

# Les ATELIERS du SAL

**Numéro 16  
juin 2020**

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

**Directeur :** Eduardo Ramos-Izquierdo, Sorbonne Université

**Sécretares de rédaction :** Sofía Mateos, Roy Palomino, Sorbonne Université

**Conseil de rédaction :** Marie-Alexandra Barataud, M. Carmen Domínguez,  
Enrique Martín Santamaría, Victoria Ríos Castaño, Sorbonne Université

**Comité scientifique**

Federico Álvarez Arregui, UNAM †

Françoise Aubès, Université Paris Ouest Nanterre La Défense

Trinidad Barrera, Universidad de Sevilla

Steven Boldy, University of Cambridge

Corin Braga, Universitatea Babeş-Bolyai, Cluj-Napoca

Laurence Breysse-Chanet, Sorbonne Université

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

Maricruz Castro Ricalde, Tecnológico de Monterrey, Campus Toluca

Elsa Cross, UNAM

Alai García 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

José López-Cardona, Texas A&M International University

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

Rocío Oviedo y Pérez de Tudela, Universidad Complutense de Madrid

Héctor Perea, UNAM

Néstor Ponce, Université Rennes II

Pol Popovic Karic, Tecnológico de Monterrey, Campus Monterrey

Vicente Quirarte, UNAM

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 3

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  
Marcela Crespo Buiturón, Universidad del Salvador  
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  
Julia Isabel Eissa Osorio, Université de Limoges  
Michelet Gondo, Sorbonne Université  
Erik Le Gall, Sorbonne Université  
Diana Paola Pulido Gómez, Sorbonne Université  
Carlos A. Sifuentes Rodríguez, Tecnológico de Monterrey

#### **Edition électronique**

**Maquette :** Andrea Torres Perdigón et  
Gerardo Centenera

**Montage et site :** Stéphanie Lopez, Sofía Mateos et  
Roy Palomino

#### **Réception des articles et contact**

Yrma Patricia Balleza Dávila et Stéphanie Lopez

# Table des matières

<b>Exordio</b>	<b>6</b>
<b>Présentation</b>	<b>15</b>
<b>Articles</b>	<b>18</b>
<b><i>Les formes plurielles de la généricité II</i></b>	<b>19</b>
<i>Adriana Mancini</i>	
Alfonsina Storni. Géneros y variaciones en su obra	20
<i>Johannes Christopher</i>	
El espejo neofantástico: obsesión, identidad y crisis epistémica en los cuentos de Julio Cortázar	29
<i>Juan Botía Mena</i>	
La Biblia en <i>Cien años de soledad</i> : otra mirada de una presencia intertextual	45
<i>Pablo López-Carballo</i>	
Aperturas genéricas. Violencia y representación en Osvaldo Lamborghini	60
<i>Théophile Kouï</i>	
“La voz del mar”: un cuento fantástico	72
<i>José Cardona-López</i>	
La novela corta moderna o <i>nouvelle</i> , más allá del cuento y la novela	83
<b>Mélanges</b>	<b>94</b>
<i>Roberto Domínguez Cáceres</i>	
“Flor azteca”: la correspondencia Alfonso Reyes-Victoria Ocampo y la escritura de Luisa Valenzuela, autorías en red	95
<i>Victoria Ríos Castaño</i>	
Cortázar, el lector que escribe	109
<i>Edivaldo González Ramírez</i>	
Julio Cortázar, Saignon y la escritura del viaje	133
<b>Comptes-rendus</b>	<b>147</b>
<i>Mónica Moreno Ramos</i>	
Lo fantástico más allá de su etiqueta	148
<i>Julia Isabel Eissa Osorio</i>	
La otra independencia en Olea Franco	153



<i>Sofía Mateos Gómez</i>	
Una herencia y un nacimiento: el primer número de <i>Humanística</i>	159
<i>Alice Favaro</i>	
Repensar la identidad a partir de la alteridad	162
<b>Dossier</b>	<b>168</b>
<b><i>Hommage à Siegfried Laske</i></b>	
<i>Eduardo Ramos-Izquierdo</i>	
Introito	169
<b><i>Profils et création</i></b>	<b>173</b>
<i>Lena Yauri-Zeller</i>	
Oleos : reflejos poéticos. Collage plástico-verbal	174
<i>Lena Yauri-Zeller</i>	
Pinceladas líricas	184
<i>Siegfried Laske</i>	
Semblanzas al óleo	189
<i>Siegfried Laske</i>	
Trazos íntimos	201
<b><i>Essais</i></b>	<b>210</b>
<i>Trilce Laske</i>	
Modulaciones críticas. Breve antología sobre Siegfried Laske	211
<i>Trilce Laske</i>	
Bibliografía selecta (1951-2015)	217
<b><i>Entretien</i></b>	<b>223</b>
<i>Stéphanie Lopez</i>	
La creación frente a la COVID-19. Una pregunta a Yuri Herrera, Pablo Montoya y Luisa Valenzuela	224
<b><i>Création</i></b>	<b>228</b>
<i>Aline Pettersson</i>	
De quién fue la culpa	229
<i>Luisa Valenzuela</i>	
Fantasmas verdaderos y verdades fantasmales (camino del asombro)	233
<i>María Rosa Lojo</i>	
Lo que harían ahí	240
<b>Epílogo</b>	<b>248</b>

# Exordio

Eduardo Ramos-Izquierdo  
Sorbonne Université  
[eri1009eri@yahoo.com](mailto:eri1009eri@yahoo.com)

Citation recommandée : Ramos-Izquierdo, Eduardo. "Exordio". *Les Ateliers du SAL* 16 (2020) : 6-14.

## **Las vicisitudes del tiempo y del espacio**

Estas vicisitudes espacio-temporales, *hélas*, de publicar en línea el día de hoy en 2022 el número de una revista que debería de haber aparecido hace dos años y que reúne en su primer apartado las ponencias de un coloquio internacional realizado unos meses antes, en octubre de 2019... Si el retraso se debe a los graves efectos de una pandemia en la vida personal de los editores, hay en nosotros una voluntad con un fuerte valor simbólico para la publicación de este decimosexto número. Con él se cierra el ciclo de *Les Ateliers du SAL*, la revista literaria en línea emblemática de la época bajo mi dirección del *Séminaire Amérique Latine (SAL)*, eje literario del *CRIMIC* (2008-2020)<sup>1</sup>. Este número corresponde al último semestre de mi actividad como responsable de la Cátedra de Literatura Latinoamericana en la UFR d'Études Ibériques et Latino-américaines de Sorbonne Université. Efectivamente, a partir del 1 de septiembre de 2020, el *SAL*, en su calidad de eje de la literatura latinoamericana del *CRIMIC*, llegó a su término. Por otra parte, en esa misma fecha tuve el honor de convertirme en catedrático emérito.

## **De la colección impresa a la versión digital**

El antecedente de nuestra revista en línea lo constituyen los siete volúmenes colectivos anuales de la colección del *SAL*, grupo fundado en el año 2004 por la titular de la cátedra en aquel entonces, Milagros Ezquerro, a su llegada a Paris-Sorbonne. En 2005, aparece impreso por la editorial Indigo & Côté Femmes el primer volumen de *Les Ateliers du SAL* que reúne las intervenciones de los eventos organizados durante el año 2004-2005; en 2006 se publica el segundo volumen impreso. A partir del año siguiente, los volúmenes aparecerán en línea y seguirán la misma dinámica.

En 2008, ya habiendo sido elegido catedrático de literatura latinoamericana de Paris-Sorbonne y por lo tanto responsable de la especialidad, mi predecesora, manifestó su voluntad de seguir participando en los compromisos del *SAL* y en los volúmenes de la colección sobre los temas anteriormente tratados por ella. Por otra parte, en los dos últimos, que aparecieron en línea bajo mi dirección en 2010 y 2011, se reúne el material de los eventos académicos de los años 2008-2010 sobre el tema de las reescrituras.

Efectivamente, a partir del año 2010 se establece la nueva orientación conceptual del *SAL* conforme a la línea temática *Es-*

<sup>1</sup> Durante mis años de responsable del *SAL* fui también editor de tres colecciones universitarias: 22 volúmenes (*Estudios y ensayos* y *Seminaria*) de ADEHL (<https://adehl.com/>); 6 volúmenes pedagógicos en *Sal Hors-serie* (<https://salhorsserie.wordpress.com/>) y 9 volúmenes de coloquios internacionales en *Colloquia* (<https://colloquiasal.com/>).

*crituras plurales*, que había comenzado a construir en 2008 al redactar el Proyecto del *SAL* dentro del *CRIMIC* para el contrato cuadrienal. Esta nueva línea cambia de una reflexión anual sobre un único concepto a la construcción de un marco conceptual múltiple, colaborativo y previsto a plazos más amplios. En particular, en febrero de 2011 reorganicé la totalidad de los volúmenes de la colección en línea al añadir los dos primeros con la autorización de la editora de Indigo<sup>2</sup>. De esta manera, los siete volúmenes anuales reunidos (2005-2011) se convierten en una primera época de *Les Ateliers du SAL*, a distinguir de una segunda en la que se publicarán los números semestrales de la revista digital.

### **Algunas vicisitudes numéricas de la revista**

Señalemos algunas vicisitudes, *numéricas*, de la nueva época de nuestra revista. *El número 0* publicado en el primer semestre de 2012 estableció la transición del volumen anual de la colección a la periodicidad semestral de la revista. El siguiente número, dada su considerable extensión (*19 artículos de fondo*), fue publicado en 2013 como un *número doble* (1 y 2) que corresponde al segundo semestre de 2012 y al primero de 2013. En el segundo semestre de 2013 se estabiliza la extensión del contenido de la revista (un promedio alrededor de *9 artículos*) y la periodicidad semestral de los siguientes *14 números*, del *número 3* al *número 16*, que dará un total de *17 números* correspondientes a un lapso de *8 años y medio*: de enero de 2012 a junio de 2020.

### **Un núcleo primordial**

En la evolución hacia la nueva época de *Les Ateliers du SAL* en línea, quise distinguir desde un principio cuatro aspectos que me parecen primordiales en una revista universitaria de investigación literaria. El primero ha sido el respetar la *periodicidad semestral* (dos números correspondientes al verano y al invierno); uno segundo, el de poseer una *línea editorial*. En cuanto a los actores de la revista, he considerado imprescindible contar con un *equipo editorial*; y, en lo concerniente a la organización del material por publicar, establecer *secciones fijas* para todos los números de la revista.

#### *Línea editorial*

En nuestra *línea editorial* adoptamos, desde un principio, la de *Escrituras plurales*, lo que ha implicado una propuesta para pensar la escritura y lo literario. Se trata de una línea reflexiva que, con una convicción clara e independiente, propone la creación de un espacio conceptual en donde exista la apertura, la riqueza de la diversidad, el énfasis en lo colaborativo internacional y la interacción generacional. En particular, un espacio colaborativo con

---

<sup>2</sup> Le agradezco amistosamente a Milagros Palma la autorización.

proyectos a corto, mediano y largo plazo, que pueda comprender lo pedagógico y la investigación, la organización de eventos académicos y la publicación de sus respectivas ponencias, que debe de ser lo más rápida posible.

*Escrituras plurales* ha intentado cubrir el espacio geocultural de la creación literaria de todos los países de América Latina (incluyendo la de las culturas hispánicas en países de lenguas diferentes del español, los *chicanos*, p. ej.); el de los diferentes *géneros literarios* (ficción, teatro, ensayo, poesía); el de la relación de la literatura con otras literaturas, otras artes (artes plásticas, cine, música) y otros soportes y/o géneros (media, hipermedia).

En cuanto a lo funcional, hemos previsto desde un inicio el trabajo en línea: para los eventos académicos que hemos organizado (el empleo de la videoconferencia, desde junio de 2012) y de manera consecuente para nuestra revista, siempre en línea desde ese mismo 2012.

En particular, distinguimos en las escrituras plurales un concepto que abre el espacio de un campo literario y cultural; una reflexión que se sitúa en la herencia de los grandes "clásicos" de la crítica y la poética, pero también en la experiencia de nociones y corrientes que han marcado la crítica a fines del XX y principios del XXI; una reflexión sobre un modelo teórico latinoamericano original. En dicho campo se consideran cinco ejes principales: la reflexión teórica; los conceptos de espacio y tiempo con sus diversas apelaciones y relaciones; la genericidad literaria con sus variantes y enfoques plurales: el estudio y la relación desde el autor y sus artificios hasta las percepciones del lector; el examen de los grandes temas canónicos y actuales.

#### *Equipo editorial*

Nuestro *equipo editorial*, de clara vocación internacional, se ha compuesto de una instancia directiva (director y responsable(s) de redacción) y de diversos comités (científico, de redacción, editorial o de recepción y contacto) que han evolucionado conforme al paso de los años.

En cuanto a la primera, he contado desde el inicio con el útil apoyo de responsables de la redacción (secretario o jefe). En lo que respecta a los *comités*, hemos mantenido una cuidadosa selección de los miembros de los diferentes comités de la revista en el intento de lograr una representación en la que exista una diversidad, un equilibrio y una armonía en su constitución.

Si el ingreso de los colegas en el Comité científico es de por vida, en los otros comités la permanencia ha variado conforme a la disponibilidad de sus miembros para las tareas editoriales en función de la evolución de su vidas profesionales.

A pesar del afecto personal por nuestros países de origen, en todos los comités hemos evitado cualquier forma de *chauvinismo*

*nacionalista* para privilegiar la apertura internacional a un crisol latinoamericano con miembros de Argentina, Brasil, Chile, Colombia, Cuba, México y Perú; de igual manera hemos contado con la participación de universitarios de Estados Unidos, Reino Unido, Alemania, España, Francia, Italia, Hungría, Rumania y Costa de Marfil.

Así, nuestro *Comité científico*, integrado por destacados catedráticos franceses y de otros países de América, Europa y África garantiza el reconocimiento y la valoración académica de la revista en el ámbito de nuestra disciplina, la literatura latinoamericana. Originalmente compuesto por 27 colegas, hemos contado con el ingreso ulterior de nuevos catedráticos, que han apoyado nuestra publicación, hasta alcanzar un total de 42 miembros en los últimos números<sup>3</sup>.

Desde los primeros números de la revista, además del comité científico, hemos contado con un *comité de redacción* en el que integramos a colegas y doctorandos para su participación en las labores editoriales. A partir del séptimo número, sustituimos ese comité por otros dos: el *editorial* y el de *recepción y lectura*. En el primero, convocamos a colegas (de universidades francesas y extranjeras) y a los jóvenes doctores formados en el SAL; en el segundo, al nutrido equipo de doctorandos del SAL. Ambos comités han constituido un valioso aporte en la labor editorial.

### *Las secciones fijas*

Establecimos *secciones fijas* para todos los números de la revista, de manera a asegurar su carácter homogéneo y su continuidad. Definimos las siguientes: *la introductoria, la de artículos de fondo, la de reseñas, la de la entrevista y la de creación*; a las que se ha añadido la de *dossiers* de orden temático o autorial.

En cuanto a la primera sección, he asumido la responsabilidad de redactar la *Presentación* en los primeros nueve números. A partir del siguiente, los doctorandos avanzados y/o los jóvenes doctores responsables de la instancia de redacción pasan a encargarse de este paratexto. Por mi parte, a partir del décimo número, siempre he redactado un breve texto, el *Exordio*, que precede a las presentaciones<sup>4</sup>.

En la sección principal de *artículos de fondo* se han distinguido dos categorías básicas. En la primera hemos publicado los textos derivados de las diferentes manifestaciones académicas organizadas por el SAL en el marco de la línea *Escrituras plurales* y de nuestras colaboraciones temáticas con los grupos de investiga-

<sup>3</sup> Lamentamos profundamente el fallecimiento del catedrático, ensayista y editor Federico Álvarez Arregui el 18 de mayo de 2018.

<sup>4</sup> En este exordio se privilegia un discurso breve y sintético; en un epílogo presentaremos una información más detallada, en la que aparecerán los nombres de los colaboradores.

ción de las universidades de nuestra red: *Reescrituras del poder*, Sevilla; *Viajes temporales*, Ca' Foscari, Venezia; *Variaciones del ocio, la memoria y la violencia*, Buenos Aires; *Novísima literatura mexicana*, Tecnológico de Monterrey, Campus Toluca; *Bifurcaciones entre el texto y la imagen*, El Colegio de México; *Lecturas de la ciudad*, Kiel; *Migraciones entre espacios y tiempos literarios*, Udine; *Cruzamientos transatlánticos*, Granada; *Teoría y práctica de la novela corta*, UNAM / Texas A&M International; *Literatura hipertextual e hipermedia*, UNAM; *La geocrítica y las lecturas de la ciudad*, Limoges; *Culturas urbanas*, Augsburg; *Variaciones genéricas*, Complutense de Madrid; *Identidades globales*, Tecnológico de Monterrey. En la segunda categoría, *Miscelánea*, hemos abierto otro espacio para publicar artículos de temas literarios diversos. Así, de un total de 172 artículos de fondo, 122 provienen de los eventos organizados con las universidades de nuestra red y 50 de la sección miscelánea.

Conscientes de la actualidad literaria, en nuestra revista siempre hemos integrado una sección de reseñas de libros recientes así como otras que permiten la intervención de autores a través de las entrevistas y la publicación de sus obras de creación. Para la sección *Reseñas* se han seleccionado principalmente textos universitarios recién publicados de diversos géneros: monográficos sobre un autor o un tema, antologías, volúmenes colectivos (temáticos u otros), y, en particular, de actas de coloquios, jornadas o seminarios internacionales. De igual manera se han reseñado textos de poesía y ficción de creadores actuales.

Así, hemos publicado un total de 68 *reseñas* escritas por 47 reseñadores (doctorandos, investigadores jóvenes o experimentados y escritores de ficción) originarios de 11 países de Europa (Alemania, España, Francia e Italia); y América latina (Chile, Colombia, Cuba, México, Perú, República Dominicana, Uruguay). Se reseñaron 62 volúmenes y 8 revistas o colecciones, que fueron escritos o compilados por 64 críticos y 5 poetas y prosistas originarios y/o asociados a universidades de 15 países: de Europa (Alemania, Bélgica, España, Francia, Holanda, Italia, Suiza); Reino Unido; América latina (Argentina, Brasil, Colombia, Cuba, México); y Nueva-Zelanda, Corea del Sur. Estas publicaciones trataron la obra literaria de 64 autores: 20 escritoras y 40 escritores originarios de Argentina, Bolivia, Colombia, Chile, Cuba, Ecuador, Honduras, México, Perú, Uruguay; de la alguna vez Nueva-España y España.

Las reseñas cubrieron, entre otros, temas como el viaje, la migración, la mujer, la ciudad, el humor, los centenarios; géneros como el epistolar, el diario personal, la novela corta, las formas breves, las narcoficciones, la poesía indígena, la literatura colonial, la fantástica. También temas sobre las diversas escrituras,



las vanguardias y las poéticas; o la cultura latinoamericana y la fotografía.

De igual manera, en la *entrevista* a autores de la actualidad hemos favorecido la participación de investigadores jóvenes. En particular, algunos de mis doctorandos han entrevistado a los autores del corpus de sus tesis, lo que privilegia un cuestionario enfocado principalmente en lo literario de su obra y que evita generalidades y promociones de tipo comercial. Han sido publicadas 18 entrevistas a 15 autores originarios de Argentina, Cuba, Colombia, Guatemala, Honduras, México, Perú y a un pintor hispano-mexicano.

En cuanto a la *obra de creación* actual, hemos publicado inéditos en español tanto de poesía como de prosa de ficción (formas breves y fragmentos de novela) de 37 autores y 2 pintores principalmente latinoamericanos: Argentina, Colombia, Cuba, Ecuador, México, Nicaragua, Paraguay, Perú; pero también de un autor español y otro norteamericano.

Por último, señalemos las publicaciones de *dossiers* en cuatro números. En el séptimo, presentamos uno consagrado a la escritura del policial y a partir del duodécimo han aparecido tres *dossiers de homenaje* dedicados a personalidades de la actualidad. En particular, en dicho número publicamos un homenaje al reconocido poeta y filósofo Ramón Xirau; en la decimoquinta entrega, otro al singular poeta y novelista Daniel Leyva; y el presente número ofrece un homenaje al destacado pintor Siegfried Laske.

### **Las vicisitudes del financiamiento**

Toda publicación, universitaria u otra, implica la necesidad de un financiamiento. En particular, las actividades relativas a la investigación en el ámbito académico francés dependen del otorgamiento de subvenciones de la universidad a través de procesos de selección y aprobación de instancias como escuelas doctorales y equipos *d'accueil* antes de la confirmación de los consejos académicos. Uno de los requisitos exigidos es que los proyectos se integren en las temáticas de investigación de esos equipos y escuelas.

Dada la amplitud temática de *Escrituras plurales*, nuestro proyecto de investigación (2010-2020) nunca tuvo ninguna dificultad para adaptarse a las tres temáticas de los cuadriales del CRIMIC y por ende de la Escuela doctoral 4.

En realidad, los trámites para la solicitud de las subvenciones resultan en ocasiones hartos laboriosos e inciertos... Ahora bien, nuestra línea conceptual *Escrituras plurales* se desarrolló de manera muy activa dada la colaboración con múltiples investigadores extranjeros y el incremento de organización de eventos académicos. Esto nos situó frente a la perentoria necesidad de un espacio editorial de publicación.



Efectivamente, entre 2011 y 2013 contamos con las estancias de investigación de 6 colegas extranjeros procedentes de España (Alcalá, UAM, Valencia); Italia (Sapienza); México (Tecnológico de Monterrey, UNAM). De igual manera, entre 2010 y 2013, el SAL recibió a 11 jóvenes investigadores extranjeros, doctorandos (9) y posdoctorandos (2), procedentes de España (Complutense, Granada, UAM, Salamanca, Sevilla); Brasil (UFSC), México (UNAM). Esto es, en el periodo de cinco años, de septiembre de 2008 a junio de 2013, hubo un fuerte incremento en la organización de eventos con los grupos de nuestra red y con la participación de los investigadores anteriormente citados y de mis doctorandos (11). Si en los dos primeros años se organizaron 13 eventos (8+5); en los tres siguientes, se totalizaron 42 (10+17+25).

Ahora bien, ante esta obvia y urgente necesidad de un espacio editorial y la azarosa espera de apoyos económicos institucionales, decidimos *prescindir de cualquier subvención universitaria*, política que hemos mantenido a lo largo de todos los años de existencia de la revista.

Por fortuna, su soporte en línea ha reducido el monto de los gastos de publicación, que hemos cubierto con fondos personales. En cuanto a la otra fuente posible de costos, el mantenimiento y funcionamiento, debo insistir en la disponibilidad de un equipo de jóvenes colaboradores que ha aceptado formarse para construir el sitio de la revista, ponerlo en marcha y mantenerlo activo a lo largo de casi una decena de años; este equipo también ha aceptado participar en las tareas editoriales necesarias.

Así podemos constatar la singular originalidad de nuestra revista, que ha dispuesto desde su principio mismo de un espacio de reflexión propio e independiente y sin haber percibido ningún apoyo económico institucional de la universidad.

### **Tres exigencias de publicación**

Nuestra revista nació de la necesidad de un espacio para la publicación y difusión del material de las actividades y eventos organizados por el SAL en colaboración según una línea conceptual abierta y plural. Ahora bien, para cuidar una coherencia editorial, nuestra norma ha sido, a excepción de casos especiales aprobados por los comités, *no aceptar publicaciones espontáneas*.

De igual manera, salvo en alguna muy rara ocasión, hemos publicado siempre *textos inéditos* en todas las secciones de la revista.

Y, por último, la esmerada labor de lectura y selección del material literario por parte de los comités, ha permitido en nuestra revista *un riguroso proceso de selección y doble dictamen anónimo* en la aprobación de los textos para su publicación.

### **Dramatis personae: la pluralidad de los colaboradores**

En todos los números de la revista hemos mantenido una adecuada proporción de colaboraciones entre doctorandos, investigadores jóvenes y colegas experimentados. A pesar de un número ligeramente mayor de artículos de fondo de los experimentados que de los jóvenes, los textos de ambos se han integrado en la secciones de la revista sin ninguna distinción jerárquica. Nuestro criterio ha sido el de la calidad del texto. Además, hemos abierto la participación de los investigadores jóvenes a otros niveles textuales de la revista: la redacción de presentaciones y de reseñas, así como la realización de entrevistas.

Hay sin duda un placer en las labores de edición que tuve la suerte de descubrir al dirigir una primera revista literaria, *Rilma*, en mi juventud en la UNAM. Ese placer, que he querido transmitir a los jóvenes investigadores, comienza en la tarea de selección y recepción de los artículos. Continúa en las variadas y minuciosas lecturas de un manuscrito, tanto en lo formal (tipográfico-espacial, ortográfica) como en su contenido y sentido; prosigue en el contacto con los comités, que anteceden la revisión de la composición y de la redacción. Ese placer se cristaliza en el respeto y en las sutilezas de un trabajo de equipo para la coordinación de las diferentes etapas de la edición, que se nutre de la crítica y la polémica, antes de la aprobación final del número para su publicación.

Así pues, quisiera insistir y agradecer en especial la generosa labor de los doctorandos y jóvenes investigadores en las tareas de edición y de puesta en línea de la revista.

Por otra parte, esta labor constituye también una experiencia y un proceso altamente formativos del tratamiento de lo textual que puede resultar de notable importancia en la futura vida profesional de todo investigador.

### **Final de etapa**

En realidad, me resulta imposible no lamentar, en las presentes líneas, el retraso de la publicación de este número que contradice la periodicidad de la revista. No obstante, me parece fundamental publicarlo, inclusive tardíamente; y, en particular, con el breve balance reflexivo de los párrafos anteriores que nos permite concluir el proyecto de una revista entusiasta que se convirtió a lo largo de los años en una realidad editorial.

Un ciclo literario se cierra para abrirse a la pluralidad de la escritura en otros horizontes.

# Presentación

Sofía Mateos Gómez  
Sorbonne Université  
[sofia.mateosg@gmail.com](mailto:sofia.mateosg@gmail.com)

Roy Palomino  
Sorbonne Université  
[roypalominoc@gmail.com](mailto:roypalominoc@gmail.com)

En noviembre del 2018 se llevó a cabo, en Sorbonne Université y en el Centro de Estudios Mexicanos UNAM-Francia, el Coloquio internacional «Les formes plurielles de la généricité littéraire». Tras el fructífero diálogo que suscitaron las ponencias y tomando en cuenta todos los temas abiertos y pendientes, un año más tarde se organizó una segunda parte el 11 y 12 de octubre en las mismas sedes. La primera sección de este número, «Les formes plurielles de la généricité littéraire II» reúne seis de las propuestas presentadas en esa ocasión. De Adriana Mancini, el artículo «Alfonsina Storni. Géneros y variaciones en su obra» coloca a la poeta en su contexto (la Argentina de principios del XX) y observa las principales líneas temáticas de su obra desde una óptica de género. El artículo de Johannes Christopher, «El espejo neofantástico: obsesión, identidad y crisis epistémica en los cuentos de Julio Cortázar », es una lectura interdisciplinaria que aborda la literatura neofantástica desde la interrogación acerca de la (im)posibilidad de conocer lo que queda fuera del ámbito de la razón, puesta en práctica en la narrativa breve de Cortázar. Enseguida, «La Biblia en *Cien años de soledad*: otra mirada de una presencia intertextual», de Juan Botía Mena, ofrece una clasificación de las numerosas referencias bíblicas en la novela de García Márquez y subraya las modificaciones e inversiones que el autor introduce a estos tópicos. De Pablo López-Carballo, el artículo «Aperturas genéricas. Violencia y representación en Osvaldo Lamborghini» se concentra en la hibridación genérica en la obra del escritor argentino, inclasificable bajo criterios tradicionales; además observa la relación entre la literatura y la sociedad a través de textos de la revista *Literal*. También el artículo de Théophile Kouï, « 'La voz del mar': un cuento fantástico », aborda este vínculo relato-sociedad, pues ofrece un análisis textual del relato de Eduardo Ramos-Izquierdo «La voz del mar»; en él, observa el campo morfo-genético, las referencias intertextuales y la transmisión, vía la narrativa fantástica, de un comentario acerca del contexto en que se ubica el texto. Finalmente, de José Cardona-López, «La novela corta moderna o nouvelle, más allá del cuento y la novela» ofrece un panorama histórico de los distintos intentos de definición y clasificación de la novela corta, con énfasis en su relación con otras formas literarias breves.

El segundo conjunto de artículos, reunidos en la sección «Mélanges », incluye tres contribuciones. En primer lugar, « 'Flor azteca': la correspondencia Alfonso Reyes-Victoria Ocampo y la escritura de Luisa Valenzuela: autorías en red », de Roberto Domínguez Cáceres, donde encontramos un análisis de los intercambios epistolares entre Reyes y Ocampo, así como del puente establecido por la referencia a la «flor azteca» entre éstos y la novela *Hay que sonreír* de Valenzuela. Victoria Ríos Castaño, en su

artículo «Cortázar, el lector que escribe», acude a diversas fuentes documentales para localizar las lecturas de Cortázar en el periodo de su vida previo a su mudanza a París, poniéndolas en relación con sus actividades profesionales e inquietudes intelectuales del momento. Por último, Edivaldo González Ramírez también se interesa por Cortázar: su artículo «Julio Cortázar, Saignon y la escritura del viaje» se enfoca en *Libro de Manuel y Prosa del observatorio* para analizar la importancia del trayecto, los destinos y los tiempos de viaje en los procesos creativos del autor.

Como es costumbre en nuestra revista, una segunda parte del número reúne varias reseñas: en este caso, «Lo fantástico más allá de su etiqueta», sobre *En los dobles de la realidad. Exploraciones narrativas* de Rosalba Campra, realizada por Mónica Moreno Ramos; de Julia Eissa, «La otra independencia en Olea Franco», sobre *La lengua literaria mexicana: de la Independencia a la Revolución (1816-1920)*; «Una herencia y un renacimiento: la primera entrega de *Humanística*», sobre el número homenaje a Aralia López de la revista del ITESM, por Sofía Mateos; y de Alice Favaro, «Repensar la identidad a partir de la alteridad», sobre el volumen *L'altro sono io. El otro soy yo. Scritture plurali e letture migranti*, editado por Susanna Regazzoni y Carmen Domínguez.

Este número se complace en incluir un dossier especial intitulado «Hommage à Siegfried Laske», compuesto por dos partes principales : «Profils et créations» con obras de Lena Yauri-Zeller y del propio Siegfried Laske; y «Essais» con dos contribuciones de Trilce Laske. En la sección del «Entretien», en esta ocasión se formula una única pregunta a varios creadores: Yuri Herrera, Pablo Montoya y Luisa Valenzuela, en el contexto particular de la pandemia de COVID-19.

Por último, en «Création», esta entrega tiene el honor de publicar textos inéditos de tres narradoras actuales: de Aline Pettersson, «De quién fue la culpa»; de Luisa Valenzuela, «Fantasmas verdaderos y verdades fantasmales (camino del asombro)» y de María Rosa Lojo, «Lo que harían ahí».

Queremos agradecer, de manera especial en este número que cierra el ciclo de nuestra revista, a los colaboradores por sus textos de notable claridad y pluralidad literaria. De igual manera manifestamos nuestro reconocimiento al comité científico, al comité editorial y al comité de recepción por sus cuidadosas lecturas y revisiones; y, por último, expresamos nuestro agradecimiento al director de esta revista, por incentivar el trabajo editorial en equipo, fuente de aprendizaje y de riqueza literaria.

SMG y RP.

# Articles

# **Les formes plurielles de la généricité II**

# **Alfonsina Storni**

## **Género y variaciones en su obra**

Adriana Mancini  
Universidad de Buenos Aires  
[adelos.ma@gmail.com](mailto:adelos.ma@gmail.com)

Citation recommandée : Mancini, Adriana. "Alfonsina Storni. Género y variaciones en su obra", *Les Ateliers du SAL* 16 (2020) : 20-28.



**Résumé :** Un voyage au travers de l'œuvre poétique d'Alfonsina Storni (Sala Capriasca, Suisse italienne, 1892 - Mar del Plata, Argentine, 1938) et d'une compilation de notes publiées dans d'éminents journaux et magazines de l'époque permettent d'analyser les différentes approches thématiques, leur périodisation et leurs relations avec la forme et la structure littéraires.

**Mots-clés :** Genres, poésie, notes journalistiques, début du féminisme

**Resumen:** Un recorrido por la obra poética de Alfonsina Storni (Sala Capriasca, Suiza italiana 1892 - Mar del Plata, Argentina, 1938) y por la compilación de notas publicadas en importantes periódicos y revistas de la época, permite analizar los diferentes enfoques temáticos, su periodización y su relación con la forma y estructura literaria.

**Palabras clave:** Géneros, poesía, notas periodísticas, feminismo temprano

**Abstract:** A tour around the poetic work of Alfonsina Storni (Sala Capriasca, Italian Switzerland, 1892 - Mar del Plata, Argentina, 1938), and around the compilation of notes she published in important newspapers and magazines of her time, allows to analyse the different thematic approaches, its periodization and its relationship with literary form and structure.

**Keywords:** Genres, poetry, journalistic notes, early feminism

Desde los principios del siglo XX, la relación entre lo público y lo privado en lo que refiere a la literatura de mujeres es compleja. Los ejemplos son muchos. El lugar destinado a la mujer era el ámbito doméstico, el amor, la cocina, los folletines y si pretendía incursionar en el espacio literario reservado con recelo para los hombres, les era permitido con cierta complacencia, la poesía. Sin embargo, mujeres fuertes de la época con gestos –hoy cotidianos– asombraron a la sociedad de la época transgrediendo las restricciones. Es cierto, muchas de ellas pertenecían a la alta burguesía argentina y se recostaban en su seguridad económica y social. Pienso en la osadía de Victoria Ocampo quien fue la primera mujer que condujo un automóvil por las calles de Buenos Aires. Una suerte de venganza a su destino mujer pues, en su autobiografía Ocampo afirma que al nacer su padre dijo: "Si hubiera sido varón hubiera asistido a la Universidad" (16).

Su trayectoria como operadora cultural fue fecunda y fundamental para el conocimiento y la circulación de las ideas filosóficas y literarias del mundo a través de las publicaciones en la *Revista Sur*. Pero en su vida privada padeció las normas implacables de la época para la conducta femenina. Contrajo matrimonio muy joven para liberarse de la tutela familiar, y muy joven también, conoció a su verdadero amor que fue su amante durante muchos años de su vida, abandonando así sus deberes maritales ante la conmoción de los que conocían esta relación. Era impensable el divorcio en la época. Su hermana Silvina así como Norah Lange, esposas respectivas de Adolfo Bioy Casares y Oliverio Girondo, ambas escritoras cuyas obras se valorizan y destacan desde no hace mucho tiempo, tan solo por intentar encontrar un espacio propio, recibieron el mote "extravagante" (Molloy 9). Joan Rivière (1883-1962) psicoanalista inglesa que realizara las primeras traducciones de la obra de Freud al inglés, afirma en su ensayo *La femineidad como máscara* (1929) que lo femenino puede pensarse como máscara, como representación condicionada por un contexto cultural.

En la misma línea, podemos recuperar la idea que John Berger despliega en el capítulo 3 de su ensayo *Modos de ver* en el que refiere acerca de la relación de la mujer con el espejo y con el mundo masculino. Según Berger, la presencia social de la mujer es diferente a la del hombre. Esta depende de la promesa de poder que encarne y será una presencia llamativa o insignificante según el poder que ejerza sobre los otros. La presencia de la mujer, en cambio, expresa una actitud sobre sí misma. Y esa actitud se ha ido desarrollando a partir de su propio ingenio para vivir bajo tutela en un espacio limitado. Entonces, lejos de ser un gesto narcisista, la mujer usa el espejo para fortalecer su propia imagen, porque al salir al ruedo, su imagen será juzgada por la mirada de un otro social. Asimismo, hubo –o hay– construccio-

nes icónicas para la mujer que pretende un espacio diferenciado: ángeles o demonios y, fundamentalmente, la relación entre el dominio cultural y la mujer suele traducirse en cierta incomodidad masculina (Berger 45 y ss.).

En los albores de los años 20 aparece en Buenos Aires una figura singular en ese medio reducido y exclusivo que era el sistema literario porteño. Se trata de Alfonsina Storni. Contemporánea a las escritoras mencionadas y a otros escritores como Jorge Luis Borges, Julio Cortázar o Roberto Arlt. Esta mujer había nacido en Sala Capriasca, un pequeño pueblo del Cantón italiano de Suiza, en 1892. De pequeña viaja con sus padres a Argentina, primero a San Juan, una provincia lindera con los Andes, y más tarde a Rosario, una ciudad importante a la vera del Río Paraná. Pertenece a una familia de condición humilde, estudia y se recibe de Maestra rural, trabaja como tal y, además, ayuda a los suyos en pequeños emprendimientos, como un café –El café Suizo– en la Estación de trenes de Rosario y en un taller de costura que compartía con su madre y sus hermanas. En esta ciudad, se enamora de un hombre casado, queda embarazada y decide viajar a Buenos Aires, sola. Nunca se supo quién era el padre de su hijo, al que llamó Alejandro y a quien crio y educó sin ayuda, en circunstancias nada fáciles.

En Buenos Aires, trabajó en diversas escuelas de nivel educativo reconocido aún en la actualidad y desarrolló otros trabajos auxiliares para mantenerse. Simultáneamente, participó en varios grupos literarios; conoció en uno de ellos a García Lorca y compartió su quehacer literario con escritores como entre otros Gabriela Mistral, Delfina Bunge, Manuel Gálvez; fue amiga y compañera de Horacio Quiroga y, como él, luchó por la profesionalización de su trabajo de escritora. Sobresalió su destreza y flexibilización en el manejo de los distintos géneros literarios, pues escribió teatro, literatura infantil, pero en particular poesía, género por el que fue reconocida desde sus inicios como poeta. Su primer libro –*Inquietud del rosa*– data de 1916 y es de subrayado tono modernista, incluso, de un romanticismo tardío. Padece de una retórica estereotipada, ligera, marcada por la repetición que favorecía su memorización. Los poemas alcanzaron, diríamos, el bien ganado, estigma de cursis, pero a su vez lograron una amplia difusión en el público femenino. Estos poemas cuyos recursos se mantendrán hasta los poemarios de 1920 –*El dulce daño* (1918), *Irremediablemente* (1920), *Languidez* (1920)– abren, sin embargo, una nueva dimensión temática porque expresan una idea otra sobre el lugar de la mujer; sus derechos, sus hábitos, sus condiciones de vida, su sumisión a la voz dominante, así como también las posibilidades de transgresión; e incluso, el derecho a reconocerse en el placer y entregarse al amor sin restricciones. En síntesis: sentimiento, erotismo e in-

versión de roles de género. No hay queja ni sumisión. Storni propone un nuevo repertorio temático sin renovación formal en su obra poética de comienzos en el sentido que Edward Said le da al término. Y si bien los poemas de sus últimos libros –*Ocre* (1925), *Mundo de siete pozos* (1934), *Mascarilla y trébol* (1938 editados pocos meses antes de su suicidio el 25 de octubre de 1938)– adquieren rasgos de vanguardia con mayor reconocimiento estético, tanto por la crítica como incluso por la misma autora. Considerar algunos de los temas de sus primeros poemas permite establecer puntos de contacto, o mejor, se enlazan y complementan sus notas periodísticas escritas en la misma época.

En la poesía temprana de Storni, es notable la referencia a la mujer como animal. No cualquier especie que subraya en alta voz: ni oveja, ni mariposa. Loba o león y un desafío a liberarse a las mujeres a las que llama hermanas. Tales motivos estructuran el poema "La loba":

Ovejitas, mostradme los dientes. ¡Qué pequeños! / No podréis, pobrecitas, caminar sin los dueños / por la montaña abrupta, que si el tigre os acecha / No sabréis defenderos, moriréis en la brecha. // Yo soy como la loba / Ando sola y me rio / Del rebaño. El sustento me lo gano y es mío / Donde quiera que sea, que yo tengo una mano / Que sabe trabajar y un cerebro que es sano // (51).

Se define un nuevo imaginario de la figura femenina, inofensiva y feroz y, además, se las incita a ser autónomas tanto intelectual como económicamente. Otro ejemplo propone el poema "Oveja descarriada": "Oveja descarriada, dijeron por ahí/ Oveja descarriada. Los hombros encogí.// En verdad descarriada. Que a los bosques salí; Estrellas de los cielos en los bosques pací."// (119).

En el poema "Fecundidad", arenga a favor de una entrega amorosa sin condiciones y exalta la condición femenina: recordemos su lugar de madre soltera con un embarazo y una maternidad llevada con firmeza y con orgullo:

¡Mujeres! .... La belleza es una forma / y el ovulo una idea... / Triunfe el óvulo!. // [...] El vientre que se da sin reticencias / Pone un soplo de Dios en el pecado. // (55 susp. en el original)

A su vez, esta nueva imagen de mujer se propone libre, deseante, con imaginación y en esta construcción condena la legitimidad de la pretensión de los hombres en relación a la castidad femenina. Un motivo que resuena a la composición de Sor Juana Inés de la Cruz. Algunos versos del poema "Tu me quieres blanca" dan cuenta de estas posturas:

Tú me quieres alba, / me quieres de espumas, / me quieres de nácar. /Que sea azucena / Sobre todas, casta. / De perfume tenue. /

Corola cerrada. // [...] Tú que el esqueleto / Conservas intacto / No sé todavía / Por cuáles milagros, / Me pretendes blanca / (Dios te lo perdone), / Me pretendes casta / (Dios te lo perdone), / ¡Me pretendes alba! // (107).

Es innovador para la época la idea de invertir los roles sexuales tradicionales, la mujer enjaulada es la que lucha por su libertad. "Hombre pequeñito" es un ejemplo: "Estuve en tu jaula, hombre pequeñito, / hombre pequeñito que jaula me das. / Digo pequeñito porque no me entiendes, / ni me entenderás. // Tampoco te entiendo, pero mientras tanto / ábreme la jaula que quiero escapar; / hombre pequeñito, te amé media hora, / no me pidas más. //" (154).

En el poema "Qué diría" de 1918, el motivo avanza más de un siglo en la moda de las mujeres y en el modo de expresarse artísticamente:

¿Qué diría la gente, recortada y vacía, / si un día fortuito, por ultra fantasía, / me tiñera el cabello de plateado y violeta, usara peplo griego, cambiara la peineta [...] / cantara por las calles al compás de violines, / o dijera mi verso recorriendo las plazas / libertado mi gusto de mortales mordazas? // Irían a mirarme temblando en las aceras? / ¿Me quemarían como quemaron hechiceras? / ¿Rogarían en coro, escuchando la misa? / En verdad que pensarlo me da un poco de risa. // (115).

Este poema fue incluido en el repertorio del cancionero de Isabel Parra, la hija de Violeta Parra.

Asimismo, algunos años después, Storni invierte y anticipa un motivo sólidamente instalado por el tango "Esta noche me emborracho" de Enrique Santos Discépolo (1927). En el tango, el motivo es el de un hombre que reencuentra a la mujer que en el pasado había amado y la describe muy avejentada, digamos con un eufemismo para mitigar la descripción brutal de la letra del tango. En el poema "Encuentro" perteneciente a *Ocre* de 1925, Storni ya había inaugurado ese motivo desde una mirada femenina que recorre la imagen desgastada del hombre amado de antaño: "¿Por qué tienes ahora amarillos los dientes? / [...] Perseguí por un rato su sombrero que huía... / Después fue ya lejana, una mancha de herrumbre" (257 susp. en original).

Entre los años 1919 y 1921 Storni publica en revistas de prestigio y de amplia difusión en el mundo femenino como *El hogar* o en la sección femenina de *La nota*, una revista semanal de actualidad que aparece en 1915, *Caras y Caretas* y a partir de 1920, en la sección "Bocetos femeninos" del Diario *La Nación* con el seudónimo de Tao Lao. Una selección de estas notas se compiló y editó en forma de libro en 1998. Las compiladoras, autoras del prólogo y de datos biográficos de la autora, son dos profesoras de historia de la Universidad de Buenos Aires y una profesora de inglés y especialista en literatura comparada. La edición es

sumamente cuidada, cuenta con tapas duras y un diseño de tapa en tonos grises celestinos con una hermosa foto en blanco negro de Alfonsina muy joven cedida por su hijo Alejandro.

El título de la compilación, *Nosotras... y la piel*, se corresponde con el título de una de las notas que el libro incluye –“Nosotras... y la piel”– publicada el 25 de abril de 1919 en la revista *La nota*. Su lectura, tantos años después de la escritura, se intensifica y adquiere mayor densidad si se establece en ella la relación señalada por Roland Barthes entre el lenguaje y la piel (Barthes 87). Las palabras son como caricias que se deslizan por la piel. “El lenguaje es una piel [...]. Envuelvo al otro con mis palabras” (82) Storni en esta nota, se pregunta por qué la moral aplicada a la mujer asocia la piel con el pecado. Por qué esos cuellos de las vestiduras asfixian la belleza del cuello y su piel y las faldas ocultan las piernas. Habría una intención de negar a la piel femenina la sensación de sentir el lenguaje y el amor. Por su parte, Storni rescata los desnudos en el arte y reprueba una liga de mujeres empecinadas en proteger la moral que inclusive querían cubrir el cuerpo de los bailarines en los teatros (29).

La moda es un motivo que aparece en “Los detalles; el alma” donde se advierte acerca de semejanza entre democracia y el devenir de la vestimenta. En el hombre, la vestimenta se habría adaptado a las actividades del trabajo moderno, mientras que en las mujeres, no hay cambio alguno porque no salen a la calle a buscar su sustento. Insiste así, la escritora, en la necesidad de las mujeres de liberarse del *corset* sin dejar de atender, resaltar, lo femenino. Asimismo, en cuanto a lo femenino, se pregunta si no es un problema que deriva de una crisis en la vida familiar de la época que obliga a las mujeres a determinados roles.

En “Compra de maridos”, nota de 1919, da cuenta de la posibilidad, remota en la época, de buscar marido por medio de anuncios en los que se destaquen las condiciones económicas de la mujer que lo intenta. De existir realmente, las mujeres pobres se suicidarían, acota con ironía. Un siglo después, sabemos, que es una práctica habitual establecer relaciones de parejas por medios virtuales y si bien las condiciones que se publicitan hoy abarcan un espectro mayor de características de distinta índole, no deja de ser un antecedente que Storni vislumbra. Buscar marido, adquirir joyas, no trabajar, vivir de fiestas en fiestas son los lugares comunes de las niñas criadas para el ocio social y la dependencia económica; Alfonsina lo toma como eje temático en “Diario de una niña inútil”, donde con exquisito uso de la parodia pone de manifiesto todo lo que como mujer desprecia en el ámbito femenino. Sin quitar mérito a las notas, destaco por su profundidad y anticipación en las relaciones de lo femenino con el mundo, la nota “Un libro quemado”; donde, además de reconocer el valor de las monjas como las primeras feministas en paí-

ses de habla castellana, porque supieron "enriquecer su espíritu en lecturas sagradas y escribir y publicar sus oraciones, versos y comentarios" (49), afirma que el prejuicio contra la formación intelectual y la libertad a elegir de las mujeres es tan antiguo como la misma intención de la mujer a existir. Pone el ejemplo del confesor de Santa Teresa, quien la obligó a quemar el *Cantar de los cantares* cuando se enteró que lo estaba leyendo; y si bien Storni reconoce que las *Sagradas escrituras* son antifeministas y en ellas se basan las leyes que se sucedieron, abomina de esa censura temprana y feroz de destruir una obra de arte para impedir su lectura a una mujer religiosa. Pero lo singular en esta nota es que Storni intuye que la molestia que ocasiona la mujer feminista en la sociedad no se agota en ella, sino que se extiende, incluso, a la "palabra feminista"(49).

No podemos dudar de que Alfonsina Storni alcanzó su lugar en el mundo de las letras tan solo por "prepotencia de trabajo" (y estoy citando palabras de Roberto Arlt procedentes de su famoso prólogo a *Los lanzallamas* 6). Fue una voz que se afirmó según reconoció en su momento la crítica. Tal vez, por eso mismo, Jorge Luis Borges, en el año 1925, en una nota de la revista *Proa*, la estigmatiza sin disimular la molestia masculina: "Su voz era chillona y tenía aire de comadrita"(46).



## Bibliografía

- Arlt, Roberto. *Los Lanzallamas* [1931]. Buenos Aires: Fabril, 1968.
- Barthes, Roland. *Fragments d'un discours amoureux*. Paris: Seuil, 1977.
- Berger, John. *Modos de ver* (Cap. 3). Barcelona: Gustavo Gilli, 2016. 45-64.
- Borges, Jorge Luis. "Ejercicio de análisis". *Proa*. a.2. (Nº14). 1925.
- Molloy, Sylvia. "Prólogo a Norah Lange". *Obras completas* (T. I) Rosario: Beatriz Viterbo, 2005.
- Muschietti, Delfina. "Mujeres: Feminismo y Literatura". David Viñas (director) *Historia Social de la Literatura argentina* (T.VII). Buenos Aires: Editorial Contrapunto, 1989. 129-160.
- \_\_\_\_\_. "Introducción a Alfonsina Storni". *Antología poética*. Buenos Aires: Austral, 1995.
- Ocampo, Victoria. *Autobiografía* (T. II). Buenos Aires: Sur, 1980.
- Rivière, Joan. *La femineidad como máscara*, 1929. Web. 8 noviembre 2020. <<https://atheneadigital.net/article/view/n11-riviere>>
- Sarlo, Beatriz. *Una modernidad periférica. Buenos Aires 1920 y 1930*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 2020.
- Storni, Alfonsina. *Poesías completas*. Buenos Aires: Editorial SELA, 1996.
- \_\_\_\_\_. *Nosotras... y la piel. Selección de ensayos de Alfonsina Storni*. Méndez, Mariela et al. Buenos Aires: Alfaguara, 1998.
- \_\_\_\_\_. *Diario de poesía* No. 23. Dossier. (Invierno de 1992).
- Zanetti, Susana. Prólogo a *Alfonsina Storni Antología poética*. Buenos Aires: Editorial Losada, 1997. 1-12.
- \_\_\_\_ (dir.). *La historia de la literatura argentina*. Buenos Aires: Centro editor de América latina, 1986.



# **El espejo neofantástico: obsesión, identidad y crisis epistémica en los cuentos de Julio Cortázar**

Johannes Christopher  
Universität Augsburg  
[johannes.christopher@web.de](mailto:johannes.christopher@web.de)

Citation recommandée : Christopher, Johannes. “El espejo neofantástico: obsesión, identidad y crisis epistémica en los cuentos de Julio Cortázar”. *Les Ateliers du SAL* 16 (2020) : 29-44.

**Résumé :** Au cours du vingtième siècle, l'idéal du savoir immédiatement accessible est remplacé par une expérience d'ambivalence permanente. Le projet de plus en plus irréalisable de la connaissance de soi se déplace ainsi vers le centre du néo-fantastique, qui intègre la dissolution radicale du sujet dans la théorie de Jacques Lacan, en constituant une base fondamentale pour l'inversion du réel dans l'œuvre de Julio Cortázar.

**Mots-clés :** Cortázar, Lacan, psychanalyse, néofantastique, connaissance de soi, réel

**Resumen:** A lo largo del siglo XX, el ideal del conocimiento inmediatamente comprensible da paso a una experiencia de ambivalencia permanente. El proyecto cada vez más imposible de (auto)conocimiento se mueve así hacia el centro de lo neofantástico que integra la disolución radical del yo en la teoría de Jacques Lacan, constituyendo una base fundamental para la inversión de lo real la obra de Julio Cortázar.

**Palabras clave:** Cortázar, Lacan, psicoanálisis, neofantástico, autoconocimiento, real

**Abstract:** Over the course of the 20th century, the ideal of directly attainable knowledge gives way to an experience of permanent ambivalence. The increasingly impossible project of (self-) knowledge moves towards the centre of the neo-fantastic, which incorporates the radical dissolution of the self according to Jacques Lacan, whose theories constitute a fundamental basis for the inversion of the real in the work of Julio Cortázar.

**Keywords:** Cortázar, Lacan, psychoanalysis, neofantastic, self-knowledge, real

El mundo que puede ser comprendido y controlado por la razón humana es cuestionado por la intrusión de lo inicialmente inexplicable. ¿Existe realmente la terrible figura de la pesadilla? ¿El corazón de la víctima sigue latiendo? Para Tzvetan Todorov, es precisamente esta terrible incertidumbre de las realidades humanas profundamente ocultas (que todavía persiguen al ciudadano esclarecido) la que caracteriza principalmente a la literatura fantástica. Según Todorov, esta función de lo fantástico como literatura de compensación que suprime restricciones racionalistas (Dolar 7) y es capaz de articular el deseo por el Otro inconsciente, hace que el género sea obsoleto por lo menos desde la aparición del psicoanálisis:

[...] la psychanalyse a remplacé (et par là même a rendu inutile) la littérature fantastique. On n'a pas besoin aujourd'hui d'avoir recours au diable pour parler d'un désir sexuel excessif, ni aux vampires pour désigner l'attirance exercée par les cadavres : la psychanalyse, et la littérature qui, directement ou indirectement, s'en inspire, en traitent en termes non déguisés (Todorov 169).

La controvertida conclusión del influyente estudio de Todorov sobre el género fantástico ha atraído muchas críticas desde su aparición. Más tarde, con el volumen *En busca del unicornio* de Jaime Alazraki, la definición inicial de Todorov, muy limitada, se amplía a favor del concepto de lo neofantástico. Lo neofantástico no se basa en el prorrumpir clásico de instintos sublimados y niveles espirituales reprimidos dentro del mundo positivo-moderno del siglo XIX, que Todorov considera como desaparecidos a medida que los misterios de antes –de forma psíquico-metafísica– se van desencantando gradualmente. A partir de ahí, Alazraki desarrolla una versión actualizada de lo fantástico que, a diferencia de la definición clásica de Todorov, no puede ser abiertamente ‘tratada’, y que se funda, precisamente, en los problemas epistemológicos y fenomenológicos que se presentan en un mundo postmoderno pluralista, en el que los conceptos objetivos de verdad y realidad del positivismo pierden cada vez más fuerza. El ideal del conocimiento directamente comprensible da paso a la aceptación de una liminalidad fundamental, “una lógica de la ambigüedad y la indefinición” (Alazraki 35), que no puede ser completamente penetrada, sino que trae consigo una experiencia de una ambivalencia permanente (Frosh 46). Según Alazraki, los textos neofantásticos se mueven consecuentemente desde la ruptura con la realidad de lo fantástico ‘clásico’ hasta las metáforas más complejas que funcionan como imágenes espejo de una realidad liminal y su inescrutable gramática. La *duda inquietante* de Todorov es reemplazada por una certeza de lo desconocido, una lógica que, principalmente, elude las construcciones racionales

de significación y, por lo tanto, una simple dialéctica entre apariencia y realidad:

Lo fantástico nuevo no busca sacudir al lector con sus miedos, no se propone estremecerlo al transgredir un orden inviolable. La transgresión es aquí parte de un orden nuevo que el autor se propone revelar o comprender, pero ¿a partir de qué gramática?, ¿según qué leyes? La respuesta son esas metáforas con que lo fantástico nuevo nos confronta. Desde esas metáforas se intenta aprehender un orden que escapa a nuestra lógica racional con la cual habitualmente medimos la realidad o irre realidad de las cosas (Alazraki 35).

En consecuencia, se produce con frecuencia una sutil desintegración de los niveles de realidad e identidad que se solapan entre sí. El proyecto cada vez más imposible del (auto)conocimiento se traslada así al centro de lo neofantástico e integra cuestiones centrales del psicoanálisis postmoderno, incluyendo la disolución radical de las fronteras del yo en las teorías de Jacques Lacan, en la cual se parte de un vacío fundamental en el centro de la identidad humana.

Según Lacan, la 'fantasía' subjetiva interna y la realidad proyectada fuera de ella en forma de máscaras de significación y diferenciación son, por lo tanto, partes de un lenguaje común, es decir, el de la conciencia semantizante de lo individual. Lacan divide este proceso en las categorías de lo simbólico, lo imaginario y lo real. Lo simbólico designa los sistemas de significado exhaustivos, como el lenguaje y la sociedad, que existen de forma independiente de la propia conciencia. En contraste con esta superestructura sistémica del mundo, lo imaginario es una construcción de la realidad puramente subjetiva, ideal y ficticia. A través de esta perspectiva individual, el mundo exterior se relaciona únicamente con el yo y se reinterpreta de manera narcisista basándose en modelos de coherencia. Con este deseo inconsciente de la totalidad imaginaria del yo, del mundo y de sus objetos, la percepción subjetiva adquiere una cualidad fantasmática y engañosa:

Le caractère de composition imaginaire, d'élément imaginaire de l'objet, en fait ce que l'on pourrait appeler la substance de l'apparence, le matériel d'un leurre vital, une apparition ouverte à la déception d'une *Erscheinung*, dirais-je si je me permettais de parler allemand, c'est-à-dire ce en quoi l'apparence se soutient, mais qui est aussi bien l'apparition du tout-venant, l'apparition courante [...] (Lacan, *Le Séminaire Livre VII* 75).

Dentro de este modelo psicoanalítico, la realidad humana es, por lo tanto, inherentemente 'fantástica' en el sentido de Alazraki, como un espejo constante de las proyecciones internas

de significación que, al interactuar con las influencias externas, constituyen la propia realidad de uno mismo:

[...] la fantasía, definida como la representante mental inconsciente del instinto, opera siempre, desde el comienzo de la vida –es la forma en que funciona la mente, por lo que la generación de fantasías es un proceso que no necesita explicación. La realidad sólo es perceptible a través de la lente de este mundo de fantasía, por lo tanto siempre está a un paso del estado objetivo. Lo que está adentro se puede experimentar, a través de la proyección y la identificación proyectiva, como si estuviera afuera; las alucinaciones son una forma extrema de esto, pero la proyección es también un hecho ordinario de la vida inconsciente (Frosh 71, traducción propia).

Bajo la apariencia imaginaria y el corsé de lo simbólico se esconde, según Lacan, lo real. Lo real elude cualquier sistema de signos y va más allá del ámbito de lo imaginario, lo simbólico y, sobre todo, del lenguaje que los une. Como una constante desestabilizadora fuera de la comprensión humana (Lee 136), la intrusión de lo real se constituye como un despertar abrupto y estremecedor del sueño de los ideales imaginarios o simbólicos. Sin embargo, lo traumático de la experiencia real no se basa en la ruptura con las constantes orientadoras, sino en el precario vacío epistemológico que se esconde tras las construcciones humanas de sentido:

Le place du réel, qui va du trauma au fantasme – en tant que le fantasme n'est jamais que l'écran qui dissimule quelque chose de tout à fait premier [...]. Voilà au reste, ce qui, pour nous, explique à la fois l'ambiguïté de la fonction de l'éveil, et de la fonction du réel dans cet éveil. Le réel peut se représenter par l'accident, le petit bruit, le peu-de-réalité, qui témoigne que nous ne rêvons pas. Mais, d'un autre côté, cette réalité n'est pas peu, car ce qui nous réveille c'est l'autre réalité cachée derrière le manque de ce qui tient lieu de représentation [...] (Lacan, *Les quatre concepts* 58-59).

Dentro de su concepto del estadio del espejo, Lacan transfiere estas dinámicas al desarrollo fundamental y a la estructura de la identidad humana. Según Lacan, la génesis de la propia identidad se produce esencialmente a través de la mirada en el espejo durante la infancia, dominada en principio por lo imaginario, es decir, por un egocentrismo narcisista ilimitado, en el que el mundo exterior es un puro espejo del principio del propio deseo (cf. Lorraine 31). Lo que es esencial aquí es que el niño se identifica ante todo con una imagen superficial de sí mismo proyectada hacia el exterior, que no es congruente con las capacidades reales de su yo limitado y perceptiblemente fragmentado. La construcción de la identidad se basa, pues, en una autoalienación fundamental. Esta autoalienación o el supuesto significativo 'yo' se refiere a una deficiencia actual que,

sin embargo, está constantemente sublimada con otros objetos de sustitución, que se utilizan como superficies de proyección para el deseo de un mundo fijado por una imagen total del yo 'real' nunca alcanzable:

Por lo tanto, una dialéctica entre el ego actual, con todas sus insuficiencias para satisfacer sus deseos, y el ego-ideal con el que el ego se compara (el ego-ideal que incorpora cada vez más de las restricciones con las que se enfrenta el ego actual) es mediada a través de sucesivas identificaciones con el otro dentro de la matriz simbólica (Lorraine 35, traducción propia).

Según Lacan, este deseo inherente de control que se encuentra allí se manifiesta sobre todo a nivel visual en la mirada *voyeurista* fija sobre el entorno y el Otro.

Dans notre rapport aux choses, tel qu'il est constitué par la voie de la vision, et ordonné dans les figures de la représentation, quelque chose glisse, passe, se transmet, d'étage en étage, pour y être toujours à quelque degré éludé – c'est ça qui s'appelle le regard (Lacan, *Les quatre concepts* 71).

Más bien, esta mirada, como la del niño en el espejo, se refiere a lo real bajo la apariencia imaginaria, es decir, a una mancha fundamentalmente anclada en la superficie de proyección idealmente alisada del deseo humano. El (auto)observador no revela, así, una certeza objetivamente distanciada, sino una dependencia directa y extremadamente precaria de su objeto de observación, que lo mira críticamente. Toda visión del entorno en busca del autoconocimiento implica al sujeto y a su deseo inconsciente. Un autoconocimiento estable, estático-objetivo es, por lo tanto, imposible, ya que el espectador forma parte de un sistema impenetrable de características neofantásticas:

La mirada existe en la forma en que la perspectiva del espectador distorsiona el campo de lo visible, indicando así la implicación del espectador en una escena de la que parece excluido. El [...] [objeto] dice al espectador: "Crees que estás mirando el cuadro desde una distancia segura, pero el cuadro te ve a ti, tiene en cuenta tu presencia como espectador". Por lo tanto, la existencia de la mirada como mancha en el cuadro –una mirada objetiva– significa que los espectadores nunca miran el cuadro desde una distancia segura; están en el cuadro en forma de esta mancha. (McGowan 29, traducción propia).

Esta contravisión reveladora de un 'espejo neofantástico' puede observarse sobre todo en los cuentos de Julio Cortázar, especialmente "Axolotl" y "Las babas del diablo". En ambas narraciones, los protagonistas se enfrentan a espejos neofantásticos y, al mirarlos, son confrontados al conocimiento 'real' de un mundo profundamente subjetivo y "fantástico" de la

individualidad humana. Tanto el obsesivo observador del terrario axolotl como el joven fotógrafo Michel se encuentran en su búsqueda por el conocimiento con el enigmático 'real' que subyace a sus realidades y a su comportamiento *voyeurista*.

Como se verá en el siguiente análisis y comparación de los dos relatos, las proyecciones subjetivas de Lacan en su cualidad ilusoria y circular constituyen una base fundamental para la inversión neofantástica de lo real en Cortázar. La mirada neofantástica en el espejo de Lacan revela la fragilidad del conocimiento humano, pero al mismo tiempo da la libertad de construir modelos de percepción autorreflexivos y críticos.

Los axolotl, los animales que dieron título al cuento constituyen el misterio central de la narración, cuyo momento paradójico-fantástico ya se revela en las primeras líneas: "Hubo un tiempo en que yo pensaba mucho en los axolotl. [...] me quedaba horas mirándolos, observando su inmovilidad, sus oscuros movimientos. Ahora soy un axolotl" (Cortázar, *Axolotl* 161).

El protagonista 'humano', sin nombre, se caracteriza inicialmente por una falta de identidad, aparte de su afinidad con los axolotl. Su regreso cíclico a los animales está impulsado por su forma idiosincrásica y su inmovilidad estatuarial, ya que parecen alejarse de los límites de su cosmos simbólico: "Fue su quietud la que me hizo inclinarme fascinado la primera vez que vi a los axolotl. Oscuramente me pareció comprender su voluntad secreta, abolir el espacio y el tiempo con una inmovilidad indiferente" (163). El intento reflexivo de comprensión o el deseo de captar la 'voluntad secreta' de los axolotl se basa, esencialmente, en el carácter indefinible y ambivalente de los animales. Mientras que su apariencia absolutamente extraña, "la absoluta falta de semejanza de los axolotl con el ser humano" (164), los hace parecer criaturas imposibles, al examinarlos más de cerca, el protagonista paradójicamente cree ser capaz de detectar características humanas en su extraña forma: "[...] pero lo que me obsesionó fueron las patas, [...] acabadas en menudos dedos, en uñas minuciosamente humanas" (162-163). De este modo, la naturaleza inescrutable del axolotl oscila para el espectador a un nivel liminal de significación y percepción entre un deseo de proximidad reconocible y una distancia infinita e incomprensible: "[...] comprendí que estábamos vinculados, que algo infinitamente perdido y distante seguía sin embargo uniéndonos" (162). Esta inquietante mezcla de impenetrabilidad definitoria, pero al mismo tiempo de proximidad casi alcanzable sitúa al axolotl como un elemento paradigmático de lo real de Lacan (Levinson 11). Actuando a un nivel neofantástico de las "imágenes nunca oídas" (Alazraki 1983), este vacío



epistemológico de la contraparte desconocida genera una deficiencia (comparable al modelo de doble contingencia de Luhmann)<sup>1</sup>, que se manifiesta en los intentos repetidamente fallidos de rellenar el vacío epistemológico con una mirada aún más ferviente. Al igual que el sujeto de Lacan, intenta incorporar la mirada del axolotl como objetos del deseo en las proyecciones imaginarias propias y, de este modo, revelar el misterio de su inescrutabilidad: "Sus ojos sobre todo me obsesionaban. [...] Los ojos de los axolotl me decían de la presencia de una vida diferente, de otra manera de mirar" (Cortázar, "Axolotl" 165).

Los intentos del imaginario de fijar este objeto de una verdad y la integración resultante de la contraparte ajena a la realidad propia se realizan en forma equivalente a Lacan a través del fetichismo visual. La obsesión por la propia mirada, en cambio, implica también la mirada reflejada del objeto y, por tanto, la mancha traicionera del deseo narcisista. En el 'devoramiento' visual del axolotl, el espectador no consume, sino que es consumido por su obsesión –el axolotl: "Usted se los come con los ojos", me decía riendo el guardián [...]. No se daba cuenta de que eran ellos los que me devoraban lentamente por los ojos en un canibalismo de oro" (165). El protagonista desaparece sucesivamente en su fijación, es decir, en la vista a la ventana del terrario cerrado. Al igual que Lacan, la repetida proyección objetivadora o su continuo fracaso conduce a una alienación fundamental. El protagonista se define esencialmente sólo a través de su papel de observador del axolotl y su enigmática mirada retornada. El vidrio del terrario se convierte así en el espejo de Lacan y la proyección obsesiva de la significación en el otro se transforma en el punto de apoyo precario del protagonista (Levinson 9). En consecuencia, la fantástica

<sup>1</sup> Niklas Luhmann describe así un momento temporal de indeterminación mutua en la interacción personal con el otro. Ambos actores intentan primero derivar su comportamiento de la contraparte desconocida, pero esto falla porque el otro también es evaluando. Según Luhmann, tomar la iniciativa, es decir, adoptar la propia posición, es constitutivo para la emergencia de una 'persona' actuante. "En una situación de doble contingencia, en la que cada participante hace que su comportamiento hacia los demás dependa de que éstos actúen satisfactoriamente hacia él, existe una necesidad imperiosa de restringir el alcance de las posibilidades. Es esta situación inestable, circular, de doble contingencia, la que provoca la emergencia de las personas, o más precisamente: la que lleva a los participantes, pase lo que pase psicológicamente en ellos, a presentarse como persona en el sistema social, es decir, de manera comunicativa" (Luhmann, "Die Form 'Person'" 171 [traducción propia del alemán]). En cuanto a los relatos, se observa que esta ambivalencia enajenante entre uno mismo y el otro nunca se disuelve en una red estable y productiva de relaciones a través del espejo lacaniano/neofantástico, sino que suele permanecer apegada a la circularidad de los mundos de fantasía narcisista, convirtiéndose así en una fuente fundamental de miedos neuróticos y neofantásticamente desestabilizadores en la oscilación entre la proyección imaginativa y la extrañeza real.



metamorfosis hacia el final del texto<sup>2</sup>, ya anunciada al principio, no se produce a través de una ruptura, sino que toma la forma de una continuidad de la reflexión que ya está teniendo lugar, que es asumida sucintamente por el protagonista. Su punto de vista como espectador exterior se funde perfectamente con la prisión húmeda del terrario.

Inútilmente quería probarme que mi propia sensibilidad proyectaba en los axolotl una conciencia inexistente. Ellos y yo sabíamos. Por eso no hubo nada de extraño en lo que ocurrió. Mi cara estaba pegada al vidrio del acuario, mis ojos trataban una vez mas de penetrar el misterio de esos ojos de oro sin iris y sin pupila [...]. Sin transición, sin sorpresa, vi mi cara contra el vidrio, en vez del axolotl vi mi cara contra el vidrio, la vi fuera del acuario, la vi del otro lado del vidrio. Entonces mi cara se apartó y yo comprendí (166).

Ahora, completamente absorbido por su objeto de deseo y por la perspectiva de éste, llega a la terrible realización de la mirada de los axolotl, el dilema central de su esfuerzo epistemológico. En lugar de resolver el enigma y cumplir así su anhelo de conocer al Otro, le espera sólo su propia mirada vacía:

Sólo una cosa era extraña: seguir pensando como antes, saber. Darme cuenta de eso fue en el primer momento como el horror del enterrado vivo que despierta a su destino. Afuera mi cara volvía a acercarse al vidrio, veía mi boca de labios apretados por el esfuerzo de comprender a los axolotl. Yo era un axolotl y sabía ahora instantáneamente que ninguna comprensión era posible (166-167).

Paradójicamente, la observación central aquí, como en la teoría de Lacan, consiste en la imposibilidad de cualquier comprensión del Otro y del mundo fuera de la propia proyección. Más allá de la prisión narcisista de la propia obsesión, en este caso en forma del terrario cuyo límite reflejado de cristal no puede ser eliminado, el protagonista es, en última instancia, capturado en su mundo subjetivo del imaginario (Levinson 13). De forma análoga a Alazraki, la ambigüedad aquí no se disuelve, sino que permanece como un principio fundamental de la existencia, es decir, como un espejo neofantástico de la existencia humana. El protagonista no se desprende de la existencia petrificado, sino que permanece en la prisión de su obsesión, y se ve a sí mismo, separado de su vieja certeza

---

<sup>2</sup> La transformación puede ser interpretada aquí como una metamorfosis que tiene lugar realmente o como la fantasía obsesiva del protagonista. Al igual que la figura de axolotl, la metamorfosis sigue siendo ambivalente debido a la perspectiva poco fiable del narrador. Como ya señala Lanin Gyurko (1988), se abre tanto una lectura 'sobrenatural' como una 'realista'. En el contexto de lo neofantástico de Alazraki, una lectura metafórica de la transformación como un espejo de los procesos existenciales parece muy convincente, como también lo sostiene Nancy Díaz (76).

'humana' a través del cristal reflejado, partiendo en busca de nuevos objetos de sustitución:

[...] los puentes están cortados entre él y yo porque lo que era su obsesión es ahora un axolotl, ajeno a su vida de hombre. Creo que al principio yo era capaz de volver en cierto modo a él –ah, sólo en cierto modo–, y mantener alerta su deseo de conocernos mejor. Ahora soy definitivamente un axolotl, y si pienso como un hombre es sólo porque todo axolotl piensa como un hombre dentro de su imagen de piedra rosa (167-168).

En "Las babas del diablo", el fotógrafo Roberto Michel sigue una evolución similar a la del protagonista de "Axolotl". La historia comienza –al igual que en "Axolotl"– de manera fundamentalmente ambivalente. El protagonista, que aquí también actúa como narrador, se encuentra en un estado evidentemente conflictivo, lo cual afecta sobre todo al encuadramiento lingüístico e imaginario-simbólico de su experiencia. Al principio le parece completamente imposible adoptar una perspectiva adecuada para su cuento:

Nunca se sabrá cómo hay que contar esto, si en primera persona o en segunda, usando la tercera del plural o inventando continuamente formas que no servían de nada. Si se pudiera decir: yo vieron subir la luna, o: nos me duele el fondo de los ojos, y sobre todo así: tú la mujer rubia eran las nubes que siguen corriendo delante de mis tus sus nuestros vuestros sus rostros (Cortázar, "Las babas" 123).

El constante cambio experimental entre los pronombres personales refleja una contingencia elemental de diferentes polos de percepción y posibilidades de enmarcación narrativa, cuya simultaneidad de perspectivas múltiples cuestiona de forma radical una narrativa 'auténtica' a partir de la perspectiva uniforme de un observador fijo. El elemento desestabilizador de lo real ya se manifiesta aquí en la disolución lúdica de la voz consolidadora del autor/narrador. Esta conciencia, junto con sus construcciones identitarias rígidas, aparece tan inadecuadamente restrictiva frente a la explosión de posibilidades designativas como la prisión espejo de los axolotl. Al socavar la autoridad narrativa, imaginaria y simbólica, emerge el texto inherentemente contradictorio de lo real. Sobre su fondo misterioso –en forma de un fragmento narrativo extraño o de una instantánea enigmática– cualquier intento subjetivo de enmarcar o de narrar claramente se revela de manera inevitable como una mera proyección. El estatus ambivalente de la vista del autor se refleja también en su liminal declaración de no estar ni vivo ni muerto.

Uno de todos nosotros tiene que escribir, sí es que esto va a ser contado. Mejor que sea yo que estoy muerto, que estoy menos

comprometido que el resto; yo que no veo más que las nubes y puedo pensar sin distraerme, escribir sin distraerme [...] y acordarme sin distraerme, yo que estoy muerto (y vivo, no se trata de engañar a nadie [...]) (123).

Esta proclamación ambivalente de la muerte del narrador puede, por tanto, interpretarse tanto como un indicio evidente de una crisis identitaria como, en un sentido metafórico, la muerte posterior del autor de Barthes. El factor decisivo aquí es la afirmación de que, desde esa posición observadora casi fantasmal, a pesar de la incertidumbre epistémica, se ha ganado una visión de sí mismo más 'realista', aunque desilusionada, en contraposición a la de su 'viejo' yo. En la narrativa retrospectiva que sigue, la perspectiva anteriormente 'viva' del protagonista se caracteriza por su tendencia estética-fotográfica. La fotografía como encuadramiento visual de la realidad a través de un 'lente' subjetiva, junto con su modo de observación estéticamente entrenado, juega un papel esencial en su proceso de significación: "Entre las muchas maneras de combatir la nada, una de las mejores es sacar fotografías, actividad que debería enseñarse tempranamente a los niños, pues exige disciplina, educación estética, buen ojo y dedos seguros" (126). La fijación mecánica de un momento inicialmente objetivo sirve para el deseo fotográfico de Michel como un medio eficaz para una perspectiva subjetiva-egocéntrica del mundo. En contraste con la mera fantasía del protagonista de "Axolotl", Michel es capaz de manipular su entorno a través de una mirada técnicamente hiperrealista y así proyectarse en él. La fotografía como superficie de proyección estilizada asume así una función de fetiche similar a la del vidrio espejo de los axolotl. En lugar de consumir visualmente un objeto sustitutivo que es inmóvil desde el principio, fija fragmentos de realidad temporalmente para apropiarse de ellos (Cohen 20). De esta manera, la realidad temporalmente y espacialmente controlada de la instantánea perfecta se convierte, análogamente a la mirada de Lacan, en el principal objeto fetiche del propio deseo:

[...] la instantánea [...] es una abducción instantánea del objeto fuera del mundo hacia otro mundo, hacia otro tipo de tiempo [...]. La toma fotográfica es inmediata y definitiva, como la muerte y como la constitución del fetiche en el inconsciente, fijada por una mirada en la infancia, inalterada y siempre activa después. La fotografía es un corte dentro del referente, corta un trozo de él, un fragmento, un objeto parcial, para un largo viaje inmóvil sin retorno (Metz 84, traducción propia).

La oportunidad deseada para esta instantánea surge para Michel mientras observa una supuesta escena de seducción entre una mujer y un adolescente. Significativamente, al principio resulta un voyeur escondido (Zamora 49) entrando en una

fantasía narcisista en la cual él, como sujeto independiente, puede epistemológicamente ordenar la realidad externa de acuerdo con sus deseos internos sin ser perturbado o estar simultáneamente involucrado en ella (cf. Frosh 43-49). Como un observador flotando libre y omnisciente, cree que puede fusionarse sin obstáculos con su entorno o proyectarse en él: "[...] podía quedarme sentado en el pretil sobre el río, mirando pasar las pinazas negras y rojas, [...] nada más que dejándome ir en el dejarse ir de las cosas, corriendo inmóvil con el tiempo" (127). Al mismo tiempo, sin embargo, Michel ya está consumido aquí por su deseo. Equivalente al protagonista en "Axolotl", se pierde en la contemplación de su objeto de anhelo, el motivo de los amantes: "[...] no miré ni una sola vez el cielo, porque tan pronto presentí lo que pasaba con el chico y la mujer no pude más que mirarlos y esperar, mirarlos y..." (130). A pesar del encuadre escénicamente ideal de sus dos protagonistas involuntarios, Michel siente "un aura inquietante" (131) que se asoma tras el motivo. Este elemento inicialmente indefinible de lo real de Lacan parece emanar sobre todo de un coche aparcado en el fondo y del hombre sentado en él, observando también a la pareja. Con su presencia, el coche y el hombre arriesgan deformar el marco imaginario de Michel: "[...] el auto había estado ahí todo el tiempo, formando parte (o deformando esa parte) de la isla" (132). En consecuencia, Michel intenta corregir este elemento perturbador modificando su perspectiva fotográfica para restituir "las cosas a su tonta verdad" (131). Después de un re-centramiento subjetivo de su foco y la exclusión de lo real perturbador, toma finalmente una instantánea con la que cree que podrá capturar permanentemente la esencia significativa del momento:

¿Por qué esperar más? Con un diafragma dieciséis, con un encuadre donde no entrara el horrible auto negro, pero sí ese árbol, necesario para quebrar un espacio demasiado gris... Levanté la cámara, fingí estudiar un enfoque que no los incluía, y me quedé al acecho, seguro de que atraparía por fin el gesto revelador, la expresión que todo lo resume, la vida que el movimiento acompaña pero que una imagen rígida destruye al seccionar el tiempo, si no elegimos la imperceptible fracción esencial (131).

Michel sigue pasando los días siguientes con un estudio autocomplaciente de la fotografía que tomó, colgándola varias veces ampliada en la pared de su apartamento y que le sirve de superficie de proyección perfectamente fijada y de reminiscencia nostálgica:

De toda la serie, la instantánea en la punta de la isla era la única que le interesaba; fijó la ampliación en una pared del cuarto, y el primer día estuvo un rato mirándola y acordándose, en esa

operación comparativa y melancólica del recuerdo frente a la perdida realidad; recuerdo petrificado, como toda foto, donde nada faltaba, ni siquiera y sobre todo la nada, verdadera fijadora de la escena (134).

Sin embargo, este lienzo imaginario ("se parece a una pantalla donde proyectan cine" (136) se convierte en el momento final neofantástico, equivalente a *Axolotl*, en la trampa 'mortal' del fotógrafo/narrador Michel. Mientras ve la imagen, de repente parece que se mueve ante sus ojos y le transporta a un mundo liminal de absorción totalmente visual: "Pero las manos ya eran demasiado. [...] vi la mano de la mujer que empezaba a cerrarse despacio, dedo por dedo. De mí no quedó nada, [...] una silla que chirria y tiembla, una niebla" (136). Para Michel, que está paralizado a nivel espacial y temporal, el momento de la grabación tiene lugar de nuevo, aunque su perspectiva está ahora completamente ligada a la de la cámara, lo que hace que el momento 'viva' de forma independiente: "entonces, [...] un ojo mecánico, el de la cámara fotográfica, o más bien cinematográfica [...] suplanta al ojo humano de Michel" (Cepedello 231). Lo decisivo aquí es que cuando Michel vuelve a mirar involuntariamente la escena, se enfrenta a una contra-vista previamente excluida, una reflexión pictórica que remite a la 'terrible' realidad que se encuentra bajo la superficie imaginaria, al papel del hombre que espera en el coche: "Michel sabía muy bien que estaba el auto con el hombre del sombrero gris, cuidadosamente descartado en la fotografía pero reflejándose en los ojos del chico [...] (137)". Como Michel se da cuenta ahora, su motivo no es una escena romántica, sino un intento de la mujer de llevar al joven al hombre que espera en el fondo. Atrapado en el papel del observador pasivo y robado de su lente subjetiva, se produce una inversión fundamental, es decir, la aniquilación de la fantasía de control narcisista-voyerista. Equivalente a la perspectiva limitada del objetivo de la cámara, su mirada se muestra separada de cualquier totalidad significativa y, por lo tanto, epistémicamente incapaz. Equivalente al protagonista de "Axolotl", Michel se revela como un espectador atrapado en la auto-ilusión y condenado a la inactividad del observador mudo de una realidad que tiene lugar independiente de él:

Y yo no podía hacer nada, esta vez no podía hacer absolutamente nada. Mi fuerza había sido una fotografía, ésa, ahí, donde se vengaban de mí mostrándome sin disimulo lo que iba a suceder. La foto había sido tomada, el tiempo había ocurrido [...]. De pronto el orden se invertía, ellos estaban vivos, moviéndose, decidían y eran decididos, iban a su futuro; y yo desde este lado, prisionero de otro tiempo, [...] de no saber quiénes eran esa mujer, y ese hombre y ese niño, de ser nada más que la lente de mi cámara, algo rígido, incapaz de intervención (138).

En su papel de observador, Michel se ve así implicado en la escena y se convierte en una parte irrevocable de su imagen congelada. En analogía con Lacan, la mirada subjetiva trae consigo una ceguera inherente del 'objetivo'. El destino final de Michel sigue siendo ambivalente. En la tierra de nadie entre sus fantasmas congelados y una realidad viva y permanentemente inaccesible, asume su posición inicial como narrador impotente de una historia imposible.

Michel, como el protagonista de "Axolotl", no es un autor soberano de sentido inmutable, sino un mero lector de una realidad que le es inmediatamente inaccesible y por tanto fundamentalmente fantástica, tanto a nivel psicológico como epistemológico. La inversión neofantástica de Cortázar puede cumplir así una función crítica similar a la del psicoanálisis de Lacan a través de su reflexión existencial. En contraste con la ruptura todoroviana, los protagonistas, así como el lector, se enfrentan a un encuentro con lo real de Lacan. Este conocimiento 'real' se presenta como un encuentro permanente y enigmático con las paradojas psicológicas y los absurdos (neo)fantásticos de una realidad inescrutable, un texto que ni siquiera los lectores más obstinados son capaces de descifrar en toda su plenitud. La única certeza que tienen tanto los protagonistas de Cortázar como el lector es la reflexión y el acercamiento narrativo a los vacíos epistemológicos fundamentalmente humanos y, por tanto, la mirada literaria al espejo neofantástico.

## Bibliografía

- Alazraki, Jaime. *En busca del unicornio: los cuentos de Julio Cortázar: elementos para una poética de lo neofantástico*. Madrid: Gredos, 1983.
- Barthes, Roland. *Le Bruissement de la langue. Essais critiques IV*. Paris: Éditions du Seuil, 1984.
- Cepedello Moreno, Maria Paz y Ana Melendo Cruz. "Narración y Sabotaje en las Babas del Diablo y Blow Up". *UNED* 22 (2013): 227-243.
- Cohen, Keith. "Cortázar and the Apparatus of Writing". *Contemporary Literature*, XXV, 1 (1984): 15-27.
- Cortázar, Julio. "Axolotl". *Final del Juego*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1972. 161-168.
- \_\_\_\_\_. "Las babas del diablo". *Las Armas Secretas*. Madrid: Cátedra, 1978. 123-139.
- Díaz, Nancy Gray. *The Radical Self – Metamorphosis to Animal Form in Modern Latin American Literature*. Columbia: University of Missouri Press, 1988.
- Dolar, Mladen. "'I Shall Be with You on Your Wedding-Night': Lacan and the Uncanny". *October* 58 (1991): 5-23.
- Frosh, Stephen. *Identity Crisis – Modernity, Psychoanalysis and the Self*. Basingstoke: Macmillan, 1991.
- Gyurko, Lanin A.. "Destructive and Ironically Redemptive Fantasy in Cortázar". *Hispania* LVI, 4 (1973): 988-999.
- Lacan, Jacques et Jacques-Alain Miller (éds.). *L'Éthique de la psychanalyse 1959-1960 : Le Séminaire de Jacques Lacan Livre VII*. Paris : Éditions du Seuil, 1986.
- \_\_\_\_\_. *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse 1959-1960 : Le Séminaire de Jacques Lacan Livre XI*. Paris : Éditions du Seuil, 1973.
- Lee, Jonathan Scott. *Jacques Lacan*. Boston: Twayne Publishers, 1990.
- Levinson, Brett. "The Other Origin: Cortázar and Identity Politics". *Latin American Literary Review* XXII, 44 (1994): 5-19.
- Lorraine, Tamsin E. *Gender, Identity and the Production of Meaning*. Boulder: Westview Press, 1990.
- Luhmann, Niklas. "Die Form 'Person'". *Soziale Welt* XLII, 2 (1991): 166-175.
- McGowan, Todd. "Looking for the Gaze: Lacanian Film Theory and Its Vicissitudes". *Cinema Journal* XLII, 3 (2003): 27-47.
- Metz, Christian. "Photography and Fetish". *October* 34 (1985): 81-90.
- Todorov, Tzvetan. *Introduction à la littérature fantastique*. Paris : Éditions du Seuil, 1970.
- Zamora, Lois Parkinson. "Voyeur/Voyant: Julio Cortázar's Spatial Esthetic". *An Interdisciplinary Critical Journal* XIV, 4 (1981): 45-68.







# **La Biblia en *Cien años de soledad*: otra mirada de una presencia intertextual**

Juan Botía Mena

Universität Augsburg

[juan.botia@philhist.uni-augsburg.de](mailto:juan.botia@philhist.uni-augsburg.de)

Citation recommandée : Botía Mena, Juan. “La Biblia en *Cien años de soledad*: otra mirada de una presencia intertextual”. *Les Ateliers du SAL* 16 (2020) : 45-59.

**Résumé :** Cet article cherche à rendre visible et à comprendre la présence de la Bible dans la magnum opus de García Márquez à travers des outils intertextuels, en décrivant sa nature et sa fonction, et propose une interprétation de cette présence à partir des études postcoloniales, afin de problématiser l'influence et la position de la Bible dans cet ouvrage.

**Mots-clés :** García Márquez, Bible, intertextualité, contre-écriture, réécriture

**Resumen:** Este artículo busca visibilizar y comprender la presencia de la Biblia en la magnum opus de García Márquez a través de herramientas intertextuales, describiendo su naturaleza y su función, y plantea una interpretación de dicha presencia desde los estudios poscoloniales, para así problematizar sobre la influencia y posición de la Biblia en la obra mencionada.

**Palabras clave:** García Márquez, Biblia, intertextualidad, contraescritura, reescritura

**Abstract:** This article seeks to make visible and understand the presence of the Bible in García Márquez's magnum opus through an analysis of intertextual tools. It describes its nature and function, and proposes an interpretation of this presence, from a postcolonial perspective, in order to problematize the influence and position of the Bible in some of his works.

**Keywords:** García Márquez, Bible, intertextuality, counter writing, rewriting

## La fauna bíblica

La presencia bíblica en el *opus magnum* de García Márquez es una de sus características más interesantes: desde el mítico principio hasta el vertiginoso final, todo el libro está atravesado por referencias al texto bíblico. Ya la crítica se ha encargado de ilustrar cómo esas referencias le sirven a la novela de base, estructurando el relato desde la creación hasta la disolución de Macondo, y se las ha identificado en su función y naturaleza<sup>1</sup>. A grandes rasgos, estas se organizan en tres categorías esenciales: referencias al Antiguo Testamento, al Nuevo Testamento y referencias a textos de naturaleza teológica que, si bien no corresponden al corpus bíblico original, forman parte de los dogmas más conocidos del cristianismo.

La mayoría de las referencias pertenecen al Antiguo Testamento, con el que la novela se conecta rápidamente: en los primeros cuatro capítulos, a través de los relatos del Génesis y la protohistoria antediluviana<sup>2</sup>, el texto evoca un tiempo preteratural en el que José Arcadio Buendía y Úrsula Iguarán aparecen como versiones tropicales de Adán y Eva, habitando un mundo en donde "todo era tan reciente que muchas cosas carecían de nombre<sup>3</sup>, y para mencionarlas había que señalarlas con el dedo", (García Márquez 79). El diálogo continúa con el Éxodo, que comienza con la pareja inicial y otras familias que "cargaron con sus mujeres y sus hijos hacia la tierra que nadie les había prometido" (García Márquez 107), y el surgimiento de Macondo como una sociedad de evidente base patriarcal, donde José Arcadio Buendía interpreta a una "especie de patriarca juvenil, que daba instrucciones para la siembra y consejos para la crianza de niños y animales, y colaboraba con todos, aun en el trabajo físico, para la buena marcha de la comunidad" (García Márquez 88), y se extiende hasta el relato de las plagas, cuyo número cambia según la opinión de los críticos: siete según Palencia-Roth (123)

<sup>1</sup> Véase Maturo (151) y Guevara (130).

<sup>2</sup> Bajo este término se agrupan los primeros relatos del libro del Génesis, que se refieren a la creación del mundo, la humanidad y a sus primeros dilemas sobre la tierra, así como a las vidas de los patriarcas y a la elección del pueblo de Israel como pueblo de Dios. Guevara argumenta que en estos capítulos se configura un tríptico temático en el que las referencias teológicas se reparten: creación, corrupción y recreación (136). La creación contiene los relatos *creacionistas*, la historia de la primera pareja humana y su relación con Dios; la *corrupción* engloba lo que se conoce como los relatos de la caída: la expulsión de la pareja inicial y la pérdida del paraíso, el asesinato de Abel por parte de Caín, el diluvio y la Torre de Babel, mientras que la *recreación* relata el resurgimiento de la humanidad y la renovación de la fe de Dios, que se desarrolla entre las vidas de Set y Noé, ampliándose en los relatos posteriores.

<sup>3</sup> Es preciso resaltar que una de las primeras tareas que el Dios de la Biblia le encarga a Adán es nombrar a la fauna del paraíso (Santa Biblia, NVI, Gen., 2.19-20).

(insomnio, guerras civiles, explotación bananera, inundación, selva devoradora, huracán bíblico y soledad), cuatro según Gullón (55)(insomnio, guerras civiles, explotación bananera e inundación), además de la invasión repetitiva de hormigas coloradas, si se tiene en cuenta la opinión de Woodard (5). El diluvio, asimismo, se presenta casi como una copia literal en el capítulo XVI: mientras que en la Biblia dura "cuarenta días y cuarenta noches" (Santa Biblia, NVI, Gen. 7,4) y termina cuando "Noé tenía seiscientos un años [...] el primer día del primer mes" (Santa Biblia, NVI Gen. 8,13), en la novela dura "cuatro años, once meses y dos días" (García Márquez 439), terminando también específicamente: "el viernes a las dos de la tarde [...], y no volvió a llover en diez años" (García Márquez 456). La importancia de las tradiciones textuales del judeocristianismo también se hereda en *Cien años de soledad*, especialmente si se considera la relevancia de los pergaminos de Melquíades, que constituyen una especie de *escritura paralela* de la propia novela, escrita en sánscrito y reservada para ser descifrada sólo por el último Aureliano. A través de esta fauna de referencias, compuesta casi exactamente por los mismos elementos de la tradición judeocristiana, se asiste a un proceso de configuración en que Macondo comienza a presentarse como un espacio similar a la Jerusalén de la Biblia, a través de elementos comunes como "la dimensión sobrenatural de la ciudad y su nombre, la necesidad de luchar por ella y la identificación con la saga familiar" (Guevara 145). Estas reminiscencias pueblan todo el ámbito de la novela y la atraviesan constantemente.

El Nuevo Testamento, por su parte, presenta una influencia mucho más discreta sobre el texto: el número de referencias disminuye notablemente y muchas de ellas no afectan tanto al desarrollo del texto como sí lo hacen los relatos del Pentateuco. Pero esto no resta importancia a esta parte de la Biblia: la fase final de la novela está seriamente comprometida con la naturaleza del Nuevo Testamento y es a través de él que la ficción de Macondo logra, finalmente, cerrarse. Dentro del Nuevo Testamento se encuentra lo que Gullón (62) identifica como el último de los *mitos bíblicos operantes*<sup>4</sup> de la novela: el Apocalipsis. Tanto en la Biblia como en *Cien años de soledad*, el motivo del apocalipsis se despliega de una manera similar: de la mano de un tono profético, denunciando el triunfo de la corrupción y el pecado, advierte al lector sobre la proximidad del fin y la destrucción del mundo conocido. Así, en la novela, los pergaminos de Melquíades parecieran reproducir el Apocalipsis de San Juan: ambos corresponden a una tradición escrita, profética, enigmática y destinada a pocos hombres, como lo ha anotado Palencia-Roth:

---

<sup>4</sup> Los otros son el Génesis, el Éxodo y el Diluvio.

Tradicionalmente, la literatura apocalíptica es secreta; está escrita en libros ocultos que se revelarán a los hombres justos o rectos al fin del mundo. Nadie en la familia Buendía, notémoslo, puede descifrar los pergaminos antes del tiempo designado por Melquíades. Aureliano Babilonia, que domina el idioma cabalístico (sánscrito) de los pergaminos y es, quizás paradójicamente, el único Buendía recto o justo (pues es el único que ha engendrado un hijo por amor) sí puede descifrarlos. Además, conforme con las tradiciones apocalípticas, los descifra en la última hora de la existencia de Macondo (121).

No obstante, la verdadera importancia del motivo del Apocalipsis radica en que, a través de su carácter determinante, ofrece un cuadro total del tiempo narrativo en *Cien años de soledad*, un libro que "describe una cosmogonía semejante a la bíblica y que en amplios rasgos traza una historia parecida, desde el comienzo hasta el fin del mundo" (Palencia-Roth 72). Esa dualidad *comienzo-fin* de un mundo total es una de las características que más hermana a la novela con la Biblia, tanto en términos narrativos como estructurales, y es a través de ella que el vínculo entre ambas se visibiliza claramente<sup>5</sup>.

El célebre pasaje que narra la ascensión de Remedios la Bella es uno de los ejemplos de referencias que no tienen su origen estricto en el corpus bíblico, sino en la teología católica. Se trata de un dogma de fe: Assumptio Beatae Mariae Virginis, proclamado por el Papa Pío XII en la Constitución Apostólica Munificentissimus Deus, donde las más altas autoridades de la Iglesia confirman "que la Inmaculada Madre de Dios [...] habiendo completado el curso de su vida terrenal, fue llevada en cuerpo y alma a la gloria celestial" (Acta Apostolicae Sedis vol. XXXXII, 753-773).

Visto desde una perspectiva muy general, este conjunto de motivos encarna la mayoría de las referencias bíblicas presentes en la novela. Aunque es posible ubicar otras<sup>6</sup>, estas se encuentran siempre subordinadas a las categorías que acabo de presentar. Sin embargo, por muy interesante que pueda resultar esta fauna bíblica en *Cien años de soledad*, lo que más llama la atención son las diversas modificaciones que García Márquez introduce al respecto a lo largo y ancho de la novela. Casi todos los motivos han sido, en su forma o función, profundamente transformados o, como podrá comprobarse, invertidos.

<sup>5</sup> Así lo ilustra Maturo: "tres son los principales temas bíblicos de García Márquez: la Creación, la historia de los Patriarcas y el Apocalipsis de San Juan" (151).

<sup>6</sup> A lo largo de la novela hay pasajes menores que se conectan directamente con el texto bíblico, mencionando episodios como los de Moisés rescatado de las aguas del Nilo (García Márquez 210), Jonás y la Ballena (García Márquez 227) y Jesús entre los doctores (García Márquez 242).

### **Sobre ciertas modificaciones y mecanismos de inversión**

Uno de los primeros ejemplos es el de Adán y Eva. En *Cien años*, José Arcadio Buendía, gravemente seducido por el mundo exterior y los secretos de la alquimia, come del fruto de la sabiduría, corporalmente representado en Melquíades<sup>7</sup>. El personaje de Úrsula se desgasta tratando de disuadir a su marido, sirviéndole como una brújula de sobriedad y sentido común, pero es ignorada copiosamente. En el equivalente bíblico, comer del fruto prohibido representa para la pareja original su expulsión del paraíso y su primer contacto con el pecado, el dolor y la decadencia de la carne (Santa Biblia, NVI, Gen. 3, 17). En *Cien años*, probar el fruto del conocimiento también implica una caída, una pérdida del tiempo mítico-primitivo a través de la cual Macondo se expone al mundo exterior, es decir, a la violencia y la degradación del país político y social<sup>8</sup>. El diluvio también se revela como un mecanismo invertido: mientras que en la Biblia la vida después del diluvio se basa en una promesa divina que Dios pronuncia literalmente a Noé y a su pueblo (Santa Biblia, NVI Gen. 7, 1), en *Cien años*, a pesar de la presencia del diluvio y de la destrucción que este deja a su paso, esa promesa desaparece, como lo asegura Figueroa: "si en el Antiguo Testamento bíblico, en medio de lo apocalíptico, brilla siempre una esperanza de salvación, en el Antiguo Testamento de Macondo esta parece ausentarse" (119). Lo que prevalece, por el contrario, es la inevitable intuición del fin. El motivo del agua, que en ambos libros modifica el sentido de la ficción e inaugura nuevas etapas de la historia, casi se invierte en cuanto a su finalidad: si en la Biblia se abre una oportunidad para continuar, en *Cien años* esta se cierra sin remedio. El motivo del Apocalipsis funciona de manera similar: en la Biblia, a pesar de su naturaleza trágica e irrefutable, el Apocalipsis se traduce en una promesa de restauración a través de la figura del Juicio Final. En *Cien años*, por otra parte, nada sigue después del Apocalipsis: la dirección de la historia se interrumpe para siempre. Toda esperanza de redención, de libertad o salvación desaparece: no existe una "segunda oportunidad sobre la tierra" (García Márquez 559). Otros motivos bíblicos, como las plagas (Santa Biblia, NVI, Ex. 7,14), también se manifiestan de manera

<sup>7</sup> Bajo el influjo de Melquíades, José Arcadio Buendía descuida el matrimonio, el hogar, la vida comunitaria y entrega su papel de jerarca a cambio del ocio y el descubrimiento: "olvida cómo gobernar y cómo vivir" (Palencia-Roth 79).

<sup>8</sup> *Cien años de soledad* presenta un modelo de doble expulsión: la primera es la que acontece luego del asesinato de Prudencio Aguilar, impulsada por el miedo al incesto y que culmina en la fundación de Macondo; la segunda consiste en el despojo de la condición arcádica y primitiva en la que viven los habitantes de Macondo, un mundo sin iglesia, sin gobierno y sin sistema monetario, "en donde la vida se está estrenando" (Guevara 138), y en donde se sacrifica un estado de inocencia e ingenuidad inicial a cambio del conocimiento del mundo exterior, tal como sucede en el texto sagrado.

invertida, especialmente la de la explotación del banano: mientras que en la Biblia son las plagas las que impulsan la liberación del pueblo de Israel (Santa Biblia, NVI, Ex. 9,13-14), que vivía sometido y en condición de servidumbre, en *Cien años de soledad* ocurre lo contrario: es a través de las plagas que Macondo pierde su libertad original y cae en estado de desgracia (capítulos X-XX). Si se considera a la Compañía Bananera (que llega a Macondo en el capítulo XII) como el equivalente bíblico de Egipto, la inversión aparece claramente: en la Biblia la historia avanza desde el cautiverio hasta la liberación, mientras que en *Cien años* sucede al revés<sup>9</sup>. Así pues, siguiendo este orden de ideas, no son los dominadores sino los dominados quienes padecen los flagelos, en una inversión a través de la cual Macondo deja de ser un paraíso cuando se incorpora al "tiempo devastador de la historia" (Raggio 10).

Por sus características estructurales y sus posibilidades de resignificación, estas modificaciones resultan de gran importancia, no solo porque son definitivas en la historia que el libro intenta contar, sino porque su naturaleza revela una nueva dimensión del problema: primero, que existe un tratamiento particular del material bíblico, que si bien no es siempre satírico, al menos es muy provocativo<sup>10</sup>, y segundo, que detrás de ese tratamiento es posible rastrear una intencionalidad cuya naturaleza exige una previa discusión sobre las nociones de *intertextualidad estructural* y *contraescritura*.

### **Dos matices intertextuales**

Sugiero el concepto de intertextualidad estructural por dos razones fundamentales: primero, porque resulta ser más específico que la noción original introducida por Kristeva en su volumen *Recherches pour une sémanalyse* (1969), y segundo, porque ya ha sido utilizado en el marco de una amplia investigación sobre la presencia de la Biblia en la literatura hispanoamericana. Atalla y Fabry lo definen como una forma concreta de la hipertextualidad de Genette<sup>11</sup>, (conocida también con el nombre de reescritura)

<sup>9</sup> Gullón ha resaltado la "curiosa inversión de posiciones respecto a los acontecimientos narrados en la Biblia" (57) respecto a este relato.

<sup>10</sup> Koniecki ha dejado muy claro este punto en su tesis doctoral: no sólo los motivos bíblicos se presentan de manera provocativa, sino que el tema de la religión en sí está fuertemente cargado de connotaciones satíricas: "hay [...] un claro sarcasmo teológico que se evidencia en el hecho de que hay diversos hechos cómicos e irónicos vinculados con la religión: el letrado que proclama la existencia de Dios a la entrada del pueblo durante la peste del olvido, el intento de José Arcadio Buendía de obtener el daguerrotipo de Dios —rechazando a su vez las medallas y estampitas al considerarlas objetos artesanales sin fundamento científico—, el hecho de que la capacidad de levitación del padre Nicanor Reyna dependa de la ingestión previa de una taza de chocolate, etc." (110).

<sup>11</sup> La hipertextualidad es el tipo de transtextualidad más provocativo de la tipología de Genette y también, posiblemente, el más complejo. No en vano el



que indica el proceso a través del cual "una o varias obras anteriores consideradas en su conjunto crean una matriz de escritura y/o un horizonte de sentido para la lectura" (15). El concepto gira alrededor de tres preguntas centrales respecto al fenómeno de reescritura bíblica: el qué, el cómo y el por qué. La primera cuestión se refiere al contenido de la reescritura y a sus géneros: relato cosmogónico, plegarias, parábolas, apocalipsis, por ejemplo, pero también a sus figuras: Caín y Abel, el hijo pródigo, Jesús, y a sus símbolos: el desierto, el pan, la viña, etc. (Attala y Fabry 14). La segunda cuestión se ocupa de la forma en que el sustrato bíblico se retoma en el texto: ¿Se da este a través de citas explícitas y directas o de alusiones crípticas o abstractas? La tercera cuestión –¿por qué?– se refiere al uso concreto de la herramienta intertextual y a su función en el despliegue del proyecto literario del autor. Surgen entonces diversas preguntas en el contexto de este artículo: ¿con qué objetivo escribe García Márquez a través del aparato mítico de la Biblia? ¿Cuál sería su intencionalidad? ¿Cómo y por qué se sirve de modelos arquetípicos de la Biblia?

En el caso de *Cien años de soledad*, el concepto de intertextualidad estructural puede resultar muy útil cuando se trata de profundizar en las dos primeras cuestiones. La primera, el *qué*, permite arrojar algo de luz sobre la dimensión del *universo mitológico*, como lo llamaría Northrop Frye (5), que está presente en la novela; ergo, los diversos motivos bíblicos que se han revisado al principio, y que se identifican fácilmente. La segunda, el *cómo*, permite concluir que García Márquez utiliza tanto referencias directas como alusiones abstractas a la Biblia a lo largo de todo el libro. Así, por ejemplo, existen personajes que citan directamente la Biblia<sup>12</sup>, pero los motivos principales (génesis, éxodo, diluvio, apocalipsis, etc.) rara vez se mencionan directamente, y cuando sucede, la mención nunca tiene lugar en el contexto bíblico. Las diversas modificaciones de los motivos bíblicos también pertenecen a esta categoría, ya que cuentan como alusiones abstractas a la Biblia.

Como ya he mencionado, la naturaleza de esas modificaciones es satírica, provocativa cuando menos, producto de una lectura

mismo Genette aclara que *Palimpsestes* es, en su mayor parte, un intento de explicar en qué consiste esta categoría. El autor la define como: « Toute relation unissant un texte B (que j'appellerai hypertexte) à un texte antérieur A (que j'appellerai, bien sûr, hypotexte) sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire » (11-12) ; "toda relación que une un texto B (que llamaré hipertexto) a un texto anterior A (al que llamaré hipotexto) en el que se injerta de una manera que no es la del comentario" (14).

<sup>12</sup> Fernanda del Carpio cita la Biblia cuando se refiere al hijo de Meme:

—Diremos que lo encontramos flotando en la canastilla —sonrió.

—No se lo creará nadie —dijo la monja.

—Si se lo creyeron a las Sagradas Escrituras —replicó Fernanda—, no veo por qué no han de creérmelo a mí" (García Márquez 287).



irreverente. Queda claro que el vínculo entre la Biblia y la novela no es reverencial, ni se estructura en términos de devoción. Aunque existe un reconocimiento de la importancia del legado bíblico, que se hace evidente a través de las múltiples referencias y estructuras que García Márquez emplea, existe también una postura crítica y, sobre todo, una intención de descolocar ese mismo legado, como se verá a continuación.

Parto de la idea de que cada modificación-inversión moviliza una finalidad y, por último, un punto de quiebre. En todas sobrevive lo que Moran Garay (ctd. en Raggio 10) identifica como una *intención desacralizante*, una subversión de los alcances de la cosmovisión mítica, lo que produce finalmente un efecto de desmitificación, donde la obra rompe los paradigmas originales, reformulando su dirección y apropiándose de ella. En *Cien años de soledad*, este proceso alcanza su cúspide con la eliminación de la promesa mítica de un nuevo principio (la segunda oportunidad sobre la tierra), que cierra la historia y la separa de su homólogo mítico donde el final, si existe, constituye otro (o el mismo) principio. Las demás modificaciones también aportan a este mismo proceso, en el sentido de que trastornan el sustrato mítico y cambian sus propiedades. Así pues, las variaciones de Adán mordiendo el fruto, las nuevas plagas, la caída en servidumbre a través del Éxodo, la desesperanza tras el diluvio y el final anunciado que se cierra sin negociaciones, forman parte de un solo mecanismo a través del cual el autor se aparta de la autoridad de las sagradas escrituras. Al transportar el aparato mítico de la Biblia a la aridez de un pueblo perdido en la costa colombiana, y al poner a una familia en el centro de sus temas, donde cada episodio se vive con extrema naturalidad y por fuera de las reglas del canon original, García Márquez se subordina ante sus fuentes, las reordena y las pone a su servicio con un resultado totalmente distinto<sup>13</sup>.

Mi lectura muestra que, a través de este bagaje de alteraciones, la novela sobrepasa los límites de la intertextualidad estructural o reescritura. Esto se da cuando su dimensión desmitificadora se articula con un proyecto literario, político y cultural que el concepto de reescritura no consigue resumir. Por lo tanto, para responder a una tercera cuestión, el *por qué*, y lanzar la discusión a un nuevo nivel, sugiero emplear de aquí en adelante

<sup>13</sup> La opinión de Koniecki sobre este asunto ilustra muy bien la situación: "Esta inversión de las convenciones bíblicas representa el rechazo de las ideas tradicionales: si la Biblia representa la explicación tradicional del universo sobre la cual se construye la sociedad occidental –representa nociones como la fe, la seguridad, el orden, la armonía esencial de la existencia y del cosmos–, la novela mina tales certezas, insistiendo en la ambigüedad de la realidad, la falta de explicaciones y la carencia de sentido en la vida y en el mundo. El uso de un modelo bíblico generaliza y universaliza el significado de la obra, a la vez que hace trastabillar todas las certezas tradicionales y socava las creencias esperanzadas" (111).

el concepto de *contraescritura* para referirme al fenómeno intertextual entre la Biblia y *Cien años de soledad*.

El término de contraescritura se desarrolla en el marco de los estudios postcoloniales y se define como:

[...] la reescritura e imitación de las obras canónicas de la literatura metropolitana, de tal forma que se inviertan sus representaciones y que se evidencia lo que en ellas hay de complicidad con el imperio y con la empresa de dominación de occidente. La contraescritura es, pues, una tarea política (en el sentido amplio de la palabra) que pretende mostrar abiertamente los presupuestos ideológicos de las obras canónicas de las literaturas europeas, traer a primer plano lo que para los lectores metropolitanos es secundario y forzar, de este modo, un nuevo itinerario de lectura (Vega 234).

A diferencia del concepto de intertextualidad estructural, la noción de contraescritura ofrece un camino de doble discusión. Por una parte, detecta desde el principio la presencia tutelar de una *obra canónica* (la Biblia en este caso) que aparece reescrita de manera diferente; y por otra, entrega las primeras pautas de lo que en realidad acontece con esa presencia. Ahora bien, si la Biblia no es en sí misma una obra canónica de la literatura europea, sí lo es de su tejido cultural básico<sup>14</sup>. Además, su importancia en el contexto de la conquista y la cristalización de la cultura americana es indiscutible. Las empresas de conquista y colonia fueron, *per se*, empresas de tipo religioso. Desde la inspiración divina que lleva a Colón a escribir el *Libro de las Profecías*, donde él mismo "tiene conciencia de ser el mensajero de ese nuevo cielo y tierra que para él son las Indias" (León Azcárate 30), hasta la ocupación progresiva del territorio, en la que "pobladores de todas las clases sociales y todas las condiciones, desde el más sencillo soldado hasta el más encumbrado virrey, participaron de la palabra bíblica en suelo americano" (Maura 36), la totalidad del proceso está atravesada por una dimensión religiosa que es imposible ignorar.

Dos cosas quedan claras: primero, la presencia de la Biblia en *Cien años de soledad* obedece a su importancia como obra canónica, piedra angular de la cultura americana; segundo, el tratamiento que esta recibe en la novela inaugura un nuevo sentido del texto. Aquí, el concepto de contraescritura demuestra su conveniencia: su modo de proceder no implica necesariamente una separación o invalidación respecto a la obra canónica original. Por contraescritura se entiende, más bien, el despliegue de un matiz crítico, que no involucra un rechazo de las fuentes ni una posición venenosa o destructiva respecto a las influencias originales. La contraescritura no implica una forma de destierro, sino

<sup>14</sup> El asunto es terminante: "tal vez ningún libro ha dado forma ni ha influido tanto en la cultura occidental como la Biblia" (Rincón 144).

de vindicación y confrontación permanente. Esa contienda, incluso, puede darse en términos de dependencia:

No obstante, también podría entenderse que la contraescritura es una forma de dependencia, una especie de homenaje, aunque por antífrasis: de hecho, pone de manifiesto hasta qué punto el escritor colonial ha asimilado y hecho suya la tradición metropolitana, hasta qué punto debe recurrir a ella para concebir el mundo, y hasta qué punto le concede importancia —como tradición literaria— puesto que siente la necesidad de ajustar cuentas con ella o de comenzar por ella la resistencia cultural (Vega 236-237).

Asimismo, la contraescritura intertextual se amplifica de tal manera que la variedad de niveles intertextuales en los que puede darse un vínculo entre textos queda cubierta por su misma definición:

Por otra parte, la contraescritura colonial parece reunir, bajo un mismo nombre, una gran variedad de prácticas diversas: desde la reescritura ceñida y claramente política (por subversión y parodia), [...], hasta la alusión y la referencia, la asimilación de uno o dos personajes (nominalmente, sin retomar aspectos de la trama), o la escritura de una prolongación o «segunda parte». Es decir, se designa como contraescritura cualquier relación abierta de intertextualidad o de transformación: cualquier forma de literatura en segundo grado que reformule elementos de una obra canónica de las literaturas europeas (Vega 245).

Al revisar este nuevo concepto se hace evidente que, aunque el vínculo entre la Biblia y *Cien años de soledad* es aproximable y comprensible desde el concepto de intertextualidad estructural o reescritura, el término de *contraescritura intertextual*<sup>15</sup> se ajusta mejor a la especificidad de la novela y entrega, por ende, una imagen más nítida del fenómeno intertextual en marcha, al menos en lo que se refiere a la pregunta causal, es decir: el porqué de la presencia bíblica en el libro.

### Un nuevo itinerario de lectura

Considero que a través de ese aparato *contraescritural*, es decir, a través de las múltiples modificaciones y alteraciones del material bíblico, García Márquez logra accionar el *nuevo itinerario de lectura* al que Vega se refiere; y que es difícil identificar si se insiste en entender el vínculo entre la Biblia y *Cien años de sole-*

<sup>15</sup> Al estilo de un *contrafactum* la novela se instala dentro de la tradición bíblica, pero se cuida de no hacerlo con un tono paródico que ponga el vínculo en evidencia. A diferencia de la parodia, el contrafactum se enlaza con su hipotexto de una manera más sutil: “Incluso si un texto se relaciona con otro de manera clara y selectiva, a través de una profunda convergencia estructural, no tiene por qué referirse al original. Este es el caso del contrafactum. La parodia, por definición, se refiere siempre al original” (Zabka 317). Es por ello que en *Cien años* las referencias al sustrato bíblico suelen darse de manera más bien abstracta o indirecta.

*dad* como un mero proceso de reescritura. Si se tratara de un proceso intertextual neutro e inofensivo, no habría lugar para esa dinamización del significado. Existe un pasaje de la novela que se vincula especialmente con esa dinamización: la peste del insomnio y el olvido, que ocupa gran parte del devenir de la historia en el capítulo III.

A través de esta enfermedad que flagela a los habitantes de Macondo y expulsa a Cataure y Visitación<sup>16</sup> (dos indígenas guajiros) de su reino milenario, empeñada en perseguirlos "de todos modos hasta el último rincón de la tierra" (García Márquez 133), el autor aborda el problema de la amnesia étnica e histórica, "un efecto de la deculturación sistemática a que fueron sometidas todas las culturas indígenas de América Latina después de la conquista" (Gissi 176). Esta pérdida de la memoria, sin embargo, no es exclusiva de las culturas indígenas, sino que se extiende a lo ancho de la historia latinoamericana, así como la enfermedad del insomnio termina afectando a todo el poblado de Macondo. Algo similar ocurre con el episodio de la huelga y posterior masacre de los trabajadores de la compañía bananera (capítulo XV), que nadie recuerda cuando José Arcadio Segundo, su único sobreviviente, regresa al pueblo para encontrarse con una negación sistemática de la verdad: "Aquí no ha habido muertos [...] Desde los tiempos de tu tío, el coronel, no ha pasado nada en Macondo" (García Márquez 432). Se constituye el nacimiento de una *historia oficial*, que niega la matanza y formaliza su versión en escuelas y materiales bibliográficos, arraigándose en la colectividad.

Gracias a la *intención desacralizante* presente en *Cien años de soledad*, se levanta una denuncia en contra de esa *historia oficial*, que mira en dirección contraria a un proceso de recuperación de la memoria, que "implica la autonomía, la autodirección y la superación de las falsas alternativas neocoloniales" (Gissi 181). La Biblia, que hizo y hace parte de esa *voz oficial*, es reconocida por García Márquez como crisol de la cultura latinoamericana, pero es también sometida a una discusión sobre su papel en el destino del continente. Así, las modificaciones del material bíblico le sirven al novelista para señalar, al mismo tiempo, la presencia de un centro anterior y de un centro nuevo en el cual concentrarse: América Latina. *Cien años de soledad*, con su estructura mítico-bíblica y circular, con su afán de totalización y sus aires desmitificadores, constituye el elemento más incendiario de la obra de García Márquez en lo que a la reflexión sobre la identidad continental se refiere.

---

<sup>16</sup> Que sean dos indígenas los que traen esta enfermedad a Macondo es un hecho muy sugerente, como lo afirma Mena: "no deja de ser significativo si se tiene en cuenta que el olvido está irremediabilmente ligado a ellos, configurando así su destino de raza olvidada y alienada" (1).

En el caso específico de esta novela, la mirada contraescritural le sirve a García Márquez con un doble propósito: primero, conectarse con la tradición bíblica de manera directa y efectiva, volviendo la mirada al texto sagrado y, segundo, establecer esa relación en términos esencialmente críticos. Para asimilar, refutar y alterar la tradición, el autor se instala dentro de ella, pero no lo hace para reafirmarla, para confirmar su vigencia o su validez, sino para todo lo contrario: anunciar que es necesaria una nueva búsqueda, un nuevo esfuerzo por recuperar y reconocer al continente en su propia identidad. Por todo esto, y aún en medio de una línea narrativa rigurosamente estructurada en términos bíblicos, García Márquez se cuida de no mencionar la palabra Biblia ni una sola vez. Con todo, el vínculo entre la novela y el texto sagrado representa un caso ejemplar del fenómeno de contacto entre textos y, sobre todo, de cómo ese empalme puede ponerse al servicio de propósitos de la más variada índole: desde la alabanza y la exaltación, pasando por la sátira y la ironía, hasta la confrontación y la resignificación en algo que se ha consagrado como totalmente nuevo.

## Bibliografía

- Attala, Daniel y Geneviève Fabry (eds.), Gregorio del Olmo Lete (dir.). *La Biblia en la literatura hispanoamericana II: El Siglo de Oro (La dicha de enmudecer)*. Madrid: Trotta / Fundación San Millán de la Cogolla, 2016.
- Figueroa, Cristo. "Cien Años de Soledad: reescritura bíblica y posibilidades del texto sagrado". *Memorias XX Congreso Nacional de Literatura, Lingüística y Semiótica: "Cien Años de Soledad", Treinta Años Después*. Bogotá: Congreso Nacional de Literatura, Lingüística y Semiótica, Instituto Caro y Cuervo, 1998. 113-22.
- Frye, Northrop y Alvin A. Lee (eds.). *The Great Code: The Bible and Literature*. Toronto: University of Toronto Press, 2006.
- García Márquez, Gabriel. *Cien años de soledad*. Ed. Jacques Joset. Madrid: Cátedra, 1997.
- Genette, Gérard. *Palimpsestes: la littérature au second degré*. Paris: Seuil. 1982.
- \_\_\_\_\_. *Palimpsestes: La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus, 1989.
- Gissi B., Jorge. "Cosmovisión y Psicoantropología de América Latina en Gabriel García Márquez". *Revista Chilena De Literatura*, 61 (2002): 145-185. Web 26 febrero 2022. <<https://revistaliteratura.uchile.cl/index.php/RCL/article/view/1674>>
- Guevara Llaguno, Miren Junkal. "La Biblia en *Cien Años de Soledad*." *Proyección*, LXII (2015): 129-52. Web 26 febrero 2022. <[https://www.academia.edu/26607756/La\\_Biblia\\_en\\_Cien\\_a%C3%B1os\\_de\\_soledad](https://www.academia.edu/26607756/La_Biblia_en_Cien_a%C3%B1os_de_soledad)>
- Gullón, Ricardo. *García Márquez o el olvidado arte de contar*. Madrid: Taurus, 1973.
- Koniecki, Sylvia. *Mito y razón en Cien años de soledad*. Granada: Editorial de la Universidad de Granada, 2013. Tesis doctoral. Web 26 febrero 2022 <<https://digibug.ugr.es/handle/10481/23469>>
- La Santa Biblia*, NVI (Versión en Castellano) Bíblica, Inc., 2005.
- León Azcárate, Juan Luis de. "La Biblia y el proyecto político-religioso de Cristóbal Colón". *La Biblia en la Literatura Hispanoamericana*. Ed. Daniel Attala y Geneviève Fabry. Madrid: Trotta, 2016. 25-36.
- Maura, Juan Francisco. "La Biblia en los cronistas de Indias (Nueva España)". *La Biblia en la Literatura Hispanoamericana*. Ed. Daniel Attala y Geneviève Fabry. Madrid: Trotta, 2016. 37-50.
- Mena, Lucila Inés. *La función de la historia en Cien años de soledad*. Barcelona: Plaza & Janes, 1979.
- Morán Garay, Diana. *Cien años de soledad: Novela de la desmitificación*. Ciudad de México: Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Iztapalapa, 1988.
- Palencia-Roth, Michael. *Gabriel García Márquez: La línea, el círculo y las metamorfosis del mito*. Madrid: Gredos, 1983.
- Pío XII. *Munificentissimus Deus*, XXXII, 15 (1950): 753-773. Web 26 febrero 2022.

<[http://www.vatican.va/content/pius-xii/la/apost\\_constitutions/documents/hf\\_p-xii\\_apc\\_19501101\\_munificentissimus-deus.html](http://www.vatican.va/content/pius-xii/la/apost_constitutions/documents/hf_p-xii_apc_19501101_munificentissimus-deus.html)>

- Raggio, Marcela María. "Mito y símbolo en la narrativa de Gabriel García Márquez". *Borradores*, X/XI (2009). Web 26 febrero 2022 <<https://www.unrc.edu.ar/publicar/borradores/Vol10-11/pdf/Mito%20y%20simbolo%20en%20la%20narrativa%20de%20Gabriel%20Garcia%20Marquez.pdf>>
- Rincón González, A. *Biblia, lingüística y literatura. Ideas y Valores*, 64-65 (1984): 143-158. Web 26 febrero 2022 <<https://revistas.unal.edu.co/index.php/idval/article/view/29189>>
- Vega, María José. *Imperios de papel: Introducción a la crítica postcolonial*. Barcelona: Crítica, 2003.
- Woodard, Andrea. "Cien años de soledad and the universal commentary. Considerations on the narrative voice through the lens of Biblical intertextualities". Presentación en el North American Christian Foreign Language Association Conference (9 abril 2010). Web 26 febrero 2022 <<https://www.academia.edu/1508641>>
- Zabka, Thomas. "Parodie? Kontrafaktur? Travestie? Anlehnung? Zur Klassifikation und Interpretation von Metatexten unter Berücksichtigung ihrer mehrfachen Intertextualität. Überlegungen zu Gedichten von und nach Bertolt Brecht." *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, LXXVIII, 2 (2004): 313-52.



# Aperturas genéricas Violencia y representación en Osvaldo Lamborghini

Pablo López-Carballo  
Universidad Complutense de Madrid  
[pablo112@ucm.es](mailto:pablo112@ucm.es)

Citation recommandée: López-Carballo, Pablo. “Aperturas genéricas. Violencia y representación en Osvaldo Lamborghini”. *Les Ateliers du SAL* 16 (2020) : 60-71.



**Résumé :** Le but de cet article est d'analyser comment l'hybridation générique, ou la rupture avec les formes habituelles, devient une ressource centrale de l'écriture d'Oswaldo Lamborghini contre le pouvoir. Je me concentrerai sur le contexte des années 1970 et 1980 en Argentine et sur l'émergence du groupe *Literal*.

**Mots-clés :** Oswaldo Lamborghini, *Revista Literal*, violence, représentation, poésie hispano-américaine

**Resumen:** El propósito de este artículo es analizar en qué medida la hibridación genérica, o la ruptura con las formas habituales, se convierte en un recurso central de la escritura de Oswaldo Lamborghini frente al poder. Me centraré en el contexto de los años setenta y ochenta en Argentina y en la irrupción del grupo *Literal*.

**Palabras clave:** Oswaldo Lamborghini, *Revista Literal*, violencia, representación, poesía hispanoamericana

**Abstract:** This article aims to analyse to what extent the hybridization of literary genres, or its break from traditional forms, becomes a central feature of Oswaldo Lamborghini's writing. Thus, the essay focuses on Argentina in the 70's and 80's and the irruption of the *Literal* group.

**Keywords:** Oswaldo Lamborghini, *Revista Literal*, violence, representation, Latin American Poetry

Osvaldo Lamborghini (Buenos Aires, 1940 – Barcelona, 1985) despliega en su obra una amplia variedad de mecanismos textuales que se resisten a la hora de ser catalogados. Lejos de representar un marco de referencia, estas estrategias parecen adaptaciones necesarias para poder expresar lo que no encuentra otro modo expresión. De igual manera, en manos del lector, el horizonte de expectativas que pudieran proporcionar las adscripciones genéricas se ve alterado en la mayoría de ocasiones en las que se enfrentan sus escritos. El albacea de su obra y encargado de sistematizar los textos lamborghiniianos, César Aira, encuentra innumerables problemas a la hora de decidir cómo gestionar la ingente cantidad de manuscritos de los que es depositario. Desde las prácticas pseudoteatrales de *Palacio de los Aplausos (o el suelo del sentido)* escrito junto a Arturo Carrera, pasando por las tiras de comic *iMarc!* desarrolladas con Gustavo Trigo, o los numerosos textos de difícil adscripción genérica que se encontraban inéditos después de su fallecimiento en 1985, todas estas formas constituyen un verdadero reto de edición.

Uno de esos problemas con los que se encuentra Aira es el de clasificar su obra poética. En las notas a la edición señala que ha recogido "lo que visualmente se pareciera a un poema [...] salvo en los raros casos en que él mismo había presentado como poesía una página en prosa, o en las series que alterna prosa y verso" (*Poemas* 541). Más allá de lo evidente, la obra de Lamborghini está cargada de elementos que habitualmente no se consideran narrativos, ni poéticos. El caso más llamativo puede ser el de su segunda obra publicada, *Sebregondi retrocede* (1973), de la que encontramos dos versiones contrapuestas. La primera es de febrero de 1969 (Strafacce 257) y diríamos que se trata de una compilación de poemas, si asumimos la premisa empleada por Aira de que la poesía tiene forma poética. Si complejizamos un poco más ese esquema, tendríamos problemas para defenderlo, ya que más allá de su forma externa, quizás el número de evidencias que sustentarían su adscripción poética es equiparable al número que defendería su inclusión dentro de algún género narrativo. La segunda versión es estructuralmente narrativa y fue publicada por la editorial Noé en 1973. Aira interpreta este cambio bajo la óptica de un argumento comercial y así lo refleja en la nota al primer tomo del póstumo *Novelas y cuentos I* (305). Sin embargo, encontramos algunas aproximaciones contrarias a esta interpretación, defendidas por Ricardo Strafacce (266-268) y cimentadas en la brevedad de su siguiente texto narrativo, *El niño proletario*. Este texto, incluso más breve que *El Fiord*, según Strafacce no tendría entidad para ser publicado como texto exento y, quizás por ello, lo incluyó junto con los poemas transformados. En cualquier caso, no nos interesa entrar en esa discusión debido a que puede resultar infructuosa para

nuestro propósito. Por una parte, la apariencia externa de los dos textos no revela demasiadas alteraciones literarias pese a su cambio de forma. Por otra parte, el propio autor se desmarcaba de esta visión, argumentando que los materiales eran los mismos pero que cada escritura iba hacia lugares diferentes, dando a entender que la reescritura de este texto suponía también un cambio de dirección y alcance. En la versión final se añade la sección "El niño proletario", que era una obra aparte y que, ahora, inevitablemente modificaba la recepción de las otras partes del texto. Por lo tanto, podemos admitir ambas perspectivas, pues el cambio genérico no altera la esencia del texto y la inclusión de un nuevo texto condiciona ese material en su recepción. Pero nuestro punto de partida era otro: no todo lo que parece poesía es poesía y no todo lo que parece narrativo es narración.

A la hora de definir con precisión el estilo de Lamborghini, considerando la obra en su conjunto, más que hablar de estilo heterogéneo, habría que hablar de un estilo que se aleja de lo homogéneo, de lo estable, de lo tranquilizador. El catálogo de recursos que podemos objetivar o inventariar pasa por incluir herramientas que permiten al autor mantener esa posición de radical distancia con respecto a lo confortable e inmutable. En este sentido, además de la indiferencia mostrada por momentos hacia las divisiones genéricas, podríamos hablar de la presencia de la burla, el ridículo o lo escatológico para cumplir con sus propósitos. Estos procedimientos, o modos de comportamiento, se presentan para el autor como la forma más adecuada de referirse y relacionarse con su entorno. Estamos en un momento delicado de la historia de Argentina, los años setenta, los años de la dictadura. A través de tales estrategias, su obra logra expresar la multiplicidad de la violencia en todas sus facetas y estratos: desde el político-económico, pasando por el físico-psicológico de la tortura y la represión, hasta las consecuencias sociales que todo ello tuvo en la sociedad argentina. Este posicionamiento le permitió someter al sistema y a los discursos establecidos a un severo cuestionamiento. Así, lo creado se vuelve para Lamborghini un artefacto que devolver al mundo, en contraposición a la violencia experimentada y percibida. Por tanto, nos encontramos ante un autor que, recurriendo a la ironía, al sarcasmo y a una escritura desinhibida de los protocolos textuales vigentes en la época, llega a convertirse en un referente indiscutible en la tarea de hacer patente la complejidad de la violencia y de sus ámbitos de actuación.

De entre las múltiples formas de representación que se le otorgan a la violencia, cualquier elección conlleva implícita una concepción particular del hecho literario. Y es ahí donde profundizaremos para dar sentido, o intentar entender, cómo se producen esas rupturas genéricas asociadas a las ideas literarias que

se desprenden de sus textos. Quizás en algunos escritores esta cuestión parta del interrogante inicial sobre la respuesta adecuada que deben ofrecer ante el mundo circundante, pero en el caso que nos ocupa el trayecto es inverso. Debemos partir de su cosmovisión literaria para poder llegar a una conclusión sobre cómo representa lo que ocurre a su alrededor. O, por ser menos restrictivos, cómo se relaciona lo que sucede afuera con lo que ocurre en los textos.

A este respecto, hay una fecha clave, 1973, año de publicación de su segundo libro, ya mencionado, *Sebregondi retrocede*, y de la aparición de la revista *Literal*, que surge con una clara intención de oponerse a la escritura que se estaba haciendo en Argentina y que persigue una autoafirmación dentro del panorama literario. Un mes antes de que apareciera el primer volumen, en octubre, y en cuyo comité de redacción figuran Germán García, Luis Gusmán, Lorenzo Quinteros y el propio autor, Osvaldo Lamborghini, estos y otros escritores colocan, durante la noche, unos afiches por las paredes de Buenos Aires, encabezados por la inscripción "Literal nº 1: una intriga". Sería el preámbulo a la publicación de la revista y supondría, sin serlo exactamente, un manifiesto con un carácter reivindicativo similar al que posteriormente se desplegaría en las páginas de *Literal*. En ocho escuetos puntos, sin mucho desarrollo, pero con las ideas claras, exponen un estado de la cuestión de la literatura contemporánea, una declaración de intenciones acerca del trabajo con el lenguaje y, en general, una concepción del hecho literario alejada de la dominante. El que más interesa resaltar ahora, de acuerdo a nuestro propósito, es el segundo de ellos:

Porque no basta escribir para saber qué significan las palabras, el texto se define en una ambigüedad que es condición de su legibilidad: si todo estuviese dicho en la superficie de cada palabra, no habría nada que leer en la relación que hay en ellas (Strafacce 288).

Desde esta aseveración podemos comenzar a comprender qué era para Osvaldo Lamborghini la literatura para, posteriormente, comprobar cuál es el alcance de la misma en la conformación de su estilo. De entrada, parece claro que el lenguaje, en cuanto a su uso literario, no constituye un sistema cerrado, ni tampoco contempla una única posibilidad comunicacional, sino que más bien haría alusión a un terreno arduo en el que establecer nuevos problemas derivados de la interacción de unas palabras con otras. Al mes siguiente de la aparición de los afiches, se publica el primer número de *Literal*, encabezado por un texto sin firma y titulado "No matar la palabra, no dejarse matar por ella". Estaba escrito por Germán García, aunque debemos suponer, debido a su naturaleza y condición, que todos los integrantes de la revista lo suscribían. En este texto, además de atacar vehementemente

la literatura realista por considerar que su intervención en el campo literario solamente logra subordinar el código al referente, se afirma que "hay lenguajes sin literatura, pero no hay literatura fuera del lenguaje" (*Literal*, 1 6). Aquí, encontramos una descripción bastante precisa de la concepción Lamborghiniana en torno a la literatura: un sistema lingüístico que no tendría en la realidad un anclaje directo, ni mantiene con ella relaciones inmediatas, unívocas y representativas. Muy al contrario, se percibe una toma de conciencia sobre las posibilidades y límites del lenguaje. El contexto en el que debe circunscribirse esta postura es el de la literatura canónica de los años sesenta y que dominaba el panorama de las letras argentinas con un marcado corte naturalista, utilizando el realismo para construir una literatura de compromiso y sensible ante los problemas sociales. Es en este marco en el que el autor argentino percibe que "el ojo que ve y refleja el mundo funda un imperialismo de la representación, modificando la «realidad» que dice reflejar" (*Literal*, 2 10). La realidad se cuestiona por ser un constructo, no una situación abaricable y objetivable como parecía que debía concebirse en ese momento. El lenguaje se libera así de la necesidad de cercar un referente estable y opta por la llamada crítica, que desde luego no entraña un señalamiento directo de hechos concretos.

Lamborghini se responsabiliza con el final de aquel modelo, así como con el hecho de que ser un escritor político no pasa por hacer referencia a ello, sino por hacer del texto el cuerpo de la política. De esta manera, no se trata de la adopción programática de un militante, sino de la construcción de una especie de teatro en el que se evidencian las contradicciones ideológicas y problemas sociales en toda su complejidad, y a través del lenguaje. Es por esto que "más que pensar la violencia, intentaba inventarle un idioma con su vocabulario y gramática completa" (González 406). Desde su primera obra, *El fiord*, publicada en 1966, es posible apreciar esta disposición política-literaria, en un texto completamente atravesado por la violencia en todas sus facetas.

La concepción formal del texto, donde encontramos una puntuación alterada, una mezcla de diferentes registros lingüísticos —del más elevado al más bajo—, escenas sexuales cargadas de degradación y perversiones extremas, situaciones escatológicas y continuas mutaciones de los caracteres de los personajes, remite directamente a una nueva percepción de la violencia, que pasa por la demolición lingüística para mostrar lo que ocurre fuera del texto y poder, así, acercarse más coherentemente a ella; sin intenciones de reproducirla. Ante el abuso de determinadas posiciones políticas en la literatura del periodo se llegó a un agotamiento de los recursos que era palpable en el contexto social y que, como bien señala Fermín Rodríguez:

Cuando por inverosímil, por excesiva, por pesadillesca, la realidad adquiere la forma de una ficción; cuando el lenguaje se encuentra con su propio límite y se enfrenta con el no-lenguaje de la violencia y del terror, la literatura vive de desaparecer, de desintegrar el marco de la ilusión realista, de hundirse en sí misma, de ahogarse en sus propios estertores (155).

Se vuelve fundamental adoptar una postura que no se deje arrastrar por la plasmación directa del referente. De esta manera, el escritor no debería claudicar ni someterse ante la realidad, sino más bien sobrepasarla. Walter Benjamin, en su tesis *El concepto de crítica de arte en el Romanticismo alemán*, diferencia entre dos procedimientos de la práctica irónica que nos pueden servir aquí. Por un lado, en la ironía del material, el poeta trata de superar el sistema lingüístico para obtener una posición privilegiada desde la que dotar a la obra de una mayor capacidad crítica y reflexiva. Por otro lado, la ironía de la forma cuestiona la unidad de la obra con el objetivo de remitirla a algo mayor que la hace estar en continuo devenir. Esta última se sitúa pues como fragmento de la idea de arte general. Si estableciésemos una conexión entre esta ironía romántica y la praxis poética de Lamborghini comprenderíamos rápidamente el sentido que esta posición adquiere en la escritura del autor: la inevitable fragmentariedad que alcanzan sus obras aspira a una relación crítica con la realidad, que haga aflorar las disimilitudes entre lo social y culturalmente establecido y lo percibido, entre las ideas y las palabras o entre el dicho y el hecho. Jankélévitch, haciendo especial énfasis en la distancia que media entre la apariencia y el ser, se ha referido a esta actitud irónica del siguiente modo: « Désaccord de la pensée avec le langage, désaccord de la pensée avec l'action, et finalement désaccord de la pensée avec elle-même! » (53)<sup>1</sup>. En la obra de Lamborghini, los significados se multiplican, los juegos de contrarios no se disuelven, el conflicto no encuentra una solución, sino que se presenta en su ambigüedad y complejidad, como ocurre en los juegos de contrarios de *El fiord*. Los géneros masculino y femenino, las figuras del padre y del amo, como odiados y amados o verdugos y víctimas, pueden servirnos para ejemplificar un proceso de indeterminación que mantiene a lo largo de toda su producción.

De esta manera, el recurso irónico permite a Lamborghini construir una obra en perpetuo cambio, que parte de la aceptación de la insuficiencia y la limitación de la escritura que caracterizaba la poética de los primeros románticos alemanes. En su afán por mostrar la fertilidad de sentidos de los que se compone lo real, tal premisa le posibilita negar y afirmar al mismo tiempo cualquier sistema que se muestre como estable en la realidad

---

<sup>1</sup> "¡Desacuerdo del pensamiento con el lenguaje, desacuerdo del pensamiento con la acción, y, por último, desacuerdo del pensamiento consigo mismo!" (49).



social y política; violentar lo establecido y aquello que es inamovible y, por tanto, cuestionar las bases que lo sustentan. Al contrario de la literatura realista, no hay inconveniente en mostrar las cosas como simulación. Precisamente Schlegel defendía una concepción no retórica de la ironía en la que "todo debe ser broma y todo debe ser serio, todo debe resultar cándidamente sincero y profundamente simulado a la vez" (Schlegel 49). Gracias al uso reiterado de este procedimiento se entiende, asimismo, el giro hacia lo paródico/sarcástico que plantea el autor argentino con el objetivo de darle la vuelta al concepto de historia y eliminar las identidades culturales que rastrea en sus textos, convirtiéndose así en un cínico. De este modo, cuestiona la capacidad de la narración temporal para ofrecer una visión unitaria en un único relato y se propone mostrar una ficción que resulte más efectiva a la hora de hablar de las identidades sociales y las interpretaciones de la realidad del periodo. Esta formulación del problema entronca con el rescate que Foucault defendió del concepto nietzscheano de genealogía para referirse a un tipo de historia que el pensador alemán oponía a la historia convencional. Frente a una visión conciliadora del historiador, que pretende englobar diferentes visiones en un relato, la historia efectiva —*Wirkliche*—: «[...] introduira le discontinu dans notre être même. Elle divisera nos sentiments; elle dramatisera nos instincts; elle multipliera notre corps et l'opposera à lui même » (Foucault 160)<sup>2</sup>. Es un procedimiento presente en toda la obra de Lamborghini y que, como en el caso de la historia efectiva, termina por virar en la conformación del relato y « [l'histoire] porte ses regards au plus près, — sur le corps, le système nerveux, les aliments et la digestion, les énergies; elle fouille les décadences » (162)<sup>3</sup>.

Tanto en la breve novela *El fiord* como en obras posteriores, ya sea en *El niño proletario*, *Las hijas de Hegel*, *El pibe Barulo*, *El cloaca Iván*, *Teatro proletario de cámara* o en sus poemas, el cuerpo ocupa un lugar central, haciéndose indisoluble del lenguaje que lo está formulando. Por ello: "el lenguaje no es representación ni significación sino zona de paso, de rozamiento, de superposición entre lenguaje y cuerpo, la palabra parece volverse una partícula mínima de goce, una puntada que mezcla placer con dolor" (Rodríguez, 168). Esta operación de ubicar en el centro del relato el cuerpo y hacerlo protagonista, desarrollando el conflicto en torno a él, tiene una clara connotación política y de resistencia frente al poder, como bien han observado Josefina

<sup>2</sup> "[que] introduzca lo discontinuo en nuestro mismo ser. Divida nuestros sentimientos; dramatice nuestros instintos; multiplique nuestro cuerpo y lo oponga a sí mismo" (47).

<sup>3</sup> "dirige sus miradas hacia lo más próximo, —al cuerpo, al sistema nervioso, a los alimentos y a la digestión, a las energías—; indaga en las decadencias" (51).

Ludmer y Martina López Casanova. Esta última, al preguntarse sobre el sentido de ciertas escenas brutales en la obra de Lamborghini, subraya la indudable filiación política que mantienen el cuerpo y la violencia:

El cuerpo es protagonista en la función narrativa que tiene cada personaje, en las relaciones que éstos mantienen y en su referencia al cuerpo del Estado. La lectura de Ludmer sobre *El fiord* como texto pornográfico se centra en la violencia que se despliega en lo orgiástico: lo obsceno niega toda sublimación. Entra en conexión con el abajo, con los de abajo —los personajes están en una especie de sótano— y con "lo bajo": lo escatológico, lo sexual, el cuerpo sucio y desbordado. No se trata de cuerpos que actúen lo que dicta ninguna "espiritualidad". En cambio, los cuerpos buscan desde un mecanismo propio la superposición, el aniquilamiento del otro; la función que el texto asigna a las acciones de *parir, nacer, defecar, penetrar sexualmente, matar o comer* es la de la violencia política (López Casanova 195).

En los años sesenta y setenta la juventud despliega una suerte de posibilidades prácticas alrededor del cuerpo, que tienen por finalidad la transformación de la gobernabilidad y la discusión de sus propias voluntades, al establecer una ruptura con las generaciones anteriores. Si añadimos a esto el tabú que reinaba en torno al sexo, obtenemos como resultado el combinado idóneo de pudor sobre el que desplegar diferentes posturas estéticas. Lamborghini lleva estos procesos hacia el extremo, construyendo cada personaje en base a concepciones corporales, haciendo de sus cuerpos el lugar de la política y, por tanto, intensificando el padecimiento de la violencia que sobrepasa la representación. Fermín Rodríguez, a propósito del exceso en la obra del argentino, señala que los *Tadeys*:

es una ficción escrita sobre los límites del lenguaje —allí donde los cuerpos verbales, investidos de intensidades y consignas, participan gozosa e ilícitamente de mezclas monstruosas de materias imperfectamente formadas y sentidos inarticulados y chirriantes. Umbral de paso entre el lenguaje y la imagen, entre lo pensado y lo escrito, entre la representación y sus límites, entre lo animal y lo humano, entre el placer y el dolor, los *Tadeys* son una grieta o un agujero en el lenguaje por el que mana la escritura (165).

Los sentidos se amalgaman en torno a una producción incesante, los *Tadeys* se dividen, se multiplican, son simple carne que excede en su producción cualquier ley de mercado y categoría literaria. Se establece un nuevo límite que cuestionar, la vida no se muestra como concepto cerrado, se violenta su significado. Al mismo tiempo hay una resistencia a formar parte de la historia, los *Tadeys* muestran una manera que impide ser historiada,



generan dudas sobre su propia existencia y su catalogación rebasa las taxonomías existentes, sobre todo las genéricas, haciéndonos dudar de su propia humanidad.

Por tanto, la manera que tiene Lamborghini de hacer política no es, como se ha tratado de mostrar previamente, la de representar el escenario social, o la de desplegar los artefactos realistas, sino que la única forma que entiende como posible es llevar el material con el que trabaja, el lenguaje, hacia el extremo, violentarlo de tal modo que la gramática no sea el único elemento posible para adentrarnos en sus textos. Las palabras tienden hacia un significado, pero la fonética empleada arrastra al lector hacia otro terreno donde el diccionario o la norma sintáctica ya no guían la lectura. Ahí las clasificaciones genéricas dejan de ser prácticas porque una adscripción u otra no revelaría ni estabilidad catalogadora, ni representaría una profundización en sus preceptos literarios. De esta manera, los elementos que habitualmente utilizamos para acercarnos a un texto, nuestros puntos de referencia, dejan de ser útiles y son violentados en favor de una experimentación lingüística que pretende fundar un decir otro fuera de la norma. Este es el sentido en el que podemos hablar de malas palabras o malas escrituras, que fundamentan su razón de ser frente a lo convencional. Al respecto, David Oubiña señala:

Hay un vínculo estrecho entre higiene y gramática: el estudio de la sintaxis y la flexión de las palabras dentro de una construcción es, en primer lugar, una normativa. La gramática organiza, purga, sanea, refina el lenguaje. Es posible, entonces, pensar en una alquimia invertida de la lengua, desandar el proceso de metamorfosis por el cual toda belleza —que nunca es inocente— ha adquirido su brillo. Frente a la letra limpia y pura, la mala palabra exhibe el circuito que las une. Rescata la naturaleza de desperdicio de la lengua: su boca sucia (73-74).

Así, desmitificado todo intento de realismo, Lamborghini se apropia de las palabras para lograr transmitir la violencia y el horror de la dictadura sin necesidad de utilizar un marco objetivista que propicie la referencia directa o la nominación. Mediante estos procedimientos pretende fundar un espacio al margen, un espacio en el que los códigos habituales de lectura no funcionan con la misma precisión que otras prácticas. De esta manera obliga al lector a adoptar estrategias que excedan su horizonte de expectativas frente al texto. Su última obra, inacabada, *Teatro proletario de cámara*, refleja muy bien esa disolución necesaria para poder fundar un espacio y una expresión. Es una obra en la que trabajó encerrado en un piso de Barcelona. En esa época escribe sus textos más extensos. Hasta ese momento apenas había publicado *El Fiord*, *Sebregondi retrocede* y una colección poética

muy breve recogida bajo el elocuente título de *Poemas*. Pero en esos últimos años, su producción aumenta considerablemente, escribe sin detención y desperdigando sus textos por la casa. Ahí desarrolla sus obras más extensas, los *Tadeys* y la saga de *El Pibe Barulo*. El *Teatro proletario de cámara*, el más vasto de sus escritos, lo va organizando en carpetas clasificadoras. No parece que exista un programa apriorístico, pero indudablemente tiene idea de conjunto o acumulativa. César Aira, a la hora de decidir cómo nominar el formato, no lo tiene claro: "libro ilustrado, álbum de recuerdos, revista pornográfica intervenida, museo portátil" (*Teatro s/n*). Este proyecto se dividía en ocho tomos, cada carpeta clasificadora estaba encabezada por la inscripción numérica correspondiente, dando todavía más sensación de obra de conjunto. Desde su aislamiento, la forma que el autor encontraba de conectarse con el mundo era a través de las revistas pornográficas, que en ese momento estaban en auge en España. La base que sustenta la obra se ubica en las fotos y en los textos de estas "obras" de ficción. Desde ellas, Lamborghini genera su escritura, a veces partiendo de subrayados o de intervenciones gráficas y textuales en las imágenes y, en otras ocasiones, haciendo dialogar la pornografía con composiciones textuales yuxtapuestas.

Estos procedimientos del final de su vida nos dan la escala de esa ruptura genérica, que siempre ha estado en sus escritos pero que en ese momento se presentan de una manera incontestable. Tanto en la selección como en el empleo y tratamiento de los materiales y herramientas hay una resistencia a la catalogación. Como hemos argumentado, no sería tanto un cuestionamiento directo, sino que su puesta en entredicho viene determinada por la propia concepción textual y su confrontación con la institución literaria y social del momento. Con estos condicionantes, podríamos decir que el texto aparece en la obra de Lamborghini como un cuerpo con vida, en el que las prácticas funcionan por exceso, por superposición, nunca por síntesis, para mostrar la crueldad que, de otro modo, se resistiría a la representación. La ficción logra romper con los sentidos compartidos de la realidad para ofrecer un real inabarcable, complejo, lleno de aristas que fundamentan una manera de acercamiento singular a los procesos políticos.

## Bibliografía

- Aira, Cesar. "Nota del compilador". Osvaldo Lamborghini. *Novelas y cuentos I*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 2003.
- \_\_\_\_\_. "Prólogo". Osvaldo Lamborghini. *Teatro proletario de cámara*. Santiago de Compostela: AR publicaciones, 2008.
- Benjamin, Walter. *El concepto de crítica de arte en el Romanticismo alemán. Obra Completa*, libro I, Vol. 1. Madrid: Abada, 2007. 7-122.
- Foucault, Michel. « Nietzsche, la généalogie, l'histoire ». *Hommage à Jean Hypolite*. Ed. Suzanne Bachelard. Paris : PUF, 1971. 145-172.
- \_\_\_\_\_. *Nietzsche, la Genealogía, la Historia*. (Trad.) José Vázquez Pérez. Valencia: Pre-Textos, 2014.
- González, Horacio. "El "boom": rastros de una palabra en la narrativa y la crítica argentina". *Historia crítica de la literatura argentina*, 11. Ed. Elsa Drucaroff. Buenos Aires: Emecé Editores, 2000. 405-430.
- Jankélévitch, Vladimir. *L'ironie* [1936] Paris: Flammarion, 1964.
- \_\_\_\_\_. *La ironía*. (Trad.) Ricardo Pochtar. Madrid: Taurus, 1986.
- Lamborghini, Osvaldo. *Novelas y cuentos I*. Buenos Aires: Mondadori, 2010.
- \_\_\_\_\_. *Teatro proletario de cámara*. Santiago de Compostela: AR publicaciones, 2008.
- \_\_\_\_\_. *Poemas 1969-1985*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 2004.
- \_\_\_\_\_. *Novelas y cuentos I y II*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 2003.
- \_\_\_\_\_. *Tadeys*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1994.
- López Casanova, Martina (2000): "La narración de los cuerpos". *Historia crítica de la literatura argentina*, 11. Ed. Elsa Drucaroff. Buenos Aires: Emecé Editores, 2000. 183-215.
- Ludmer, Josefina. *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1988.
- Oubiña, David. *El silencio y sus bordes. Modos de lo extremo en la literatura y el cine*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2011.
- Rodríguez, Fermín. "Escribir afuera: literatura y política en Walsh y Lamborghini. (Para una lectura de *Tadeys*)", en *Y todo el resto es literatura: ensayos sobre Osvaldo Lamborghini*. Eds. Natalia Brizuela y Juan Pablo Dabove. Buenos Aires: Interzona, 2008. 155-181.
- Schlegel, Friedrich. *Fragmentos seguido de Sobre la incomprendibilidad*. Barcelona: Marbot, 2009.
- Strafacce, Ricardo. *Osvaldo Lamborghini. Una biografía*. Buenos Aires: Mansalva, 2008.
- VV. AA. *Literal (1973-1977)*. Ed. facsimilar. Buenos Aires: Biblioteca Nacional, 2011.

# "La voz del mar": un cuento fantástico

Théophile Kouï  
Université Félix-Houphouët-Boigny,  
Abidjan  
[kotheophile@yahoo.fr](mailto:kotheophile@yahoo.fr)

Citation recommandée : Kouï, Théophile. “ ‘La voz del mar’: un cuento fantástico”. *Les Ateliers du SAL* 16 (2020) : 72-82.

**Résumé :** L'objectif de cet article est d'analyser quelques variantes du genre fantastique du conte « La voz del mar » (2006), tiré du livre du même nom d'Eduardo Ramos-Izquierdo. Ainsi, nous proposons un examen pluriel de l'énigme principale du texte : une mélodie que le protagoniste du conte identifie à la voix divine.

**Mots-clés :** conte fantastique, Dieu, feu, mélodie, énigme

**Resumen:** El objetivo de este artículo es el de analizar algunas variantes del género fantástico en el cuento "La voz del mar" (2006), del libro homónimo de Eduardo Ramos-Izquierdo. Así, proponemos un examen plural del enigma principal del texto: una melodía que el protagonista del relato identifica con la voz divina.

**Palabras clave:** cuento fantástico, Dios, incendio, melodía, enigma

**Abstract:** The objective of this article is to analyse some variations of the fantastic genre in Eduardo Ramos-Izquierdo's short story "La voz del mar" (2006), included in a volume bearing the same title. A thorough examination of the main enigma of the text is offered, that is, how the protagonist identifies a melody with the divine voice.

**Keywords:** fantastic story, God, fire, melody, enigma

## Introducción

En el ámbito de la literatura universal, el cuento fantástico alcanza un intenso período de desarrollo en el siglo XIX en varias áreas culturales importantes y, específicamente, en las de la literatura alemana y la francesa.

Así, por ejemplo, Ernst Theodor Wilhelm Amadeus Hoffman lleva a un alto nivel de desarrollo el género fantástico en obras como *Los elixires del diablo* (*Die Elixiere des Teufels*, 1816) y *La princesa Brambilla* (*Prinzessin Brambilla*, 1820). En Francia, recordemos la notable figura de Guy de Maupassant, autor de obras maestras del cuento fantástico como, entre otras, “Apparition” (1883), “La Main” (1883), “Lui” (1883) y “Le Horla” (1886). Para ambos escritores, este género constituye una forma crítica de aproximación a la realidad histórica y sus figuras fantásticas se inscriben en dicha realidad.

En la tradición canónica de estos autores quisiéramos situar a Eduardo Ramos-Izquierdo, en cuya obra la vivencia humana está captada en varias vertientes entre las que lo fantástico desempeña un papel principal. En efecto, la multiplicidad de canales de información y el carácter amplio y complejo de sus propuestas literarias contribuyen a dar de la realidad una imagen contrastada y cambiante, capaz de poner de manifiesto divergencias y contradicciones. A través de la vivencia de lo humano tal y como aparece en el cuento “La voz del mar”, se aprecia en particular la capacidad del autor de revelar, indagando entre lo real y las apariencias, la ambigüedad fundamental que afecta a los distintos niveles de las relaciones humanas.

### 1. Los elementos textuales

El cuento “La voz del mar” está estructurado alrededor de la extraña historia de la trágica muerte de Ernesto, un musicólogo mexicano, y de su compañera Liza, dueña de una galería en una ciudad de la Costa Este donde ambos residen. Felipe, un reportero fotográfico, amigo de la infancia de Ernesto, funge como la voz narradora. Le escribe una carta a Julián, un amigo de ambos desde la niñez, acerca de la reciente muerte de la pareja. A través del género epistolar, Felipe lo pone al tanto de varios momentos de su relación con la pareja que contrastan con las informaciones difundidas por la prensa sobre la muerte de los personajes durante el misterioso incendio de su casa.

Ernesto realiza una investigación sobre la obra de Carlo Gesualdo en un proyecto que ha recibido el apoyo financiero de una fundación norteamericana. Ahora bien, el día en que escucha una extraña melodía en la playa, se inicia un cambio de rumbo radical en su existencia, ya que considera que ha descubierto “una veta maravillosa en su vida profesional” (*La voz del mar*

107). A partir de este momento, la misteriosa melodía se convierte en su nuevo proyecto de investigación que se propone presentar al jurado de expertos de la Fundación a principios del año para solicitar la renovación de su subsidio.

Por desgracia, la presentación de Ernesto fracasa. Los expertos consideran que se trata de un proyecto de "dudosas perspectivas". Uno de ellos le reprocha incluso de gastarles "una pésima broma al presentarles una supuesta música que resultaba inaudible dentro de la masa sonora de la grabación". Y añade "que su oído absoluto solo le había permitido escuchar el oleaje y los graznidos de algunas aves marinas" (107).

En consecuencia, el Comité de expertos rechaza el nuevo proyecto de Ernesto y le recomienda que vuelva a la investigación de la obra de Gesualdo. Ahora bien, él tiene la plena convicción de que la melodía escuchada en la playa es un mensaje divino. Decide entonces consagrar su vida a descifrarlo y poco le importa renunciar al contrato de investigación. Es más, a partir de ese momento, comprender la dimensión profética de ese mensaje se convierte en la razón misma de su vida. Así, a través de la melodía, Dios habría enviado ese mensaje que va más allá de la creación artística humana. El hecho de que Ernesto distinga una dimensión de lo religioso nos ayuda a comprender su actitud frente a sus interlocutores: su esposa, sus amigos y, en particular, los expertos del comité. Efectivamente, Ernesto se impone descifrar la clave secreta de un mensaje divino.

La contradicción fundamental entre la naturaleza de los dos diferentes proyectos explica la discrepancia entre los protagonistas. La decepción y la cólera de Ernesto son la consecuencia de la incomprensión y del rechazo del Comité de expertos que le resulta imposible entender y aceptar. Desde su perspectiva, no nos encontramos en el ámbito de lo científico, sino más bien en el de lo sagrado. Esta nueva dimensión que Ernesto le confiere a su trabajo se confirma a través de alguna bibliografía que ha compilado en el marco del nuevo proyecto y que Felipe distingue al visitar su casa:

Vi cómo en los libreros de la sala de trabajo empezaron a resaltar los nuevos libros de análisis y teoría musical; descubrí, con un dejo de sorpresa, algunos títulos científicos, esotéricos y religiosos (108-109).

Por otra parte, el amigo, que en algún momento escuchó la grabación de la melodía, le explicita a Julián, el destinatario de la carta:

Tengo que confesarte que desde el principio la grabación me sorprendió de manera particular. Digo particular porque sólo

alcancé a distinguir el simple ruido del oleaje marino y nada más (109).

Ahora bien, después de un par de maniobras en la computadora, Ernesto consigue que Liza y Felipe perciban lo extraño:

Manipuló entonces con el teclado las líneas de las gráficas que se fueron separando. De pronto apareció la ondulación de una línea que se distinguía por completo de las demás. Nos señaló que esa era la melodía. Atónitos, observamos a continuación cómo encendía de nuevo el lector y comenzamos a distinguir una melodía harto singular (110).

El testimonio de Felipe confirma, en la materialidad de la melodía, su unicidad. Además, señala el efecto perturbador de algunas sensaciones:

Nunca podré olvidar, eso sí, la sensación de peso y rigidez que mi cuerpo comenzó a experimentar desde los primeros sonidos. Sentí una especie de disgregación y de vacío en la cabeza, pero sobre todo tuve la sensación de que mis ojos perdían la visión de las cosas. Creo, sin exagerar, que si la hubiera seguido escuchando, habría perdido el conocimiento (110).

Añade también que Liza experimentó sensaciones similares. Así pues, este extraño testimonio tiende a demostrar, de alguna manera, el carácter esotérico, sagrado de la melodía y el estatuto de elegido de Ernesto.

## **2. El campo morfo-genético.**

Acabamos de comprobar que la diégesis del cuento está organizada alrededor de una melodía escuchada en una playa y del protagonista de dicha audición. Ahora bien, la cuestión que se plantea es la de considerar si esa melodía constituye un lenguaje capaz de revelar un misterio. En su carta a Julián, Felipe es sin duda asertivo, pues puntualiza: "Lo que le escuché a Ernesto era mucho más profundo. Su conclusión afirmaba con firmeza que esa melodía era la voz de Dios (111)".

Vemos que la narración se desarrolla a partir de este eje central que establece un campo morfo-genético gracias a las siguientes polaridades léxico-semánticas: humano/divino, sagrado/profano.

Si la melodía escuchada es divina, se entienden las dificultades que experimentan los humanos para descifrarla y entenderla. Se trata de un mensaje destinado a un elegido de Dios, un profeta, con la misión de descifrar y difundir la melodía divina según un código determinado. Así, Ernesto cobra una dimensión profética.

Por lo tanto, al evocar la melodía escuchada en la playa, se puede justificar el uso del concepto de revelación, que nos



remite a las tres grandes religiones monoteístas: el judaísmo, el cristianismo y el islam. En las tres, la revelación se da a través de un personaje elegido por Dios a quien Él anuncia su voluntad de algo que espera de los hombres.

Si Ernesto percibe el misterio de lo divino en la melodía, el mensaje secreto es solamente descifrable por el "iniciado" cuya misión es la de *revelar lo oculto*, aquello a lo que el hombre ordinario no tiene acceso. Así, aparece la dimensión esotérica de Ernesto en cuanto destinatario de la misteriosa melodía escuchada en la playa que le confiere el estatuto de profeta.

En otras palabras, postulamos que Ernesto funciona en el texto como una deconstrucción del personaje bíblico de Moisés; y esa interpretación se sustenta con su muerte en el incendio provocado por la computadora donde estaba archivada la misteriosa música.

Recordemos el intertexto bíblico de Éxodo 19, 17-21:

<sup>17</sup> Moisés hizo salir al pueblo del campamento, al encuentro de Dios, y se detuvieron al pie del monte.

<sup>18</sup> Todo el monte Sinaí humeaba, porque Yahvé había descendido sobre él en el fuego. El humo ascendía, como si fuera el de un horno, y todo el monte retemblaba con violencia.

<sup>19</sup> El sonido de la trompeta se hacía cada vez más fuerte. Moisés hablaba y Dios le respondía con el trueno.

<sup>20</sup> Yahvé bajó al monte Sinaí, a la cumbre del monte, y mandó a Moisés que subiera a la cima. Moisés subió.

<sup>21</sup> Yahvé dijo a Moisés: «Baja y advierte al pueblo que no traspase los límites para ver a Yahvé, porque morirían muchos de ellos" (119-120).

La primera observación que se impone es la presencia de dos elementos determinantes del texto bíblico en el cuento: la música y el fuego. Estos elementos son señales emblemáticas de la presencia de Dios. En el cuento, ambos indicios evocan también su presencia en la intuición de Ernesto. Por consiguiente, nos encontramos frente a un proceso de deconstrucción del mito bíblico y de su redistribución bajo la forma de un personaje quien, después de escuchar la extraña melodía en la playa, se propone descifrarla convencido de que se trata de la voz de Dios. Esa decisión lo lleva a situarse al margen del universo humano, actuando como un profeta capaz de entender el mensaje divino.

La intensa felicidad manifestada por Ernesto al anunciarle a Felipe que ha concluido la misión de descifrar la misteriosa melodía y, por otra parte, su muerte trágica en el incendio fortalecen aún más esta dimensión esotérica del personaje a la vez que lo alejan de la esfera humana. Efectivamente, Ernesto y su pareja fallecen de manera inesperada en un incendio supuestamente provocado por la computadora donde se

encontraba el archivo de la misteriosa melodía.

Los cadáveres enlazados de Ernesto y Liza en la habitación destruida por el fuego, suscitan interpretaciones tendenciosas y amarillistas de la prensa en cuanto al origen del incendio. En algunas se pone en tela de juicio la salud mental de Ernesto por haberse creído encargado de una misión sobrenatural de descifrar la melodía misteriosa. Interpretada como locura, esta sería la causa del incendio.

Ahora bien, pese a dejar espacio a las dudas, el cuento privilegia una interpretación contraria a través del testimonio de Felipe en su carta. Los contactos frecuentes que ha tenido con la pareja y la complicidad con Julián, sugiere que la versión de Ernesto tiene un auténtico asidero. Según el narrador, la voz del mar escuchada por Ernesto es digna de fe.

Puestas en oposición en torno a una racionalidad y una religiosidad, las dos interpretaciones permiten vislumbrar en otro nivel exegético como funciona la sociedad a la que pertenecen Ernesto y el conjunto de los personajes de su microcosmos.

### **3. El sistema de mediaciones**

Como todo texto literario, el cuento que estamos examinando implica la lectura de una sociedad y de una historia. Esto nos lleva a plantear el problema central del modo de absorción de la sociedad por un texto literario dado. A diferencia de la sociología tradicional, afirmamos la correlación entre la obra literaria y la sociedad, siguiendo los análisis de Edmond Cros:

Elle s'en distingue, surtout, par le fait qu'elle postule que la réalité référentielle subit, sous l'effet de l'écriture, un processus de transformation sémantique qui code ce référent sous la forme d'éléments structurels et formels, ce qui suppose que soient reconstituées l'ensemble des médiations qui déconstruisent, déplacent, réorganisent et resémantisent les différentes représentations du vécu individuel et collectif (37).

Entre los diferentes tipos de mediaciones posibles, vamos a seleccionar los mecanismos de aquellas de lo pre-discursivo y discursivo que ponen en juego los articuladores que Cros ha llamado “ideosemas”.

En el relato analizado, dos elementos nos sitúan en la sociedad de referencia cultural original: Yucatán y Tulum. Puesto que el texto alude al México contemporáneo, en el marco de la sociedad norteamericana de la misma época y en su discurso social, lo sagrado y lo profano se enfrentan en una dialéctica que el cuento expresa a través de la postura de Ernesto y la de los representantes de la institución, la Fundación, responsable del financiamiento del proyecto.

La oposición radical entre Ernesto y los tres expertos aparece como la expresión de una ideología materializada. Mientras

Ernesto habla de la voz de Dios, "todos coincidieron en instarlo a que olvidara la absurda aventura que les proponía y que continuara su proyecto sobre la música de Gesualdo que tanto les interesaba (107)".

Corroboramos, desde luego, que lo que subyace es la orientación de la práctica científica. Dos opciones se ofrecían al investigador Ernesto: la opción profana y la opción sagrada o esotérica.

El ideosema es precisamente la ideología materializada que funciona como una estructura organizadora de un conjunto discursivo intratextual. Este se reproduce a lo largo del relato y participa de esa forma en la programación de la producción del sentido. Además, articula el texto sobre el discurso social profundo fuera del texto. De esa forma, el ideosema, que por su funcionamiento forma parte de un conjunto discursivo, constituye uno de los vectores intratextuales de la sociedad externa al relato.

Volviendo a "La voz del mar", la identificación de las causas del incendio genera discursos contradictorios. Los más violentos se esmeran en presentar a Ernesto como un enfermo mental, por su proyecto de investigar una materia misteriosa y ponen de relieve su obstinación como el signo de su locura.

Esto significa que, en su estado actual, la sociedad contemporánea, por lo menos la mayoría de su población, no puede entender la opción de Ernesto, la de dedicarse a una investigación científica cuyo objetivo es la comprensión de un mensaje esotérico o religioso. Efectivamente, en el conjunto de las sociedades actuales, lo sagrado ocupa un lugar cada vez más reducido. En realidad, la vida misma está perdiendo su carácter sagrado como creación divina.

La interpretación que asume que el incendio responsable de la muerte trágica de la pareja es el producto de un acceso de locura de Ernesto, implica rechazar su misión de profeta, la de descifrar un mensaje divino. Aún más, es una profanación del estatuto esotérico de Ernesto, rebajado al de un vulgar criminal. Y eso constituye, *hélas*, una de las dimensiones de la modernidad. El desarrollo de la ciencia propicia una visión profana del universo y de la vida. A pesar de la persistencia en algunas sociedades de la fuerte valoración de lo religioso, la evolución general del mundo ha tendido hacia una vía de secularización y tolerancia en materia de creencias. Además, desde la aparición de la teoría de la evolución de Charles Darwin, el concepto de creación se cuestiona cada vez más, reduciendo así el espacio ocupado con anterioridad por lo sagrado.

El destino del hombre en general, así como la actitud de Ernesto en particular, subrayan que el ser humano sigue en la incapacidad de explicar lo que se relaciona con su estancia en el

mundo. Al aspirar a la vida eterna, el hombre sabe que no hay remedio contra la muerte. La muerte, el sufrimiento, el hambre, las angustias de la existencia son los factores que mueven a los hombres a buscar la protección de un Ser supremo que garantice otra existencia después de la muerte inevitable. Así, la religión desempeña el papel de protección de los hombres contra el temor a la muerte. Y es dentro de la problemática de la muerte donde hay que buscar las razones profundas de la conducta de Ernesto.

La muerte de Ernesto sobreviene después de que ha afirmado su triunfo en la misión de descifrar el mensaje divino. Si ha cumplido esa misión que Dios le ha confiado, cómo interpretar su muerte. La cuestión es harto compleja porque inclusive, nos señalan los textos bíblicos, la figura misma de Cristo tuvo que pasar por la muerte antes de ascender a los cielos para preparar el final del mundo. Pero también la trágica muerte de Ernesto puede ser vista de otra manera: la de un castigo en el marco de una visión sagrada o religiosa de esa muerte. En este sentido, lo que estaría en juego sería la curiosidad de Ernesto de descifrar un mensaje misterioso, quizá prohibido a los hombres.

El interés mayor de los ideosemas en tanto elementos mórficos articulados a las prácticas sociales o discursivas reside precisamente en su papel de elementos estructurantes que los transforma en vectores de toda memorización de los eventos de la vida social.

En el relato “La voz del mar”, a nivel de las macrosecuencias como de los roles actanciales, opera la función de la transgresión que se materializa a través de las conclusiones de los tres expertos de la Fundación, y también en los discursos que acusan a Ernesto de locura. La muerte de Ernesto sería la consecuencia de la infracción de las prohibiciones divinas o la negación de la sociedad de enterarse precisamente del mensaje divino. La semiótica de la transgresión pone de relieve la negación de Dios como autoridad suprema. En la actual sociedad globalizada, la cuestión se plantea tanto a nivel de las tradiciones indígenas y de sus dioses como al de la sociedad moderna con las religiones cristianas.

En nuestra época prolifera en el mundo una diversidad de ramas del cristianismo, en tensión a partir de las reformas de Martin Luther. A lo largo de los siglos, desde el Renacimiento, numerosos crímenes han sido cometidos en nombre de la fe cristiana. Son, en realidad, otras tantas transgresiones de las leyes que Dios había dictado a Moisés en el Sinaí. La violación de la persona humana bajo una multitud de formas forma parte de ellas.

Las sociedades contemporáneas inmersas en el consumismo han conducido a nuestro planeta a la agonía y ciegamente

buscan una salida. No olvidemos tampoco la transgresión ecológica que se traduce por la destrucción sistemática del equilibrio del ecosistema y de una explotación salvaje de los recursos del subsuelo y de las selvas. La naturaleza sometida de esa forma a una agresión salvaje, se defiende con huracanes, ciclones, lluvias diluvianas. Así, responde a las graves heridas sufridas en su organismo.

En este marco, "La voz del mar" representa un grito de alarma contra todas las transgresiones que constituyen un agravio a la vida humana.

De alguna manera, la muerte de Ernesto y Liza aparece como el sacrificio supremo para llamar la atención sobre el destino de la humanidad, aquejada por las permanentes transgresiones en nombre del progreso o de la economía de los principios de prudencia y de protección de la vida.

### **Conclusión**

Cuento fantástico, "La voz del mar" constituye una exploración angustiosa de un presente. En nuestra arrogante época, enfrentada a sus propios demonios como son las transgresiones de las leyes de la naturaleza, las negaciones de los valores humanos, el consumismo salvaje, el texto aborda las cuestiones relativas al tratamiento de las informaciones y hace hincapié en el riesgo, cada vez más importante, del predominio de las apariencias sobre las realidades.

Altamente valorable resulta que, a pesar de la extensión reducida de la forma genérica del cuento, el texto consigue abarcar un amplio conjunto de problemas gracias a la eficacia de su escritura.

## **Bibliografía**

- Biblia de Jerusalén. Nueva edición totalmente revisada y aumentada.*  
Bilbao : Editorial Desclée De Brouwer, S. A., 2009.
- Cros, Edmond. *Sociocritique*. Paris: L'Harmattan, 2003.
- Hoffmann, Ernst T. A. *La princesa Brambilla* [1820 en alemán].  
Madrid : La Fontana literaria, 1974.
- Hoffmann, Ernst T. A. *Los elixires del diablo* [1816 en alemán].  
Madrid : Akal, 2008.
- Maupassant, Guy. *Contes et nouvelles*. T. 1 et t. 2. Ed. Louis Forestier.  
Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1974, 1979.
- Ramos-Izquierdo, Eduardo. *La voz del mar*. México/Paris : Rilma 2,  
2006.

# La novela corta moderna o *nouvelle*, más allá del cuento y la novela

José Cardona-López  
Texas A&M International University  
[cardona@tamiu.edu](mailto:cardona@tamiu.edu)

Citation recommandée : Cardona-López, José. “La novela corta moderna o *nouvelle*, más allá del cuento y de la novela”. *Les Ateliers du SAL* 16 (2020) : 83-93.

**Résumé :** La nouvelle moderne est un objet d'ordre artistique de concentration et de suggestion, où on distingue une tension entre l'objectif et le subjectif, des éléments qui la rapprochent d'autres formes littéraires. C'est pourquoi cet article analyse la proximité de la nouvelle moderne avec le drame et le poème, qui produisent également leurs effets esthétiques sur une longueur courte ou moyenne.

**Mots-clés :** Nouvelle, conte, roman, drame, poème

**Resumen:** La novela corta moderna es un objeto de orden artístico de la concentración y la sugerencia, en el que sobresale una tensión entre lo objetivo y lo subjetivo, circunstancias que la acercan a otras formas literarias. Así, en este artículo se analiza la cercanía de la novela corta moderna con el drama y el poema, que también logran sus efectos estéticos mediante una corta o mediana extensión.

**Palabras clave:** Novela corta, cuento, novela, drama, poema

**Abstract:** The modern short novel is an object of artistic order of concentration and suggestion. There is a tension between objectivity and subjectivity, which emerge as circumstances that bring the modern short novel closer to other literary forms. This article analyses its closeness with drama and poetry, which also achieve their aesthetic effects through a short or medium length.

**Keywords:** Short novel, short story, novel, drama, poem



Quisiera exponer y discutir la cercanía de la novela corta moderna o *nouvelle* con el drama y el poema, expresiones literarias y artísticas que también logran sus efectos estéticos mediante una lectura de tiempo breve. Como paso previo hablaré un poco sobre sus relaciones con el cuento y la novela<sup>1</sup>.

### **La novela corta moderna entre el cuento y la novela**

La *Novellentheorie* o teoría alemana de la novela corta moderna tuvo sus planteamientos más esenciales durante todo el siglo XIX. Más tarde, y gracias a ella, en las discusiones literarias del siglo XX sobre obras narrativas cuya extensión oscila entre la del cuento y la novela se ha desarrollado una retórica en la que ha sido frecuente comparar la novela corta moderna con aquellas dos formas literarias. Es lo que, entre otros, hacen de manera muy juiciosa Mario Benedetti (14-29), Giles Deleuze y Félix Guattari (233-251) y Ricardo Piglia (188-205).

En la misma línea de acercamiento crítico a la novela corta moderna, Eric Eichenbaum argumenta que "[l]a novela y la *nouvelle* no son forma homogéneas sino, por el contrario, formas profundamente extrañas entre sí" (167), de igual manera Mariano Baquero Goyanes plantea que "hay más afinidad entre novela corta y cuento, que entre ambos y la novela" (23). Con estas palabras de Eichenbaum y Baquero Goyanes se vuelve a subrayar que la novela corta es una de las formas de la narrativa breve y por esa misma razón posee características internas muy diferentes a las de la novela.

Situada en el eje horizontal de la narrativa, la novela corta moderna sería una 'novela corta,' o sea que también pudiera ser un 'cuento largo.' Baquero Goyanes dice que cuento largo "alude a un asunto para cuyo desarrollo no son necesarias digresiones, pero si más palabras, más páginas" (60). El término 'cuento largo' para llamar la *nouvelle* apareció en el último tercio del siglo XIX (Ezama Gil 142). Recordando a Edgar Allan Poe un 'cuento largo' y aun una 'novela corta' terminan por enfrentar ese menosprecio nacido en el "infundado y fatal prejuicio literario que nuestra época tendrá a su cargo aniquilar: la idea de que el mero volumen de una obra debe pesar considerablemente en nuestra estimación de sus méritos" (Poe). Por lo menos, en la industria editorial este "infundado y fatal prejuicio literario" no ha desaparecido. En su posfacio a *Different Seasons* (1982), Stephen King plantea que la novela corta o *novella* es una "república bananera literaria" mal definida y de mala reputación (502). Agrega que ella es difícil de vender en el mundo editorial puesto que no se ajusta a los requisitos típicos de longitud de las revis-

---

<sup>1</sup> El presente trabajo es parte de otro más amplio sobre la novela corta moderna, en el que exploro y discuto diversos aspectos particulares de esta forma literaria.

tas o editores de libros (King 503-504). A aquellas mismas palabras vindicadoras de Poe sobre el "volumen de una obra" acude José María Merino en su artículo "Un viaje al centro: cuento y novela corta" (2003), texto en el que él destaca una virtud capital de la narrativa breve, aquel de que "en su pequeña extensión, cabe la sustancia de la gran literatura" (28). En la lectura de textos breves, el lector va construyendo su buen gusto, el que luego le servirá para "distinguir entre los productos con vocación de permanencia y los de mero consumo de temporada, la verdadera calidad de la pura apariencia" (Merino 32).

### **La novela corta moderna entre el drama y el poema**

La estructura repetitiva de la novela corta moderna que plantea Judith Leibowitz se re-desarrollan y re-examinan motivos del tema y se exponen situaciones paralelas. Así, pues, su estructura sería analógica, en tanto que su enunciación, en la que sobre todo aparece la tensión entre lo objetivo y lo subjetivo, sería irónica. Inclusive en el doble "efecto estético de la intensidad y la expansión simultáneas," (112) que según Leibowitz tiene la novela corta moderna, hay también una tensión, una ironía. Tensión entre la intensidad y la expansión, especie de sístole y diástole que da vida a esta forma literaria, es un producto de la construcción del texto mediante una voluntad del autor en que ha reinado la ironía. La ironía que pulsa a lo largo de la enunciación de la novela corta moderna permite que ésta se sitúe en otros ejes de comparación con otras formas literarias, ya no en el sintagmático de estar entre cuento y novela sino en el paradigmático del drama y la poesía.

A partir de considerar que en la *nouvelle* o novela corta son necesarios varios puntos de giro decisivos, August Wilhelm Schlegel plantea que esta necesidad la comparte con el drama (Weing 30). En 1881, Theodor Storm igualmente decía que entre el drama y la novela corta había una gran similitud (LoCicero 14), consideraciones a las que más tarde, en 1928, Paul Ernst adherirá al declarar que el drama y la novela corta poseen una relación formal y estética muy cercana, y que la una y el otro están dominados por reglas externas e internas definidas (LoCicero 15).

Respecto de estas relaciones entre la novela corta y el drama, en el siglo XVII español se produjo una situación particular. La comedia, que junto con la tragedia conformaba una de las dos formas principales del drama, pasaba a ser novela corta. A este tipo de novela corta se le llama novela corta comediesca. Autores como María de Zayas y Sotomayor, Juan Pérez de Montalbán y Alonso de Castillo y Solórzano escribieron novelas cortas de este tipo. Según Florence Yudin, en este siglo el drama y la ficción eran mutuamente inclusivos en razón de que entre ellos no

había una demarcación sólida, y esto provocó que autores como los mencionados pudieran ofrecer comedias novelizadas a un público que iba al teatro (587).

Ya en las postrimerías del siglo XIX en Hispanoamérica, ocurrirá un caso similar al del XVII en España, en el caso de una zarzuela *mise en scène* en novela corta. En 1899, en la revista *Cómico* de la ciudad de México se publicó *El de los claveles dobles* de Angel de Campo, obra que toma el argumento de *La revoltosa* de José López Silva y Carlos Fernández Shaw, con música de Ruperto Chapi, estrenada en Madrid en 1898. En 1899, esta zarzuela se presentaba con gran éxito en México, y en la versión novelizada de Ángel de Campo se introduce el caso del suicidio de una mujer, muy sonado en ese año (Adame González). En 1922, en la revista *La novela semanal* de Buenos Aires aparecerá la novela corta *La revoltosa*, con la autoría de José López Silva. En ella se adapta a un conventillo de Buenos Aires el ambiente de un patio de vecinos de Madrid, donde transcurre la historia de Mari Pepa y Felipe. En la novela corta, se añade la historia de una vecina de Mari Pepa que termina "en crimen pasional en manos de su *cafishio*" (Pierini 8).

Como puede verse, en el siglo XVII español y en los dos casos mencionados de Hispanoamérica, se pasaba de un texto ofrecido para un espectáculo destinado a un público amplio a convertirlo en otro dirigido a una lectura individual en forma de novela corta. Más adelante, en pleno siglo XX, será frecuente hacer lo contrario, lo que además pudiera considerarse como una expresión en las letras hispanas de la afirmación de la novela corta como forma literaria autónoma.

Respecto de la literatura escrita en inglés, algunas novelas cortas de Herman Melville, Henry James, Katherine Anne Porter y Carson McCullers han tenido adaptaciones al teatro, al cine y la televisión y su popularidad en estas formas compiten con las versiones originales (Flower 23). Unas de las razones para que esto haya ocurrido es que la novela corta y el drama comparten limitaciones de personajes, escenario, tiempo y tema, también una acción entera y completa, a la manera como Aristóteles lo planteaba para el drama (Flower 23). Entre 1948 y 1950, *Noon Wine* (1937) y *Pale Horse, Pale Rider* (1939) de Katherine Ann Porter fueron adaptadas como dramas radiales, que tuvieron una gran audiencia. En 1963 Edward Albee llevó al teatro *La balada del café triste* (1943) de Carson McCullers, misma que fue adaptada al cine en 1991 y bajo la dirección de Simon Callow.

En el siglo XX, el espacio dramático que en Hispanoamérica frecuentarán las adaptaciones de novelas cortas va a ser principalmente el que brinda el cine, no el teatro. Principalmente ello se debió a que durante ese siglo la dramaturgia hispanoamericana conoció un buen desarrollo y expansión, lo que le dio una

saludable condición autosuficiente para que no tuviera necesidad de acudir a tomar préstamos de otras formas literarias. Su desarrollo siempre estuvo vinculado con las grandes corrientes teatrales internacionales y por su vigor e importancia a partir de los años sesenta inclusive llegó a tener un impacto en la dramaturgia de algunos estados del sur de los Estados Unidos, el que luego se manifestaría también en el teatro chicano. Ya en el mundo del cine, un texto destinado a una lectura individual pasa a los terrenos de un espectáculo propio de multitudes o cuando menos de un público muy ampliado<sup>2</sup>.

La relación de la *nouvelle* con el drama también descansa en el tono fatalista e irracional que, de acuerdo con la *Novellentheorie*, posee esta forma literaria: "por su concentración sobre un sólo evento ella tiende a presentarlo como una posibilidad ('Zufall') y su función es revelar que lo que aparentemente es una posibilidad, y que puede aparecérsese como tal a la persona comprometida, en realidad es el destino. Así puede decirse que la actitud de la mente hacia el mundo es irracionalista" (Bennett 18). En sentido similar, Graham Good plantea que si bien la "grandeza de la tragedia fue mostrar que algunas situaciones en la vida real son verdaderas e irremediabilmente trágicas," por su parte la novela corta moderna "carece de esta objetividad: el fatalismo es del estado de ánimo del narrador, y el destino del personaje afectado es privado y excepcional" (204). Si la novela corta moderna o *nouvelle* es una expresión literaria nacida y desarrollada desde el siglo XIX, su tono fatalista acabaría por ser una manifestación de la otra gran ironía que enfrenta el romanticismo y que es propia de corrientes filosóficas del siglo XX, es esa ironía que representa la angustia del ser frente a la realidad objetiva, en la que las muecas de la historia aplastan las ilusiones de la vida. Esta circunstancia corresponde a la tensión entre lo subjetivo y lo objetivo, tan propia de la novela corta moderna. Así dicha tensión, pues, lograría expresarse en el tono fatalista, tal como sucede en el drama, un mundo de ficción donde lo objetivo suele imponerse a lo subjetivo.

---

<sup>2</sup> Entre las novelas cortas modernas hispanoamericanas adaptadas al cine destacan *El apando* de José Revueltas (Felipe Cazals, 1975); *El juguete rabioso* de Roberto Arlt (Aníbal Di Salvo y José María Paolantonio, 1984); *Las batallas en el desierto*, de José Emilio Pacheco (*Mariana, Mariana*, Alberto Isaac, 1986); *La mansión de Araucama* de Alvaro Mutis (Carlos Mayolo, 1986); *El túnel* de Ernesto Sábato (Antonio Drove, 1987); *Crónica de una muerte anunciada* de Gabriel García Márquez (Francesco Rosi, 1987); *Ardiente paciencia* de Antonio Skármeta (*Il postino*, Michael Radford, 1994); *La virgen de los sicarios* de Fernando Vallejo (Barbert Schroeder, 1999); *Arráncame la vida* de Ángeles Mastretta (Roberto Sneider, 2008) y *Luna caliente* de Mempo Giardinelli (Vicente Aranda, 2009).

La dinámica contraria de la imposición de lo objetivo sobre lo subjetivo que ocurre en el drama, es propia del poema. Dicha dinámica también está presente en la novela corta moderna gracias al tratamiento que el autor brinda a lo narrado, que suele ser de orden lírico. Tal como lo planteara Federico Schlegel en su *Relato sobre las obras poéticas de Giovanni Bocaccio* (1801), a diferencia de la poesía, en la novela corta lo subjetivo llega a tener una representación de manera indirecta, misma que "puede ser mucho más adecuada y elegante que la representación directa de la lírica, pues es exactamente lo que hay de indirecto y velado en esta forma narrativa lo que le presta un encanto superior" (Medeiros 86).

El planteamiento de Federico Schlegel luego tendrá que ver con lo expuesto por James respecto de ver la novela corta como un cuadro que apunta a efectos ricamente resumidos y tratados en escorzo y que refieren sus términos de producción (139), también con los de Leibowitz respecto de que la novela corta moderna llega a ser eminentemente una narrativa de la sugerencia (16). Escorzo, sugerencia y otras formas de expresión indirectas que están presentes en la novela corta moderna, corresponden a su brevedad, con lo que ella se movería en los espacios propios de la poesía, de la poesía lírica, pero trasponiéndolos en beneficio de aquel "encanto superior" de la novela corta.

Por su parte, Pierre Tibi argumenta que en la *nouvelle* se combinan simultáneamente lo narrativo de la novela con la brevedad del poema lírico (13). Prosigue en sus planteamientos y dice que "[a]l igual que el poema, finalmente, la *nouvelle* puede establecer un humor, un estado de ánimo, una atmósfera en lugar de tratar de articular una historia" (14). De nuevo, pues, predominio de lo subjetivo sobre lo objetivo en la enunciación, de lo lírico sobre lo narrativo.

Con el fin de lograr el tratamiento en escorzo, la sugerencia y lo expuesto por Tibi, en su enunciación o discurso la novela corta moderna acude con frecuencia a figuras retóricas y tropos para aludir, eludir y sugerir, por lo que suele hacer uso de un lenguaje que prefiere mostrar más que decir, mismo que es tan propio de la poesía. A este respecto, Liliane Louvel en su artículo "Figurer la nouvelle: notes pour un genre pressé" hace un detallado análisis de las figuras, la estilística y las herramientas de la retórica que suelen estar presentes en la enunciación de una novela corta (77-122).

Cabe señalar que los argumentos de Pierre Tibi, al igual que los de Liliane Louvel, están dirigidos de manera indistinta al análisis de cuentos y novelas cortas. Lo que corresponde a la 'confusión' que hoy en día encierra el término *nouvelle* en las letras francesas. No obstante, puesto que tales planteamientos se dan en el terreno de la narrativa breve, convienen también para utili-

zarlos en el análisis de la novela corta moderna como una forma literaria específica.

Louvel señala que "[p]ara decir lo indescriptible o lo inaudito, el escritor, llamémosle *nouvellista* en particular, debe inventar su propia locución," y para ello echará mano de figuras retóricas y tropos que más que en "otros lugares" son necesarios para la economía expresiva de la *nouvelle*, y con su uso se "[g]anará en intensidad, en concentración, lo que se perdería en el desarrollo" (78). Entre las figuras retóricas y tropos que Tibi y Louvel encuentran de manera frecuente en la *nouvelle* destacan, entre otros, la elipsis, la paralipsis, la antítesis, la paradoja, el oxymoron, el litote, el quiasmo, la metáfora, la metonimia y la sinécdoque. Louvel plantea que con la presencia frecuente de la elipsis (narrativa y textual), lo abreviado, y el anacoluto, el litote se encuentra en sus dominios, por lo que éste sería otra figura importante en la *nouvelle*. A continuación propone que el litote sea *l'Autre mère*, pues es la figura "de 'la otra escena', la presencia de una ausencia" (100). Este planteamiento viene a ser una 'respuesta' a la *figure-mère* que para Tibi es la sinécdoque, en razón de que la *nouvelle* sería la parte de un todo al argumentar que ella "se relaciona con el ensayo y el boceto, términos significativos por la noción de inacabados que transmiten" (62). Son palabras que, como puede verse, todavía sitúan la novela corta moderna en el eje horizontal en que la asocian con la novela.

Con los planteamientos de Tibi y Louvel respecto de las figuras retóricas y tropos presentes en la novela corta moderna se avanza un poco más en la interpretación de lo que Leibowitz argumenta sobre el doble efecto estético de intensidad y expansión característico de esta forma literaria. Según Leibowitz, la complejidad del tema y la estructura repetitiva son técnicas utilizadas por el *nouvellista* y permiten a la novela corta moderna lograr aquel doble efecto estético, el cual finalmente "es el producto de un desarrollo intensivo del conflicto central de la historia, proceso en el que además se comprometen implicaciones amplias relacionadas con el tema, las que más bien se sugieren antes que desarrollarse" (Cardona-López 123). Y en esa labor de sugerir mas no desarrollar, el escritor acudiría a esa "propia locución" que señala Louvel y con la que se gana en intensidad y concentración a cambio de desarrollo.

A las identificaciones que en la novela corta moderna encuentran Tibi y Louvel habría que agregar la presencia del paralelismo, recurso importante para el desarrollo de temas en la estructura repetitiva de esta forma literaria, y que a la vez es tan propio de la poesía. Y si el lenguaje de la poesía es el que más frecuenta la construcción de una novela corta moderna, el símbolo vendría a ser un tropo de presencia principal en ella puesto que, según lo plantea la *Falkentheorie*, un objeto concreto encierra el



significado de una novela corta. Ese objeto, según se desprende de lo que discute Werner Bergengruen, también puede ser abstracto (en Ahlers 394).

Para concluir y a manera de ilustración de la presencia de un lenguaje figurado y la *troponimia* que se ha señalado, quisiera mencionar *La última niebla* (1934) de María Luisa Bombal, *Los adioses* (1954) de Juan Carlos Onetti y *La última escala del Tramp Steamer* (1989) de Alvaro Mutis. En estas *nouvelles* se narra una historia mediante una enunciación o discurso de la alusión y la elusión que le asigna a cada texto una atmósfera lírica y de la sugerencia sobre la cual descansa en gran medida su eficacia y encanto ante el lector, además de su tono dramático. *La última niebla* está construida con un lenguaje de la ensoñación, lo poético y lo lírico. *Los adioses* es, por excelencia, un texto del escorzo, de la sugerencia y la ambigüedad, en tanto que en *La última escala del Tramp Steamer* lo es de lo poético y la reflexión en registro lírico.

## Bibliografía

- Adame González, Dulce María. “Presentación. Una gran parodia a ritmo de zarzuela”. Ángel de Campo. *El de los claveles*. México: UNAM, *La novela corta. Una biblioteca virtual*, 2021 (2e edición). 5-13. Web 26 de febrero 2022. <[https:// www.lanovelacorta.-com/novelas-en-transito/el-de-los-cla-veles-dobles.pdf](https://www.lanovelacorta.com/novelas-en-transito/el-de-los-claveles-dobles.pdf)>
- Ahlers, Hans Peter. “Werner Bergengruen's Metaphysics of the *Nouvelle*”. *Monatshefte*, Vol. 66, No. 4 (1974), 387-400.
- Baquero Goyanes, Mariano. *Qué es la novela. Qué es el cuento*. Murcia: Universidad de Murcia, 1988.
- Benedetti, Mario. “Tres géneros narrativos”. *Sobre artes y oficios*. Montevideo: Alfa, 1968. 14-29.
- Bennett, E. K. *A History of the German Novelle*. London: Cambridge University Press, 1970.
- Bombal, María Luisa. *La última niebla. La amortajada*. Barcelona: Seix Barral, 2005.
- Cardona-López, José. *Teoría y práctica de la nouvelle*. Ciudad Juárez: Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 1983.
- Deleuze, Gilles, et Pierre Felix Guattari. “Trois nouvelles, ou qu’est-ce qui s’est passé?”. *Capitalisme et schizophrénie. Mille plateaux*. Paris : Les Éditions Minuit, 1980. 233-251.
- Eichenbaum, Boris. “Novella, nouvelle, cuento: sobre la teoría de la prosa.” *Eco* 19.2 (1969): 161-78.
- Ezama Gil, María de los Angeles. “Algunos datos para la historia del término “novela corta” en la literatura española de fin de siglo”. *Revista de literatura* Nº 109, 1993: 141-148.
- Flower, Dean S. “Introduction”. *Eight Short Novels*. New York: Fawcett Premier, 1967. 7-20.
- Good, Graham. “Notes on the Novella.” *Novel: A Forum on Fiction*. Vol. 10. No. 3. Duke University Press, 1977. 197-211.
- James, Henry. *The Art of the Novel. Critical Prefaces*. Ed. Richard P. Blackmur. New York: Charles Scribner's Sons, 1947.
- King, Stephen. “Postface”. *Different Seasons*. New York: Penguin Books, 1983. 499-507.
- Leibowitz, Judith. *Narrative Purpose in the Novella*. Paris: Mouton, 1974.
- LoCicero, Donald. *Novellentheorie. The Practicality of the Theoretical*. The Hague: Mouton, 1970.
- Louvel, Liliane. “Figurer la nouvelle: Notes pour un genre pressé”. Ed. Paul Carmignani. *Aspects de la nouvelle (II)*. Perpignan: Presses Universitaires de Perpignan, 1995. 77-122.
- Merino, José María. “Un viaje al centro.” *Revista de la Cátedra Miguel Delibes*, 1 (2003): 25-32.
- Mutis, Alvaro. *La última escala del Tramp Steamer*. Bogotá: Arango editores, 1989.
- Onetti, Juan Carlos. *Los adioses*. Madrid: Punto de lectura, 2007.
- Pierini, Margarita. “Presencias de España en La Novela Semanal de Buenos Aires.” *I Congreso Internacional de Literatura y Cultura Españolas Contemporáneas 1 al 3 de octubre de 2008 La Plata, Argentina. Los siglos XX y XXI. Universidad Nacional de La Plata*. La Plata: Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación,



2008. Web 26 de febrero 2022. <[http://www.fuentesmemoria.fahce.unlp.edu.ar/trab\\_eventos/ev.350/ev.350.pdf](http://www.fuentesmemoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.350/ev.350.pdf)>
- Piglia, Ricardo. "Secreto y narración. Tesis sobre la *nouvelle*". Ed. Eduardo Becerra. *El arquero inmóvil. Nuevas poéticas sobre el cuento*. Madrid: Páginas de Espuma, 2006. 187-205.
- Poe, Edgar Allan. *Hawthorne*. Trad. Julio Cortázar. Narrativas. Web 26 de febrero 2022. <<https://www.narrativas.com.ar/hawthorne-edgar-allan-poe/>>
- Schlegel, Friedrich. "Relato sobre as obras poéticas de Giovanni Boccaccio". Ed. Constantino Luz Medeiros. *Relato sobre as obras poéticas de Giovanni Boccaccio*. Sao Paulo: Diss. Universidade de São Paulo, 2011. 66-89.
- Tibi, Pierre. "Essai de compréhension d'un genre". Ed. Paul Carmignani. *Aspects de la nouvelle (II)*. Perpignan: Presses Universitaires de Perpignan, 1995. 9-76.
- Weing, Siegfried. *The German Novella: Two Centuries of Criticism*. Columbia, SC: Camden House, 1994.
- Yudis, Florence. "Theory and Practice of the 'novela comediesca'". *Romanische Forschungen*, 81. H. 4 (1969), 585-594.

**Mélanges**

# **“Flor azteca”: la correspondencia Alfonso Reyes-Victoria Ocampo y la escritura de Luisa Valenzuela: autorías en red**

Roberto Domínguez Cáceres,  
Tecnológico de Monterrey  
[rdomingu@tec.mx](mailto:rdomingu@tec.mx)

Citation recommandée: Domínguez Cáceres , Roberto. “ ‘Flor azteca’: la correspondencia de Alfonso Reyes-Victoria Ocampo y la escritura de Luisa Valenzuela”. *Les Ateliers du SAL* 16 (2020) : 95-108.

**Résumé :** Victoria Ocampo appelle son ami Alfonso Reyes « fleur aztèque » à cause d'un monstre de foire qu'elle a vu à Buenos Aires. Reyes privilégie une amitié profonde faite d'affinité intellectuelle et d'une subtile persécution amoureuse. Luisa Valenzuela utilise la fleur aztèque dans *Hay que sonreír*. Pour tous, le corps et le concept d'écriture instaurent des clés pour les définir comme des textes en réseau selon Fernández Mallo

**Mots-clés :** amitié, résidu, correspondance, Fleur aztèque, corps

**Resumen:** Victoria Ocampo llama "flor azteca" a su amigo Alfonso Reyes por un freak de feria que vio en Buenos Aires. Reyes apunta una amistad profunda de afinidad intelectual y una sutil persecución amorosa. Luisa Valenzuela emplea la flor azteca en *Hay que sonreír*. En todos, el cuerpo y la noción de escritura promueven claves para definirlos como textos en red según Fernández Mallo.

**Palabras clave:** amistad, residuo, correspondencia, flor azteca, cuerpo

**Abstract:** Victoria Ocampo calls her friend Alfonso Reyes "Aztec flower" because of a fair freak he saw in Buenos Aires. Reyes points out a deep friendship, based on intellectual affinity, and a subtle love persecution. Luisa Valenzuela uses the Aztec flower in *Hay que sonreír*. According to Fernández Mallo, in all these examples, the body and the notion of writing offer clues to define them as online texts.

**Keywords:** friendship, residue, correspondence, Aztec flower, body

## Introducción

Los tres autores del título de estas líneas forman una red. Proponemos activar algunos vínculos entre ellos, dejando otros en reposo. Leemos la correspondencia Ocampo-Reyes como objeto complejo, siguiendo la definición de Agustín Fernández Mallo. Consideramos que la escritura de Luisa Valenzuela resignifica un residuo del imaginario popular (flor azteca) y lo convierte en emblema crítico del presente.

Revisamos la correspondencia entre Victoria Ocampo y Alfonso Reyes en la edición de Héctor Perea, para proponer en estas líneas su escritura y su lectura como actos de intelectualidad y corporalidad de sus autores.

Para Fernández Mallo, los objetos complejos, las cosas, no son ni construcciones puramente objetuales ni separadas totalmente de lo humano, sino que son "objetos en red". Las entidades y las cosas que forman nuestra realidad son cada una de ellas una red en la que se conecta toda clase de facetas y características materiales, lingüísticas, históricas, políticas y sociales, de tal suerte que forman una red de intercambios materiales y simbólicos que no pueden manifestarse al mismo tiempo; según como se mire aparecerá una faceta u otra, o una mezcla de facetas (Fernández Mallo 21).

Los objetos complejos son entidades cerradas y abiertas al mismo tiempo, materia y energía, materiales todos ellos que salen y después, transformados, regresan al sistema en forma de retroalimentación; así el sistema nunca muta porque aprende. Para leer una correspondencia hoy como objeto complejo, debemos entender la escritura y la lectura como actividades físicas, corporales y complementarias, en las cuales se debe meter el cuerpo, pues es con el cuerpo con el que se llegará a un estado de conciencia intelectual completo.

Para aproximarnos, buscaremos vínculos en la correspondencia entre Victoria Ocampo y Alfonso Reyes, en la que aparece la expresión "flor azteca", que entendemos como un residuo sabiamente recuperado por Luisa Valenzuela en su primera novela *Hay que sonreír* (1966). Con ella se puede elaborar una reflexión sobre el peso contemporáneo de la apariencia de felicidad ante las tribulaciones provocadas por la violencia en México.

En una misma semana del mes de noviembre de 2019, nos enteramos de la "libertad" del Chapito<sup>1</sup>, que nos habla del estado de cosas que guarda el poder y sus luchas en el territorio nacional; también nos enteramos de un dato más esperanzador: la noticia del premio Carlos Fuentes otorgado a Luisa Valenzuela por su obra literaria. Los extremos se tocan: lo oscuro y lo luminoso nos piden considerar la realidad compleja unida por la mi-

---

<sup>1</sup> Hijo del narcotraficante mexicano el "Chapo Guzmán", quien actualmente está preso en Estados Unidos.

rada que nos permite leer objetos culturales en red. ¿Y dónde nos colocaremos nosotros?

### 1. Sobre la Flor Azteca como objeto complejo

La llamada realidad, adopta bajo esta óptica una nueva ontología: las cosas no son ni construcciones puramente objetuales y separadas de lo humano –como dice el realismo clásico–, ni tampoco son sólo construcciones lingüísticas y políticas –como aseguró el pensamiento continental posmodernista– sino que son “objetos red”. En efecto, las entidades y las cosas que forman nuestra realidad son cada una de ellas una red en la que se conecta toda clase de facetas y características materiales, lingüísticas, históricas, políticas y sociales; según como se mire aparecerá una faceta u otra, o una mezcla de facetas. Hoy, preguntarse qué es lo real, equivale a dar un paso adelante respecto a aquellas cosmovisiones del siglo XX a fin de intentar construir una imagen que se adapte a la complejidad en la que se ha instalado lo contemporáneo. Coincidimos con el autor de *Teoría general de la basura*, en que la realidad ni ha estado ni está ni estará nunca fragmentada, sino que está organizada en red; la fragmentación es el resultado de no haber cambiado nuestro instrumento de visión sobre la causalidad de los eventos: “Lo que suponíamos desdeñables residuos materiales y simbólicos, deben verse como residuos complejos, coherentemente conectados en diferentes redes analógicas o (post)digitales. El modo de narrar esta realidad es el realismo complejo” (26).

Para Fernández Mallo, los objetos complejos son entidades cerradas y abiertas al mismo tiempo, materia y energía con el exterior, materiales todos ellos que salen y después, transformados, regresan al sistema en forma de retroalimentación: el sistema nunca muta porque aprende. Su propósito en *Teoría de la basura* es detectar esas características de los productos culturales, investigar qué lectura toman hoy los productos artísticos bajo la óptica de la complejidad y lo que es más importante, ver si ese resultado nos es útil para comprender el entorno en el cual éstos se dan. Para el autor, la idea de “Realismo Complejo” está acotada al campo de los productos culturales y, en concreto, a aquellos que rescatan los despojos y la chatarra que la cultura normativa deja a su paso (22). Léase así esta cita:

Mi **taza**, justo como acabo de apoyarla en mis **labios** para **beber café**, es una entidad compleja, conformada por nodos y unos enlaces, mi **taza** es una red embebida en una ingente maraña de otras redes, su identidad como **taza** se me presenta así como un fenómeno emergente. A la clase narrativa, totalmente

realista y que no obvia esa red compleja que es mi **taza** es a lo que llamo Realismo Complejo (22)<sup>2</sup>.

Hagamos una relectura, sustituyendo el objeto complejo "taza" por "texto", quedaría: Mi **texto**, justo como acabo de apoyarlo en mis **manos** para **leerlo**, es una entidad compleja, conformada por nodos y unos enlaces, mi **texto** es una red embebida en una ingente maraña de otras redes, su identidad como **texto** se me presenta así como un fenómeno emergente. A la clase narrativa, totalmente realista y que no obvia esa red compleja que es mi **texto** es a lo que llamo Realismo Complejo. Es lo que yo llamo lo re(d)al: lo real que está en la red, lo real que podemos descubrir en red con otro objeto; así un texto gana peso o realidad cuando lo leemos en red.

Por ejemplo, ya se había leído la importancia de la correspondencia entre Alfonso Reyes y Victoria Ocampo, pero no se había considerado extender la noción de "flor azteca" como expresión (símbolo) que lleva a nuevas lecturas de la apariencia de felicidad ante lo adverso ni tampoco de relacionarla con la obra de Luisa Valenzuela. Este hueco puede ser llenado si recuperamos un residuo (la flor azteca) y lo proponemos como relectura en red al vincularlo a los tres autores.

Para poder rellenar ese hueco, hay que darle alguna forma posible para hallar su continuidad. El puente natural, que por necesidad ha de haber entre las imágenes del mundo que nos formamos en nuestra mente (teorías) y las imágenes del mundo que nos ofrece la experiencia empírica y cotidiana (aplicaciones prácticas), puede ayudarnos a rellenar ese hueco. Así, nace la posibilidad de poner a dialogar los textos, al momento de rastrear dentro de ellos el residuo de "flor azteca".

En "A manera de prólogo", Miguel Capistrán dice: "El borge-siano monólogo, alentado por la "querida flor azteca" (de este modo se refería Victoria Ocampo a don Alfonso, llamándolo así en alusión a una de las figuras de la lotería argentina), prosiguió mientras nos dirigíamos a la exposición bibliográfica con tema mexicano."

Capistrán repite un error: "flor azteca" no es una figura de la lotería, es una atracción de feria popular, que fue en los años treinta un verdadero acontecimiento para el público bonaerense:

LA FLOR AZTECA SE PRESENTÓ ANOCHE AL PÚBLICO. Dentro de su especie, es un espectáculo superior a todo lo visto". "Luego de la expectativa que habían encendido los llamativos letreros y el decorado azteca que lucen el frente del local N° 1259 de la calle Corrientes, la Flor Azteca, médium de transmisión del pensamiento y experimentos de telepatía, se presentó anoche al público de Buenos Aires (Somma, 2015).

<sup>2</sup> Las negritas son más.



‘Flor azteca’ se refiere a un truco de magia con espejos, irónicamente calificado como “eminentemente científico” (Somma, 2015) que atrae la curiosidad de la gente, que fascina porque despierta la curiosidad y está envuelto en un misterio vagamente exótico por su vínculo con México. Alfonso Reyes quizá comparta algunas características de la “flor azteca”; como sea, Victoria Ocampo, le asestó el epíteto a Reyes porque consigue el interés de quienes lo leen, porque su voz como en el truco habla y responde preguntas, entretiene, fascina y también aterra con su sabiduría; Reyes convierte un libro en una suerte de cabeza sin cuerpo, tal como si fuera esa rara flor azteca.

## 2. La carta cuerpo

Ampliamente estudiada y con complejidades superiores al propósito de estas líneas, diremos sólo que la correspondencia supone una retórica, una claridad y una capacidad de suspenso que hoy, para un emisor receptor de mensajes instantáneos, son incomprensibles o insoportables.

La carta no es sólo data/texto sino reconfiguración del momento de su escritura, del ánimo y estado de su emisor y una prefiguración del receptor. Al estudiar una correspondencia es necesaria una arqueología de la inmediatez, que implica dar con el peso de la palabra intercambiada, calibrar la extensión, la frecuencia, la densidad de los mensajes. Pensemos en “te abraza”, (un galicismo para te besa) “te saluda”, “te aguarda”, “queda en espera” como avisos de continuidad y no cierres. Pensemos en “querido”, “muy querida”, “queridísima” como gradaciones del efecto, superlativos *in crescendo*, intraducibles en el lenguaje del emoticón.

La carta hace las veces del cuerpo del emisor: “recibir una carta suya, es como recibir un beso” le dice Reyes a Ocampo. Porque en ese modo de amistad, la carta siguiente es la forma de garantizar el vínculo: a la carta se la espera, se la estruja contra el pecho (al menos en la películas), se la besa o se la rompe en pedazos o se la quema; se la guarda o se la oculta por años... o bien se marchita y se seca entre las páginas de un libro.

La carta es un vínculo con el cuerpo del emisor; en ella, la extensión refigura la prosodia; el papel, la piel; el léxico y la prosa, el intelecto. El lector debe actuar/interpretar en su cabeza/memoria los tonos, las inflexiones, de la voz que debe recordarse; debe dar el ritmo y énfasis a lo *escrito-presente*, siguiendo las pautas de la palabra-huella del *otro cuerpo* ausente

## 3. Encabezados y firmas

Victoria Ocampo lo llama: “Mi querida Flor Azteca”, “poeta”, “Lic. Alfonso Reyes”, “Caro Alfonso”, “Querido Alfonso”, “Mi querido

Reyes", "Mi querido amigo", "Mi querido Alfonso Reyes". Alfonso Reyes, la llama: "Cara Victoria", "Mi querida Victoria", "Mi muy querida Victoria", "Mi querida y recordada amiga", "Mi querida Vic", "Cara Vic". Firma las cartas como: "Su flor azteca", "Alfonso Reyes", "Reyes".

La correspondencia es más informativa que emotiva, sin rebuscamientos en la que las citas de personajes y textos dan cuenta del mundo de los destinatarios. Deja ver un proyecto intelectual panamericano, transatlántico, de traducciones, de textos e ideas que deben moverse, que deben acercarse al Sur y así quedar relacionadas en índices, antologías y conversaciones vivas. Veamos algunos vínculos localizados:

Primero, esta es una "correspondencia" no siempre equitativa; Ocampo mantiene en su lado la posibilidad de estar o no, de abrir el sobre o llamar por teléfono cualquier día de estos, de convocar o aplazar; escribe para informar de sus viajes, luego para contar que ha viajado. La cercanía (Buenos Aires-Río) o la distancia (México-Buenos Aires), parece la misma: la cortesía rellena los silencios, suple la inconstancia. Reyes, por su parte, se queja mayormente del "abandono" en que lo tienen las múltiples ocupaciones y proyectos de Ocampo.

Segundo, si comparamos la correspondencia entre ellos, sostenida entre 1927 y 1959, con otras (Reyes-Borges; Reyes-Rafael Cabrera; Reyes-María Zambrano con la Ocampo-Camus; Ocampo-Caillois; Ocampo-Ezequiel Martínez Estrada) la que nos ocupa es francamente escueta, llena de formalismos amistosos y representa más bien un prudente ejercicio de *politesse* / cortesía.

Tercero, los intercambios estudiados son suficientes para leer cómo Ocampo se remite a ideas, a proyectos; sus viajes y planes tienen un interés: la *Revista Sur*. Ocampo le toma el pulso al presente, quiere editarlo y traducirlo todo para *Sur* como un proyecto transatlántico genuinamente multidisciplinario.

#### **4. El lugar desde donde sale la escritura**

Ocampo está componiendo en cada número de *Sur* una partitura, que sólo ella conoce completamente. Los célebres colaboradores, sólo conocen su parte, la ejecutan y a posteriori escuchan el conjunto cuando ven su nombre en el número que reciben, siempre con sorpresa. Ella sabe qué movimiento/número sigue, y va escribiendo por adelantado con la escritura de otros. Su obra es una sinfonía por entregas.

Don Alfonso, en cambio, escribe para su posteridad. Como dice Gonzalo Celorio: "Reyes no es un autor, es una literatura"<sup>3</sup> en sí. Reyes construye su biblioteca póstuma. Victoria no piensa

<sup>3</sup> Cita expresada de forma oral por Gonzalo Celorio durante un intercambio con el autor de este artículo.

en la posteridad, piensa en el ahora; envía cartas desde su movilidad geográfica, intelectual y física: desde donde esté, se da siempre momentos para enviar una nota, un saludo, un plan, una crónica... pero no siempre a Reyes. Emite cartas desde esa ciudadanía cosmopolita de la que hace gala en donde quiera que esté: San Isidro, Villa Ocampo, Rufino Elizalde, París, Núremberg, Londres, Nueva York, México.

Sus cartas con Reyes, no muestran una cercanía como la que notamos en los envíos de Ocampo a Delfina, a Roger Caillois, a Angélica, a José Bianco –en la selección de Sylvia Molloy de *La viajera y sus sombras*– en ellas descubrimos la escritura sin tiempo de la historia reciente, del acontecer revisado con cartas veloces y críticas, que apuntan a una escritura que se antoja contemporánea: reactiva, más propia del *twitter* que del sobre, más para un *blog* que para el *stationary* del Hotel Meurice en París; del Dorchester en Londres, del Waldorf-Astoria en Nueva York.

## 5. El cuerpo en el cuerpo de la carta

Victoria Ocampo, en la primera comunicación que nos ofrece Correa, pone como pretexto el cuerpo para no acudir a una cita con Reyes, en Buenos Aires, en 1927:

No pude ir ayer a su conferencia por una razón absurda ... de coquetearía. Tengo una esquina de la boca *hinchada* por una pequeña *herpe*. De lo que resulta que ando con trompa no con boca. ... Si no le tiene miedo a mi trompa ¿por qué no viene? (Perea 11).

Reyes en cambio, escribe siempre desde la sempiterna gravedad de su centro personal. Reyes es un escritor que condimenta el más ligero de los comentarios, no cabe en él la liviandad. Desde ese denso centro escriturario, le reclama a la veloz Victoria que no le escriba, que no pase por casa en Río, le pide que consiga un ejemplar, que le publique...

Victoria no tiene tiempo para Reyes, su tiempo lo consume la *Revista Sur*, pero son cercanos. Como cuando se refiere al cambio de nombres del consejo editorial "internacional" de *Sur*: "Waldo (Frank) está de acuerdo con que su nombre figure junto al suyo ¿Y usted? Usted también lo está ¿verdad? ¿Me perdona por haber adelantado su respuesta?" (68). Don Alfonso responde desde México el 17 de julio de 1940:

Queridísima Vic: Después de su telegrama, ya no me hace falta nada. Usted ha comprendido muy bien que se trataba del amigo ausente que necesita un mimo, una caricia... Lo abraza muy cariñoso su hermano en la viudez de Francia. Alfonso Reyes (71).

En otras cartas, don Alfonso es directo con Victoria: "Todo está perfectamente bien: lo que yo le reclamaba principalmente era

su silencio. Haga usted lo que quiera con mi nombre porque soy todo suyo" (*Cartas Echadas* 72).

O cuando le dice en una carta desde México, fechada el 21 de noviembre de 1940: "Recibir un telegrama de usted es como recibir un beso [...] Viva *Sur*, prospere y florezca. Y usted entre los recuerdos de mi constante cariño. Su mortecina flor azteca" (74).

## 6. Los recuerdos aztecas

Su correspondencia es espaciada, más cordial que profusa, más formularia que apasionada.

Mar del Plata, Noviembre 3, 1945

La vida en este país no me resulta actualmente agradable [...] Un abrazo para usted y un abrazo para Manuela, y un abrazo también para la pirámide de Teotihuacán y el paisaje y las cosas que no olvidaré jamás. Victoria (98-99).

Y es cierto, esta imagen de la pirámide aparece varias veces más. Un año más tarde, 1946, atendiendo los juicios en Núremberg, Victoria relata:

Después de la sesión me condujeron al célebre estado donde Hitler pronunciaba sus discursos.... La hierba crece entre las piedras y el cemento, en este inmenso estadio abandonado, melancólico, que me recuerda vagamente Teotihuacán. Subo los peldaños que conducen a la plataforma donde se situaba Hitler durante las asambleas del partido nacional-socialista. Así mismo había yo trepado, tres años antes, las pirámides aztecas: los pies en charcos de sangre. ¡Tantos corazones arrancados a tantos pechos! Sobre ellos camino. En ellos tropiezo. (7 de junio de 1946) (235).

El 16 de noviembre de 1945 Don Alfonso responde: "Gracias de todo corazón y recibe el recuerdo de cuatro o cinco siglos de historia mexicana, [...] de tu siempre lozana Flor Azteca." (100).

Pronto su lozanía desaparecerá. Reyes sufrirá un primer infarto, por lo que Victoria le escribe desde Nueva York, el 2 de noviembre de 1947: "Te escribo para decirte que te quiero, que te admiro y que he pensado seguido en ti. También te escribo para pedirte perdón: perdón por mi silencio [...] ¿Cómo va tu salud? ¿Cómo va tu ánimo?" (101). Reyes contesta, desde México, el 11 de julio de 1950: "Interrumpiremos nuestro expresivo silencio con unas cuantas palabras innecesarias. El número 186 de *Sur* me ha triado dos gratas sorpresas: mi efigie de "flor azteca" y el magnífico estudio sintético de Onís [...] Tuyo siempre, Alfonso Reyes." (110).

El 3 de agosto de 1952, mientras trabaja en el *Polifemo* de Góngora, Reyes sufre un nuevo ataque al corazón. Luego de las noticias del encarcelamiento de Victoria, acusada de colaborar en

un atentado contra el general Perón el 15 de abril de 1953, le escribe el 10 de junio del mismo año:

Mi muy querida Flor Azteca nunca marchita para mí: Gracias por todo y gracias a todos de mi parte. De sobra sé que has pensado en mí y que piensas en mí. [...] He estado 26 días en la cárcel de mujeres<sup>4</sup> por pensar libremente. Ni más ni menos... Tengo que ser prudente. Esto podría costarme otro castigo (114-116).

El 26 de junio de 1956, se dirige a su "Queridísima Flor Azteca" y le pide escribir sobre Ortega y Gasset para los 25 años de *Sur*. Luego de un año, en junio de 1957, le escribe para decirle: "No sé si sabes que he estado en Europa y Estados Unidos. ¡Por fin! Es decir, por fin pude salir de este lugar infestado con la mugre de la dictadura (mugre que todavía no se ha limpiado del todo, claro está. Por favor Alfonso, no te imagines que te olvido porque no te escribo)." (130).

Sus últimos intercambios son a propósito de un manuscrito que Luis G. Basurto se llevó de Argentina y que Victoria le pide a Reyes que lo recupere. Así, Reyes cierra la correspondencia con un prometedor "haré una pequeña averiguación y te avisaré" (139), el 12 de octubre de 1959. Don Alfonso morirá el 27 de diciembre de ese año; Victoria le sobrevivirá veinte años y fallecerá el 27 de enero de 1979.

## 7. Flores aztecas en jardín argentino

La imagen de "flor azteca", no desaparece. Brota de nuevo en *Hay que sonreír* de Luisa Valenzuela, cuando Clara, la protagonista, accede a ser la cabeza sin cuerpo de la "flor azteca" y complacer a su violento novio. Su *sonreír* es la actual aceptación resignada del "imperativo de la felicidad":

Clara sonreía y estiraba el cuello, lánguidamente, mientras Alejandro explicaba que la mujer decapitada era un secreto celosamente guardado desde hacía milenios por los faraones egipcios, aquellos que construían pirámides y momificaban a los muertos, pero que los indios aztecas habían logrado descubrir el secreto gracias a los jugos mágicos de una planta que sólo existe en tres partes del mundo. Y él había heredado la fórmula mágica de su padre, que a la vez la conocía por su abuelo, que era descendiente lejano del gran Quetzalcóatl, el dios Blanco [...]

Clara lo miraba con la misma expresión embelesada que ponía el público y se olvidaba de sonreír. No debe ser tan falso lo que dice, después de todo, tiene cara de indio con esa nariz aguileña y esa piel oscura ¿Cómo no me di cuenta antes? Cuando el último espectador hubo desaparecido, Alejandro se acercó a Clara y le susurró entre dientes: Hay que sonreír, hay que sonreír (184).

<sup>4</sup> Se le acusó de participar en la planeación del atentado con bombas ocurrido en una concentración de un discurso de Juan Domingo Perón el 15 de abril de 1953.

La sonrisa que disimula una desgracia esconde una amenaza. Leámosla desde Byung -Chul Han como marca: "La violencia de la positividad (*que*) no es privativa, sino saturativa; no es exclusiva, sino exhaustiva [...] El exceso de positividad significa el colapso del yo por la sobreabundancia de lo idéntico" (23). Así, la hiperproducción, el hiperrendimiento y la hipercomunicación serían para el autor de *La sociedad del cansancio*, la masificación de lo positivo en las sociedades actuales que generaría no tanto restricciones en los sujetos, sino exceso de actividad y "libertades". La nueva violencia no proviene de lo extraño y lejano, sino de las múltiples actividades que el sistema ofrece al sujeto". Las opciones de felicidad esconden algo siniestro.

Lo siniestro en la sociedad mexicana contemporánea no es menor. Está en la vida cotidiana, entendido claro, como el secreto letal que puede saltar inesperadamente. Puede tener formas tan "populares" como el puesto de la feria o la kermés en la que Clara y Alejandro representan para los paseantes varias cosas: una pareja joven y enamorada, pero que oculta la violencia machista y patriarcal refinada con sutilezas, caricias y silencios por más de 300 años; podrán ver la correspondencia entre explotador y explotada, así masculino uno, femenina la otra, en un balance que se acompasa con los ritmos y formas sociales que se aprecian por doquier, es decir, para cualquiera que los ve, serían una pareja "normal", que tiene sus ratos malos, otros buenos... "común y corriente". Y es justo en esta "corriente", en este flujo de normalidades violentas en el que nos encontramos hoy, como Clara, y tenemos que sonreír. Porque, por otro lado, el sistema económico, empresarial y comercial en el que los cuerpos (de carne o textuales) se mueven, nos pide cierta apariencia de complacer, de convenir, de estar de acuerdo.

Bien vista, la kermés de la novela de Luisa Valenzuela es ahora todo el mercado de ofertas de felicidad y *just on time, customized, on demand, just for you* con el que somos interpelados contantemente desde varios lados: las instituciones, el mercado laboral, la exigencia de productividad académica, la búsqueda de nuestro lugar en el mundo y "dar lo mejor de nosotros mismos"...

*Hay que sonreír* es un acto ilocutivo que demanda, que pide algo: un imperativo para aparentar una felicidad. Equivale a "hay que ser feliz", "hay que seguir", con el que se adheren los discursos del *self help* que inundan los estantes de librerías (las cada vez más escasas reales librerías tienen en México y Argentina una sección de "Auto ayuda" que supera con mucho la de "Poesía" o "Ensayo filosófico") o en las librerías electrónicas (cuya mala traducción *library* por "biblioteca" ahora dice exactamente lo que no era: se refiere a estantes para la venta, no para la consulta gratuita).



En estos repositorios de fórmulas para la felicidad que prometen justamente lo ansiado: un detour, un atajo para aparentar ser feliz. No hago aquí una apología del pesimismo, sino un llamado a advertir que en la literatura, en la creación poética reflexiva, en vez de fórmulas tenemos trayectorias tortuosas y complicadas, a caso sean invitaciones y no mapas de ruta; pues los textos literarios deben ser el camino durante el cual encontramos algo, nos pasa algo, nos cambia algo.

## Conclusiones

Es por la temporalidad en la que estamos inmersos mientras leemos un texto como el de Valenzuela, que la reflexión del *Hay que sonreír* aparece como una señal premonitoria. Décadas después (y de acuerdo a una lectura crítica de Hegel y de Benjamin) Byung Chul Han nos propone que la explotación convenida, el sometimiento alegre y consensuado no es una manifestación de la individualidad o el rechazo de los dispositivos de rebeldía, sino justamente una aceptación irrestricta de una condición subordinada a la apariencia de la felicidad. Hay en todo esto una propuesta.

Los disturbios sociales en distintas ciudades del llamado "estallido social" o "la revolución de los 30 pesos" en Chile en octubre de 2019 o las otras protestas en esas fechas en Bolivia y Perú, nos han hecho saber que lejos de estar solucionados las brechas entre los que tienen y los desposeídos, son cada vez más anchas. Las terribles imágenes de metros y de camiones de pasajeros incendiados, parecen más conmovedoras que las de los chorros de agua y gas con los que se "contiene" a los manifestantes. Los milagros latinoamericanos se nos están volviendo al revés, están moviéndose las tablas del escenario y parece que vienen otros tiempos, más complicados. Pero hay que sonreír, no al futuro, sino al presente en el que sabemos que podemos cambiar esto.

Puede ser una casualidad que la flor azteca que signó las cartas de Victoria Ocampo y Alfonso Reyes sea un residuo en la imaginación contemporánea, que nos pide leer las huellas del pasado de formas más complejas como nodos de una red vigente. Sea pues, flor azteca, la doble metáfora "flor y canto" —in xochitl, in cuicatl—, cuyo mensaje nos aclaró Miguel de León Portilla: "todos percibimos la realidad, pero sólo algunos se acercan a ella para encontrar lo bueno, lo que podrá ser 'sentido' como 'lo verdadero en la tierra'" (*Flor y canto*, 2).

## Bibliografía:

- S/A. "El inefable 'Chiche' nos ayuda a esclarecer el mito de la 'Flor Azteca'". Web. 26 febrero 2022. <[https://www.youtube.com/watch\\_popup?v=fXUpyHXbgLQ](https://www.youtube.com/watch_popup?v=fXUpyHXbgLQ)>
- Amícola, José. *El poder-femme. Virginia Woolf, Simone de Beauvoir y Victoria Ocampo*. La Plata: Edulp. Editorial de la Universidad de la Plata, 2019.
- Capistrán, Miguel, ed. *Borges y México*. Barcelona: Lumen, 2012.
- Chul Han, Byung. *La sociedad del cansancio*. trad. Arantazi Saratzaga Arregui. Buenos Aires: Editorial Herder, 2012. Web. 26 de febrero 2022. <<http://hipermedula.org/navegaciones/la-sociedad-del-cansancio/>>
- Díaz, Daniel, "Xochipilli. Príncipe de las flores", *Arqueología Mexicana* no. 39 (septiembre-octubre 1999): 52-53.
- Fernández Mallo, Agustín, *Teoría general de la basura*. Madrid: Gutenberg, 2018.
- Ferrer, Christian (comp.), Victoria Ocampo. *Epistolario-Correspondencia entre Victoria Ocampo y Ezequiel Martínez Estrada*. Buenos Aires: Interzona, 2013.
- León Portilla, Miguel. "Flor y canto. Otra forma de percibir la realidad". *Coordenadas 2050. Cuadernos de la Coordinación de Humanidades*, Universidad Nacional Autónoma de México, no. 10 (2016).
- Ocampo, Victoria. *Biografía*. Web 26 de febrero 2022. <<http://www.fundacion-sur.org.ar/victoria-ocampo/biografia/>>
- Perea, Héctor. *Cartas echadas. Correspondencia Alfonso Reyes / Victoria Ocampo (1927- 1959)*. Presentación y compilación Héctor Perea. México: Margen/ Literaria, 2009.
- Pierini, Margarita. "Querida flor azteca: correspondencias de una Amistad. Alfonso Reyes / Victoria Ocampo". *Literatura Mexicana*. vol. 16., no. 2 (2005): 61-76. Web. 26 febrero 2022. <<https://revistas-filologicas.unam.mx/literatura-mexicana/index.php/lm/article/view/505>>
- Redacción, El Diario, "La flor azteca se presentó anoche al público", *Periódico El Mundo*, Buenos Aires (4 febrero 1930).
- Reyes, Alfonso. *Algunos epistolarios y algunas cartas Alfonsadas. Correspondencia entre Alfonso Reyes y Rafael Cabrera. 1911-1938*, comp. y notas Serge I. Zaïtzeff. México: El Colegio Nacional, 1994.
- \_\_\_\_\_. "Alfonso Reyes, correspondencia inédita con cuatro escritores tabasqueños" [Carlos Pellicer, José Gorostiza, Andrés Iduarte y Celestino Gorostiza], preliminar de Adolfo Caicedo, *Cultura Sur*, Programa Cultural de las Fronteras, Conaculta, México, no. 2 (julio-agosto 1989): 4-11.
- Somma, Angel. "La Flor Azteca Parte III, 12 February 12, 2015", Blog La Capital Fotos de familia. El gran álbum de familia Mar del Plata 2010. Web. 26 febrero 2022. <<https://www.lacapitalmdp.com/contenidos/fotosfamilia/fotos/9630>>



Valenzuela, Luisa. *Hay que sonreír*. Buenos Aires: Editorial Américalée,  
1966. Web. 26 febrero 2022.  
<<https://www.luisavalenzuela.com/>>

# Cortázar, el lector que escribe

Victoria Ríos Castaño  
Coventry University  
[victoriamcjury@gmail.com](mailto:victoriamcjury@gmail.com)

Citation recommandée : Ríos Castaño, Victoria. "Cortázar, el lector que escribe". *Les Ateliers du SAL* 16 (2020) : 109-132.

**Résumé :** Nous présentons un recensement général des lectures que Cortázar sélectionna pendant ses années de formation comme écrivain en Argentine, de 1937 à 1952, époque d'enseignement en province et à l'Université, de traduction et de travail à la Cámara Argentina del Libro. Ce travail repose sur des lettres, interviews, commentaires qu'il rédige et sur les programmes de ses cours universitaires.

**Mots-clés :** Cortázar, lecture, enseignant, traducteur, responsable littéraire

**Resumen:** Ofrecemos un listado general de la gran variedad de lecturas que Cortázar selecciona durante sus años de formación como escritor en Argentina, entre 1937 y 1951, época en la que trabaja como profesor de provincias y universitario, gerente de la Cámara Argentina del Libro y traductor. Extraemos información de cartas, entrevistas, reseñas que escribe y programas de sus asignaturas universitarias.

**Palabras clave:** Cortázar, lecturas, profesor, traductor, gerente literario

**Abstract:** This article offers an overview of the great variety of readings that Cortázar selects during his formative years as a writer in Argentina, in between 1937 and 1951. During this period, he works as a teacher, university lecturer, literary manager of the Cámara Argentina del Libro, and translator. Information is extracted from letters, interviews, his book reviews and his university module guides.

**Keywords:** Cortázar, readings, teacher, lecturer, translator, literary manager

[U]n lector puede ser [...] un individuo a quien le basta leer para integrar una vida, para realizarse en un plano intelectual, en un plano literario. En tanto que un autor no puede ser un autor si al mismo tiempo no ha sido y no es un gran lector.

El epígrafe con el que se inicia nuestro estudio proviene de la ponencia "El lector y el escritor" (1977) que Julio Cortázar dio como invitado en un congreso de escritores en Montreal (Cortázar, "El compromiso" 51). El escritor se declara un gran lector<sup>1</sup> y en el binomio "escritor-lector" invierte los términos para conceder mayor importancia al segundo. Como se desprende de la cita, Cortázar cree en una relación de causa-efecto entre lectura y realización intelectual, la cual, a su vez, constituye una condición *sine qua non* para que surja la figura del escritor. Basta con rastrear en su correspondencia de entre 1937 y 1951, años durante los cuales Cortázar escribe y publica sus primeras obras literarias antes de llegar a París, para darse cuenta de que cumple este requisito<sup>2</sup>. En su conocida entrevista con Sara Castro-Klarén, "Julio Cortázar, lector", el escritor sostiene que sus hábitos de lectura de aquella época le venían dictados por la gran cantidad de tiempo de la que disponía en sus "días de maestro o profesor de provincia o de traductor oficial" (Cortázar, "Julio Cortázar" 14)<sup>3</sup>. Fue este un periodo de su vida en el que,

<sup>1</sup> Su biblioteca personal de la Rue Martel en París catalogaba más de 4.000 títulos); Pellicer los cifra en 3.786 (32). La traductora Aurora Bernárdez, su primera esposa, donó la mayoría a la Fundación Juan March (Madrid) para su consulta. Celorio y Marchamalo han "recorrido" esta biblioteca personal y transcrito algunos de los comentarios que Cortázar anotó en sus libros.

<sup>2</sup> Nos referimos al poemario *Presencia* (1938) y a su prosa poética *Los reyes* (1949) así como a los relatos fantásticos "Llama el teléfono, Delia" en *El despertar* de Chivilcoy (1941), "Bruja" en *El Correo Literario* de Buenos Aires (1944) y "Estación de la mano" en *Égloga*, Mendoza (1945) (Herráez 78-79). Estos cuentos, redactados aproximadamente entre 1937 y 1944, pertenecían a su primera colección *La otra orilla*, que se publicó en su totalidad póstumamente (véase Cortázar, *Cuentos completos* (1945-1966), vol. 1). Otros textos que Cortázar no publica en vida son su segundo poemario *De este lado*, que presentó en un certamen literario de 1940 (Cortázar, *Cartas* vol. 1, 78) y las novelas *Divertimento*, finalizada hacia 1949, *El diario de Andrés Fava* en 1950 y *El examen* en 1951. Las tres fueron finalmente editadas por Alfaguara entre 1985 y 1995. No debemos olvidar la novela *Soliloquio* o *Las nubes y el arquero*, que Cortázar termina hacia 1944 y que habría destruido (*Cartas* vol. 1, 189; Herráez 83).

<sup>3</sup> El escritor alude a su época de profesor en San Carlos de Bolívar y en Chivilcoy, entre 1937 y 1944, así como a su trabajo como traductor jurado desde 1948 hasta noviembre de 1951, cuando se marcha a París. Se olvida, sin embargo, de su paso por la Universidad Nacional de Cuyo en Mendoza, donde fue profesor de literatura francesa e inglesa en 1944 y 1945, y de su

"al margen de la literatura para mí importante –la gran poesía, la gran novelística–", continúa Cortázar en la entrevista, "yo encontraba tiempo y momentos para leer una incontable cantidad de tonterías" (ibídem)<sup>4</sup>. Esta actitud decae a medida que aumentan sus numerosos compromisos sociales y políticos, lo cual le reconoce a Castro-Klarén en los siguientes términos: "Después de llegar a Francia [...] he leído menos de cualquier cosa, en la medida que tengo menos tiempo. Naturalmente hay una acumulación a lo largo de los años, pero, calculándola por horas o por días, he leído digamos menos en Francia que en la Argentina, donde, como Mallarmé, 'j'ai lu tous les livres'" (26)<sup>5</sup>.

En el presente estudio nos planteamos ofrecer una visión general de las lecturas que Cortázar escoge durante esta época de su vida, y que lo caracterizan como un lector voraz e indiscriminado de, en palabras de Mallarmé, "todos los libros". Recogemos el testigo de dos valiosos estudios de 2019 que ya han abordado el tema: "Las cartas de Julio Cortázar (1937-1951): notas de lectura" de Rosa Pellicer y "La biblioteca argentina de Julio Cortázar" de Sylvia Saítta. Coincidimos con ellas en que este periodo fue vital para su formación como escritor por tratarse, en algunos casos, de lecturas que le acompañarían siempre –pensemos en las narraciones terroríficas y fantásticas– o de autores que se sabe influyeron en él como escritor (p. ej. Keats). En nuestro rastreo de lecturas nos servimos, cómo no, de sus cartas editadas, de varias entrevistas en las cuales Cortázar habla de literatura, de su lista de traducciones y de los libros sobre los que escribió reseñas literarias, pero también nos servimos de otros documentos de enorme importancia para entender al Cortázar lector, y a los que Pellicer y Saítta no se han aproximado; nos referimos a los programas de las asignaturas que impartió en la Universidad Nacional de Cuyo en Mendoza (1944-1945).

---

puesto como gerente de la Cámara Argentina del Libro desde 1946 hasta 1949; véase la biografía de Herráez.

<sup>4</sup> Cortázar comenta esta singular anécdota: "entre los dieciocho y los veintiocho me convertí en un verdadero erudito en materia de novela policial. Incluso, con un amigo, hicimos la primera bibliografía crítica del género de la novela policial, que dimos a una revista cuyo primer número no alcanzó a salir" (ibídem). Pellicer rescata más datos sobre estas lecturas de otra entrevista que Cortázar concede a Evelyn Picon Garfield: "[historias sobre] Vidocq y los primeros cuentos de Poe hasta los clásicos Van Dine, Ellery Queen, Dickson Carr, [...] Edgar Wallace" (29).

<sup>5</sup> La biblioteca bonaerense de Cortázar se ha perdido. El escritor se vio en la necesidad de escoger los pocos libros que le cabían en la maleta; el resto se quedó en un almacén y no los pudo recuperar (Pellicer 31).

Hemos de enfatizar que nuestra detección dista de ser exhaustiva porque existen numerosas cartas<sup>6</sup> y entrevistas<sup>7</sup> a partir de los 60 en las que Cortázar habla de sus lecturas en Argentina y porque, al exceder el límite de espacio de este estudio, no analizamos ensayos de Cortázar que consideramos esenciales para continuar la investigación<sup>8</sup>. El itinerario de lecturas que proporcionamos se articula cronológicamente y en relación a las profesiones a las que se dedica ya que, como se observará, inciden en su selección de libros y escritores. Así pues, en una primera sección listamos los títulos y los autores que hemos extraído de las cartas que Cortázar escribe entre 1937 y 1944, y que vienen determinados por el contexto cultural y las amistades de su época como profesor en Bolívar y Chivilcoy. En una segunda parte, nos centramos en sus lecturas como profesor universitario en Mendoza y una vez que regresa a Buenos Aires, hasta 1951, mientras trabaja como traductor y gerente literario.

### **Lecturas de juventud del profesor de provincias**

El estudio y la lectura incesantes son tareas que nutren a Cortázar en los años durante los cuales se desempeña como profesor de provincia en Bolívar, desde mayo de 1937 hasta julio de 1939, y después en Chivilcoy, hasta julio de 1944 (Herráez 63, 81). Así se lo cuenta a Elena Poniatowska en una entrevista de 1975: "Fueron mis años de mayor soledad. Fui un erudito, toda mi información libresca es de esos años, mis experiencias fueron siempre literarias [...]. Vivía lo que leía, no viví la vida. Leí millares de libros encerrado en la pensión; estudié" (Cortázar, "La vuelta" 32). De su correspondencia con amistades bonaerenses, como el profesor Eduardo Hugo Castagnino, se desprende que durante su primera estancia en Bolívar, Cortázar se refugia del ambiente provinciano en la lectura de originales y

---

<sup>6</sup> Por ejemplo, en 1981, el crítico Jaime Alazraki le manda un ensayo en el que ha establecido analogías entre un cuento de Cortázar y *El conocimiento del hombre*, del austríaco Martin Buber. Cortázar le responde que había leído esta obra "hace treinta y pico de años, [...] en Buenos Aires" (Cortázar, *Cartas* vol. 5, 397).

<sup>7</sup> Las entrevistas con Luis Harss (véase, Cortázar "Julio Cortázar o la cachetada metafísica") y con Rita Guibert (Cortázar, "Julio Cortázar"), publicadas por primera vez en 1966 y 1969, respectivamente, no entran en nuestro estudio. En ellas, no obstante, Cortázar habla de los grandes autores que leyó durante su infancia, adolescencia y juventud: Julio Verne, Alejandro Dumas, Edgar Allan Poe y Charles Dickens, entre muchísimos otros.

<sup>8</sup> Pensemos, por ejemplo, en los breves ensayos que publica para diferentes revistas literarias y de entre los cuales destacamos "Situación de la novela" (1950), en *Cuadernos Americanos* (véase, Cortázar, *Obras Completas* VI, 268-290), analizado por Alazraki en *Hacia Cortázar: aproximaciones a su obra* (190-203).

traducciones de clásicos como la *Ilíada*<sup>9</sup> y de grandes autores extranjeros como Jean Cocteau<sup>10</sup>, Gabriele D'Annunzio<sup>11</sup>, Gustave Flaubert, Johann Wolfgang von Goethe, Franz Kafka<sup>12</sup> y Gérard de Nerval (Cortázar, *Cartas* vol. 1, 36, 40-41, 45, 49), así como en la lectura de cuentos breves, sobre los cuales realiza su propia valoración personal; "son patrimonio exclusivo de los sajones", sostiene al respecto, "después de Faulkner, Hemingway, Bates, Chesterton" (45). Su selección de obras y autores le viene en parte determinada por las tertulias que la pintora de origen francés, Lucienne Duprat, organizaba en su casa todos los jueves, y a las cuales Cortázar acudía como invitado para reencontrarse también con la hija de Duprat, Marcelle, y con Mercedes Arias, ambas maestras y compañeras de trabajo en el colegio de Bolívar. Las sesiones tenían un doble cometido; permitían que Arias diera clases de inglés a Cortázar en casa de las Duprat sin levantar rumores y que todos charlaran

<sup>9</sup> Será este un libro que años después recordará haber leído en "estado alucinatorio" (Cortázar, "Julio Cortázar" 22). Otros que le hicieron experimentar la misma sensación, según le cuenta a Castro-Klarén, son *Taras Bulba* de Nicolai Gogol, y las novelas de Fiodor Dostoievski. Del primero sabemos que lo leyó en 1943, ya que lo alaba en una carta a su amigo Castagnino como "un libro admirable" (Cortázar, *Cartas* vol. 1, 182). Con Castro-Klarén también habla de otra novela rusa, *Oblomov* de Ivan Goncharov: "di con él por puro aburrimiento ahí cuando era profesor en Chivilcoy; en la biblioteca estaba *Oblomov* y entonces lo leí y coincidí bastante [con su] vida" ("Julio Cortázar" 28).

<sup>10</sup> Cocteau es autor omnipresente en la vida de Cortázar. En su entrevista con Castro-Klarén afirma que llegó a su obra poco después de haber leído a los simbolistas franceses (Nerval, Verlaine y Mallarmé). "Al azar compré un libro de Cocteau que se llama *Opio-Diario de una desintoxicación*", cuenta Cortázar, "un libro para mí maravilloso porque Cocteau habla de sus amigos, de sus lecturas, de sus gustos y sus disgustos, y por la puerta de sus paradojas, de sus frases brillantes, de su admirable capacidad de síntesis de lo literario y de lo poético me metió de golpe en todo el mundo contemporáneo de Francia" ("Julio Cortázar" 24). Cortázar conservó la copia de este libro toda su vida ya que se lo llevó de Buenos Aires a París (Pellicer 23). Las huellas de *Opio-Diario* en *Rayuela* todavía quedan por aclararse; Pellicer nos recuerda, no obstante, que uno de los personajes de *El examen* dedica dos páginas al libro de Cocteau y admite la influencia de su estilo (23).

<sup>11</sup> Cortázar hace sucinta crítica del autor italiano como "*il divo Gabriele* [que] tuvo una intuición de lo trágico, de lo grandioso", (*Cartas* vol. 1, 49), y alaba en concreto su drama en tres actos *La hija de Iorio* (1903), cuya protagonista –la hija de un adivino a la que la sociedad de su época, de la cual vive apartada, acusa de bruja– nos recuerda a "Bruja", escrito por Cortázar en 1943.

<sup>12</sup> Cortázar negará en varias ocasiones una posible influencia de Kafka, por ejemplo, en sus entrevistas con Margarita García Flores (1967), Manuel Pereira (1980) y Omar Prego Gadea (1985). En sus clases Berkeley, sin embargo, el escritor habla del realismo simbólico de Kafka y analiza brevemente *El proceso* para concluir que sí influyó en su ensayo breve "Con legítimo orgullo", incluido en *La vuelta al día en ochenta mundos* (Cortázar, *Clases de literatura: Berkeley*, 1980 28-122-125).

sobre pintura, música y literatura, sobre todo, sobre poesía francesa (Herráez 72-72)<sup>13</sup>.

Así sabemos que aunque Cortázar lee a Neruda y a "Federico" –como llama familiarmente a Lorca (*Cartas* vol. 1, 35-36)<sup>14</sup>– se inclina más por la lectura en versión original de poetas como André Breton, André Gidé y los simbolistas Arthur Rimbaud y Stéphane Mallarmé (35). La huella de este último se deja entrever en el primer poemario de Cortázar, los cuarenta y tres sonetos de *Presencia* (1938)<sup>15</sup>; la del primero, Breton, la confiesa Cortázar en entrevistas como las concedidas a Alfredo Barnechea (1972). "El surrealismo fue mi camino de Damasco", le explica, porque "me arrancó de la sensiblería post-romántica de la Argentina de los años treinta, me enseñó a atacar la palabra, a batallar amorosa y críticamente con ella, a fiarme de lo absurdo y a rechazar la sensatez sistemática, a creer en una esquizofrenia creadora" (Cortázar, "Entrevista" 87-88)<sup>16</sup>. Se ha destacar asimismo que la lectura de estos poetas ayuda a Cortázar no solo a desarrollarse como tal sino a profundizar en el aprendizaje del francés. Esta ecuación se invierte en el caso del

---

<sup>13</sup> Para más información sobre los poetas franceses que Cortázar conoce en aquella época remitimos a una carta de suma importancia que envía a Marcelle Duprat en 1938. Cortázar adjunta una clasificación personal de poetas de acuerdo con el movimiento al que se inscriben (p. ej. Simbolismo, neoclasicismo, naturalismo, futurismo y dadaísmo) (*Cartas* vol. 1, 41-42). Llama la atención que anote ya en su lista el nombre de Alfred Jarry –parodiador de la ciencia con su filosofía "patafísica", según la cual las excepciones son lo normal–, a quien admirará toda su vida.

<sup>14</sup> También mencionará su inclinación hacia el poeta y dramaturgo en su famosa entrevista de 1977 con Joaquín Soler Serrano.

<sup>15</sup> En una carta de julio de 1940, Cortázar le admite a Lucienne Duprat la enorme "presencia" de Mallarmé en estos poemas (*Cartas*, vol. 1, 96). El tema ha sido estudiado, entre otros, por Cynthia Gabbay (2012); véase su segundo capítulo.

<sup>16</sup> Estas declaraciones se asemejan a las que encontramos en esta otra entrevista, con José Miguel Oviedo (1973): "Entre el surrealismo y yo ha habido siempre una relación amorosa. Yo le debo mi iniciación en la vida literaria adulta. Pertenezco a una generación que empezó a escribir en Argentina dentro de una línea tradicional que podría calificar de post-romántica, con muchos ingredientes de facilidad y sensiblería" (Cortázar, "Cortázar" 30). En otra entrevista posterior, a Beatriz Espejo (1977), Cortázar menciona *Los niños terribles* de Cocteau –parece que lo habría leído por recomendación de Marcelle Duprat (Cortázar, *Cartas* vol. 1, 41)– como obra que le habría llevado a Breton: "creo que los surrealistas franceses me lanzaron al mundo de la literatura moderna. Era muy cursi, como todos los argentinos de mi generación. [...] *Los niños terribles* [...] [h]acía las referencias suficientes como para interesarme en escritores como André Breton" (Cortázar, "Mi universidad" 14). La influencia surrealista en la obra de Cortázar aparece estudiada, entre otros, en los trabajos de Picon Garfield (1975), Parkinson (2012) y Vanbroeckhoven (2019). Entre enero y agosto de 1947, el propio Cortázar escribiría el ensayo "Teoría del túnel. Notas para una ubicación del surrealismo y el existencialismo"; véase Cortázar *Obras completas VI: obra crítica* (49-125).



alemán ya que, a pesar de sus esfuerzos por aprenderlo, con vistas a leer a Rainer Maria Rilke, Heinrich Heine y Friedrich Hölderlin sin recurrir a la traducción o por falta de ella, Cortázar finalmente abandonaría su estudio (Cortázar, *Cartas* vol. 1, 48).

En cuanto a las lecturas que le acompañan durante su nuevo puesto de profesor en Chivilcoy a partir del invierno argentino de 1939, Cortázar nos da amplia cuenta en las cartas que remite a las Duprat y, sobre todo, a Arias, con quien mantendrá una asidua correspondencia hasta 1945. El tono y contenido de estas misivas reflejan el espíritu intelectual, de crítica literaria que habría regido las tertulias en casa de las Duprat. Primeramente, las cartas aportan detalles sobre las lecturas e intereses literarios y culturales del Cortázar de aquella época; contienen análisis de autores que le entusiasman y de quienes, en numerosas ocasiones, copia poemas<sup>17</sup>. A madre e hija les escribe, por ejemplo, que, aparte de continuar con Mallarmé, lee al dramaturgo Jean Racine; ha escrito un trabajo sobre Rimbaud; ha descubierto a Pierre de Ronsard (*Cartas* vol. 1, 118) y ha comenzado a "codearse" con otros "poco ortodoxos escritores [...]": Aragon, Francis Carco, Céline, y [...] Paul Verlaine" (101). En segundo lugar, las cartas de Cortázar a las Duprat dan fe del intercambio de valoraciones críticas que se había establecido entre ellos en su capacidad como autores. De hecho, Cortázar suele remitirles alguno de los sonetos que ha estado redactando –bajo el pseudónimo de Julio Denis (véase, por ejemplo, 54)–, y ejerce a su vez como crítico de los poemas con los que Lucienne y Marcelle Duprat le corresponden<sup>18</sup>.

Uno de los poetas que fascinan a Cortázar durante su primera etapa en Chivilcoy, y cuya obra recomienda tanto a las Duprat como a su antigua profesora de inglés, Arias, es Rilke. A Arias se lo describirá en diciembre de 1939 como "the greatest poet that Germany ever had" (el mejor poeta que Alemania jamás haya tenido, nuestra traducción) (*Cartas* vol. 1, 68)<sup>19</sup>, a pesar de que, al leerlo en traducción francesa, pierda esa "matter of feeling, of intuition" (cuestión de sentimiento, intuición) (69) por la que, Cortázar piensa, se caracteriza la poesía del alemán. Otros poetas que han comenzado a despertar su interés son los románticos ingleses Samuel Taylor Coleridge, William Blake y John Keats. A este último, poeta de cabecera para Cortázar durante toda su vida, lo cita por primera vez en otra carta a Arias de septiembre de 1940, con la sugerente exclamación de

<sup>17</sup> Véase la carta a Lucienne Duprat de enero de 1940, en el que incorpora el poema de Robert de Montesquiou-Fezensac, « Prière du serviteur » y el de Rémy de Gourmont, « L'église » (*Cartas* vol. 1, 74-75).

<sup>18</sup> Véase, por ejemplo, su carta a Lucienne Duprat de julio de 1940 (95-98).

<sup>19</sup> Rilke seguirá instalado en su mundo intelectual todavía en agosto de 1941, fecha en la recomienda a Arias la lectura de sus elegías.

"¡Qué poeta!" (109)<sup>20</sup>. Como en el caso de Rilke, Cortázar advierte que su nivel de inglés le es insuficiente para comprenderlo en toda su profundidad, motivo por el cual pide incluso a Arias que le traduzca "On Seeing the Elgin Marbles" (Al ver los mármoles del Partenón), un poema que "pese a mis esfuerzos", se sincera, "sigue resultándome oscuro, casi ininteligible" (ibídem)<sup>21</sup>. Su determinación es tal que la falta de conocimiento del idioma, lejos de desanimarle, le incita a comenzar la lectura de otros libros en inglés. Así, aparte de las obras completas de Keats, Cortázar le cuenta que, inspirado por la película, se ha atrevido con *The Grapes of Wrath* de John Steinbeck, así como con *Alice in Wonderland* de Lewis Carroll y *Murder in the Calais Coach* de Agatha Christie (125-126).

En su correspondencia desde Chivilcoy seguimos encontrándonos con un Cortázar que reconoce estar instruyéndose y llenando su tiempo con una variopinta lista de lecturas<sup>22</sup>. Entre 1939 y 1941 mezcla las del dramaturgo irlandés Bernard Shaw; el ensayista y novelista español Miguel de Unamuno y el poeta Rafael Alberti; los filósofos alemanes Martin Heidegger y Ludwig Klages y los clásicos Plotino y Parménides con los ensayos sobre "mitología negra" de la revista mexicana *Romance* (*Cartas* vol. 1, 81, 83, 87, 106)<sup>23</sup>. En 1941 Cortázar mantiene informados a Lucienne Duprat y a su amigo Luis Gagliardi de su lectura de cuentos. A la primera le recomienda la famosa *Antología de literatura fantástica* (1940, Sudamericana), editada por Borges, Bioy Casares y Ocampo, y al segundo, varios cuentos de la colección de Jean-Paul Sartre *Le Mur* (1939); entre otros "La

<sup>20</sup> Recordemos que Cortázar incluso escribiría un ensayo sobre el poeta, titulado "La urna griega en la poesía de John Keats", que publicó por primera vez en la *Revista de Estudios Clásicos* de la Universidad Nacional de Cuyo en 1946 (Herráez 111), y un extenso trabajo que terminó hacia 1952 y se publicó póstumamente: *Imagen de John Keats* (1996).

<sup>21</sup> El problema al que Cortázar hacía frente debería también considerarse de tipo práctico: no disponía de un buen diccionario inglés-español. Arias se da cuenta de inmediato y le regala un *Concise Oxford Dictionary*. En una carta de julio de 1941 Cortázar le expresa su felicidad; gracias este básico recurso, le escribe, "al fin, encuentro todas las palabras de Keats" (*Cartas* vol. 1, 126).

<sup>22</sup> Desconocemos si estos libros caen en manos de Cortázar hojeando en librerías y bibliotecas o si son recomendación de amigos. Como ejemplo de lo segundo, en octubre de 1943, Cortázar escribe que había leído hacía un par de años, por "instigación" de su amigo Castagnino, *Cuentos de Pago Chico* del argentino Roberto J. Payró, colección de relatos sobre la cual Cortázar ofrece así su parecer: "lo mejor -con 'El casamiento de Laucha'- de la picaresca argentina" (*Cartas* vol. 1, 181). También citará esta obra en Berkeley (Cortázar, *Clases de literatura* 180). Cortázar aprovecha la carta de 1943 para verter opinión sobre la novela del norteamericano Elmer Rice, *Imperial City*, que no sale bien parada: los personajes le parecen "títeres humanos"; los "párrafos repentinamente desfachatados", y tilda al autor de "puritano", con tendencia a "tiradas políticas" (181).

<sup>23</sup> Cortázar era un gran lector de autores clásicos desde su adolescencia, como lo ha demostrado Aagje Monballieu (2012) en su generoso estudio.

Chambre", que ha leído en la traducción de la revista argentina *Sur* ("El aposento") (119-137)<sup>24</sup>. En mayo de 1943, Cortázar le escribe a Arias que disfruta pasando el rato con: "dos novelas de Ellery Queen (*The American Gun Mystery* y *The Roman Hat Case*); poemas de Salinas y León Felipe; la fascinante historia del Renacimiento de John Addington Symonds; una bella edición de Virgilio [y] *Le Grand Meaulnes* [de Alain-Fournier]" (172). Es muy posible, además, que por estos años Cortázar se interese por la lectura de los grandes autores del género gótico. Como prueba, apuntamos que en su ensayo "Notas sobre lo gótico en el Río de la Plata" (1975), el escritor asegura que, aproximadamente hacia los veinticinco años, leyó en inglés a "Horace Walpole, Le Fanu, Mary Shelley y 'Monk' de Lewis" (Cortázar, *Obras completas* vol. VI, 509).

### **Lecturas del profesor universitario en Mendoza y de regreso a Buenos Aires**

Arropado por el bagaje intelectual autodidacta del que se ha provisto durante sus años como profesor de provincias, Cortázar acepta una plaza de interino en la Facultad de Filosofía y Letras de la recién fundada Universidad Nacional de Cuyo (Mendoza). Allí el aspirante a escritor impartirá tres asignaturas: dos de literatura francesa y una de literatura europea septentrional (inglesa y alemana), entre aproximadamente julio de 1944 y diciembre de 1945 (Herráez 105; Cortázar, *Cartas* vol. 1, 194)<sup>25</sup>. Las lecturas de esta época de docencia universitaria responden a una conjugación de su actividad pedagógica, es decir, de la preparación de sus clases, con su interés personal por determinadas obras y autores –en una carta a Arias de julio de 1944 exclama: "¡por fin puedo yo enseñar lo que me gusta!" (195). Hacemos hincapié además en que su nueva carga docente se traduce en una mayor cantidad de tiempo para leer y escribir. Como le explica a Arias en la misma carta, iba a "dictar seis horas por semana (dos por cátedra)" (ibídem) y su número de alumnos era muy reducido; "en tercer año", bromea el escritor, "me encontré con una multitud compuesta por dos señoritas" (ibídem).

Para su primer curso, en 1944, Cortázar diseña los programas de las tres asignaturas "sobre la base de la poesía" (Cortázar, *Cartas* vol. 1, 195); se trata de "Literatura francesa I: Poesía francesa en el siglo XIX: Baudelaire, Verlaine, Mallarmé", "Literatura francesa II: La poesía francesa desde Rimbaud hasta nuestros días" y "Literatura de la Europa Septentrional: La

<sup>24</sup> Otra lectura de Sartre que sugiere a Gagliardi es *La Nausée* (1938).

<sup>25</sup> Dos estudios que cubren detalladamente el paso de Cortázar por esta universidad son los de Jaime Correas (2004, 2014).

poesía inglesa a principios del siglo XIX: J. Keats"<sup>26</sup>. En literatura francesa, tal y como le comenta a Lucienne Duprat en agosto de 1944, iba a impartir una asignatura de "nueva poesía" (197) – desde Baudelaire a Mallarmé, pasando por el romántico Lamartine–, mientras que en la otra tenía intención de desarrollar "una breve historia de la poesía francesa desde Rimbaud hasta nuestros días" (ibídem). Aparte de Baudelaire, Mallarmé, Lamartine y Rimbaud, en los programas de ambas asignaturas se nombran otros poetas que Cortázar había incluido ya en la clasificación de poetas y movimientos franceses que envió en 1938 a Marcelle Duprat: Paul Verlaine, Paul Valéry, François-René Chateaubriand, Alfred de Vigny, Alfred de Musset, Nerval, Aloysius Bertrand, Théophile Gautier, Théodore de Banville, Leconte de Lisle, Lautréamont, Jules Laforgue, Paul Claudel, Oscar W. de Lubicz, Saint-John Perse y Jules Supervielle (Correas 235-237).

En su segundo año en la universidad, durante el curso de 1945, Cortázar combina sus intereses poéticos con los narrativos y, curiosamente, sustituye su asignatura de poesía francesa del siglo XIX por prosa en "Literatura francesa I: La novela romántica"<sup>27</sup>. En el programa que transcribe Correas se observa que Cortázar lista a los autores que estudiarían, sin mencionar las novelas, por este orden: Chateaubriand, "Mme de Stäel y su grupo", Benjamin Constant, Charles Nodier, Victor Hugo, Alfred de Vigny, Alfred de Musset, George Sand, Sainte-Beuve, Alexandre Dumas, Théophile Gautier, Gérard de Nerval y Henri Murger (Correas 241-242). Su lectura de los grandes novelistas franceses se remontaría a la época de las tertulias con las Duprat –sabemos, por ejemplo, que Cortázar no había oído hablar de *Madame Bovary* hasta que ellas se lo recomiendan en Bolívar (Cortázar, *Cartas* vol. 1, 40). En una entrevista de 1977 Cortázar corrobora esta "enorme influencia" de la literatura del siglo XIX en su obra, en referencia a poetas ("Baudelaire y el grupo de simbolistas") y novelistas ("Stendhal, Flaubert y Balzac"), por ser "[t]odos ellos maestros del estilo literario" (Cortázar, "Mi

<sup>26</sup> Los programas oficiales de las asignaturas aparecen reproducidos en la biografía de Jaime Correas, *Cortázar en Mendoza: un encuentro crucial* (2014, 235-242). De dichos programas se puede extraer la lista de obras, de carácter literario y académico, que Cortázar habría analizado y consultado para la preparación de sus clases.

<sup>27</sup> Desconocemos qué motivo este cambio de asignatura, cuyo material ya había diseñado e impartido, pero podríamos conjeturar que se debe a razones personales; Cortázar deseaba expandir conocimientos literarios mediante el estudio de otro periodo y otros autores. De hecho, antes de decidirse por la novela romántica francesa, Cortázar se había planteado una asignatura de literatura medieval francesa –"con Villon y Le roman de la Rose", escribe en una de sus cartas de la época– u otra con "Racine –a quien quiero deliberadamente– y tal vez el La Fontaine de los poemas líricos" (*Cartas* vol. 1 212).

universidad" 15)<sup>28</sup>. No debemos olvidarnos tampoco de la influencia ejercida por los cuentos de Guy de Maupassant<sup>29</sup>. En carta de junio de 1944 a su amigo Castagnino, Cortázar le reconoce que se ha servido de "Le horla" para redactar "Distante espejo", incluido en su primera colección de cuentos *La otra orilla* (Cortázar, *Cartas* vol. 1, 190)<sup>30</sup>.

Con respecto a la asignatura que imparte en 1944 sobre "literatura de la Europa Septentrional", titulada "La poesía inglesa a principios del siglo XIX: J. Keats", Cortázar expresa su predilección por el autor inglés. No obstante, la transcripción del programa nos demuestra que hizo un recorrido cronológico de textos emblemáticos: desde "[t]endencias poéticas medievales [Chaucer]", el "Renacimiento y el periodo isabelino", Milton, la restauración y el clasicismo, hasta llegar a "William Blake. Robert Burns [...] [,] Wordsworth y Coleridge" y Keats. Es más, su asignatura no se limita a autores ingleses; Cortázar aprovechó para dedicar una última sección a su encomiado Rilke; a "la vida y la obra del poeta" y a su "significación contemporánea de la obra rilkiana" (Correas 235-242). No obstante, en su segundo año en Cuyo, el curso de 1945, Cortázar reduce ampliamente el contenido del programa para centrarse, como en el caso de la literatura francesa, en autores románticos ingleses. Bajo el nuevo subtítulo de "Poesía romántica a comienzos del siglo XIX", descarta a Rilke y promete el estudio de poetas anteriores a Keats, con quien termina la asignatura: "El clasicismo [de Alexander Pope]", la "transición: Thomson, Gray, Young", el "medievalismo y los ciclos nórdicos. Chatterton" y de nuevo los poetas Blake, Burns, Wordsworth y Coleridge, una lista a la que añade a Lord Byron y a Percy Bysshe Shelley (Correas 241).

<sup>28</sup> Muchos años más tarde, en conversación con Hugo Guerrero Marthineitz, Cortázar no se muestra tan entusiasmado por Balzac, de quien dice: "A mí me gusta mucho Balzac, pero hay libros de Balzac que se me caen de la mano" (Cortázar, "La vuelta" 10).

<sup>29</sup> De Maupassant hablará Cortázar igualmente en sus clases de Berkeley, véase Cortázar, *Clases de literatura* 39, y en una entrevista con Delia Blanco, en la que al trazar un breve retrato de sí mismo como escritor nos desvela qué pudo aprender de él: "Maupassant muestra la intensidad, el alcance que pueden tener los cuentos cuando son receptores y emisores de un mundo de ideas, de sentimiento y de comportamientos. Por eso 'Bola de sebo' es uno de los relatos que yo me llevaría a la isla desierta: cada relectura me abre nuevas perspectivas en esas pocas páginas que resumen tan admirablemente la condición humana" (Cortázar, "Julio Cortázar: Cómo escribe" 34-35).

<sup>30</sup> Como anotábamos en la introducción, Cortázar escribe estos primeros relatos entre 1937 y 1944. En "Distante espejo" el narrador-protagonista, que podríamos identificar con Cortázar, relata además su vida como profesor en Chivilcoy y cita las lecturas que, como bien señala Pellicer, encuentran correferencia en las cartas que Cortázar escribe por esas fechas (27). Otras dos obras en las que se enumeran lecturas que coinciden cronológicamente con las que Cortázar cita en su correspondencia son *Diario de Andrés Fava* y *El examen*; véase Pellicer 27-28.



Sus cartas de la época arrojan información complementaria sobre las opiniones que estos autores le provocan. A Byron, por ejemplo, lo considera vulgar (*Cartas* vol. I, 206) mientras que siempre se deshace en elogios hacia Rilke y Keats (195, 197, 202). A Arias incluso le pide información sobre cualquier obra crítica que ella conozca sobre Keats, ya sea "biografía, papeles, correspondencia", como las cartas a su musa Fanny Brawne (195)<sup>31</sup>. También apreciamos en su correspondencia que, como ocurriría en sus clases de literatura francesa, Cortázar se planteaba modificar el programa e introducir el estudio de la narrativa. Así, en julio de 1945, Cortázar menciona que le gustaría analizar con sus alumnos alguna novela inglesa de D. H. Lawrence, Virginia Woolf o Aldous Huxley (231)<sup>32</sup>. Sus cartas de esta época nos revelan, además, que aparte de sus lecturas para la preparación de clases, Cortázar distribuye su tiempo traduciendo poemas de Wordsworth y Keats, leyendo cuentos de William Saroyan –dos o tres de los cuales afirma le gustaría traducir– y de volúmenes editados por temas –como *Narraciones terroríficas*<sup>33</sup>– así como releendo obras entre las que incluye *La historia de San Michele* de Alex Munthe, a la que ya aludía en una carta a su amigo Gagliardi en 1941 (136, 207, 218, 239).

Llegados a este punto, resulta interesante constatar la divergencia que existe en ocasiones entre la información que extraemos de sus cartas y de algunas de las entrevistas en las que el escritor habla de sus lecturas. Nos vale de ejemplo sumamente ilustrativo el caso de la poesía inglesa. En una de sus entrevistas más pertinentes – "Julio Cortázar, lector" de Castro-Klarén– Cortázar no establece vínculo alguno entre la lectura de los poetas ingleses y la preparación de sus clases universitarias. Tampoco se mete a comentar las tertulias literarias en casa de las Duprat o su relación con Arias. En su lugar, Cortázar hilvana su lectura de poetas ingleses argumentando que "nunca los leía de manera sistemática" y que: "se me presentaron siempre desconectadamente", a través de los años: "Keats me llevó [...] a los isabelinos [Shakespeare], [...] el ciclo isabelino me llevó a leer a Philip Sidney [...]. Y de allí

<sup>31</sup> Recordemos que Cortázar terminaría por traducir estas cartas, publicadas como *Lord Houghton: vida y cartas de John Keats* (1955).

<sup>32</sup> Por estas fechas podría haber leído también a la cuentista neozelandesa Katherine Mansfield, a quien cita junto con Lawrence en sus clases de Berkeley (Cortázar, *Clases de literatura* 28). Curiosamente, en sus cartas de esta época docente no menciona a los grandes prosistas anglosajones del XIX, a los que sí hace alusión en su entrevista de 1977 con Espejo como: "[literatura] para llevarme a la isla desierta"; "Fielding, Smollet, Laurence Sterne. Creo que *Tristram Shandy* es una obra genial" (Cortázar, "Mi universidad" 15).

<sup>33</sup> Revista de relatos de terror, muchos de ellos traducción de los incluidos en la estadounidense *Weird Tales*. El primer número se publicó en Buenos Aires en 1939.

pasé a los sonetistas: a Walter Raleigh, a toda la gente del ciclo isabelino. Y por ahí llegué a John Donne [...], que también ha sido una de las grandes experiencias de mi vida" (Cortázar, "Julio Cortázar" 24). Destacamos esta última observación de Cortázar, es decir, la importancia que concede al poeta isabelino Donne. Aunque no lo nombra en sus cartas de la época, sabemos que Cortázar lo leyó antes de marcharse de Argentina porque sí se refiere a uno de sus más famosos poemas ("Las campanas doblan por ti") en sus ensayos "Teoría del túnel" (1947) y "Situación de la novela" (1950) (Cortázar, *Obras completas VI* 124, 290).

En su entrevista con Castro-Klarén, Cortázar continúa explicando que, después de Donne vino: "naturalmente, Byron y Shelley, y llegaron prácticamente junto con Keats. Y creo que el ciclo romántico del siglo XIX y el ciclo isabelino fueron lecturas paralelas en mi caso" (Cortázar, "Julio Cortázar" 24)<sup>34</sup>. Estos detalles complementan la información que facilitan las cartas publicadas y sus programas de literatura inglesa, donde Cortázar no cita a poetas y dramaturgos isabelinos como Shakespeare, Raleigh, Sidney o Donne. No obstante, la conversación de Cortázar con Castro-Klarén también contradice los datos que se extraen de sus cartas. En primer lugar, su lectura de poesía inglesa, en el caso de los románticos, sí es sistemática y se le presenta de manera conectada –recordemos sus programas de poesía y su correspondencia con Arias en diciembre de 1939, cuando afirma que leía a Coleridge, Blake y Keats en Chivilcoy. Es más, en su entrevista Cortázar afirma que había comenzado a leer a los poetas isabelinos a principios de los sesenta, y que fueron lecturas paralelas a las de poesía romántica<sup>35</sup>. Nos queda entonces la duda de si Cortázar se olvida de cuándo leyó por primera vez a estos autores o si decide pasar por alto sus funciones como profesor universitario de poesía inglesa para brindar a Castro-Klarén una respuesta global y sintetizada que lo

<sup>34</sup> Cortázar se deshace en elogios hacia varios de estos autores: "Curiosamente, al ir envejeciendo, hay poetas que se me caen, como te pasará a vos. Se me caen, se me olvidan, dejan de serme vitales. No es así el caso de los románticos ingleses. Cada tanto tomo mi Shelley, mi Blake, mi Coleridge -ese es uno de los grandes- y, por encima de todos para mí, -no hablo en sentido absoluto- por encima de todos, John Keats [...]. Ellos siguen teniendo la misma fuerza, la misma eficacia poética que tenían en el momento en que más ingenuamente y más juvenilmente los leí por primera vez. Si eso es una prueba de permanencia poética, pues, en mi caso creo que soy una buena prueba de la calidad invariable de esos poetas que te cito" (Cortázar, "Julio Cortázar" 24-25).

<sup>35</sup> De hecho, en marzo de 1960, Cortázar escribe a su amiga, la académica Ana María Barrenechea, que aprovechaba el poco trabajo que tenía por entonces en la UNESCO para: "contin[uar] mis estudios (por llamarlos así) de teatro isabelino, que me maravilla. Leo una pieza diaria, saltando de Dekker a Shakespeare, de Ford a Massinger" (*Cartas* vol. 2, 209).



presente como lector "por amor al arte", sin relación con la docencia.

De hecho, Cortázar no se identifica con esta profesión y de regreso a Buenos Aires, tras renunciar a su cargo en la universidad mendocina a finales de 1945, abandona la docencia<sup>36</sup>, lo cual marca otra nueva etapa en su vida como lector y escritor<sup>37</sup>. Cortázar decide buscarse un puesto crematístico que le permita dedicarse a ambas pasiones y, de 1946 a 1949, ocupa el puesto de gerente de la Cámara Argentina del Libro. Estos son años, además, en los que traduce varias obras "para completar su presupuesto" (Cortázar, *Cartas* vol. I 252) y se prepara para obtener el título oficial de traductor jurado de francés e inglés, que consigue en 1948 y 1949, respectivamente (Herráez 126)<sup>38</sup>. El tiempo que dedica a sus funciones como gerente, a las traducciones, a la preparación de las pruebas de traductor jurado y a la redacción de su incipiente obra no parece condicionar sus hábitos de ávido lector.

En sus cartas de 1946 a varios amigos de Mendoza, como el artista Sergio Sergi y su esposa Gladys Adams de Hocévar, leemos que Cortázar había terminado *La voz humana* de Cocteau y *El ministerio del miedo* de Graham Greene –obras que les recomienda leer–, y que continúa disfrutando de Keats, cuya poesía le sirve de recreación al final de una jornada laboral agotadora (Cortázar, *Cartas* vol. I 252). A Sergi también le contará en 1947 que lee *La muerte de Virgilio* de Hermann Broch y, en otra de 1948, *Vida del hombre desconocido* de su también amigo Alberto Dáneo (255). En otras cartas de 1948 y 1949, como las dirigidas a su gran amigo, el poeta y traductor Fredi Guthmann, Cortázar alude a diversos dramaturgos; admite leer al vanguardista francés Antonin Artaud, de quien dice que "[l]e pone los nervios boca arriba" (284)<sup>39</sup>, y al americano Charles

<sup>36</sup> Es de notar, en este sentido, la respuesta que Cortázar le da a su exalumna Dolly María Lucero Ontiveros cuando le pregunta por qué no retoma sus tareas académicas: "¡Porque yo quiero ser escritor, no profesor!" (Herráez 119).

<sup>37</sup> Recordemos que para entonces ha terminado *La otra orilla*, continúa con los cuentos que reuniría en *Bestiario* y escribe *Los reyes*, *Las nubes* y *el arquero*, *El Examen*, *Divertimento* y *Diario de Andrés Fava*.

<sup>38</sup> Por las fechas se trataría de *Robinson Crusoe* (1945) de Daniel Defoe; *Nacimiento de la Odisea* (1946) de Jean Giono; *El hombre que sabía demasiado* y *otros relatos* (1946) de Gilbert Keith Chesterton; *Memorias de una enana* (1946) de Walter de la Mare; *La poesía pura* (1947) de Henri Brémond; *El inmoralista* (1947) de André Gide; *La sombra de Meyerbeer* (1949) de Auguste de Villiers de L'Isle-Adam; *Mujercitas* (1951) de Louisa May Alcott; *Tom Brown en la escuela* (1951) de Thomas Hughes y *Filosofía de la risa y del llanto* (1950) y *La filosofía de Sartre y el psicoanálisis existencialista* (1951) de Alfred Stern. Véase el apéndice de la tesis de Sylvie Protin « Traductions littéraires réalisées par Julio Cortázar » (2003).

<sup>39</sup> Anotamos aquí las declaraciones que realiza sobre la obra poética de Artaud en una entrevista radiofónica: "es uno de los surrealistas que, ahí sí, puedo

Morgan, a quien, en comparación, considera "más doméstico" (ibídem). Cortázar le pide a Guthmann que le envíe "cualquier cosa" (296) de la escritora y pintora inglesa-mexicana Leonora Carrington, a quien leería durante toda su vida porque, como encontramos en la entrevista con Castro-Klarén, Cortázar reconocía en ella un humor negro, "una afinidad profunda" y a "una surrealista auténtica y no contagiada" (Cortázar, "Julio Cortázar" 30)<sup>40</sup>. En 1949, Cortázar vuelve a citarle igualmente a Guthmann sus lecturas de Greene, Camus y Cocteau (*Cartas* vol. I 296)<sup>41</sup>, y en otras dos cartas de 1951 reitera admiración por sus dos grandes poetas: Rilke y Keats (316, 318).

A esta lista se han de incorporar los libros y autores sobre los que Cortázar redacta tanto reseñas como breves ensayos y que, suponemos, llegan de manos de editoriales que conoce durante el ejercicio de sus funciones como traductor y gerente de la Cámara Argentina del libro (p. ej. Losada, Sur, Sudamericana y otras editoriales menos conocidas como Botella al Mar y Poseidón)<sup>42</sup>. Encontramos ensayos breves, como los que publica sobre Valéry y Rimbaud, con pseudónimo de "Julio Denis" hacia principios de los 40, o el dedicado a la escritora francesa Colette

decir que influyó en mí de una manera muy directa aunque no creo que su huella se encuentre concretamente en mi obra; es una especie de influencia de segundo grado, pero que sigue presente actualmente. A mí me sucede con frecuencia, cuando releo textos míos antes de, digamos, de darlos a la imprenta, a veces me pregunto que si alguien como Artaud hubiera encontrado algún sentido en lo que estoy haciendo; cuando me parece que puedo contestar que sí, estoy contento; de lo contrario, me quedo con algunas dudas" (Cortázar, "Esbozos: Hoy Julio Cortázar"). A pesar de que Cortázar obvia esta huella de Artaud, existen estudios que apuntan lo contrario, entre ellos el artículo de Troiano (1984) sobre el « théâtre de la cruauté » de Artaud en el relato "Instrucciones para John Howell".

<sup>40</sup> Cortázar le comenta que se acuerda de un cuento estupendo, « Lapins Blancs », cuyo título asociamos con los conejos blancos que salen por la boca del protagonista de "Carta a una señorita en París".

<sup>41</sup> A este trío de autores extranjeros podríamos quizá sumar la del suizo-alemán, Herman Hesse. En una fonocarta al escritor español Ricardo Bada, de 1976, Cortázar le dice que había leído *Demian* en Buenos Aires "qué sé yo, 15, 28, 30 años" (Cortázar, *Cartas* vol. 4 605). Copiamos el resto de la cita por su relevancia; nos muestra cómo Cortázar tomaba notas durante las lecturas y cómo se valía de ellas para proyectarlas en su obra: "entre viejísimos papeles que saqué de un sobre hace dos o tres meses, apareció una página que escribí para mi uso personal cuando terminé de leer *Demian*. Me hace gracia releerlos ahora porque hay referencias a hechos concretos, a episodios del libro de los que ya no tengo absolutamente ninguna idea" (ibídem). La página se incluyó en la publicación póstuma de *Diario de Andrés Fava*, que el escritor había estado escribiendo por esas fechas, para que los lectores supieran cómo Cortázar habría concebido la redacción del libro (Cortázar, *Diario* 27-29).

<sup>42</sup> Véase, Cortázar, *Obras completas VI: obra crítica* 135-145, 230-233. Alazraki ya ha señalado la importancia de estos trabajos críticos como resultado de sus lecturas, al calificarlos de "suelo intelectual en el que crece la obra de todo escritor" (181; citado en Pellicer 26).

en 1949<sup>43</sup>. Igualmente escribe reseñas sobre poemarios como *El alba de alhelí* de Rafael Alberti, sobre colecciones como *Cuentos ucranianos* (1831-1835) de Nicolai Gogol, sobre novelas como *Adán Buenosayres* de Leopoldo Marechal y sobre ensayos como *La filosofía perenne* de Aldous Huxley<sup>44</sup>. La mayoría de estos autores y obras aparecen asimismo mencionados en "Situación de la novela" (1950), ensayo que todavía requiere un detallado estudio. Corroboramos, así pues, que Cortázar compagina nuevas con viejas lecturas y que sigue poseyendo una enorme permeabilidad lectora, lo cual queda de manifiesto si, a las lecturas mencionadas, añadimos el interés inmediato que le suscita, por recomendación de Guthmann, la literatura budista del japonés Daisetsu Teitaro Suzuki y la taoísta del filósofo chino Chuang Tzu; temas que le seguirían acompañando tras su llegada a París en noviembre de 1951 (292, 296, 299, 321)<sup>45</sup>.

### Conclusión

Las lecturas de Cortázar en Argentina las determinan las actividades laborales que ejerce, el ambiente que le rodea y el tiempo del que dispone. Sus lecturas de juventud, como profesor de provincias y universitario, las dictan su pasión por el aprendizaje de lenguas y culturas extranjeras, su tendencia a la soledad y a la lectura como pasatiempo y las personas con las que se relaciona tanto en Buenos Aires como en Bolívar, Chivilcoy y Mendoza. Por ejemplo, en la primera sección hemos visto que las tertulias en casa de las Duprat jugaron un papel decisivo en el joven lector y escritor. Cortázar se empapa de autores franceses, de poemas escritos por Verlaine y Mallarmé que lo llevarán a escribir su primer libro, el poemario *Presencia*; analiza cuentos de Maupassant, cuya huella reconoce en uno de los relatos de su primera colección de cuentos – "Distante espejo" en *La otra orilla*–; descubre a escritores que le acompañarán toda la vida como Alfred Jarry y Jean Cocteau.

<sup>43</sup> En su biografía de Cortázar, Nicolás Cócaro anota que la escritura de ensayos y reseñas en torno a otros escritores argentinos aparte de Marechal (p. ej. Daniel Devoto, Alberto Guirri, Eduardo Lozano, Eduardo Jonquières) responde a su creciente interés por la literatura latinoamericana (Cócaro 66; citado en Pellicer 28). Para más información remitimos a Saítta 78-80.

<sup>44</sup> Remitimos al apéndice de nuestro estudio, donde hemos listado las obras sobre las que escribe reseñas. Los textos, de mayor o menor extensión, aparecieron en revistas culturales como *Cabalgata*, *Los Anales de Buenos Aires*, *Realidad* y *Sur*, y pueden consultarse en Cortázar, *Obras completas VI: obra crítica* 129-290, 1101-1105.

<sup>45</sup> La lectura de Chuang Tzu recorría los círculos intelectuales argentinos gracias a la *Antología de la literatura fantástica*, donde se incluye un fragmento de su sueño de la mariposa. Recordemos que dos de sus editores se hacen eco de esta historia: Borges en "Nueva refutación del tiempo", recogido en *Otras inquisiciones*, y Silvina Ocampo en "La red", el segundo relato de *Autobiografía de Irene*.

Algunas de sus ideas, como la patafísica y la teoría de las constelaciones, respectivamente, se verán reflejadas en *Rayuela* y *62, modelo para armar*, así como en la interpretación que Cortázar hace de lo fantástico como ejemplo de la validez de la excepción, de lo extraordinario.

En nuestra segunda sección hemos descubierto a un Cortázar que se sigue formando como lector y escritor a medida que prepara e imparte clases de literatura francesa e inglesa en la Universidad Nacional de Cuyo. Destacamos la fascinación que ejerce sobre él la lectura de Rilke, Keats y de otros poetas ingleses isabelinos y románticos, que afirma retomar ocasionalmente. Otro aspecto que constatamos es la predilección de Cortázar por el género fantástico y gótico cuando se refiere, no a Poe, sino a la serie de *Narraciones terroríficas*, cuyos relatos podrían haber influido en la redacción de sus primeros cuentos. Asimismo, llama la atención de esta época su lectura de autores extranjeros contemporáneos a él como Graham Greene, Hermann Broch o Axel Munthe. Cortázar sabía de sus publicaciones posiblemente gracias a su trabajo como gerente literario y los elige porque sacian su deseo de apertura, de expandir su horizonte cultural más allá del que le ofrecía Argentina. Eso no quita que conozca a los autores argentinos de lectura obligada, como Borges y Arlt<sup>46</sup>, a otros sobre cuya obra escribe reseñas, como Marechal y su *Adán Buenosayres*, y a escritores coetáneos que se intentaban abrir camino como él y a quienes les une la amistad. Sirvan de ejemplo Daniel Devoto, autor de *Canciones despeinadas*, poemario sobre el que Cortázar escribe una reseña, y Alberto Dáneo, autor de la novela autobiográfica *Vida del hombre desconocido*, algunas de cuyas ideas y conversaciones Cortázar podría haber vertido años después en *Rayuela*.

---

<sup>46</sup> De su "reiterada autofiliación" con Arlt nos habla Saítta, véase 81-83. En cuanto a la influencia de Borges y su relación, ha sido estudio de destacados artículos como los de Mesa Gancedo (2005) y Selnes (2005).

## Bibliografía

- Alazraki, Jaime. *Hacia Cortázar: aproximaciones a su obra*. Barcelona: Anthropos, 1994.
- Celorio, Gonzalo. "Julio Cortázar, lector". *Revista de la Universidad de México*, 60 (2009): 19-27. Web 18 marzo 2022 <<https://www.revistadelauniversidad.mx/articles/94d1f32c-fa2b-480b-8fa4-505cf865628a/julio-cortazar-lector>>
- Cócaro, Nicolás. *El joven Cortázar*. Buenos Aires: Ediciones del Saber, 1993.
- Correas, Jaime. *Cortázar, profesor universitario: su paso por la Universidad de Cuyo en los inicios del peronismo*. Buenos Aires: Aguilar, 2004.
- \_\_\_\_\_. *Cortázar en Mendoza: un encuentro crucial*. Barcelona, Buenos Aires: Alfaguara, 2014.
- Cortázar, Julio. "Julio Cortázar o la cachetada metafísica" (Entrevista con Luis Harss). *Los nuestros*. Ed. Luis Harss. Buenos Aires: Sudamericana, 1966. 252-300.
- \_\_\_\_\_. "Siete respuestas de Julio Cortázar" (entrevista con Margarita García Flores). *Revista Universidad de México*, 21, 7 (1967): 10-13.
- \_\_\_\_\_. "Julio Cortázar" (entrevista con Rita Guibert, 1969). *Siete voces: los más grandes escritores latinoamericanos se confiesan con Rita Guibert*. México: Organización Editorial Novaro, 1974. Web 18 marzo 2022 <<http://www.literatura.us/cortazar/guibert.html>>
- \_\_\_\_\_. "Entrevista a Julio Cortázar" (de Alfredo Barnechea) (1972). *Peregrinos de la lengua: confesiones de los grandes escritores latinoamericanos*. Ed. Alfredo Barnechea. Madrid: Alfaguara, 1997.
- \_\_\_\_\_. "La vuelta a Julio Cortázar en 80 preguntas" (entrevista con Hugo Guerrero Marthineitz). *Siete Días*, 311 (1973): 1-18.
- \_\_\_\_\_. "Cortázar a cinco rounds" (entrevista con José Miguel Oviedo). *El Comercio* (1973): 29-31.
- \_\_\_\_\_. "La vuelta a Julio Cortázar en (cerca de) 80 preguntas" (entrevista con Elena Poniatowska). *Revista Plural*, 44 (mayo 1975): 27-36.
- \_\_\_\_\_. "Julio Cortázar, lector: conversación con Julio Cortázar (1976)" (entrevista con Sara Castro-Klarén). *Cuadernos Hispanoamericanos*, 364-366 (1980): 11-36.
- \_\_\_\_\_. "Mi universidad fue la soledad" (entrevista con Beatriz Espejo). *El Sol de México* (1977): 14-15.
- \_\_\_\_\_. "A Fondo: mis personajes favoritos, Julio Cortázar" (entrevista con Joaquín Soler Serrano) (1977). Web 18 marzo 2022 <<http://www.rtve.es/alacarta/videos/a-fondo/entrevista-julio-cortazar-programa-fondo/1051583/>>
- \_\_\_\_\_. "Esbozos: Hoy Julio Cortázar" (entrevista de Ramón Chao, 1978). Web 18 marzo 2022 <<https://cortazar.nakalona.fr/items/show/1506>>
- \_\_\_\_\_. "El compromiso de Julio Cortázar" (entrevista con Adelaida Blázquez). *Triunfo* (1979): 49-52.
- \_\_\_\_\_. "1.93 modelo para entrevistar (1980)" (entrevista con Manuel Pereira). *Quimera*, 118 (1993): 18-24.



- \_\_\_\_\_. "Julio Cortázar: Cómo escribe, cómo piensa" (entrevista con Delia Blanco). *Letra Grande* (1981): 33-36.
- \_\_\_\_\_. *Diario de Andrés Fava*. Buenos Aires: Alfaguara, 1995.
- \_\_\_\_\_. *Cuentos completos (1945-1966)*, vol. 1. Buenos Aires: Alfaguara, 1995.
- \_\_\_\_\_. *Obras completas VI: obra crítica*. Ed. Saúl Yurkievich y Gladis Anchieri. Barcelona: Galaxia Gutenberg, Círculo de lectores, 2006.
- \_\_\_\_\_. *Cartas 1. 1937-1954*. Ed. Aurora Bernárdez y Carles Álvarez Garriga. Barcelona, Buenos Aires: Alfaguara, 2012.
- \_\_\_\_\_. *Cartas 2. 1955-1964*. Ed. Aurora Bernárdez y Carles Álvarez Garriga. Barcelona, Buenos Aires: Alfaguara, 2012.
- \_\_\_\_\_. *Cartas 4. 1969-1976*. Ed. Aurora Bernárdez y Carles Álvarez Garriga. Barcelona, Buenos Aires: Alfaguara, 2012.
- \_\_\_\_\_. *Cartas 4. 1977-1984*. Ed. Aurora Bernárdez y Carles Álvarez Garriga. Barcelona, Buenos Aires: Alfaguara, 2012.
- \_\_\_\_\_. *Clases de literatura: Berkeley, 1980*. Ed. Aurora Bernárdez y Carles Álvarez Garriga. Madrid, Barcelona, Buenos Aires: Alfaguara, 2013.
- Gabbay, Cynthia. *La lírica de Julio Cortázar: intertextualidad y otredad literaria*. Tesis doctoral. The Hebrew University of Jerusalem, 2012. Web 18 marzo 2022 <<https://halshs.archives-ouvertes.fr/tel-03516464/document>>
- Herráez, Miguel. *Julio Cortázar: una biografía revisada*. Barcelona: Alrevés, 2011.
- Marchamalo, Jesús. *Cortázar y los libros: un paseo por la biblioteca del autor de Rayuela*. Madrid: Fórcola Ediciones, 2011.
- Mesa Gancedo, Daniel. "De la casa (tomada) al café (Tortoni). Historia de los dos que se entendieron: Borges y Cortázar". *Variaciones Borges*, 19 (2005): 125-148.
- Monballieu, Aagje. "La vocación helenística de Julio Cortázar: sus lecturas y su formación clásica en el Mariano Acosta (1929-1936)". *Bulletin Hispanique*, 114 (2012): 383-410.
- Parkinson, Gavin. "A Note Concerning Causality: Julio Cortázar and Surrealism". *Surrealism in Latin America: vivísimo muerto*. Ed. Dawn Ades, Rita Eder y Graciela Speranza. Los Angeles: Getty Publications, 2012. 161-176.
- Pellicer, Rosa. "Las cartas de Julio Cortázar (1937-1951): notas de lectura". *Crítica y traducción en Julio Cortázar*. Ed. Patricia Willson. Frankfurt am Main, Madrid: Iberoamericana Vervuert, 2019. 21-36.
- Picon Garfield, Evelyn. *¿Es Julio Cortázar un surrealista?* Madrid: Editorial Gredos, 1975.
- Prego Gadea, Omar. *La fascinación de las palabras: conversaciones con Julio Cortázar*. Barcelona: Muchnik Editores, 1985.
- Protin, Sylvie. *Traduire la lecture: aux sources de Rayuela. Julio Cortázar, traducteur*. Tesis doctoral. Université de Lyon, Lumière II, 2003. Web 18 marzo 2021 <[http://theses.univ-lyon2.fr/documents/lyon2/2003/protin\\_s/info](http://theses.univ-lyon2.fr/documents/lyon2/2003/protin_s/info)>

- Saítta, Sylvia. "La biblioteca argentina de Julio Cortázar". *Crítica y traducción en Julio Cortázar*. Ed. Patricia Willson. Frankfurt am Main, Madrid: Iberoamericana Vervuert, 2019. 77-87.
- Selnes, Gisle. "Borges y Cortázar: ¿Laberinto de influencias o conversación infinita? *Variaciones Borges*, 20 (2005): 59-86.
- Troiano, James J. "Theatrical Technique and the Fantastic in Cortázar's 'Instrucciones para John Howell'" *Hispanic Journal*, 6.1 (1984): 111-119.
- Vanbroeckhoven, Joel. "Julio Cortázar y los (post)surrealistas belgas: otro puente más entre el lado de acá y el lado de allá". *Crítica y traducción en Julio Cortázar*. Ed. Patricia Willson. Frankfurt am Main, Madrid: Iberoamericana Vervuert, 2019. 37-60.



## Apéndice

Libros sobre los que Julio Cortázar publica reseñas hasta 1950.  
Información extraída de Cortázar, *Obras completas VI: obra crítica*, 129-290, 1101-1105.

- Alberti, Rafael. *El alba de alhelí* (1925-1926). Buenos Aires: Losada, 1947.
- Aleixandre, Vicente. *Sombra del paraíso*. Madrid: Adán, 1944.
- Bock, Werner. *Morir es nacer*. Buenos Aires: Américalée, 1947.
- Boneo, Martín Alberto. *El laberinto*. Buenos Aires: El Ateneo, 1947.
- Bory, Jean-Louis. *Mi pueblo en la hora alemana* (1945). Buenos Aires: Sudamericana, 1947.
- Brémond, Henri. *Poesía pura: con un debate sobre poesía* (1926). Buenos Aires: Argos, 1947.
- Cernuda, Luis. *Como quien esperaba al alba* (1944). Buenos Aires: Losada, 1947.
- Cervantes, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha* (1605, 1615). Ed. Ramón Gómez de la Serna. México: Hermes, 1947.
- Chestov, León. *Kierkegaard y la filosofía occidental* (1936). Buenos Aires: Sudamericana, 1947.
- Connolly, Cyril. *La tumba sin sosiego: ciclo verbal por Palinuro* (1944). Buenos Aires: Sur, 1949.
- Devoto, Daniel. *Canciones despeinadas*. Buenos Aires: Gulab y Aldabador, 1947.
- Díaz-Plaja, Guillermo. *Nuevo asedio a Don Juan*. Buenos Aires: Sudamericana, 1947.
- Dickson, Carter (John Dickson Carr). *Murió como una dama* (1943). Madrid: Espasa-Calpe, 1967.
- Egusquiza Rubio, Manuel. *Diccionario de la mitología clásica*. Buenos Aires: Librería del Colegio, 1947.
- Gándara, Carmen R. L. *La habitada*. Buenos Aires: Emecé, 1947.
- Gide, André. *La sinfonía pastoral* (1919). Buenos Aires: Editorial Poseidón, 1951.
- Gogol, Nicolai. *Cuentos ucranianos* (1831-1835). Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1947.
- Gómez de la Serna, Ramón. *El incongruente* (1922). Buenos Aires: Losada, 1947.
- Greene, Graham. *The Heart of the Matter* (1948). London: Heinemann, 1968.
- Guirri, Alberto. *Coronación de la espera*. Buenos Aires: Botella al Mar, 1947.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. *Sistema de las artes (arquitectura, escultura, pintura y música)*. Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1947.
- Hernández, José Alfredo. *Miscelánea antigua*. Lima: Lumen, 1947.

- Huxley, Aldous. *La filosofía perenne* (1945). Buenos Aires: Sudamericana, 1949.
- James, Henry. *Los papeles de Aspern* (1988). Madrid: Revista Literaria Novelas y Cuentos, 1958.
- Keller, Gottfried. *Los de Seldwyla* (1856). Buenos Aires: Editores Ocesa, 1947.
- Kesten, Hermann. *Yo, el rey. El rey Felipe II de España* (1938). Buenos Aires: Poseidón, 1947.
- Kierkegaard, Søren. *Temor y temblor* (1843). Buenos Aires: Losada, 1968.
- Lifar, Sergio. *La danza*. Buenos Aires: Siglo Veinte, 1947.
- Lubickz-Milosz, O. W. *Miguel de Mañara. Misterio en seis cuadros*. Buenos Aires: Emecé, 1947.
- Lugones, Leopoldo. *La guerra gaucha* (1905). Buenos Aires: Ediciones Centurión, 1950.
- Marechal, Leopoldo. *Adán Buenosayres*. Buenos Aires: Sudamericana, 1948.
- Martínez Estrada, Ezequiel. *Poesía: Oro y piedra, Nefelibal, Motivos del cielo, Argentina, Títeres de pies ligeros, Humoresca*. Buenos Aires: Argos, 1947.
- Móbili, Jorge Enrique. *La raíz verdadera: algunos cantos de la adolescencia y otros posteriores*. Buenos Aires (sin lugar de edición), 1947.
- Ocampo, Victoria. *Soledad sonora*. Buenos Aires: Sudamericana, 1950.
- O'Neill, Eugene. *Nueve dramas*. Buenos Aires: Sudamericana, 1949.
- Paz, Octavio. *Libertad bajo palabra*. México: Tezontle, 1949.
- Phillpotts, Eden. *Los rojos Redmayne* (1922). Madrid: Hyspamérica, 1987.
- Porché, François. *Baudelaire. Historia de un alma* (1944). Buenos Aires: Losada, 1947.
- Portner Koehler, R. *Cadáver en el viento* (1944). Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1947.
- Runyon, Damon. *El hombre más dinámico del mundo* (1944). Buenos Aires: Orientación Cultural, 1948.
- Sartre, Jean-Paul. *La náusea* (1938). Buenos Aires: Losada, 1957.
- Tagore, Rabindranath. *Ciclo de la primavera* (1917). Buenos Aires: Losada, 1947.
- Uslar Pietri, Arturo. *El camino de El Dorada* (1947). Buenos Aires: Losada, 1977.
- Vanasco, Alberto. *Sin embargo, Juan vivía* (1947). Buenos Aires: Sudamericana, 1967.
- Villiers de L'Isle-Adam, Philippe Auguste. *La sombra de Meyerbeer*. Buenos Aires: Gulab y Aldabahor, 1949.

- Webb, Mary. *Vuelta a la tierra*. Buenos Aires: Sudamericana, 1947.
- Wernicke, Enrique. *El señor cisne*. Buenos Aires: Lautaro, 1947.
- Yebes, Muñoz Roca-Tallada, Carmen, Condesa de. *Spínola, el de las lanzas (y otros retratos históricos)*. Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1947.
- Zerpa, Domingo. *Erques y Cajas. Versos de un indio*. Buenos Aires: El Ateneo, 1942.

# Julio Cortázar, Saignon y la escritura del viaje

Edivaldo González Ramírez  
Universidad Nacional Autónoma de México  
[edivaldogonzalez@filos.unam.mx](mailto:edivaldogonzalez@filos.unam.mx)

Citation recommandée : González Ramírez, Edivaldo. "Julio Cortázar, Saignon y la escritura del viaje". *Les Ateliers du SAL* 16 (2020) : 133-146.

**Résumé :** L'article porte sur *Libro de Manuel* et *Prosa del observatorio* de Julio Cortázar, des livres expérimentaux et politiques qui impliquent une nouvelle proposition esthétique pour l'écrivain argentin. Centré sur son voyage à Saignon en 1972, l'article analyse l'écriture itinérante de Cortázar et son processus de création face aux doutes, aux contradictions et à la volonté d'influencer le présent.

**Mots-clés :** *Libro de Manuel*, Argentine, dictature militaire, récit de voyage, roman

**Resumen:** El trabajo trata de la creación de *Libro de Manuel* y *Prosa del observatorio* de Julio Cortázar, libros experimentales y políticos, que significaron una nueva propuesta estética para el escritor argentino. Centrándose en su viaje a Saignon en 1972, el artículo analiza la escritura viajera de Cortázar y su proceso de creación ante las dudas, las contradicciones y el deseo de incidir en el presente.

**Palabras clave:** *Libro de Manuel*, Argentina, dictadura militar, relato de viajes, novela

**Abstract:** The article focuses on *Libro de Manuel* and *Prosa del observatorio* by Julio Cortázar, experimental and political books that imply a new aesthetic proposal for the Argentine writer. Focused on his trip to Saignon in 1972, the article analyzes Cortázar's itinerant writing and his creative process in the face of doubts, contradictions and the desire to influence the present.

**Keywords:** *Libro de Manuel*, Argentina, military dictatorship, travel story, novel

Después del caso Padilla y el aumento de la polarización que destruía los lazos intelectuales en Latinoamérica, Julio Cortázar abandonó París en junio de 1972 y se refugió en su segunda residencia ubicada en Saignon, al sur de Francia. En esta localidad, a menos de media hora en auto del Lourmarin donde Albert Camus pasó el final de sus días, Julio Cortázar se volcó en los proyectos literarios que había abandonado entre su trabajo como traductor y los compromisos políticos adquiridos con el paso de los años. Sus inquietudes durante los tres meses que duró la estancia en Saignon eran claras: por un lado, revisar *Libro de Manuel*, la novela que llevaba un año trabajando (y que presentaría en una Argentina convulsa); pero, sobre todo, escribir un texto que había ideado a partir de sus viajes a la India y del encuentro con la diversidad del mundo: *Prosa del observatorio*. El cruce de estos textos, en el laboratorio de Saignon, es trascendental para entender el vuelco que dará la poética del autor, pues si el primero será considerado su libro más comprometido, el segundo será una de las piezas más transgresoras formal y temáticamente en la trayectoria del escritor argentino.

El recorrido de París a Saignon es en sí mismo un desplazamiento que no es posible pasar por alto, no sólo porque posee la estructura de un relato de viajes, sino por el hecho de que compagina dos puntos fundamentales en la poética de Cortázar: 1) deslegitimar los lugares destinados a la escritura y 2) unir la experiencia de vida con el texto literario. En la elaboración de *Prosa del observatorio*, incluso es posible asegurar que el autor condensó tres niveles de movimiento: a India, a Saignon y la huida de París. En este caso, como lo expresa Ottmar Ette en relación con la escritura, el desplazamiento y la experiencia no basta con pensar el viaje como tema de la literatura, sino entender que la escritura y la lectura están directamente relacionadas con el movimiento (Ette 14).

Asumido en metáforas sencillas, el viaje que realizó Julio Cortázar es muy parecido al que hiciera Albert Camus veinte años antes: de la luz parisina a la oscuridad anónima; de la ciudad al campo, de la fiebre pública a la soledad. Asimismo, la finalidad de ambos es similar: condensar la experiencia vivida en los centros ordenadores del discurso, después de una polémica intelectual, y crear, a partir de las contradicciones y los límites argumentales, una propuesta literaria. No obstante, en el caso del autor argentino, este recorrido se presenta como un tiempo ritual antes de volver al punto de retorno, puesto que, en Julio Cortázar, el desplazamiento desde París tiene una connotación simbólica: alejarse de la ciudad, como proyecto moderno y como ordenador de sentidos y experiencias. En estado larvario, las huidas de París a Saignon fueron el inicio del proyecto literario que realizaría Julio Cortázar con Carol Dunlop en 1982, cuando escri-

bieron los textos que conformarían *Los autonautas de la cosmopista o un viaje atemporal París-Marsella*.

Por otra parte, los tres meses en el sur de Francia cumplieron las pautas de la travesía: no sólo por la isla que significó la segunda residencia, sino porque el trayecto, las distancias y los espacios adquirieron una nueva función dentro de la escritura cortazariana. En Saignon, Julio Cortázar pondría en un método de trabajo que le acompañaría durante toda su vida: escribir mientras se viaja, lejos de las bibliotecas y las librerías, mientras se está viviendo. Para lograr esta imbricación entre el desplazamiento y la escritura, en 1972 el autor argentino utilizó dos herramientas o, mejor dicho, dos artefactos: Fafner, el dragón mecánico que traducía las distancias en experiencias (y con el cual sustituyó a su Peugeot parisino) y la misma casa, convertida en un espacio para el exilio. En cuanto al primer caso, el propio Cortázar aseguraría: "el dragón, ya es tiempo de presentarlo, es una especie de casa rodante o caracol que mis obstinadas predilecciones wagnerianas han definido como dragón, un Volkswagen rojo en el que hay un tanque de agua, un asiento que se convierte en cama, y al que he sumado la radio, la máquina de escribir, libros" (Cortázar, *Corrección* 19). Por el contrario, la casa, donde habrían de suceder múltiples encuentros con Carlos Fuentes o Gabriel García Márquez, fue un centro de reunión de exiliados. En todo caso, es posible afirmar que, a la par de las anguilas y observatorios de India, los testimonios de la tortura y el suplicio sufrido en Latinoamérica fueron elementos decisivos en la construcción de las dos obras literarias que Julio Cortázar escribía y terminaba en Saignon.

Por un lado, frente a la obligación de incidir en la política, *Prosa del observatorio* era a la vez un paliativo y una furiosa respuesta a la domesticación del arte. Por este motivo, en su escritura existía el afán de crear una poética atemporal que uniera a París, Jaipur y Buenos Aires, y que diera cause a la obsesión que refiriera a Laure Guille-Bataillon: "me vuelvo a las anguilas (en papel, no en el barbecue). Las anguilas son animales muy enigmáticos, créeme, y me inspiran ideas extrañas. Trato de descansar, pienso en ustedes, los quiero mucho" (Cortázar, *Cartas* 220). En comparación con otros textos, *Prosa del observatorio* tuvo muy pocos comentarios y anotaciones por parte del autor, por lo cual los rastros del libro y de su elaboración quedaron silenciados ante *Libro de Manuel*. En este caso, aunque el escritor pensaba que este libro era una especie de manifiesto, en los actos se preocupó muy poco de darle visibilidad, más allá de expresar su preferencia: "Bueno, estoy trabajando en un texto que se llamará *Prosa del observatorio*, a base de fotos que saqué en la India de los observatorios del sultán Jai Singh y que son muy surrealistas y extraordinarias; y quiero terminar una novela



este verano, pero ya veremos si tengo tiempo" (Cortázar, *Cartas* 224).

La novela a la que se refería Julio Cortázar era, evidentemente, *Libro de Manuel*, una apuesta para unir el compromiso y la literatura en un sólo producto (uno que, a su vez, fuera un acto político y un acto estético). La idea del libro había surgido a partir de los encuentros con los exiliados argentinos en París y del deseo de incidir directamente en los casos de tortura y represión sufridos en el continente. Es decir, como el mismo Cortázar aseguraba, *Libro de Manuel* no era una forma de construir una novela sobre la tortura, sino de continuar con las lecturas y el trabajo político que estaba realizando. En una entrevista realizada por Silvia Lemus en 1973, Julio Cortázar mencionó:

Aquí en París, hace dos años o dos y medio, con un grupo de latinoamericanos nos ocupábamos lo más posible de un comité para la defensa de los prisioneros políticos en la Argentina, que trabajaba además en colaboración muy estrecha con un comité equivalente para los prisioneros políticos de Uruguay [...]. A lo largo del comité yo empecé a sentir una especie de necesidad de escribir un libro en el que el tema y el motor del libro fuera la denuncia, de un ataque frontal contra la tortura (Cortázar, *Primera entrevista*).

Ante la cantidad de documentos, de testimonios y de información no difundida, Cortázar planteó un libro que uniera toda esa experiencia de lectura, por medio de telegramas, fotografías y noticias unidas a la narración, para que el lector pudiera acceder a las lecturas que los mismos personajes leían y a la información que el autor había obtenido. El artificio literario no terminaba ahí; por el contrario, Julio Cortázar planteaba la asimilación de diversos géneros escriturales, de diferentes tradiciones de lectura para *acceder* a la tortura y a la opresión. Firme en su compromiso, con la experiencia de "Policrítica en la hora de los chacales" a cuestas y con un libro paralelo que permitía toda la libertad creativa, el autor se encerró en Saignon para dotar al texto de una versión definitiva. La razón: el libro tenía que salir lo más pronto posible para no perder vigencia, pero sobre todo para ofrecer los textos a la sociedad argentina.

Esta forma de trabajo le produjo ciertos inconvenientes. Como él mismo comentara, Julio Cortázar estaba insatisfecho con el libro, lo fatigaba continuamente una revisión imposible y creía que el resultado no era el esperado. Sin embargo, en esa carrera desbocada contra el reloj, en la corrección incesante, él encontraría una revelación que no lo abandonaría nunca: la performatividad de los libros inconclusos, que son antes una experiencia que un objeto. En este caso, como lo sería *Prosa del observatorio*, la finalidad de la literatura estaba en la creación de los libros, más que en su finalización. Con el tiempo encima, resguardado en Saignon, el autor entendería que "necesita desplazarse para

recuperar la perspectiva" (Villoro, 9); por lo cual, el 4 de septiembre de 1972 subió a Fafner, con las últimas pruebas de *Libro de Manuel* e inició un viaje dentro del viaje.

De las correcciones en automóvil, la lectura nómada y la escritura extramuros, Julio Cortázar produciría un texto que prácticamente es una bitácora de viajes, mismo que sería incluido en el libro *Convergencias / Divergencias / Incidencias*, editado por Julio Ortega y publicado por editorial Tusquets en 1973. Como lo expresa Juan Villoro, a diferencia de otros autores que entregaron adelantos, Julio Cortázar narró sus titubeos literarios antes de exponer una obra original, pero, sobre todo, mostró una manera nueva de entender la creación: "El autor decidió entenderse a sí mismo al modo nómada, descentrarse, alternar su circunstancia para ahondar en la esencia de un libro fugitivo" (11).

De la bitácora sobresalen tres elementos fundamentales: el primero, la búsqueda de pasajes y de entornos que funcionen como una metáfora de su soledad; el segundo, la crítica a los lugares de la lectura; el tercero, la conciencia de que el libro, por definición, está desligado del presente. En el primero de los casos, la búsqueda del mar o de las montañas vuelve en un *leitmotiv* recurrente: la idea del naufragio. Durante la ruta, el encuentro con los otros viajeros en Alta Provenza hace patente que el autor está habitando un tiempo distinto, y que, entre los franceses, Cortázar es un náufrago. El segundo punto es aún más importante, debido a que estará ligado a la crítica de la idea de literatura que problematizarán *Libro de Manuel* y *Prosa del observatorio*. Sobre la puesta en crisis de los lugares de la escritura, el autor escribe: "hace años me hubiera sido imposible concentrarme sin estar en una especie de gabinete (aunque sólo fuera mental, producto voluntario de la abstracción en pleno café o en una casa rumorosa de domesticidad)" (Cortázar, *Corrección* 18). Esta afirmación lleva consigo una crítica a los lugares donde se encierra lo literario, donde se consume y se crea; pues si bien, el Volkswagen puede ser una especie de caparazón, en realidad es una forma de vínculo con el viaje y lo atemporal, desligado de las heterotopías que restringen la circulación de los textos literarios y lo dotan de un significado dentro y fuera del debate público. Finalmente, con respecto a la relación del libro con "el presente", Julio Cortázar es claro: debido a su finalidad, *Libro de Manuel* tiene que salir pronto, para dialogar *ahora*, aunque la obra no esté lista. Más allá de ver este hecho como algo perjudicial, el autor entendió el texto como un vestigio de su experiencia; por este motivo, durante el viaje, Cortázar describió los atentados de Múnich, como una manera de exponer que "el presente" continúa incidiendo en un texto, incluso después de que este esté terminado. La afirmación del libro como una expe-

riencia más que un producto llegó incluso a la nota introductoria de *Libro de Manuel* donde Julio Cortázar escribió:

Agrego estas líneas mientras corrijo las pruebas de galera y escucho los boletines radiales sobre lo sucedido en los juegos olímpicos. Empiezan a llegar los diarios con enormes titulares, oigo discursos donde los amos de la tierra se permiten sus lágrimas de cocodrilo más eficaces al deplorar "la violación de la paz olímpica en estos días en que los pueblos olvidan sus querellas y sus diferencias" ¿Olvidan? ¿Quiénes olvidan? (Cortázar, *Libro 9*).

Al dejar constancia de su lectura y escritura móvil (aunque condicionada por el contexto político y social), Julio Cortázar trataba de eludir la cadena de significaciones del libro, y lo convertía en un artefacto que no sucedía en el pasado, sino en el presente del mismo lector, con un anclaje espacial y temporal quebrado, tal como lo había ideado en *Prosa del observatorio*. Ahora bien, al hablar del cambio de paradigma escritural en Julio Cortázar y de referirse a la bisagra que se abre entre el final de la década de 1960 y los primeros años de 1970, algunos autores han considerado que este periodo obedece al cambio de una literatura elitista a una literatura política, como es el caso de Jorge Ruffinelli (1973) o de Juan Villoro, quien al hablar de *Libro de Manuel* establece que este libro es el resultado del viraje hacia el compromiso político, mismo que supondrá "un cambio de aires y estrategias narrativas" (7). Este hecho, indiscutible si se piensa en la aplastante actividad política del autor, comparada con las obras dispersas y descentradas de estos años, parte de una clave de lectura politizada que invalida o, mejor dicho, invisibiliza una postura estética que va alimentándose de las experiencias políticas del autor. En este caso, no es arriesgado pensar que esta idea ha sido más difundida, debido a que fue el veredicto que hizo la crítica durante los primeros años de *Libro de Manuel*, eludiendo la tradición experimental, fuertemente política, que se desarrollaba en Latinoamérica durante la segunda mitad del siglo XX. Asimismo, esta idea (centrada en la distinción de dos posturas falsamente contrarias) no evidencia el trabajo del autor como artista ni su intento de transgredir la narrativa de guerra; impulsos que intentaban democratizar lo poético y regresar el quehacer artístico a lo cotidiano (dos hechos eminentemente políticos).

Detenido en las orillas del Ródano, en medio de una tormenta que parece durar toda la noche, Julio Cortázar revisa las páginas de la novela, se da cuenta de lo confuso que es el principio del libro; corrige, mientras toma vino y escucha las noticias que llegan desde la radio. No obstante, más que corregir, escribe un nuevo texto, uno paralelo que, en todo caso, forma parte de *Libro de Manuel* y de *Prosa del observatorio*. Detrás del volante, Cortázar intuye lo difícil que será la recepción del libro, las críticas de las que será objeto; sin embargo, poco le importa esta lu-

cha contra la propia figura autoral, pues más que corregir un trabajo que, en el fondo, quisiera reescribir, abandona la idea de unidad y de texto terminado. Las polémicas literarias, poco le importan, pues el libro es un pretexto para poner a discutir todo lo que está a su alrededor.

### **Cerrar un viaje: El regreso a Argentina**

Oculto en el anonimato, en un tren que va de la capital chilena a Mendoza, Argentina, Julio Cortázar volvió a su país en 1973. A su llegada, lo esperaban amigos cercanos, una entrevista con Osvaldo Soriano y la primera elección presidencial después de la dictadura militar. El periplo no es menor: había estado lejos de la vida pública de su país por más de dos décadas y regresaba a él para presentar un libro que en realidad era una denuncia. El oasis de Saignon, materializado en la publicación de *Prosa del observatorio* y de *Libro de Manuel*, había llegado a su fin, y el tren, más que llevarlo al final de su viaje latinoamericano, lo trasladaba a las polémicas políticas y literarias que había dejado inconclusas. El viaje lo había hecho antes, en 1943, cuando era un joven maestro rural y soñaba con ir a México; sin embargo, treinta años después, sus nociones de movilidad y sus posturas políticas habían cambiado tanto que el desplazamiento dejaba a la vista la paradoja y el eterno retorno: si en 1952 Julio Cortázar salió de Argentina huyendo del peronismo, ahora regresaba desde Chile para ver su resurgimiento. Uno que sería breve: un destello antes de volver al terror. A la par del cierre simbólico que significará el retorno al país de origen (sustentado en metáforas centradas en "el hogar" que surgen en cada entrevista), este viaje representará el abandono de París, pero también de los monologismos surgidos durante la reestructuración del mundo después de la Segunda Guerra Mundial.

La memoria es la primera que reconoce el pasaje, el deseo de huida que estuvo presente durante su adolescencia y que, en la vejez, se revela como un punto más en el trayecto que inició la segunda semana de enero, y cuyo itinerario lo había llevado a Ecuador, Brasil, Chile y, finalmente, Argentina. Resulta sintomático que de las otras geografías quede muy poco en la memoria y en la escritura de Julio Cortázar: alguna referencia al carnaval de Río de Janeiro, donde se siente un turista ciego ante los matices; una carta desde Perú dirigida a Mario Vargas Llosa, en la cual Cortázar trata de minimizar la divergencia de pensamientos que la prensa trata de convertir en una enemistad (Cortázar, *Cartas* 343), y algún recuerdo de Salvador Allende en Chile. Como si constatará el sentido simbólico de ese viaje a Latinoamérica, fue Argentina en donde Cortázar buscó y adquirió una presencia política más visible, como si el desplazamiento fuera en verdad un comienzo.

A su llegada a Mendoza, Cortázar no tuvo tiempo de descansar: adelantando la manera en la que se desarrolló su estancia en Argentina, Osvaldo Soriano le realizó una entrevista, con menos de un día de diferencia, para conversar sobre la situación política de su país y, de paso, sobre su ideal político-literario. Frente a las preguntas del novelista, Cortázar fue prudente, pues antes de responder, dejó en claro sus límites para entender la política y expuso su mirada de poeta como el filtro que mediaba sus intervenciones: "estoy obligado a esas concesiones poéticas. Estoy obligado porque mi visión es siempre, no diré una visión de escritor, porque eso no quiere decir nada, pero sí una visión de poeta, que ya quiere decir otra cosa" (Cortázar, "Cortázar entrevistado" párr. 6). Esta aclaración no sólo era un posicionamiento en cuanto al valor de su palabra en la sociedad, sino que llevaba implícita el rechazo de Julio Cortázar con el concepto y la figura del "escritor". Es decir, ante el reconocimiento y la profesionalización del oficio literario, el autor de *Rayuela* se mostraba escéptico y rechazaba el control de lo estético que estaba detrás de esta palabra.

Ahora bien, con Osvaldo Soriano, Julio Cortázar inició una serie de entrevistas, reflexiones y polémicas en torno a *Libro de Manuel*, las cuales tuvieron como eje la carrera contra el tiempo, la consciencia del fracaso, pero aún más, la necesidad de que el libro fuera un acto público. Con las elecciones a la vuelta de la esquina, con la esperanza de encontrar una salida a la dictadura militar (la cual había desaparecido a los amigos de escritor), Julio Cortázar expuso que el libro, además de unir lo literario con lo político, era una manera de dialogar con los escritos que habían sido silenciados por el poder:

el libro intenta una convergencia de dos planos que yo había mantenido paralelos, separados: por un lado la literatura, y por otro lado lo que llaman el "compromiso ideológico", en forma de artículos, firma de manifiestos, polémicas, etcétera. Aquí hay una tentativa de hacer coincidir las dos cosas en un solo plano. Y entonces me parece que un libro como éste exige la presencia del autor. Es el primer libro mío que –escrito en París– no puedo dejar que se publique sin moverme de donde estoy (Cortázar, "Cortázar entrevistado" párr. 17).

El cambio es notorio: de hablar, en los años sesenta, de los artículos y manifiestos como elementos pesados y burocráticos, escritos por y para famas, Julio Cortázar los convierte en el centro mismo de su creación. Es decir, no olvidemos que los géneros son ejercicios de poder que articulan pautas de lectura y de escritura, para adecuarla a cierta tradición. En este caso, los artículos, las polémicas, los testimonios, incluso los elementos burocráticos tienen dentro de sí el hecho estético. Asimismo, es paradigmático que el autor exponga la importancia del movi-

miento en la presentación del libro y que este movimiento implique una nueva postura sobre su trabajo y su conciencia como autor. Sin embargo, con *Libro de Manuel*, Cortázar pensaba en la mala crítica que tendría, en el fracaso como escritor, lo cual le ayudó a articular una postura política-literaria a partir del libro como un punto de encuentro.

En buena medida, el éxito de Julio Cortázar en Argentina corroboró el logro de su propuesta estética. La fama internacional y su participación política desde París le abrían las puertas de una sociedad en plena efervescencia social, en donde *Libro de Manuel* caía como una verdadera granada. Por todos lados la gente lo reconocía en las calles y, aún sin haber leído sus libros, lo perseguían o trataban de hablar con él. La cercanía con la gente habría de quedar tan presente en Cortázar que durante la entrevista con Silvia Lemus en 1973 (o en la de Guerrero Marthineitz, unos días antes de la elección), el autor compartía una anécdota que revela la imbricación de su literatura con su sociedad: durante un trayecto en Buenos Aires un taxista lo reconoció y se negó a cobrarle el pasaje, como una forma de agradecerle por su postura política. En este punto, recordemos que el autor donó los derechos de autor de su obra, porque, como él mismo aseguraba al inicio de *Libro de Manuel*:

los derechos de autor que resulten de un libro como éste deberían ayudar a la realización de esas esperanzas, y mucho me hubiera gustado poder dárselos a Oscar para evitarle tantas complicaciones, contéiners de doble fondo, pingüinos y otras extravagancias parecidas; desgraciadamente el libro no estaba todavía escrito, pero ahora que ya anda por ahí podré encontrar el mejor empleo de esas regalías que no quiero para mí (Cortázar, *Libro* 9).

La demanda de ejemplares fue tanta que la primera edición de *Libro de Manuel* se terminó con rapidez y el libro terminó vendiéndose en los quioscos y puestos de periódicos (hecho que Cortázar celebró, pues prefería verlo en las calles antes de verlo encerrado en librerías). En este punto hay dos elementos en los que es necesario detenerse: 1) La obsesión de Julio Cortázar de separar sus obras de los lugares donde se define lo literario (en este caso las librerías y las bibliotecas); 2) Su reticencia a escribir novelas y a ser considerado "un escritor". En ambos casos, Cortázar pensaba en una revolución estética, verdaderamente popular, más allá de las comunidades letradas, los lugares de consumo de la literatura y las discusiones eruditas, porque estas prácticas estaban en correlación con una narrativa de poder, que de manera cada vez más visible unía la guerra con una práctica literaria.

En el primer caso, es fundamental comprender que Julio Cortázar se posicionó contra las heterotopías en donde las socieda-



des contemporáneas rinden culto a lo literario: las librerías y las bibliotecas. Por lo cual se mostró reacio a continuar con los ritos de acceso, las fronteras que articulan en las librerías y en su "creación" de literatura. Al respecto, el autor señaló:

Los primeros días el libro estaba en las librerías de Buenos Aires. El problema es que no todo el mundo entra en las librerías. Del libro se hablaba mucho, pero hay mucha gente que no entra a las librerías porque tienen miedo. [...] Hay gente que teme entrar en una librería porque no se sienten lo suficientemente informados como para pedir directamente lo que desean, temen equivocarse, temen ser objeto de menosprecio o de burla. Entonces la librería se convierte en un lugar un poco hostil (Cortázar, *Primera entrevista*).

En este caso, si Cortázar estaba en desacuerdo con el término literatura y con todo lo que ello engloba: lugares, actos, formas de leer, etc., sus creaciones y sus actos trataban de no ser absorbidos por las categorías que ya habían definido un lugar al arte. Debido a esta postura, Cortázar ya no se sentía cómodo en los espacios reservados para él como escritor: incluso el café, como una prolongación de la librería, donde leía todas las tardes los diarios, le parecía un punto más en la domesticación de la escritura. El hecho de que *Libro de Manuel*, como *Prosa del observatorio*, sean concebidos como actos literarios no literarios es uno de los puntos más importantes en la revolución de Cortázar: una que intenta regresar el arte a la cotidianidad.

Así, la última novela de Julio Cortázar y la condición inclasificable de *Prosa del observatorio* forman parte de una postura en torno a las potencialidades expresivas de la escritura más allá de los géneros y tradiciones escriturales validadas por una sociedad. Reconociendo la relación entre la escritura y el poder, Julio Cortázar aseguraba que leer literatura, bajo marcos interpretativos claros, era una manera de desligar la escritura de la vida. Recordando el epígrafe de su cuento "Reunión", donde el autor aseguraba que en el momento más crítico del combate "el Che no se acordó de un texto de Lenin, [sino que] se acordó de un cuento de Jack London" (Cortázar, "Cortázar entrevistado" párr. 20), Cortázar exponía la artificialidad de los marcos escriturales, que en la vida no operan. Asimismo, en un ataque frontal a los géneros literarios, él aseguraba que existía una marcada tendencia del lector de leer cualquier texto como si fuera literatura:

*Los hijos de Sánchez* es una cosa más sociológica. Pero curiosamente, por primera vez, todos esos libros son asimilados a la literatura en alguna medida. La gente los lee con criterio de literatura, prácticamente como si estuviera leyendo novelas, sin que lo sean. Por eso creo que esa es un arma ideológica formidable en América latina (Cortázar, "Cortázar entrevistado" párr. 22).



Estas afirmaciones y actos no sólo ponían en tela de juicio los lugares sacralizados para la literatura, sino que revelaban un hecho: la profesionalización del escritor y las prácticas de lectura habían separado a la literatura, no sólo de la política, sino también de la vida.

A pesar del encuentro con sus lectores, el libro tuvo una mala crítica, a tal punto que Liliana Heker en "Apunte para una lectura literaria de *Libro de Manuel*" se dio a la tarea de analizar el libro a partir de su estructura y de sus recursos estilísticos, más allá de su eficacia política. En su artículo publicado en junio de 1973, la autora hizo un recuento de la crítica negativa del libro, recordando, por ejemplo, las declaraciones de Carlos Mujica, quien había expresado su preferencia por los autores "que donan su vida por una causa, que a los que ceden sus derechos de autor" (citado en Heker, 19). En general, las críticas en torno a *Libro de Manuel* fueron poco benevolentes; por otra parte, los análisis lúcidos y menos duros cayeron en la trampa del compromiso político, para "disculpar" la novela fallida del autor argentino. Entre otros, Jorge Ruffinelli, en mayo de 1973, hizo hincapié en el proceso del autor, el cual, desde su perspectiva, había pasado de una literatura pura a una literatura comprometida sin abandonar el aspecto lúdico y experimental. Bajo esta lectura politizada, Jorge Ruffinelli exponía que esta obra mostraba "el carácter contradictorio del arte a medida que se realiza" (31). Bajo el mismo tenor, la crítica de Ángel Rama, en julio de 1973, también giró en torno al compromiso político y a las fallas estéticas que presentaba la novela. Por este motivo, el crítico uruguayo enfatizó la "poética como principio de composición" y subrayó el papel del juego como elemento político (36). Ante la crítica de Ángel Rama, quien señaló el fracaso narrativo del final del libro, Julio Cortázar escribió una carta fechada el 5 de septiembre para agradecerle y explicarse:

No quiero jactarme de sacrificio alguno, pero me conozco como narrador y sé que de haber querido, hubiese podido hacer de los episodios finales algo efectivamente novelesco [...]. Pero sentí que en ese punto los documentos debían cumplir esa tarea, las largas columnas paralelas sobre la tortura en la Argentina y Vietnam; si el lector no era capaz de incorporarla a su experiencia de lectura, tanto peor para él; no quise darle cocina, le planté la materia prima en las narices y allá él. Claro que estéticamente... (Cortázar, *Cartas* 394).

En cierto modo, para la intelectualidad latinoamericana, las polémicas en torno a *Libro de Manuel* eran la continuación de las posturas intelectuales derivadas de Cuba, el compromiso intelectual y el caso Padilla; por lo cual, *Libro de Manuel* estaba más cerca de la "Policrítica en la hora de los chacales" que de *Prosa del observatorio*, libro que nadie reseñó y que no había tenido

los mismos reflectores. Debido a este hecho, la crítica intelectual de 1973 y 1974 estuvo enfocada en analizar el compromiso inmediato, y en realizar un análisis en donde la diferenciación entre literatura y política fuera estable, cuando Julio Cortázar intentaba exponer nuevas formas de entender la escritura y crear un nuevo modelo de mundo, no jerárquico y no imperial.

Ahora bien, si el retorno a Buenos Aires en 1973 cerraba la "expulsión" que había sentido Julio Cortázar en Argentina (cuyo eje semántico había descansado en un desplazamiento dentro de un sistema colonial), también es cierto que daba cuenta de un cambio de paradigma de movimiento y de lo cognoscible, mismos que eran visibles en los propios proyectos políticos y literarios del autor. Sin embargo, más que pensar en la transformación del viajero como una suerte de actualización entre lo pre-sabido y lo experimentado, el valor de este cambio estriba en la visualización de las fronteras y los poderes que las determinan, y sobre todo en la voluntad de poder cambiarlo. En este caso, a la construcción sencilla de asegurar que de Argentina salió un viajero hedonista y colonial, que volvió antiimperialista y anticolonial (lo cual no cambiaría la jerarquía del modelo mundo del que se hace referencia); habrá que agregar que este viaje partía de una descentralización de París, pero también de Cuba y de Argentina, lo cual exponía la equivalencia de los distintos países y una nueva propuesta para construir nuevos lazos, más justos y estrechos, a través de la literatura.

## Bibliografía

- Cortázar, Julio. "Cortázar entrevistado por Osvaldo Soriano". *Página 12*. 25 en. 2006. Web. 14 mzo. 2022. <<https://www.pagina12.com.ar/diario/especiales/subnotas/18-20540-2006-01-25.html>>.
- \_\_\_\_\_. *Cartas 1969-1976*. Tomo 4. Eds. Aurora Bernárdez y Carles Álvarez. Buenos Aires: Alfaguara, 2012.
- \_\_\_\_\_. *Corrección de pruebas en Alta Provenza*. Intr. Juan Villoro. Barcelona: RM, 2012.
- \_\_\_\_\_. *Libro de Manuel* [1973]. México: Debolsillo, 2017.
- \_\_\_\_\_. "Primera entrevista de Julio Cortázar en televisión (1973)". *Archivo Televisa News*. 26 ag. 2020. YouTube. 02 en. 2021. <<https://www.youtube.com/watch?v=7ihYMLWQio&list=PLRw-gbkeoatuSoY0EyaDanPyExCkFNBO2q&index=4>>.
- Ette, Ottmar. *Literatura en movimiento: espacio y dinámica de una escritura transgresora de fronteras en Europa y América*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2008.
- Franco, Jean. *Decadencia y caída de la ciudad letrada. La literatura latinoamericana durante la Guerra Fría*. Barcelona: Debate, 2003.
- Gilman, Claudia. *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2003.
- Guerra, Francisco de la. *Julio Cortázar, de la literatura y la revolución en América Latina*. México : Idea latinoamericana colección, 2000.
- Heker, Liliana. "Apunte para una lectura 'literaria' de *Libro de Manuel*". *El escarabajo de oro*, 46 (1973).
- Peri Rossi, Cristina. *Julio Cortázar*. Barcelona: Ediciones Omega, 2001.
- Rama, Ángel. "Cortázar: el libro de las divergencias". *Plural* 22 (1973).
- Rojas, Gonzalo. *La polis literaria. El boom, la revolución y otras polémicas de la guerra fría*. México: Taurus, 2018.
- Ruffinell, Jorge. "La novela ingresa en la historia". *Marcha* (1973).
- Villoro, Juan. "Introducción". *Corrección de pruebas en Alta Provenza*. Barcelona: RM, 2012.

# Comptes- rendus

# Lo fantástico más allá de su etiqueta

[Rosalba Campra. *En los dobleces de la realidad. Exploraciones narrativas*. León: Eolas ediciones, 2019, 224 pp.]

Mónica Moreno Ramos  
Universidad Complutense de  
Madrid/Universidad Austral de Chile  
[momore01@gmail.com](mailto:momore01@gmail.com)

Citation recommandée: Moreno Ramos, Mónica. “Lo fantástico más allá de su etiqueta”. *Les Ateliers du SAL* 16 (2020) : 148-152.

El volumen de Rosalba Campra *En los dobleces de la realidad. Exploraciones narrativas* (2019) supone un magistral ejercicio crítico que reúne cinco ensayos sobre lo fantástico a través de diferentes exploraciones y de un variado corpus que va desde los textos de Jorge Luis Borges, Julio Cortázar o Gabriel García Márquez hasta estampas japonesas del siglo XVIII y XIX. El libro forma parte de la colección *Las puertas de lo posible* de Eolas ediciones, proyecto editorial del Grupo de Estudios literarios y comparados de lo insólito y perspectivas de género (GEIG) dedicado a la literatura de lo insólito y dirigido por Natalia Álvarez Méndez. Rosalba Campra, además de escritora, ha desarrollado una destacada labor académica como catedrática de Literatura Hispanoamericana en la Sapienza Università di Roma.

La autora le propone al lector la lectura de los ensayos de dos maneras: o bien de forma autónoma, o bien siguiendo el orden propuesto, ya que un capítulo remite a otro en una progresión que se encamina de reflexiones más generales a indagaciones más particulares. Destaca de su estructura el tránsito de un ensayo a otro, marcado por un intermedio de una página donde se iluminan cuestiones teóricas con textos literarios escritos por la propia Rosalba Campra. La escritura ensayística se entremezcla, así, con estos textos a modo de puentes entre capítulos o con anécdotas personales. La autora demuestra aquí su habilidad para poner al servicio del análisis narrativo herramientas que provienen de su bagaje académico y de su labor como escritora.

El estilo de pinceladas poéticas del libro y la utilización recurrente de la metáfora le permiten a Rosalba Campra la elaboración de una retórica distinta para el estudio de lo fantástico y que hace más didáctica la explicación de conceptos complejos. Por su parte, los intermedios literarios, "con la brevedad de un fogonazo" (16), posibilitan pausas para transitar otro tipo de caminos que integran al ensayo los utensilios de la tradición meta-literaria y de la máxima horaciana del *prodesse et delectare*. Este esfuerzo por tratar de conjugar en un mismo espacio "la doble experiencia de lo fantástico como lectura crítica y como escritura" (187) ocupa el colofón final en el capítulo de cierre, donde la autora se sumerge en la tarea de observar, a partir de su condición de académica y escritora, su producción literaria.

*En los dobleces de la realidad* logra sortear el riesgo de que la anécdota o los textos literarios se conviertan en digresiones que dispersen la reflexión teórica o que caigan en lo circunstancial para aligerar la densidad del objeto de estudio. Por el contrario, ambos procedimientos suponen piezas de un engranaje perfectamente montado que ofrecen al lector utensilios adicionales para ejemplificar y ahondar en los temas desde otros espacios de conocimiento, sean estos los de la experiencia cotidiana o los de la ficción.

En el primer capítulo, "Descartar, seleccionar, clasificar. ¿Qué hacer con las sirenas?", se introduce al lector en el debate sobre las razones, objetivos y maneras de clasificar los objetos del mundo. Este debate se centra, posteriormente, en la cuestión de cómo la inserción de un texto literario, ya sea dentro de una etiqueta de género o de una antología o de un programa de estudios, media en la definición de su categoría y presupone un tipo de mirada que participa en la construcción misma del objeto. Rosalba Campra alerta del peligro, manifiesto y en cierta medida inevitable, que conlleva la etiqueta, que oculta todo aquello que no encaja dentro de ella. De ahí su invitación a una apertura hermenéutica de los textos fantásticos que no solo se detenga en los caracteres fundamentales del género, sino que sea capaz de leer otros aspectos relevantes como la metáfora política y social. En la segunda parte del capítulo, la autora examina tres relatos, centrados en el personaje de la sirena, para demostrar cómo el acto mismo de análisis los sitúa en un nuevo sistema diseñado al elegir como constante unificadora la nostalgia. Es decir, cómo el acto mismo de la crítica participa en la construcción del objeto de estudio.

En el segundo capítulo, "¿De dónde vienen los fantasmas? ¿Y hacia dónde van?", se desarrolla una línea ya esbozada con anterioridad. Se propone en él un acercamiento diferente al evento fantástico, más allá de su inclusión en el horizonte de expectativas creadas por el género. La autora se pregunta sobre las sorpresas que nos depararía el texto tras esta operación, preconizando: "una devolución, al relato fantástico, de su carácter polisémico, su valencia metafórica, su irradiación simbólica" (81). En consecuencia, se plantea la posibilidad de una interpretación de la ficción fantástica que trascienda un análisis donde el sentido completo se halle en la demolición o el agrietamiento de lo real. Por ello, lo fantástico es observado como detonador que "hace vislumbrar otros horizontes y nos invita a indagar la ideología que la sustenta –o que en ella misma se genera" (92). Al mismo tiempo, Rosalba Campra sugiere algunas preguntas claves como punto de partida del ejercicio crítico: ¿con qué finalidad el autor utiliza o necesita el aura fantástica para sacar a la luz los recovecos de lo real? ¿Con qué objetivo se recurre a dicha aura cuando se puede utilizar la inmediatez del realismo? ¿Hay en el recurso de lo fantástico algo que permita "decir más"?

En el tercer capítulo, "Leer ficciones. Condiciones y consecuencias", se trata el tema de la función del lector frente a los textos ficcionales, mediante un repaso de los estudios teóricos –la llamada "crítica de la lectura" y el concepto de "obra abierta" de Umberto Eco– que han reivindicado la libertad de este y su rol como "constructor" de sentido. Rosalba Campra alerta sobre el acecho de los excesos en este tipo de análisis: "la concepción del



texto como una especie de no-ser que el lector, más que recorrer o reconocer, o actualizar, inventa. La voluntad interpretativa puede así despreocuparse de los presuntos requerimientos del objeto: no hay objeto" (108). Según esta, una de las falencias de estos estudios nace de "su oscilación entre un concepto de lector absolutamente genérico, transhistórico, y una apoyatura en lo individual, lo subjetivo" (110). Por ello, la autora propone observar el fenómeno de la lectura como el cruce de esquemas de reconocimiento proporcionados por el texto con los esquemas individuales y contextuales de producción y recepción.

En el cuarto capítulo, "El relato de los sueños. ¿Qué clase de tejido es un texto?", se reflexiona, en primer lugar, sobre las distintas formas artísticas de la presencia de lo onírico. En segundo lugar, se formula la pregunta sobre si existe alguna característica específica en el relato de los sueños que lo distinga de otros modos de narración. En tercer lugar, a partir del análisis de estampas japonesas que representan imágenes oníricas, se plantea la cuestión, por analogía o por contraste, de cómo se entretejen las facetas de la realidad de la vigilia y el sueño en la literatura fantástica. Por último, Rosalba Campra formula la imagen del texto como encaje, basándose en los postulados de Luisa Ruiz Moreno y María Luisa Solís Zepeda (*Encajes discursivos. Estudios semióticos*, BUAP, Puebla, 2008). Las irregularidades del encaje, al igual que la irregularidad que provoca la irrupción de lo insólito, retienen la mirada del espectador, elaborando, gracias a la malla y a las oquedades, un juego inestable de exhibición y de camuflaje. Dicha imagen, complementaria a la de la trama o la de la urdimbre, constituye una metáfora tanto de la construcción narrativa de lo onírico como de "las realidades en colisión que constituyen el nivel semántico del relato fantástico" (155).

En el quinto y último capítulo, "El envés de lo leído: desde el lugar de la escritura", según adelanté en la parte introductoria, se elabora un acercamiento a lo fantástico desde la lectura crítica y la escritura, ya que Rosalba Campra desarrolla aquí un análisis de algunos de sus textos literarios. Este análisis se presenta desde la defensa de la escritura, no como una dicotomía entre discurso crítico y de ficción, sino como un abanico de múltiples voces que pueden confluir en un mismo espacio textual "sin jerarquías ni vallas" (188). Así, la autora plantea este ensayo "a guisa de testimonio de las andanzas de alguien que, en estas prácticas de lo fantástico, a veces (es el caso del ensayo) dispone de algún tipo de brújula y otras veces (es el caso de la ficción) decide su camino, más que entreviendo metas, pregustando sorpresas" (188). Por otro lado, se ahonda en el capítulo en la idea, "a modo de conclusión abierta" (15), de "lo fantástico como un ser del discurso" (204) y como una red de palabras en las que el lector se deja atrapar. Rosalba Campra integra a esta idea la defini-

ción sobre lo fantástico propuesta por Ana María Morales, que la autora destaca por su claridad y concisión: "fuera de la legalidad aceptada dentro del sistema textual, lo fantástico se presenta como un acontecer ilegal y transgresor ("Transgresiones y legalidad (Lo fantástico en el umbral)", *Odiseas de lo fantástico*, CILF, México, 2004, 27). En el ensayo, se exploran también algunos problemas en torno al yo y a las otras voces de la enunciación narrativa fantástica. El capítulo termina, casi como si se tratase del final circular de un cuento, con la vuelta a la observación de la figura de la sirena en la novela de Rosalba Campra: *Las puertas de Casiopea* (2012).

En definitiva, *En los dobleces de la realidad* supone un verdadero modelo de análisis y reflexión teórica en torno a la actividad crítica que Rosalba Campra desarrolla a partir, entre otros, de los postulados de Jean Starobinski (*Les mots sous les mots. Les anagrammes de Ferdinand de Saussure*, Galimard, Paris, 1971). Estos postulados nos invitan a: 1) abandonar el método como esquema previo de acercamiento al texto, 2) adoptar una verdadera "actitud de escucha" frente a él, 3) ejercer la crítica como equilibrio entre cercanía y distancia, pasión lectora y técnica y 4) aceptar con humildad la amplitud y variedad de los recursos textuales, lo que supone, a su vez, reconocer que siempre existirá un residuo díscolo que escape a la interpretación.

# La otra independencia en Olea Franco

[Olea Franco, Rafael. *La lengua literaria mexicana: de la Independencia a la Revolución (1816-1920)*. México: COLMEX, 2019, 257 pp.]

Julia Isabel Eissa Osorio  
Universidad Autónoma de Tlaxcala  
[julia.eissa@gmail.com](mailto:julia.eissa@gmail.com)

Citation recommandée: Eissa Osorio, Julia Isabel. "La otra Independencia en Olea Franco". *Les Ateliers du SAL* 16 (2020) : 153-158.

Uno de los grandes debates que ha existido en todas las lenguas, es el que gira en torno a las diferencias entre las normas gramaticales que rigen la escritura, y las múltiples formas que utilizan los hablantes. Esta oposición no es única del español. Sin embargo, es natural que en esta lengua dicho debate esté muy marcado, debido, en primer lugar, al gran número de hablantes; y, en segundo lugar, a la gran diversidad literaria con la que cuenta. En ambos casos, a lo largo de la historia, ha habido una evolución y un enriquecimiento importantes, ya que es claro que el español de España definitivamente no es el mismo que en Latinoamérica, y ni siquiera entre los países que conforman a esta última podemos pensar que hablamos un español similar. Lo mismo sucede al hablar de literatura, porque aun en los grandes movimientos literarios, y a pesar de compartir características similares, siempre han existido diferencias entre las literaturas de "las dos orillas", como llamaba Carlos Fuentes a estos dos continentes; y, por supuesto, entre los distintos países de la América Hispana, con las diversas culturas y lenguas que se mezclaron con el castellano para crear diferentes variantes del español, o mejor dicho, diferentes lenguas españolas.

No obstante, podríamos decir que la literatura ha sido la gran mediadora entre una lengua oral y una escrita, a pesar de lo que se pudiera pensar, porque si bien es cierto que la literatura es escrita, también hemos podido aceptar la riqueza que implica la oralidad de muchos de los pueblos originarios, y por qué no decirlo, su literatura oral. De esa forma, en la literatura hispanoamericana, en muchos momentos, la reproducción de la oralidad de la lengua ha sido una pieza fundamental para reforzar ideas nacionalistas e identitarias en los diferentes países; al igual que ha buscado fines antropológicos, culturales y de crítica social, al darles una "voz escrita" a quienes se ha silenciado en lo oral.

Así, Rafael Olea Franco, investigador de El Colegio de México, en su libro *La lengua literaria mexicana: de la Independencia a la Revolución (1816-1920)*, realiza "el examen de la lengua usada en [algunas] obras literarias, con la descripción de diversos aspectos estéticos de éstas, imprescindibles para comprender las particularidades de la lengua que representan ficcionalmente" (16).

"En México, el español entró en un largo y lento proceso de asimilación, adopción y modificación, influido tanto por medios civiles e institucionales como militares" (16); por lo que, para este viaje histórico, literario y lingüístico, el crítico analiza algunas de las principales obras de dos periodos históricos: la Independencia y la Revolución, momentos en los que México se encontraba en construcción y consolidación, al igual que su identidad, su lengua, y, por supuesto, su literatura. De esa

manera, cada uno de los capítulos que conforman este volumen se encarga del estudio de obras como: *El Periquillo Sarniento*, *Astucia*, *Los bandidos de Río Frío*, *Santa* y *Los de abajo*. Novelas que también son representativas para la historia de la literatura en México, debido a su papel en los movimientos literarios más importantes de estos periodos, y cuya característica principal es el realismo. En ese sentido, estas obras "son apenas una muestra [...] del lento y paulatino proceso mediante el cual se forjó una lengua que ahora podemos denominar 'mexicana'" (16).

En el primer capítulo, "*El Periquillo Sarniento* (1816-1831)", Olea Franco describe al México independentista, ese que se encontraba en la lucha por su libertad, la desigualdad entre castas, y todo lo que representaba "la herencia colonial" (Stein, Barbara y Stanley. *La herencia colonial de América Latina*, tr. Alejandro Licona, México, Siglo XXI Editores, 1970). Asimismo, "[e]n el ámbito de la lengua, la situación no era muy distinta. Las élites criollas que concibieron y dirigieron los movimientos en busca de autonomía habían sido educadas dentro de la tradición peninsular, la cual implicaba, en primer lugar, la adquisición y el uso de la lengua española" (17). Por lo tanto, en este primer capítulo, el autor entreteje ese periodo de transición entre lo que fue la Nueva España y lo que sería México, al mismo tiempo que muestra la transformación de la lengua a partir de la que es considerada como la primera novela latinoamericana, la cual por medio del recurso satírico, deja ver "el fomento de la normatividad lingüística, por un lado, y el libre flujo de las expresiones populares, por otro" (31-32). Herramientas utilizadas por el autor para subrayar la crítica social ante los abusos de la corona española y los cambios socio-políticos e ideológicos del momento.

Posteriormente, en el segundo capítulo, "*Astucia* (1865-1866)", Olea Franco presenta de nueva cuenta los acontecimientos históricos en relación con la novela de Luis G. Inclán y, por consiguiente, con el periodo del Imperio de Maximiliano. "Para los propósitos de este trabajo, es nodal la declaración de Inclán de que quiso valerse del dialecto de los propios personajes, porque marca con certeza su intención de afiliarse a una estética realista, incluyendo los usos de la lengua" (72). En ese sentido, Olea Franco centra su atención en los recursos lingüísticos y literarios que reflejan un acercamiento con la cultura popular y con la oralidad, las cuales caracterizaron tal vez a los personajes reales en los que Inclán basa su relato, de acuerdo con la Introducción a esta novela. Parte de la importancia que reconoce el crítico a la novela de Inclán, radica en su utilización por García Icazbalceta para la publicación de su *Vocabulario de mexicanismos* (1890), elemento que demuestra

que una gran parte de la lengua viva de este momento del México del siglo XIX, se encontraba retratada en Astucia.

En el caso del tercer capítulo, "*Los bandidos de Río Frío* (1888-1891)", Olea Franco toma como pretexto la distribución de la primera edición de esta novela, tanto en España como en México, para hacer varias aclaraciones con respecto al proceso editorial o de edición a finales del siglo XIX. De tal manera resalta la diferencia entre "las novelas por entregas" y "las novelas de folletín", conceptos que muchas veces utilizamos de manera indistinta, y que para el caso específico de la novela de Manuel Payno, fue un elemento crucial. En efecto, según Olea Franco, al ser una novela por entregas, atrajo la atención del público lector de la época, familiarizado con este tipo de publicación. Por otra parte, este formato le permitía al autor una mayor facilidad para intercalar los diferentes relatos que conforman la novela. Esta última característica, también le permite a Olea Franco hacer referencia a la gran controversia y crítica que recibió la obra en su época, debido al estilo narrativo del autor, al uso de la lengua, e incluso a cuestiones políticas que la rodeaban, elementos que nos ayudan a tener un amplio panorama sobre ella y su autor. Posteriormente, en la que podría considerarse como una segunda parte de este capítulo, Olea Franco se centra en los elementos verbales, orales y lingüísticos presentes en la novela y mediante los cuales "Payno demostró una gran creatividad literaria y lingüística cuando adoptó el ideal (siempre irrealizable pero a la vez modelo regulador) de escribir imitando el habla de la gente de su época" (134).

"*Santa* (1903)", es el cuarto capítulo de este libro. En él, Olea Franco utiliza la novela de Federico Gamboa para presentar los inicios del siglo XX. Sin embargo, el crítico nos muestra que "la novela más atrevida del período histórico conocido como el Porfiriato, [es] una obra conservadora, sobre todo en su forma, pero también en su lengua" (135). Por lo tanto, con respecto a este último aspecto, el autor compara diversos ejemplos en cuanto a la utilización de palabras altisonantes de la época en la obra de Gamboa y en las de otros escritores. Deja en claro que en muchas ocasiones el novelista utilizó las palabras menos fuertes o vulgares para lo que quiere referir, mientras que en otros casos utiliza la omisión dejando la idea al aire para que el lector sea quien la piense. De igual forma, según Olea Franco, está presente la utilización de muchas palabras españolas que ya no eran de uso común en esta época. Por lo tanto, el crítico concluye "que Gamboa no aprovecha a plenitud la herencia verbal de algunos escritores mexicanos del siglo XIX (como Fernández de Lizardi, Inclán, Cuéllar y Payno), cuyos textos están llenos de usos mexicanos de la lengua, tanto en voz del narrador como de los personajes" (164).

En el último capítulo, "*Los de abajo* (1915-1920)", Olea Franco presenta "la renovación de la literatura mexicana, y al mismo tiempo la continuidad con la tradición verbal decimonónica más vigorosa, [...] dentro del proceso histórico de la Revolución Mexicana" (164). Así, de nueva cuenta, el crítico entreteje los acontecimientos históricos con la construcción de la literatura mexicana, y, sobre todo, de una lengua literaria mexicana. Según el crítico, "[d]e forma insólita, este cambio no se produjo desde la centralizada cultura de la Ciudad de México, ni como resultado de la menguante actividad literaria del momento, sino en el contacto, así haya sido indirecto, con la lucha armada" (165). Así, la obra de Mariano Azuela es presentada a partir de "una muestra representativa de los múltiples elementos verbales de la novela, sin prescindir de la descripción de sus rasgos estructurales, pues la lengua, literaria o no, siempre se manifiesta en un contexto específico (una lista de vocablos y el análisis de su frecuencia, por más detallados que sean, son insuficientes si se olvida cómo y por qué aparecen)" (177). Para ello, Olea Franco centra su atención en algunos elementos como en "un doble registro verbal diferenciado: por un lado, el del narrador, y por otro, el de los personajes, en las numerosas ocasiones en que toman la palabra" (178), el uso de una "lengua normal" (180), y la oralidad. Esto último resulta de gran importancia para el crítico, ya que plantea que "Azuela amplía las tendencias visibles en algunos escritores mexicanos del siglo XIX, pues no se limita a desplegar un enorme registro léxico de voces propias del país, sino que ensaya diferentes niveles, entre los cuales se halla, de modo destacado, el de la reproducción del nivel fonético mediante la grafía" (184). Características que han hecho que esta novela siga siendo actual, ya que, según el crítico, "[s]u importancia reside tanto en su excelente tratamiento ficcional del proceso revolucionario, sobre el cual ofrece una visión crítica, como en su trabajo artístico con la lengua viva de México, en particular la ligada al campo" (236).

Finalmente, podemos decir que las cinco novelas estudiadas en el libro de Olea Franco, "son una muestra del proceso, discontinuo y no ascendente, mediante el cual la lengua literaria usada en México adquirió sus tonos y léxico particulares, en el período de un siglo sustancial para la construcción de la nación moderna: 1816-1920" (239). Período durante el cual, por obvias razones, también se definieron otros elementos fundamentales para la nación mexicana, como la identidad y la cultura, cuyas raíces quedaron ampliamente reflejadas en la literatura, y, por supuesto, en la lengua literaria. Esta quedó plasmada en sus páginas, porque, "[m]ás allá de preferencias y experiencias personales, es cierto que, como sugiere Azuela, quien desconozca el habla propia de la gente del pueblo tenderá a no



apreciar las excelencias del trabajo artístico que pueda forjarse a partir de ella" (99). De esa forma, la obra de Olea Franco representa un acercamiento al conocimiento de "la otra independencia mexicana" [...], es decir, la lingüística, tan importante como la política" (243), ya que dio como resultado la "lengua literaria mexicana". Ejemplo de ello son estas novelas en las que, gracias a este crítico, "se comprueba, sin duda, que una nación también se constituye por medio de la lengua hablada y escrita por su gente" (243).

# Una herencia y un nacimiento: el primer número de *Humanística*

[*Humanística. Revista de estudios literarios*, "Homenaje a Aralia López González", vol. 1, núm. 1 (enero-junio 2020), 118 pp.]

Sofía Mateos Gómez  
Sorbonne Université  
[sofia.mateosg@gmail.com](mailto:sofia.mateosg@gmail.com)

Citation recommandée: Mateos Gómez, Sofía. "Una herencia y un nacimiento: el primer número de *Humanística*". *Les Ateliers du SAL* 16 (2020) : 159-161.

*Humanística. Revista de estudios literarios* nace el primer semestre del 2020. Precedida por la *Revista de Humanidades: Tecnológico de Monterrey* (publicada de 1996 a 2016), y editada por la Escuela de Humanidades y Educación del ITESM, tiene por función la publicación, en una plataforma de acceso abierto, de investigaciones sobre literatura y cultura hispánica desde todas las ópticas posibles (tanto a nivel geográfico, como temporal y disciplinario), así como de textos literarios inéditos.

El primer número de *Humanística* consiste en un homenaje a Aralia López González, lo que permite a los futuros lectores de esta revista conocer desde un principio cuáles son los valores y los intereses que la guían. Osmar Sánchez Aguilera y Margo Echenberg explican, en la "Presentación", que la decisión de dedicar a dicha investigadora el número fundador de la revista nace de un deseo de resaltar y continuar su intensa labor de análisis, enseñanza y difusión de la literatura latinoamericana contemporánea, particularmente aquella escrita por mujeres. La constitución del número responde, así, a la diversidad de tareas e intereses de la homenajeada.

Una primera parte hace eco del trabajo académico de Aralia López González, con artículos que establecen ecos con su propia investigación. Siguiendo un orden cronológico, este bloque abre con el artículo de Mayuli Morales Faedo titulado "Malitzin/Doña Marina: la construcción de un personaje histórico en la ensayística de Teresa de la Parra y Mirta Aguirre". En él, la autora vuelve la mirada sobre dos ensayos que retoman la figura histórica de Malitzin, para observar cómo sus dos autoras –Teresa de la Parra y Mirta Aguirre– explotan el potencial simbólico de esta figura y se oponen a otras narrativas creadas a su alrededor. Después, el texto "'Al partir', Gertrudis Gómez de Avellaneda (con fondo de Heredia y de Martí)", de Osmar Sánchez Aguilera ofrece un análisis del poema, así como un trazado de la historia de su recepción, particularmente en el contexto del romanticismo cubano caracterizado por Heredia y Martí. El tercer artículo, "Hay afectos de tan delicada honestidad..." de Laura Hernández, se centra en el diálogo que la autora y Aralia López sostuvieron en torno a la figura de José Martí, considerado por ambas como un personaje que supo enlazar la poética y la política no solo a nivel teórico, sino también en sus textos y en su vida. Finalmente, Claudia Maribel Domínguez Miranda evoca otra autora fundamental en "Maestras imprescindibles: Aralia López González y Rosario Castellanos", artículo que retoma varios ensayos de Castellanos pasando por la lectura de López González, una de las primeras voces en destacar la importancia del pensamiento crítico de la filósofa y escritora.

La segunda parte del número se dedica a evocar la persona de Aralia López y los vínculos humanos que supo trazar ya que, tal

como apuntan Sánchez Aguilera y Echenberg, a la par de su labor académica, se trataba de una "colega siempre generosa con sus saberes y con su tiempo". Titulada "Cuatro conversaciones con Aralia López González", esta sección recopila memoraciones de Alinka Joy ("Cuando Aralia llegó a mi vida"), una carta dirigida a Aralia por María Auxilio Alcantar Muñoz, "Eres la sema que Dios convirtiera en mujer" de Sara Poot Herrera (apuntes libres en tres tiempos, dirigidos a Aralia) y, de Yareli Arizmendi López, un fragmento de la novela que terminó poco antes de la desaparición de su madre y dedicado a ella.

La última parte del primer número de *Humanística* da a conocer por primera vez un poema de Aralia López: "A Rosario", así como su artículo "Consideraciones para pensar las diferencias entre las escritoras mexicanas y chicanas contemporáneas". Destaca la presentación del poema primero en su versión manuscrita después mecanografiada, con marcas de corrección de la autora, y finalmente una versión final basada en los cambios hechos a mano. Esto permite al lector observar de manera privilegiada el proceso creativo de Aralia. El ensayo que acompaña "A Rosario", y que cierra el primer número de *Humanística*, es la reproducción de un texto publicado originalmente en 1995 en el libro *Las formas de nuestras voces: Chicana and mexicana writers in Mexico*. Este volumen se presenta como una muestra del estilo de investigación y de una de las principales líneas de intereses de Aralia López González, invitando así a los lectores a descubrir (o a redescubrir) el resto de su legado.

El recorrido que ofrece el presente número de la revista por las diversas facetas de la obra de Aralia López González deja en claro que esta publicación se planta sobre un cimiento de rigor académico, pero también de creatividad y diálogo, de apertura y de incesante preocupación por lo humano.

# Repensar la identidad a partir de la alteridad

[Regazzoni, Susanna y M. Carmen Domínguez Gutiérrez (eds.).

*L'altro sono io. El otro soy yo. Scritture plurali e letture migranti.*

Venecia: Edizioni Ca' Foscari, 2020, 337 pp.]

Alice Favaro

Università Ca' Foscari Venecia

[alice.favar@unive.it](mailto:alice.favar@unive.it)

Citation recommandée: Favaro, Alice. "Repensar la alteridad". *Les Ateliers du SAL* 16 (2020) : 162-167.

Los crecientes flujos migratorios están produciendo enormes cambios sociológicos y antropológicos que originan un sentimiento de amenaza y de miedo en las homogeneidades culturales tradicionales. La disolución de las fronteras genera el surgimiento de periferias de la alteridad habitadas por cuerpos desarraigados, suspendidos, en tránsito. Concentrarse en algunos conceptos claves como la migración, la territorialidad, la alteridad y la violencia, permite explorar las representaciones de la marginalidad y plantear una reflexión necesaria sobre la condición del hombre contemporáneo. Desentrañar estos fenómenos y comprometerse son las tareas fundamentales de la literatura y del intelectual hoy.

*L'altro sono io. Scritture plurali e letture migranti / El otro soy yo. Escrituras plurales y lecturas migrantes* nace precisamente con esta intención y se propone indagar aquella literatura que se ocupa de las historias sumergidas, que proceden del margen; de todos aquellos denominados "otros". Justamente como subraya el título, resalta la alteridad entendida como espejo donde ver reflejada la propia individualidad. Bilingüe, de manera deliberada, al considerar la intención de las contribuciones, el título remite a la influencia de la frase *rimbaldienne* "Je est un autre" en relación con la construcción de la identidad a partir de la alteridad (Domínguez Gutiérrez 14). En este proyecto, la escritura se convierte en herramienta que vehicula y media entre culturas, lenguas y civilizaciones.

El volumen forma parte de la colección "Diaspore. Quaderni di ricerca", nacida en 2012 de una iniciativa del centro de investigación Archivio Scritture Scrittrici Migranti de la Universidad Ca' Foscari de Venecia con el deseo de investigar la dimensión de la diáspora del ser humano en sus múltiples declinaciones, como señala en la "Presentazione" la compiladora, Susanna Regazzoni. Una aproximación de este tipo al fenómeno migratorio permite plantear una reflexión sobre el diálogo que se produce del encuentro entre la cultura de origen y la cultura a la que se llega para explorar "las regiones intersticiales, los confines fluidos y los fenómenos de hibridismo" (Regazzoni 9).

Los ensayos incluidos proceden de las dos jornadas de estudios que tuvieron lugar en los días 30 de septiembre y 1 de octubre de 2019, en la Universidad Ca' Foscari de Venecia, organizadas por el Archivio Scritture Scrittrici Migranti en el marco de la colaboración Escrituras plurales y viajes temporales del Séminaire Amérique Latine (SAL) eje latinoamericano del CRIMIC de Sorbonne Université. La iniciativa se inserta en la red de investigación internacional Cuerpos migrantes. Territorialidad y violencia, que el Archivio Scritture Scrittrici Migranti ha establecido con

la Universidad de Buenos Aires, con el propósito de reflexionar sobre la representación de la violencia en la literatura, con una atención particular en el tema de las formas de migración —voluntaria o forzada—, y de los conceptos de frontera, de subalteridad, de territorialidad y de cuerpo.

Un tema fundamental de los textos reunidos, como escribe en la "Introducción" M. Carmen Domínguez Gutiérrez, la otra compiladora, es precisamente el desplazamiento del yo entendido en su forma dialógica con el tú y en su transgresiva otredad. Se trata, entonces, de un volumen que se construye sobre oposiciones, que reflexiona sobre la posibilidad de definirnos por lo que no somos, es decir por la negación en relación con los demás. El conjunto de ensayos está dividido en tres grandes apartados: "Identità: un altro io?", "Narrazioni e linguaggi" y "Migrazioni e violenza".

En la primera sección se reflexiona sobre el concepto de identidad en el encuentro con el otro en cuanto espejo, desde las letras antiguas hasta la contemporaneidad. Ramos-Izquierdo abre un espacio de reflexión sobre el tema del otro, especialmente presente en nuestro tiempo y sobre la migración y la frontera "con sus fuertes choques culturales; en la construcción de 'nuevas' nociones de identidad; en la reformulación de los conceptos de nación y de patria; en los ecos [...] de las formas de dominación y de conquista" (Ramos-Izquierdo 25). A partir de estas premisas teóricas, y con referencia a la antigüedad, Adriana Mancini presenta el tema de la identidad en relación con la alteridad —en cuanto posesión, identificación parcial, pero también rechazo— en la literatura argentina contemporánea. En los siguientes artículos se mantendrá el estudio de lo literario argentino. Así, José García-Romeu problematiza la representación de la identidad de lo indígena en la literatura contemporánea, que no se forjó con el cultivo de las raíces americanas sino idealizando los efectos de la Conquista y de la inmigración europea. El problema identitario, las implicaciones del nazismo y sus derivaciones como ingrediente constitutivo de la identidad argentina es explorado también por Trinidad Barrera en el análisis de las novelas de Abel Posse. Otra perspectiva la ofrece Antonella Cancellier al examinar *Cuaderno Spinoza* (1977) del poeta José Isaacson que remite a la obra de Baruch Spinoza.

De igual manera, el concepto de identidad se considera fundamental en los análisis histórico-sociológicos. Nicola Montagna lo examina a través del estudio de los fenómenos políticos a partir y alrededor de la categoría de *white identity*. Ana María Zubieta, en cambio, identifica en el otro un posible objeto de entendimiento y una herramienta de conocimiento. La última contribución de esta primera parte, la de Maria Cristina Dadalto y Luis Fernando Beneduzi, explora la constitución multiétnica de Espíri-



to Santo (Brasil) a través de las entrevistas de los migrantes y descendientes europeos.

En la segunda sección, "Narrazioni e linguaggi", contribuciones diferentes y heterogéneas construyen un mosaico que propone repensar la identidad a partir del texto literario y de la lengua. Miguel de Cervantes, por ejemplo, inventor de la novela moderna con su obra, nos permite encontrar las raíces de la intertextualidad literaria moderna mediante el diálogo y las relaciones de hipertextualidad e intertextualidad con varias obras del pasado y de su época (Branka Kalenić Ramšak). La literatura sirve también para el estudio de la condición desarraigada y suspendida de los desterrados, que se explicita a través de la condición vivida por los istrianos en su convivencia con los italianos en la inmediata posguerra. Aquí el "Yo" y el "Otro" coinciden y están considerados como pertenecientes a la misma identidad de idioma, cultura y religión (Michela Rusi). El uso de la lengua en relación con el sentido de pertenencia a una comunidad nacional que se construye en oposición al otro —empleando como clave de lectura el pensamiento de Édouard Glissant— es estudiado por Silvia Camillotti en la obra de Luigi Di Ruscio, poeta y escritor italiano, que sobrevivió en Oslo trabajando como obrero. En este caso la identidad nacional no tiene significado en sí misma, sino a través de su relación con un otro con el que se relaciona.

Por otra parte, el análisis desde una perspectiva antropológica de la producción literaria de los descendientes de migrantes italianos en Rio Grande del Sur (Brasil) permite comprender las maneras de vivir, las elecciones y las trayectorias individuales y colectivas de los migrantes (Maria Catarina Chitolina Zanini).

Como se puede entender, se trata de contribuciones variadas y enriquecedoras no solo desde un punto de vista geográfico-literario sino también desde una perspectiva multidisciplinaria. En paralelo a las cuestiones literarias, históricas y antropológicas, el volumen presenta un ensayo sobre la posibilidad de ampliar el canon literario en la didáctica de la literatura italiana, mediante el análisis de la presencia de las obras producidas por migrantes nacidos en o llegados a Italia en los manuales para la escuela secundaria (Camilla Spaliviero).

El estudio de la escritura femenina ocupa un lugar privilegiado en el volumen. Aparece en la exploración de la obra de Xiaolu Guo, una escritora migrante de origen chino, en la que se analiza la relación entre el espacio y el lenguaje, el cuerpo y la traducción (Martina Codeluppi). De igual manera, emerge el caso bastante original de la comunista mexicana Benita Galeana Lacunza, en cuya obra se puede considerar y proponer el relato de resistencia como una forma de literatura ejemplar (Sofia Mateos Gómez).

El último apartado, "Migrazioni e violenza", explora la migración en su indisoluble relación con la violencia. Las representaciones de la alteridad y del fenómeno migratorio son múltiples por medio tanto del cómic como de la literatura contemporánea. Aquí se abre un diálogo continuo entre ficción y crónica que da lugar a novelas híbridas (Alice Favaro), pasando por la poesía mexicana contemporánea, que destaca la realidad extremadamente violenta de las primeras dos décadas del siglo XXI (Paul-Henri Giraud), hasta llegar al estudio de la producción de Don DeLillo para indagar las formas en que la bestia que está dentro de nosotros se desvela en el otro (Alessandro Cinquegrani). La escritura, por lo tanto, no solo se convierte en búsqueda de la alteridad, como acontece en la actividad periodístico-literaria de Tiziano Terzani —cuya obra encierra su necesidad fundamental en identificarse en la realidad visitada— (Alberto Zava) sino también en espacio de resistencia. Es el caso de la producción de Diamela Eltit que se acerca a los cuerpos en marcha y resistentes a partir de la voz femenina de sus protagonistas (Laura Scarabelli).

Otro elemento imprescindible de este volumen es el viaje, entendido en su calidad de movimiento. Es el caso del reportaje que la viajera italiana Elena Dak realiza en el ámbito de la etnia Bororo (Ilaria Crotti), verdadera diáspora a partir de la cual se plantea la identidad. El viaje también se encuentra en la literatura hebrea. Así, Dario Miccoli propone una nueva perspectiva sobre la literatura nacional que hay que considerar como literatura en movimiento, fuera de los confines nacionales, plurilingüe y difundida sobre diferentes espacios geográficos-culturales. De otra diáspora, la armenia, nos habla Sona Haroutyunian, presentándola a través de la voz de dos escritoras italo-armenias. Vittoria Aganoor y Antonia Arslan redescubren su identidad, cuando traducen o cuando son traducidas, mediante la lengua y el lenguaje nativos. Una última perspectiva sobre el lugar del subalterno y desde la periferia es ofrecida por la obra híbrida de Blanca Lydia Trejo, mexicana trasladada a España quien participó activamente como mexicana, comunista y cardenista en la guerra civil española. La biografía de la autora ofrece un punto de vista femenino sobre el papel de la mujer en la sociedad contemporánea, desde la subalternidad de su mirada femenina y su otredad americana (M. Carmen Domínguez Gutiérrez).

El volumen, con los análisis propuestos desde diferentes literaturas nacionales y con las cuestiones que plantea, brinda una mirada colectiva y heterogénea sobre el concepto de alteridad y otredad, y sobre la necesidad de construir un "otro" para poder entender y definir el "yo". Aquí, las discusiones cruciales que constituyen el núcleo de las investigaciones presentadas permiten comprender cómo, mediante el análisis del texto literario, la

literatura se convierte en un espacio de resistencia y de reflexión que puede favorecer la comprensión y la interacción gracias a su naturaleza comparada y dialógica. Cuerpos, fronteras y violencia se funden y dan lugar a una "literatura migrante" que no puede prescindir de su función militante.

# Dossier

## Hommage à

# Siegfried Laske

# Introito

Eduardo Ramos-Izquierdo  
Sorbonne Université  
[eri1009eri@yahoo.com](mailto:eri1009eri@yahoo.com)

Citation recommandée : Ramos-Izquierdo, Eduardo. "Introito". *Les Ateliers du SAL* 16 (2020) : 169-171.

En el presente número consideré la posibilidad de incluir algunos ejemplos de la obra plástica de pintores latinoamericanos contemporáneos. Esto implicaba enfrentarse al problema, que por desgracia todo editor conoce, de solicitar y conseguir los derechos de difusión y publicación...

Ahora bien, un encuentro fortuito en el *Café des Temps* de la BNF, el mejor de las cuatro torres, con una joven investigadora abrió otra perspectiva. Trilce evocó discretamente la obra plástica de su abuelo. En la noche consulté Internet y encontré en un par de sitios algunos ejemplos de la creación de Siegfried Laske que en verdad me sorprendieron. Se cristalizó sin duda un goce estético al ver sus cuadros y apareció lo que espero siempre de un pintor: los múltiples ecos de mis grandes pintores y, sobre todo, poder distinguir su originalidad propia.

Llamé por teléfono a Trilce para confirmarle mi gusto por la obra de Laske. En el fin de semana me transfirió por mail el volumen *Fracturas* (2014), editado por su padre, y más tarde algunos nutridos archivos con obras inéditas.

El material crítico de volumen me pareció muy completo y los archivos me mostraron la amplia diversidad de la obra del pintor.

Siegfried Laske nació en Lima en 1933 en donde desde su juventud comienza su obra plástica. El gran paso a su actividad artística lo da la conseguir una beca para una estancia en Italia en 1955, que precede la instalación definitiva un año después en París, ciudad de un autoexilio en la que realizará su vasta obra hasta sus últimos días en 2012.

En su obra plástica se puede distinguir la evolución de una pintura realista y política a otra abstracta, de un cuidadoso trabajo de la materia y una reflexión sobre el paisaje.

Si hay una pasión por la geometría y por la experimentación, su obra transita fluidamente entre lo figurativo y la abstracción. En especial, vale la pena señalar una singularidad en su obra. Desde los años setenta, Laske crea el *craquelado*, un procedimiento y una técnica que consiste en la ruptura de la capa superior de la pintura. Esto le permite una forma particular de dibujar ya que el dibujo es grabado en la pintura como si se tratara de un sello. Así, una trama superpuesta favorece que de sus pinturas abstractas surjan paisajes de una textura original. En Laske, el empleo del craquelado es creación y no deterioración, un clasicismo en la innovación y, de alguna manera, una refutación del tiempo.

En sus cuadros brota un espacio de misteriosas transparencias, donde los paisajes abstractos se humanizan, se reinterpretan desde la memoria íntima del pintor. Conviene señalar que un espacio principal en su obra es el del mar, con sus variadas costas y acantilados. En esa volición marina aparece una variante temática muy personal: la de los boquerones, recuerdos senso-

riales de la costa de su país de origen, con la polisemia de la fluidez que es, a la vez, libertad y sensualidad.

En la pintura de Laske impera un gusto por la investigación y la experimentación, la exploración de las formas y los colores: una forma de conocimiento.

Su participación en grupos vanguardistas constituyó, ciertamente, una etapa inicial, antes de alcanzar en su madurez una individualidad, la de una pintura ante todo creada para sí mismo, con un sentido de gran exigencia consigo mismo: Laske es un pintor reticente a modas y corrientes que propone al espectador su esencia artística. Efectivamente, su obra plástica, singular y aislada, respira la libertad y es la plena expresión de su mundo personal.

El descubrimiento de Laske me hizo pensar en la posibilidad de constituir un dossier de homenaje consagrado a él y a su obra. Así, me puse de acuerdo con Trilce para solicitarle una selección crítica y una bibliografía selecta. Por otra parte, navegando por Internet, encontré la referencia de una admiradora de la obra plástica del pintor, una joven universitaria y poeta peruana, Lena Yauri-Zeller. Dado el gusto poético del pintor, intercambié un par de mails con ella y le propuse que asociara textos literarios de destacados autores peruanos, algunos de ellos amigos personales de Laske, a una selección de sus óleos. Lena aceptó y, de igual manera, me envió varios poemas inéditos inspirados de la obra del pintor, de los cuales seleccioné algunos para su publicación.

Por último, quisiera expresar mi agradecimiento a Karl Laske por habernos proporcionado un material inédito y la autorización de difundirlo; y muy especialmente a Mireille, la viuda del pintor, por algunas precisiones concernientes a los delicados e intensos dibujos inéditos.





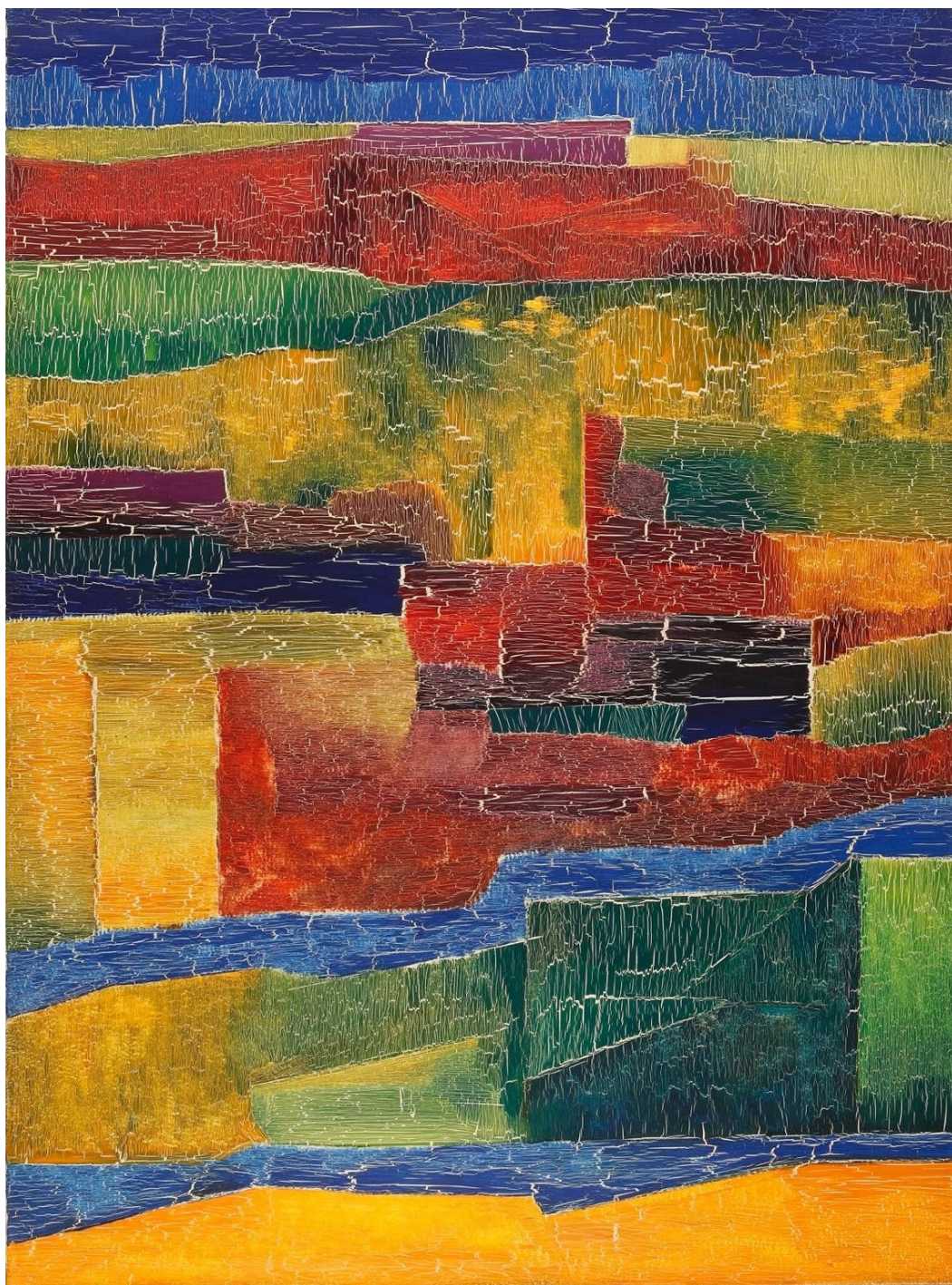
*Autorretrato*, superposición de negativos con  
piedra pómez tallada, años sesenta.

# **Profils et créations**

# Oleos poéticos Collage plástico- verbal

Lena Yauri-Zeller  
[l.yauri.zeller@gmail.com](mailto:l.yauri.zeller@gmail.com)

Citation recommandée : Yauri-Zeller, Lena. "Oleos poéticos. Collage plástico-verbal". *Les Ateliers du SAL* 16 (2020) : 174-183.



¡Mecánica sincera y peruanísima  
la del cerro colorado!  
¡Suelo teórico y práctico!  
¡Surcos inteligentes; ejemplo: el monolito y su cortejo!  
¡Papales, cebadales, alfalfares, cosa buena!  
¡Cultivos que integra una asombrosa jerarquía de útiles  
y que integran con viento los mujidos,  
las aguas con su sorda antigüedad!

César Vallejo





Río de golondrinas:  
Florece un tiempo verde.  
Blando sol de alegría,  
Miel de auroras lejanas.

Romualdo





Wagner reescribía  
Las Sinfonías  
De Beethoven  
En colores  
El sol brilla  
Sobre el mar  
Y al fondo  
Los secretos del  
Mar las redes  
Los corchos  
Las astillas.

Luis Hernández

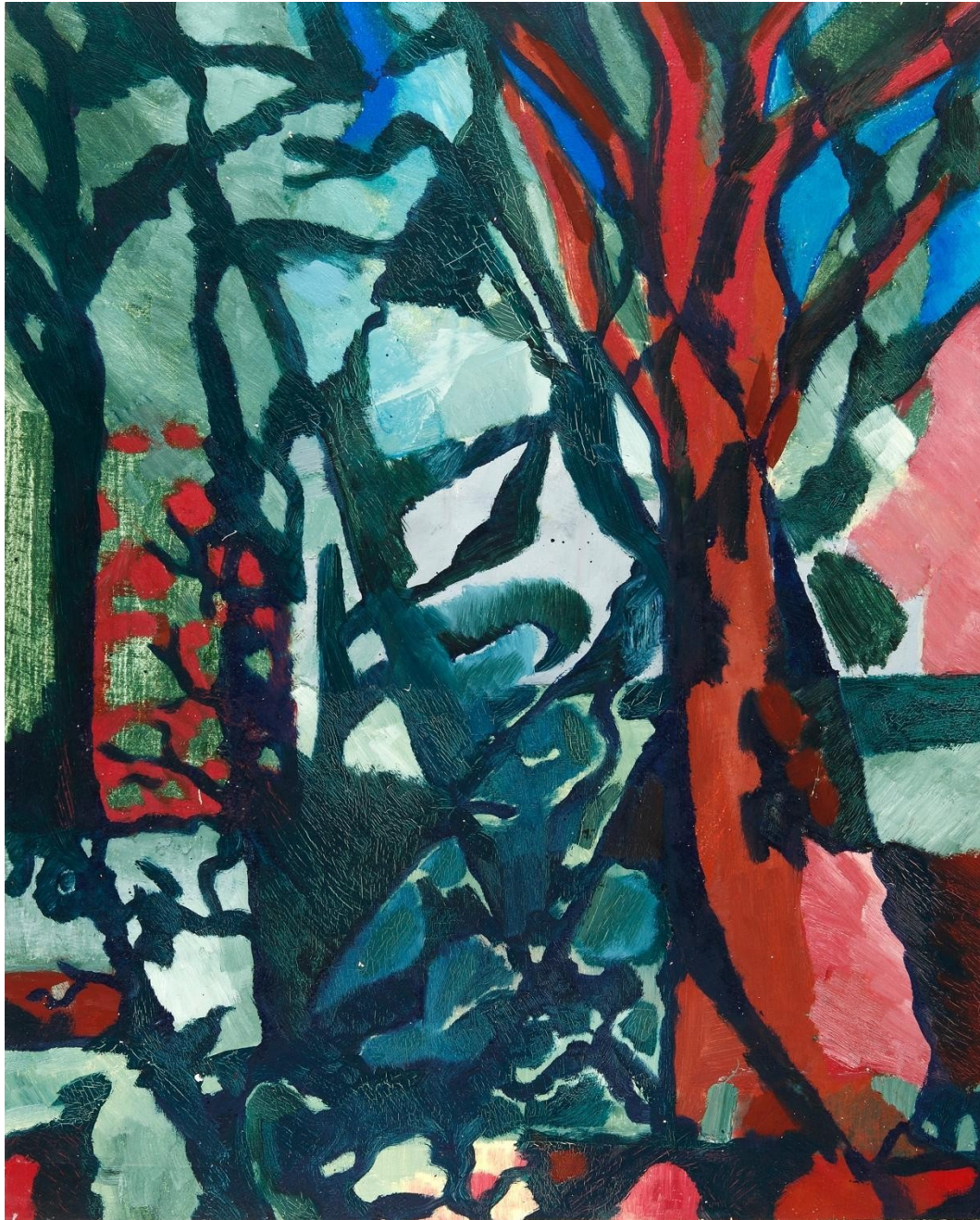




He visto los rojos campos labrados por el cielo azul,  
La antigua naturaleza desflecada y húmeda  
De vino, de rocío, mortalmente hecha con racimos  
De amor, tal un lecho donde ardiera lo deseado,  
Pero debajo de todo, siempre despierta, un agua pura  
Pensando por nosotros contra un árbol de dolor.

Jorge Eduardo Eielson





La tierra se solaza dando frutos y es una fiesta de color la naturaleza en todas las gradaciones del verde lozano, contrastando con el rojo vivo de las peñas ariscas y el azul y blanco lechoso de las piedras y arena de las playas.

Ciro Alegría





¡Oh, mar de todos los días,  
mar montaña,  
boca lluviosa de la costa fría!

Blanca Varela

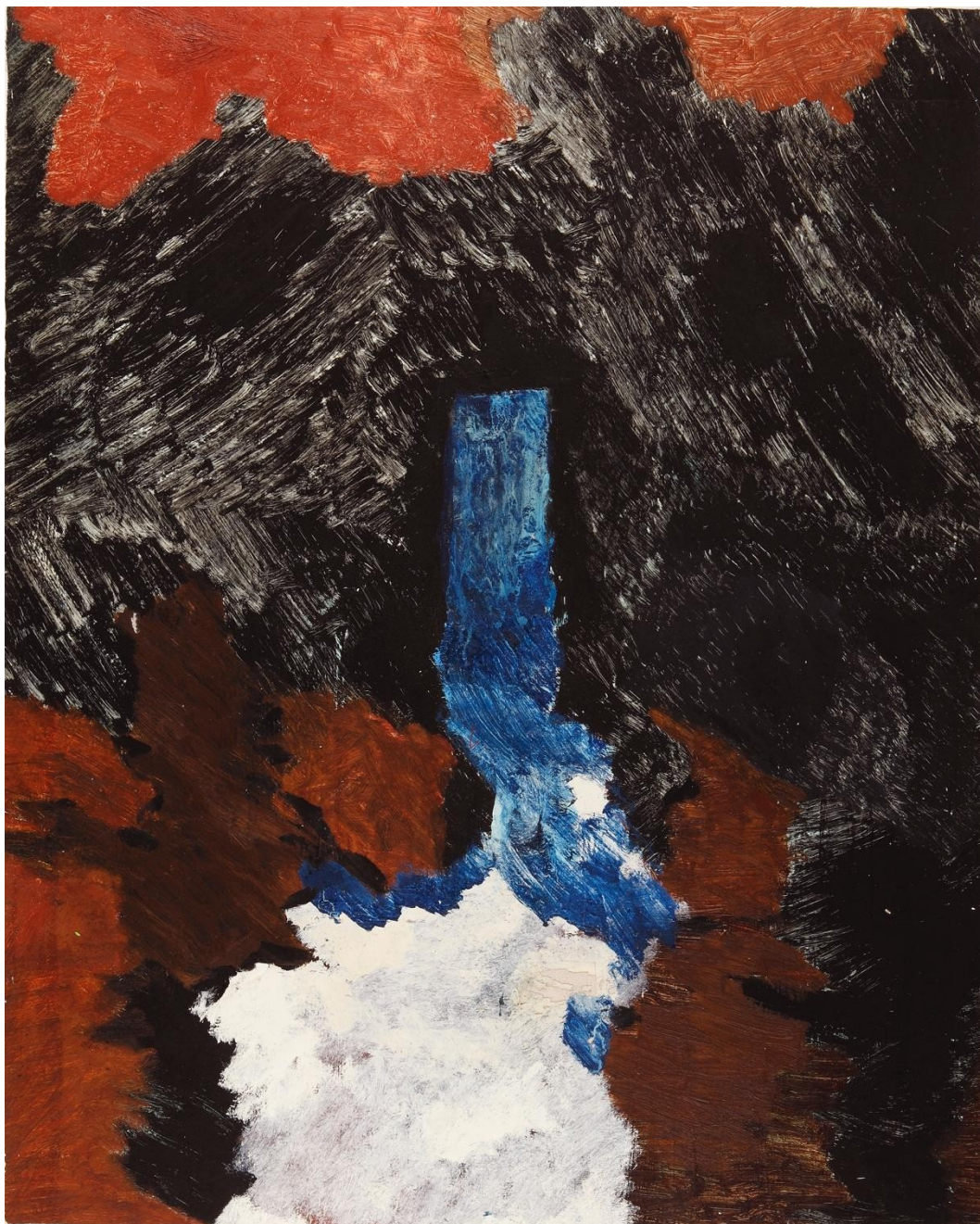




Ni los collares de limón ni las oraciones sirven en la estepa sin árboles. Porque los que no viajan a Huánuco no conocen árboles ni flores: nunca los han visto; aquí no crecen. Sólo el pasto enano desafía la cólera de los vientos.

Manuel Scorza





El río corre entre bosques negruzcos y mantos de cañaverales que sólo crecen en las tierras quemantes. Los cañaverales reptan las escarpadas laderas o aparecen suspendidos en los precipicios. El aire transparente de la altura va tornándose denso hacia el fondo del valle.

José María Arguedas





Yo soy un mar porque no hubiera sido un río.

Magda Portal

# Pinceladas líricas

Lena Yauri-Zeller  
[l.yauri.zeller@gmail.com](mailto:l.yauri.zeller@gmail.com)

Citation recommandée : Yauri-Zeller, Lena. "Pinceladas líricas". *Les Ateliers du SAL* 16 (2020) : 184-188.

quisiera ser  
la que veo en los trazos,  
en las gamas de colores

quisiera ser  
su tierra y sus craquelados  
estar en la perennidad,  
en esa tan intensa de Lisa

quisiera ser  
la mujer que siempre estará  
en su espacio  
siempre con él



porque la pintó una y otra vez,  
porque posaba para él  
y la pintaba  
en retratos y en dibujos secretos,  
donde  
todas reconocemos sus figuraciones

todas sabemos también,  
aunque él quizá no lo haya sabido,  
que en sus paisajes abstractos,  
entre brumas, sombras,  
claridades, entre todas,  
ella siempre está allí  
en el misterio de sí misma,  
humanizada en  
su delicia transparente

dices que es  
muy limitado en el tiempo y el espacio,  
que muy pocos lo conocen,  
que es lo más difícil y lo más raro del mundo,  
porque es acorde perfecto y cosa atroz y amarga  
dices

pintas  
en el contraste de lo amargo,  
donde está la tensión de *amar* y  
el viaje de *argo* de jasón  
en busca del vellochino,  
hasta el trigo dorado, hasta el sol  
pintas

el trazo amargo  
de saber/sabor (a)mar

regiones  
del espacio plano, sensible,  
del mundo

los ríos del cuerpo  
de mujer,  
mesetas y planicies

las cavidades y hendiduras  
llenas de humedad  
entre los craquelados

el arroyo fuerte  
de su sonoro carácter  
en el cuadro

Numéro 16, dossier

# Semblanzas al óleo

Siegfried Laske

Citation recommandée : Laske, Siegfried. "Semblanzas al óleo". *Les Ateliers du SAL* 16 (2020) : 189-200.

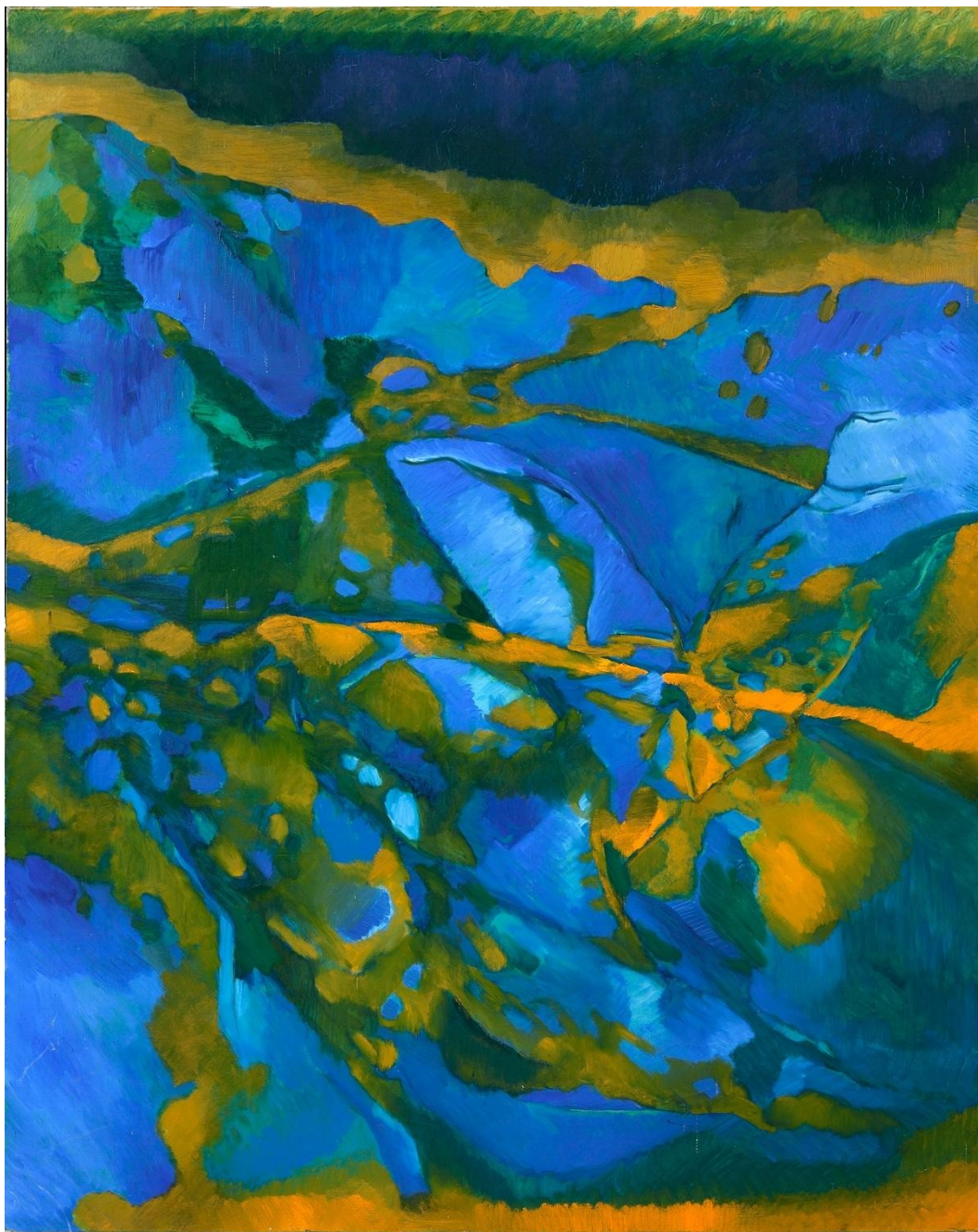


*La ronda de los signos, óleo sobre lienzo,  
146 x 114 cm, 2002.*





*Ajedrez, esmeralda sobre fondo amarillo,*  
óleo sobre lienzo, 195 x 130 cm, ca. 1995-2003.



*Gran verde, manchado en azul y amarillo, óleo sobre lienzo,  
162 x 130 cm, 1985.*





*Sin título*, óleo sobre lienzo, 50x61 cm,  
ca. 1990-1995.



*Pueblo a colores*, óleo sobre lienzo, 61 x 92 cm,  
ca. 1980-1990.





*Sin título*, óleo sobre lienzo, 50 x 66 cm,  
sin fecha.





*Casas en la noche (2)*, óleo sobre lienzo,  
91 x 72 cm, 1973 .





*Boquerón III n.º 36*, óleo sobre lienzo, 79 x 63 cm, 1980.

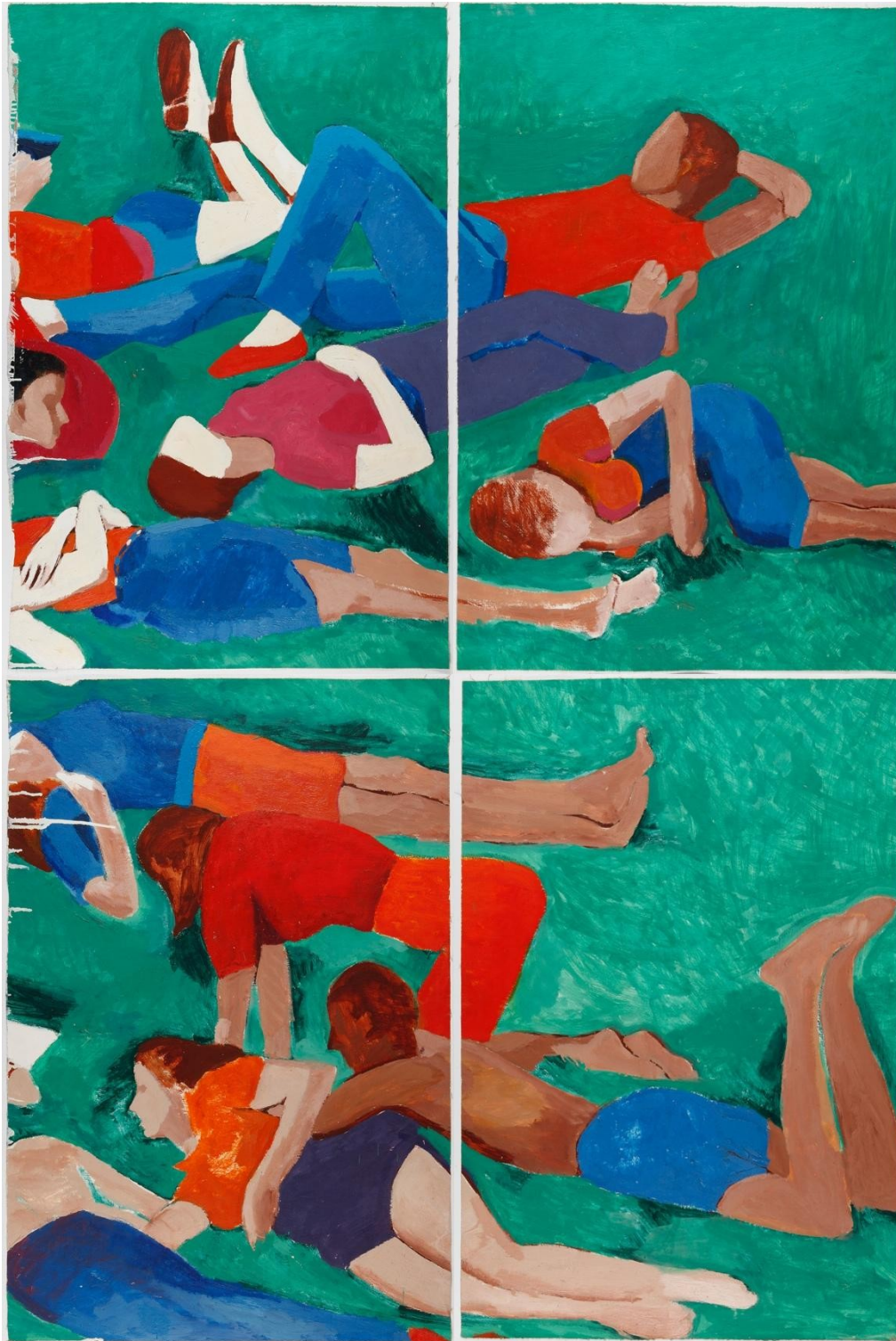


*Barcas delante de Stromboli*, óleo sobre lienzo,  
81 x 65 cm, sin fecha.





*Place des Vosges II*, óleos sobre lienzo, 98 x 65 cm (8),  
ca. 1980-1985.



# Trazos íntimos

Siegfried Laske

Citation recommandée : Laske, Siegfried. "Trazos íntimos". *Les Ateliers du SAL* 16 (2020) : 201-208.





Dibujo a tinta con bambú tallado, realizado con toques de gouache diluido para el cuerpo, sobre papel húmedo



Dibujo con técnica de monotipo, impresión sobre plancha  
cubierta con tinta tipográfica

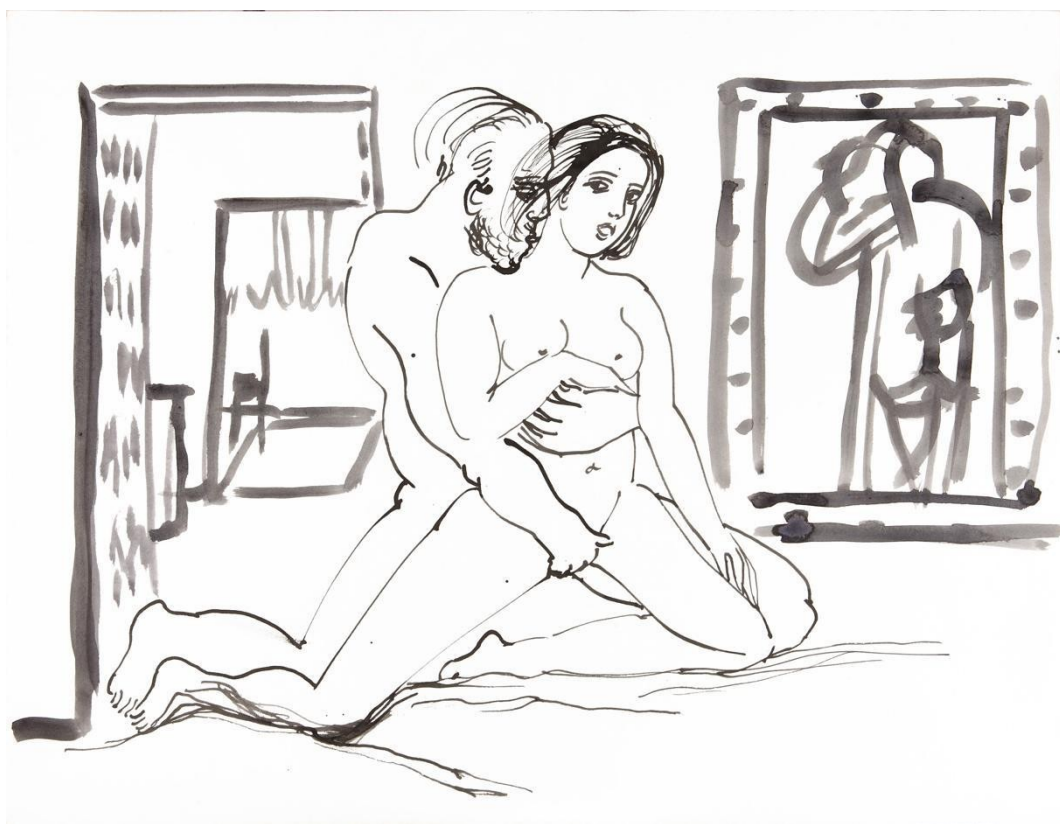


Dibujo en tinta con punta de bambú tallada





Dibujo en tinta con punta de bambú tallada



Dibujo del cuerpo con punta de bambú cortada, fondo de pincel  
con tinta diluida



Dibujo a lápiz de grafito



Dibujo con bambú tallado, fondo con pincel y tinta sobre papel húmedo



1957, Atelier de la Cité Universitaire, Paris.



Ca. 1985-90, Place des Vosges, Paris.

**Essais**



# **Modulaciones críticas Breve antología sobre Siegfried Laske**

Trilce Laske

Universidad Nacional Autónoma de México

[laske.rosas@gmail.com](mailto:laske.rosas@gmail.com)

Citation recommandée : Laske, Trilce. “Modulaciones críticas. Breve antología sobre Siegfried Laske”. *Les Ateliers du SAL* 16 (2020) : 211-216.

A continuación, se presenta un montaje de comentarios críticos, organizados por ejes temáticos, que reflexionan sobre la obra pictórica de Siegfried Laske.

### **Trayectoria artística**

Lo primero que sorprende al revisar el itinerario profesional de Laske es su constante fluctuación a lo largo del tiempo. El artista evoluciona desde una temática social hacia la forma pura pero cargada de significados, y de allí al paisaje de Sudamérica o del Mediterráneo, para retornar a una matriz no figurativa que, a su vez, abre paso a nuevas formas de representación. Todos esos cambios constituyen, sin embargo, momentos diversos en la evolución de una misma y coherente mirada. Invariablemente responden a una urgencia interior, a una conciencia alerta contra el riesgo de la repetición, y nunca a presiones externas (Wuffarden y Villacorta, 15-16).

\*

En todo ello, la pintura de Laske se manifiesta como un viaje a través de un lenguaje imaginario, trabajado como aventura poética, en el que el aparente decorado de lo visual encubre una poética que, remontando el sufrimiento de la experiencia siempre frustrante del aprendizaje, saca provecho de una fe en la libertad que es la profundidad con la que, una y otra vez, nuestro artista asume la posibilidad de la pintura, en tanto medio abierto a la experimentación (Del Valle, 92).

### **Lenguaje de los colores**

Los cuadros que parecen más antiguos se corresponden con los recientes en el común denominador de una sensibilidad que sabe disponer las masas de color en agrupaciones armoniosas, muy eficaces para la comunicación. Un expresionismo juvenil, hecho de apasionado colorismo, se ofrece [...]. Quizá este sea el camino para un gusto como el de Laske que combina tan bien los planos amplios de materia cromática y se apoya en asuntos de gran sentido humano (Eye [Sebastián Salazar Bondy] 1955).

\*

Laske ha inventado una técnica que se adapta como un guante a su taquigrafía: el color se desarrolla, avanza sobre la superficie y crea un espacio topológico, totalmente antiescenográfico, cuyo resultado final es la aparición de algo que, en este caso, ha dejado de ser geografía para ser paisaje gestáltico. La lógica del color concreta el espacio virtual en cosas que van situándose solas (Romualdo 1988).

\*

Color en toda su extensión y técnica depurada son los primeros elementos que se imponen a nuestra consciencia. Los colores vibrando. Estallando, apaciguándose, oponiéndose a

veces violentamente, pero nunca desarmonizando; todas las posibilidades de los colores, todos los matices en su infinita riqueza sin que ninguno prevalezca sobre los demás, atendiendo al conjunto de la obra presentada (Gazzolo 1988).

### **Visiones paisajísticas**

Las sorpresas ópticas de este 'desorden razonado' (Rimbaud) revelan en su espontaneidad controlada un espacio proteico, de mutaciones y transformaciones permanentes que abren sus propios caminos indeterminados y acaban por ser irrupciones de hierbas cristalizadas o rocas, aguas o cielos subterráneos, reinos de un silencio mineral y herbáceo. En otro nivel, estos paisajes inestables, de naturaleza asimétricas, virginal y arcádica, se rompen y agrietan en resquebrajaduras, estigmas y estratos que quiebran y laceran el remanso terrestre, ilusoriamente apacible, en la desorganización magmática de un caos de figuras ricamente ambiguas (Romualdo 1988).

\*

La pintura de Laske parece situarse más allá de la primera expresión de la violencia que experimenta la memoria. Ella nos muestra un paisaje sin profundidad, una memoria sin pasado, una orilla de las aguas, las tierras y los cielos donde reina como el año el terror que nos violenta y que por estar presente en todo pierde su naturaleza aterradora (Sifuentes Oré 1982).

\*

A pesar de la inteligente incorporación de los lenguajes prácticos modernos, como el cubismo e incluso el abstraccionismo, los modos de este artista siguen de cerca enraizados al paisaje, el mar, el aire, la tierra, todo en un silencio desolador, recuerdo de sus primeros años de las playas de Pucusana (Bernuy 1984).

\*

Son visiones crepusculares llenas de complejas peculiaridades que revelan una experimentada práctica pictórica con la cual construye sus sólidos paisajes de la imaginación. Oscilando entre el control y la emoción, Laske llega a un equilibrio que da por resultado una pintura bien elaborada y segura de sí misma, basada en el dominio de sus medios, en la reconstrucción de la memoria y en el apego de la tradición (Lama 1988).

\*

Sin excepción, las visiones paisajísticas de Laske aparecen como espacios deshabitados y exentos de toda huella propia de las sociedades modernas. Detrás de esa postura subyace la búsqueda de un cierto retorno romántico al ideal de una naturaleza bucólica e intocada, anterior a la revolución industrial. Se trata de espacios de la memoria, en los que se impone largamente la subjetividad sobre cualquier pretensión descriptiva

de la realidad geográfica. A partir de una aprehensión de sus elementos esenciales, Laske recompone el escenario siguiendo una lógica distinta, hasta arribar a un discurso predominantemente plástico que explora la ambivalencia entre la abstracción y la representación figurativa (Wuffarden y Villacorta, 27).

### **Técnica del craquelado**

Y la maestría de la técnica: el craquelado, esa especie de tejido creado en la superficie del cuadro que no queda, sin embargo, en la sola técnica, sino que inquieta el sentido de la pintura y nos obliga a pensar que más allá de lo aparentemente apacible algo se resquebraja o, por lo menos, tiene que luchar para ser armónico. El craquelado surge de un trabajo de preparación del lienzo que hace que el color, aplicado casi inmediatamente, se agriete y, a su vez, deje ver la base en blanco sobre la que pinta (Gazzolo 1988).

\*

En la historia del arte son muy pocos los artistas que han hecho del craquelado una vocación permanente de búsqueda y hallazgos. Si bien es cierto que Max Ernst recurrió al craquelado, como a tantos otros recursos, esta actitud formó más bien parte de una vida dedicada a la investigación de nuevos efectos que le permitieran visualizar las complejidades de su universo. Laske, en cambio, recurre al craquelado como una forma de dibujar la superficie, romper los planos y crear un mundo de reminiscencias, en el que predomine el sentimiento del pintor (Lama 1988).

\*

[...] la línea central de su trabajo seguirá apoyándose en la técnica del «craquelado». Se trata de un procedimiento descubierto por el artista que le sirvió como sólido punto de partida para proyectar una mirada singular sobre el paisaje natural y extraer de él numerosas variantes. Mediante determinado barniz y un secante aplicados sobre el soporte antes de pintar, Laske logra que la superficie del lienzo deje aflorar su base blanca al agrietarse y de este modo «dibuje» caprichosamente una especie de trama superpuesta al diseño inicial (Wuffarden y Villacorta, 25).

### **La voz del mar**

[...] las monotipias y los óleos de Laske están dando también su opinión de las entrañas del mar o del Universo, en donde el pintor se sumerge para extraer los signos y las palabras mudas de las algas, los protoplasmas y las cosas. Y cuando el pintor vuelve a tierra firme, en donde vive como un adelantado, nos trae ya su visión de las esferas y de las medusas (Elmore 1984).

\*

La entrada al boquerón —formación natural que deja fluir el agua de mar hasta el otro lado del bloque de rocas— ocupa un lugar preferencial de la composición central, pero convertido en una zona de oscilación musical, casi como en una fibra y membrana nerviosa, mientras que el paisaje sólo es reconocible a través de una línea de horizonte que se dibuja con las variaciones luminosas del azul. [...] Las luces del boquerón son, literalmente, zonas de sensibilidad del color tanto como puntos en donde el erotismo de los cuerpos propone nuevos flujos (Del Valle 90).

### **Emociones**

[...] tesón, talento e inteligencia han sido las bases de esta obra que nos ofrece hoy día y que será, para muchos, estoy seguro, una revelación. Es aún más meritoria, en vista del impasse y la incertidumbre en que se encuentra la pintura hoy: obstáculos difíciles de franquear, a menos de enfrentar el problema de la única manera posible, es decir, con inteligencia y sensibilidad y no tratando de contornear las dificultades, que es lo que la mayoría hace (Grau 1968).

\*

[...] el lenguaje de Laske en su pintura es una muy peculiar reescritura de una serie de impulsos y de recuerdos y de emociones que probablemente tengan que ser descritas como contradictorias en muchos casos. Habla de un encuentro constante consigo mismo, algo que no se detiene en el tiempo y que es una de las formas de fidelidad a uno mismo más potentes que hay (Villacorta, 78-79).

\*

[...] el artista se siente atraído por el gusto barroco de abarcar todo el espacio, por trabar cada una de las unidades que componen la obra. Este horror al vacío, que será una de sus tantas obsesiones, lo llevará a una febril actividad de desgarró y violencia (Bernuy 2014, 53).

## Bibliografía

- Bernuy Jorge G. "Muestra retrospectiva de Laske". *El Comercio*. Lima, 20 de septiembre de 1984.
- Bernuy, Jorge. "Siegfried Laske, fracturas entre la abstracción y figuración". *Revista Puente* 35 (2014): 50-59.
- Del Valle Cárdenas, Augusto. "La poesía como pintura que habla". *Laske: fracturas*. Madrid: Pelícanos ediciones, 2014. 81-93.
- Elmore, Augusto. "Signos de Laske". *Siegfried Laske, retrospectiva 1948-1984* [catálogo de exposición]. Lima: [sin editor], 1984.
- Eye, Juan [Salazar Bondy, Sebastián]. "Artes plásticas". *La Prensa*. Lima, 30 de abril de 1955.
- Gazzolo, Ana María. "Laske y la memoria del color". *Oiga*. Lima, [mayo] 1988: 70-71.
- Grau, Ricardo. "[Presentación]". *Laske: Galería de Arte Francisco Monclova* [catálogo de exposición]. Lima: Editorial Gráfica Labor, 1968.
- Lama, Luis A. "Los paisajes de la memoria". *Caretas*. Lima, 2 de mayo de 1988: 60-61.
- Romualdo, Alejandro. "¿Qué sucede en la extensión de estos lienzos?". *Laske: craquelados* [catálogo de exposición], Lima: [sin editor], 1988.
- Sifuentes Oré, Luis. "Laske: el artista no debe dejarse encasillar". *Perspectiva*. Lima, 21 de marzo de 1982: 15-16.
- Villacorta, Jorge. "La música callada: entrevista a Jorge Villacorta". *Laske: fracturas*. Madrid: Pelícanos ediciones, 2014. 67-80.
- Wuffarden Luis Eduardo y Jorge Villacorta. "Laske, un artista libre". *Laske: fracturas*. Madrid: Pelícanos ediciones, 2014. 15-36.



# Bibliografía selecta (1951-2015)

Trilce Laske

Universidad Nacional Autónoma de México

[laske.rosas@gmail.com](mailto:laske.rosas@gmail.com)

Citation recommandée : Laske, Trilce. "Bibliografía selecta (1951-2015)". *Les Ateliers du SAL* 16 (2020) : 217-221.

**1951:**

Raygada, Carlos. "Pintura juvenil en Miraflores". *El Comercio*. Lima, 25 de febrero de 1951:11

**1955:**

[Romualdo, Alejandro] Geiger. "Sig[f]rido Laske: una revelación de la pintura joven". *La Crónica*. Lima, 10 de abril de 1955.

[Romualdo, Alejandro] Geiger. "Crónica de arte: exposición de Sigfrido Laske". *La Crónica*. Lima, [mayo] 1955: 16-17.

Romualdo, Alejandro. "[Cuando parece que la indolencia]". *Laske. Galería de Lima/abril 25 al 7 de mayo de 1955* [catálogo de exposición]. Lima: [sin editor], 1955.

[Salazar Bondy, Sebastián] Eye, Juan. "Artes plásticas". *La Prensa*. Lima, 30 de abril de 1955.

**1959:**

"Artes plásticas: exposición Laske". *El Comercio*. Lima, 2 de julio de 1959.

Presa, Fernando de la. "Óleos de Laske". *La Prensa*. Lima, 1959.

**1967:**

"Tres peruanos en la Casa". *Juventud rebelde*. La Habana, 20 de noviembre de 1967.

"Tres pintores peruanos ante la crítica". *Gramma*. La Habana, 1967.

Pogolotti, Graziella. "Tres pintores peruanos entre el caos y el orden". *El Mundo*. La Habana, 25 de noviembre de 1967.

**1968:**

"De regreso al Perú: Laske exhibe". *El Comercio*. Lima, 2 de [mayo] de 1968.

"Dos meses encerrado y trabajando". *La Prensa*. Lima, 12 de [mayo] de 1968.

Grau, Ricardo. "[Presentación]". *Laske: Galería de Arte Francisco Monclova* [catálogo de exposición]. Lima: Editorial Gráfica Labor, 1968.

**1978:**

"Sonia Prager y Laske inauguran muestras". *La Crónica*. Lima, 24 de septiembre de 1978.

**1982:**

"Diálogo con el Arte: Laske". *El Comercio*. Lima, [marzo de 1982]: II.

"Laske, una pintura que se hace ella misma". *El Diario*. Lima, 12 de marzo de 1982: 19.

- Bernuy Jorge G. "Paisajes rocosos de Laske". *El Comercio*. Lima, 17 de marzo de 1982.
- [Buntinx, Gustavo] Gris, Sebastián. "La apacible violencia de Sigfrid Laske". *El Observador*. Lima, 1982.
- Elmore, Augusto. "Laske retorna". *Caretas*. Lima, [marzo] 1982.
- Jacq, Francis. "[Maliciosamente]". *Laske, marzo 12-abril 20 1982*. [catálogo de exposición]. Lima: [sin editor], 1982.
- Jarque, Fietta. "Laske: no se debe combatir ninguna cultura [entrevista]". *El Observador*. Lima, [marzo] 1982.
- Sifuentes Oré, Luis. "Laske: el artista no debe dejarse encasillar". *Perspectiva*. Lima, 21 de marzo de 1982: 15-16.

#### **1984:**

- Ángeles, Cesar. "El más pintor". *Sí*. Lima, [febrero] 1991: 52-53.
- Bernuy Jorge G. "Muestra retrospectiva de Laske". *El Comercio*. Lima, 20 de septiembre de 1984.
- Elmore, Augusto. "Signos de Laske". *Siegfried Laske, retrospectiva 1948-1984* [catálogo de exposición]. Lima: [sin editor], 1984.
- Escobar, Alberto. "[Presentación]". *Siegfried Laske, retrospectiva 1948-1984* [catálogo de exposición]. Lima: [sin editor], 1984.
- [La Torre, Alfonso] Alat. "¿Pintura del terror o de felicidad [entrevista]?". *La República*. Lima, 6 de septiembre de 1984.
- Lama, Luis A. "Retorno de Laske, retrospectiva de 30 años pictóricos". *Caretas*. Lima, 10 de septiembre de 1984.

#### **1988:**

- "Laske: pintar es vivir una aventura [entrevista]". *El Comercio*. Lima, 6 de enero de 1988.
- "Craquelados de Laske". *Sí*. Lima, [marzo] 1988.
- Cooper Llosa, Frederik. "Paisajes de Laske". *Caretas*. Lima, 1988: 70-72.
- Gazzolo, Ana María. "Laske y la memoria del color". *Oiga*. Lima, [mayo] 1988: 70-71.
- Lama, Luis A. "Visiones crepusculares". *Caretas*. Lima, 1988 :60.
- Lama, Luis A. "Los paisajes de la memoria". *Caretas*. Lima, 2 de mayo de 1988: 60-61.
- Martínez, Cesáreo. "Para que la vida sea soportable tiene que haber belleza". *La República*. Lima, 22 de mayo de 1988: 28-29.
- Miró Quesada, Roberto. "La fidelidad de Sigfrido Laske". *La Razón*. Lima, 9 de mayo de 1988: 59.

Romualdo, Alejandro. "¿Qué sucede en la extensión de estos lienzos?". *Laske: craquelados* [catálogo de exposición], Lima: [sin editor], 1988.

### **1989:**

Alegría, Alfredo. "El paisaje infinito". *La Industria*. Trujillo, 5 de marzo de 1989: 3.

Sandoval, Renato. "El eterno retorno de Siegfried Laske". *Oiga*. Lima, 6 de marzo de 1989: 66-68.

### **1991:**

"Pintura que explora lo amargo como metáfora del amor". *La República*. Lima, 12 de febrero de 1991.

"Obra de Laske marca retorno a los signos". *El Comercio*. Lima, 5 de febrero de 1991.

"Laske en un enfoque distinto del amor [entrevista]". *El Comercio*. Lima, 16 de febrero de 1991.

Elmore, Augusto. "Otra vez Laske". *Caretas*. Lima, [febrero] 1991.

Jacq, Francis. "De la pintura y de su esencia". *Laske: amargo/pinturas* [catálogo de exposición]. Lima: [sin editor], 1991.

Pinto, Ismael. "El retorno de Laske". *Expreso cultural*. Lima, 7 de febrero de 1991.

Soto, Mary. "Laske: la pintura es una superficie en erosión". *El Peruano*. Lima, [febrero] 1991.

Villacorta, Jorge. "Visión de Laske". *Caretas*. Lima, 1991:57.

### **2014:**

"Siegfried Laske, el pintor peruano de las fracturas". *La República*. Lima, 17 de junio de 2014. Web. 7 mar. 2022 <<https://larepublica.pe/tendencias/800124-siegfried-laske-el-pintor-peruano-de-las-fracturas/>>

"Quiebre plástico". *Caretas*. Lima, julio de 2014.

"Célebre y desconocido". *Cosas*. Lima, 26 de junio de 2014: 117.

Bernuy, Jorge. "Siegfried Laske, fracturas entre la abstracción y figuración". *Revista Puente* 35 (2014): 50-59.

Del Valle Cárdenas, Augusto. "La poesía como pintura que habla". *Laske: fracturas*. Madrid: Pelícanos ediciones, 2014. 81-93.

Jacq, Francis. "Color contra color". *Laske: fracturas*. Madrid: Pelícanos ediciones, 2014. 94-98.

Laske, Karl. "El imposible retorno". *Laske: fracturas*. Madrid: Pelícanos ediciones, 2014. 37-66.

Niño de Guzman, Guillermo. "Siegfried Laske, el artista fracturado". *Perú 21*. Lima, 6 de julio de 2014. Web. 7

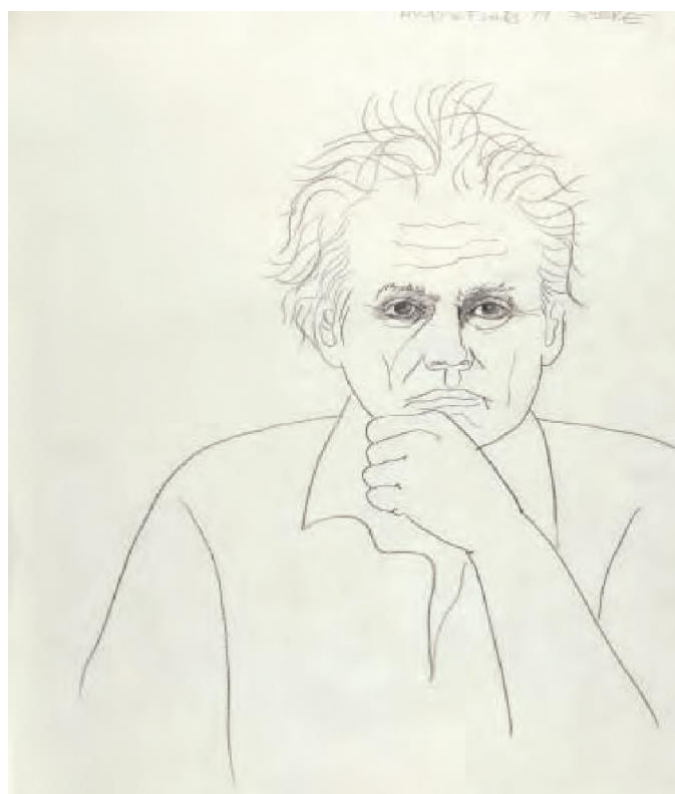
- mar. 2022 <<https://peru21.pe/opinion/siegfried-laske-artista-fracturado-170440-noticia/>>
- Sánchez Hernani, Enrique. "Pintura viva". Somos, Lima, 9 de agosto de 2014: 10.
- Planas, Enrique. "Siegfried Laske, el hombre que recordaba los paisajes". El Comercio. Lima, 11 de junio de 2014. Web. 7 mar. 2022 <<https://elcomercio.pe/luces/arte/siegfried-laske-hombre-recordaba-paisajes-374410-noticia/>>
- Villacorta, Jorge. "La música callada: entrevista a Jorge Villacorta". *Laske: fracturas*. Madrid: Pelícanos ediciones, 2014. 67-80.
- Wuffarden Luis Eduardo y Ricardo Kusunoki. *Arte Moderno. Colección Museo de Arte de Lima*. Lima : Asociación Museo de Arte de Lima, 2014. 254-255.
- Wuffarden Luis Eduardo y Jorge Villacorta. "Laske, un artista libre". *Laske: fracturas*. Madrid: Pelícanos ediciones, 2014. 15-36.
- Wiesse, Patricia. "Laske, escondido en un boquerón". Revista Ideele. Lima, nº 241, agosto 2014. Web. 7 mar. 2022 <<https://revistaideele.com/ideele/content/laske-escondido-en-un-boquer%C3%B3n>>

## **2015:**

- Colección de arte contemporáneo*. Lima: Museo de Arte de San Marcos. 88; 200; 210.



Años setenta, rue Charles-Hermite, París.



*Autorretrato*, lápiz sobre papel,  
63 x 48,5 cm, 1979.



# Entretien

# **La creación frente a la Covid-19. Una pregunta a Yuri Herrera, Pablo Montoya y Luisa Valenzuela**

Stéphanie Lopez

[lopez.stepha94@gmail.com](mailto:lopez.stepha94@gmail.com)

Citation recommandée : Lopez, Stéphanie. “La creación frente a la Covid-19. Una pregunta Yuri Herrera, Pablo Montoya y Luisa Valenzuela”. *Les Ateliers du SAL* 16 (2020) : 224-227.

*Yuri Herrera (Actopan, 1970) es un escritor, traductor y editor mexicano que se dio a conocer con una primera novela, Trabajos del reino (2004), a la que siguieron Señales que precederán al fin del mundo (2009) y La transmigración de los cuerpos (2013). Herrera ha incursionado también en el ensayo, la prosa breve y la literatura infantil. Su último libro, Diez planetas (2019), reúne 21 ejercicios de microficción. Ha trabajado en universidades norteamericanas y mexicanas y en la actualidad es profesor en la Universidad de Tulane en Nueva Orleans.*

*Pablo Montoya (Barrancabermeja, 1963) es un universitario y escritor colombiano que ha publicado, entre otras, las novelas La sed del ojo (2004) y Tríptico de la infamia (2014). Su obra poética comprende Cuaderno de París (2007), Sólo una luz de agua: Francisco de Asís y Giotto (2009) o más recientemente Hombre en ruinas (2018). Como ensayista ha dado a la imprenta Novela histórica en Colombia (2009) y La música en la obra de Alejo Carpentier (2013). Su última novela La sombra de Orión (2021) ahonda en su reflexión sobre la violencia política en Colombia.*

*Luisa Valenzuela (Buenos Aires, 1938) es una destacada escritora argentina que ha explorado la relación entre lenguaje y poder a través de su narrativa y ensayística. Desde 1966, ha publicado once novelas, veinte-cinco poemarios y trece ensayos, varios de los cuales han sido traducidos al inglés, alemán o italiano. Entre sus novelas, se pueden señalar Hay que sonreír (1966), El gato eficaz (1972), Cola de lagartija (1983), Novela negra con argentinos (1990), La Travesía (2001), La máscara sarda, el profundo secreto de Perón (2012). En el 2021, Valenzuela ha publicado Fiscal muere, una novela policiaca, y La mirada horizontal, una selección de artículos escritos desde los años sesenta.*

En la sección *Entrevista* de este número de *Les Ateliers du SAL* ofrecemos una variante: en lugar de un cuestionario dirigido a un autor, se formuló, en pleno confinamiento, una única pregunta por mail a tres reconocidos autores de la actualidad.

Eduardo Ramos-Izquierdo contactó por mail a los autores a principios del verano de 2020 y Stéphanie Lopez preparó el dossier.

**SL: ¿La amenaza del COVID-19 y el confinamiento han modificado de alguna manera su escritura de creación?**

**Yuri Herrera** (24 junio 2020) : El estado de ánimo colectivo es siempre algo que afecta lo que escribo, aunque no es algo que en un primer momento entienda claramente cómo se manifiesta en la escritura: la sensación de desamparo, el miedo, la ansiedad, la incertidumbre, todo ressignifica el lenguaje que

utilizamos, nos obliga a repensar los términos en los que recreamos la realidad. Más allá de esto, hay cuestiones prácticas, como la imposibilidad de visitar bibliotecas y archivos; y cuestiones éticas, como reclamar hoy más que nunca la libertad de los miles de personas secuestradas por el Estado y puestas indefinidamente en inhumanos centros de detención por la simple razón de que viajaron sin papeles para tratar de conseguir trabajo.

**Pablo Montoya** (25 de junio de 2020): La primera reacción literaria frente a la pandemia fue ponerme a escribir un ensayo sobre literatura, pestes y coronavirus. Esto me lanzó a una serie de lecturas sobre obras que han abordado el asunto de las pestes. Tucídides, Lucrecio, Defoe, Manzoni, Poe, Mann y Camus me otorgaron, de algún modo, herramientas para entender los comportamientos humanos frente al Covid-19 que, de golpe, ha transformado nuestros hábitos cotidianos. La verdad es que he recibido, con algo de alivio, esta pausa en las actividades que, en cuanto a mí, tenían que ver con múltiples viajes y compromisos. No exagero cuando digo que yo era uno de esos escritores que vivía, prácticamente, montado en un avión. Cosa que me angustiaba sobremanera más porque mi proceso de escritura estaba asediado y, en cierta medida, entorpecido por estos frecuentes desplazamientos por el mundo. Ahora que estoy confinado, en mi casa de El Retiro, en las afueras de Medellín, he vuelto de nuevo a la soledad, al asilamiento, a la disciplina de la escritura y a la lectura que, antes, marcaban mis labores creativas. La pandemia, entonces, no ha provocado un cambio en mis hábitos de escritura, sino que, más bien, me ha regresado a ellos. Ahora bien, terminada mi nueva novela *La escombrera* (sobre la desaparición forzada en Colombia)<sup>1</sup>, poco antes de declararse la cuarentena entre nosotros, he retomado un viejo proyecto de novela histórica sobre la Antigua Roma que, por el momento, me tiene embargado de pujanza y entusiasmo creativo.

**Luisa Valenzuela** (6 de julio de 2020): Ha modificado mi contacto con las ideas. El tiempo se ha vuelto chicloso, baunmaniano, líquido: nos sobra y a la vez se nos escurre entre los dedos. Por mi parte, estoy ahora viviendo en el país de Serendipia, paso de una sincronicidad a otra, me pregunto qué diría Jung. Un simple ejemplo:

Me llegó la pregunta en el momento en que estaba escribiendo

<sup>1</sup>La novela fue publicada por Randhouse en febrero de 2021 con el título *La sombra de Orión*. Está fundada en hechos que acontecieron en La Escombrera en Medellín en 2002, un espacio de enterramientos clandestinos que se ha convertido en un lugar de memoria.

mi nueva nota para *El cohete a la luna*, que empiece así:

*En estos tiempos covideanos y pandémicos mis ganancias son inmateriales, basadas en la pura reflexión. Puedo permitírmelo por ahora, agradezco y disfruto.*

*El agradecimiento es lo primero. Entender el privilegio de estar tras una puerta a la que golpea tanto sufrimiento, tanto dolor, y poder sumergirme en otras aguas.*

(Y agrego, para redondear la idea que enfila por otros caminos en la nota):

*Asociaciones impensadas, encuentros fortuitos, cabos sueltos que se encuestan y se atan en un escribir sin trabas.*

# Création



# De quién fue la culpa

Aline Pettersson

Citation recommandée : Pettersson, Aline. “De quién fue la culpa”. *Les Ateliers du SAL* 16 (2020) : 229-232.

De quién fue la culpa  
no quiero saberlo,  
si fue culpa tuya  
o...

Lo veo caminado por la avenida, lo veo en su taller; cómo me han gustado sus cosas, desde siempre, bueno, desde que supe de él, claro; aquí tiene ya la barba muy blanca, pero verlo moverse, ver su imagen en blanco y negro, como si fuera mi ¿bisabuelo?, ¿mi tatarabuelo? caminado por un bulevar de París. No, no es un actor, es él mismo, es el mismito Rodin. Sí que cuesta trabajo creer que ya había cine en aquellos tiempos, pienso en coches de caballos y... y que se murió de una infección respiratoria, no de la influenza española del año siguiente. A quien sí le tocó fue al hermano de mi bisabuela. Y RIP.

Qué placer asomar yo las narices lejos del virus inmundo, la maldita influenza de este siglo, siglo y dos años, supongo que habrá al menos una por siglo, ¿y la libraré yo? Bueno, fue bueno caer en el documental: esculturas, fotos, el artista y sus colegas, ahí va ahorita Monet, paseándose por mi tele.

¿Era yo...? Adolescente, sí, cuando nos mostraron en clase la foto de *El pensador*, y yo me quedé pensando, y más me he quedado pensando en esta vida mía larga, larga como la cuaresma, diría mi abuela. Pues, ino!, ella no lo habría dicho nunca, así no hablaba. Y ahora, la *Puerta del infierno*; la primera vez que la vi pensé pues... pensé que un castigo así era la gloria, Paolo y Francesca condenados a girar toda la eternidad siempre abrazados, juntos para siempre. ¿Por qué castigo? Premio al amor; ¿premio?, ¿castigo?

Hace mucho, muchísimo calor, aunque seguro que no como en el infierno... ¿Habrá calculado alguien los grados de allá adentro? Da igual, esto es el infierno, el mero infierno con todo y sus latigazos al cuerpo y alma. Encerrada mientras la mente ¿el alma? galopa, y luego se para en seco y vuelve a las cuatro malditas paredes de mi cuarto. Pues ha de haber tenido barba toda la vida, en otras fotos se le ve muy oscura, tupida como de pope ruso. Me gustan los hombres de barba cuidada, la de Rodin se ve abundante pero... pero el cuidado fue para su obra.

¿Qué tanto trabajo le costaría que lo tomaran en serio?, tal vez eso no se mida en años, pero, sí en ansias, en frustración; van Gogh, también tenía barba, vaya estupidez, en esos tiempos todos tenían; pero él sí que no aguantó, ¿y así quién?, sin vender ni un solo... y... y... Ay, me mareé.

Por un momentito vi negro; ya me pasó, y aquí sigo sobre mi cama sufriendo con este calorón, pero gozando con la visita, no del virus, ino! La visita del señor don Auguste. Veo la máscara

del hombre de la nariz rota; seguro que ya la conocía, pero no la recuerdo. Auguste, el nombre no me agrada, obvio que debe haber estado de moda cuando él nació, si al año siguiente también se lo pusieron a Renoir. El nombre es, es... demasiado agosto para mi gusto.

Encerrada, atrapada, atrapada como el planeta entero, el que antes iba hasta las Columnas de Hércules y que era plano y que luego se fue volviendo redondo y que fue creciendo hasta hace unos días en que se nos aplanó otra vez con todos nosotros dentro. ¡Mira!, la catedral, las manos con sus finas diez torres de piedra a punto de tocarse; y a mí nadie va a tocarme. Sola cual beata ¿rata? de sacristía, ¡auxilio!, pero, ¿quién podría tocarme?, todos en el mismo infierno. Veo negro, otra vez veo negro... ¿Qué me pasa?, creí que me iba a desmayar. ¿Pues qué tengo además de miedo?, ¿el corazón?, ¿o qué?

¡Ya, ya!, ya se me fue; ahora, el beso, bueno, el beso de Rodin, ¿sería a Rose?, ¿a Camille? Cómo me ha gustado siempre, no, obvio que no Camille Claudel, digo, la pareja que se abraza y se besa, y... Pero no, si todavía no se habían conocido. ¿Será?, luego se equivocan con las fechas, y vaya que eso sí tristemente me consta, lo mismo da Chana que Juana; tal vez eso sí podría haberlo dicho mi abuela. Ah, pero si son Francesca y Paolo, ya no con todos los de la *Puerta del Infierno*, sino solitos y en mármol y en tamaño grande... Ay Dios, ¿a poco ya se me olvidó la epidemia en esta maldita prisión? Prisión, la de San Juan de Ulúa con su muralla. Así estoy yo, sitiada por una muy alta y sin puerta; bueno las murallas sí tienen puerta y puente levadizo. ¡Pero ésta mía tiene la puerta clausurada! ¿Podré aguantar hasta el fin de... de este horror?, o el fin de... de...¿Covid? ¿Comuer?

Los veo trabajando juntos en el taller, ¿se tendrían celos?, ¿celos de amores?, celos de oficio?, ¿se puede de veras no tener celos?, pues, a saber, al merito fondo de uno hay algo que se nos agita y que siempre nos molesta. Celos, celosía, además en francés hasta es la mismitita palabra. Por la celosía él se asoma para descubrir cómo muere de celos, mientras yo muero aquí de calor.

¡Otra vez! ¿Uff qué tengo? ¿Qué me pasa? De pronto veo raro, y a los pocos segundos vuelvo a estar bien. Se fue lo negro. Negro, el futuro, pero yo no leo el futuro, ¿entonces qué tengo que se me viene y se me va? Y ahorita, *Los burgueses de Calais*, fatigados, extenuados, así me siento yo, al mero límite, con esa misma cara, aunque yo no he trabajado lo que ellos, ¡pobres!, pero mi cara debe verse como de burguesa, bueno, digo como burguesa de Calais muerta de cansancio.

NEGRO OTRA VEZ.

¡Ya vi!, ¡ya la vi!, es una mariposa, una asquerosa mariposa negra, seguro que se metió por la ventana y yo creí que ya me

había enfermado. ¡Maldito calor! ¡Maldita mariposa! Y Rodin... Se me va a ir pronto Rodin de la tele... ¿Qué hago?, pues me salgo, no soporto estar aquí ni un momento y que me vaya a tocar la cara o que se me pare en el pelo. ¡No! Ni modo, me lo pierdo. La puerta bien cerrada, no vaya siendo que me siga a la sala.

Pues, ¿por qué no se me ocurrió antes? Si que seré una tonta, el bote de espray casi picándome las narices desde el otro día. Rodin, Rodin, regresaré contigo; sólo una rendijita y una buena rociada antes de abrir más la puerta y entrar. Pero ahí está, ¿me atrevo? Todavía vuela y vuela y vuela. Justo están diciendo que Camille perdió la razón, pobre mujer, y yo aquí volviéndome loca con el maldito insecto. Lo vuelvo a rociar. Un chorro. Otro. ¡Pero sigue volando el mugre bicho! La Exposición Universal; ya no puedo concentrarme. Se metió entre la cortina. ¡Que no salga! Disparo hacia allá.

No sabía que le gustaran tanto las catedrales de la Edad Media. ¿Pues a quién no?, hasta a los ateos, unir las manos hacia el cielo, si su misma *Catedral* son dos manos, ahora que si llegan al cielo, pues... Ahí, todos sonriendo beatíficamente en la eternidad completita. Bueno, siempre me ha parecido la estampa misma de la aburrición. En cambio la puerta del infierno... ¿Y a mí qué me importa? ¡AHÍ ESTÁ! No, por suerte, me equivoqué; pero que no se me vaya a acercar porque me muero. Ya me aburrió la tele, estoy cansada, cansadísima, me duele mucho la cabeza. Apagaré la luz y a taparme bien hasta arriba, no vaya siendo...

¿Pues qué horas serán si ya amaneció? Pero... Me siento mal, muy mareada, mucha náusea, y como si me estuvieran quemando por dentro. ¿Me habrá hecho daño la cena?, ¿qué cené?, si sólo fue un poco de gelatina, pero me arde todo. Voy a quedarme tirada en la cama hasta que se me pase; es que no tengo fuerzas.

¿Y esa mancha negra en el tapete junto a la puerta?, ¿la puerta del infierno?

Abril 10, 2020

# **Fantasmas verdaderos y verdades fantasmales (caminos del asombro)**

Luisa Valenzuela

Citation recommandée : Valenzuela, Luisa. "Fantasmas verdaderos y verdades fantasmales (caminos del asombro)". *Les Ateliers du SAL* 16 (2020) : 233-239.

En materia de conocimiento soy omnívora. Omnívora pero asaz diletante, qué le vamos a hacer. Así avanzo por la vida y viajo a tierras lejanas, que hoy se centran (*limitan* no es el término adecuado) en los libros y la web.

Y dado el "confinamiento social general y obligatorio", mis erráticas lecturas e indagaciones habituales me llevan a asociar de manera a veces disparatada y estimulante. En estos encuentros fortuitos del tipo paraguas y máquina de coser, como pedía Lautréamont, descubro que la mesa de disección (es decir el lugar del hecho) es hoy por hoy mi propia cabeza loca. Que cada tanto produce un muy breve relato, con estrambote porque el flujo no se detiene en el punto final del mismo. A saber:

### La derecha

Hay olvidos y olvidos. A Adela, pobre, el suyo le estaba resultado fatal. O al menos complicadísimo. Ya no se le ocurría ni una idea más para resolver su serio problema.

Resulta que la habían convencido de la importancia de la luz solar para combatir o al menos prevenir el letal coronavirus que asolaba al mundo. ¡Recomendarle sol nada menos que a ella! Ella es búho, es un animal nocturno que abomina de las pieles bronceadas, alguien que sufre de migrañas si se expone demasiado a ese irredento dios de los pueblos primitivos. Ella es mujer de sombras, de lugares reclusos y secretos. Algo mucho más interesante pero peligroso en momentos de extrema virulencia. Así lo entendió y se instaló en su jardín a leer, con precaución, claro está, con un gran sombrero y la reposara ubicada estratégicamente para que el sol sólo le diera en las piernas. La pierna, porque sintiéndose incómoda replegó la izquierda y así pasó unas agradables horas sumida en la novela de misterio que le hacía olvidar el mundo y sus amenazas. Al terminar la última página desplegó la pierna izquierda, entró a su casa y se dirigió escaleras arriba a su dormitorio. Fue llegar frente a su cama y tomar conciencia del asunto. Y allí mismo se desmoronó, por suerte sobre el mullido colchón, y trató de comprender el fenómeno: había olvidado su pobre pierna derecha abajo, en el jardín, a pleno sol.

Intentó ponerse de pie para ir a buscarla y por supuesto volvió a desmoronarse. Quiso despertar de ese mal sueño, pero no era un sueño y no hubo despertar posible. La ausencia de su pierna la sentía sólo como miembro fantasma aunque no le doliera, sus pellizcos en el



brazo para comprobar la vigilia le provocaban sobresaltos dolorosos.

Su mente científica intentó encontrar una explicación a ese hecho totalmente inverosímil. Su mente científica naufragó en el intento. Entró a funcionar su mente fantasiosa, la de las alegres ensoñaciones diurnas. Y dio con una explicación atrabiliaria pero comprensible. Y un nombre: el Coyote. El Coyote huye del Correcaminos y llega al borde del precipicio. Sin pensarlo dos veces se larga a volar en las alturas, hasta que se percata de la imposibilidad física del vuelo y de inmediato se precipita al vacío.

Así su pierna derecha. O la ausencia de ella.

Adela entiende entonces que las escaleras las subió sin contratiempos por el simple hecho de no haber tomado conciencia del olvido. ¿A qué numen extraño responderán los actos mecánicos, los inconscientes actos que nos llevan a veces al desastre? De haberse dado cuenta de inmediato habría recuperado su otra pierna con toda naturalidad, como corresponde a cualquier bípedo implume con uso de razón etc etc. Pero no usó la razón, y así le fue.

Ahora bien. Si el Coyote apareció en su camino mental para darle una explicación de su inconcebible avanzar, con suerte algún otro personaje oculto en los meandros insondables de su memoria podría acudir a la superficie en su ayuda, aportándole una solución. Pensó y pensó, se devanó los sesos como quien dice, y por fin se dio de bruces con Macunaíma, aquel personaje estafalario que había nacido en plena selva brasilera a los cuarenta años (años más años menos la edad de ella) y que en sus correrías había sufrido una pérdida parecida a la suya, no recuerda si por autofagia o él se la había comido la pierna de otro... algo por el estilo. Lo que Adela recuerda muy bien es el llamado conmovedor y angustiante: "¡Carne de mi pierna, carne de mi pierna!". Y está a punto de invocarlo en voz alta cuando se da cuenta, menos mal, de que lo que necesita desesperadamente es su pierna completa, carne y huesos y arterias y venas, tendones y nervios, intacta. Por más bronceada que esté.

Los caminos del Señor (el Señor del Conocimiento) son, cuanto menos, impredecibles. A veces fascinantes, a veces incómodos. El aspecto fascinante del camino me llevó de manera intrincada hasta el libro V. S. Ramachandran, *Phantoms in the Brain*, varios días después de haber escrito el cuentito sobre la pierna faltante, y gracias a dichos "fantasmas en el cerebro" me asaltó la furia investigativa. No para explicar el muy breve

cuento, una historia fantástica no requiere explicación alguna, sino quizá para explicarme. Volviendo así a una vieja inquietud. La pregunta ¿de dónde vienen las historias?

Esta minihistoria en particular nació de generación espontánea, durante una charla telefónica con una amiga médica quien me recomendó la vitamina D3 y el sol como defensa contra el omnipresente Cov2, a pesar de no ser ella amante del sol, todo lo contrario, según me aclaró. Sin darle tregua le armé la historia durante esa misma charla. Escribirla me llevó el tiempo del tecleo, con sus posteriores, pacientes y naturales pulimientos.

Y me habría contentado con eso de no haberme topado con el libro de Rama, porque haciendo honor al truncado apellido del autor me fui por las ídems y me enredé en una indagación que me está resultando estimulante.

El siguiente paso fue esculcar mi biblioteca en busca del recordado libro *Phantom Limb*, de Janet Sternburg, excelente biografía novelada de su madre que sufrió una amputación. De la pierna derecha, para mayor coincidencia entiendo al retomar el libro. A la altura de la rodilla, eso sí. La autora narra que está en el hospital, ya le han anunciado que la operación ha sido exitosa, leo:

"Ahora que ha concluido la espera, no sé qué hacer conmigo misma. Con un vaso de café en la mano, empiezo a preguntarme dónde habrá ido la pierna. Trato de censurar esa idea, como si fuera un rezago de alguna novela pretenciosa. No quiero pensar sobre este tema, pero parecería que no puedo clausurarlo. ¿Tiran la pierna a la basura? ¿La incineran?"

Inquietante duda para la misma Janet que narra desde su experiencia vital, e inquietante en una medida infinitamente más acotada para mí que noto las verberaciones de la misma más allá del el textito menor que nació de generación espontánea. Pero no debe asombrarme, en estos días no cese de percibir interconexiones de este calibre. Sincronicidades, las llamaba Jung. Y también asociaciones azarosas. Porque al releer el libro de Janet Sternburg me asombra comprobar –ella no lo resalta pero está implícito– la homonimia entre rama y miembro, en inglés: limb. Miembro anatómico, claro está, brazo o pierna, y rama de un árbol, preferentemente gruesa. Ciertamente es que nosotros al árbol le tomamos prestado el término *tronco* y lo aplicamos a nuestro cuerpo, pero no fuimos generosos con la palabra brazo, o piernas, o miembros en general, si bien reconocemos que las ramas son de alguna manera los brazos de los árboles. Pero éstas son disquisiciones al voleo que me alejan

del tema central: la indagación, dentro del gran misterio de la biología, sobre la aparición del miembro fantasma en los amputados. ¡Y cómo duele! ¡Y cómo perturba!

Ramachandran se sumerge de cabeza en el tema, si bien por lógica la cabeza no figura entre los sujetos de sus indagaciones. Brazos o piernas o quizá sólo una mano que ya no están allí, que ya no forman parte de la anatomía de sus antiguos portadores y sin embargo siguen manteniendo una muy concreta y dolorosa si bien fantasmática presencia. Me interno por los laberintos de las exploraciones del brillante neurocientífico indio, y voy siguiendo con fascinación sus experimentos en los que el sentido común y el bricolage priman por sobre la tecnología de punta. Sin ir más lejos, Ramachandran explica que, por no haber podido adquirir un costosísimo artefacto para crear realidades virtuales necesarias para realizar un experimento que acababa de idear, se las ingenió para construir una caja de espejos. Dentro de dicha caja el paciente amputado mete su único brazo y el brazo opuesto aparece en el reflejo, como si realmente estuviera allí habiendo perdido su rigidez y sus insoportables contracturas imaginarias.

En sus ricas narraciones busco en forma arbitraria algunas claves, no para comprender mi espontáneo cuento sino para explicar lo inexplicable de eso que constituye la imaginación. Gracias a las antenas que se aguzan en estas pesquisas azarosas, me entero de refilón y por otras vías, que el gran Oliver Sacks escribió un libro sobre su pierna que percibe "faltante" tras una fractura complicada. Esta nueva información es otro regalo que me brinda la serendipia.

*Con una sola pierna*, se titula el tal libro, que (ya nada me sorprende) reverbera en mi brevísimo cuento. Dice Sacks:

*Mi propia pierna se había esfumado "en el aire"; yo era incapaz de concebir que pudiese volverse de modo alguno material o "normal" porque había desaparecido del espacio y del tiempo, se había desvanecido llevándose consigo su propio espacio-tiempo.*

Y bastante más adelante agrega:

*Había una alteración, una eliminación de su representación en el cerebro, de aquella parte de la "imagen del cuerpo", como dicen los neurólogos, pues la pérdida interior era a la vez "fotográfica" y "existencial". Había así, por una parte un grave déficit perceptivo, por el que yo había perdido toda sensación de la pierna. Por otra, había un déficit "de sensibilidad", por el que yo había perdido gran parte de mi*

*sentimiento por la pierna"... Podía decir que había perdido la pierna como "objeto interno", como "imago" afectiva o simbólica. Parecía, en realidad, que necesitaba ambas series de términos.*

Gracias a Sacks recuerdo la noción del cuerpo fragmentado propuesta por Lacan, y leo y leo y tomo notas y reflexiono, sin darme cuenta hasta muy avanzada la lectura y los asombros, de que lo que ando tratando de averiguar es algo muy diferente.

En 2010, a lo largo de la ardua convalecencia de una feroz meningitis, me ocurría un fenómeno para mi inexplicable y absolutamente desesperante. Lo volqué en otros textos y aún así no logro liberarme de la intriga. De nada valdrá acá contarle con nuevas palabras si no encuentro un hilo que me conduzca al meollo de aquella angustia.

En mis *Cuadernos de la recuperación* aludí largamente al tema de mis desaforadas reacciones cada vez que alguien intentaba un acercamiento a mi cuerpo. Ya fuera por medio de masaje, contacto por proximidad o palabra. Hasta la palabra *cuerpo* me sacaba de mis casillas al punto de la desesperación total e incontrolable. "Si la morada del ser es el lenguaje y yo entiendo que se escribe con el cuerpo, al irme del lenguaje me fui de mi cuerpo o quizá fue a la inversa y nunca podré saberlo" escribí en aquel año cuando ya había pasado todo. Pero antes que eso, superada la peor parte, le conté la desconcertante experiencia a mi amiga Elina Matoso, especialista en trabajos corporales con máscaras. Ella me brindó una explicación comprensible y por primera vez supe de la existencia de los llamados "miembros fantasmas". Silas Mitchell, me explicó Elina, fue quien acuñó el término y describió el fenómeno del miembro fantasma y su relación con la imagen corporal. Pudo detectar así que a los malheridos que regresaban de la guerra no se les podía acercar la mano ni a unos treinta o cuarenta centímetros de la zona lesionada; era como si ante el dolor y para facilitar la curación el cuerpo se extendiera en el espacio... Poco entendí en su momento aunque en cierta medida me tranquilizó la idea. Era cuestión de reponerme del todo y podría volver a mi cuerpo y por ende a escribir, actividad creativa que siempre supe no se forja con la cabeza sola.

Y acá concluiría esta relación de asociaciones eclécticas a partir de un mínimo texto ficcional, si no fuera que las respuestas siempre se abren a otras preguntas y, sobre todo, porque las cadenas asociativas en lugar de aprisionar liberan y conducen a nuevos interrogantes, es decir nuevas aventuras del pensamiento.

Así, por otro inesperado camino en estos tiempos enclaustrados, de reflexión y juego y juego reflexivos, llegué a los

escarabajos. De su *exoesqueleto* un par de pasos hasta enterarme del *exocerebro*, inspiradora propuesta del antropólogo Roger Bartra quien estudia "las conexiones entre los circuitos neuronales sociodependientes y los circuitos culturales que nos rodean a diario". De de allí un nuevo paso, recién dado y concebido, para proponer que fue mi *exocuerpo* el que me tuvo en vilo durante mis desesperantes meses post traumáticos. El mismo que ahora, apaciguado, no se preocupa por mis piernas (ni la derecha ni la izquierda) pero guía mi mano hacia los libros que me permitirán seguir con estas eclécticas exploraciones, motorizadas por una forma de coherencia a salto de mata.

# Lo que harían ahí

María Rosa Lojo

Citation recommandée : Lojo, María Rosa. "Lo que harían ahí". *Les Ateliers du SAL* 16 (2020) : 240-247.



## Palabras preliminares

*Lo que hicieron ahí* comenzó a escribirse varios años atrás, como un proyecto de cuentos encadenados: historias con independencia relativa, donde los personajes se reiteran desde diferentes ópticas y las situaciones se entrelazan. Hoy creo que algunos son cuentos propiamente dichos y otros responden más a una estructura abierta de relato. Pero todos se conectan entre sí, todos son necesarios para completar una historia compleja que implica a muchas personas y, simbólicamente, a un país. Proponen, en última instancia, una novela hecha de esquirlas y destellos, cuyos hilos y reverberaciones hay que rastrear.

Quizá la mejor caracterización de este libro se encuentre dentro del libro mismo:

"El espejo tiene un marco en forma de rayos de sol, la luna está trizada. Solo refleja fragmentos de las caras que componen un rompecabezas transitorio sobre la superficie rota.

A veces Lía se para frente a ese espejo. Le hace muecas, le saca la lengua. Le divierte que la mitad de la lengua se vea un centímetro más arriba que la otra, que un ojo se despedace, desfasado. Como en algunos cuadros o historias donde hay partes descolocadas, ocultas o perdidas, que solo un ojo completo, por encima de todos, podría descubrir."

María Rosa Lojo

## Lo que harían ahí<sup>1</sup>

*Vivían a la sombra de los troncos levemente inclinados, verdes o sepia, según el ángulo de enfoque. Se aferraban a ellos, cabeza abajo, con el cuerpo afelpado y musgoso. Pastoreaban en las raíces, sorbiendo las sustancias nutritivas de los desechos, colmados y felices.*

-Clara, ¿ya te vas?

-Todavía no. Me quedan tres pacientes.

-Yo salgo para la clase. Luego nos juntamos un rato con la gente de la cátedra. Mejor no me esperes a cenar.

Pablo la saludó desde el umbral con un beso volado. La puerta de calle se cerró con el ruido alegre de quien se va contento.

Ella le había mentido. En realidad no le quedaban tres pacientes. Despachó pronto a la última: una mujer con lupus eritematoso, que años de tratamientos eficaces habían logrado acorralar y limitar a la mitad izquierda de la cara. Era imposible mejorarla más. Pero no era imposible que en cualquier momento la enfermedad progresara y se diseminase por los órganos internos.

Extrañaba su época de investigación en laboratorios. Cuando

---

<sup>1</sup>En prensa en el libro *Lo que hicieron ahí*, de próxima aparición por la editorial Corregidor, Buenos Aires.

no había que dar explicaciones ni proponerle a nadie consoladoras hipótesis de curación. Solo mirar y anotar las extrañas costumbres de poblaciones celulares que se multiplicaban a su arbitrio, indiferentes al dolor o la humillación de sus portadores.

*Desearía escapar a un lugar así, bajo un paisaje de troncos finos y fibrosos, apenas oscilantes. Sin otra preocupación que succionar, comer, engordar y morir, aparearse y desovar. Montones de huevos, crías supernumerarias y sustituibles, pura exuberancia de la vida. Nada irremplazable, nada imprescindible. La especie lo superaba todo.*

Él había dejado el consultorio abierto. Todas las máquinas parecían impolutas a cierta distancia. El topógrafo, el tonómetro, el medidor de campo visual. Ella se sentó frente al aparato y colocó la cabeza en el hueco, esperando en vano que alguien la examinara. Que alguien le abriera el ojo para taparlo de luz y le dijese cuánto y hasta dónde era capaz de ver.

Alguna vez, cuando todavía eran novios, y ella estaba echada de espaldas contra la arena, Pablo se había interpuesto entre su mirada y el sol. Pero no buscó los mundos ocultos en el fondo, más allá del iris. Le cerró los párpados para besárselos y le dijo cuánto la quería. Ella pensó, sin embargo, que rehuía mirarla, y que acaso hubiera preferido saberla inofensiva y ciega.

*Sobre las superficies blancas y cromadas estaban también los otros. A pesar de todo, sobrevivían. Volvían, persistentes, después de las desinfecciones. Bacterias y esporas, granos de polen que volaban hacia adentro en cada apertura de las ventanas. Virus redondos como planetas, células muertas de la piel y de las uñas que caían como una resaca estelar sobre las tierras frías y también muertas de los muebles y de los instrumentos.*

Pasó la yema del dedo índice sobre el vidrio del escritorio. Debajo de esa tapa había fotos. Se sorprendió como si acabaran de ser tomadas. Eran o habían sido ellos. Muy jóvenes, en la playa del sur donde no veraneaba casi nadie, de pie contra el viento. Una década y media más tarde, en las sierras, cuando aún tenían a Luis. Aferrado a las manos de los dos, aunque ya había cumplido los trece, achicaba todavía más los ojitos rasgados para defenderse del resplandor de la mañana, que le daba de frente.

Detuvo el índice en la cara redonda de su hijo. Inaccesible, la imagen protegida resistía la presión del dedo. Igual a sí misma mientras el cuerpo de Luis, bajo la tierra, era o había sido un archipiélago de colonias, habitado por atroces conquistadores que proliferaban sin cesar.

El teléfono sonó, sobresaltándola. La recepcionista se había retirado temprano, antes de la salida de Pablo.

-Hola. Consultorio.

-.....

-Hola. No oigo. ¿Quién es?

Alguien cortó la comunicación del otro lado. No pudo detectar la llamada. ¿Conocía su voz y no esperaba que atendiera el teléfono? ¿Deseaba comunicarse solo con Pablo, escudándose tras la recepcionista, como un paciente más?

Los cajones del escritorio de su marido estaban sin llavear. Todos, menos uno, que no pudo abrir. Había desaparecido la *notebook*, que él cargaba siempre en el portafolio, y también su pequeña agenda de papel, sobreviviente a la modernización tecnológica.

De todas maneras, ella no las iba a necesitar. Tenía el dato.

Primero volvió a casa. Contra su costumbre, había traído el auto. Caminaría después, para que nadie pudiera identificarla por su vehículo.

El frío la perturbó al llegar a su dormitorio. La calefacción había dejado de funcionar. En la división hogareña del trabajo le tocaba a Pablo regular la presión de la caldera y Clara no había querido aprender cómo hacerlo, o lo había aprendido y enseguida olvidado, refugiada en la comodidad de esa costumbre.

Se bañó a pesar de todo, con los restos de agua tibia del tanque. Mejor así. También la calefacción y el agua demasiado caliente eran hábitos tramposos que le convenía evitar, para que no avanzasen las huellas de su propia enfermedad sobre la piel.

Envuelta en la bata, frente al espejo chico del tocador, comenzó a limpiarse poro a poro.

*El bosque de tallos se dobla, violentamente aplastado por un cielo que parece una sábana mojada y blanca. Algunos son arrancados de raíz, junto con los depósitos de grasa que afloran a la superficie. Cientos de ácaros, aletargados y dichosos un segundo atrás, desaparecen bajo los pliegues de la sábana húmeda, arrojados con ella a una sima oscura y metálica, recubierta por una bolsa de nylon, separados para siempre de la tierra natal.*

Se miró sobre la luna serena del espejo, con la cara desnuda. A los costados de la nariz, expandiéndose sobre las mejillas, la piel se enrojecía. Y en la nariz misma se anunciaban capullos de pequeñas pústulas, dispuestas a florecer si no eran rápidamente atacadas con la loción de eritromicina, alcohol y *hamamelis*.

Lo que tenía no era nada si se lo comparaba con el lupus de su paciente. Apenas una rosácea común que se exacerbaba o disminuía según los vaivenes de la temperatura, la aspereza del viento y la violencia de su ansiedad. Y que también le reseca e irritaba los ojos, obligándola a parpadear más a menudo, como si el mero asomarse por esas ventanas al mundo cotidiano la

incomodara.

Se aplicó Metronidazol en las zonas más afectadas. Y se cubrió prolijamente con un filtro solar de 50 toda la cara. Ya no habría sol, tan tarde, pero la crema suave, apenas coloreada, hacía las veces de maquillaje, uniformaba los desniveles de la piel, disimulaba las incipientes pústulas.

Bajó las persianas y se aseguró de que las alarmas estuvieran conectadas. Aunque las sirenas domésticas solían desgañitarse en un vacío indiferente, sin que nadie se acercase a ver qué sucedía en las casas aullantes.

Todo bajo control, pensó, cerrando con dos vueltas de llave mientras, por debajo del maquillaje con filtro, los ácaros supervivientes ya estaban emergiendo despacio junto a las raíces anegadas, voraces y empeñosos.

En la cartera deslizó un catalejo, casi como un arma de guerra. Aunque si ganaba, si acertaba el pronóstico, en realidad ella iba a ser la derrotada.

Esperó la salida de Pablo en el café de la esquina de la Facultad. Tenía un pretexto preparado por si la reunión de cátedra se hacía verdaderamente. Y el punzante deseo de que ocurriese así, de que su marido entrase con los otros al café donde se reunían siempre y ella pudiese decirle, *cómo iba a quedarme en casa, de acá salimos juntos, hoy es el día*.

Pero Pablo, solo, pasó de largo frente a los ventanales del café, sin fijarse siquiera quiénes estaban adentro.

Decidió seguirlo a pie. Si iba donde había pensado, llegarían pronto. Clara llevaba botas bajas, con suela de goma, que apenas hacían ruido sobre las veredas desparejas.

Caminaron tres cuadras y doblaron dos a la derecha. Ahí estaba la casa. Hacía años que ella no pasaba por el frente. Desde el funeral. Se saludaban de lejos con los padres de Javier, y después, cuando Ignacio murió, con Magdalena, sola en la casa demasiado grande, sin los hijos mayores, que trabajaban en Buenos Aires.

Se detuvo cincuenta metros antes de que Pablo tocara el timbre. Magdalena misma le abrió la puerta. Cuando los dos entraron decidió seguir adelante. El acceso era sencillo. No había rejas, no había paredes altas con el cerco electrificado que estaba de moda en las construcciones nuevas. La casa había envejecido junto con su dueña, sin intervenciones ni maquillajes. Mantenía la verja baja, decorativa antes que protectora, típica de los chalets en los años setenta. Pasó por encima y se acurrucó junto a la ventana del living. Pablo y Magdalena estaban relativamente cercanos y visibles, sentados en el sofá, delante de una mesa ratona. Bebían cerveza y comían aceitunas y queso cortado en cubos. Parecían relajados y entretenidos como en un bar al paso, aunque en un bar no hubieran hecho lo que estaban

haciendo. La cerveza caía por la barbilla de ella, como una baba de espuma, y Pablo barría despacio, con la lengua, los restos amargos que bajaban hacia los pechos. Pronto le desabotonó la blusa y quedaron al descubierto, mojados y brillantes. Los pezones eran anchos y oscuros, muy distintos del rosa pálido de los suyos, apenas distinguible del resto de la piel.

Sacó el catalejo y lo colocó en diagonal. También la cara de Magdalena resplandecía, sin marcas perceptibles. Había cerrado los ojos y se dejaba ir por avenidas blandas de placer. De haber podido aplicar un microscopio al cutis moreno, se hubiera visto una población de ácaros mucho más dispersa y solitaria que la suya. Las pieles sanas no eran tan generosas con esos seres mínimos que medraban a la sombra de la enfermedad.

Pablo empezó a bajarse el pantalón. La rutina de ejercicios lo mantenía delgado, aunque estuviera lejos del abdomen liso y tenso de la primera juventud. Clara fijó el lente sobre los glúteos. La masa muscular comenzaba a aflojarse. Cuando Pablo estaba de pie, partes del tejido se achataban y se hundían levemente, nunca tanto como en una mujer de la misma edad. Pero ahora no era posible advertirlo. Glúteos, muslos, pantorrillas, la punta de los pies, los talones, liberados de los zapatos, se habían sincronizado en un vaivén compacto, entrando y saliendo del otro cuerpo, que solo conservaba la falda puesta, remangada sobre la pelvis. Los vellos púbicos, recortados, se veían encanecidos por sectores, cuando el aumento del catalejo los enfocaba al trasluz.

Hubo quejidos. Hubo algunos gritos pequeños. Él amagaba morderla, con gestos de cachorro. Clara se tocó el cuello. Años atrás, justo por encima de la clavícula, en el costado izquierdo, había lucido, como una medalla circundada de dientes, la huella violeta de una succión profunda.

La cara le empezó a arder, a pesar del fresco. El estrés afectaba los vasos sanguíneos tanto como las fuentes de calor. Inspiró y espiró, rítmicamente, mientras cerraba los ojos. Le pareció oír algo semejante a un maullido. Pero no era Magdalena; un gato blanco la miraba desde el techo. Intentó de nuevo enfocar el catalejo hacia adentro. Los dos bultos borrosos yacían en silencio, quietos sobre el sofá, anticipando el tiempo en que ningún deseo podría despertarlos.

Ella sí tenía que moverse. La esperaban en el Hotel Amerian, a unas cuadras de la Facultad. Podía llegar, sin agitarse demasiado, en diez minutos de caminata.

No fue necesario que llamara a la habitación.

Guillermo ya estaba en el bar, de traje y corbata, delante de un vino blanco. Les llevaba a Pablo y a ella por lo menos una década y había sido siempre un tanto formal. Aunque quizás ni siquiera le había alcanzado el tiempo para cambiarse de ropa.

Después de todo, traje y corbata eran el uniforme casi obligado de los médicos que los grandes laboratorios mandaban a las convenciones.

Brindaron. Era un brindis de dolorosa conmemoración, aunque ninguno quiso, todavía, recordar el motivo frente al otro.

Él seguía siendo un discreto buen mozo. Todas las becarias jóvenes del laboratorio y del Servicio de Dermatología del hospital (Clara incluida) suspiraban cuando el jefe leía los informes con esos mismos ojos de un celeste diluido y apacible. Pero Guillermo era entonces un hombre feliz, sin mayor inclinación a la infidelidad. Después del nacimiento de Mario, se volvería un hombre reservado y perplejo, aún menos proclive a las tentaciones. Nunca hubiera pensado Clara, en sus años de Universidad y de hospital, que también ese lazo: sus hijos fallados, extraños a la norma del mundo, terminaría uniéndolos.

Luis y Mario tenían la misma edad, con diferencia de días. Para Pablo y Clara, Luis había sido el primer hijo y sería el único. Para Guillermo y su mujer, el tercero. A Magdalena y a su marido los habían conocido porque su Javier era compañero de Luis y de Mario. Las tres familias los llevaban a la misma escuela de educación especial, la única de la zona. Vistos de espaldas, a la distancia y con las camperas puestas, parecían iguales, salvo por el color de las cabezas: oscura la de Javier, claras, casi pajizas, las otras dos. Los tres eran bajitos, fornidos, con la tendencia a la obesidad propia de los niños Down. El más gordo era Javier; quizá porque sus padres no eran médicos, y preferían complacerlo con todas las comidas que le gustaban. "Pobrecitos –había dicho Magdalena, mirándola con aprensión, como si Clara fuese la hermana del Dr. Mengele–. ¿No te parece que ya tienen bastante con lo que les tocó?".

Ella desistió de explicarle, una vez más, los efectos a largo plazo en cuerpos que de por sí ya eran más frágiles y vivirían menos tiempo que los cuerpos normales. Y al fin de cuentas, había sido Magdalena la que tuvo razón. Si Clara hubiera podido saber, con un lente de visión futura, con un catalejo explorador del tiempo, que Luis moriría poco antes de cumplir los quince, con Mario y con Javier, con todos los chicos de la escuela que iban a la excursión, en un ómnibus en llamas, atropellados por un camionero borracho, no hubiese habido nunca un chocolate o un caramelo prohibido. Le hubiera dado cualquier dulce, cualquier objeto de este mundo que volviese a encenderle la cara con su sonrisa fácil, desmesuradamente generosa.

Guillermo y Elena se mudaron al cabo del primer año de duelo. Uno de los hijos se había radicado en Córdoba; el otro en la Capital. Vendieron la casa y Guillermo abandonó la atención a pacientes. Mientras Elena vivió lo acompañaba de ciudad en ciudad, en casi todos sus viajes como prestigioso representante



del laboratorio multinacional que lo había contratado.

*La vida es una enfermedad crónica que termina con la muerte, y de esa enfermedad, en mundos paralelos, se sustentan todos los seres imperceptibles que nos componen. Quizá también ellos, los queridos y perdidos. En una dimensión que ningún instrumento puede alcanzar, alimentándose de nuestro amor y nuestra memoria, día tras día, mientras esperamos que el velo se rasgue y lo invisible se haga táctil entre los brazos.*

-En realidad viniste por el aniversario.

Guillermo se aclaró la garganta.

-Este simposio coincidía. ¿Y Pablo?

Clara hizo un gesto evasivo; él no insistió.

Inesperadamente, contra todo pronóstico, empezó a llover. También había llovido la mañana del entierro, durante horas y horas, por toda el agua que no cayó del cielo mientras el ómnibus estuvo ardiendo bajo el sol meridiano.

Guillermo extendió sobre el mantel la mano izquierda, despojada de anillos. Ella colocó la suya justo enfrente. Los dedos se tocaron, yema contra yema, sin entrelazarse.

La lluvia no cesaba. A esa altura, pensó Clara, la casa sin calefacción debía de estar completamente helada e inhóspita. Como los cuerpos bajo la tierra, bajo la lluvia de aquel otro invierno. Era probable que Pablo no hubiera vuelto. Era probable, incluso, que ya no volviese.

Terminaron la botella de vino y subieron al cuarto de Guillermo, sin saber aún, exactamente, lo que harían ahí.

# Epílogo

# **“Trazos de un epílogo”**

Eduardo Ramos-Izquierdo  
Sorbonne Université  
[eri1009eri@yahoo.com](mailto:eri1009eri@yahoo.com)

Stéphanie Lopez  
[lopez.stepha94@gmail.com](mailto:lopez.stepha94@gmail.com)

Citation recommandée : Ramos-Izquierdo, Eduardo et Stéphanie Lopez.  
“Trazos de un epílogo”. *Les Ateliers du SAL* 16 (2020) : 249-259.

Como lo anuncié anteriormente en el Exordio, presentaremos en los siguientes trazos de este epílogo la compilación de algunos aspectos relevantes de la totalidad de los números de *Les Ateliers du SAL (LAdS)*<sup>1</sup>. En particular, evocaremos varias informaciones de la estructura de la revista, de sus editores, de sus diversos colaboradores; y, de igual manera, una selección de eventos académicos cuyas ponencias fueron publicadas en *LAdS*. Distinguiremos, por lo tanto, las siguientes partes:

- I. El equipo editorial
- II. El soporte y el funcionamiento de la revista
- III. La lista de colaboradores de *LAdS*
- IV. Eventos académicos y su publicación en *LAdS*

### **I. El equipo editorial**

#### ***Instancias directivas***

Director: Eduardo Ramos-Izquierdo

Responsables de la redacción.

**2012-2014:** Andrea Torres Perdigón realiza las labores de asistente de redacción (*LAdS0* a *LAdS4*).

**2014-2015:** Secretario de redacción, Jérôme Dulou (*LAdS5* y *LAdS6*).

**2015-2016:** Jefe de redacción, Jérôme Dulou (*LAdS7* a *LAdS9*).

**2017:** Consejo de redacción, Marie-Alexandra Barataud, Enrique Martín Santamaría, Sofía Mateos Gómez, Raquel Molina Herrera y Victoria Ríos Castaño (*LAdS10* y *LAdS11*).

**2018:** Secretaria de redacción, Sofía Mateos Gómez (*LAdS12* y *LAdS13*).

**2019-2020:** Secretarios de redacción, Sofía Mateos Gómez y Roy Palomino (*LAdS14* a *LAdS16*).

#### ***Comité científico (2012-2020)***

**2012:** *Miembros a partir de LAdS0*

Federico Álvarez Arregui, *UNAM*; Françoise Aubès, *Université Paris Ouest Nanterre La Défense*; Trinidad Barrera, *Universidad de Sevilla*; Corin Braga, *Universitatea Babeş-Bolyai, Cluj-Napoca*; Rosalba Campra, *Università degli Studi di Roma "La Sapienza"*; Maricruz Castro Ricalde, *Tecnológico de Monterrey, Campus Toluca*; Elsa Cross, *UNAM*; Antonio Fernández Ferrer, *Universidad de Alcalá*; Paul-Henri Giraud, *Université Charles de Gaulle Lille III*; Luz Elena Gutiérrez de Velasco, *Colegio de México*; Théophile Kouï, *Université de Cocody*; María Rosa Lojo, *Universidad del Salvador/Conicet*; Covadonga López Alonso, *Universidad Complutense de Madrid*; Nadine Ly, *Université de Bordeaux III*; Gio-

---

<sup>1</sup> Agradezco encarecidamente a Stéphanie Lopez su paciente y eficaz labor en la compilación de las informaciones de este epílogo.

vanni Marchetti, *Università di Bologna*; Naín Nómez, *Universidad de Santiago de Chile*; Florence Olivier, *Université Sorbonne Nouvelle Paris III*; Héctor Perea, *UNAM*; Néstor Ponce, *Université Rennes II*; Susanna Regazzoni, *Università Ca' Foscari Venezia*; Fabio Rodríguez Amaya, *Università degli Studi di Bergamo*; Rogelio Rodríguez Coronel, *Universidad de La Habana*; Gabriel Saad, *Université Sorbonne Nouvelle Paris III*; Adriana Sandoval, *UNAM*; Silvana Serafin, *Università degli Studi di Udine*; Stefano Tedeschi, *Università degli Studi di Roma "La Sapienza"*; Ana María Zubieta, *UBA*.

**2013:** *Nuevos miembros en LAdS3*

Alai Garcia Deniz, *Universidade Federal de Santa Catarina*; Javier Gómez-Montero, *Christian-Albrechts-Universität zu Kiel*.

**2014:** *Nuevos miembros en LAdS4*

Pol Popovic Karic, *Tecnológico de Monterrey*; László Scholz, *Universität Eötvös Loránd*.

**2015:** *Nuevos miembros en LAdS7*

Laurence Breysse-Chanet, *Paris-Sorbonne*; Roland Spiller, *Goethe-Universität*.

**2016:** *Nuevos miembros en LAdS9*

José Cardona-López, *Texas A&M International University*; Gustavo Jiménez, *UNAM*.

**2017:** *Nuevos miembros en LAdS10*

Claudia Hammerschmidt, *Friedrich-Schiller-Universität Jena*; Adriana Mancini, *UBA*; Rafeal Olea Franco, *Colegio de México*.

**2018:** *Nueva miembro en LAdS12*

Inés Sáenz Negrete, *Tecnológico de Monterrey*.

**2018:** *Nuevos miembros en LAdS13*

Steven Boldy, *University of Cambridge*; Rocío Oviedo Pérez de Tudela, *Universidad Complutense de Madrid*; Vicente Quirarte, *UNAM*.

**Comité de redacción (2012-2015)**

**2012:** *Miembros en LAdS0*

Sandra Acuña (2012-2015), pasa al Comité de recepción y lectura; Laurence Breysse-Chanet (2012-2014), pasa al Comité Científico; Gerardo Centenera (2012-2015), pasa al Comité de recepción y lectura; Paula García Talaván (2012-2015), pasa a secretaria de redacción; Lucien Ghariani (2012-2014); Renée Clémentine Lucien (2012-2015); Joaquín Manzi (2012-2015), pasa al

Comité Editorial; Roberta Previtera (2012-2015), pasa a secretaria de redacción; Mathilde Silveira (2012-2014); Andrea Torres Perdigón (2012-2015), pasa al Comité Editorial; Amel Zaïdi (2012-2014).

**2013: Nuevo miembro en LAdS1-2**

Ramón Martí Solano, Université de Limoges (2013-2015), pasa al Comité Editorial.

**2013: Nuevos miembros en LAdS3**

Jessica Belmar, (2013-2015); Marisella Buitrago (2013-2015), pasa al Comité de recepción y lectura; Jérôme Dulou (2013-2015), pasa a ser secretario de redacción; Camilo Vargas (2013-2015), pasa al Comité de recepción y lectura.

**2014: Nueva miembro en LAdS5**

Inmaculada Donaire del Yerro (2014-2015).

**2015: Nuevo miembro en LAdS6**

Charles-Edouard Machet (2015), pasa al Comité de recepción y lectura.

**Comité editorial (2015-2020)**

Anna Boccuti, *Università degli Studi di Torino*; Marisella Buitrago, *Sorbonne Université* (2018-2020); Margherita Cannavacciuolo, *Università Ca' Foscari Venezia*; Inmaculada Donaire del Yerro, *Universidad Autónoma de Madrid*; Ana Gallego Cuiñas, *Universidad de Granada*; Paula García Talaván, *Paris-Sorbonne*; Pénélope Laurent, *Paris-Sorbonne* (2015-2017); Joaquín Manzi, *Paris-Sorbonne*; Ramon Martí, *Université de Limoges*; Jaume Peris, *Universidad de Valencia*; Federica Rocco, *Università degli Studi di Udine*; Ivonne Sánchez Becerril, *UNAM* (2015-2018); Andrea Torres Perdigón, *Sorbonne Université*.

**Comité de recepción y lectura (2015-2020)**

Sandra Acuña; Marie-Alexandra Barataud; Yrma-Patricia Balleza (2019-2020); Jessica Belmar (2015-2017); Marisella Buitrago Ramírez (2015-2017); Karla Calviño (2017-2018); Gerardo Centenera (2015-2018); Claudia Chantaca (2016-2017); Eduardo Cortés, (2015-2018); M. Carmen Domínguez, *Università Ca' Foscari Venezia* (2018-2020); Julia Isabel Eissa Osorio, *Benemérita Universidad de Puebla* (2017-2020); Tiehi Disseka Michelet Gondo (2018-2020); Erik Le Gall (2017-2020); Sofia Mateos Gómez (2016-2020); Charles-Edouard Machet (2015-2018); Enrique Martín Santamaría (2015-2017), pasa a Consejo de redacción; Raquel Molina Herrera (2015-2017), pasa a Consejo de redacción; Mónica Moreno Ramos, *Universidad complutense de Madrid*



(2019-2020); Alexander Ortega (2015-2017); Roy Palomino, (2018-2019), pasa a Secretario de redacción; Diana Paolo Pulido Gómez (2017-2020); Carlos A. Sifuentes Rodríguez, *Tecnológico de Monterrey* (2019-2020); Camilo Vargas (2015-2017).

## **II. El soporte y el funcionamiento de la revista**

### *Diseñadores de la página web*

Andrea Torres Perdigón (2012) y Gerardo Centenera (2014)

### *Webmasters*

Andrea Torres Perdigón (2012-2014); Erika Martínez (2012); Jérôme Dulou (2014-2016); Paula García Talaván (2015-2016); Charles-Edouard Machet (2015-2016); Raquel Molina Herrera (2015-2017); Sofía Mateos Gómez (2018-2019); Roy Palomino (2018-2020); Tiehi Disseka Michelet Gondo (2018-2020); Stéphanie Lopez (2020).

## **III. Lista de colaboradores de LAdS**

### ***Autores de artículos, reseñas, semblanzas, preámbulos***

Acuña, Sandra (*artículo*); Alonso, Iván (*artículo, reseña*); Amatto, Alejandra (*reseña*); André, Nelly (*artículo*); Ares, María Cristina (*artículo*); Arias Carbone, Giovanna Viviana (*artículo*); Arias Careaga, Raquel (*reseña*);

Ballesteros Rosas, Luisa (*artículo*); Balleza Dávila, Yrma Patricia (*reseña*); Barataud, Marie-Alexandra (*artículo, reseña*); Barrera, Trinidad (*artículo*); Belmar, Jessica (*artículo, reseña*); Beltrán del Río Sousa, Adriana (*artículo, reseña*); Berdeja Acevedo, Juan M. (*artículo*); Bermúdez, Víctor (*artículo*); Bianchi, Marina (*reseña*); Boccuti, Anna (*artículo*); Bogoya, Camilo (*artículo*); Bonet, Juan Manuel (*artículo*); Botía Mena, Juan (*artículo*); Brufau Alvira, Nuria (*artículo*); Buitrago Ramírez, Marisella (*artículo*);

Calviño, Karla (*reseña*); Calvo, Clara Lucía (*reseña*); Campra, Rosalba (*artículo*); Cannavacciuolo, Margherita (*artículo*); Cantú, Irma (*artículo*); Capote Díaz, Virginia (*artículo*); Caraballo Castañeda, María Carolina (*artículo*); Cardona-López, José (*artículo*); Castro Ricalde, Maricruz (*artículo*); Cecere, Fabiola (*reseña*); Centenera Tapia, Gerardo (*artículo, reseña*); Cervantes, Rafael (*semblanza*); Cervera Salinas, Vicente (*artículo*); Chantaca Sánchez, Claudia (*artículo, reseña*); Christopher, Johannes (*artículo*); Colin, Philippe (*artículo*); Constante, Alberto (*artículo*); Cortés, Eduardo (*artículo*); Crespo Buiturón, Marcela (*artículo*); Croguennec-Massol, Gabrielle (*artículo*);

D'Angelo, Biagio (*artículo*); De Beni, Matteo (*reseña*); De Sarlo, Giulia (*artículo*); Destéfanis, Laura (*artículo*); Díaz Arciniega, Víctor (*artículo*); Di Pasquale, Fabrizio (*artículo*); Domínguez Cáceres, Roberto (*artículo*); Domínguez Gutiérrez, M. Carmen (*reseña*); Donaire del Yerro, Inmaculada (*artículo, reseña*); Dulou, Jérôme (*artículo, reseña*);

Eissa Osorio, Julia Isabel (*artículo, reseña*); Estrada Vargas, Graciela (*reseña*);

Favaro, Alice (*reseña*); Federico, Francesca (*artículo*); Ferretti, Victor Andrés (*artículo*); Fornerín, Miguel Ángel (*reseña*); Freyman, Regina (*reseña*);

Gacon, Estelle (*artículo*); García Romeu, José (*artículo*); García Talaván, Paula (*artículo*); Garrido Domínguez, Antonio (*artículo*); Giraud, Paul-Henri (*artículo, reseña*); Gómez García, Juan Guillermo (*artículo*); Gómez-Montero, Javier (*artículo*); Gondo, Tiehi Disseka Michelet (*reseña*); González Ochoa, César (*artículo*); González Ramírez, Edivaldo (*artículo, reseña*); Goulart, Cátia (*artículo*); Gremels, Andrea (*artículo*); Grenoville, Carolina (*artículo*); Guedán Vidal, Manuel (*artículo*); Guichot Muñoz, Elena (*artículo*); Guerrero Almagro, Berta (*artículo*); Gutiérrez, Jonathan (*reseña*);

Haubrich, Dominik (*artículo*); Hernández Delval, Ricardo (*artículo*);

Imperatore, Adriana (*artículo*); Izaguirre Fernández, Belén (*artículo, reseña*);

Jiménez, Gustavo (*artículo*); Jossa, Emanuela (*artículo*);

Koui, Théophile (*artículo*); Kutasy, Mercédesz (*artículo*);

Laget, Laurie-Anne (*artículo*); Lahoz, Use (*reseña*); Lammers, Anna (*artículo*); Lara Astorga, Eliff (*reseña*); Laske, Trilce (*artículo*); Lattanzi, Stefano (*artículo*); Lazo-González, Denisse (*artículo*); Le Gall, Erik (*artículo, reseña*); León-Real Méndez, Nora Marisa (*reseña*); Locane, Jorge J. (*artículo*); Lobo, Olga (*artículo*); Lojo, María Rosa (*artículo*); Londero, Renata (*artículo*); López Alonso, Covadonga (*artículo*); López-Carballo, Pablo (*artículo*); Lopez, Stéphanie (*preámbulo*); Luna Chávez, Marisol (*artículo*); Luque, Rocío (*artículo*);

Machet, Charles-Edouard (*reseña*); Mancini, Adriana (*artículo*); Martín Santamaría, Enrique (*artículo, reseña*); Martínez, Erika

(*artículo*); Martínez, Paula (*artículo*); Mateos Gómez, Sofía (*artículo, reseña, preámbulo*); Merino, Guillermo (*semblanza*); Millares, Selena (*artículo*); Miranda, Carolina (*artículo*); Molina Herrera, Raquel (*artículo, reseña, preámbulo*); Morales Benito, Lidia (*artículo*); Morales Ortiz, Gracia (*artículo*); Moreno Ramos, Mónica (*reseña*) Musacchio, Humberto (*semblanza*);

Ortega Marín, Alexander (*artículo*); Oviedo, Ramiro (*artículo*); Oviedo Pérez de Tudela, Rocío (*artículo*); Ozuna, Mariana (*artículo*);

Paladini, Ludovica (*artículo*); Palomino, Roy (*reseña, preámbulo*); Paredes Crespo, Omar Armando (*reseña*); Plâa, Monique (*artículo*); Pélage, Catherine (*artículo*); Peris, Jaume (*artículo*); Poldsilver, Laurence (*semblanza*); Previtera, Roberta (*artículo*); Pujante Corbalán, Rubén (*reseña*); Pulido Gómez, Diana Paola (*artículo, reseña*);

Ramírez Martínez, Omar Steven (*artículo*); Ramos-Izquierdo, Eduardo (*preámbulo*); Regazzoni, Susanna, (*artículo*); Reyes de las Casas, Sabina (*artículo*); Reyna Muniain, Facundo (*artículo*); Rico Domínguez, Marcos (*artículo, reseña*); Ríos Castaño, Victoria (*artículo, reseña, preámbulo*); Rivera Soriano, Ángela Sofía (*artículo*); Rodríguez Gaona, Martín (*artículo*); Romero Muñoz, Francisco (*artículo*); Ruggiero, Marcella (*reseña*); Rutés, Sébastien (*artículo*);

Saad, Gabriel (*artículo*); Sáenz Negrete, Inés (*artículo*); Sánchez Acevedo, Ana (*artículo*); Sánchez Becerril, Ivonne (*artículo, reseña*); Sánchez Carmona, María Teresa (*artículo*); Sanchiz, Ramiro (*reseña*); Sequera, Magalí (*artículo*); Schmitter, Gianna (*artículo*); Sifuentes Rodríguez, Carlos Alberto (*reseña*); Simon, Claire (*artículo, reseña*);

Thiercelin-Mejías, Raquel (*artículo*); Tongeren Carlos van (*artículo*); Torres Perdigón, Andrea (*artículo*); Treviño, Elsa (*artículo*);

Valenzuela Rettig, Pilar (*artículo*); Vargas Pardo, Camilo (*artículo, reseña*); Vélez Loaiza, Nathalia (*artículo*); Verduzco, Raúl C. (*artículo*); Vigne Pacheco, Ana (*artículo*); Vilorio, Liz (*artículo, reseña*); Vizcarra, Héctor Fernando (*reseña*); Wehrhahn, Rainer (*artículo*);

Zaïdi, Amel (*artículo*); Zarco, Gloria Julieta (*artículo*); Zubieta, Ana María (*artículo*).

## ***Lista de creadores publicados***

### ***Pintores (2)***

Gómez Robledo, Tomás; Laske, Siegfried.

### ***Escritores (37)***

Beltrán, Rosa; Brasca, Raúl; Burgos, Elqui; Cáceres, Grecia; Campos, Marco Antonio; Campa, Rosalba; Cross, Elsa; Delgado, Susy; Dujovne, Alicia; Figueras, Marcelo; Futoransky, Luisa; Henderson, Carlos; Herrera, Yuri; Huerta, David; Leyva, Daniel; Lojo, María Rosa; Mata, Rodolfo; Montoya, Pablo; Nájar, Jorge; Obligado, Clara; Padura, Leonardo; Pettersson, Aline; Quirarte, Vicente; Ramírez, Sergio; Salem, Carlos; Salvador, Álvaro; Sánchez Robayna, Andrés; Trelles Paz, Diego; Treviño, Elsa; Triviño Anzola Consuelo; Valdés, Zoe; Valenzuela, Luisa; Váscquez, Javier; Váscquez, Zawadzki Carlos; Villanueva, Tino; Villoro, Juan; Yauri-Zeller, Lena.

## ***Lista de entrevistas (18)***

*Autores entrevistados (15) y entrevistadores (16).*

### ***Escritores***

Castellanos Moya, Horacio (Molina Herrera, Raquel); Esquinca, Bernardo (Le Gall, Erik); Figueras, Marcelo (Previtera, Roberta); Futoransky, Luisa (Navarro Marín, Laura y Laura Ros Cases); Herrera, Yuri (Ramos-Izquierdo, Eduardo y Acuña, Sandra); Herrera, Yuri (Lopez, Stéphanie); Leyva, Daniel (Acuña, Sandra; Mateos Gómez, Sofia y Roy Palomino); Montoya, Pablo (Lopez, Stéphanie); Rey Rosa, Rodrigo (Molina Herrera, Raquel); Padura, Leonardo (García Talaván, Paula); Pauls, Alan (Previtera, Roberta); Quirarte, Vicente (Mateos Gómez, Sofia y Erik Le Gall); Salem, Carlos (Martínez, Paula); Trelles, Diego (Palomino, Roy); Valenzuela, Luisa (Ríos Castaño, Victoria); Valenzuela, Luisa (Lopez, Stéphanie); Váscquez, Juan Gabriel (Buitrago, Marisella).

### ***Pintor***

Rojo, Vicente (González Gottdiener, Natalia).

## ***Investigadores invitados a una estancia en el marco del SAL que publicaron en LAdS***

### ***Investigadores confirmados (6)***

Barrera, Trinidad ; Castro Ricalde, Maricruz ; Luna Chávez, Marisol; Millares, Selena; Oviedo Pérez de Tudela, Rocío; Peris, Jaume.

### ***Jóvenes investigadores (18)***

Chantaca, Claudia; Dominguez, M. Carmen; Donaire del Yerro, Inmaculada; Eissa, Julia Isabel; Gacon, Estelle; Gonzalez, Edivaldo; Goulart, Catia; Guedán, Manuel; Guichot, Elena; Guerrero

Almagro, Berta; Hernández Delval, Ricardo; Izaguirre Fernández, Belén; Martínez, Erika; Moreno Ramos, Mónica; Rico Domínguez, Marcos; Romero Muñoz, Francisco; Sánchez Becerril, Ivonne; Sifuentes Rodríguez, Carlos.

#### **IV. Eventos académicos y su publicación en *LAdS***

A continuación evocamos nuestra colaboración con las universidades de la *Red Escrituras plurales*.

Comenzamos con una selección de 14 eventos académicos co-organizados en el marco de colaboración con 13 universidades y cuyas ponencias fueron publicadas en varios números de *LAdS*.

##### **1. *Reescrituras del poder*, con la Universidad de Sevilla.**

I. Jornada de estudios de febrero de 2012: artículos publicados en *LAdS1-2* (2013).

III. Jornada de estudios de mayo de 2013: artículos publicados en *LAdS4* (2014).

V. Jornada de estudios octubre de 2015: artículos publicados en *LAdS8* (2016).

VI. Jornada de estudios de diciembre de 2017: artículos publicados en *LAdS11* (2017).

##### **2. *Viajes temporales*, con la Università Ca' Foscari, Venezia.**

I. Jornada de estudios de marzo de 2012: artículos publicados en *LAdS1-2* (2013).

III. Jornada de estudios de mayo de 2013: artículos publicados en *LAdS4* (2014) y *LAdS05* (2014).

V. Jornada de estudios de mayo 2014: artículos publicados en *LAdS6* (2015).

Coloquio Internacional Jorge Luis Borges del 9 de noviembre: artículos publicados en *LAdS10* (2017).

##### **3. *Variaciones del ocio, la memoria y la violencia*, con la Universidad de Buenos Aires.**

Jornada de estudios de junio de 2012: artículos publicados en *LAdS3* (2013).

##### **4. *Novísima literatura mexicana*, con el Tecnológico de Monterrey, Campus Toluca.**

Jornada de estudios de febrero de 2013: artículos publicados en *LAdS3* (2013).

**5. Bifurcaciones entre el texto y la imagen**, con El Colegio de México.

Jornada de estudios de 28 de junio de 2013: artículos publicados en *LadS4* (2014).

**6. Lecturas de la ciudad**, con la Christian-Albrechts-Universität zu Kiel.

I. Jornada de estudios de 21 de febrero de 2014: artículos publicados en *LadS5* (2014).

III. Jornada de estudios del 18 de marzo de 2016: artículos publicados en *LadS8* (2016).

**7. Migraciones entre espacios y tiempos literarios**, con la Università degli studi di Udine.

II. Jornada de estudios del 24 de mayo de 2014: artículos publicados en *LadS5* (2014).

**8. Cruzamientos transatlánticos**, con la Universidad de Granada;

III. Jornada de estudios del 7 de junio de 2014: artículos publicados en *LadS6* (2014).

**9. Teoría y práctica de la novela corta**, con la UNAM / Texas A&M International University;

I., II. y III. Seminarios interuniversitarios del 6 de mayo, 3 y 24 de junio de 2016: artículos publicados en *LadS9* (2016).

V. Seminario interuniversitario del 5 de mayo de 2017: artículos publicados en *LadS10* (2017).

VIII. y IX. Seminarios interuniversitarios del 4 de mayo y el 15 de junio de 2018: artículos publicados en *LadS13* (2018).

**10. Literatura hipertextual e hipermedia**, con la UNAM;

Seminarios interuniversitarios de marzo y abril de 2013: artículos publicados en *LadS9* (2016).

**11. La geocrítica y las lecturas de la ciudad**, con la Université de Limoges.

I. Jornada de estudios del 1 de diciembre de 2017: artículos publicados en *LadS11* (2017).



**12. *Culturas urbanas***, con la Augsburg Universität.

I Jornada de estudios del 16 de marzo de 2019: artículos publicados en *LadS14* (2019).

**13. *Variaciones genéricas***, con la Universidad Complutense de Madrid.

I. Jornada de estudios del 6 de abril de 2019: artículos publicados en *LadS14* (2019).

**14. *Identidades globales***, con el Tecnológico de Monterrey.

I. Jornada de estudios del 28 de junio de 2019: artículos publicados en *LAdS15* (2019).

Para concluir, recordemos otras universidades de nuestra *Red Escrituras plurales* con las que también co-organizamos eventos académicos, aunque algunos volúmenes de estos eventos fueron publicadas por sus respectivas ediciones universitarias. De igual manera, algunos colegas de estas universidades también fueron publicados por *LAdS*.

Universidad de Alcalá (*El texto y las artes*).

Universitat de Valencia (Los contextos de transformación social).

Università di Roma La Sapienza y Università di Napoli L'Orientale (*Los entrecruzamientos de la literatura y el cine*).

Università di Bologna (*Las formas de la narración*).

Università degli Studi di Torino (*Lo fantástico en la literatura y las artes*).