orden espiritual establecido en Colombia, que se va a desarrollar en Medellín, en 1958, creado por Gonzalo Arango (1931-1976) quien declara que "el mito que se nutre solamente de sí, termina por devorarse".

De una rica imaginación que despierta el entusiasmo en los lectores, la poesía de Jaime Jaramillo Escobar (1932) y Jotamario Arbeláez (1940) es irreverente y burlona. Eduardo Escobar (1943) practica cierto automatismo, mientras que la sensualidad directa y desnuda de Dora Castellanos (1924) envuelve sus poemas de un aura sutil. El amor es un tema constante que se vuelve nostalgia y ensoñación en su canto¹¹. Atentas a los conflictos del hombre moderno y la sociedad, las poetisas Meira Delmar (1922-2009) y Oiga E. Mattei (1933) presentan, con cierta profundidad, crítica y decisión, un fresco renacer con el dominio de temas universales.

La ciudad entre esperanza y caos

La ciudad atrae a la población campesina en busca de progreso, o huyendo de la violencia. Irrumpen también escritores de provincia, como Tomás Carrasquilla, José Eustasio Rivera o Eduardo García Calderón, con un lenguaje coloquial regional, con el que se acomoda difícilmente la rigurosa Academia Colombiana de la Lengua. Gabriel García Márquez introduce el lenguaje del Caribe y abre al mismo tiempo a Colombia la puerta de lo universal con *Cien años de soledad*, formando parte del "boom" de la literatura latinoamericana.

El tema de la ciudad y su realidad triste es un tema "nadaísta" pregonado por Rogelio Echeverría (1926) premio Nacional de poesía en 2002, y Juan Gustavo Cobo Borda (1948), que encuentra un espacio importante también en la poesía de María Mercedes Carranza (1945-2003)¹² reunida en 1972 en su poemario *Vainas*, alejándose del simbolismo finisecular. Este libro, según Isaías Peña, "convergía en la corriente minoritaria -y mejor

¹¹ Cfr. Castellanos, Dora. "Prólogo", Andrés Holguín. *Eterna huella*. Medellín, 1968, 6-8.

¹² Mercedes Carranza fundó la Casa de la Poesía en Bogotá, en 1986, en la misma casa donde el poeta romántico y modernista José Asunción Silva vivió y se dio también la muerte en 1896. Situada en el n° 13 de la calle 4, en el barrio de La Candelaria, del casco viejo de la capital colombiana, esta casa, para los supersticiosos, pudiese llevar ya una connotación nefasta. Pero no es en la misma que Mercedes Carranza se dio también la muerte.

calificada- de la poesía colombiana: la de la irreverencia sin poses, el humor con costos, y la comunicación con el mundo exterior" (70). Producto de su eterno inconformismo, María Mercedes Carranza oscila entre nueva poesía y anti-poesía, e introduce en poemas atormentados e irónicos de rebeldía, crítica y tristeza su mensaje desesperado:

La ciudad que amo se parece demasiado a mi vida;
nos unen el cansancio y el tedio de la convivencia
pero también la costumbre irremplazable y el viento. (45)

Se rebela contra las palabras, contra su mala utilización, las califica de putas, malsanas, violadas o acalladas por la voz de las armas. Pero, como Luis Vidales, Carranza exalta también el deseo, hasta adoptar una sensualidad del lenguaje, como en el "Poema del desamor" (*Tengo miedo*):

Ahora en la hora del desamor
Y sin la rosada levedad que da el deseo
Flotan sus pasos y sus gestos. (51)

Alrededor de la revista *Golpe de dados* (1983), nombre inspirado del poema *Un Coup de dés* (1897) de Mallarmé, la nueva poesía de José Manuel Arango (1937-2000), Giovanni Quessep (1939), María Mercedes Carranza (1945-2003), Darío Jaramillo Agudelo (1947) y Juan Gustavo Cobo Borda, se lanza en una guerra de las palabras contra las palabras, y mira el mundo con una visión desencantada.

Juan Manuel Roca (1946) adhiere erotismo, ironía y crítica social, con su poesía marcada por los surrealistas franceses y una buena dosis de utopía, que se encuentra también en los poemas de Renata Durán (1950) y William Ospina (1954), persistiendo en una búsqueda de lo esencial, de las raíces elementales, yendo hasta las culturas precolombinas para encontrar pistas sólidas, tras las cuales camina también Luisa Ballesteros Rosas (1954) con su poemario *Diamante de la noche* (París, 2003) en el que recorre de la mano con la luna la mitología indígena, y en *Al otro lado del sueño* (París, 2011) donde despliega con más amplitud su discurso existencial y filosófico. En su poema "Día de invierno" dice:

Somos ansia de aurora y cénit
Sueño de crepúsculo encendido.
Pájaros que duermen con los ojos abiertos. (58)

María Clara Ospina presenta también un planteamiento filosófico en *Caligrafía del Viento* en el que nos sitúa ante un cuadro donde, con un guiño a "El color de las vocales" de Rimbaud,

los colores del ánimo pasan por diversas tonalidades hasta transmitir con pincelazos firmes la razón de vivir. En su poema "Extranjera" afirma su presencia anónima con símbolos como la niebla y el elemento líquido que pasa: "nadie me reclama/ soy la niebla. O, la corriente/ del río humano/ me arrastra" (82). Expresa su crítica en "Miremos las estrellas" lanzando una mirada reprobadora e interrogadora a la situación de Colombia cuando dice: "¿Tendremos futuro?" (119), y en el poema "Desplazados" señala el drama de todos aquellos que deben abandonarlo todo para salvar sus vidas.

Piedad Bonnet (1951) revela el malestar de los poetas actuales cuando dice que "al lado de un país que no termina de quitarse las amarras, las anquilosadas estructuras de un tiempo señorial, hierve un país diverso, múltiple, desgarrado entre numerosas contradicciones" ("¿Vive la poesía...?" 20). Con sus poemas del libro *Nadie en casa*, desata un discurso cargado de crítica e inconformismo. En "Cuestión de estadísticas" dice:

Fueron veintidós, dice la crónica.
 Diecisiete varones, tres mujeres,
 Dos niños de miradas aleladas,
 Sesenta y tres disparos, cuatro credos,
 Tres maldiciones hondas, apagadas,
 Cuarenta y cuatro pies con sus zapatos,
 Cuarenta y cuatro manos desarmadas,
 Un solo miedo, un odio que crepita,
 Y un millar de silencios extendiendo
 Sus vendas sobre el alma mutilada. (*Nadie en casa* 34)

Para ella, "la belleza moderna es capaz de incubar tanto en la vida esplendorosa como en el dolor, en la sordidez, en la miseria" (Bonnett, 21) Este comentario ilustra aún lo que dice Isaías Peña al referirse a la "Poesía del Frente nacional" (1958-1978): "Los poetas cada día salen menos a las librerías y llegan menos a los suplementos dominicales; en cambio, cada día entran más por las rendijas de las puertas y registradoras de los buses" (Peña, 71). Y Omar Ortiz dice: "Tal vez nuestra tarea no sea el comprometernos con la belleza, sino con nosotros mismos, con la inteligencia del corazón" (231).

Paradoja de la exclusión genérica

Mientras las élites colombianas, obnubiladas por el provecho económico y el poder, ignoran el vínculo ancestral de los poetas con las tradiciones y la cultura del país, los premios literarios internacionales, como el Nobel, el Rómulo Gallegos, el Alfaguara

y más recientemente el Virginia Woolf¹³, las obligan a tener en cuenta a escritores a los que nunca hubiesen prestado la más mínima atención. Es el caso de Gabriel García Márquez, William Ospina, Juan Gabriel Vásquez, y más recientemente Pablo Montoya; y, entre las mujeres escritoras, Laura Restrepo, reconocida con cierta pereza por la inquisición política, y solamente cuando los dictaminadores del Ministerio de Cultura se ven obligados a incluir mujeres, para quedar bien, porque a la hora de representar al país en los eventos literarios internacionales, por más que se dan golpes en la cabeza no se acuerdan de ninguna. Esta realidad pudo observarse en las celebraciones del Festival Belles Latinas en el 2009, del Salón del Libro de París en el 2015, cuya invitada era Colombia, y el Año Francia-Colombia en el 2017, en las que las mujeres escritoras destacaron por su ausencia en la lista de autores invitados, transmitida, según nos dijo la agregada cultural de entonces, por las autoridades colombianas a través de la Cancillería de Colombia en París.

Pero, la doble exclusión genérica jamás había sido tan flagrante como en la celebración del Año Francia-Colombia. Las escritoras fueron ignoradas, o excluidas a propósito, y el género poético sirvió de coartada a la hora de explicar tan grosera marginación. Carolina Bustos osó lanzar en Colombia la alarma de este comportamiento anticuado y vergonzoso del Ministerio de Cultura colombiano, que echa a perder el éxito del año Francia-Colombia, con su política excluyente, machista e ignorante.

Lamenté que el primer pretexto esgrimido por los organizadores fuera que las escritoras no habían publicado lo suficiente en Francia. Cuando se les hizo observar que había numerosas escritoras que habían publicado sus libros en París, que algunas de ellas estaban allí mismo y no implicaba ningún gasto incluirlas, la respuesta fue que sus obras por ser de poesía no habían sido tomadas en cuenta. Yo me di por aludida, pues mi novela *Cuando el llanto no llega* apenas acababa de salir en Madrid. En efecto, veo que los poetas nunca son llamados a representar al país en ningún evento literario oficial, mientras los políticos colombianos tengan la decisión. La única poetisa invitada, a última hora, fue Piedad Bonnett porque no estaba lejos de París ya que había sido invitada a un evento literario en Madrid. Pero los dictaminadores encontraron necesario justificar tal invitación diciendo que "no la habían invitado como poeta", según nos explicitó Roberto Salazar, sino por su novela *Lo que no tiene nombre* (2013). Sospecho que tal vez el tema de la novela, sin leerla, les gustó pues el argumento editorial dice que la autora se presenta como una "Pietà dolorosa", por la tragedia de la muerte de su hijo Daniel de 28 años...

¹³ Cfr. Luisa Ballesteros Rosas. *Historia de Iberoamérica en las obras de sus escritoras*. Madrid: Grupo Editorial Sial Pígmalión, 2018.

Cuando estalló, con justa razón, un escándalo en Colombia –en el que observé que se involucraron organizadores, traductores, críticos, editores e incluso bibliotecarios de los dos lados del océano- apareció una fuerte divergencia entre los organizadores de Colombia y los de Francia. Constaté que se explicitaba, desde el punto de vista colombiano, que las invitaciones giraban conforme a los temas seleccionados por las editoriales francesas (conflicto armado y narcotráfico); y, desde el punto de vista francés, que la selección de los participantes dependía de las listas preparadas en el Ministerio de la Cultura colombiano. Fue entonces cuando se habló por fin de la temática de las obras de los escritores invitados, aunque no hubiesen sido publicadas en Francia. Considero que además del machismo, otras intenciones menos inocentes y puramente políticas asomaron su rostro. Pues tal evento estaba cerca, en el tiempo, de la candidatura exitosa del presidente colombiano al Nobel de la Paz, que estaba ligada a su triunfo en las elecciones para su segundo mandato, en las que, por el acuerdo de paz, pesó el apoyo de todas las guerrillas y, lógicamente, la ayuda decisiva del ex alcalde de Bogotá. Entonces, no es de extrañarse que, con mayor razón, la poesía y las mujeres estemos hoy más que nunca tan alejadas del Poder político en Colombia.

Bibliografía

- Acevedo de Gómez, Josefa. *Autobiografía de doña Josefa Acevedo de Gómez*, Biblioteca de Historia Nacional. Bogotá: Imprenta Nacional, vol. VII.
- Achury Valenzuela, Darío. "Estudio preliminar" en Francisca Josefa de la Concepción. *Su vida, escrita por ella misma, por mandado de sus confesores*. Bogotá: Biblioteca de Autores Colombianos, Ministerio de Educación Nacional, Ediciones de la Revista Bolívar, 1956, 39-44.
- Ballesteros Rosas, Luisa. *La escritora en la sociedad latinoamericana*. Cali: Programa Editorial de la Universidad del Valle, 1997 (*La femme écrivain data la société latino-américaine*. Paris : Harmattan, 1994).
- _____. *Al otro lado del sueño / De l'autre côté du rêve*. Paris : Editions l'Harmattan, 2011.
- _____. *Historia de Iberoamérica en las obras de sus escritoras*. Madrid: Sial Pigmalión, 2018.
- Bonnett, Piedad. "¿Vive la poesía en Colombia?". Magazín Dominical de *El Espectador* (1994).
- _____. *Nadie en casa*. Colección Literaria 45. Bogotá: Fundación Simón y Lola Guberek, 1994.
- Castellanos, Juan de. *Elegías de varones ilustres de Indias*. Madrid: Biblioteca de Autores Españoles, 1910.
- Foucault, Michel. *L'ordre du discours*. Paris : Gallimard, 1971.
- Gómez Restrepo, Antonio. *Historia de la literatura colombiana*. Bogotá: Publicaciones de la Biblioteca Nacional, 1938.
- _____. "Breve reseña de la literatura colombiana". *La literatura colombiana*. Bogotá: Bolívar, 1952.
- _____. "Una gran escritora en la Colonia", *Revista Universidad Pontificia Bolivariana*, XXXII, 32 (1971): 347-378.
- Holguín, Andrés. "Prólogo". Dora Castellanos, *Eterna huella*. Medellín: Albon-Interprint, 1968, 6-8.
- Morales Borrero, María Teresa. *La Madre Castillo, su espiritualidad y su estilo*. Bogotá: Publicaciones del Instituto Caro y Cuervo XXV, 1968.
- Mújica, Elisa. *Sor Francisca Josefa de Castillo*. Bogotá: Procultura S. A., 1991.
- Ojeda, Ana Cecilia. *De la poética de la Independencia y del origen de los sentimientos patrios*. Bucaramanga: Universidad Industrial de Santander, Colección Bicentenario, 2010.
- Ortiz, Omar. "Poesía y Poder en Colombia". *Memorias*, T. I, *Segundo Congreso de poesía en lengua española desde la perspectiva del siglo XXI*. Nubia Estela Cubillo Ramírez (dir.). Bogotá: Imprenta patriótica del Instituto Caro y Cuervo, 2003. 217-231.

- Peña, Isaías. *Ensayos y contraseñas de la Literatura colombiana (1967-1997)*. Bogotá: Universidad Central, 2002.
- Ricoeur, Paul. "Narratividad, fenomenología y hermenéutica". *Análisis* 25 (2000): 189-207.
- Rojas Herazo, Héctor. "Boceto para una interpretación de Luis Carlos López". *Conversaciones desde la Soledad*, 1 (enero-marzo 2001).
- Valencia Castillo, Guillermo. *Obras completas*. Madrid: Editorial Aguilar, 1948.
- Vergara y Vergara, José María. *Historia de la literatura de la Nueva Granada*. Bogotá: Imprenta de Echeverría Hermanos, 1867.
- Vinciguerra, M. J.. "Relaciones culturales entre Francia y Colombia". *Boletín cultural y bibliográfico*, Banco de la República, Biblioteca Luis Ángel Arango, Bogotá, X, 2 (1967): 283-289.

Mélanges

Palabra e imagen como proceso de escritura

Rosalba Campra

Citation recommandée : Campra, Rosalba. "Palabra e imagen como proceso de escritura". *Les Ateliers du SAL* 12 (2018) : 110-144.

Imágenes, y no palabras, le salían de la boca: figuritas que guerreaban, se besaban, hablaban con garbo y fuerza.
-Demasiado visual- se quejó un crítico.

Alberto Chimal, "El narrador"

1. La imagen y la palabra¹

Palabra e imagen: continuidades, concordancias, divergencias... Como una contribución al debate sobre esta relación tan especial, querría proponer aquí mi experiencia personal respecto a los pasajes entre lo verbal y lo visual en la construcción de un texto. Es decir, un planteo no desde el lado del análisis, sino desde ese otro lado que proporciona al análisis la ocasión de existir: el lado de la escritura.

Como es obvio, no estoy pretendiendo con esto adjudicar un carácter de ejemplaridad a mi trabajo sino, simplemente, intentando hacer manifiestos algunos de los mecanismos del proceso de esa particular forma de escritura que se sirve a la vez de imágenes y palabras. Desde este punto de vista, dentro de la combinatoria creada al poner en relación estos dos niveles, he podido experimentar en primera persona las cuatro –o quizá cinco– posibilidades siguientes: escribir un texto que es ilustrado posteriormente por un artista plástico; escribir un texto a partir de imágenes ajenas; crear imágenes para un texto ajeno; ilustrar con imágenes propias un texto propio; o bien, algo más complejo: crear un texto compuesto indisociablemente por imágenes y palabras. Se trata pues del testimonio de una experiencia personal, pero en el que espero poder destacar los aspectos generales de esta aventura.

En el primer caso indicado arriba, he tenido el privilegio de ver mis palabras acompañadas por la obra de artistas como Julio Silva (a quien debemos, por ejemplo, el esplendor visual de *La vuelta al día en ochenta mundos* y *Último round* de Cortázar), o como Pat Andrea (también ilustrador de textos de Cortázar), como Giuseppe Dierna, José Joaquín Beeme, Fabio Amaya y Gustavo Figueroa Oroná².

¹ Una primera versión de este trabajo se presentó en el III Congreso Internacional AISI "Literaturas Iberoamericanas: De los textos a las imágenes, de las imágenes a los textos", Bolonia, 18-21 junio 2014. Mi agradecimiento a Giovanni Marchetti, al Comité Organizador y a la Junta Directiva AISI por su invitación a participar en ese encuentro, dándome así el punto de partida para estas reflexiones y la oportunidad de compartir vivencias y preocupaciones teórico-críticas.

² P. Andrea, imágenes para "El sueño del tigre", en E. Cazaubon Hermann (ed.), *Viajes en la palabra y en la imagen*, Buenos Aires: Ediciones de arte Gaglianone - Fundación Orígenes, 1996; F. Amaya, para *Mínima Mitológica*, Madrid: Del

Un ejemplo del segundo caso son las microficciones que escribí a partir de la serie de *collages* de Norberto Luis Romero: *Naufra-gios*³, mientras para el caso opuesto –creación de imágenes para un texto ajeno– se pueden citar las ilustraciones que realicé para la primera edición de *Le ragioni della collera* de Julio Cortázar⁴. En cuanto a mi ilustración de un texto propio, remito por ejemplo a la plaquette del poema *Impermanencia*, para la que, tratándose de una edición limitadísima, pude permitirme el lujo de crear una obra visual diferente para el destinatario de cada ejemplar⁵.

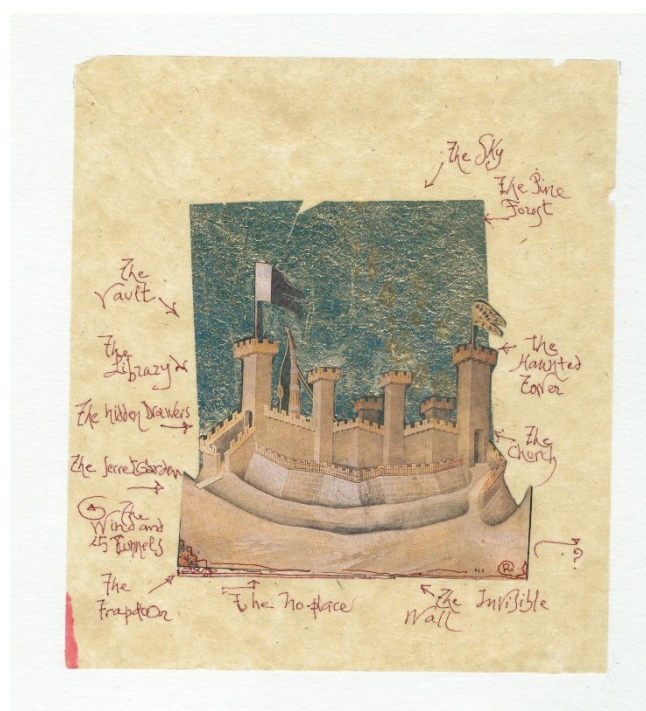


Fig. 1. Hide and Seek

Centro Editores, 2011; J.J. Beeme, para *Avistamientos*, Lago Maggiore: La Torre degli Arabeschi, 2010; G. Dierna, para *Formas de la memoria*, Madrid: Del Centro Editores, 2009; G. Figueroa Oroná, para *Ciudades para errantes*, Córdoba: EDUCC, 2007; J. Silva, aguadas para *Díptico del Centauro*, Lago Maggiore: La Torre degli Arabeschi, 2013 y los dibujos para el "apócrifo" *Tigres de papel* (en que J. Andreu construye un relato combinando fragmentos de relatos míos y de Cortázar), Madrid: Del Centro Editores, 2012.

³ N. L. Romero, *Naufra-gios*, Köln: Las Puertas del Hacedor, 2014.

⁴ J. Cortázar, *Le Ragioni della Collera*, selección y trad. de G. Toti, introd. e imágenes de R. Campra, *Carte Scoperte* I, nº 2, Matera: Rocco Fontana Editore, 1982, II trimestre. Retoma estas ilustraciones la edición bilingüe publicada en 2017 por la editorial Fahrenheit de Roma.

⁵ R. Campra, *Impermanencia*, Köln: Las Puertas del Hacedor, 2013.



Fig. 2. Search of Poetry

Si bien este tipo de relación entre imagen y texto merecería sin duda un análisis que pusiera de manifiesto su interacción (¿concordancia?, ¿contrapunto?, ¿contradicción?), no es ese el objeto de las reflexiones que siguen. Aquí no pretendo más que poner en común las preguntas que nacen (que me nacen) al encarar esa forma particular del proceso de escritura en que un mismo autor se expresa al mismo tiempo con palabras e imágenes (como sucede a veces en el mundo de la historieta en su acepción de narrativa dibujada o *graphic novel*). Pero no me estoy refiriendo aquí a aquellas imágenes que ilustran en sentido estricto un texto, ni tampoco a aquellas que lo interpretan o expanden, según la definición del ilustrador mexicano Gabriel Pacheco⁶. Me refiero a la presencia de imágenes que, más allá de acompañar la palabra, completándola o prolongándola, son el texto, con la misma consistencia, sentido y función que la palabra.

¿Es ese el caso de los llamados "Libros de artista"? No me interesan las etiquetas, pero hay que reconocer que a menudo crean problemas. Hoy la crítica ha descubierto entusiasta la hibridez, la transgenericidad, el sincretismo intermedial, afirmando la improcedencia de rótulos unívocos⁷. Lamentablemente, no se rastrea el

⁶ G. Pacheco, citado en la presentación programática del III Congreso Internacional AISI "Literaturas Iberoamericanas: De los textos a las imágenes, de las imágenes a los textos", Bolonia 2014: "...como asevera el ilustrador mexicano Gabriel Pacheco, crean alegorías, interpretan y expanden los textos".

⁷ Joyce Dyer, "What's on your mind", *New York Times*, 19 agosto 2013, p. 7, cuenta de un *workshop* en junio de ese año en la Case Western Reserve University, dedicado a "Breaking Genre", donde los expertos allí reunidos encara-

mismo entusiasmo entre galeristas y editores, que son al fin de cuentas los detentores de los espacios donde una obra puede hacerse visible.

Al respecto, la siguiente anécdota me parece reveladora. Hace unos cuantos años, hablando con la gestora de un importante espacio cultural de Buenos Aires sobre una eventual exposición de los libros en que me servía de elementos verbales y visuales en mismo nivel, explicaba yo que, en mi opinión, los míos no son "libros de artista" según la definición oficial, primero porque no soy una "artista", y segundo porque las palabras me resultan indispensables, en un vaivén ininterrumpido con las imágenes. Me interrumpió enojadísima: "No me va a venir a decir a mí lo que son sus libros. Soy una especialista en el tema, y estos son libros de artista". Como tal vez se pueda imaginar, ahí acabó el proyecto. Por suerte no todos son tan dogmáticos en materia de etiquetas, y pude mostrar estos trabajos –estos libros– en varios lugares⁸.

Sigo pensando que no soy una artista; soy, a lo sumo, alguien que cuenta historias. Es lo que me gusta hacer, lo que trato de hacer en estos textos que entran en la escritura verbal en el juego de las imágenes y la materia: un modo más complejo –y más ambiguo– de escribir. Suponen pues, en calidad de elemento *fundante*, la palabra, aunque se trate de una palabra contaminada, a menudo difícil de reconocer, como sucede en algunos volúmenes que he dedicado a los laberintos: en *Desafío del laberinto*, un libro preexistente sobre el que he intervenido con vaciamientos e inclusiones, el lector, al dar vuelta la última página, ve su rostro reflejado en un espejo distorsionante.

Algunos comparan estos libros con esa otra forma más o menos codificada por la crítica que se conoce como "libro-objeto". ¿Son los míos libros-objeto? Diría que se trata, simplemente, de libros: han sido hechos para ser leídos. Pero son también, por cierto, objetos, como lo eran en el medievo los Libros de Horas y otros manuscritos. Libros para mirar, tocar, explorar del mismo modo en que se explora un territorio desconocido y, presumiblemente, al mismo tiempo generoso en memorias y sorpresas: tal como, creo, quisiera ser todo texto que se ofrece a la lectura.

ban, como si se tratara de una novedad, el ya muy debatido tema de la contaminación de los géneros, proponiendo etiquetas como "ekfrastic poetry", "Multimedia storytelling", "graphic memoir", "hybridity", "crossover novel"...

⁸ Por ejemplo, entre las colectivas, *Immagine-segno-parola*. Palazzo Ricci, Macerata, 1996; *The London Artists' Book Fair*. Barbican Center, Londres, 1997; *Femminile altrove*. Salon Privé Arti Visive, Roma, 2000; *Los Seres Imaginarios: Homenaje a Borges*. Centro de Arte Moderno, Madrid, 2015. Entre las personales, *Los puntos cardinales*. Sotocoro del Ex templo de San Jerónimo, México, 2005; *Fragmentos, Códices, Palimpsestos*. Centro de Arte Moderno, Madrid, 2008; *signi, scarabocchi* (con Fabio Amaya). Spazio Tadini, Milano, 2008; *Collages*. Centro de Arte Moderno, Madrid, 2017.

2. Formas de la escritura

Estas exploraciones son para mí, simplemente, una forma más de escritura (como es obvio, no exclusivamente mía), que se suma a otros modos más canónicos. Por una parte, escribo lo que suele ir bajo la etiqueta de ensayo, por otra, de ficción; de ambos géneros, distintos editores han tomado a cargo la tarea de publicarlos⁹. Pero, además, hay otra clase de libros, de clasificación más fluctuante, que hago yo misma del principio al fin, en ejemplares únicos (aunque también se los podría reproducir, y algunos han tenido ese privilegio, gracias a editores temerarios, como en particular Del Centro Editores). En estos casos escribo los textos y creo las imágenes, utilizando papel artesanal y materiales de distintas procedencias. En otros, como anotaba más arriba respecto a *Desafío del laberinto*, utilizo en cambio un libro preexistente, interviniendo con distintos tipos de modificaciones: se trata de algo así como del desafío de la materia, como cuando uno hace un *collage*, en el que no se puede crear, inventar: hay que trabajar con lo dado.

En casos como los que citaba al comienzo, por más que las imágenes acompañen estrechamente al texto, pueden sin embargo sobrevivir sin excesivo daño a su ausencia, y viceversa (es un ejemplo la reciente publicación, aisladamente, de los *collages* que realicé para la poesía de Cortázar)¹⁰.

⁹ Cito entre los títulos recientes, para el ensayo: *Travesías de la literatura gauchesca*, Buenos Aires: Corregidor, 2013; *Itinerarios en la crítica hispanoamericana*, Villa María, Córdoba: EDUVIM, 2014; *Los que nacimos en Tlön. Borges o los juegos del humor y del azar*, Madrid: Del Centro Editores, 2016; *Para recorrer Macondo (y encontrar la salida)*, Madrid: Del Centro Editores, 2017. Para la ficción: *Mínima Mitológica*, Madrid: Del Centro Editores, 2011; *Las puertas de Casiopea*, Córdoba: Ediciones del Boulevard, 2013; *Ficciones desmedidas*, Buenos Aires: Macedonia Ediciones, 2015; *De lejanías*, Córdoba: Alción, 2017.

¹⁰ R. Campra, *Cinco collages para Cortázar*, Madrid: Del Centro Editores, 2014.

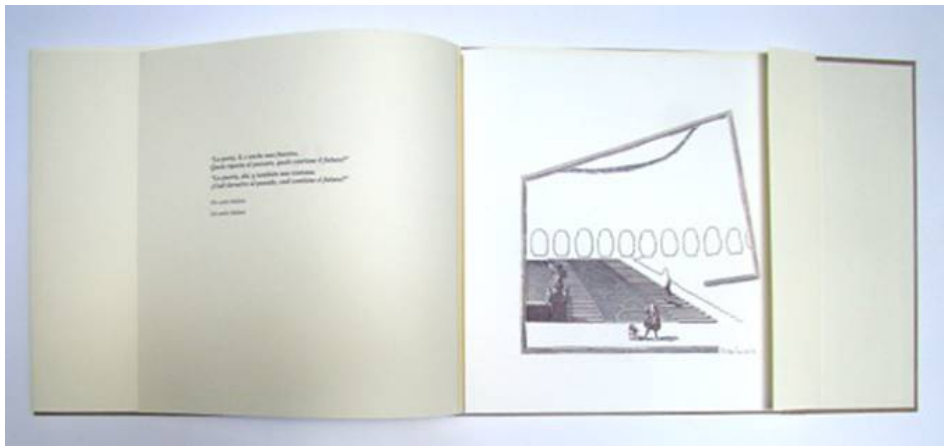


Fig. 3. *Ragioni della collera*



Fig. 4. *Los dioses*

Acá me ocuparé solo de ese otro tipo de coexistencia que, por el contrario, es una simbiosis entre nivel visual y verbal: el uno, sin el otro, carece de sentido. Esta clase de libros, que elaboro materialmente, se presenta bajo tres formas, que he llamado *Fragmentos*, *Códices* y *Palimpsestos*. Los *Fragmentos* consisten en hojas aisladas.



Fig. 5. Bitácora

Para los *Códices*, se trata de libros plegados en fuelle.

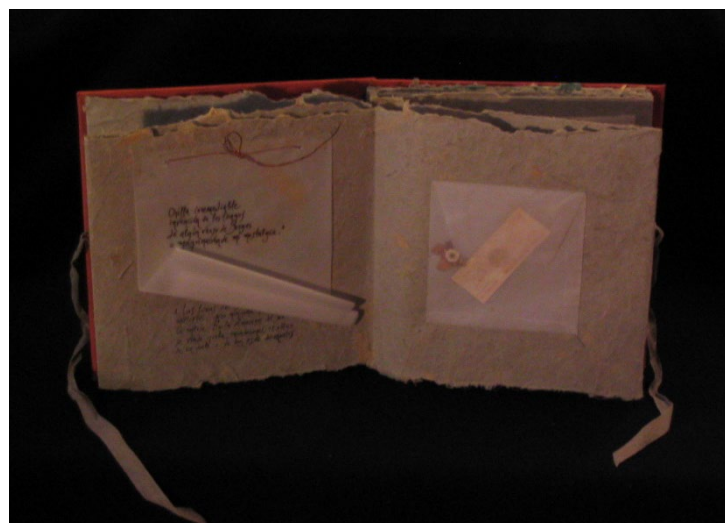


Fig. 6. Sur

Los *Palimpsestos*, por su parte, se basan en la manipulación de un libro preexistente.



Fig. 7. Disposición de los cielos de junio

3. Fragmentos

Los *Fragmentos*, consistentes en hojas sueltas, aparecen como restos de una totalidad perdida, o simplemente supuesta, porque tal vez no existió nunca. Material incompleto por definición –y por vocación. Con una ventaja suplementaria: estos “fragmentos” permiten variar cuantas veces se quiera el orden de las secuencias –que es al fin de cuentas el orden de la historia, y, en última instancia, lo que determina su significado.

Elijo, para ejemplificar este tipo de obras, *Constancias*¹¹, donde enfrentamos un caso en que esas hojas, con el carácter de material disperso e incompleto, se proponen paradójicamente como una totalidad, ya que se trata de una autobiografía. Y una autobiografía, por definición, se escribe en un momento en que la vida provee una perspectiva suficientemente cumplida. O sea, se trata del intento de representación de una vida cualquiera (en esta oportunidad la mía), a la que subyace la enorme pregunta: ¿qué es lo representativo?, ¿a partir de qué puede decirse que lo elegido para contar sobre alguien define, o describe, su yo?

En *Constancias* muchos años de una vida se reducen a unas veinte páginas manuscritas, a veces compuestas por solo un par de líneas en un estilo colonial tardío (destreza que, como estudiante de Letras, debo agradecer a la preparación del examen de Paleografía...). Y de esas pocas páginas, ¿por qué remontarse tan lejos, empezando con el descubrimiento de América? Hay quien dice que eso es una constante de los latinoamericanos: para hablar de nosotros, no podemos evitar partir de nuestro espacio.

¹¹ R. Campra, *Constancias*, Roma: Le parole gelate, 1997 (acompañado de un cuadernillo con la traducción al francés, italiano e inglés).

Aquí ese origen lejano está delegado al título de un libro de Hudson, en Argentina famosísimo: *Allá lejos y hace tiempo*¹².

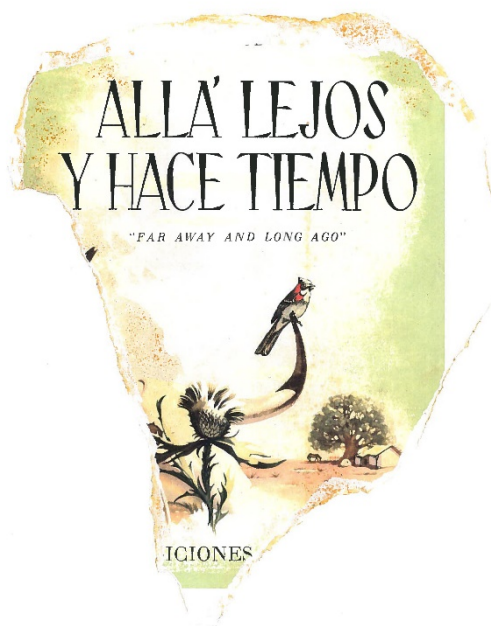


Fig. 8. *Allá lejos y hace tiempo*

Esa sobrecubierta de una vieja edición ilustrada, al mismo tiempo que se transforma en palabra mía, constituye una apelación al lector cómplice: alguien con quien el autor comparte lecturas juveniles que han modelado su visión del propio país.

Sin duda, el encuentro de los padres de la narradora podrá considerarse más pertinente para la representación autobiográfica:

Su futura madre vino
a Jesús María de vacaciones.
Se enfermó, y llamaron al doctor.
Se enamoraron y se casaron.
Algunas veces fueron felices para siempre.

¹² Guillermo Enrique Hudson (William Henry Hudson), *Allá lejos y hace tiempo* (*Far away and long ago*, 1918), Buenos Aires: Peuser, 1947.

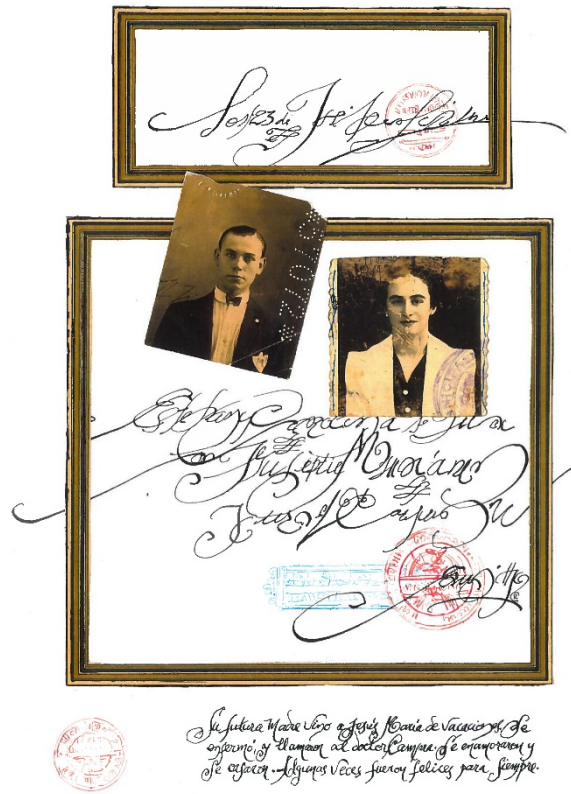


Fig. 9. El encuentro

Pero, de no disponer de esas fotos del documento de identidad de los padres, ¿habría sido ese el texto? Y de la variada infancia, si un hecho adquiere estatuto de relevancia narrativa ¿no será tan solo porque se disponía de **esa** foto?, ¿y quién puede asegurar que esa **foto** sea el equivalente de ese **recuerdo**, de ese **momento vivido**?

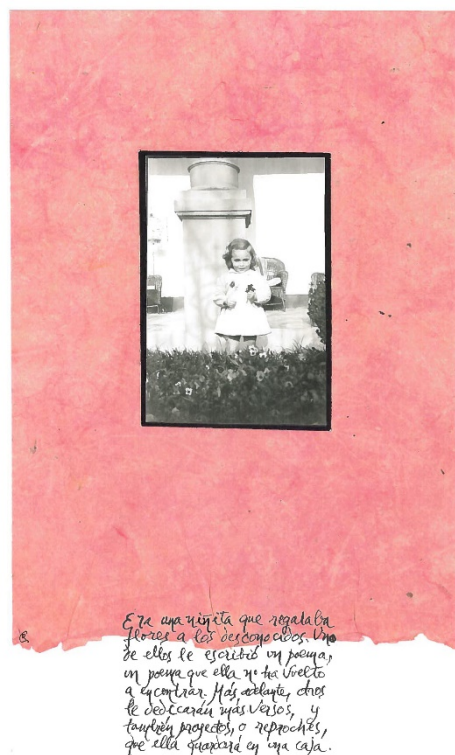


Fig. 10. Una niña

Era una niña que regalaba
flores a los desconocidos. Uno
de ellos le escribió un poema,
un poema que ella no ha vuelto
a encontrar. Más adelante, otros
le dedicarán más versos, y
también proyectos, o reproches,
que ella guardará en una caja.

Dejando entre paréntesis la dosis de casualidad que entraña disponer de una u otra imagen preexistente (aunque, en el caso de necesitarlo, he dibujado la imagen que el texto me reclamaba, como en la ilustración que corresponde al mapa de Sudamérica en el tiempo de las fundaciones), lo que ha guiado la selección y el uso ha sido un principio de expresividad y de economía. Por ejemplo, se podrá considerar que de lo necesario, hasta indispensable, en el recuento de una vida, forma parte el amor:

Con este se casó

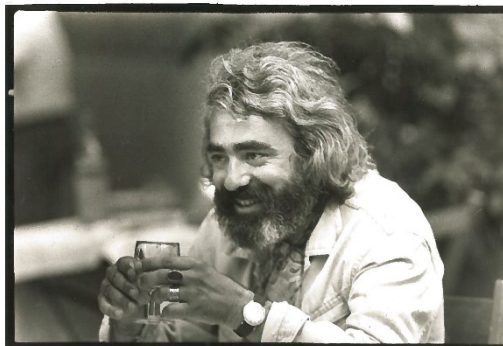
Con alguien así se casó



Fig. 11. Se casó

pero también su fin:

de este se separó



de alguien así se separó.

Fig. 12. Se separó

Proponer al lector esas dos fotos exige, sin duda, de la necesidad de dar explicaciones... Pero atención ¿qué es lo que una imagen puede explicar, y cuánto es lo que esconde... o agrega?

Un torbellino de imágenes puede resumir la ilusión de que la escritura dará forma al pasado:

Pensó en el astuto
desorden de la vida,
pensó en el múltiple
pasado, pensó que en
algún momento se
pondría a escribir
su autobiografía o
algo así.



Fig. 13. El pasado

Sin embargo, ¿no es acaso la memoria, de por sí, traicionera? Lo sugiere la página que presenta la figurita de una mujer asomándose desde la máquina de moler recuerdos (o entrando en ella):

Pero como seguramente sabe
el paciente lector, en la
máquina de moler los recuerdos
a veces entra una cosa,

*Pero como seguramente sabe
el paciente lector, en la
máquina de moler los recuerdos
a veces entra una cosa, y lo
que sale
es
algo diferente.*



Fig. 14. La memoria 1

y lo
que sale
es
algo diferente.

*Pero como seguramente sabe
el paciente lector, en la
máquina de moler los recuerdos
a veces entra una cosa, y lo
que sale
es
algo diferente.*



Fig. 15. La memoria 2

Al tirar hacia arriba la imagen de la mujer, lo que hacemos emerger no es el resto de su cuerpo, sino una imagen monstruosa...

Creo que las palabras de Elide Pittarello en su nota a *Constancias* definen con mayor precisión de lo que yo podría hacerlo este tipo de escritura en dos carriles:

Sobre esa foto que ha sustraído a la fluidez incomprensible la fijeza de un instante verdadero, Rosalba Campra desgarró la consecuencialidad apaciguadora del logos, sustituyendo la precisión del concepto por la elipsis de una escena [...] para enseñar [...] la diferencia entre la experiencia y el olvido o, también, el paso de la razón al símbolo¹³.

Ese rebote entre las palabras y las imágenes que constituyen el texto es lo que hace que el lector pueda descifrarlo no como mero relato autobiográfico sino como desvelamiento de las condiciones que permiten (para quienquiera que sea) reconstruir (o inventar) un pasado.

El pasado, que es un modo de decir también la memoria es, en efecto, una presencia constante en mi obra. Memoria personal, memoria colectiva. Precisamente, otro de los casos en que elegí la forma del fragmento (o más bien en que la forma del fragmento se impuso a partir del tema y de las características de la materia utilizada) es *En el libro de la memoria*¹⁴. Un rastreo de la memoria personal y familiar, una búsqueda de las raíces en el desarraigo de la inmigración.

¹³ E. Pittarello, "Márgenes y perfiles", nota a R. Campra, *Constancias* cit., p. S.n.

¹⁴ Exposición *Femminile altrove* (Curadora: Elisabetta Giovagnoni), Salon Privé, Roma, 2000.



Fig. 16. Navegaciones

Es decir, un combate contra muchas clases de silencio. Y sobre todo, la búsqueda de llevar a la luz ese punto en que la historia personal empieza más allá de la propia estirpe¹⁵.

En esta serie tuve como base de la imagen y de mi propio texto documentos de deuda correspondientes a los años 1924-1927 del Juzgado Municipal de Momostenango, que me regaló el pintor guatemalteco Moisés Barrios: "Para que hagas una de esas cosas que haces tú". Un regalo que me valió la recuperación de una memoria más vasta y la conciencia de la necesidad de transmitirla. En transparencia sobre los documentos, que se destacan sobre un fondo de amate, se despliega un *collage* de fotografías y otras imágenes, acompañados al pie por mi texto manuscrito. Esos papeles subscriptos por campesinos que se comprometían a saldar su deuda con su trabajo, su cosecha... ¿su sangre?, que un pariente de Moisés Barrios había salvado en el desmantelamiento del juzgado de Momostenango, son testimonios feroces de la miseria, el sometimiento, el despojo que representa contraer una deuda cuya cancelación puede ser exigida generación tras generación. Y

¹⁵ "[...] la escritura cuenta, sobre cada imagen particular, cómo ser extranjero coincide con ese estado de distancia, físico y mental, a través del cual recuperar, partiendo de un pasado colectivo compartido –el del propio país– también las huellas de una memoria personal. [...] En relación a la historia, al pasado y a los recuerdos, allí donde la técnica artística procede por acumulación de imágenes, la escritura se propone en cambio develar lentamente sus meandros" (traduzco de E. Giovagnoni, Catálogo de *Femminile altrove*, cit.).

testimonios de la incapacidad de defenderse ante la injusticia porque no se dispone de la palabra, porque no se dispone, sobre todo, de la escritura. En algunos documentos, las firmas "en lugar de" resplandecen como una acusación.

Se trata, sí, de documentos de un juzgado de Guatemala, pero dado que la historia de expoliación e injusticia es la misma para toda América Latina, pude utilizar ese material para hablar, entre otras cosas, de los indios argentinos. Hablar yo por ellos, ya que a ellos les fue negada una voz. En el fragmento de *En el libro de la memoria* denominado *Memoria III*, el silencio es el de un pasado que la historia oficial de mi país ha preferido borrar: por eso en mi intervención sobre la fotografía allí reproducida he amordazado a los personajes del retrato. El 24 de marzo de 1884, terminadas las luchas de la así llamada Conquista del Desierto, el viejo cacique Manuel Namuncurá se presenta al fortín de Paso de los Andes y se rinde. Esta foto fue tomada poco después de su rendición. A su lado, una de sus mujeres y su hermana, Canayllancatu Curá. Rostros cerrados. En primer plano su hijo Juan Quintunas. De pie, detrás de Namuncurá, sus hermanos y el intérprete. Me gustaría saber qué fue de Juan Quintunas. En la foto es para siempre un niño de ojos tercamente inquisidores:

Memoria III

No sabían ni leer ni escribir. Algún otro puso una firma en lugar suyo. La vida suya, ¿quién la vivió? ¿Quién soñó sus sueños? ¿A quién podrán un día ser devueltos?



Fig. 17. Namuncurá

El libro consta nada más que de seis páginas, irrepetibles, porque ese es el número de hojas que me fueron confiadas. Para mantener la visibilidad del documento, las imágenes que en cada página le he superpuesto están realizadas en transparencia. La dimensión y características de la obra estuvieron pues en este caso condicionadas por su base material: una historia imposible de continuar, y de allí la necesidad de una elección temática sumamente restrictiva.

Total libertad de construcción, en cambio, es la de la serie *La prueba del laberinto*, que también se compone de hojas sueltas. Algunas las escribí originariamente en español, otras en italiano, a causa del lugar donde se llevaría a cabo la exposición. Los laberintos, según opinión concorde de los críticos literarios, serían una obsesión típica de Borges. Pynchon, en *Vineland*, afirma que se trata más bien de una obsesión típicamente argentina. Una obsesión que tal vez nace –como otros sugieren– de la contemplación de la pampa, espacio desenfrenado en donde el horizonte gira alrededor de quien mira: laberinto sin centro ni confines. Yo soy una de los argentinos que no ha escapado a esta obsesión, sino que la ha cultivado.

Libro IV

Volvieron y contaron que aquel planeta tenía la forma de un laberinto. Pero nosotros que lo hemos construido sabemos que su forma es la de la nostalgia (Así está escrito).

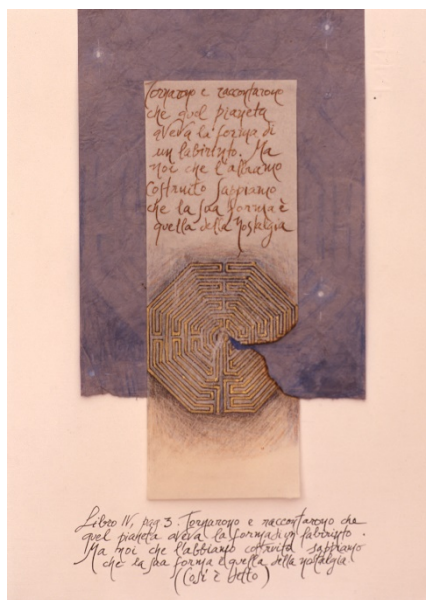


Fig. 18. Nostalgia del Laberinto

Y así es que en la serie *La prueba del laberinto*¹⁶ (un *work in progress*, porque siempre se agregan nuevas páginas) he invitado al lector a adentrarse en variadas formas de laberinto: libros que hablan de laberintos, guías para reconocerlos y evitarlos antes de que se desarrollen, manuales que enseñan a salir de ellos.

Libro V

Ruinas ya el laberinto, derrumbados sus círculos bajo los restos de los banquetes, de los ornamentos, de las armas, y sin embargo, todavía sin salida.

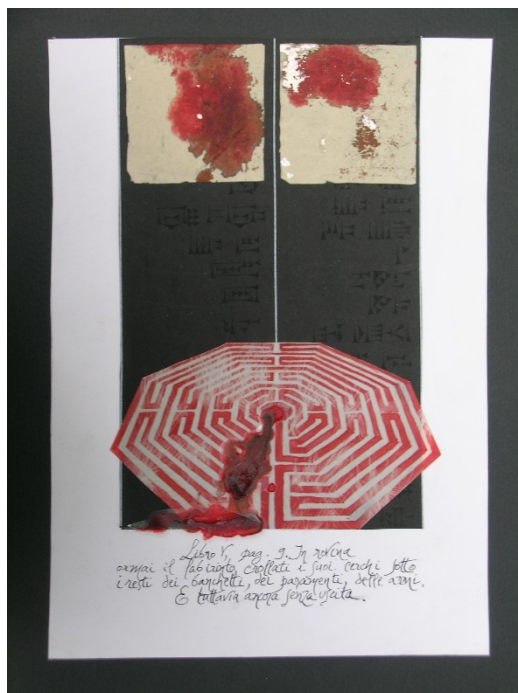


Fig. 19. Laberinto sin salida

4. Códices

En un caso, siempre respecto al tema del laberinto, elegí en cambio la forma del códice.

¹⁶ Serie comenzada en 1999, de la que algunos "Fragmentos" figuran en la plaquette *Regreso al laberinto*, Köln: Las Puertas del Hacedor, 2017.



Fig. 20. Códice, *Labyrinths 1*

Escribí el códice *The book of Labyrinths*¹⁷ originariamente en inglés: mis textos a veces están escritos en lenguas que no son mi lengua materna, porque nacen de ocasiones en que, por distintos motivos, estoy de cierto modo obligada a valerme de una lengua "ajena", como fue el caso del italiano para *En el libro de la memoria* o *La prueba del laberinto*.



Fig. 21. Códice, *Labyrinths 2*

En estos códices parto de cero, escribiendo los textos, dibujando las imágenes, utilizando papeles artesanales y elementos de distinta procedencia, decidiendo el modo de encuadernación. Estos

¹⁷ Realizado en 1992; edición facsimilar en papel pergamino por Del Centro Editores, Madrid, 2008.

son a la vez los instrumentos que definen la escritura, en cuanto la naturaleza del texto suele nacer aquí del contacto con los materiales elegidos, u ofrecidos por la casualidad.

Como otra forma de rescate memorial, estos libros, a la manera de los códices precolombinos, responden al sistema del plegado en fuele, y pueden, por lo tanto, leerse página tras página, o ser desplegados en su totalidad, conformando una única secuencia (como puede verse en estas imágenes del armado de una exposición en el Sotocoro del Convento de San Jerónimo en México, 2005).



Fig. 22. Exposición en México

La serie *Descartes del laberinto* (en ejemplares únicos realizados en 2011) se compone de catorce códices con estas características. Son catorce, porque en una nota atribuida al autor (¿al copista?) del cuento de Borges "La casa de Asterión" (recordemos que Asterión es el nombre del Minotauro), se asegura que "en boca de Asterión ese adjetivo numeral vale por *infinitos*"¹⁸, y así

¹⁸ "La casa de Asterión" (1947), en *El Aleph* (1949), Emecé, Buenos Aires, 1973, p. 67, cursiva del texto.

es que esta serie tiene una característica particular. Como su título indica, la realicé utilizando descartes: de palabras y de imágenes. O sea, un doble desafío. De orden lingüístico por una parte: considerar la palabra "laberinto" como una palabra-valija. A diferencia del anagrama, en el que se obtiene como resultado una palabra diferente compuesta con todas las letras de la palabra originaria, en el juego de la palabra-valija se elige y se descarta, trayendo a la luz distintas palabras que se pueden formar con cualquier número de sus letras. La trama de estas microficciones parte de esos "descartes", o sea de palabras escondidas en "Laberinto": *relato, brío, libre, trino, loba...*

Pero también he jugado con descartes de figuras. Los dibujos de laberintos (o fragmentos de laberinto) que acompañan estos relatos son el resultado de un descarte: las pruebas de imprenta de mi libro *The Book of Labyrinths*.

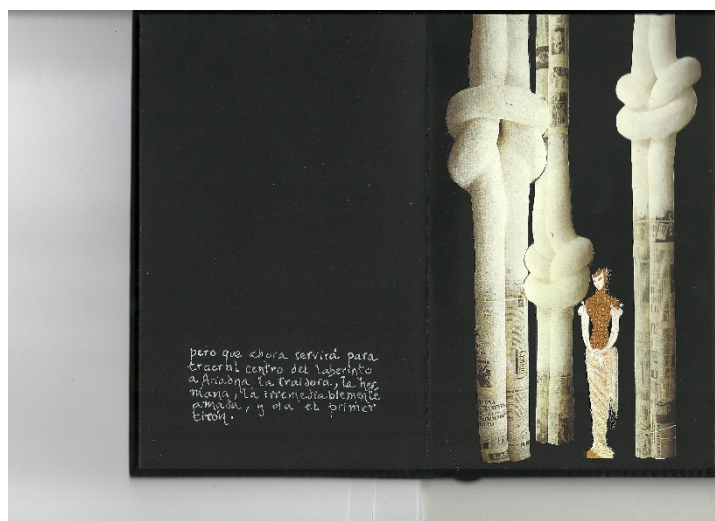


Fig. 23. Asterión

Queda librada a una eventual cacería por parte del lector la identificación de otros descartes (que tal vez sería más exacto llamar recortes). En este caso soy deudora de George Watts, de Giorgione, de un *Roman de la Rose* de 1525 que perteneció a François I, de las arquitecturas perturbantes de Cristina Grau, del abecedario de Erté...

Razones de Ariadna

Mira Ariadna el hueco negro por donde con jactancioso *brío* Teseo se ha adentrado en el *laberinto*.

No la enseguece el amor por un héroe extranjero, no; lo que la mueve es el deseo de dar a su hermano la posibilidad de ser *libre* para siempre.

Cuando por fin oye el bramido que anuncia la muerte de Asterión, corta el hilo y se va, ella también para siempre.



Fig. 24. Ariadna

Ahora bien, si unos cuantos de mis códices tratan del laberinto, muchos más tratan de la patria, mi patria. Y a veces me pregunto si acaso no será lo mismo...



Fig. 25. Este es el Sur

Estos libros son el resultado de una reflexión, aunque probablemente "convocación" sea una palabra más adecuada. Una convocación en sentido mágico. Un rechazo, también. O una maquinación de la nostalgia. En este ámbito se sitúa la serie *Los puntos cardinales*. Aunque según algunas cosmografías los puntos cardinales son cuatro, y cinco para otras, en este caso, los puntos

cardinales son uno solo, porque estos libros son todos sobre el Sur¹⁹.

En el *Diccionario de uso del español* de María Moliner puede leerse la siguiente definición: "Norte: Guía. Meta. Algo que constituye el ideal, objetivo o ambición a que se tiende". Por eso puede existir una expresión como "Mi Norte es el Sur". De eso tratan, precisamente, los libros de *Los puntos cardinales*: del Sur como meta, como ideal, como guía, o sea como "norte". Lugar de la añoranza y el deseo. Lugar de la memoria y el proyecto. También del dolor y de los años siniestros de la dictadura.

Para hablar de esto me he servido de frases y versos que vienen de otros textos (Borges, el tango, las canciones patrióticas aprendidas en la escuela, documentos, cartas familiares). Y también de materiales de exploración o de descarte.



Fig. 26. Silencios del Sur 1

Mica de los ríos de Córdoba, mapas antiguos, boletos de trenes que ya no van a ningún lugar constituyen, tanto como la palabra, el sentido de estos libros: hay que abrir esos sobres, mirarse en esos espejos. Proponen, a la manera de un códice maya, un recorrido por una página que se despliega... en dirección al Sur.

¹⁹ *Este es el Sur, País del Sur, Destino el Sur, Silencios del Sur* (realizados entre 1997 - 1998), a los que debería agregar, entre los palimpsestos, *Mitologías del cielo austral* (1996), *Al fin me encuentro / con mi destino sudamericano* (1997), *Tentativa de descripción de Virgo Australis* (2003).



Fig. 27. Destino el Sur

Y este es el final de *País del Sur*, poema que se duele de traiciones y de pérdidas:

Allí los hombres
se abrazan
y se dicen
hermano

Es un país como cualquier otro
es mi país
además lo amo



Fig. 28. País del Sur

El sentido, pues, ha sido delegado, a más de la palabra, a las denotaciones y connotaciones inherentes a esas materias, repositorio tanto de anhelos como de recusaciones. Es decir, metáfora

(o más simplemente cuerpo) de ese sentimiento ambivalente por la patria.

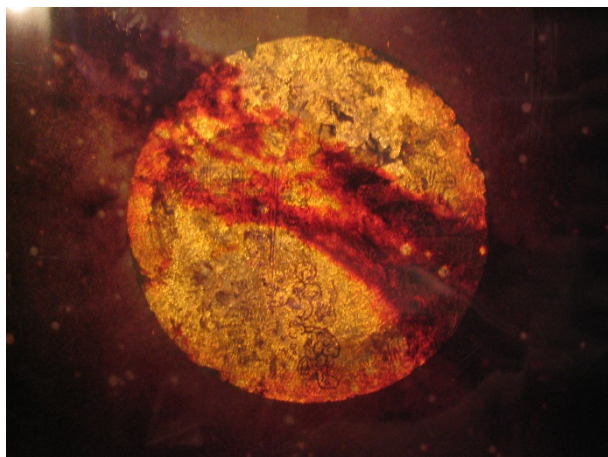


Fig. 29. Silencios del Sur 2

El códice que he titulado *Moradas de los Mayores* expresa tal vez otra pasión, la que me provoca el mundo mesoamericano, o tal vez mi personal fantasía del descubrimiento de un tesoro escondido. Como se sabe, del patrimonio librario precolombino sobrevivieron solo dieciséis libros: mi códice fue sobre todo la experiencia del "descubrimiento" de un libro preexistente a la conquista, recuperado por la imaginación. Un libro para sumar a esos dieciséis que se salvaron de los incendios de la guerra con los españoles y de las hogueras que el obispo Zumárraga encendió para acabar con tales idolatrías. Un libro en el que, sirviéndome del papel de amate y la reelaboración de elementos iconográficos de la América antigua, se actúa algo así como un resarcimiento.



Fig. 30. Moradas

El proyecto de *Moradas de los Mayores* fue, entonces, una especie de salvataje metafórico de uno de esos libros desaparecidos.

Realicé el libro en 2002, en un ejemplar único que sigue las medidas de un códice maya, el Códice Dresde, de 9.5 cm x 21²⁰. Ahora bien, mientras el códice Dresde se lee desplegando la tira horizontalmente, como suele ser la regla en los libros prehispánicos, el códice de *Moradas* se despliega en vertical (como en el caso, por ejemplo, del códice mixteco llamado Códice Selden).

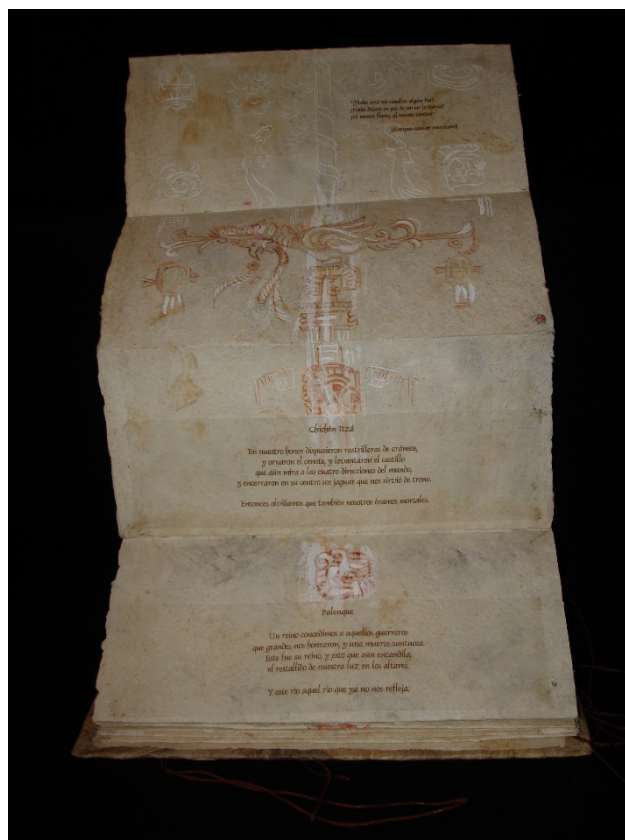


Fig. 31. Árbol cósmico

Esto fue determinado por una necesidad visual: la presencia del árbol cósmico que, recorriendo verticalmente todo el volumen, genera la unidad del conjunto. Es decir, en este intento de reaflorescimiento del mundo precolombino, la textura tiene una valencia análoga a la de la palabra. La elección formal de la base material (el amate), del estilo de las pinturas y del plegado en fuelle, típicos de los códices prehispánicos, se vuelve elección substancial. La imagen final es la de un objeto antiguo, una suerte de rescate arqueológico. Este resultado es un efecto de la textura irregular del amate blanqueado, del uso del Tierra de Siena quemada para las ilustraciones y glifos (reelaboración de elementos iconográficos

²⁰ Del año 2000 en adelante, primeras versiones de los textos que componen *Moradas de los Mayores* se publicaron parcialmente en numerosas revistas y antologías. El original fue reproducido con milagrosa fidelidad por Del Centro Editores, Madrid, 2012, sustituyendo, debido a las dificultades técnicas, el amate con papel de grabado, y acompañándolo con un texto concebido especialmente para esta edición, *Noticia para viajeros*.

precolombinos) y de su borroneamiento mediante superposiciones y combustiones, de las que el texto en español emerge como traducción de una palabra perdida.

Sentí nacer esos poemas como si estuviera recogiendo otras voces, restituyendo una palabra a quien le fue negada: nueve poemas breves que, en secuencia, están dichos en la primera parte por los dioses, en la segunda por sus fieles, y en la tercera por los que hoy somos solo visitantes de su esplendor en ruinas.

El primer poema está dedicado a una ciudad maya:

Chichén Itzá

En nuestro honor dispusieron rastrilleras de cráneos,
y ornaron el cenote, y levantaron el castillo
que aún mira a las cuatro direcciones del mundo,
y encerraron en su centro un jaguar que nos sirvió
de trono.

Entonces olvidamos que también nosotros éramos
mortales.

El último, a la ciudad que se levantó sobre las ruinas de la azteca
Tenochtitlan:

México D.F.

Esta ciudad te dará miedo
aunque la ames.
Sobre sus harapos enjorados
humea la sangre de las víctimas.

Algunos de sus dioses todavía están vivos.



Fig. 32. Tierra

¿Testimonio de una supervivencia?

5. Palimpsestos

Otros de mis libros, los que llamo palimpsestos, nacen de libros que estaban destinados al quemadero, porque ya nadie los lee: el olvido los ha borrado de las bibliografías y los ha dejado sin lugar en los estantes. Ni siquiera son lo suficientemente antiguos como para despertar la avidez de los bibliófilos. Los he utilizado a la manera del monje medieval que raspaba un pergamino ya usado para poder escribir por encima un texto nuevo²¹.



Fig. 33. Disposición de los Cielos de Octubre 1

Pero lo que ha sido borrado subsiste, se transparenta en la re-escritura. Me reconozco en lo que ha dicho en un artículo sobre la conservación de los libros Alessandro Scarsella:

¿Pero se puede acaso estar seguros que del sentido de la conservación no deban ocuparse la investigación y la crítica literarias? [...] Más que estructurar una respuesta [...] prefiero concluir indicando en las obras de Rosalba Campra [...] una provocación sobre el destino del libro que trasciende paradójicamente cualquier uso instrumental, llamando la atención (entre el autoritarismo de los extremos de memoria y olvido) sobre el escándalo de su persistencia²².

²¹ Por eso otra denominación posible sería, precisamente, *Reescrituras*, y ese fue el título de la exposición en la Biblioteca del Instituto Cervantes, Roma, 1994, donde se presentaron algunos de los volúmenes a los que me refiero a continuación; otros formaron parte de la exposición colectiva *La casa animata*, Galería Cervantes, Roma, 1995.

²² A. Scarsella, "La fabbrica del libro", en *I beni culturali*, IV, n° 4-5, julio-octubre, 1996.

Aquel libro antiguo aflora. Renace. Una forma de la memoria. Una suerte de resurrección. Entabla un diálogo con lo que escribo veinte años, cincuenta años, un siglo después de su publicación.



Fig. 34. Disposición de los Cielos de Octubre 2

Empecé muy temprano a hacer este tipo de obras, pero solo conseguí darles una forma y una continuidad cuando pude procurarme libros antiguos, o por lo menos suficientemente viejos como para que su materia fuera rica: las tapas de cuero o tela, los grabados, el papel consistente, los juegos de profundidad creados por la tipografía. Debo los más suntuosos a un amigo que solía viajar a Praga; otros, más modestos, vienen de las librerías de viejo de Córdoba o Buenos Aires.

Pero si eran obras de autores sudamericanos, se creaba en mí una especie de tabú: esos libros no era capaz de agujerearlos ni reescribirlos, y su destino final fue mi biblioteca.

Hoy la impresión, a causa de las nuevas técnicas, se ha vuelto generalmente unidimensional, neutra; ni el papel ni los caracteres tienen substancia, es como si el cuerpo del libro se hubiera vuelto invisible. Al construir estos palimpsestos, me di cuenta de que lo hacía como reacción: de algún modo, a través del libro impreso estaba volviendo al manuscrito, al ejemplar único. Un libro que es necesario consultar con respeto, porque si se deteriora, se deteriorará su sentido: cada libro es, materialmente, solo ese libro, irrepetible. Desde esta perspectiva podríamos entonces hablar sí de "libro-objeto": su volumen, el modo en que se dispone en el espacio, lo transforman en parte de ese espacio, al que a su vez puede englobar a través de juegos ópticos, como la silla en un patio que el lector ve a través de la lente incrustada en la tapa.



Fig. 35. Laberinto con lente

Así, "**mi** libro", el que yo escribo por encima de lo escrito, es como un diálogo con el libro preexistente, un contrapunto, más o menos elemental, más o menos complejo.

En *Constancia del secreto*, por ejemplo: subrayando algunas palabras impresas, corrigiendo otras, nace un texto que el lector puede rastrear –si quiere– en el libro anterior a mi reescritura.



Fig. 36. Secreto

Aquí el prisma duplica la palabra "Cumplimiento", que es el título del último capítulo. Y la dedicatoria "A mi padre" subsiste: dicha por los dos: el antiguo autor, y por mí. O por ejemplo *Hearts*, reescrito sobre un texto de anatomía; o *Disposición de los cielos de junio* (cfr. Fig. 7), que aprovecha un libro de astronomía.

Aunque no siempre se trata de un contrapunto; a veces es una negación. Solo parcial, claro: *Celebración de la lectura* está compuesto con trozos de un artículo mío sobre la lectura de la ficción alternados con trozos del *Quijote*, *Madame Bovary* y *Continuidad de los parques*, textos en los que se narra la locura, la destrucción

del lector, arrastrado, absorbido literalmente por las ficciones que está leyendo.

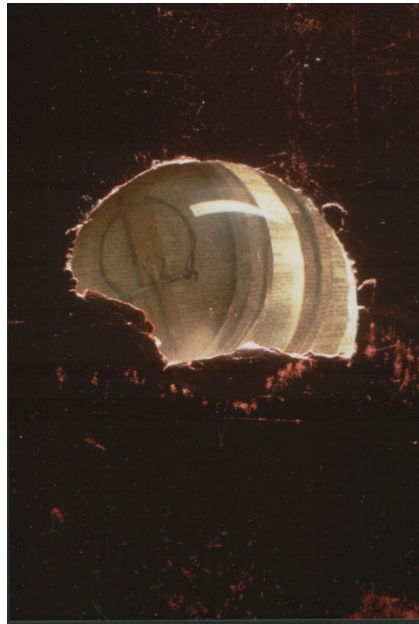


Fig. 37. *La Lectura*

Y esos fragmentos se superponen a una vieja colección encuadernada de revistas alemanas de agricultura. En las que, sin embargo, había un espacio reservado al "Feuilleton"... Desde este punto de vista, la superposición conduce a veces a situaciones curiosas. En varios casos he usado libros sin saber de qué hablaban, pues se trataba de textos en ruso, o checo, idiomas que no conozco.

Sin embargo, como supe después por alguien que en cambio los conocía, mi texto resultaba un eco de ese texto preexistente. Así, por ejemplo, me enteré de que el volumen que yo había utilizado para construir *El sueño del hipertexto III* (donde se habla de libros que sueñan otros libros) estaba originariamente dedicado a "Problemas de poética y semántica artística".

Una experiencia particularmente motivadora es trabajar con los diccionarios, como en el caso siguiente, en el que solo la línea final devela cuál es la palabra que se ha definido.

Sobre el valor de las definiciones
Resultado de una consulta
al Diccionario:

"Condición que distingue
animales y plantas
de la tierra, las rocas, etc."

o bien: "La duración de una cosa cualquiera"

¿un borde, una cosa cualquiera,
nuestra **VIDA**²³?

Varios de mis "palimpsestos", como *Il sogno dell'ipertesto / The hypertext dream* toman como base elementos verbales del libro mismo, proponiendo el ordenamiento de una serie de palabras y su traducción tal como las ofrece el original, en este caso un diccionario inglés-italiano, en el que he rastreado el vaivén entre esconder/ mostrar, hasta desembocar en la verdad o mejor dicho en la imposibilidad de su presencia:

- I.
to hide: nascondere, nascondersi/
to open: aprire, manifestarsi, cominciare.
- II.
nascondere: to hide, to conceal (non gli nascosi mai la verità: I never hid [concealed] the truth from him)/
[...]
- IV.
truth: verità
verità: truth (gli dissi tutta la verità: I told him the whole truth)/
assenza: absence [manca], lack.

Quisiera pues, para concluir, servirme de las líneas finales de un poema de otro de mis palimpsestos, *El sueño del hipertexto III*, que de alguna manera –aunque entonces no era esa mi intención– me aparece hoy como un resumen de lo que yo creo que significan los libros cuando la lectura forma parte de la vida: una invitación. Una invitación a descubrir en los libros la morada de otros libros, los espejos que los duplican (o los esconden), como ocurre aquí materialmente.

²³ Son las definiciones de "vida" en el *Oxford Advanced Learner's Dictionary* y el *Diccionario de uso del español* de María Moliner.



Fig. 38. Hypertext

Y una invitación que, en este caso, no depende de la interacción entre palabra e imagen sino de algo tan mínimo como un acento, un acento que la Real Academia ha tenido la malhadada ocurrencia de suprimir, suprimiendo así la diferencia de sentido: el acento que, en otros tiempos, hacía la diferencia entre adverbio y adjetivo en la palabra **solo**:

Y sueña cada libro
o tal vez el lector tan sólo sueña,
o tan solo.
Solos los libros
en las bibliotecas,
en sus páginas donde

*otros libros se anidan
para que alguien los escriba
los recorra
los comparta.

De Borges a Foucault: la literatura en la crítica a la filosofía del sujeto

Francisco Romero Muñoz
Benemérita Universidad Autónoma de Puebla
trialbaik_4@hotmail.com

Citation recommandée : Romero Muñoz, Francisco. "De Borges a Foucault: la literatura en la crítica a la filosofía del sujeto". *Les Ateliers du SAL* 12 (2018) : 145-156.

Los individuos y las cosas existen en cuanto participan de la especie que los incluye, que es su realidad permanente.

Jorge Luis Borges, *Historia de la eternidad*

Michel Foucault publicó en 1966 *Les mots et les choses*. Este libro lo llevaría a ocupar un lugar importante dentro de la tradición filosófica del siglo XX. Un texto polémico dentro del cual podemos encontrar las tesis principales de toda su obra. Una de estas es la concerniente al sujeto. Fue en el último capítulo donde el filósofo anuncia la muerte del hombre, su desvanecimiento como en los límites del mar un rostro de arena. Ahora bien, al inicio del citado libro, en el primer renglón, aparece la mención directa a uno de los que serían los principales autores en el canon literario del siglo XX: Jorge Luis Borges. La mención es contundente: « Ce livre a son lieu de naissance dans un texte de Borges » (Foucault, *Les mots* 7). Mucho se ha escrito sobre esta referencia de Foucault hacia Borges, por lo cual, el objetivo del presente artículo no consiste en ahondar la mención a Borges en *Les mots et les choses*. Más bien, el objetivo es examinar cuál fue el interés o qué motivo la lectura de Foucault de la obra de Borges. Una lectura que no sólo fue literaria, sino que tuvo un interés fuertemente filosófico¹. Por tal motivo, considero pertinente hacer una reflexión sobre la relación de estos dos autores en la que resulta interesante que, debido a la posición diferente en la cual está situada cada obra, está implícita la relación de literatura y filosofía.

Sobre la obra de Michel Foucault, la bibliografía es abundante. Trabajos que abarcan diversos campos del conocimiento como la filosofía, el derecho, la literatura, hasta la arquitectura. Dentro de estos ámbitos, los temas del poder, la sexualidad y el saber parecieran ser el problema fundamental en toda su obra. Tiene mucho sentido por qué desde los años ochenta, en diversas entrevistas a Foucault aparece como el filósofo que estudiaba las relaciones de poder en distintos espacios de la sociedad: el hospital, la cárcel, el consultorio. Sin embargo, poco tiempo antes de morir, en el artículo « Le sujet et le pouvoir », Foucault menciona que el objeto

¹ Cabe mencionar que Borges fue una referencia constante en la filosofía francesa de la segunda mitad del siglo XX. Tal es el caso de Gilles Deleuze, el cual, en su texto, *Différence et répétition*, que sería su tesis doctoral, menciona sobre el cuento "Pierre Menard, autor del Quijote" que: « la répétition la plus exacte, la plus stricte, a pour corrélat le maximum de différence » (5). Asimismo, Jacques Derrida en su texto *La pharmacie de Platon* (1968), utiliza partes de "La esfera de Pascal", y "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius", a manera de epígrafes, de uno de sus primeros textos. Lo mismo ocurre en la obra de Gérard Genette, en un ensayo « La stylistique » de *Figures III* (1969).

de sus investigaciones no fue el discurso, el poder o la sexualidad, sino las distintas formas históricas por medio de las cuales los individuos se constituyen o son constituidos en sujetos:

Je voudrais dire d'abord quel a été le but de mon travail ces vingt dernières années. Il n'a pas été d'analyser les phénomènes de pouvoir ni de jeter les bases d'une telle analyse. J'ai cherché plutôt à produire une histoire des différents modes de subjectivation de l'être humain dans notre culture ; j'ai traité, dans cette optique, des trois modes d'objectivation qui transforment les êtres humains en sujets (Foucault, « Le sujet » 222-223).

Documentar la manera como los individuos se han constituido en sujetos fue la preocupación principal en toda la obra. Estas consideraciones sobre el sujeto colocaron a Foucault dentro de la tradición posmoderna. Sin embargo, considero difícil sostener la obra del autor dentro de dicha corriente filosófica, ya que la deconstrucción del sujeto no fue un trabajo que nos haya dejado en el umbral de la nada. Después de todo, apostar por otras formas de relacionarse los individuos consigo mismos, sin apelar al concepto de sujeto, abre la puerta a distintas maneras de responder a la pregunta: ¿quiénes somos hoy? Además, la muerte del hombre no anunció la desaparición del ser humano, más bien, se trató de quitarle su condición *a priori* que la filosofía moderna, desde Descartes hasta Kant, le habría conferido: "la muerte del hombre no implica que el autor suponga la desaparición del hombre en la tierra. Se refiere a la desaparición del concepto trascendental "hombre" como fundamento epistemológico de las ciencias humanas" (Navarro, 86).

Descartes fue quien, en un primer momento, desarrolló ampliamente el concepto del sujeto en *Le discours de la méthode* (1634) y *Méditations métaphysiques* (1641), dos siglos después Kant lo haría en su *Crítica de la razón pura* (1781). Hay un antes y un después de Descartes, ya que el *cogito* inaugura la filosofía moderna: el conocimiento, lo real, la verdad, toman su origen en el *cogito* que, mediante la razón discrimina lo verdadero de lo falso: "si en la Edad Media se estaba poseído de espíritus, de ángeles y demonios, a partir de Descartes, se estaba poseído de razón; el hombre tenía razón" (Zambrano, 128). Cabe mencionar que en la filosofía del sujeto se establecen las bases filosóficas, no sólo de la filosofía moderna, sino también del conocimiento científico. La ciencia moderna toma su punto de partida una vez que el sujeto científico se reconoce a sí mismo como el principio del conocimiento que busca. El yo, en este sentido, es la fuente de toda meditación certera, el eje donde la verdad toma su estatuto de ser. Para sostener lo anteriormente dicho, podemos citar lo siguiente:

Il y a deux ou trois siècles, la philosophie occidentale postulait, de façon explicite ou implicite, le sujet comme fondement, comme noyau central de toute connaissance, comme ce dans quoi et à partir de quoi la liberté se révélait et la vérité pouvait éclore (Foucault, *La vérité* 10).

Foucault dará un giro total ante la filosofía cartesiana, porque la verdad de las cosas encontrará su fundamento en la historia, más que en el sujeto. Ahora bien, cuando escuchamos la sentencia de: para Foucault no hay sujeto, ¿qué se está tratando de dar a entender? En resumidas cuentas, que el pensamiento, el lenguaje, la ciencia, etc., no tienen su origen en el sujeto; que lo dicho o predicado sobre algo no encuentra su carácter fundacional en el mismo. Cuando hablamos de sujeto no nos estamos refiriendo al hombre en su sentido biológico, tampoco al individuo, ni al ser humano. Coloquialmente podríamos utilizar estos términos como sinónimos sin saber que designan cosas totalmente distintas. En este sentido, la palabra sujeto es un concepto epistemológico el cual alude, en estricto sentido, al sujeto trascendental, es decir, al sujeto como fundamento de la realidad. Un sujeto que –para Foucault– no ha existido desde el principio de los días, ni existirá de una manera universal:

Il serait intéressant d'essayer de voir comment se produit, à travers l'histoire, la constitution d'un sujet qui n'est pas donné définitivement, qui n'est pas ce à partir de quoi la vérité arrive à l'histoire, mais d'un sujet qui se constitue à l'intérieur même de l'histoire, et qui est à chaque instant fondé et refondé par l'histoire. C'est vers cette critique radicale du sujet humain par l'histoire que l'on doit se diriger. (Foucault, *La vérité* 10-11).

Cabe destacar que la crítica hacia la filosofía del sujeto no es la temática única de nuestro autor. Desde el siglo XIX, tanto Hegel, Marx o Nietzsche, por mencionar algunos, ya tenían la pretensión de una crítica al carácter trascendental del sujeto. Esto nos permite considerar la obra, tanto de Foucault como de Borges, dentro de una tradición de pensamiento que ya había comenzado un siglo antes. Ahora bien, considerando que en todos los textos de Foucault existe una crítica hacia el sujeto moderno, comprendemos mejor por qué recurrir al arte, la pintura y la literatura, en lugar de utilizar las teorías científicas o filosóficas. Si en *Histoire de la folie* no hay referencias directas a los grandes teóricos de la psiquiatría, como fueron Philippe Pinel (1745-1826) o Étienne Esquirol (1772-1840), es porque en el sujeto psiquiátrico no está contenida la posibilidad de ver, escribir y significar la locura, si no hay un orden, o en palabras de Blanchot, un pensamiento del afuera desde el cual es posible ver o decir algo. Dicho de otra manera, se trata de localizar los lugares donde el sujeto entra en un dominio ajeno, o diferente a él. Uno de estos lugares fue la literatura, la

cual fue un recurso muy frecuente en los textos que van de *Histoire de la folie* (1961) hasta *Archéologie du savoir* (1969). La relación con las obras de Sade, Mallarmé, Russel, era muy concurrenciada en esos años. Dentro de este interés por la literatura, la obra de Borges también ocupó un espacio significativo. Más allá de la disertación que Foucault hizo de "El idioma analítico de John Wilkins", la obra de Borges también aparece en *L'Ordre du discours* (1970) –que sería la sesión inaugural de la cátedra *Histoire des systèmes de pensée* en el Collège de France–, la conferencia "Le Langage à l'infini" (1963), y las entrevistas "L'homme est-il mort?" (1966) o "Le savoir comme crime" (1976). La pregunta que surge es obvia: ¿cuál es esa aproximación y que la motivó? O bien ¿cuál es la relación de Borges dentro de la crítica hacia la filosofía del sujeto? A continuación, mencionaré los puntos principales donde sea posible sostener la relación de la obra borgeana con la crítica hacia la filosofía del sujeto.

Borges no fue un filósofo, pero su obra está poblada de referencias filosóficas. Los nombres de David Hume, Schopenhauer, Nietzsche o Descartes, por mencionar algunos, son muy frecuentes en sus ensayos y cuentos. Esta concurrencia hacia la filosofía no pretendió resolver las grandes discusiones filosóficas, ni establecer un diálogo con la obra de los filósofos. Podríamos decir que Borges fue un lector de filosofía, y se sirvió de esta como un recurso muy importante dentro de gran parte de su obra, la cual puede leerse como una especie de risa o desolación frente a los grandes problemas de la filosofía moderna. Uno de estos lugares es la relación entre lenguaje y realidad. Foucault evoca este problema refiriéndose a la enciclopedia china que Borges cita en "El idioma analítico de John Wilkins": "cuando Foucault explica que *Las palabras y las cosas* fue concebido a través de su lectura de un ensayo de Borges, la poética borgeana es comprendida como un dispositivo desestabilizador de los paradigmas en que la cultura occidental es asimilada por su sujeto moderno" (Zavala, 60). Podríamos afirmar que Foucault utiliza la obra borgeana como una manera de incidir críticamente en una de las tesis más importantes para la cultura occidental moderna: el papel del sujeto frente al lenguaje.

Antaño, la filosofía tomó la tarea de acercar lo más posible las palabras a las cosas en aras de crear un sistema de signos capaces de dar cuenta de la realidad. Es decir, fue la intención de crear una comparecencia entre el objeto y la palabra, o en otros términos, que el lenguaje fuera el responsable de contener la realidad. Pareciera que el lenguaje iba en búsqueda de algo que no le pertenecía, para así, poder cohesionar un sistema formalizado de signos que se ostentara a sí mismo como científico o verdadero: « Toutes les philosophies ont fondé la connaissance sur le rapport préétabli

du sujet et de l'objet, leur seul souci ayant été de rapprocher au plus près sujet et objet » (Foucault, *Leçon* 205).

Borges se deslinda totalmente de esta tradición y acepta la distancia insalvable entre las palabras y las cosas. Son muchos los ensayos y cuentos donde el argentino repite continuamente esta tesis: el lenguaje no logra asir la realidad, y todo tipo de sistema de signos que expliquen o contesten a la pregunta de qué es el mundo, qué son las cosas, tendrá un carácter arbitrario y contingente. Es en "El idioma analítico de John Wilkins" donde el autor menciona: "no hay clasificación del universo que no sea arbitraria y conjetural" (Borges, *Inquisiciones* 276). Otro texto que permite documentar esto es "La muralla y los libros", donde un emperador chino manda a quemar todos los libros para hacerse llamar el Primer Gran Emperador, y para que a partir de él las cosas tuvieran su nombre verdadero. Foucault está muy cercano a Borges en cuanto a esta tesis, ya que también acepta el acto arbitrario con el cual el lenguaje designa la realidad. Para el autor de *Vigilar y castigar* la relación entre palabra y realidad no es una suerte de comparecencia o acto del sujeto que mira, más bien, en esa relación lo que hay es una arbitrariedad, tal y como Borges lo menciona. Foucault lo expresa en estos términos: « rien de plus tâtonnant, rien de plus empirique (au moins en apparence) que l'instauration d'un ordre parmi les choses » (Foucault, *Les mots* 11). Ambos autores aceptan la arbitrariedad con la cual está constituido el lenguaje. Esto implica el carácter contingente del mismo, tanto en el espacio como en el tiempo. Es decir, queda descartada la intención de un lenguaje lógico-universal de las cosas, y claramente se dibuja una distancia radical de la filosofía analítica.

En este sentido, Borges y Foucault están más cerca de las *Investigaciones filosóficas* (1953) de Wittgenstein, que del *Tractatus-logicus-philosophicus* (1921). En ambos textos hay un análisis del lenguaje totalmente distinto. Mientras en el *Tractatus* la proposición es el eje central del análisis lógico, en *Investigaciones filosóficas* el concepto de *juegos de lenguaje* le da un carácter distinto al uso del lenguaje. En el *Tractatus* hay un análisis de las proposiciones que pueden ser constatadas y las que no, es decir, en el *Tractatus* el lenguaje que está estructurado a partir de proposiciones necesariamente muestra algo: "La proposición con sentido enuncia algo, y su demostración muestra aquello que es así; en la lógica toda proposición es la forma de una demostración" (Wittgenstein, *Tractatus* 133). Ahora bien, Wittgenstein en las *Investigaciones filosóficas* ya no planteará el problema del lenguaje a partir de la proposición como un ordenamiento lógico, sino que el lenguaje tomará su significado y su uso práctico a partir de los distintos juegos del lenguaje. Entendemos por juegos de lenguaje: "al todo formado por el lenguaje y las acciones con las que está

entretejido" (25). En las *Investigaciones filosóficas* el autor vienes mencionará que no se puede hablar de "el lenguaje", sino de juegos de lenguaje, debido a que es en ellos donde el lenguaje mismo toma fundamento. Para Foucault será dentro de estos juegos del lenguaje y/o juegos de verdad, como él los llamará, donde el sujeto asuma una relación de verdad de lo que él mismo es. Por ejemplo, es en el discurso psiquiátrico donde el sujeto loco se constituye como tal. Esto implica que fuera de ese discurso no hay un sujeto que asuma una verdad de lo que él mismo es para sí y para con los otros. Borges expresa algo muy similar a esta tesis: "Los individuos y las cosas existen en cuanto participan de la especie que los incluye, que es su realidad permanente" (Borges, *Historia* 356). No es a partir de la sintaxis que una palabra designa tal o cual objeto, sino que lo hace en el campo de lenguaje donde está contenida.

Tanto Borges como Foucault participan dentro de esta pretensión de considerar el carácter arbitrario y particular del lenguaje. Además, tienen muy clara la distancia insalvable entre el lenguaje y la realidad. En este sentido, Borges utiliza una cita de Chesterton en el ensayo de "Nathalie Hawthorne", "El idioma analítico de John Wilkins" y en "De las alegorías a las novelas", la cual nos hace pensar en la insistencia o la reiteración del autor por dejar clara cierta posición. La cita dice lo siguiente:

El hombre sabe que hay en el alma tintes más desconcertantes, más innumerables y más anónimos que los colores de una selva otoñal. Cree, sin embargo, que esos tintes en todas sus fusiones y conversiones son representables con precisión por un mecanismo arbitrario de gruñidos y de chillidos. Cree que del interior de una bolsista salen realmente ruidos que significan todos los misterios de la memoria y todas las agonías del anhelo (Borges, *Inquisiciones* 278).

Otro de los tópicos donde Borges y Foucault están sumamente cercanos corresponde al tema de la verdad. Foucault, como lo mencionamos anteriormente, aparece como un filósofo posmoderno y nihilista, por analizar la verdad más allá de todo tipo de trascendentalismo, es decir, aceptar una verdad que es fundada en la historia, que no permanece oculta en las cosas, y que es posible descifrar más allá de la mirada del sujeto. Fue en *La vérité et les formes juridiques* (1973) donde se anuncia el proyecto de realizar una historia de la verdad a partir de las distintas prácticas sociales. En este sentido, nuestro autor menciona que hay dos tipos de historias de la verdad. La primera podría llamarse una historia interna, muy asociada con la historia de la verdad en las ciencias. La segunda, dentro de la cual Foucault inscribe su proyecto, es la historia externa. Dentro de esta exterioridad de la verdad bien podemos inscribir la obra borgeana, la cual muestra una similitud con los planteamientos de Foucault. Lo anterior lo

podemos documentar en "Pierre Menard, autor del Quijote", cuando Borges retoma una idea de Cervantes en las palabras de Menard:

La historia, *madre* de la verdad; la idea es asombrosa. Menard, contemporáneo de William James, no define la historia como una indagación de la realidad sino como su origen. La verdad histórica, para él, no es lo que sucedió; es lo que juzgamos que sucedió (Borges, *Ficciones* 45).

El concepto de *lo externo*, al igual que el del *afuera*, son importantes para comprender la posición del sujeto junto a la de la verdad, ya que la verdad no tendrá su posibilidad de aparición en el sujeto trascendental, en su interioridad, sino que las condiciones de posibilidad de lo verdadero estarán fuera del sujeto, condiciones que obedecen a un régimen de reglas anónimas, que Borges coloca en el movimiento inmanente de la historia, ya que es ahí donde adquieren su fundamento. Hacer mención de la historia, madre de la verdad, es saber que fuera de las reglas históricas donde la verdad emerge, ésta no tiene ese estatuto. Por lo tanto, la tarea no es buscar un sentido oculto, una indagación, como lo dice Borges, sino encontrar el paradero de la madre donde la verdad se formula, esa madre es el movimiento de la historia misma. En este orden de ideas, la verdad no está sujeta a las leyes de las proposiciones, ni a leyes lingüísticas, sino a reglas que son particulares de cada juego de verdad inserto en la historia.

Es en el cuento "El Zahir" donde Borges menciona esta profunda relación entre la historia, los objetos y la verdad de lo que son. El cuento sitúa un objeto en formaciones históricas distintas: una moneda. Borges hace un relato preguntándose si el óbolo de Creonte, los treinta dineros de Judas, los dracmas de la cortesana Lais o la moneda de Buenos Aires, el Zahir, son una simple moneda, o si en todos los supuestos que enumera, hay algo que los hace distintos, hasta el grado de afirmar que quizás detrás de este último esté dios. Esos supuestos, Foucault los llamó los estratos, las formaciones históricas dentro de las cuales las cosas sufren discontinuidades. Este término es muy importante en todo el pensamiento arqueológico, ya que la locura, la enfermedad o el Zahir no participan de una continuidad, es decir, el óbolo de Creonte no es la moneda con el que Borges paga una caña de naranja. Aunque la obviedad pudiera decir que son lo mismo, que es dinero, y que ambos son dos monedas insignificantes, tanto Borges como Foucault están tratando de decir que ahí, en una moneda, está expresado el pensamiento de una época, el cual es totalmente diferente al nuestro. Borges así lo menciona cuando dice:

El dinero es abstracto, repetí, el dinero es tiempo futuro. Puede ser una tarde en las afueras, puede ser música de Brahms, puede ser

mapas, puede ser ajedrez, puede ser café, puede ser las palabras de Epicteto, que enseñan el desprecio del oro; es un Proteo más versátil que el de la isla de Pharos. Es tiempo imprevisible, tiempo de Bergson, no duro tiempo del Islam o del Pórtico (Borges, *El Aleph* 134-135).

Ahora bien, otro punto en común tiene que ver con la cuestión del autor. Es muy conocida la conferencia que Foucault dictó en 1969 en la sociedad de filosofía francesa que posterior fue publicada bajo el título « Qu'est-ce qu'un auteur ? ». En esta conferencia Foucault trata de sostener que no existe el autor como una forma de sujeto totalitario a partir del cual sea posible explicar el origen o el fundamento de una obra. Más bien, hay un lenguaje donde el autor se sitúa y es desde ahí que logra conjeturar teorías. Borges trata este tema en "Pierre Menard, autor del Quijote", en *El Hacedor*, y también en "La flor de Coleridge". En este último, Borges cita a Paul Valéry cuando dice que la historia de la literatura no es la historia de los autores, sino la historia del espíritu como productor de la misma. Más adelante, hay una alusión a Shelley, diciendo que todos los poetas del pasado y del porvenir han escrito un poema infinito. Borges desarrolla esta idea citando a tres escritores en épocas y espacios distintos, los cuales intentan escribir la misma obra. Al final del texto, Borges menciona de manera anecdótica que él creía que la literatura estaba en un autor, pero con el tiempo ese autor fue Stevenson, Whitman, Cervantes, etc. Es decir, la literatura no tiene autor, es un orden del lenguaje en el cual: « il n'y a qu'un seul sujet qui parle; un seul parle, et c'est le livre » (Foucault, *La grande étrangère* 106). Antes de hacer responsable al sentimentalismo de las obras literarias, es en un dominio del lenguaje donde estas encuentran su porvenir. Borges presenta una idea similar del lenguaje como el espacio único donde la literatura se constituye en el ensayo de Quevedo, donde la literatura no sólo es una carpeta de desgarros y vísceras, sino que está más cerca del dominio del lenguaje. Toma sentido por qué Borges menciona que la grandeza de Quevedo es verbal, haciendo alusión al distanciamiento con el sentimentalismo, y resaltando que es posible hacer muy buena literatura sin apelar a la interioridad del hombre, de la cual muchas veces se esperan grandes libros. Borges utiliza la obra de Quevedo para sostener esta tesis, la cual es una tesis poderosa, pues implica dar cuenta del lugar donde la literatura encuentra el motor de su emergencia. Borges dirá: "Para la gloria, decía yo, no es indispensable que un escritor se muestre sentimental" (Borges, *Inquisiciones* 197). Es decir, la literatura no está en el corazón del sujeto que habla y escribe palabras, sino que yace en un dominio de reglas y principios distintos al de la gramática, y que han constituido un cuerpo propio de lenguaje. Foucault dirá en una conferencia en 1964 algo muy cercano:

Comme vous le savez, il y a une découverte, paradoxalement récente, selon laquelle l'œuvre littéraire n'est, après tout, pas avec des idées, pas avec la beauté, et encore moins avec les sentiments ; C'est fait simplement avec le langage. Par conséquent, sur la base d'un système de signes (*La grande étrangère* 106).

La relación es clara. Ambos autores convergen en el lenguaje como el fundamento donde la literatura encuentra su punto de partida, y no en la interioridad sentimental o intelectual del sujeto. Más bien, la literatura es un orden de reglas distintas unas a otras, en las cuales el autor intenta situarse para desde ahí poder proferir palabras. Es decir, la literatura es un ser distinto al ser del hombre, donde este último intenta ocupar un lugar sin fingirse como autoridad trascendental de la obra. Es bien conocido que muchas veces los escritores saben que quien está hablando no son ellos, sino que es una voz que toma cuerpo en la relación misma del lenguaje. Autor y obra se abren como un horizonte complejo donde uno logra disolverse en el otro, y así, como dice Foucault, es el libro quien verdaderamente está hablando. Ahí es donde el interés por la literatura estuvo anclado: en su dominio externo al sujeto, donde no es él quien está hablando, sino que es la obra. Toma mucho sentido por qué Foucault hacía una referencia a una cita de Beckett donde el autor irlandés se preguntaba: ¿qué importa quién habla? La obra es la que narra. Borges trabaja esta idea del sujeto en la literatura, y sus consideraciones son muy cercanas a las de Foucault: la literatura, así como la locura, no tienen su punto de emergencia en un sujeto, sino en un ámbito distinto o diferente, en el cual es posible relacionar palabras. Así lo menciona Borges:

En los hábitos literarios también es todopoderosa la idea de un sujeto único. Es raro que los libros estén firmados. No existe el concepto del plagio: se ha establecido que todas las obras son obra de un solo autor, que es intemporal y es anónimo (*Ficciones* 28).

A manera de conclusión, puedo decir que los puntos que pudieron haber motivado un interés de Foucault hacia la lectura de Borges están asociados con la pérdida de los atributos que por antonomasia le habían pertenecido durante varios siglos al sujeto. A partir de lo escrito anteriormente me es posible ver un interés de Foucault hacia Borges en aras de documentar el carácter autónomo de la literatura, un carácter donde el autor se sitúa, y es así como la obra se cohesiona. Más allá de ver a Borges como el autor erudito que estableció una relación crucial con la filosofía, Foucault hace una lectura donde filosofía y literatura se toman de la mano y tratan de quitarle al sujeto su carácter trascendental que tanto

privilegio había recibido por varios siglos, para así entender filosofía y literatura como un horizonte autónomo que acoge y recibe al sujeto.

Bibliografía

- Beckett, Samuel. *Relatos y Textos para nada*. Valencia: JPM, 2015.
- Borges, Jorge Luis. *Historia de la eternidad*. Buenos Aires: Emecé, 1984.
- _____. *Inquisiciones/Otras inquisiciones*. México: Debolsillo, 2013.
- _____. *Ficciones*. Barcelona: Planeta, 2010.
- _____. *El Aleph*. México: Debolsillo, 2016.
- Deleuze, Gilles. *Différence et répétition*. Paris : PUF, 1968.
- Derrida, Jacques. « La pharmacie de Platon ». *La dissémination*. Paris : Seuil, 1972. 71-197.
- Foucault, Michel. « Le sujet et le pouvoir ». *Dits et écrits*. vol. IV, texte no. 306. Paris : Gallimard, 1994. 222-243.
- _____. *Les mots et les choses*. Paris : Gallimard, 1966.
- _____. « La vérité et les formes juridiques ». *Dits et écrits*. vol. II, texte no. 139. Paris : Gallimard, 1994. 5-133.
- _____. *Leçons sur la volonté de savoir*. Paris : Seuil, 2011.
- _____. *La grande étrangère*. Paris : Éditions EHESS, 2013.
- Genette, Gérard. « La stylistique ». *Figures*. no. III, 1969. 117-119.
- Navarro, Fernanda. *El desvanecimiento del sujeto. Escritos filosóficos veinte años después de Michel Foucault*. México: BUAP, Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades, 2004.
- Wittgenstein, Ludwig. *Investigaciones Filosóficas*. México: UNAM, 2003.
- _____. *Tractatus lógico-philosophicus*. Madrid: Alianza, 2015.
- Zambrano, María. *Hacia un saber sobre el alma*. Buenos Aires: Losada, 2005.
- Zavala, Oswaldo. "El humanismo y sus heterotopías: Foucault, Borges y la (reincidente) muerte del hombre". *Revista de crítica literaria latinoamericana* XXXIV, 68 (2008): 51-75.

Comptes- rendus

Un buen ejemplo de autocrítica: nuevo estudio sobre Nicolás Guillén y el afrocubanismo de los años 30

[Miguel Arnedo Gómez, *Uniting Blacks in a Raceless Nation: Blackness, Afro-Cuban Culture, and Mestizaje in the Prose and Poetry of Nicolás Guillén*. Lewisburg, PA: Bucknell University Press, 2016, xxxv+236p.]

Victoria Ríos Castaño
Sorbonne Université
victoriamcjury@gmail.com

Se dice que la autocrítica, esa disposición a la que puede llegar el ser humano cuando admite y subsana errores, es un don. En el ámbito académico la capacidad de escribir una monografía a partir de una aseveración autocrítica es signo de que poseer grandes conocimientos sobre un tema, lejos de convertir al académico en soberbio y fatuo, le revela como una persona humilde, abierta al diálogo y verdaderamente interesada en que el estudio del tema o autor que aborda continúe progresando. Un buen ejemplo de autocrítica es el libro que a continuación reseñamos. Tras la publicación de *Writing Rumba: The Afrocubanista Movement in Poetry* (2006), en la que Miguel Arnedo-Gómez se servía de las sofisticadas deconstrucciones sobre el afrocubanismo que han ido aportando ideólogos de raza blanca durante décadas, el autor se vio en la necesidad de romper con el esquema y presentar una nueva visión: descubrir el significado del movimiento —en concreto, el de la poesía afrocubanista—, con base en la contribución crítica y literaria de un afrocubano, el poeta y ensayista Nicolás Guillén, y la narrativa discursiva de otros cubanos de raza negra de su época.

Así pues, Gómez-Arnedo se dedica a examinar críticamente la representación de la cultura afrocubana y de la ideología cubana del mestizaje, y lo hace centrándose en la obra pre-revolucionaria de Guillén, es decir, en la primera etapa que marca su trayectoria literaria durante la década de los 30, época arraigada en una formación ideológica específica que permitió al escritor desarrollar una postura particular con respecto a la ideología del mestizaje.

En su estudio Arnedo-Gómez se adhiere a la ruta marcada por los modelos teóricos desarrollados por la crítica cultural latinoamericana y se enfrenta a las visiones etnocéntricas que intentan homogeneizar la literatura cubana. En este sentido el autor reflexiona en torno a la paradoja que parece perseguir a Guillén. El apelativo por el cual se le conoce, "poeta del mestizaje", le adjudica una identidad cubana que combina la mezcla racial con un discurso nacionalista homogeneizador y armonioso. Arnedo-Gómez contextualiza esta paradoja en la Cuba pre-revolucionaria y entra en debate con los discursos intelectuales de la época para llegar a la conclusión de que defendían intereses de la raza negra. En su opinión, la obra ensayística y poética de Guillén, en lucha continua por ocupar un lugar, desempeñar un rol preponderante en una sociedad de naturaleza heterogénea, tanto social como culturalmente, se dirige a la clase media negra para incitarles a forjar un sentimiento de unidad, de pertenencia a la raza negra cubana. El autor llega a estas conclusiones tras realizar un análisis semiótico de varios ensayos y poemas de Guillén, los cuales demuestran hasta qué punto su poesía canaliza las construcciones intelectuales y culturales de los afrocubanos, cómo se convierte en repositora del discurso social que sus contemporáneos experimentaban y compartían con él. En otras palabras, Gómez-Arnedo nos

enseña que los poemas de Guillén contienen visiones de mestizaje conforme a la narrativa de los afrocubanos, del discurso socio-cultural y político que influía a su vez en la manera en la que muchos de sus lectores interpretaban sus poemas.

En la estructuración del libro, dividido en introducción, seis capítulos y conclusión, nos aventuramos a inferir dos grandes apartados. El primero, que abarca desde la introducción hasta el capítulo segundo, facilita un enfoque teórico, mientras que el segundo, del tercero al sexto capítulo, nos ofrece ese análisis semiótico de varios poemas de Guillén al que aludíamos anteriormente. Así pues, en su introducción, Arnedo-Gómez realiza una excelente crítica literaria de aquellos estudios que han abordado en mayor o menor grado los temas que le ocupan, como por ejemplo los de Antonio Cornejo Polar, Luis Duno Gottberg, Fernando Ortiz, Ángel Rama o Roberto Fernández Retamar. En el primer capítulo, titulado "Afro-Cuban Reformulations of *Afrocubanismo* and *Mestizaje* in 1930s Cuba", Arnedo-Gómez parte del mito de la igualdad racial y de la figura de José Martí para contextualizar pormenorizadamente la heterogeneidad de los discursos intelectuales de los años 30 en torno a los afrocubanos. En el segundo capítulo, "Racism and the Myth of Racial Equality in Nicolas Guillén's 1930s Essays on Racial Inequality", Arnedo Gómez se sirve de estos discursos para tender puentes con el tratamiento que Guillén hace del racismo en tres de sus ensayos periodísticos de la década de los 30. Asimismo, el autor examina cómo Guillén se enfrentó al mito de igualdad racial que había llegado a permear la ideología de los líderes políticos de raza negra del II período republicano.

Una vez cubierta la base, digamos, de mayor carga teórica, Arnedo-Gómez nos adentra en el terreno de la crítica literaria, del trasvase de la ideología a la obra poética. Así pues, en el tercer capítulo, "Guillén's Afro-Cuban Other and Black Intraracial Discrimination in *Motivos de son*", el autor examina tres poemas en los que Guillén critica los efectos divisivos del mestizaje y busca empoderar a la clase baja afrocubana para que contribuyan activamente en la lucha contra la discriminación interracial que existía entre los mismos afrocubanos. En el cuarto capítulo, "The Search for a Mulatto Identity in *Motivos de son*, 'Balada de los dos abuelos', 'El apellido' and 'Son número 6'", Arnedo-Gómez vuelca las experiencias vitales de Guillén en la representación poética que éste hace del mestizaje para mostrar que la armoniosa identidad del mulato era una falacia. En el quinto, "Renegrifying *Sóngoro Cosongo* and 'La canción del bongo'", Gómez-Arnedo se enfrenta a la interpretación tradicional de Fernández Retamar y sostiene que en esta parte de su obra Guillén celebra la identidad negra del afrocubano. Finalmente, en el sexto capítulo, "Guillén's Black Masculinist Visions of the Mulata's Cross-Racial Proclivities", el autor

vuelve a poner en tela de juicio la celebración y defensa del mestizaje que se le atribuye a Guillén cuando expone la denostación que el poeta hace de la mulata como arquetipo de mezcla racial en el imaginario cubano.

La conclusión, bajo el sugerente título de "Reaffirming the Afro-Cuban Subject, from *Mestizaje* to Heterogeneity", hace repaso de las ideas planteadas a lo largo de su rigurosa monografía y propone nuevas líneas de investigación sobre Guillén, el mestizaje y la cultura afrocubana. Arnedo-Gómez invita a otros investigadores a proseguir la línea en la que él mismo se ha iniciado: un análisis de la ideología cubana sobre mestizaje y raza negra que se aleje de estudios académicos tradicionales para profundizar en textos ensayísticos y literarios escritos por aquellos individuos que se identifican como pertenecientes a los grupos raciales sobre los cuales escriben. Su libro se nos presenta con la voluntad de sentar un precedente.

Una monografía fantástica

[Anna Boccuti y Eduardo Ramos-Izquierdo. *Rappresentazioni del limite. Passaggi del fantastico tra letteratura e cinema. Atti del Convegno Internazionale, Torino 19-20 novembre 2015*. Turín: Università degli Studi di Torino-Dipartimento di Studi Umanistici, 2017, 123p.]

Raquel Molina Herrera
Sorbonne Université
rmh2102@hotmail.com

La colección *Anejos de Artifara* publica monografías dedicadas al estudio, el análisis y la crítica literaria de las lenguas y de las literaturas españolas, portuguesa e iberoamericanas, así como ediciones de textos del mismo ámbito. Nace como una extensión de la revista semestral *Artifara*.

Su primer número reúne los artículos que se presentaron en el "Primer Coloquio Internacional Representaciones del límite. Pasajes de lo fantástico entre literatura y cine" que tuvo lugar en Turín los días 19 y 20 de noviembre de 2015, organizado por el Departamento de Estudios Humanísticos de la Università degli Studi di Torino y el *Séminaire Amérique Latine* del CRIMIC de Paris-Sorbonne en el marco del proyecto "Escrituras plurales: lo fantástico en las artes visuales y/o el cine". Los editores del número son Anna Boccuti y Eduardo Ramos-Izquierdo.

En la introducción, Anna Boccuti señala variadas referencias teóricas sobre el género fantástico y una lista de escritores latinoamericanos cuya escritura se inscribe en la tradición de este género. Explicita también la relación de la creación literaria con el cine y la influencia mutua. Cabe destacar que se ofrece una interesante bibliografía sobre el tema de lo fantástico, así como una filmografía ligada a los temas de los artículos que se presentan.

El volumen consta de dos partes principales con tres artículos cada una. En la primera, "Las reescrituras de Morel", se estudia *La invención de Morel* (1940) de Adolfo Bioy Casares y sus adaptaciones y/o influencias cinematográficas a partir de tres puntos de vista distintos que, además, se enuncian en tres lenguas diferentes: el francés, el italiano y el español respectivamente.

En el primer artículo de Roger Bozzetto titulado "Adaptation et/ou trahison ? L'invenzione di Morel par Emidio Greco (1974)" se examinan con lucidez los aspectos que muestran efectos fantásticos en la adaptación cinematográfica hecha por Greco.

La segunda contribución de Giorgio Cremonini titulada "Ombre fuori luogo" presenta un análisis comparativo de la novela de Bioy Casares con la película *L'année dernière à Marienbad* (1961) de Alain Resnais y explicita, particularmente, los artificios de los que se sirven tanto el escritor como el cineasta para obtener una impresión de realidad.

Roberta Previtera en "La adaptación de Morel: re-inversiones de lo fantástico" aborda las adaptaciones de *La invención de Morel* al cine hechas por Claude Jean Bonnardot en 1967 y por Emidio Greco en 1974; la influencia de la novela en el trabajo filmográfico de Alain Resnais y Alain Robbe-Grillet; y analiza los mecanismos de transposición empleados para pasar de lo fantástico del discurso literario al del discurso fílmico.

En la segunda parte intitulada "Metamorfosis de la imaginación

fantástica" se proponen tres temas diferentes: la representación de la ciudad de Buenos Aires a partir de un trabajo de escritura conjunta realizado en épocas diferentes; el desequilibrio de la representación de lo fantástico en el cine y en el teatro; y las diferentes representaciones gráficas que puede suscitar un relato fantástico de Jorge Luis Borges.

Julieta Zarco firma el artículo titulado "Asediada y fantástica. Representaciones cinematográficas de Buenos Aires", en el que se estudian *Invasión* (1969) de Hugo Santiago y *La sonámbula: Recuerdos del futuro* (1998) de Fernando Spiner, dos películas argentinas cuyos guiones fueron escritos con la colaboración de escritores y cineastas: Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares en la primera y Ricardo Piglia y Fabián Bielinsky en la segunda. El ensayo de Zarco analiza las estrategias discursivas, narrativas y textuales que dan a Buenos Aires el carácter de *asediada* y *fantástica* en dos épocas diferentes.

"De los escenarios al celuloide (y vuelta): teatro y cine frente a la representación de lo fantástico y el terror", artículo de Miguel Carrera Garrido, propone una lectura sobre la desventaja que tiene el teatro con respecto al cine para suscitar el interés por la representación de lo fantástico y también aborda las posibilidades planteadas para representar el terror fantástico en la escena teatral.

El último artículo de la monografía, "'La Biblioteca de Babel': pertinencia de una lectura en imágenes" de Gerardo Centenera propone un análisis de las diferentes representaciones gráficas de la arquitectura descritas.

La interdisciplina, una estrategia de resistencia

[*Kamchatka*, núm. 10 (2017)]

Sofía Mateos Gómez
Sorbonne Université
sofia.mateosg@gmail.com

En 2002 se estrenó la película argentino-española *Kamchatka*, dirigida por Marcelo Piñeyro, en donde se expone la historia de una familia argentina que debe alejarse de su ciudad de origen debido a la dictadura militar de finales de los años setenta. Se trata de una obra que se planta con claridad en un discurso crítico frente al autoritarismo, y que explora las formas cotidianas de subsistencia y resistencia frente a un sistema opresor.

Este es el antecedente que reclama la revista de análisis cultural de la Universidad de Valencia *Kamchatka*, creada en 2013. Para el equipo de redacción, "resistir es observar e intentar comprender", "resistir es detectar gestos de resistencia allí donde se produzcan"; por ello consideran necesario adoptar una óptica interdisciplinaria y ofrecer un panorama amplio de los productos culturales —tanto cultos como populares; textuales, visuales o auditivos; pasados o contemporáneos. La revista se enfoca en los países de habla hispana; no obstante, da a conocer textos en inglés, castellano, catalán, gallego, euskera o portugués.

El más reciente número de *Kamchatka*, el décimo en su historia, es un monográfico titulado "Mundo hospital: enfermedad y formas de vida en las sociedades actuales", bajo la coordinación de Miguel Ángel Martínez García. En su presentación del número, Martínez destaca la falta de reflexión, particularmente en el mundo hispánico, sobre la noción de enfermedad y su relación con las formas de vida contemporáneas; es por ello que este número de la revista fue planeado para ofrecer un panorama sobre las políticas que codifican la enfermedad y el malestar, así como las imágenes que los representan.

El número está organizado en cuatro grandes partes: "1. Vida y política", "2. Imágenes de la enfermedad", "3. La noche del malestar" y una sección aparte titulada "Miscelánea: temas, poéticas y problemas de cultura contemporánea". Asimismo, el volumen incluye una sección de reseñas.

La primera parte reúne seis artículos, un ensayo y una entrevista, que comparten una óptica foucaultiana para abordar diferentes formas del discurso médico y diversas vivencias corporales en el mundo actual. "Crítica de la economía biopolítica: dimensiones políticas del pensamiento médico", de Ester Jordana Lluch, parte del aparato conceptual de Foucault para analizar algunos fenómenos recientes que permiten ver los modos contemporáneos de la gubernamentalidad biopolítica. El artículo de Teresa Torra Borràs, "El model de la sida i les seves víctimes", propone la interpretación del SIDA como enfermedad modelo que, a diferencia de la plaga estudiada por Foucault, no sigue un patrón de expansión geométrica, y que obliga a repensar las formas de actuar del bio-

poder. "Del hospital de pobres a la cultura hospitalo-céntrica. Economía política y cambio cultural en el sistema hospitalario catalán", de Josep Maria Comelles Esteban, Elisa Alegre Agís y Josep Barceló Prats, se ocupa específicamente del sistema sanitario catalán y elabora una crítica de la hegemonía del hospital en el sistema general de salud. En "Escenarios y nuevas formas de vida en los espacios biomédicos", Mariana Ioana Gavris y Francisco Javier Tirado observan cómo la estrategia de planear el sistema de salud a partir de escenarios posibles ha transformado desde las políticas públicas hasta la conceptualización misma de lo vivo. El artículo de Raquel Taranilla "Desde la clínica de fertilidad: alianzas reproductivas, madres jubileas y bebés probeta" aborda el potencial crítico de las nuevas técnicas de reproducción asistida, en tanto que han colaborado con la desestructuración de estereotipos y mitos profundamente arraigados sobre la reproducción humana. Martí Peran, en "Pobreza" describe el estado actual de la narración histórica posmoderna liberal, y se pregunta por sus causas. El ensayo de Franco Berardi, "La enfermedad llamada tristeza" traza líneas entre la situación política global hoy en día y la sensibilidad de las nuevas generaciones. Finalmente, José Alberto Raymondi presenta una entrevista titulada "'El poder no es el suelo natal del sujeto'. Conversación con Jorge Alemán", en la cual se discute el trabajo de Alemán en el ámbito del psicoanálisis lacaniano, particularmente en relación con el ejercicio de la política.

La segunda parte de este número incluye siete artículos, intercalados con un relato, un ensayo autobiográfico y una serie fotográfica, de forma que ofrece un panorama interdisciplinario sobre las diversas formas de representar la enfermedad. El artículo de Cecilia Sánchez Idiart, "Error de cálculo. Vida y enfermedad en la literatura latinoamericana" ofrece la lectura de tres novelas (de João Gilberto Noll, Diamela Eltit y Lina Meruane) para re-pensar la enfermedad como estrategia de escape de la gestión estatal de la población. "Biopoder, mercantilización del cuerpo y desafío a la lógica neoliberal en *Impuesto a la carne* de Diamela Eltit", de Nancy Tille-Victorica, consiste en una lectura de dicha novela centrada en el hospital como espacio de encarnación del neoliberalismo y de representación de experiencias corporales de poblaciones invisibilizadas. El artículo de Juan Manuel Mancilla Troncoso, "Enfermedad y monstruosidad en *Sangre en el ojo* de Lina Meruane" parte del trabajo de Foucault y Negri para mostrar cómo la enfermedad de la protagonista de la novela de Meruane pone en crisis una visión uniforme y normativa del cuerpo social y de la realidad misma. Acompaña este análisis un relato de la propia Lina Meruane, "Cortocircuito", que cuenta de los ires y venires de la luz y del dolor; y, alrededor de la imagen del nervio, traza un vínculo entre la energía y la enfermedad. Enseguida, el artículo de Raúl

Antelo "El terror de la inmunidad: Brasil, años 60" vuelve a la esfera política para analizar textos de Lucio Cardoso y Clarice Lispector, enfocándose en la reacción del pueblo brasileño frente a la amenaza de infección por elementos externos. La mirada vuelve a la esfera personal con el ensayo autobiográfico "¿Elegirías curarte si pudieras hacerlo?", de Leonor Silvestri, que relata sus formas de vivir la propia enfermedad y de reinterpretarla como una forma de resistencia política. Enseguida el artículo de Gabriel Giorgi "Política de la supervivencia" estudia diversas intervenciones con la temática del VIH para valorar cómo estas prácticas han contribuido a transformar el debate público sobre lo vivo y la supervivencia. "Marta Dillon y Joaquín Hurtado: crónicas de la enfermedad crónica", artículo de Mirta Suquet, aborda dichos textos en tanto estrategias terapéuticas y políticas que contribuyen con la normalización de la enfermedad en el discurso social. La serie fotográfica "Etnografía de una enfermedad social (1994-2017)" de Pepe Miralles ofrece la imagen del sida a través de los materiales médicos utilizados en el tratamiento de un paciente, objetos que —indica el fotógrafo— en determinado momento estaban destinados a sustituir al cuerpo en vías de desaparición. Por último, el artículo "Vademecum poético. Devenires más allá de la medicalización en oncogrrrls" de Caro Novella Centellas, da a conocer el proyecto artístico oncogrrrls, que a través de la "práctica como investigación" (PaR por sus siglas en inglés) busca generar conocimientos y suscitar una discusión a nivel político, para llevar la experiencia del cáncer más allá de su carácter médico.

La tercera y última parte del monográfico engloba cinco artículos y un manifiesto. El primero de ellos, "Chantal Maillard. Una experiencia común del vacío", de Miguel Ángel Martínez García, busca cuáles son las formas de representación de la experiencia de malestar en la obra de Maillard que permiten que lo relatado pueda leerse como una experiencia común, "de cualquiera". Después, "Comer nada o la defensa del vacío", de Rosa Durá Celma, trata la anorexia nerviosa desde la noción de síntoma del psicoanálisis lacaniano, con énfasis en el papel del Otro social en su desarrollo. El artículo de Andrea Roberta Kottow Keim, "Escenas de confesión en *Los siete locos* y *Los lanzallamas* de Roberto Arlt: malestar y acontecimiento" argumenta que la literatura de los años veinte y treinta en Argentina tiene una fuerte influencia de las teorías psicoanalíticas, y lo ejemplifica en dos novelas de Roberto Arlt. "Guardar el secreto: la invisibilización del abuso sexual infantil", de Javier Erro Pérez, torna la mirada a la responsabilidad de los profesionales de salud mental en la visibilización de la epidemia de abuso sexual infantil, cuyas dimensiones y efectos no han alcanzado aún una respuesta social suficiente. El artículo de Belén Pascual-Vera, "Descentralización de los cuidados en salud

mental: un espacio de reflexión", ofrece una crítica a la individualización y profesionalización de los servicios de salud, en detrimento del carácter social de estos cuidados. Finalmente, el manifiesto "Despsiquiatrizar la cultura como necesidad ineludible para un cambio social emancipatorio", de José García-Valdecasas Campelo y Amaia Vispe Astola, plantea que el discurso psiquiátrico coloca el peso de los malestares sobre el individuo, evitando así el análisis sociopolítico de las causas de estos males; y propone un cambio radical en esta forma de discutir y tratar los malestares, como condición necesaria de un cambio social.

Tras el monográfico sobre la enfermedad y el malestar, se abre el espacio a otras temáticas en la sección "Miscelánea", formada por seis artículos. El primero de ellos, de Enrique Andrade Martínez, "Procesos, discursos y prácticas estructurantes de la violencia contra las mujeres en Ciudad Juárez", ofrece una descripción de los factores históricos, políticos y sociales, que poco a poco crearon las condiciones de extrema vulnerabilidad que permitieron la ola de feminicidios en dicha ciudad mexicana. "Recuerdos de infancia: niñez y dictadura en Chile (1973-1990)", de Patricia Eliana Castillo Gallardo, Nicolás Peña Fredes, María Paz Garrido, Antonia González Beltran y Florencia Trujillo Arredondo, recopila entrevistas a personas que padecieron la dictadura durante su niñez, y ofrece una reflexión sobre los relatos de infancia en la construcción de la memoria social. El artículo de Jaume Peris Blanes, "Escritura, comunidad y 'efecto documental' en *Prisión en Chile*, de Alejandro Witker" aborda dicha obra testimonial como discurso de denuncia, y observa las estrategias de construcción que le permiten producir un "efecto documental". Enseguida, "Experimentación e innovación en el cortometraje documental latinoamericano moderno: las experiencias de Brasil, Cuba y México", de Javier Cossalter, observa la preeminencia de los cortometrajes y los documentales para la difusión del cine moderno en América Latina, con ejemplos de los tres países para mostrar sus patrones estéticos comunes. "Vínculos transnacionales entre México y Estados Unidos: la figura de José U. Calderón en la transición al cine sonoro", de Silvana Flores, busca recuperar la figura del empresario José U. Calderón como impulsor de la cinematografía mexicana a nivel internacional. Por último, "El censo de 1950 en Guinea española: la raza como categoría de recuento (la otredad absoluta en cuestión)", de Pablo Estévez Hernández, coloca la mirada en el africanismo del gobierno español, particularmente en el caso de Guinea, donde los discursos antropológicos y gubernamentales se vieron obligados a adaptarse a las circunstancias cambiantes.

El volumen cierra con seis reseñas: de Ariadna Álvarez Gavela, "*Treinta años de cine, política y memoria en la Argentina (1983)*", de Julieta Zarco"; de Andrea Toribio Álvarez, "*La dictadura del videoclip*", de Jon E. Illescas"; de David García Ponce, "*La Transición*

sentimental. Literatura y cultura en España desde los años sesenta, de María Ángeles Naval y Zoraida Carandell (edas.)"; de Monika Dabrowska, "*Las formas de la verdad: investigación, docuficción y memoria en la novela hispánica (2000-2015)*", de José Martínez Rubio"; de Mauricio Cheguhem Riani, "*Justicia Radical. Una interpretación psicoanalítica de las postdictaduras en España y el cono Sur*", de Luis Martín Cabrera"; y por último, de Enrique Andrade, "*Un mundo de víctimas*", de Gabriel Gatti (ed.)".

La imagen en la portada de este número es una obra de Lucio Fontana titulada *Concetto spaziale, Attesa* (1964). Forma parte de una serie cuyo elemento unificador son los cortes o perforaciones que el autor realizó sobre el lienzo. El coordinador del número explica: "el corte de esta pieza [...] se nos presenta, a partir de los textos de este monográfico, como la acción de una enfermedad o de un malestar sobre la vida de un sujeto o incluso de una sociedad determinada". Y en efecto: los diversos textos que integran este volumen constituyen un corte que abre la posibilidad de otros estudios sobre las líneas sugeridas, y que nos obliga a repensar nuestra propia corporalidad como el punto de partida más cercano, más íntimo, de todo control y de toda rebeldía.

Cuatro siglos de literatura en México: un recorrido dialogado

[*Literatura mexicana*, vol. 29, núm. 2
(2018)]

Erik Le Gall
Sorbonne Université
legall.erik@laposte.net

Citation recommandée : Le Gall, Erik. “Cuatro siglos de literatura en México: un recorrido dialogado”. *Les Ateliers du SAL* 12 (2018) : 171-175.

La revista *Literatura Mexicana* tiene como objetivo difundir la cultura literaria mexicana desde el siglo XVI hasta la actualidad. Es editada por el Centro de Estudios Literarios del Instituto de Investigaciones Filológicas de la Universidad Nacional Autónoma de México, tanto en formato impreso como digital. Publica documentos variados, tales como artículos científicos, notas de investigación y reseñas. Fomenta el intercambio intelectual entre estudiosos de distintos países y enfoques teóricos. Se dirige principalmente a un público universitario, formado por estudiosos de las letras mexicanas.

En el artículo "El conjuro como acto dialógico: análisis de cinco conjuros nahuas recopilados por Hernando Ruiz de Alarcón desde los postulados de Mijaíl Bajtín", Juan Carlos Torres López propone una nueva traducción e interpretación de conjuros curativos recopilados en la época virreinal (siglo XVII). Postula que constituyen una negociación (es decir, un dialogismo tal y como lo plantea Bajtín) del especialista ritual con la entidad. Sus predecesores fallaron al considerar a los conjuros como una toma de palabra unilateral. Evidencia su polifonía al recalcar que se compone el mundo nahua de entidades personalizadas que eran humanas en un primer momento de la creación. Determina cuáles son los límites de cada enunciado para identificar a los locutores. El conjuro se enuncia tanto en la esfera perceptible como en la mítica, ya que es preciso regresar al tiempo mítico en el que los dioses ya solucionaron el problema. El encantamiento constituiría quizá una respuesta al "discurso de daño" (30) que causó la dolencia.

Con motivo del centenario del nacimiento de José Luis Martínez, Alejandro Blanco y Luiz Jackson detallan la "Trayectoria de José Luis Martínez en perspectiva comparada". La comparación con dos intelectuales latinoamericanos coetáneos, el brasileño Antonio Candido y el argentino Adolfo Prieto, se legitima por desarrollarse sus respectivas carreras en el marco de la institucionalización de la crítica universitaria. De hecho, corresponde a la emergencia de una crítica literaria especializada tras la diferenciación de las actividades intelectuales. Se esmeran los autores del artículo en reconstituir detalladamente la trayectoria de los tres, subrayando la preocupación que compartían por la elaboración de una historia literaria nacional. El contexto mexicano se caracterizó por la fuerte determinación política, al premiar el Estado a los intelectuales exitosos con cargos públicos de prestigio, mientras que en Argentina y Brasil la iniciativa del sector privado era mayor.

Adriana Azucena Rodríguez sostiene que algunos textos de "Arenas movedizas", de Octavio Paz, poseen una estructura narrativa en el artículo "La metáfora como pauta narrativa en

'Arenas movedizas': procedimientos de producción de sentido". Dichos textos se estructuran alrededor de una metáfora cuya interpretación da sentido a los hechos narrados. La autora recalca las similitudes con el género del cuento, basándose en la teoría de Alberto Paredes, quien considera al cuento como un punto medio entre la novela y la poesía lírica. La metáfora interactúa con los demás elementos del poema y crea combinaciones contradictorias que culminan en la concreción de una abstracción. La autora desarrolla el estudio puntual de una selección de poemas como, por ejemplo, "El ramo azul" que interpreta a la luz de la lectura del cuento "Mi vida con la ola". La síntesis que maneja el poema en prosa híbrido de Octavio Paz trascendería según la autora a la producción posterior de la mini y la micro-ficción.

Elisa Kriza elabora "Un análisis de 'Los símbolos transparentes' como sátira degenerativa de la masacre estudiantil de Tlatelolco". Steven Weisenburger acuñó el término de "sátira degenerativa" para designar un nuevo tipo de sátira que renuncia al marcado carácter didáctico de la antigua, en la cual un autor reivindicaba su autoridad para criticar a la sociedad. El lector espera encontrar la verdad en la "contranarrativa" (87) que se alzó contra la narrativa oficial del PRI después del 68 mexicano. En la novela polifónica de Gonzalo Martré, el escepticismo absoluto impera al cuestionar la posibilidad misma de producir dicha verdad. Se van revelando en ella las mentiras no sólo de los políticos sino también de los protagonistas, por más que fuesen partidarios del movimiento estudiantil o familiares de las víctimas de la represión. La pretensión de veracidad del testimonio, que fue el mayor vector de la historia no-oficial tras los acontecimientos, se desmorona por completo.

Ana Chouciño Fernández en "De la ironía al silencio: sobre la melancolía en Jaime Sabines" afirma que la obra del poeta es fruto de la melancolía. La vincula con el manejo de la ironía por el autor chiapaneco, quien se mantuvo al margen de los círculos intelectuales y políticos en los que se desenvolvían sus contemporáneos. A las numerosas imágenes de vacío existencial corresponde otro vacío, el de la falta de palabras. Si frente al silencio total de la muerte sólo cabe la ironía, la evolución en la poesía de Sabines consistiría en el paso paulatino de una actitud irónica al silencio, entendido como renuncia a la creación. El poeta es consciente de que la palabra ha perdido su valor y plantea la inutilidad de la expresión poética. Queda patente el desfase del "silencio anticipado" (124) de Sabines con otros poetas de su generación, como Jaime García Terrés, quienes conservaron la fe en la palabra y mantuvieron una intensa actividad editorial.

Claudia L. Gutiérrez Piña examina cómo el quiebre de la figura materna es agente del horror en "Amapolas deshojadas o el horror de la maternidad. 'El último verano', de Amparo Dávila". Invierte

la perspectiva vigente al considerar al desmontaje del símbolo (en este caso, de la maternidad) y no su encubrimiento como origen del horror fantástico. Lo que causa terror no es el extrañamiento sino el "reconocimiento de lo primordial" (146) de la maternidad. En dicho cuento, una señora atribuye su malestar físico a la menopausia (el final de su ciclo reproductivo), mientras que su verdadera causa es un embarazo. Tras el aborto –voluntario– producido por el cansancio de la protagonista, ella misma se horroriza ante un acontecimiento nada sobrenatural: el renacer de la vida con el agusanamiento del aborto-ramo de amapolas deshojadas que enterraron en el huerto. La paranoia del personaje lo lleva a prenderse fuego para escapar ese mismo ciclo.

Fabienne Bradu rastrea la relación de Octavio Paz con Francia en la nota al libro "Una patria sin pasaporte. Octavio Paz y Francia", artículo que coescribió con Philippe Ollé-Laprune. Durante sus diez años como diplomático en París, Octavio Paz mantuvo un diálogo directo con los pensadores galos. Su principal enseñanza fue la adopción de una "conducta de vida" que hizo que el mexicano siempre abordara cualquier problemática "en calidad de poeta" (162). En Francia, la recepción del pensamiento de Paz no suscitó tanta polémica como en México, donde ofuscó a ciertos sectores por su indagación en el concepto de nación mexicana y la crítica del totalitarismo soviético. Fabienne Bradu –quien también es traductora– subraya que los comentarios de su traducción de los poetas franceses revelan una red de amistades y un "mapa de linajes poéticos" (167) a través de los cuales se percibe que, consideró a Francia como una verdadera patria intelectual.

Gabriel Rosenzweig investiga la "Historia de las primeras traducciones de novelas mexicanas (1928-1947)". Al igual que la novela hispanoamericana en su conjunto, la novela mexicana se empezó a traducir en los años 20. El corpus estudiado consta de siete obras canónicas de la llamada "literatura de la Revolución". Esas primeras traducciones no fueron promovidas por los autores ni por los editores sino por terceros que, de manera general, no percibieron beneficio económico alguno y tenían varios tipos de acercamiento al idioma español. El autor analiza dichas traducciones por orden cronológico. La traducción al francés no siempre sirvió de base a la traducción a otros idiomas. Recalca que, por lo general, las obras se tradujeron primero al francés o al inglés, luego al alemán y finalmente a otros idiomas europeos. En anexo, una ordenación cronológica de las traducciones a lenguas europeas refleja una extensa labor de cotejo de las traducciones.

La última sección de la revista se compone de tres reseñas de publicaciones acerca de literatura mexicana del siglo XX

publicadas en el año 2016. José Eduardo Serrato Córdova propone una lectura del volumen crítico *2010... Y alrededor del festejo* de Miguel G. Rodríguez Lozano (México: Instituto de Investigaciones Filológicas, 2016). Héctor Fernando Vizcarra reseña la publicación de historia literaria *Prensa y literatura para la Revolución. La novela semanal de "El Universal Ilustrado" (1922-1925)* de Yanna Hadatty Mora (México: Universidad Nacional Autónoma de México/El Universal, 2016). Andrea Silva Martínez comenta el opúsculo *Tiempo de Revueltas. Dos: la "discordia" proletaria* (José Revueltas y Ricardo Flores Magón) de José Manuel Mateo (México: Universidad Nacional Autónoma de México. Instituto de Investigaciones Filológicas, 2016).

El presente número de la revista *Literatura mexicana* nos ofrece, mediante una selección ecléctica de trabajos científicos, un recorrido crítico por cuatro siglos de producción literaria en México. Son innegables las afinidades intelectuales entre los postulados de sus distintos autores y la red de correspondencias que van hilvanando. De entrada, el análisis crítico de un corpus colonial evidencia la pluralidad de voces y el dialogismo que caracterizará tanto a las influencias mutuas de Octavio Paz y Francia como a la diversidad de voces –y mentiras– que conducen al quiebre de la veracidad en la novela de Gonzalo Martré. Alcanza su apoteosis en la renuncia al habla y a la escritura de un poeta para el que la palabra ha perdido su valor. Dicha pluralidad se pondrá de manifiesto en la labor de traducción que propiciará el diálogo entre culturas e idiomas, sean de México o de otras naciones.

**Rosalba Campra:
*De lejanías y otras
posturas de la
memoria con dudas***

[Rosalba Campra, *De lejanías*.
Córdoba: Alción Editora, 2017,
130p.]

Marie-Alexandra Barataud
Sorbonne Université
ma.barataud@yahoo.fr

Citation recommandée : Barataud, Marie-Alexandra. "Rosalba Campra:
De lejanías y otras posturas de la memoria con dudas". *Les Ateliers du SAL* 12
(2018) : 176-180.

De lejanías es un volumen de poesía de Rosalba Campra publicado recientemente por Alción Editora. Se compone de cincuenta poemas repartidos en siete secciones: "Lejanías" (6 poemas), "Tratado de la persistencia" (7 poemas), "Álbum" (10 poemas), "Este es el Sur" (6 poemas), "Cantigas de ausentes (9 poemas), "Autorretratos desde extranjerías" (4 poemas) y "Manual para transeúntes" (8 poemas). Cada título de las partes anuncia ya el programa: el recorrido geográfico y temporal de los recuerdos de la autora. Deja así entrever los diferentes niveles de presentación de los recuerdos de la poeta: el nivel íntimo y el colectivo que se unen en las imágenes, los lugares y las historias del recorrido cartográfico y temporal vital que puebla su memoria... En este poemario desaparecen las certezas para dejar paso a la duda propia del recuerdo en el que pasado, exilio, familia, amores, viajes, vida, historia e imágenes conviven. Los títulos de los poemas son relevantes con respecto a esas estrategias de la mente para permitir la memorización de los hechos y sobre todo para darlos a conocer al lector. El recorrido de la trayectoria vital de la poeta se hace siguiendo sus pasos en el espacio y sus saltos en el tiempo, de una a otra orilla de su vida, de un lado a otro de sus recuerdos, desde el lugar donde recuerda hacia los lugares hacia donde se dirigió. La cartografía de su vida se despliega delante de los ojos de su lector que sigue las huellas de sus recuerdos. Unos poemas llaman la atención por su dimensión visual anunciada desde el título: "Foto de mi madre nº1", "Foto de mi madre nº2", "Foto de mi madre o no en la estación", "Chico sentado en un cerco", "Inconfiabilidad de los espejos", "Self portrait / autorretrato / auto-portrait", "Mujer con valija"; otros despiertan la curiosidad por remitir a otro sentido del que emerge el recuerdo: el sonido o su ausencia. Es el caso por ejemplo de "Los silencios del Sur".

Este volumen de poemas alude a lo largo de sus secciones, títulos y versos al recorrido vital y a los viajes de la poeta, ya sea en una dimensión física o metafísica. Si algunos remiten directamente y sin duda posible a elementos cartográficos, ya sea nombres de ciudades o de puntos cardinales ("Muros de Marruecos", "Atlántica", "Los puntos cardinales", "Este es el Sur", por ejemplo); otros, en una similar dimensión geográfica física conocida de todos los que un día se fijaron en un mapa del mundo, se posicionan en un lugar desde donde se escribe o desde el lugar que reactiva el recuerdo, como es el caso en los poemas "Desde Santo Domingo", "En busca de la Isla Grande", "Keramikós".

Por otra parte, otro aspecto inherente al viaje es el de la distancia transcurrida. Ésta puede ser física y/o interior. En todo caso, marca una separación (que no es obvia ruptura sino alejamiento físico o mental): "Distancia a La Paz". Señalemos también que los viajes se inscriben en un juego de

desplazamientos físicos que, como en el caso de los recuerdos, operan en un vaivén continuo de idas y vueltas: entre un "Desde Córdoba de la Nueva Andalucía" (del que se va) y un "Destino el Sur" (al que se dirige). Hay otros desplazamientos como en "Regreso a Itapoan", en un juego de lugares que uno deja, pero del que persiste la memoria de recuerdos y figuras importantes como un "Álbum" de los padres, de la infancia, de los elementos que marcan la construcción de una identidad: "Mi padre de guardapolvo blanco", "Traspiés de juventud". Distingamos también los desplazamientos de búsquedas, de destinos, de regresos y de distancias que proporcionan encuentros con los otros y consigo mismo ("Cita en Bar Al'Mansur", "Huéspedes").

Sin embargo, también son de evocar las dimensiones metafóricas que algunos poemas proponen en una orientación geográfica diferente del "desde donde": el lugar metafórico personal o colectivo como en "Ronda del exilio", "Desde otra orilla" o "Regresos"; o en la dimensión temporal del viaje y del recuerdo con alusiones al transcurso del tiempo: "Desde el Mediterráneo 18 de abril de 2015" con fechas, "Ahora" o "Reloj".

Los lugares propios del recuerdo, de la persistencia de la memoria personal, del lugar de la memoria colectiva o de un espacio desde donde se reactiva la voluntad de no olvidar de la autora configuran un juego de espejos entre una visualización interna y otra externa pero vivida que abren paso a otra dimensión del poemario que funciona como manual de instrucciones poético para un lector viajero.

La combinación de esas dimensiones en un manual para gente itinerante, gente que pasa y que viaja por el mundo o por los lugares y tiempos de la memoria de la poeta llaman a la reflexión en cuanto a la narración de los hechos, de los recuerdos, comunes e íntimos entre "Narración", "Silencios", "Inventarios", "Sobre el valor de las definiciones". Dejan un espacio libre para la persistencia de la afilada duda entre cada verso y cada recuerdo en un volumen cuyo hilo conductor no se puede perder en el salto de un recuerdo a otro sacado de la memoria, de un lado a otro de la cartografía de la poeta o de un tiempo a otro de la narración intensamente creativa de Rosalba Campra.

De hecho, el primer verso del primer poema abre paso a esa andanza de la poeta y de su lector por los caminos de una geografía que, como la memoria, fluctúa en su duda entre historia y vida en un "viaje hacia un destino que no queda ni en la distancia ni en el tiempo"¹, como lo subraya Leonel Alvarado en el postfacio de la obra. Efectivamente, si el volumen se abre con la voz poética

¹ Alvarado Leonel, "Postfacio, *La astucia de los mitos*" en Campra Rosalba, *De lejanías*, Córdoba (Argentina): Alción Editora, 2017, 126.

que afirma que "No sabemos qué acá es este"², en el primer verso de un poema que "Desde Santo Domingo" nos sitúa en una cartografía geográfica real, el volumen se cierra en la segunda dimensión del recorrido vital con "Reloj" cuyos últimos versos son "Por otra parte, soy buena / viajera: mi equipaje / está siempre preparado. / Dejo de lado ahora / la guitarra, así tengo / las manos libres / para abrir la puerta"³. La poeta se presenta como viajera que recuerda tanto su camino geográfico como temporal. El transcurso es doble: transcurso del tiempo que pasó desde Córdoba hacia la otra orilla de su exilio y vida y el recorrido de sus viajes y estancias de la memoria en esas lejanías... Desde la primera sección, "Lejanías", hasta la última, "Manual para transeúntes", la poeta lleva a su lector desde una ciudad (Santo Domingo) en un recorrido de lugares, viajes, andanzas y paisajes que pueblan su memoria hasta la dimensión íntima del tiempo transcurrido de "Reloj" en un movimiento temporal entre recuerdos de la historia personal y memoria de la Historia, entre un presente y un pasado propios de la poeta que libera su escritura en el trazado de un pasado histórico común que no quiere olvidar y cuyas huellas se inscriben en su andanza personal.

En su nota final, Rosalba Campra subraya al respecto que de esas "formas de la memoria"⁴ que se deslizan en sus versos, surge lo que llama la "apropiación", para la que explicita que "quizás no sea sino eso la escritura"⁵. La duda existencial sigue presente, pero delimita el campo de acción de la escritura de la poeta que, en sus versos, da a conocer a su lector lo que son sus recuerdos sin olvidar advertirle que su visión de los hechos, de su recorrido vital (geográfico, temporal, visual y sentimental) se inscribe en sus páginas por el prisma de su memoria personal con todo lo que supone de visión íntima de los hechos lejos de toda imparcialidad. La propuesta no es una rigurosa transcripción histórica o cartográfica sino una adaptación escritural y poética del recorrido vital de Rosalba Campra pasando por elementos comunes de su historia personal con la Historia (datos históricos, ciudades de pasaje o estancias, lugares...) y su más íntima existencia (recuerdos de la infancia, autorretratos, fotografías de la madre, ciudades, exilio...). Podría resultar de esto una obra hecha de trozos de vida bien separados, pero la fuerza poética de su autora es lograr unir todos esos elementos en una voluntad de no olvidar. Rosalba Campra vincula todos esos recuerdos y lugares en su memoria. Propone a su lector una poesía cuyos elementos

² Campra Rosalba, "Desde Santo Domingo", *De lejanías*, Córdoba (Argentina): Alción Editora, 2017, 9.

³ Campra Rosalba, "Reloj", *De lejanías*, Córdoba (Argentina): Alción Editora, 2017, 120.

⁴ Campra Rosalba, "Nota", *De lejanías*, op. cit., 121.

⁵ *Ibid.*

dispersos se ven unidos por un mismo hilo: la poética del recuerdo. Esta crea, a lo largo de sus versos en poemas diversos, una misma historia que propone en su mismo seno el recorrido íntimo de su poeta y la memoria colectiva de sus lectores. Guarda sin embargo en mente que en la narración, entre el recuerdo y la invención, están el tiempo y la memoria de su autora.

Es sin duda por eso que de ese poemario, se desprende el transcurso de un viaje vital único que no sufre dispersión de sus ideas, de un sentimiento de unidad de la "mitología de la duda"⁶. Esa duda a la que aludimos desde el inicio es el principio mismo del proceso de rememoración, puesto que en cada elemento que uno trata de recordar y contar reside la posibilidad de una alteración de la memoria no sólo debida al paso obvio del tiempo sino también a la dimensión afectiva de los sentimientos que entran en juego con ese recuerdo. Por eso, en cada alusión a un recuerdo queda la duda de la fidelidad de lo narrado con lo ocurrido, de lo visto con lo descrito...

Ahora bien, esa ausencia de certidumbres no altera la magia, la fluidez y la lucidez de la escritura de Rosalba Campra cuyos poemas son la propuesta y exposición de un viaje vital de lo que fue o pudo ser en una poesía muy personal que suscita la complicidad.

⁶ Alvarado Leonel, "Postfacio, *La astucia de los mitos*" en Campra Rosalba, *op. cit.*, 130.

Entretien

“Siento que la ciudad me quiere contar una historia” : entrevista a Bernardo Esquinca

Erik Le Gall
Sorbonne Université
legall.erik@laposte.net

Citation recommandée : Le Gall, Erik. “Siento que la ciudad me quiere contar una historia’ : entrevista a Bernardo Esquinca”. *Les Ateliers du SAL* 12 (2018) : 182-201.

Bernardo Esquinca es un escritor mexicano nacido en Guadalajara en 1972. En su obra mezcla con habilidad los géneros fantástico y policiaco, como en las novelas *Belleza roja* (2005), *La octava plaga* (2011) y los cuentarios *Los niños de paja* (2008) y *Demonia* (2012). Capitalino adoptivo, escudriña en busca de los secretos más profundos de la megalópolis. Ha coordinado junto con Vicente Quirarte la antología de cuentos *Ciudad fantasma* centrada en la narrativa de la Ciudad de México. Dicha ciudad cobra una importancia particular en el ciclo novelesco llamado "saga Casasola" cuya última entrega, *Inframundo*, ha sido publicada a finales del año pasado por la editorial Almadía.

ELG. Usted nació en Guadalajara. ¿Cuánto tiempo lleva en la Ciudad de México? ¿Cuáles fueron sus primeras impresiones al llegar e instalarse aquí?

B.E. Cumplí recientemente, este agosto, trece años de estar aquí en la Ciudad de México. Me costó mucho trabajo adaptarme a la ciudad. Guadalajara es una ciudad muy pequeña, de más o menos seis millones de habitantes. Llegué a la Colonia Condesa, ahí renté un departamento y ahí estaba la oficina en la que trabajaba. No salía de esa colonia pequeña, donde lo hay todo: hay bancos, restaurantes, tintorería, supermercado, todo. Era un búnker para mí. Estaba en una especie de *shock* no sólo por el cambio de ciudad sino también porque me había divorciado de mi primera esposa, era entonces un momento muy crítico para mí. Sí, me costó mucho trabajo. No conocía nada, a pesar de tener a varias de mis hermanas viviendo aquí y de ser México una ciudad a la que vine desde niño de vacaciones, siempre en Navidad porque aquí está toda mi familia materna. Sin embargo no sabía moverme, no sabía distinguir norte y sur, las fronteras mismas de la colonia en donde estaba las desconocía. Fue todo un proceso, de poco a poco, ir conociendo más: para empezar mi colonia. Luego los cambios de trabajo me hicieron ir saliendo de ella, pero realmente no me integré a la ciudad hasta el 2007 cuando entré a trabajar al Museo Nacional de Arte en pleno Centro Histórico. Para trasladarme debía usar el metro, fue entonces cuando empecé a asimilar realmente la ciudad. Durante varios años yo decía "me voy a regresar", me fui quedando, me fui adaptando hasta volverme una persona que ama esta ciudad. Además, ella es parte fundamental de mi escritura, de mis cuentos, de mis novelas, por lo menos el Centro Histórico de la Ciudad de México porque la ciudad es inabarcable. Se volvió algo fundamental y la verdad es que soy muy feliz de vivir en esta ciudad, aquí me volví a casar, aquí nació mi hija, entonces logré vencer... no vencer al monstruo sino que... logré hacerme su amigo. [Se ríe].

E.L.G. ¿Venir de otra parte hace que su mirada sobre la Ciudad de México permanezca distinta con respecto a la de alguien nacido aquí?

B.E. Yo creo que sí. Me llamó mucho la atención que en la obra de unos amigos escritores que llevan toda su vida viviendo en el D.F. casi no apareciera la ciudad. Al platicar con ellos me di cuenta de que parecían estar un poco hartos de la ciudad. Es una ciudad muy caótica que te puede agotar, que te drena, pero yo sólo tengo trece años aquí y llegué con una mirada distinta. Una vez que superé el *shock* del cual te hablaba, empecé a tener una mirada hechizada sobre la ciudad y todos sus recovecos y a descubrirla verdaderamente. Y aun así, a veces ya no me fijo en los lugares por los que paso todos los días: de pronto ya no veo, entonces sí me obligo a realizar ese ejercicio de mirar para descubrir cosas. Cuando vivía en la calle de Donceles con Argentina, todos los días pasaba frente a una placa a la cual nunca había prestado atención hasta que un día me paré y vi que era la casa en la que habían asesinado a Joaquín Dongo, un personaje del siglo XVIII. Se trató de un crimen famosísimo que estaba en libros que yo había leído... Pensé: ¡no puede ser, vivo enfrente de esto y no me había dado cuenta! Me obligó a mirar la ciudad. Sí, creo que mi elección de que la Ciudad de México sea un personaje central en mi trama tiene mucho que ver con que yo sea un exiliado en esta ciudad, por así decirlo. Soy alguien que no nació y no se crió en esta ciudad, que al llegar ya de adulto a ella la miró con otros ojos totalmente deslumbrados.

ELG. ¿Se siente atrapado en la Ciudad de México?

B.E. No, no me siento atrapado, me siento hechizado, para mí sería esa la palabra. Hay un influjo que la ciudad ejerce sobre mí y entonces estoy aquí por voluntad propia. Muchos de estos amigos que tengo, que la mayoría son escritores, se están quejando de la ciudad todo el tiempo, y siempre dicen que se quieren ir pero nunca se van; entonces siento que existe una relación de amor-odio con esta ciudad. Ciertas cosas de ella también me causan malestar, pero tengo un gran amor por la ciudad y en particular su centro histórico me ha dado mucho. Cuando voy por esas calles siempre siento que la ciudad me quiere contar una historia y que yo soy la persona indicada para escucharla y plasmarla en el papel. Estoy muy agradecido con esta ciudad por muchas cosas, entre ellas porque sí siento que es el escenario ideal para mis libros, al menos de momento, en esta etapa mía. Los creadores se van moviendo, pero en esta etapa mía, mi imaginario sí está totalmente conectado a esta ciudad y entonces para mí es fundamental estar aquí. Algunos cuentos o novelas que he escrito no transcurren en la Ciudad de México pero son

pocos. Son unos respiros que me vienen bien. Tengo una novela inédita cuyo protagonista es Edgar Allan Poe, ocurre en Charlottesville, en Virginia. Es un respiro que me di. Se me ocurrió esa idea que me divirtió mucho escribir, pero la mayor parte de las ideas que me vienen tienen que ver con esta ciudad, con sus calles. No es que esté atrapado sino que yo me rindo ante esta ciudad.

ELG. ¿Cómo ha sido vivir muy cerca del escenario de una de sus novelas?

B.E. Pues fue muy práctico [se ríe]. Fue muy práctico. Justo cuando escribí *Toda la sangre* vivía en el Centro pero no al lado del Zócalo. Vivía en Ayuntamiento y Bucareli, pero caminando hacía toda mi exploración. Realmente era como hacer un *scouting* para cine, iba escribiendo la novela y decía: necesito un escenario para tal acción. Entonces salía a caminar y ahí lo veía... Por ejemplo, quería que la novela terminase en la antigua Biblioteca Nacional donde está la escultura de Humboldt. En ese lugar iba a ser la escena final del sacrificio de Elisa, ya que con la presencia de Humboldt se inicia el libro: una forma de cerrar el círculo. Pero cuando fui a caminar por ahí vi que estaba clausurado el lugar –ahorita lo están remodelando–, estaba en ruinas casi. No era lógico que hubiera una escena de acción verosímil ahí. Fue entonces cuando me desplazé al Templo Mayor y decidí ambientarla ahí. Cuando subí a los pisos superiores y vi que en efecto se podía aventar a la lápida de Tlaltecuhltli, cambié de lugar. Sí, es muy práctico estar cerca porque puedo hacer ese tipo de cosas, no sólo escribir de memoria. Muchas cosas que necesito ver están cerca, como las cantinas, y eso que soy habitual de ellas. Entonces salía más, era más sencillo ubicar por ejemplo una escena en el Salón Corona con Domingo el cantinero. Cuando escribí *Carne de ataúd*, ya vivía en Argentina y Donceles y salía a ver las cosas que todavía permanecían de aquella época, como la cantina El Gallo de Oro o la plaza de Santa Catarina. Es muy importante poder salir y respirar todo eso, a mí me ayuda muchísimo. Entonces sí he vivido de algún modo las cosas que narro. Creo que me ayuda a darle cierta verosimilitud a lo que escribo.

ELG. Se mudó a Donceles después de escribir *Toda la sangre*.

BE. Sí. Cuando escribí *Toda la sangre*, vivía en Ayuntamiento y Bucareli, y luego cuando me mudé a Donceles y Argentina fue cuando escribí *Carne de ataúd*. Pero es muy cerca, simplemente cruzas Eje Central y estás. Hacía todas mis exploraciones por esa área. Además, como trabajaba en el MUNAL [Museo Nacional de

Arte], también estaba ahí todos los días, caminando. Esa es una zona que conozco bastante bien.

ELG. ¿Vivir ahora en la Colonia Juárez le brinda otro tipo de inspiración?

BE. No, es similar al Centro. No es tan rica y tan expresiva como el Centro pero es una colonia antigua, de la época del porfiriato. Tiene su parte decadente, tiene su encanto, que ha inspirado un cuento muy largo de José Antonio Chávez. Es una colonia muy interesante que además está pegada al centro; es una extensión suya, como su brazo. Tiene muchas casas muy antiguas, algunas bien cuidadas, otras casi en ruinas, pero tiene mucho encanto la Colonia Juárez, tiene pátina, es una colonia con más de cien años... Sí es un buen lugar para vivir en ese sentido, también inspira... Uno piensa, uno cree, y de hecho hay relatos así de que en una de esas zonas viejas podría vivir un vampiro. Carlos Fuentes también tiene una novela corta, *Vlad*, de un vampiro que vive en la Colonia Roma. Entonces uno dice: claro, un vampiro puede vivir aquí, de prosapia, y no lo sabemos.

ELG. "Espabílate: ahí hay una pirámide", le dice Santoyo a Casasola en *Toda la sangre*. ¿Uno realmente se olvida de la presencia de esos vestigios en su vida cotidiana?

B.E. Creo que sí. Todo ciudadano, toda persona que vive en la Ciudad de México tiene su momento turístico porque va a llevar a algún primo o alguna visita a conocer, o lo llevan con la escuela. Todo ciudadano tiene un momento en el que es como un turista, pero luego nos metemos en ese vértigo de la ciudad: hay que correr, siempre vamos tarde a todo, estamos estresados, los embotellamientos, las marchas, los plantones, la histeria. Eso hace que no tengamos siempre esa pausa para poder mirar en nuestra vida cotidiana las maravillas que tenemos al alcance de la mano. Es lo que te digo que me ha pasado a veces: a pesar de que yo sí miro con otros ojos la ciudad, hay cosas que me pasan desapercibidas. Si uno deja que el estrés le gane, nos perdemos esas maravillas, pero también hay muchos ciudadanos que sí se dan ese tiempo, generalmente un fin de semana, y deciden ir al Centro para caminar por esos lugares, o por otros lugares de la ciudad, por Santa María la Ribera por ejemplo, para ir viendo las casas, los recovecos, las placas. No necesitas forzosamente meterte a un museo. La ciudad es un museo, sobre todo los lugares como el Centro Histórico. Caminar por ahí, leer las placas, las ventanas arqueológicas... Volvieron a abrir el paso de Argentina que estuvo cerrado durante años. En el cruce de Argentina y Guatemala ahora ves mucha gente, porque además desde ahí puedes ver parte del Templo Mayor sin entrar al museo. Creo que

nos pasa todo, hay veces que la ciudad se nos borra, pero también hay muchas personas interesadas en hacer una pausa para poderla mirar, mirarla como debe ser observada: con mucho detenimiento.

ELG. Usted escribe en *Toda la sangre que hay que aventarse, atreverse a salir de la colonia, recorrer la ciudad para entender su mecanismo más secreto y profundo, ¿cómo va descubriendo los secretos de la urbe?*

BE. Caminándola. Creo que esta ciudad es tan inabarcable, y tan difícil por ser un monstruo, por ser una ciudad tan gigantesca, que uno elige un barrio en el cual vivir y generalmente no se mueve mucho de ahí. Si uno puede no se mueve de su barrio para evitar pasar muchas horas en el tráfico. Afortunadamente yo he elegido vivir en los barrios que son los más afines para lo que escribo. Ser un *centrícola* me ha ayudado mucho. Hay que caminar, caminar, caminar las calles con otra mirada. Es como si tuviera una antena que captara historias: al estar caminando por esos escenarios tan peculiares del Centro Histórico para mí es inevitable. Si veo un indigente que está haciendo algo extraño, le presto atención. Por ejemplo hay uno, no sé si es un indigente pero es un personaje, es un mulato que siempre lleva una gabardina y trae libros viejos y anda como comerciando con ellos. Yo de verlo todos los días ahí caminando por Reforma empecé a pensar: "Este es un personaje". No necesito seguirlo y averiguar qué hace, yo me invento, y en la cuarta entrega de la saga Casa-sola él aparece y es ahí un personaje siniestro que comercia con libros, con grimorios que fungen como puertas. Después de haberlo escrito me topé con él en Bellas Artes, vendía libros y tuve la tentación de preguntarle de qué libros se trataba pero no quise, porque entonces eso ya no iba a encajar con el personaje que había inventado. Entonces mejor lo veo de lejos. Ese es el tipo de cosas que creo que a mí me sirven. En un cuento que se llama "Como dos gotas de agua que caen en el mar" en *Mar negro*, sale un edificio *art déco* que está en Revillagigedo y Victoria por el cual yo pasaba todos los días. Siempre vi un letrero que decía "Se renta", pero estuvo ahí años y nunca se rentaba. Me pregunté por qué y un amigo me comentó: "Yo llamé y no se puede rentar, algo pasa". Empecé a inventar una historia macabra que explicaba la razón por la que no se rentaba. Hay que salir con otra mirada a ver esas maravillas que nos rodean, pero mi mirada siempre es preguntarme cuál es la versión en negativo de todo lo que veo porque me interesa reinterpretar esta ciudad a través de su conexión con lo sobrenatural y lo siniestro. Ahí hay claves para poder entender esta ciudad. Hay otras, por supuesto, insisto, hay quien lo hace rescatando la parte luminosa –que la tiene–, pero yo por vocación voy siempre hacia el lado oscuro.

ELG. Son muy llamativas las paradojas del personaje de Elisa Matos, en *Toda la sangre*. Por su trabajo, por interés intelectual, ella quiere desenterrar un pasado que al fin y al cabo es la causa de su muerte. ¿Desenterrarlo podría acarrear consecuencias nefastas?

BE. Elisa tiene un destino muy triste, es víctima de esas circunstancias y es sacrificada, pero lo que creo en realidad es que el pasado debe ser desenterrado por muchas razones. Lejos de tener un impacto negativo, tiene consecuencias positivas porque esta ciudad ha vivido muchos olvidos y mucha destrucción, por negligencia de las autoridades, por los mismos ciudadanos que no defendemos el patrimonio que tenemos. Afortunadamente también hay cada vez más instituciones y estudiosos interesados en rescatar ese pasado, y en preservar lo que tenemos. Creo que como mexicanos es muy importante que sepamos de dónde venimos, qué tenemos y qué se ha perdido. Lo que pasa es que como yo tiendo a lo oscuro y a lo siniestro en todo lo que escribo, en *Toda la sangre* desenterrar ese pasado tiene consecuencias nefastas porque mi indagación es siempre sobre el lado oscuro. Casi todo lo que ponga en mis páginas va a tender, sea el tema que sea, a buscar la consecuencia oscura de esa exploración, pero existe una otra parte luminosa de buscar en el pasado. De hecho un amigo me decía hace poco que Casasola es en realidad un detective del pasado, no es un detective del presente porque hay tanta corrupción en México que un detective hoy en día no puede resolver nada. Todo conspira para que la verdad no salga a la luz. Casasola es un detective del pasado porque tiene que buscar y resolver cosas del pasado y no tanto del presente, por ser el presente algo complicado. Muchos lectores se me acercan y me dicen que lo que les gusta de las novelas *Toda la sangre* o *Carne de ataúd* es la parte histórica donde rescato algunas anécdotas, algunas historias para ponerlas en perspectiva.

ELG. En *Toda la sangre*, el personaje de Yólotl es por un lado la personificación por excelencia del pasado prehispánico, por sus "fuertes rasgos indígenas" y la nostalgia que siente por el periodo mexicano. Por otro lado es un arqueólogo *sui generis* que aprendió el trabajo haciéndolo junto a otros arqueólogos, ya que él no tiene estudios universitarios. ¿Por qué esa tensión entre unos elementos de caracterización algo predecibles y otros más sorprendentes?

B.E. Me interesaba plantear ese personaje muy rústico, hecho a sí mismo, *self-made man*, y que además es de cierto modo la antítesis de Elisa. Esa mujer se siente atraída por alguien que

parece ser lo opuesto de ella. Alguien que no tiene título universitario, tampoco modales ni refinamiento sino que es alguien muy rústico, medio salvaje. Es justamente lo que le atrae a ella y la hace caer en el lado oscuro. Yólotl es un personaje que aprendió el oficio desde las entrañas y que tiene el proyecto de restaurar a los antiguos dioses, porque él siente que lo vive, no tanto porque lo haya estudiado. Se sugiere que podría sentirse la encarnación del dios Xipe Totec. Es un loco, pero un loco que tiene un propósito. Quería plantear ese contexto del contraste con Elisa y Casasola, que sí estudió y es más refinado, por lo cual piensa que le podría gustar a Elisa. En aquel triángulo, Casasola no puede entender que Elisa caiga con Yólotl que en una primera mirada pareciera un don nadie. Así es como funcionan estos contrastes dentro de la trama.

ELG. En un primer momento, el personaje de Casasola afirma que el sacrificio humano o la antropofagia de los mexicas son inventos de los conquistadores. Elisa Matos le explica luego que se trata de hechos comprobados, que todo está ahí, al alcance de los mexicanos. Según ella, los mexicanos tienen acceso a los museos y a las instituciones culturales, pero no saben forzosamente usarlos y por ello no dominan la historia de su país. ¿Por qué los mexicanos siguen desconociendo su historia?

B.E. Mira, ahí hay algo que a mí me llamó mucho la atención, y era parte de los motivos que me llevaron a escribir *Toda la sangre*. No me atrevería yo a decir que haya un desconocimiento de la historia, pero sí una negación de ciertos hechos. Por ejemplo, los sacrificios humanos que hacían los aztecas y el canibalismo son cosas sabidas por la mayor parte de la población, pero muchos las niegan, les parece inaceptable. Antes de escribir esa novela, en pláticas con conocidos de distintas etapas de mi vida me encontraba esa postura muy firme de "Eso lo inventaron los españoles", "Eso no es cierto, eso no ocurrió", y conforme yo empecé a investigar para la novela me di cuenta de que no era el caso. Tras el descubrimiento de osamentas humanas por los arqueólogos, unos médicos forenses han encontrado pruebas incontestables de que lo que contaban los españoles en sus crónicas es verdad. Tal vez exageraron, a lo mejor no sacrificaban a tantas personas o el tzompantli no tenía tantos cráneos. Sí, exageraron un poco para justificar los crímenes que cometieron, pero los cráneos encontrados ahí tienen agujeros en el parietal, lo cual es una señal clara de que eran colocados en el tzompantli. En los huesos se observan las marcas del desprendimiento del músculo más carnoso, lo cual no deja mucho lugar a las dudas: era para ingerir la carne, comerla. Es lo que quería expresar en la novela: no hay que horrorizarnos de nuestro pasado, hay que

comprenderlo, entender por qué actuaban así, había una razón, y reconciliarnos con nuestro pasado en lugar de rechazarlo, sencillamente porque está ahí. Además, tiene su parte siniestra, y eso es donde yo me regocijo como te decía [*se ríe*]. Le quería decir al lector: "No te horrorices de tu pasado, hay que conocerlo más para entenderlo". No es que fueran los aztecas unos maniáticos, unos asesinos. Para ellos el sacrificio humano tenía que ver con la organización del cosmos, la supervivencia de su civilización, y también con una serie compleja de cuestiones económicas y bélicas. Entonces yo quería ponerlo como parte de mi "rescate" entre comillas del pasado, que por supuesto no es una cosa mía sino de todos los historiadores a los que acudí. Yo nada más lo puse en una trama entretenida, policiaca [*se ríe*].

ELG. ¿Es *Toda la sangre* un libro didáctico?

BE. Puede tener ese perfil, no me molesta que lo tenga o que alguien lo note o lo califique así. No fue mi intención principal, pero sí tenía claro que quería meter muchos datos que se asimilaran de manera fácil. No soy un historiador y no es una novela histórica, pero tiene muchos ingredientes históricos que son anécdotas que a mí mismo me fascinan. Quería plasmarlas ahí de una manera entretenida porque algunos libros históricos son algo difíciles de digerir. Yo nunca pierdo de vista que soy un narrador que coquetea con la Historia, pero mi misión principal siempre es contar una historia lo mejor que yo pueda, una historia entretenida y que tenga sustancia para que el lector se quede pensando tiempo después en lo que leyó. Y acudir a la Historia me ayuda a darle esa densidad. Sí tiene un lado didáctico, sí lo tiene. La gente se puede quedar con muchos datos leyendo *Toda la sangre* y mucho más *Carne de ataúd*, que esa sí es una novela histórica, totalmente. Ahora, no es que yo desde un principio haya dicho: "Voy a hacer una novela para que la gente, en 340 páginas, tenga un curso rápido de historia prehispánica", para nada. Para mí lo principal era desarrollar a los personajes, la trama, las intrigas. Sí me interesa introducir esa parte que podríamos denominar "didáctica" porque sí me propongo transmitir un conocimiento de manera práctica y sencilla.

ELG. Fernando Moreno ha comparado el personaje de Yólotl con Ixca Cienfuegos de *La región más transparente* de Carlos Fuentes. ¿Cómo se posiciona un autor contemporáneo al escribir sobre el tema de la superposición de las épocas hoy en día, cómo el autor va entretejiendo unas ciertas correspondencias con la literatura anterior de la Ciudad de México?

BE. Creo que mi obra, sobre todo *Toda la sangre*, viene de un linaje, de una estirpe de narración que por supuesto conozco y de la que me he inspirado. Yo también quería hacer mi contribución a esto. No me he inspirado tanto en *La región más transparente*, sino más bien en el Carlos Fuentes de "Chac Mool" que aparece en *Los días enmascarados*, su primer libro. Es la etapa de Carlos Fuentes que a mí me gusta, estos cuentos de *Los días enmascarados*, y los cuentos de *Cantar de ciegos*. Este Carlos Fuentes rendido ante lo fantástico, y *Aura* por supuesto. "Chac Mool" es un cuento fundacional con ese personaje que compra un Chac Mool en la Lagunilla pensando que es falso y resulta ser un ídolo auténtico que cobra vida. Hay toda una estirpe de narraciones y me quiero sentir parte de ese linaje, del cual también forma parte "La fiesta brava" de José Emilio Pacheco en donde el personaje desciende a los túneles prehispánicos del metro y descubre que sigue habiendo sacrificios rituales prehispánicos. En "La noche boca arriba" de Cortázar, se van confundiendo la época prehispánica y la contemporánea. Una película con Cantinflas, *El signo de la muerte*, tiene que ver con esta presencia del pasado prehispánico y la manera cómo amenaza en el presente. Hay una serie de narraciones de escritores mexicanos o de escritores latinoamericanos que han reflexionado sobre el tema y soy consciente de que no estoy inventando el agua tibia, vengo de ahí. Esas lecturas me han influenciado mucho, y yo quise sumarme con ese libro [*Toda la sangre*]. También Sergio González Rodríguez, un amigo muy querido recientemente fallecido, tiene un libro que también influyó mucho en mí y que se llama *De sangre y de sol*. Es un libro que reflexiona sobre dos elementos arraigados en la cultura mexicana: el signo solar y la representación ritual de la sangre. Sergio González Rodríguez conecta muchas cosas, entre ellas, como a Octavio Paz y a D. H. Lawrence. Me instauro en esa tradición reconociendo por supuesto que hay todo un camino antes de que yo realice mi aportación a la misma.

ELG. En cuentos como "Por boca de los dioses" de Carlos Fuentes, o "La noche de la Coatlicue" de Mauricio Molina, los dioses son protagonistas, se ven personificados. En sus obras son más bien unos monolitos, pero también unas energías, unas fuerzas que van convocando los personajes de Yólotl y el Brujo, siendo ambos humanos que tienen poderes o pretensiones mágicas. ¿Por qué?

BE. Supongo que la idea tiene que ver con la manera como juego con lo fantástico y lo sobrenatural. Soy muy cuidadoso, porque lo fantástico es un género tan delicado que si se te pasa la mano es algo que puede quedar chafa como decimos acá. Uno siempre está en una frontera muy complicada, y de hecho en el mismo cine de terror o fantástico, a menudo estás viendo una buena

trama que de pronto en los últimos veinte minutos se va al tras-te, justo porque brincan esa línea. No te voy a decir que trato de hacerlo de manera elegante porque sonaría muy pretencioso, pero sí busco que no caiga en algo inverosímil, en algo ridículo, esa es la palabra. Soy muy cuidadoso porque es un género con el que fácilmente, con poquito que se te pase el rubor, el tono, el color, ya caes en lo ridículo. Supongo que para mí el énfasis justamente está más en la idea de las energías, de las presencias de estas deidades antiguas, y no tanto en cómo una escultura de piedra cobra vida. Tiene que ver con la cuestión de la manera como me sitúo yo como narrador ante este género. Es mi estrategia, es desde donde narro. Entonces voy más a esas metáforas de las presencias y de las energías, en las que sí creo, más que creer en verdad que un monolito va a cobrar vida. Sí creo que de todo lo que existió y ocupó un lugar de importancia, por más que se haya ido, que lo hayan derribado, que lo hayan quitado, permanece, como lo podemos sentir con las ruinas del Templo Mayor o con el manicomio de La Castañeda que también aparece en mis cuentos y en mis novelas. Ahora son las torres de Mixcoac pero eso estuvo ahí cien años, ahí hubo locura, muerte, dolor, y eso no cede su territorio tan fácil. De ahí mi idea de las antiguas presencias que permanecen pero como energía, no tanto literalmente como un dios que se encarna, y de pronto vemos a Tláloc corriendo por Reforma [*risas*]. Que sí podría venir porque ahí está, afuera del Museo de Antropología.

ELG. Algunos autores construyen personajes alegóricos que personifican categorías, entidades, conceptos. Usted en *Carne de ataúd* hace algo similar, en el sentido de que Porfirio Díaz aparece como un monstruo, una criatura de pesadilla, sobrenatural, casi una personificación de la muerte. ¿Por qué?

BE. Había que ser muy cuidadoso con eso, sobre todo porque Porfirio Díaz es un personaje histórico muy conocido por los mexicanos y muy tratado. Ya se han hecho muchos libros históricos y también novelas sobre Porfirio Díaz, entonces no quería caer en el cliché. También es un personaje rico en matices, pero a mí me interesaba el Porfirio Díaz malo. Hay gente todavía en México que lo ve como un benefactor, que también lo fue; pero desde mi punto de vista, sobre todo por el tema central de *Carne de ataúd* que es el periodismo, la nota roja y cómo nació este género, pues claro que sí Porfirio Díaz fungió como un tirano que castigaba duramente a la prensa que estaba en su contra. Y para mí en la investigación que hice me queda claro que Porfirio Díaz en ese aspecto y en otros tenía las manos manchadas de sangre porque reprimió de manera brutal a todo aquel que estaba en su contra,

no sólo a la prensa, sino también a los obreros y a los campesinos. Bajo su gobierno se fundó el país como lo conocemos hoy en día. El país nació dentro de la modernidad con el ferrocarril, la luz eléctrica, el telégrafo; Porfirio abrió el país a la inversión extranjera, pero fue un tirano. Yo quería tomar esa parte porque él era el rival de mis personajes periodistas. Entonces funcionaba ese personaje metafórico de la bestia que les arranca la lengua, porque a todos sus opositores los quería silenciar. La ecuación era esa, volver un personaje de carne y hueso en un monstruo, que de algún modo lo fue. Insisto, también tenía su parte positiva Porfirio Díaz, pero yo tomo de la Historia lo que me sirve como narrador, abuso un poco de la Historia. Retomé ese personaje maligno y me resultó atractivo ponerlo en el club, en la pandilla de los malos. Sé que es algo polémico, pero decidí correr el riesgo. Habrá más de un lector que no esté de acuerdo con cómo presento a Porfirio Díaz, pero no estoy diciendo nada que no fuera real. Es decir, él sí tenía esta parte maligna, de tirano, y ahí está la Historia, todo está documentado, todos esos actos de represión que él, si bien no necesariamente los ordenó todos, los permitió siendo el máximo líder del país. Sí tiene las manos manchadas de sangre.

ELG. Todo apunta a Yólotl como el criminal desde el inicio, ¿por qué? ¿Usted quiso hacer hincapié en otros aspectos que no fueran el suspense de descubrir quién es el culpable?

BE. Sí, supongo que no estaba en mi intención que no supieras quién es el asesino hasta el punto final. Tampoco quería que desde el título la gente lo supiera, pero sí creo que es un acertijo de fácil solución para el lector. Una vez que terminé la novela y la revisé, me daba cuenta de eso; pero no iba a rehacer mi novela. Me gusta narrar misterios, pero de otro tipo. No quiero ser como ciertos escritores que saben esconder muy bien las cosas y hasta que ves el colofón del libro no sabes quién es el asesino. No creo incluso ser hábil para eso. Entonces, mis apuestas no van por ahí. Más bien me interesa plantear otros misterios, misterios que tienen que ver con las capas de significados de lo que voy contando, no tanto con el famoso *whodunit?* de las novelas policíacas anglosajonas.

ELG. ¿En qué quería hacer énfasis entonces?

BE. Justamente en todo ese pasado, en cómo lo interpretamos ahora, cómo está ahí latente, cómo regresa, cómo se puede percibir a veces como una amenaza por cumplirse, también en los mismos traumas de Elisa, del propio Casasola, en toda esta parte de la ciudad como personaje, las catacumbas de la Catedral, los indigentes, el poder mágico y ritual de la sangre, los motivos del

asesino... y sobre todo cómo este pasado prehispánico está ahí apenas debajo del suelo que pisamos, latente, palpitando y esperando regresar en cualquier momento. Yo viví ahí, y todo el tiempo en que estaba en el departamento salían los tambores, salían los danzantes de los concheros y estás sintiendo: está el sol y están las pirámides, y tú dices: "En cualquier momento ocurre el apocalipsis prehispánico y van a regresar los antiguos dioses". Mi mente funciona así. Entonces eso es lo que me interesaba rescatar, no tanto el tema de quién era el asesino.

ELG. ¿Podría ahondar en el vínculo que existe entre narración, investigación y arqueología?

BE. Yo creo que la investigación y la arqueología se parecen: el arqueólogo está escarbando para encontrar el pasado y el investigador no necesariamente investiga el pasado, ya que también puede estar investigando el presente. Aun así también el investigador está escarbando para sacar a la luz un conocimiento oculto. La narrativa al menos en mi caso se puede beneficiar de esas dos intenciones, de esas dos disciplinas por así decirlo. Sí me gusta sacar cosas también, secretos, informaciones ocultas, porque siempre estoy narrando misterios. Entonces para mí están ligadas la investigación, la narrativa y la arqueología. Me hubiera encantado ser arqueólogo. No lo soy pero me parece fascinante ese trabajo de ir a rascar algo que para todos está oculto, y sacarlo a la luz para que los demás lo vean.

ELG. ¿Podría hablarnos acerca del papel del erotismo en las investigaciones de sus personajes?

BE. El erotismo aparece siempre en mi obra. Es una constante y una de mis obsesiones; el sexo transgresor aparece en varios de mis cuentos. De hecho alguna vez Vicente Quirarte me comentó –y me gustó mucho esto– que lo que me diferenciaba de mis maestros que son evidentemente Lovecraft, Poe, es que yo metía sexo en mi narrativa. Claro, ellos eran mejores escritores. Yo jamás me compararía con ellos, pero sí vengo de ahí, y Vicente aclaró esa diferencia. Supongo que es parte de los territorios en donde yo veo que puedo explorar todas esas pulsiones oscuras del alma humana. Sin duda el sexo transgresor es parte de ello, y J. G. Ballard, uno de mis escritores favoritos, decía que el erotismo y el sexo eran una forma de autoexploración, como para otros lo eran la violencia u otras pulsiones extremas. Creo además que es un ingrediente atractivo para el lector. Como parte del coctel de una lectura atractiva el sexo resulta siempre atractivo, para mí como lector también. Pero principalmente aparece el sexo como una obsesión en mi obra porque me obsesiona, me parece una veta de exploración.

ELG. En su obra el mito se ve asociado con lo más trivial. Está presente en todos los ámbitos de lo cotidiano. Está la mención, después de la alusión a la serpiente emplumada, a Quetzalcóatl, la referencia a las "serpientes muy elásticas" o a la serpiente que se muerde la cola en el fresco que adorna las paredes de la pulquería a la que acuden los personajes en determinado momento. ¿Para usted es importante que el mito se meta en todas partes?

BE. Sí, creo que para buena parte de los mexicanos el mito está en todos lados, incluso en la manera en que proyectamos el lenguaje popular. Como en esa frase de unas "serpientes bien elásticas", pues sí, es decir: ¿"unas chelas" no?, una chelas "muy helodias", muy frías. Venimos de un pasado que está ahí lleno de mitos y aunque se ha difuminado de algún modo, está presente en todos lados. Es algo que han analizado intelectuales que mencionaste como Carlos Fuentes, Octavio Paz. Esos escritores muy importantes han analizado cómo en México, desde siempre –pero incluso en pleno siglo XXI, en tiempo presente– se divide el tiempo "real" entre comillas y el tiempo mítico. México es una ciudad muy ligada a su tiempo mítico del cual no se ha podido –creo yo por fortuna– desligar. Es decir, está la ciudad de las marchas, de los plantones, del caos, de esto que hablamos: el crimen organizado, la inseguridad; pero el tiempo mítico, el tiempo de los dioses, el tiempo de los mitos fundacionales, el tiempo de las deidades, de sus grandes hazañas o de su parte oscura, todo eso no se ha ido, ahí está. Aunque no todos lo tengamos de manera consciente, yo creo que el influjo de todas esas cosas está para el que lo quiera ver y hasta para el que no lo quiera ver. Ahí está todo ese pasado muy latente, influyendo de un modo u otro en los mexicanos, y eso es lo que quería decir en *Toda la sangre*. El tiempo mítico está ahí, de manera paralela al tiempo "real", y digo real entre comillas porque la realidad de los mexicanos está permeada por el tiempo mítico. Aunque no lo haya planeado, este tiempo se mete en todos los rincones de la novela, una novela sobre un tiempo mítico que se superpone sobre el tiempo "real" o el tiempo presente. Estas imágenes fueron saliendo aunque no me las propusiera necesariamente, porque ese mismo tiempo mítico me permea a mí como escritor. Consciente o inconscientemente estoy vaciando el tiempo mítico también entre las páginas, como el mismo Casasola que está con Elisa en la terraza de la [librería] Porrúa y empieza a tener esas visiones de los sacrificios, y Elisa desnuda piensa en ese poema de Paz que dice: "Allí abrirás mi cuerpo en dos, para leer las letras de tu destino".

ELG. "Asesino ritual", una denominación muy oximorónica. El ritual no puede ser crimen: no contraviene la ley sino que forma parte de una concepción del cosmos aceptada por el conjunto de la sociedad. ¿Hace resaltar esas contradicciones para exacerbarlas o reconciliar los opuestos?

BE. Más bien tiene que ver con ese lenguaje de la nota roja del que me nutro, como Casasola es un periodista de nota roja. Me nutro de la nota roja en sí misma, de la reflexión de la nota roja y de sus estrategias narrativas para mi narrativa. Entonces sí tomo elementos del lenguaje que caracteriza la nota roja y "asesino ritual" es algo que se usa en el lenguaje forense, tanto en el legal como en el que utiliza la misma prensa amarilla. Se trata de una categoría de crimen, es decir: una cosa es que aparezca alguien con un balazo, lo cual es un crimen a secas, otra que haya ciertos elementos de ritual que ayudan a tipificar incluso al asesino. No es lo mismo un asesino que simplemente mata por celos o por venganza, que un asesino que está haciendo toda una serie de rituales. Son los que a mí me interesan, este tipo de asesinos más elaborados que traen un propósito superior, en teoría, detrás de sus actos... y generalmente suelen ser los que organizan todo un ritual en torno a su crimen, porque hay ciertos elementos de fetiche que cumplen. En *Toda la sangre*, Yólotl es el asesinato ritual por excelencia porque se inspira en rituales prehispánicos. Como en el lenguaje de clasificación de los asesinatos, el asesino ritual es el que pone todos esos elementos rituales en la ejecución de su crimen. Así lo vuelve un crimen singular; no es un crimen como cualquier otro porque está revestido de estos elementos que lo vuelven a él un asesino fuera de lo común. La manera de abordar la investigación tiene que tomar en cuenta dichos elementos porque se está trabajando con un tipo de asesino muy específico, que no es común. Va más por ahí, es un término del lenguaje del mundo criminal, en el que existe esa tipificación del asesino ritual porque asesina mediante un ritual.

ELG. Su interés por la nota roja, ¿le nació en la infancia, al igual que al personaje de Casasola?

BE. No, no en la infancia, aunque desde niño me he sentido atraído por lo macabro. Es algo que sí creo que uno trae de nacimiento, y lo va desarrollando. De niño veía todas esas series *Dimensión desconocida*, *Alfred Hitchcock presenta*, *Galería nocturna*, de cosas terroríficas todas, y yo era feliz viendo esto. Pero mi interés por la nota roja ya más desarrollado se produjo aquí, en la Ciudad de México, al ver mucho la prensa roja cuando me empecé a meter al metro. Ahí están, siempre están ahí esos pe-

riódicos. También en la superficie, pero ahí, en el metro, siempre te los topas, cuando bajas por tus boletos, ahí están todos los periódicos. Me empecé a fijar en esto, a comprarlos, a leerlos. Enablé amistad con escritores como J. M. Servín que también son expertos en el tema, a compartir libros y lecturas. Tenía un blog sobre nota roja cuando los blogs todavía estaban de moda, o sea te hablo por ahí del 2006... Conocía a Enrique Metinides, un fotógrafo importantísimo de nota roja ya retirado, ya considerado un clásico. Fue aquí en la Ciudad de México donde desarrollé este interés, aunque ya había escrito una novela que se llama *Belleza roja* en la que uno de los protagonistas es un fotógrafo de nota roja. En Guadalajara sí ya me rondaba el tema, pero lo estudié más a fondo aquí en la Ciudad de México.

ELG. ¿Ha cambiado mucho la nota roja en los últimos trece años?

BE. Sí, ya ha cambiado mucho. Es un género periodístico disminuido, venido a menos. Vivió su época de oro a mediados del siglo XX, en los años 40, en los años 50, justo cuando todos estos personajes legendarios estaban en activo: Enrique Metinides como fotógrafo, el Güero Téllez como reportero, José Ramón Garmabella, entre otros, que fueron gente que hizo un periodismo muy profesional. También escritores tan importantes como José Revueltas, Luis Spota, Elena Garro, tuvieron sus incursiones en reportajes de nota roja. Era una época en que se les daba mucho seguimiento a los crímenes, había grandes reportajes con buenas plumas, y el mismo reportero en verdad se asumía como un detective, pues perseguía el misterio hasta el final. Hoy en día la nota roja sigue teniendo su importancia, pero no están estos grandes personajes que le dieron brillo, y como todo el periodismo de prensa se ha vuelto fragmentario, entonces el énfasis está más en el impacto que en el seguimiento y en la densidad de la noticia. De pronto tú ves las noticias y al mes ya no sabes qué pasó con un crimen, el mismo ya se perdió en el mar de noticias. Ahora importa más el impacto que la sustancia noticiosa, y antes sí la tenía, antes había grandes reportajes que hoy en día para quien los colecciona casi son piezas de museo.

ELG. En *La octava plaga*, el personaje de la asesina –mantis prostituta más que religiosa– renueva de forma original el tópico del miedo a los insectos. ¿De dónde viene su interés por los insectos?

BE. Soy una persona muy miedosa, muy obsesiva. Entonces uno de mis grandes terrores son los insectos. Les tengo pánico, sobre todo a los venenosos. Me causan mucha repulsión desde pequeño. Sí creo en la literatura como un medio de curar mis propios traumas, entonces siempre los estoy metiendo en lo que escribo,

y los insectos aparecen además de en *La octava plaga* en varios cuentos. Son una figura recurrente que tiene que ver con mis propios miedos. Si estoy en Cuernavaca y sale un alacrán, yo salgo corriendo, ni me atrevo a matarlo. Mi esposa es más valiente y ya con la chancla lo mata. Son mis miedos, mi manera de proyectarlos en las páginas y en algún modo también de exorcizarlos. De ahí viene, de mi propio miedo a los bichos.

ELG. Ha escrito que Chandler escribía como el hombre que deseaba ser, Hammet como el que temía ser. ¿Cómo escribe usted?

BE. Como el segundo por supuesto. Creo que los escritores se dividen así: están los que escriben como lo que aspiran a ser y los que escriben –los que escribimos– como lo que tememos ser. Entonces creo que escribo así, es decir, temiendo mis propias pulsiones oscuras. Todos las tememos y yo creo que la mejor manera de conocernos y de comportarnos como ciudadanos cuerdos es justamente conociendo nuestras pulsiones oscuras y manteniéndolas dormidas. Todos en algún momento, en medio del tráfico o de una situación de estrés, hemos pensado en matar a alguien, pero no lo hacemos porque no somos asesinos, tenemos un algo que nos mantiene dentro de la cordura. Mucha gente prefiere no mirar hacia sus propios abismos. Yo sí lo hago y sí creo que escribo como el hombre que temo ser, simplemente un hombre que lucha por mantener su cordura todos los días. No creo que sea exclusividad mía ni mucho menos, vivimos en un mundo tan estresante, tan caótico, tan lleno de presiones, con una serie de aspiraciones impuestas que muchas veces no se pueden alcanzar. Todos, sobre todo los que escribimos en las grandes ciudades, luchamos todo el tiempo por nuestra propia cordura. Yo escribo como el hombre que temo ser, que es un hombre que puede perder su cordura en todo momento. La literatura me salva, incluso me mantiene en la cordura volcar toda esa oscuridad en las páginas y hasta me ahorra el psiquiatra [se ríe].

ELG. En una ciudad loca, ¿los locos tienen la razón?

BE. [Se ríe]. Claro, pasa aquí. Creo que lo digo en la novela, ¿no?

ELG. Sí.

BE. Sí, pero hay que preguntarse quiénes son los locos y quiénes son los cuerdos en una ciudad como ésta. Siempre es más fácil señalar al vecino que tiene la música hasta las seis de la mañana. Uno también hace muchas locuras que seguramente molestan a los demás, pero los locos siempre son los otros. Eso es al-

go interesante. Nunca nos vemos a nosotros mismos como locos, pero sin duda, y como habitantes de esta ciudad, estamos bordeando siempre la locura por el gran estrés a merced del que vivimos. Pero claro, los locos auténticos, no los locos *borders* como somos nosotros los habitantes de la ciudad, que nos permitimos un día enloquecer y después somos personas muy normales. Los locos de verdad son los que tienen la razón porque en su propia locura hay un orden de las cosas que no alcanzamos a entender. Resulta más interesante pensarlo así y no a que son simplemente locos que no tienen ningún sentido. Siempre es mejor pensar que el loco que está escribiendo algo ahí en la pared a lo mejor está diciendo el número de la lotería que va a ser premiado [*se ríe*].

ELG. Su obra tiene una dimensión de crítica política. Por ejemplo, en *Toda la sangre*, a Elisa la persigue e intimida un policía, y un político recurre a los poderes del Brujo y de la religión mexicana para hacerse con el poder. ¿Cuál es la implicación política de su narrativa?

BE. Me considero una persona totalmente apolítica, es decir, no tengo ninguna militancia. Procuro estar informado como ciudadano pero la política es algo que escapa a mi entendimiento, a diferencia de otros amigos, incluso editores que están en la grilla todo el tiempo, opinando y viendo qué dijo "el Peje", [Andrés Manuel López Obrador]. Me da flojera la política, sin embargo es inevitable que se cuele en mi narrativa cuando sea necesario. Quizás soy un tirano, yo creo que cualquier escritor lo es, porque lo más importante cuando estás escribiendo es lo que estás escribiendo. Entonces tienes que supeditar una serie de cosas al orden de tu narrativa. De esas cuestiones políticas que se asoman en *Toda la sangre* y también en *Carne de ataúd* me han comentado: "Oye, parece un comentario a lo que está ocurriendo ahorita: feminicidios, represión a la prensa..." y yo no lo hice con esa intención. Ahora tampoco es que lo haga de manera tan inocente, pues obviamente por más que sea una persona apolítica sí estoy informado como ciudadano y sé las cosas que pasan en este país. Sí sabemos que hay corrupción de los políticos, he trabajado en instituciones culturales y he conocido a personajes ligados a la cultura que se comportan un poco como los personajes que menciono en la novela, como ese Secretario de Cultura que quiere ser gobernador. Desgraciadamente personajes siniestros los hay en todos los ámbitos de la política y de la cultura de este país y también hay personajes muy dignos, pero como te digo yo siempre agarro a los malos. Bueno, no a los malos porque no creo en malos y buenos, pero a los siniestros o a los macabros. No es un propósito mío poner una intención política como narrador. Es lo último que me interesa, pero la política sí aparece

en la medida en que sirve a mi narrativa para apuntalar algunas cosas. En *Carne de ataúd* era hablar de la represión a la prensa, entonces tenía que aparecer ese comentario político. En *Toda la sangre* tenía que ver con el préstamo del código conservado en el Vaticano, y este inframundo de personajes mueve los hilos de las cosas que están ocurriendo. En la pirámide de mi narrativa arriba siempre está la historia, pero no la Historia con h mayúscula sino la trama, y todo lo demás tiene que servir a ella.

ELG. Se ha categorizado su obra dentro del género de la *weird fiction*, "ficción de lo extraño", ¿acepta dicha denominación?

BE. Sí me gusta, sí creo que me identifico con ello: la "ficción de lo extraño". Lo que pretendemos hacer los que escribimos este tipo de literatura es que sintamos más frecuentemente el asombro, un sentimiento que se ha perdido mucho en este mundo vertiginoso. El asombro es algo que todos los seres humanos deberíamos sentir más a menudo porque nos libra de la tiranía de la cotidianidad que a veces es tan aburrida, de este mundo tan rústico, tan vulgar. El asombro nos regresa al tiempo mágico. Ya nada nos asombra, ya nada nos sorprende, y el asombro justamente nos conecta con nuestra parte más sublime. Sí me identifico con los preceptos de la *weird fiction*, que es una categoría más. Uno diría también que escribo literatura fantástica, policíaca, de terror, pero el *weird* define también esa mezcla de géneros.

ELG. ¿Cómo ha conseguido ese lenguaje, ese tono que usted calificó de "añejo" en *Carne de ataúd*?

BE. Es la novela en la que más me he preocupado por una apuesta del lenguaje. Generalmente mi apuesta del lenguaje es la de un lenguaje sencillo, transparente. Mi búsqueda no va por ahí, pero en esta novela necesitaba transmitir un sentimiento de otra época y no lo podía hacer con los giros del lenguaje de la actualidad. Tampoco me interesaba reproducir con exactitud el lenguaje de la época. No me interesaba lograr una reconstrucción tan exacta, pero sí utilizar palabras que sonaran "viejas", distintas, para ubicar al lector en una época que no fuera la actual. Por ejemplo, cuando aparece esa mujer morena que es la mulata de Córdoba, hoy en día se le llamaría "una morenaza", pero en el libro es "una mulata maciza". Ya no se usa ese tipo de construcción. Uno diría en la actualidad "qué buena está esa mulata", por ejemplo, usando un lenguaje coloquial. Ese tipo de lenguaje me ayudaba a situarme a mí también como narrador en otra época y lo disfruté mucho en realidad.

ELG. ¿Cuáles son los autores mexicanos actuales que le interesan?

BE. Varios escritores jóvenes escriben muy bien. Haciendo *weird fiction* están Ruy Feben, Arturo Vallejo, Luisa Iglesias Arvide que sí sale en la antología *Ciudad fantasma*. También está Úrsula Fuentesberain.... Un nuevo colectivo de escritores está renovando el género, lo están haciendo sin prejuicio. El género fantástico, del terror, en México o la *weird fiction* si la queremos llamar así, "ficción de lo extraño", sí goza de buena salud y tiene buen futuro. Había un prejuicio de los escritores de la generación anterior, que lo consideraban un género menor, pero las nuevas generaciones lo ven como un género válido como cualquier otro. Eso sí te puedo decir por lo que he estado leyendo de los chavos: hay un buen presente y un buen futuro, tal vez un mejor futuro para el género en México porque además el contexto se presta mucho. Es un país donde todo puede ocurrir. En esta ciudad todo puede ocurrir, y hay mucho material de inspiración por las leyendas, el pasado tan rico que tenemos como país, que es también un pasado macabro, siniestro, sangriento. Vienen buenos tiempos para los "ficcionalistas" de lo extraño y sus lectores en este país.

Création

Dos poemas

Rodolfo Mata

Citation recommandée : Mata, Rodolfo. “Dos poemas”. *Les Ateliers du SAL* 12 (2018) : 203-205.

VAYA SI

Vaya si
al poco
sin embargo
sigue un
indefectiblemente
cuando tienes
las manos manchadas
de futuro en la falta
de a través de ti mismo
con las agujas suturando
sin perder el hilo
todas las máscaras
en una universal fortuna:
dos fechas y un pez
escurridizo y dorado

MITOLÓGICA

El gigante escondido
bajo el monte de venus
con su calva rosa
hacía temblar la tierra
y desviar los ríos
derrumbando bosques
inundando cavernas
donde las sirenas cantan
hasta el llanto
a Ulises ausente
de la nave de los locos
alquimistas que en redomas
guardan a Lucy, Alicia, Penélope
furias tres entre otras
heroicas pálidas memorias
donde resplandece Miss Reality
surgiendo en su concha
lozana venus casual
contra el viento del olvido
mientras el mientras
finca su aplazamiento
en el paso esquivo
del placer

Poemas

Carlos Vásquez Zawadzki

Citation recommandée : Vásquez Zawadzki, Carlos. "Poemas". *Les Ateliers du SAL* 12 (2018) : 206-214.

CARNE DEL LENGUAJE¹

No hay mayor lujuria que el pensar,

Szyborska

Es voluptuoso pensar con las manos,
imaginando alfabetos como cuerpos,
suaves pieles estremecidas de gozo.

Las palabras se excitan al dibujarse
sobre el papel, respiración pura
de miradas musicales, deliciosas.

Cuerpo de melodías fraseadas,
vocales untuosas, agua fresca,
para lectores sensuales, enamorados.

Manos tibias acarician silabarios.
Manos de agua quemada, esculpida
de rostros y labios mordientes.

Pensamientos respirables, lentos,
abisales, nombrando el Ser y la Nada.
Deidades transparentes rozando pieles.

Y Dionisos es vinazos apurados,
cítara, danza, identidad colectiva.
Delicuescencia de la carne del lenguaje.

¹ Todos los poemas a continuación pertenecen al poemario inédito *Szyborska en las esquinas*.

EL POETA DESPIERTA

Odiseo sobre el estante durmiendo un vivifi-
cante sueño
tras las fatigas del canto quinto,

Szyborska

En la primera habitación reposaba la deseada Helena,
luego de su regreso explicable, en brazos de París.

En la segunda, otro sueño tomaba el relevo poético
y los guerreros bebían vinazos en patio de estrellas fu-
gaces.

En la tercera reaparecía Tiresias convertido en mujer,
ciega, vaticinando corrupción y caída de la ciudad.

En la cuarta habitación las puertas eran giratorias
y los héroes volvían del Hades, recitando
el canto quinto de Odiseo en extenuantes aventuras.

En la quinta los pretendientes eran flechados y muertos
por sus propias manos lujuriosas y deseosas de poder,
mientras Penélope tejía y destejía la historia del reino.

En la sexta habitación tronaba Zeus magnánimo,
y Afrodita se desnudaba ante los ojos ciegos de Tiresias:
sus perfumes y movimientos enloquecían a dioses y mor-
tales.

En la séptima habitación dormitaban Shakespeare, Mo-
lière
y Lope de Vega: Valle Inclán y Brecht robaban sus secre-
tos
teatrales, y reinventaban la mirada de los espectadores
modernos.

La octava era la primera habitación de Helena,
descansada, y peinando los versos de la epopeya
cantaba en griego moderno leyendas de héroes olvida-
dos.

El poeta despierta ahora y su habitación está en llamas,
o mejor, en lluvia de estrellas silenciosas, y sonrío.

VIAJAR, LEYENDO

Lee a Jasper y revistas femeninas,

Szyborska

Lee, sí, voltea las páginas
como quien mira muros en blanco
Pero percibe rostros y signos:
descifra, interpreta, los olvida.

La lluvia cacofónica del verano
produce imágenes sorprendentes:
un toro solar de tres cuernos,
grandes ojos tuertos y lengua diabólica;
una sirena de senos voluptuosos
con risa de Afrodita seductora;
un poeta o ermitaño de lejanos sueños
de tentaciones eclipsadas.

Voltea la página, nunca lee
pero ahora se promete hacerlo:
desea soñar sueños propios,
devenir líder entre multitudes,
ascender al Everest imposible
y descender al Caribe de sonos
y rones y deliciosas compañías.
En fin, entrar en otros mundos
posibles, con alas angelicales
o pecaminosas; disfrutar madrugadas
de anclas y barcos en puertos desconocidos.

CONJUGACIONES

Ni siquiera imaginan
cuánto hay en sus manos vacías,

Szyborska

Se detienen en verbos del infinitivo
cobrar, guerrear, fingir, callar...
cuando sus vacías manos están plenas
de cercanías, ventanas, ríos, puertos.

En infinitivo se odia, se esquilma,
se disuelven sueños y ternuras,
cuando sus vacías manos están plenas
de adjetivos, horizonte, luz y locura.

En infinitivo pequeños o poderosos
se extralimitan, excluyen y odian,
cuando sus vacías manos están plenas
de recuerdos, amistades, agua y caminos.

Detenidos en verbos infinitivos,
cuando ser es respirar, amar es acariciar,
reír es hacer estremecer paraísos e infiernos,
comunicar, dibujar caminos y destinos.

EN DUERMEVELA

En sueños
pinto como Veermeer van Delft,

Szyborska

Mis manos sobre el teclado
siguen, al oído, octavas de Chopin...

Escribo novelas modernas,
Bovary, Ulises, Pedro Páramo, Cien años,
mundos posibles aquí y allá...

Siembro un bosque de eucaliptus
en cada ciudad y gozo sus aromas...

Visito urbes capitales: las hermanizo
caminándolas, respirándolas con placer...

Me transformo en pirámide
egipcia o mexicana, soy líneas rectas, infinitas...

Actúo, dirijo *La tempestad*
en El Globo, como dramaturgo creador...

Lanzo los dados de Mallarmé
y ritmo poemas en lenguajes desconocidos...

En Abisinia visito a Rimbaud,
en París a Rodin y Maupassant y brindo con ellos...

Sigo la escritura de Juan el Evangelista
y afirmo el verbo de la existencia...

Continúo, devengo pincel de Picasso
y con ojos cubistas imagino seres y cosas novedosos...

En Roma estoy en palabras de Bolívar
y juro liberar a América del capital y la usura...

Asalto una fábrica de lápices
y cuadernos y los reparto a infantes de Cartagena...

Imagino agua dulce en desiertos y oasis
para hidratar viajeros y poetas...

Destruyo el papel moneda

y dejo a los banqueros cesantes en los parques...

Siembro el planeta de cacao americano
para que respiremos sabor y olor a chocolate divino...

Detengo manos criminales,
mirándolos a los ojos, compartiendo vino y pan...

Vuelvo a amar rostros del pasado
y desear sus cuerpos voluptuosos en madrugadas...

Ahorro palabras y sentencias,
y sólo escribo música en la poesía del misterio...

CEJA INTERROGADORA

Perdí algunos dioses en el camino de sur a
norte,
y también muchos en el camino de este a
oeste,

Szyborska

Pierdo el camino entre verdes y anaranjados,
polvo y memoria. Me desconsidero.
Me olvido. Y mis ojos invocan palabras
y derroteros. Mis oídos se traicionan
en paisajes de arboledas, hojas o ríos aguas arriba.
¿Quién escucha entre imágenes o voces?
¿Quién se encuentra bajo lluvias torrenciales?

Este pasar circular de pérdidas y hallazgos,
¿a dónde conduce? De sombras, puertas cerradas.
De luces, columnas de aire intransitables.

Me repaso, retomo lecturas y signos
sin volver las páginas. Me aliso. Me encrespo.
Allí mi piel es estación de furor y misterio.
Directa e indirecta. Corteza delgada,
húmeda de deseos. (In)diferente en esferas
religiosas y políticas.

Cuerpo de sentidos tropicales, desorden en geometrías
y conjuntos matemáticos. Abierto al goce
ilimitado; cerrado al paso del tiempo. Simple
enigma metafísico, como una ceja interrogadora.

EL SUJETO NOSOTROS

...he aquí un objeto de malas proporciones,

Szyborska

--Queridos míos, lo intuís libidinalmente:
aquel sujeto es poco espeso, improvisado,
y más bien transparente --como nosotros:

Una piel delgada y frágil, rosada o negra,
sensual --es verdad, pero nunca caparazón
o casa para aislarse de la guerra o la bondad;

Piernas cortas o también largas --sin hablar
de atletas semidioses--, para caminar
por el globo terráqueo sólo sobre dos pies
cansinos, inseguros, tropezadores;

Una columna articulada reptiliana
que lo sostiene como torre de aire
o fuego: armadura de jarabe y polvo;

Una cabeza instalada en aguja de cuello
bamboleante, como corcho en el agua,
en donde dormitan despiertos deseos de poder;

Unas manos vacías de pulgar opuesto
al resto, con las cuales construye infinitos
hacia los cuales viaja sin naos ni puertos;

Unos ojos que envejecen como papel periódico
--así sus oídos, atentos a la luz de melodías
y sombras en tinta: con ellos fabrica dioses;

Una sexualidad de especie anfibia menor,
reproductora, en veces de juego y fiesta,
a ratos deleitosos, siempre inquisitorial;

Una boca palabrera de poco pensamiento
y acciones borradas: alimentadora de gestas,
leyendas y mitos, boca de dioses olvidados.

Así, queridos míos, lo sabéis racionalmente:
aquel sujeto es poco espeso, todo natura,
y más bien espejeante --como nosotros.