

Les
ATELIERS du SAL

**Numéro 11
2017**

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

Les Ateliers du SAL

ISSN 1954-3239

Directeur : Eduardo Ramos-Izquierdo, Université Paris-Sorbonne

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

Comité scientifique

Federico Álvarez Arregui, UNAM

Françoise Aubès, Université Paris Ouest Nanterre La Défense

Trinidad Barrera, Universidad de Sevilla

Corin Braga, Universitatea Babeş-Bolyai, Cluj-Napoca

Laurence Breysse-Chanet, Université Paris-Sorbonne

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

José Cardona-López, Texas A&M International University

Maricruz Castro Ricalde, Tecnológico de Monterrey, Campus Toluca

Elsa Cross, UNAM

Alai Garcia Diniz, Universidade Federal de Santa Catarina

Antonio Fernández Ferrer, Universidad de Alcalá

Paul-Henri Giraud, Université Charles de Gaulle Lille III

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

Luz Elena Gutiérrez de Velasco, Colegio de México

Claudia Hammerschmidt, Friedrich-Schiller-Universität Jena

Gustavo Jiménez, UNAM

Théophile Kouï, Université de Cocody

María Rosa Lojo, Universidad del Salvador/Conicet

Covadonga López Alonso, Universidad Complutense de Madrid

Nadine Ly, Université de Bordeaux III

Adriana Mancini, Universidad de Buenos Aires

Giovanni Marchetti, Università di Bologna

Naín Nómez, Universidad de Santiago de Chile

Rafael Olea Franco, Colegio de México

Florence Olivier, Université Sorbonne Nouvelle Paris III

Héctor Perea, UNAM

Néstor Ponce, Université Rennes II

Pol Popovic Karic, Tecnológico de Monterrey, Campus Monterrey

Susanna Regazzoni, Università Ca' Foscari Venezia

Fabio Rodríguez Amaya, Università degli Studi di Bergamo

Rogelio Rodríguez Coronel, Universidad de La Habana

Gabriel Saad, Université Sorbonne Nouvelle Paris III

Adriana Sandoval, UNAM

László Scholz, Université Eötvös Loránd

Silvana Serafin, Università degli Studi di Udine

Roland Spiller, Goethe-Universität

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

Ana María Zubieta, Universidad de Buenos Aires

Comité éditorial

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

Comité de réception et de lecture

Sandra Acuña, Université Paris-Sorbonne
Marisella Buitrago Ramírez, Université Paris-Sorbonne
Karla Calviño, Université Paris-Sorbonne
Gerardo Centenera, Université Paris-Sorbonne
Eduardo Cortés, Université Paris-Sorbonne
Julia Isabel Eissa Osorio, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla
Erik Le Gall, Université Paris-Sorbonne
Charles-Edouard Machet, Université Paris-Sorbonne
Diana Paola Pulido Gómez, Université Paris-Sorbonne

Edition électronique

Maquette : Andrea Torres Perdígón et Gerardo Centenera

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

Réception des articles et contact

Marisella Buitrago Ramírez et Eduardo Cortés

Table des matières

Exordio	6
Présentation	8
Articles	11
<i>Écritures plurielles : la géocritique et les lectures de la ville</i>	12
<i>Jorge J. Locane</i> Las significaciones de los lugares. De Plaza de Mayo a Tlatelolco	13
<i>Sofía Mateos Gómez</i> <i>México en 1554: la retórica de l'ordre et la faiblesse de l'universel</i>	24
<i>Enrique Martín Santamaría</i> Cartographie narrative de Mexico	34
<i>Eric Le Gall</i> Une lecture géocritique de la ville de Mexico dans l'œuvre de Carlos Fuentes, José Emilio Pacheco et Bernardo Esquinca	42
<i>Fabrizio Di Pasquale</i> Espace et société. Indices et parcours géocentrés dans <i>El alquimista impaciente</i> de Lorenzo Silva	52
<i>Écritures plurielles : réécritures du pouvoir</i>	63
<i>Sabina Reyes de las Casas</i> Los intelectuales toman la palabra: identidad y poder en la poesía de Luis Palés Matos	64
<i>Iván Alonso</i> Una escritura plural: la Andalucía casi inédita de Roberto Arlt	77
<i>María Carolina Caraballo Castañeda</i> Relectura de las estructuras de poder del canon literario venezolano	92
<i>Belén Izaguirre Fernández</i> El derecho a sentir el cuerpo. Cristina Peri Rossi y su disección del deseo en "La destrucción o el amor"	106
<i>Mélanges</i>	117
<i>Monique Plâa</i> Les premières expériences de traduction de Darío en Français: trébuchements et révélation	118

<i>Berta Guerrero Almagro</i> Rasgos de la épica medieval en tres textos de <i>La torre de Timón</i> de Ramos Sucre	133
Comptes-rendus	141
<i>Enrique Martín Santamaría</i> Del error se hace poética (y política)	142
<i>Erik Le Gall</i> "Todos saben que vivo". César Vallejo: (re) lectures, traductions et créations	149
<i>Sofía Mateos Gómez</i> Un viaje paródico de ida y regreso	155
<i>Karla Calviño Carbajal</i> De la nueva narrativa latinoamericana, el fuego	160
<i>Marie-Alexandra Barataud</i> El blanco y negro o el color de la realidad	165
Entretien	171
<i>Victoria Ríos Castaño</i> El oficio de escribir: entrevista a Luisa Valenzuela	172
Création	179
<i>Luisa Valenzuela</i> Traum und trauma	180

Exordio

Eduardo Ramos Izquierdo
Paris-Sorbonne
eri1009eri@yahoo.com

Citation recommandée : Ramos Izquierdo, Eduardo. "Exordio". *Les Ateliers du SAL* 11 (2017) : 6-7.

Tengo la convicción de que si por una parte *la literatura no conoce límites noemáticos, su temática, de formas o de asuntos, puede aprovechar toda la poética y la semántica ajenas.*

Por otra parte, creo también que *la intención de la literatura es inflexible y sus motivos, ilimitados.*

Así, la integración de todos los motivos e intenciones sólo puede expresarse en la literatura, porque es quizá la única disciplina que no se desvirtúa con tal integración, antes vive de ella.

Agradezco a Sofía Mateos y a Raquel Molina que se hayan encargado con gran dedicación y sentido de responsabilidad a la edición de este undécimo número de nuestra revista.

En la pluralidad de la escritura veo los *camino de la libertad.*

ERI

Presentación

Sofía Mateos Gómez, Raquel Molina
Herrera

Université Paris-Sorbonne

sofia.mateosg@gmail.com

mh2102@hotmail.com

Citation recommandée : Mateos Gómez, Sofía y Raquel Molina Herrera.
“Presentación”. *Les Ateliers du SAL* 11 (2017) : 8-10.

El número once de *Les Ateliers du SAL* presenta, en su sección de artículos, los resultados de dos colaboraciones interuniversitarias: la jornada de estudios « Écritures et lectures plurielles de la ville ibéro-américaine IV », dentro del marco del programa "Urban Dynamics and Change: Shifting Structures in Society, Space and Culture" organizado por la Christian-Albrechts-Universität zu Kiel; y la VI jornada de estudios « Écritures plurielles: réécritures du pouvoir », entre Paris-Sorbonne y la Universidad de Sevilla.

La primera sección reúne cinco artículos alrededor del tema de la ciudad. El primer texto analiza el poder simbólico de dos espacios urbanos: Plaza de Mayo en Buenos Aires y Tlatelolco en la Ciudad de México, así como el potencial político de su representación; el segundo retoma los diálogos de Cervantes de Salazar sobre la capital de la Nueva España en el siglo XVI; el tercero plantea la pregunta por la formación de las ciudades en un imaginario, a través de sus diferentes narraciones; el cuarto artículo acude a tres autores mexicanos fundamentales (Fuentes, Pacheco y Esquinca) para observar sus representaciones de la Ciudad de México desde la óptica de la geocrítica; y el quinto artículo de este conjunto analiza el rol que desempeña el espacio en la novela negra, como elemento de inteligibilidad del discurso social.

La segunda sección consta de cuatro artículos que abordan las relaciones entre la escritura y el poder. El primero desgrana la obra de Peri Rossi "La destrucción o el amor", y observa cómo mediante la búsqueda del placer la autora defiende el poder del cuerpo y su potencial crítico; el segundo artículo recupera algunas de las crónicas andaluzas de Roberto Arlt y argumenta su valor histórico y literario; el tercero se ocupa de una antología de la literatura venezolana llevada a cabo por Yolanda Pantin y Ana Teresa Torres, que pone en cuestión los límites y los criterios del canon literario tradicional; y el último artículo de esta sección aborda la poesía de Luis Palés Matos, fuertemente comprometida con la pregunta por la identidad y la discriminación en el Puerto Rico del siglo XX.

Como es costumbre para *Les Ateliers du SAL*, el volumen está integrado también por una sección "Miscelánea", una pequeña colección de reseñas, una entrevista y por último, una parte dedicada a los textos de creación inéditos.

Este onceavo número incluye en "Miscelánea" un artículo sobre la importancia de la labor de traducción, específicamente en el caso de la llegada de la obra de Darío a Francia; y un análisis de los ecos de la épica medieval en la obra de Ramos Sucre.

Las reseñas que colecciona este número se encargan de la lectura de las publicaciones siguientes: Julio Prieto, *La escritura errante. Ilegibilidad y políticas del estilo en Latinoamérica*

(reseña de Enrique Martín Santamaría); César Vallejo, Pierre Lartigue, Jean Cassou, *Europe. Revue littéraire mensuelle* n° 1063-1064 (Erik Le Gall); Susana Regazzoni, Osvaldo Soriano. *La añoranza de la aventura. Una perspectiva exterior* (Sofía Mateos Gómez); Claudia Hammerschmidt (ed.), *La escritura meta-final de Guillermo Cabrera Infante. Homenaje a su obra "casi completa"* (Karla Calviño Carbajal); y *Errancia y fotografía. El mundo hispánico de Jesse A. Fernández* (Marie-Alexandra Barataud).

En esta ocasión, la entrevista que presentamos fue realizada por Victoria Ríos a la autora Luisa Valenzuela, quien rememora momentos clave de su formación como escritora y ofrece su postura frente al oficio literario.

Finalmente, en consonancia con la entrevista, este volumen incluye un breve texto inédito de Luisa Valenzuela.

Agradecemos al profesor Eduardo Ramos-Izquierdo por confiarnos esta tarea, así como a nuestros colegas del comité de redacción y del comité científico por su solidaria colaboración y su cuidadoso trabajo.

SMG y RMH

Articles

Écritures plurielles : la géocritique et les lectures de la ville

Las significaciones de los lugares. De Plaza de Mayo a Tlatelolco

Jorge J. Locane
Universität zu Köln
jjlocane@gmail.com

Citation recommandée : Locane, Jorge J. “Las significaciones de los lugares. De Plaza de Mayo a Tlatelolco”. *Les Ateliers du SAL* 11 (2017) : 13-23.

Quisiera introducir las páginas que siguen con una cita de una figura muy controvertida de la historia cultural argentina. El pasaje corresponde a Bonifacio del Carril y, aunque bien podría ser hecho, no es motivo de este trabajo cuestionar su labor pública y su posicionamiento político¹. Antes que eso, lo que aquí interesa es el contenido específico de las palabras que voy a reproducir. Este texto está dedicado al valor simbólico de la Plaza de Mayo, la plaza principal de la ciudad de Buenos Aires, y a Tlatelolco, un complejo e importante espacio ubicado hoy en día en la Ciudad de México. Bonifacio del Carril publicó en 1964 una muy breve y, aunque hoy olvidada, pionera historia de la Plaza de Mayo²; antes una suerte de artículo periodístico que un ensayo. Entre otras cosas, anotó:

Hasta el rumor del hecho más lejano, la noticia de que se produjo un suceso importante en el lugar más apartado de la República, provoca la actitud inmediata: Vamos a ver qué pasa en la Plaza de Mayo, como si en la Argentina nada pudiese suceder, nada pudiese acontecer, si no repercute en la Plaza de Mayo. Esto lo saben todos los argentinos, naturalmente, desde niños sin que nadie se lo haya enseñado, y esto probablemente no sucede así, con igual significación, en ninguna otra plaza del mundo. (Carril, 48)

Lo significativo de este pasaje es el carácter singular que ya en 1964 del Carril le asignaba a la Plaza de Mayo, al punto de distinguirla como un lugar privilegiado a escala mundial. Voy a comenzar, pues, con este lugar en principio único que, además, está íntimamente vinculado a mi propia experiencia personal. Quisiera anotar, no obstante, que –de acuerdo con mis propias apreciaciones– el poder simbólico de Plaza de Mayo, aunque en términos generales sí lo sería, no es exactamente *único* en el mundo. Si hay un lugar con el que puede ser equiparada por su poder de generar relatos y alusiones en constante proliferación, este sería, precisamente, Tlatelolco.

¹ Bonifacio del Carril fue un político e intelectual argentino. Durante el gobierno de facto de José María Guido, en 1962, ostentó el cargo de ministro de relaciones exteriores, y el de embajador extraordinario ante las Naciones Unidas en 1965 durante el gobierno de Arturo Illia. Fue miembro de la Academia Nacional de la Historia y presidente de la Academia Nacional de Bellas Artes, además de colaborador regular del diario *La Nación* y traductor de *El principito*, de Antoine de Saint-Exupéry, y de *El extranjero*, de Albert Camus. Colaboró con la última dictadura cívico-militar en calidad de representante de la cultura argentina en el exterior.

² Posteriormente a los episodios históricos del año 2001 que la tuvieron como escenario protagónico, han aparecido dos importantes estudios dedicados a la Plaza de Mayo: *La plaza política. Irrupciones, vacíos y regresos en Plaza de Mayo* (2005), de Gabriel D. Lerman, y *La Plaza de Mayo. Una crónica* (2006), de Silvia Sigal. También se puede consultar el libro de Ramón Gutiérrez y Sonia Berjman *La Plaza de Mayo, escenario de la vida argentina* (1995).

En efecto, –y en esto no hay manera de desmentir a Bonifacio del Carril– nada ocurre en Argentina sin que tenga una réplica en Plaza de Mayo. Si de hecho Plaza de Mayo suele ser la locación física de no pocos eventos de relevancia pública, al mismo tiempo con frecuencia opera como un espejo de sucesos que tienen lugar a lo largo de todo el territorio nacional. En este sentido, habría que imaginarla como el "corazón" del país; y, como ocurre en cualquier otro dominio, un control simbólico de ese lugar clave constituye una tarea decisiva en la arena política. De aquí que –y esta es mi hipótesis principal– la escritura sobre Plaza de Mayo –y por supuesto también sobre Tlatelolco– no debería ser conceptualizada como una actividad mimética sino, antes, como una de carácter creativo; esto quiere decir que la escritura toma parte y desempeña un papel gravitante en la batalla por la apropiación simbólica de estos lugares estratégicos. Incluso más, en esta esfera específica, delimitada como concerniente a lo público, la escritura de ficción es una actividad crucial porque construye y reconstruye eso que Italo Calvino en su célebre libro definió como las "ciudades invisibles", es decir, el compendio de significados asociados con los lugares empíricos y que siempre son motivo de disputa.

Buenos Aires fue fundada en 1580 por Juan de Garay quien le asignó el nombre "Ciudad de la Santísima Trinidad y Puerto de Santa María de los Buenos Aires". Plantó el así llamado "árbol de la justicia"³ y distribuyó la parcelas de acuerdo con el modelo de traza establecido en las Ordenanzas de Población de las Leyes de Indias que había promulgado el rey Felipe II en 1573⁴. El lugar donde Garay plantó el árbol de la justicia fue precisamente donde hoy se ubica la Plaza de Mayo, solo que en aquel momento no era más que un lugar baldío o, dicho en otros términos, un significante vacío, al menos para el logos occidental. En línea con el procedimiento habitual en las ciudades coloniales, los edificios principales de la ciudad –los

³ En el acto de fundación de las ciudades coloniales, era costumbre plantar un tronco descortezado en el lugar que sería el centro de la plaza principal y también el punto cero de la traza. Además de cumplir la función práctica de señalar un punto de referencia, constituía un símbolo de que las regulaciones jurídicas de la metrópoli habían sido establecidas. El tronco se encontraba erizado de argollas y ganchos que servían para colgar los cuerpos de los ejecutados y sujetar las cadenas de los reos que debían ser expuestos a la vergüenza pública.

⁴ Las ordenanzas de Felipe II, y antes las de Carlos I, poseían la función de regular el desarrollo urbano y poblacional en las colonias. Las disposiciones allí establecidas se aplicaron con mayor o menor rigor en todas las ciudades principales del nuevo continente. El trazado ortogonal en forma de damero de la red vial, la dimensión geométrica de las manzanas, el centro definido por un espacio rectangular no construido que haría de plaza y la construcción de la iglesia sobre su costado oriental son todos elementos normados ordenanzas.

representativos de los poderes y las instituciones– serían construidos alrededor de esta plaza en los siguientes años.

Pero ya durante el período colonial la plaza principal se convirtió en un lugar de importancia para los habitantes de la ciudad. En 1803 fue dividida en dos plazas separadas por la así llamada Recova: al este, del lado dominado hoy en día por la Casa rosada, quedó la Plazoleta del fuerte o Plaza del mercado y, al otro lado, la Plaza Mayor. Gracias a la Recova, el mercado en la Plazoleta del fuerte adquirió mayor vida y actividad y se convirtió en el centro comercial de la ciudad. La Recova fue demolida en 1884 y, así, la plaza tomó, finalmente, la apariencia actual. En lo que sigue, me interesa presentar de manera algo esquemática algunos de los episodios históricos más importantes que tuvieron lugar en la Plaza desde el ingreso en el período republicano a comienzos del siglo XIX.

1806: Tropas del Imperio Británico invaden la ciudad y ciudadanos locales la reconquistan luego de un acto oficial en la plaza principal. Después de este suceso, la Plaza mayor fue renombrada como Plaza de la victoria.

1810: La Revolución de la Independencia tiene lugar principalmente en la Plaza. Después de la Revolución, la Plazoleta del fuerte recibió el nombre actual: Plaza 25 de Mayo.

17 de octubre de 1945: una manifestación masiva de trabajadores se hace presente en la Plaza para demandar –y efectivamente conseguir– la liberación de Juan Domingo Perón quien se encontraba prisionero en la isla Martín García. Este evento es decisivo para la historia argentina porque la posteridad lo va a recordar como el día en el que fue fundado el peronismo. Así recuerda el día Bonifacio del Carril: "En la Plaza de Mayo se reunieron las multitudes que, lamentablemente extraviadas, apoyaron su gobierno. Las jornadas de octubre de 1945 son, por cierto, memorables para muchos millones de argentinos" (49).

16 de junio de 1955: Treinta aviones de la fuerza aérea y la aviación naval ametrallan y bombardean la Plaza de Mayo, lo que hasta el día de hoy constituye el mayor bombardeo aéreo sobre territorio continental en la historia del país. El ataque estaba dirigido a la Casa rosada mientras un importante grupo de seguidores se encontraba expresando su apoyo al presidente Juan Domingo Perón. El número identificado de muertos fue establecido oficialmente en 308 –incluidos algunos niños– más una cantidad de víctimas no identificadas.

30 de abril de 1977: Azucena Villaflor se hace presente en la Plaza acompañada de otras doce madres para demandar la reaparición con vida de su hijo secuestrado y desaparecido por la dictadura cívico-militar. Este episodio constituye nada menos que el acto fundacional de las Madres de Plaza de Mayo. Poco tiempo

después, será fundada la agrupación emparentada Abuelas de Plaza de Mayo.

Muchos otros eventos podrían ser considerados, pero para cerrar esta breve lista no podría dejar de mencionar uno que es parte de la historia reciente y de mi propia experiencia personal. El 20 y 21 de diciembre de 2001 una manifestación masiva tomó el control del Plaza de Mayo y sus inmediaciones para exigir la renuncia del presidente Fernando de la Rúa y su equipo de ministros, después de que el gobierno había decretado estado de sitio. Las Madres de Plaza de Mayo encabezaron estas protestas bajo la consigna "La Plaza es de las madres, no de los cobardes". Otra exclamación altamente expresiva del momento fue la que a la represión policial oponía un decidido "El pueblo no se va, el pueblo no se va".

Pues bien, como se observa, Plaza de Mayo no solo es un lugar donde la historia argentina siempre ha tenido lugar, sino también una locación que tiene que ser apropiada discursivamente y "llenada" con significados estratégicos. Esta batalla simbólica es, precisamente, una tarea que, en casos, la literatura de ficción va a asumir como su propio desafío.

Muchos relatos refieren explícitamente a Plaza de Mayo y colaboran, por lo tanto, con su permanente (re)construcción; por razones de espacio, no obstante, voy a comentar solo unos pocos casos.

La bolsa (1891) es una novela escrita por Julián Martel en la última década del siglo XIX que tematiza la crisis de la bolsa de valores en 1890. El texto comienza con una descripción de Plaza de Mayo encabezada por el título "El escenario". La descripción recorre diferentes edificios y lugares en la plaza para luego concentrarse en las personas que allí se encuentran, muchas de ellas presentadas con desprecio como inmigrantes. Al final de esta descripción se lee:

El grito agudo de los vendedores de diarios se oía resonar por todos los ámbitos de la plaza. Sin hacer caso de la lluvia, con sus papeles envueltos en sendos impermeables, correteaban diseminados, se subían a los tranvías, cruzaban, gambeteando, la calle inundada de coches y carros de todas formas y categorías, siempre alegres, siempre bulliciosos, listos siempre a acudir al primer llamado. En fin, la Plaza de Mayo era, en aquel día y aquella hora, un muestrario antitético y curioso de todos los esplendores y de todas las miserias que informan la compleja y agitada vida social de la grande Buenos Aires. (Martel 10)

Esta presentación de la Plaza ofrece una imagen en la cual inmigrantes y otras figuras populares actúan como protagonistas que le dan un ritmo acelerado al lugar. En tanto sinécdoque de Buenos Aires, esta imagen da cuenta de una realidad a punto de ebullición, conducida por la inmigración y los procesos de

modernización. Se trata de un lugar que ha perdido su orden tradicional y tranquilidad y, por lo tanto, –bien se podría deducir– debe ser disciplinado. La Plaza en esta imagen aparece también como un punto donde información de todo el país y el mundo circula rápidamente en forma de periódicos.

También Julio Cortázar concentró el argumento de uno de sus libros en Plaza de Mayo. *El examen* es una novela escrita por él en los años 50, pero publicada recién en 1986. El grupo de protagonistas deambula por el centro de Buenos Aires y conversa sobre literatura, música y otros temas. En determinado momento se dirigen a Plaza de Mayo donde una extraña concentración de gente está teniendo lugar. El narrador presenta la entrada en la Plaza de la siguiente manera:

Cruzaron a la plaza bajo los balcones de la Casa de Gobierno. La niebla no resistía allí el calor de las luces y la gente, la otra niebla oscura y parda al ras del suelo. Miles de hombres y mujeres vestidos igual, de gris topo, azul, habano, a veces verde oscuro. La tierra estaba blanda desde que habían levantado las anchas veredas para despejar la plaza —aunque el cronista afirmaba que nada podía haberse despejado con eso, y pateó furioso el suelo— y había que andar con cuidado, agarrándose a veces del codo o los hombros de alguno que estuviera en un pedazo más firme de esa pista informe en la que lo único sólido parecía ser la Pirámide. (48-49)

También aquí la Plaza es un lugar que atrae a la multitud y a los trabajadores: la "otra niebla oscura y parda al ras del suelo". Sin embargo, el piso de la Plaza, esto es, la base, aparece caracterizado como uno muy débil e inestable. Un tipo de superficie altamente riesgosa y que, por lo tanto, no ofrece ningún tipo de seguridad.

Voy a volver a Plaza de Mayo en las conclusiones. Pasemos ahora a considerar algunos aspectos de lo que ocurre con Tlatelolco, un lugar sobre el que Roberto Bolaño escribió: "Fue en Tlatelolco. ¡Ese nombre que quede en nuestra memoria para siempre!" (28). No obstante, Tlatelolco es muchos lugares, y no solo por la superposición de significados con que aparece asociado, sino también porque refiere a diferentes, aunque interconectados, objetos y configuraciones urbanas. En un sentido básico, Tlatelolco es un área ubicada actualmente dentro de la delegación Cuauhtémoc de la Ciudad de México y centrada en la Plaza de las tres culturas. Parte de esta delegación es el Conjunto Urbano Nonoalco Tlatelolco: el complejo habitacional más grande de México, construido en los años sesenta por el arquitecto Mario Pani y severamente afectado por el terremoto de 1985. Originalmente, durante el periodo prehispánico, el área era una isla que resguardó la última resistencia contra Hernán Cortés y las tropas hispánicas. Antes de esto, el lugar era

conocido por su gran mercado, acaso el centro comercial más importante de toda América. Su vibrante vitalidad fue relatada por Hernán Cortés en sus *Cartas de relación* y por otros cronistas, y también retratada por Diego de Rivera en su mural "Tianguis de Tlatelolco" (1942). Todo esto, de algún modo, se conserva en las memorias conectadas al lugar.

También en el caso de Tlatelolco, una lista sintética de los episodios históricos más importantes –y traumáticos– que lo han tenido como escenario es oportuna.

En 1521 Cuauhtémoc rinde la resistencia contra Cortés y es tomado prisionero. La derrota de Tlatelolco puede ser considerada el comienzo de una nueva historia no solo para América sino para todo el mundo. Poco tiempo después, en la década de 1530, se establece en el lugar el Colegio de Santa Cruz, el primer centro occidental de enseñanza superior en América.

Como parte de un amplio proyecto de modernización, en la década de 1960 se construye el Complejo Urbano Nonoalco Tlatelolco. Una parte significativa del complejo será, a su vez, destruida por el terremoto del 19 de septiembre de 1985, que solo en Tlatelolco causó centenares de muertes.

En 1967 se firma el Tratado de Tlatelolco, mediante el cual América Latina y el Caribe quedarían establecidos como zona libre de armas nucleares.

El 2 de octubre de 1968, diez días antes del comienzo de las olimpiadas de verano en México, la Plaza de las tres culturas fue escenario de la masacre llevada a cabo por fuerzas militares y paramilitares contra el movimiento estudiantil. Ese día, más de trescientos manifestantes fueron asesinados y, desde entonces, el crimen permanece impune.

También en este caso, la literatura tiene mucho que decir. El tópico más recurrente es, desde ya, la masacre de 1968. La literatura tiende a reforzar la conexión entre el lugar físico denominado Plaza de las tres culturas y el crimen aún impune. Es como si tratara de acentuar la afirmación "Tlatelolco es muchas cosas, pero que no se olvide que se trata, tal vez, del escenario más sangriento de México". Estos muertos –y también aquellos que fueron asesinados quinientos años atrás por los españoles y hace treinta por el terremoto– van a aparecer en las narraciones y en la literatura en la forma de fantasmas y recuerdos. Estos espectros habitan, por supuesto, la dimensión simbólica e imaginaria de Tlatelolco y a su manera expanden la percepción de la realidad empírica. Dicho en otras palabras, aunque estos habitantes no sean reales en términos empíricos, no dejan de ser parte de la percepción efectiva del espacio.

No puedo tampoco en este punto mencionar más que algunos pocos textos que de algún modo se concentran en Tlatelolco y amplían su percepción. Un caso que suele ser mencionado con

frecuencia es el poema "Manuscrito de Tlatelolco (2 de octubre de 1968)", de José Emilio Pacheco. Este poema está compuesto por dos partes. La primera recuerda el momento de la ocupación de Tlatelolco por parte de los españoles bajo el título "Lectura de los 'Cantares mexicanos'". En realidad, este pasaje fue escrito por un testigo anónimo de la ocupación de 1521 y reescrito por Pacheco con la última oración –"Es toda nuestra herencia una red de agujeros" (35)– en tiempo presente, con lo cual queda establecido un paralelismo entre aquellos sucesos y la masacre de 1968⁵. La segunda parte lleva el título "Las voces de Tlatelolco (2 de octubre de 1978: diez años después)" y reconstruye la masacre de estudiantes diez años después de sucedida en base a un procedimiento intertextual con el texto de Elena Poniatowska *La noche de Tlatelolco* (1971). La Plaza de las tres culturas va a adquirir una forma cerrada como si fuera la ciudad sitiada de Cuauhtémoc: "En realidad no había salidas:/ la plaza entera se volvió una trampa" (36). La Plaza se transforma, así, de algún modo en un matadero como ha sido presentado de manera ejemplar por Esteban Echeverría, precisamente, en *El matadero*, con toda su connotación de bárbara brutalidad. La sangre va a constituir, por lo tanto, un significante común compartido por esos dos momentos de Tlatelolco. La Plaza va a ser invadida por sangre y esta va a dominar su imagen: "Muchachas y muchachos por todas partes./ Los zapatos llenos de sangre./ Los zapatos sin nadie llenos de sangre./ Y todo Tlatelolco respira sangre" (38).

Otro ejemplo que me gustaría mencionar es un libro que reúne varias crónicas bajo el título *La crónica como antídoto: narrativas desde Tlatelolco*. Fue publicado por Eunice Hernández Gómez como coordinadora en 2015 y, en contraste con el poema de José Emilio Pacheco, el libro como un todo no intenta reforzar un único significado sino, precisamente, el valor polisémico del lugar. De modo que las crónicas del libro van a remitir a diferentes eventos históricos y también a la experiencia cotidiana de los habitantes actuales del complejo.

En una de las crónicas, titulada "Un complejo muy complejo" y firmada por Gustavo Alonso Cantú Rodríguez, se lee el siguiente pasaje:

Estamos sentados en donde estuvo el tianguis más grande de Mesoamérica: el de Tlatelolco. El mismo que dejó impresionado a Hernán Cortés hace cinco siglos. Hoy el lugar es una mezcla de ruinas prehispánicas, fachadas barrocas de la Nueva España y

⁵ Existen diferentes versiones del poema. Para mayores detalles al respecto, puede consultarse el estudio de Sanchis Amat. Yo sigo la aparecida en la "antología personal" del 2014.

edificios sesenteros ya no tan modernos, llenos de popó de perro (51).

Como se observa, en este caso Tlatelolco nada tiene que ver con sangre. Por el contrario, aparece presentado –o mejor dicho, construido– como un lugar que ha perdido su magnificencia: si en algún momento supo ser el mercado más importante y vital de Centroamérica, en la actualidad lo que queda de ello no es más que un puñado de ruinas de diferentes épocas invadidas por deposiciones de perro.

Una operación completamente diferente ofrece la crónica de Karina Susana Pérez Castro que lleva el título "Nadie se lo contó". Manolo, un habitante del complejo, habla sobre Tlatelolco y lo presenta, en los términos que siguen, como un lugar caracterizado ante todo por su tranquilidad y seguridad:

–Me gusta vivir acá, dicen que Tlatelolco es peligroso, lo cual no es así, lo que pasa es que estamos rodeados por las "peores" colonias. De este lado –señala hacia el poniente– es Atlampa o el Nopal, es un barrio bravo, para acá al norte está San Simón, luego Paravillo pegado con Tepito, al sur la Guerrero y al poniente Santa María "la ratera". (71)

Para concluir, la pregunta que se podría plantear sería si estos textos que he comentado, y por supuesto muchos otros que de algún modo tratan estos lugares emblemáticos, "describen" la realidad externa. Antes que ofrecer una respuesta inocente, preferiría argumentar que tanto Plaza de Mayo como Tlatelolco son lugares físicos, esto es, en cada caso un significante concreto, con una larga y compleja serie paradigmática de significados asociados y al menos en parcial competencia entre sí. La conexión entre el lugar material y un significado en particular o un grupo de ellos debe ser permanentemente establecida y restablecida o, de otro modo, condenada al olvido. Diferentes fuerzas sociales, por lo tanto, intentan asignarles significados de acuerdo con su posición en la estructura y sus propios intereses. Debido a su enorme importancia para las sociedades locales, lugares como Plaza de Mayo y Tlatelolco resultan especialmente susceptibles de significaciones y resignificaciones. Esto implica una suerte de batalla simbólica a la cual la literatura tiene mucho para contribuir. Por momentos, el lector se vería tentado a suponer que está leyendo "descripciones", pero, en realidad, lo que siempre está leyendo son construcciones con asociaciones no necesariamente predeterminadas con los lugares de referencia. Los lugares, en este sentido, son estructuras muertas que reclaman ser llenadas con significados. La literatura, entre otras expresiones, puede asumir esta función, pero no puede hacerlo más que de manera

selectiva, de tal suerte que refuerza algunos significados en detrimento de otros. En casos, con cierta fidelidad a la información histórica o empírica, pero siempre también con sus propias contribuciones imaginarias. Esta dimensión simbólica es constitutiva del espacio y, por lo tanto, como apunta Michel de Certeau:

allí donde los relatos desaparecen (o bien se degradan en objetos museográficos), hay una pérdida de espacio: si le faltan narraciones (como se puede constatar lo mismo en la ciudad que en el campo), el grupo o el individuo sufre una regresión hacia la experiencia, inquietante, fatalista, de una totalidad sin forma, indistinta, nocturna. (136)

Más aún, como lo comprueba nuestra manera de acercarnos a los lugares por medio de la literatura y experimentarlos sin que haya vivencia, se trata, finalmente, de que la narración, los relatos y la literatura en tanto relato formalizado anteceden –en el sentido de que se imponen y regulan la percepción– a la contundencia material de los espacios físicos.⁶

⁶ Para mayores argumentos al respecto y sobre el poder performativo de la literatura, puede consultarse mi libro *Miradas locales en tiempos globales*.

Bibliografía

- Bolaño, Roberto. *Amuleto*. Barcelona: Anagrama, 1999.
- Calvino, Italo. *Las ciudades invisibles*. Buenos Aires: Minotauro, 1974 [1972].
- Carril, Bonifacio del. "Breve historia de la Plaza de Mayo, la Plaza de la Libertad". *Cuadernos* 84 (1964): 45-49.
- Certeau, Michel de. *La invención de lo cotidiano 1. Artes de hacer*. México: Universidad Iberoamericana, 2000 [1990].
- Cortázar, Julio. *El examen*. Buenos Aires: Sudamericana, 1986.
- Gutiérrez, Ramón y Sonia Berjman. *La Plaza de Mayo, escenario de la vida argentina*. Buenos Aires: Fundación Banco de Boston, 1995.
- Hernández Gómez, Eunice (coord.). *La crónica como antídoto: narrativas desde Tlatelolco*. México: Universidad Autónoma de México, 2015.
- Lerman, Gabriel D. *La plaza política. Irrupciones, vacíos y regresos en Plaza de Mayo*. Buenos Aires: Colihue, 2005.
- Locane, Jorge. *Miradas locales en tiempos globales. Intervenciones literarias sobre la ciudad latinoamericana*. Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert, 2016.
- Martel, Julián *La bolsa*. Buenos Aires: Imprenta de La nación, 1891.
- Pacheco, José Emilio. "Manuscrito de Tlatelolco (2 de octubre de 1968)". *Los días que no se nombran. Antología personal / 1958-2010*. México: Ediciones Era/El colegio nacional. 35-39.
- Sánchez Amat, Víctor Manuel. "Entre Tlatelolco y Tlatelolco: voces de la poesía mexicana en torno al 2 de octubre de 1968". *Telar* 13-14 (2015): 150-165.
- Sigal, Silvia. *La Plaza de Mayo. Una crónica*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2006.

México en 1554 : la rhétorique de l'ordre et la faiblesse de l'universel

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

Citation recommandée : Mateos Gómez, Sofía. « *México en 1554 : la rhétorique de l'ordre et la faiblesse de l'universel* » . *Les Ateliers du SAL* 11 (2017) : 24-33.

Le rhétoricien Tolédan Francisco Cervantes de Salazar est arrivé en Nouvelle Espagne autour des années 1550. Appelé à faire partie de l'ensemble des enseignants de la nouvelle université mexicaine (la Real y Pontificia Universidad de México), récemment fondée en 1553, il envisageait de continuer son travail d'écriture et d'enseignement du grec, du latin et de la rhétorique.

Cervantes de Salazar n'a pas été un auteur très prolifique, mais chacune de ses œuvres est un véritable témoignage des premières années de la ville de Mexico, qui venait d'être fondée, en 1521, en tant que capitale de la Nouvelle Espagne. En effet, quelques décennies après son arrivée à Mexico, Cervantes de Salazar a été nommé chroniqueur officiel de la ville. À travers ses récits et ses descriptions de la capitale, on peut découvrir simultanément sa foi humaniste, dans le progrès humain ; et aussi la violence symbolique qui accompagne nécessairement le projet de civilisation espagnol.

México en 1554 est un livre écrit en latin qui compte trois dialogues de style Renaissance qui portent sur l'intérieur de la ville de Mexico, sur la banlieue (un domaine aujourd'hui dévoré par la ville) et sur la nouvelle université mexicaine. Il convient de mentionner que Cervantes de Salazar lisait soigneusement et traduisait l'œuvre de Luis Vives¹ ; nous pouvons considérer qu'il suit son exemple en utilisant la forme du dialogue avec une intention manifestement éducative.

Les textes de *México en 1554* n'ont pas pour but d'être représentés sous forme théâtrale, mais ils partent d'une tradition classique dont l'interaction des personnages est une stratégie pour développer une idée, ou pour transmettre une leçon ludique et légère². En effet, le lien lexicographique entre *dialogue* et *dialectique* nous montre à quel point le dialogue est lié à la construction active de la connaissance. Dans la tradition humaniste du XVI^e siècle, la dialectique est considérée comme une méthode pédagogique et philosophique, et on peut dire que pendant cette période le genre subit une transformation majeure : "du dialogisme véritable, on passe ainsi progressivement au monologisme didactique ; de la pluralité

¹ En fait, la première édition de *México en 1554* était accompagnée de quelques dialogues de Luis Vives commentés par Cervantes de Salazar.

² Pendant la Renaissance, en même temps que Cervantes de Salazar écrivait *México en 1554*, le dialogue comme genre était en cours de récupération dans les études rhétoriques et pédagogiques. Repris du modèles platonicien et cicéronien, ainsi que de l'œuvre d'Aristote (surtout *Topiques* et *Poétique*), le dialogue a été étudié et pratiqué par l'école italienne —Carlo Sigonio (*De dialogo liber*), Sperone Speroni (*Apologia dei dialogi*), Le Tasse (*Discorso dell'arte del dialogo*)— et française —Jean Sturm (*Partitionum dialecticarum libri duo Joannis Sturmi*), Jacques Peletier du Mans, Hugues Salel et Pierre Viret. (Montagne, 790)

réelle des voix, on aboutit à la domination d'un *princeps sermonis*, d'un maître de cérémonie détenant la vérité vers laquelle doit alors tendre l'entretien" (Montagne 794). C'est-à-dire que, si à l'origine le dialogue impliquait un lien avec la voix, la présence et l'échange d'idées³, dans les ouvrages rhétoriques de la Renaissance, sa forme et son idée implicites de connaissance sont en plein changement. Le rapport entre le dialogue et une idée forte de vérité a des antécédents dans la rhétorique classique ; Perelman et Olbrechts désignent le dialogue comme "une argumentation devant un seul auditeur", et nous rappellent que

[...] selon Quintilien, la dialectique, comme technique du dialogue, était comparée par Zénon, à cause du caractère plus serré de l'argumentation, à un poing fermé, alors que la rhétorique lui paraissait semblable à une main ouverte. [...] Le dialecticien, qui se préoccupe, à chaque pas de son raisonnement, de l'accord de son interlocuteur, serait plus sûr, d'après Platon, de suivre le chemin de la vérité. (Perelman et Olbrechts 46-47)

Helena Beristáin ajoute que le dialogue offre un maximum d'informations parmi un minimum d'informateurs, ce qui produit l'illusion de *montrer* (opposé à raconter ou se référer aux) les faits⁴. Alors on peut dire que, à cette époque, le dialogue comme forme d'écriture comporte simultanément deux aspects apparemment opposés: d'une part, il essaie de reproduire la spontanéité et la fluidité du discours oral, ainsi que la véracité de l'expérience directe ; mais en même temps il offre une vérité déjà établie, et fonctionne plus comme un processus de persuasion que comme un débat.

Dans le cas des dialogues de Cervantes de Salazar, on peut se poser des questions relatives aux objectifs de ce processus de persuasion. Le contenu des dialogues sur la ville de Mexico est une description très détaillée de la promenade de trois personnages. Deux d'entre eux habitent à Mexico et le troisième est un visiteur qui découvre la ville pendant le déroulement du

³ On trouve encore un écho de la construction d'un savoir qui se crée dans l'échange : "Zuazo: mientras le vamos enseñando lo más notable, él nos dirá algo que no sabemos, o nos confirmará lo que ya sabemos. / Zamora: nunca enseñamos con tanto provecho, como cuando al instruir a los demás, aprendemos algo nosotros mismos" ("Interior de la Ciudad de México" 21).

⁴ "El diálogo [...] ofrece un "máximo de información" mediante un "mínimo de informante" y produce la ilusión que *muestra* los hechos. Es lo que los latinos llamaban *oratio recta*, en que el personaje repite textualmente un dicho propio o ajeno, de modo que ofrece la máxima ilusión de *mimesis* debido a la mínima distancia existente entre el lector y la historia relatada ya que el narrador, al transcribir el diálogo, se oculta y parece dejar que las palabras 'se sostengan por sí mismas'" (Beristáin, *Diccionario de retórica y poética* 145).

dialogue. Le parcours est décrit de façon si détaillée que l'itinéraire peut être suivi sur un plan de la ville de l'époque. Mais le plus intéressant à noter ce sont les commentaires des personnages : toujours élogieux, parfois étonnés par la diversité et la foule de personnes, et fréquemment éblouis par l'ordre qui prévaut dans la ville.

En effet, le plan de la ville de Mexico, selon la conception d'Alonso García Bravo y Cortés, reprenait le réticule déjà présent à Tenochtitlan —avec le Templo Mayor au centre et trois avenues principales— et visait à réaliser le rêve de la Renaissance d'une ville dessinée selon un plan en damier, symétrique et prospère⁵.

Cette corrélation entre l'ordre, l'équilibre, l'harmonie et la fonctionnalité se manifeste par plusieurs éléments urbanistiques et architecturaux décrits dans les dialogues : les canaux qui traversaient la ville d'un côté à l'autre permettaient la libre circulation de l'eau et maintenaient la ville saine et propre ; les bâtiments ne dépassaient pas une certaine hauteur "pour que tous reçoivent le soleil de manière égale" et pour qu'ils ne s'effondrent pas à cause des tremblements de terre⁶ (toujours fréquents dans la ville de Mexico).

Zamora: ¿Qué te parecen las casas que tiene a ambos lados, puestas con tanto orden y tan alineadas, que no se desvían ni un ápice? ("Interior de la Ciudad de México" 23)

Par ailleurs, l'ordre et l'harmonie sont liés à la société de la Nouvelle Espagne. Les maisons distinguées et aristocratiques correspondent à leurs habitants aux caractéristiques semblables. La ville décrite pendant le parcours des dialogues est fortement étayée par ses institutions, dont les bâtiments se situent au cœur du plan, et offrent une image d'autorité, de sécurité et de stabilité (la promenade inclut une visite aux tribunaux, à la cathédrale et à la mairie, où ces derniers aspects sont signalés). En plus, les descriptions sont très explicites quant à la séparation de la ville en deux parties : la "ville espagnole" et la "ville des Indiens".

⁵ Le sujet de la pensée utopique en relation avec la Nouvelle Espagne a été abordé par de nombreuses études. Une approche au sujet pourrait commencer par l'œuvre collective de Guillermo Tovar de Teresa, Miguel León Portilla, Octavio Paz et Silvio Zavala: *La utopía mexicana del siglo XVI: lo bello, lo verdadero y lo bueno* (Mexico, Azabache, 1992), qui inclut la célèbre analyse de Zavala, "La 'Utopía' de Tomás Moro en la Nueva España".

⁶ "Alfaro: [Las casas de Tacuba] tampoco exceden la altura debida, con el fin, si no me engaño, de que la demasiada elevación no les sea causa de ruina, con los terremotos que, según oigo decir, suele haber en esta tierra; y también para que todas reciban el sol por igual, sin hacerse sombra unas a otras" ("Interior de la Ciudad de México" 23).

L'espace où les Indiens habitent est à peine mentionné dans les dialogues, et il est décrit, avant tout, comme un lieu chaotique, désordonné :

Zuazo: Desde aquí se descubren las casuchas de los indios, que como son tan humildes y apenas se alzan del suelo, no pudimos verlas cuando andábamos a caballo entre nuestros edificios.

Alfaro: Están colocadas sin orden.

Zuazo: Así es costumbre antigua entre ellos. ("Interior de la Ciudad de México" 48)

On peut confirmer cette description par le biais d'une carte de la ville de Mexico dessinée en 1550, connue comme "la carte d'Uppsala"⁷: la ville est clairement reconnaissable par le quadrillage où l'on retrouve au centre la place du Templo Mayor, et autour de ce pôle de référence se trouve un ensemble d'éléments mineurs et désordonnés qui sont, effectivement, les logements des Indiens.

Cette liaison entre l'ordre physique et l'ordre social est explicitement fixée dans les *Leyes de Indias* publiées un siècle plus tard (en 1681), fondées sur les ordonnances créées pendant les premières décennies de la vice-royauté de la Nouvelle Espagne⁸.

Entre tanto que la nueva población se acaba procuren los pobladores todo lo possible evitar la comunicacion y trato con los Indios: no vayan á sus Pueblos, ni se dividan, ó diviertan por la tierra, ni permitan que los Indios entren en el circuito de la poblacion, hasta que esté hecha, y puesta en defensa, y las casas de forma, que quando los Indios las vean, les cause admiracion, y entiendan, que los Españoles pueblan alli de assiento, y los teman y respeten, para desear su amistad, y no los ofender (*Leyes de Indias*, livre IV, titre VII)

On peut en conséquence déduire de cette législation que la séparation géographique de la "ville espagnole" et de la "ville des Indiens" eut à peine le temps d'être une réalité.

Les implications de l'identification de la culture indienne avec le chaos et le désordre sont aussi profondes (et notamment

⁷ Il s'agit de la deuxième carte qui a été dessinée après l'arrivée des Espagnols au territoire mexicain et se trouve à la bibliothèque universitaire Carolina Rediviva, à Uppsala (la première, la "Carte de Cortés" ou "Carte de Nuremberg" se trouve à la Bibliothèque du Congrès, à Washington). La carte, dont l'auteur est inconnu, n'est pas faite à l'échelle appropriée, mais elle inclut les principaux bâtiments, chemins et canaux de la ville, ainsi que quelques plantes, animaux et citoyens.

⁸ En fait, on peut considérer les *Leyes de Indias* comme une compilation des lois précédentes: les "Leyes de Burgos" sanctionnées en décembre 1512; les "Leyes nuevas", créées en 1542 après la controverse initiée par Bartolomé de las Casas sur le traitement des Indiens; et les "Ordenanzas de Alfaro", écrites en 1612 par Francisco de Alfaro, où la liberté des Indiens est établie formellement.

persistantes) que frappantes : l'œuvre de Cervantes de Salazar entend non seulement communiquer l'apparence et l'organisation de la ville de Mexico ; mais surtout contribuer à la fixation du discours officiel sur la Nouvelle Espagne : défendre la réussite de la conquête, et par conséquent l'établissement de la ville en tant que centre urbain stabilisé et fonctionnel, en attribuant l'ordre sur le plan au projet civilisateur espagnol.

Les descriptions de Cervantes de Salazar sont très élogieuses. Il fait appel aux centres urbains les plus appréciés d'Occident (Rome, Venise, Valladolid,...) –dans un argument d'autorité– et les établit comme points de comparaison pour souligner la beauté, le nombre d'habitants et la prospérité de la ville de Mexico. C'est clair qu'une partie fondamentale de l'intention persuasive de cette œuvre est de convaincre le lecteur que la capitale de la Nouvelle Espagne possède les conditions nécessaires pour faire partie de l'ensemble des grands établissements urbains dans les annales de l'histoire d'Occident.

Alfaro: [...] ¿Y quién habita este barrio en que entramos, tan notable todo él por sus grandes y elevadas casas, tan extenso [...]? Zuazo: Le ocupan vecinos nobles, y entre ellos algunos de los que sujetaron al dominio del emperador estas regiones desconocidas a los historiadores: Cervantes, Aguilares, Villanuevas, Andrades, Jaramillos, Castañedas, Juárez, otros Ávilas, y los demás que sería largo enumerar. ("Interior de la Ciudad de México" 43)

Alfaro: Lo comenzado promete cosas mucho mayores y más bellas; y si no me equivoco, cuando esté acabada será una obra verdaderamente magnífica, de tanto mérito y fama, que con toda justicia podrá contarse por la octava maravilla del mundo, añadiéndola a las siete tan celebradas por historiadores y poetas. ("Interior de la Ciudad de México" 57)

Dans un geste typiquement baroque, Cervantes de Salazar inclut un jeu de miroirs qui clarifie aussi une de ses intentions en composant ses dialogues. Suazo et Alfaro (deux des personnages) se trouvent face à l'entrée du bois de Chapultepec, dont on distingue sur la porte principale une inscription assez poétique qui déclare le grand parc comme un "espace de divertissement public" au nom du vice-roi Don Luis de Velasco. Au moment où Alfaro demande des informations sur l'auteur de cette inscription, Zuazo lui répond :

Zuazo: Según he sabido, Cervantes Salazar, uno de nuestros profesores, que en cuanto puede procura que los jóvenes mexicanos salgan eruditos y elocuentes, para que nuestra ilustre tierra no quede en la oscuridad, por falta de escritores, de que hasta ahora había carecido.

Alfaro: Mucho debéis al que procura lo principal de todo, que es libraros de quedar sepultados en el olvido". ("Alrededores de México" 66)

Les intentions du témoignage de Cervantes de Salazar sur la ville de Mexico sont, donc, assez manifestes. L'auteur cherche à intégrer la ville et s'inclure lui-même dans le récit hégémonique de l'Histoire ; et par là-même, il contribue à renforcer l'interprétation officielle des événements qui se déroulaient parallèlement à l'écriture de ses œuvres. La ville qu'il décrit comme solide, en réalité, était en mouvement constant ; il s'agit d'un espace qui n'a jamais cessé de changer. Alors dans la tentative de fixer un espace urbain et une société toujours en transformation, on trouve le geste caractéristique de la construction de la connaissance moderne qui commence à apparaître pendant le XVI^e siècle et qui va tracer la voie de la pensée les siècles suivants. Une connaissance basée sur la présence et l'évidence des sens, sur la raison (conçue comme logique) et sur une certaine conception de l'homme qui tend à effacer les différences.

Les dialogues de Cervantes de Salazar sont conçus de telle manière qu'ils émulent une construction de la connaissance fondée sur la présence et l'expérience. Nous avons précédemment mentionné l'utilisation de la forme du dialogue mais les marques de représentation de la langue orale ainsi que de la fluidité de la découverte qui se fait dans le même temps ne sont pas en reste dans le texte : les descriptions vivantes tant d'images comme de textures et d'odeurs de la ville renvoient à l'importance de la présence physique pour obtenir un savoir bien informé.

Par exemple, à la fin de sa visite sur l'un des marchés de la ville, le personnage Alfaro note :

En verdad que son cosas extrañas e inauditas las que me refieres, y con dificultad podrá creerlas quien no las vea. Con ellas se hacen ya creíbles las que juzgamos portentosas o fabulosas, entre las que los antiguos escribieron ("Interior de la Ciudad de México" 54).

A un autre moment, en parlant de la soif de connaissances innée de l'être humain, Gutiérrez signale qu'elle privilégie "ce que l'on voit pour la première fois" ; les dialogues, donc, veulent reproduire le moment de la perception, de l'émerveillement pour la nouveauté et finalement l'instant de la mise en mots de ce que l'on vient de découvrir. Un style qui caractérise les premiers textes écrits du point de vue européen sur le continent Américain.

C'est-à-dire que, l'œuvre de Cervantes de Salazar se situe dans une tradition de textes descriptifs et testimoniaux fortement ancrés dans le moment présent et la perception visuelle, de première main, qui comptent sur l'identification de l'auteur avec le narrateur comme la base de sa vraisemblance.

Il s'agit, alors, d'un exemple clair du paradoxe central au paradigme de connaissance humaniste : celle qui apparaît quand l'objet d'étude —toujours changeant, toujours mobile— est fixé par le langage (surtout par l'écriture) et établi comme une vérité universelle et intemporelle.

Les dialogues de *México en 1554* comptent sur la stabilité et la longévité de la langue écrite, et le prestige du langage institutionnel pour s'assurer un public de lecteurs et pour s'inscrire dans le corpus de la tradition européenne. La ville de Mexico, qui avait été refondée à peine trente ans auparavant, venait de sortir d'une période d'agitation sociale, dont les constantes révoltes des Indiens avaient déterminé beaucoup d'éléments de la vie quotidienne (par exemple, quelques aspects militaires du projet initial de la ville). La capitale de la Nouvelle Espagne était encore au milieu du processus d'établissement de ces institutions fondamentales. Elle était en croissance constante et affrontait des défis incessants à cause des particularités du terrain —notamment la gestion de l'eau. Ainsi, *México en 1554* est un effort pour solidifier la matière fluide qu'était cette capitale fraîchement fondée.

Si l'oralité imitée par le dialogue est essentiellement fugace, éphémère ; l'écriture du dialogue garantit sa persistance. La stratégie textuelle du dialogue mêlé avec l'essai a eu toujours cette ambiguïté : il s'agit d'une théâtralisation du moment où la connaissance est construite. Les dialogues donnent l'impression d'être spontanés grâce à un ensemble de stratégies rhétoriques minutieusement appliqué.

Tout comme beaucoup d'autres textes de caractère testimonial de la même époque, l'œuvre de Cervantes de Salazar prétend transmettre une connaissance objective, neutre et véritable, dont la crédibilité est donnée par la présence du témoin dans un lieu et un moment particuliers. Mais comme toute représentation, les textes parlent autant de l'objet regardé comme du regard même : on lit aussi le réseau de concepts, hiérarchies et attentes derrière les mots choisis, et les objectifs qui ont motivé l'auteur.

On peut dire que l'objectif testimonial, pédagogique et historique de *México en 1554* a été atteint. Aujourd'hui, cette œuvre est valorisée en tant que littérature, mais aussi en tant que document historique et culturel. Et son analyse nous permet de réfléchir sur les hiérarchies et les rapports conceptuels sur lesquels l'histoire du peuple mexicain a été fondée ; plusieurs entre eux sont éléments toujours en vigueur⁹.

⁹ Par exemple, malgré le fait que la ségrégation spatiale entre la "ville indienne" et la "ville espagnole" a disparu presque immédiatement —car les espagnols ont commencé à élargir ses propriétés sur des terrains autrefois cédés aux Indiens, selon la population grandissait; et, à son tour, les Indiens

Quant à la conception de la ville, on constate que le style de design urbain inauguré en Europe pendant la Renaissance reste encore le standard pour qualifier et valoriser tout établissement humain, et le lien conceptuel entre grande ville et peuple civilisé (ce qui est énormément problématique) a à peine été démonté dans les discours officiels.

D'ailleurs, si la construction de la ville moderne de Mexico a commencé sur une conception à l'origine pensée pour une géographie entièrement différente (les terrains plus arides qui caractérisent l'Europe occidentale), les siècles suivants n'ont pas mené un vrai changement dans cette conception. La distance entre l'idéal de ville et de modernité importé d'Europe et la réalité du terrain de la vallée de Mexico devient visible chaque fois que la population est confrontée à des défis dus à l'instabilité du sol, à la nappe souterraine, aux tremblements de terre et aux conditions climatiques.

Ce contraste entre un modèle étranger et une réalité locale reste une des principales problématiques pendant toute l'histoire mexicaine. Il s'agit d'un écart dû à l'universalisation des concepts, dû à la foi typiquement moderne en la validité universelle des connaissances créées dans un contexte particulier. L'œuvre de Cervantes de Salazar peut être lue comme un témoignage de la pensée de la Renaissance mise en pratique. Un côté de la médaille de l'humanisme est lumineux : il nous offre un esprit critique, construit sur l'échange ouvert des idées, et sur la base de l'universalisme, il nous permet d'imaginer une véritable égalité sociale et des droits pour tous ; mais de l'autre côté, l'humanisme regroupe toutes les différences sous des concepts généraux : il suppose une même notion de progrès pour tous, une même conception de civilisation, il décide ce qui peut être nommé ordre et harmonie, et jette tout le reste dans le domaine du chaos.

La structure symbolique inaugurée en ce moment historique pour la ville de Mexico et pour la population mexicaine a été remise en question pendant des siècles. Mais aujourd'hui, elle possède encore une force discursive qui la rend difficile à déraciner. Il est néanmoins indispensable de poursuivre la mise en doute de la pensée universaliste et l'abolition des différences qui en découlent.

ont dû se déplacer vers le centre ville, où ils pouvaient travailler—, on a pu constater pendant le XVIIe siècle la prolifération de différentes castes dans la société de la Nouvelle Espagne. Et la stratification sociale liée à l'origine ethnique n'a pas du tout disparu au Mexique.

Bibliographie

- Beristáin, Helena, *Diccionario de retórica y poética*, Mexico: FCE, 1995.
- Cervantes de Salazar, Francisco, *México en 1554. Tres diálogos latinos*, introducción de Miguel León-Portilla, traducción de Joaquín García Icazbalceta, Mexico: UNAM, 2001.
- Cruz Rodríguez, Ma. Soledad, "La emergencia de una ciudad novohispana: la Ciudad de México en el siglo XVII", *Espacios de mestizaje cultural: Anuario conmemorativo del V Centenario de la llegada de España a América*, Mexico: Universidad Autónoma Metropolitana, 1991. 89-115.
- Camacho Cardona, Mario, "Estructura de las ciudades novohispanas", *Revista de Acatlán Multidisciplina*, Universidad Nacional Autónoma de México, 11 (novembre-décembre), Mexico. 19-29. Web. 14 octobre 2017
<<http://www.acatlan.unam.mx/repositorio/general/Multidisciplina/Segunda-Epoca/mult-1994-11-02.pdf>>
- De la Maza, Francisco, *La Ciudad de México en el siglo XVII*, México: FCE, 1985.
- Gage, Thomas, *Nuevo reconocimiento de las Indias Occidentales*, México: SEP, 1982.
- Medina, Carmen, "De Tenochtitlán a Uppsala: la historia del mapa de México", 2008. 1-9. Web. 20 septembre 2017
<http://www.naua.se/Mexico07/Pub/Documentos/Carmen_Medina_P.pdf>
- Montagne, Véronique, "Le dialogue à la Renaissance : notes sur la théorisation contemporaine du genre", *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, CXI, 4 (octobre 2011). 789-817.
- Pearson, Caspar. *Humanism and the Urban World: Leon Battista Alberti and the Renaissance City*, University Park: The Pennsylvania State University Press, 2011.
- Perelman, Chaïm, "Dialectique et dialogue", *Les Études Philosophiques*, 3 (juillet-septembre 1970). 333-338.
- Perelman, Chaïm et Lucie Olbrechts-Tyteca, *Traité de l'argumentation*, Bruxelles, Editions de l'Université de Bruxelles, 2000.
- Recopilación de leyes de los reynos de Las Indias...*, Madrid: Iulian de Paredes, 1681. Web. 20 septembre 2017
<<http://fondosdigitales.us.es/fondos/libros/752/830/recopilacion-de-leyes-de-los-reynos-de-las-indias/>>

Numéro 11, articles

Cartographie narrative de Mexico

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

Citation recommandée : Martín Santamaría, Enrique. « Cartographie narrative de Mexico ». *Les Ateliers du SAL* 11 (2017) : 34-41.

L'effet est sans doute différent pour qui est né là-bas, mais le premier contact d'un visiteur avec Mexico est toujours accablant et quelque peu irréel. Comme lorsqu'on entre dans une cathédrale gothique et qu'on se sent tout petit face aux dimensions de l'univers, arriver à Mexico nous confronte à la modernité même et à ses villes infinies. Dès que nous apercevons les premières maisons, et jusqu'à l'atterrissage, l'avion survole pendant plus de trente minutes une ville que ne finit jamais. Initialement conçue pour occuper la vallée de Mexico, elle est finalement partie à l'assaut des collines qui l'entourent et s'est perdue au-delà d'horizons auxquels on a dû trouver des noms. C'est la carte de visite de la métropole la plus peuplée de l'Amérique Latine: celle qui a le plus de musées, celle qui consomme le plus d'eau en bouteille, celle qui génère le plus de déchets. La première fois, avant d'atterrir, je me souviens d'avoir imaginé à quoi ressemblerait une carte de cette ville. Je me demandais s'ils la vendraient par sections ou, s'il y aurait des plans d'un seul tenant, s'ils seraient assez précis pour faire figurer toutes les rues que je devinais d'en haut.

J'avais loué une chambre dans une grande maison dans le quartier de Coyoacán et la première chose que je vis à l'entrée fut une immense carte collée sur le mur de la salle de séjour, au-dessus du canapé. Je ne l'ai jamais mesurée, mais aujourd'hui dans mon souvenir elle me semble faire deux mètres de haut et un de large. Elle représentait toute la ville de Mexico à l'arrière-plan, recouverte d'une grille irrégulière qui symbolisait la division administrative en seize délégations. Celles du sud – Tlalpan, Milpa Alta – étaient énormes et ainsi les autres semblaient être de petits quartiers que j'imaginai très densément peuplés. À ce moment-là, je pensais qu'un autre locataire aurait sans doute vécu une expérience semblable à la mienne. J'imaginai mon prédécesseur, laissant là son sac à dos, fasciné par la même image que moi j'avais vue, courant vers une papeterie pour acheter une carte qui lui permettrait de prendre ses premiers repères.

Pour connaître une ville, on a besoin de cela, de repères, et plus elle est grande, plus le besoin s'en fait sentir. Fredric Jameson a inventé le terme *cognitive mapping* pour décrire la stratégie de l'individu pour se repérer dans la ville moderne, conçue comme "above all the space in which people are unable to map (in their minds) either their own positions or the urban totality in which they find themselves" (Jameson, *Post-modernism, Or, The Cultural Logic of Late Capitalism* 51). Il s'agit de chercher des références, des espaces significatifs qui aident le sujet à se penser par rapport à une réalité sociale complexe, débordante de significations et en apparence impossible à représenter. Ainsi, j'étais persuadé que si je

commençais à construire mon propre monde à partir de l'échelle microscopique, j'atteindrais ensuite l'échelle du petit, et j'ouvrirais lentement mon horizon ; je pourrais alors sentir mon appartenance à une ville qui au début me réduisait presque à la non-existence.

De cette façon j'ai découvert que dans ma chambre dix-huit cafards morts m'attendaient patiemment, que le dernier étage était, en fait, une grande terrasse lumineuse, pleine de plantes, et que deux bananiers y soutenaient un hamac. J'ai découvert aussi qu'il y avait cinq chambres, des livres, des disques vinyles et des tasses à café ayant récemment servi. Une fois le premier examen passé, je suis sorti et j'ai appris que les seuls voisins que j'allais avoir étaient les propriétaires – et clients – d'une pizzeria populaire dans le quartier, et que la rue où j'habitais – « Felipe Carrillo Puerto » disait le panneau – était occupée par plusieurs *taquerías*, trois librairies, un magasin de sacs à main, un magasin de chaussures et, surtout, des gens qui allaient et venaient. A toutes les heures. C'était une rue presque piétonne qui aboutissait à une place où une église semblait structurer depuis le passé la vie de ce village qui déjà n'en était plus un, englouti par une ville qui s'étendait vers l'extérieur comme une tache d'huile sur la nappe. Là, pendant que je regardais l'église, j'ai perçu un son auquel je n'avais pas prêté attention jusque-là, mais je savais qu'il était là depuis le début. C'était un orgue de Barbarie désaccordé, joué par un homme qui faisait la quête avec sa casquette traditionnelle. « C'est ça le son du Mexique! » cria-t-il fièrement après s'être rendu compte de mon intérêt. C'était vrai. La mélodie semblait tellement faire partie de la vie de la place qu'il me coûtait d'admettre que ces instruments n'avaient jamais été fabriqués là, mais étaient arrivés dans ce pays avec les immigrants allemands des années 1880, qui les louaient à des particuliers pour en jouer dans les sérénades traditionnelles. Au fil du temps, on a cessé de les fabriquer en Allemagne et ils se sont répandus dans toute la ville de Mexico, transformant leur mélodie en une bande-son populaire de la ville.

Ce croisement des temps et des cultures, qui annonçait des relations occultes pour le regard insouciant du nouveau venu, montrait la complexité d'une ville avec une infinité de couches assemblées au hasard les unes sur les autres. Je me suis souvenu d'une scène du documentaire de Tristán Bauer sur Julio Cortázar, où on le voit marcher dans les rues de Paris. Un instant, il s'arrête devant un mur plein de publicités et d'affiches et dit:

En general la gente pasa y mira el último, el que está pegado encima. [...] Para mí, una pared llena de carteles tiene algo

siempre de mensaje, es una especie de poema anónimo porque ha sido hecho por todos, por montones de pegadores de carteles que fueron superponiendo palabras, que fueron acumulando imágenes, y luego algunas caen y otras quedan, y los colores se van combinando (Bauer, *Cortázar* min 38).

En réalité, ce processus ne finit jamais: le temps griffe les vieilles affiches qui sont remplacées par d'autres ; nous prenons des significations et des matériaux anciens et les transformons en de nouveaux matériaux qui expliquent mieux le monde d'aujourd'hui. Ainsi, comme dans la scène de Cortázar, les sociétés se succèdent en essayant d'interpréter certaines de ces combinaisons arbitraires, produisant de nouveaux messages que d'autres viendront expliquer par un regard inédit. C'est alors que je pensai à Mexico comme un réseau de fausses pistes, d'histoires croisées et de temps recouverts, et je me suis souvenu de Walter Benjamin et de son idée de la ville moderne comme un espace où les traces de la foule anonyme se perdent (Benjamin, *Libro de los pasajes* 445-450). La ville comme un mystère. Ou peut-être la ville comme un texte qui ne cesse d'être écrit, mais que nous devons nous efforcer de déchiffrer si nous aspirons à comprendre quelque chose. Je me voyais comme un flâneur. Comme un détective. Comme un lecteur qui devait être attentif à un scénario infiniment plus complexe que celui que j'avais prévu dans l'avion. Infiniment plus grand, infiniment plus mobile, où des images, des gestes et des mots venant de différents lieux, de différents temps et de différents groupes sociaux ont créé une carte alternative qui a plus à voir avec l'expérience que nous avons de la ville qu'avec ce qu'évoque une carte conventionnelle.

En réalité, on n'arrive pas à Mexico sans rien en savoir. La première expérience de la ville n'a pas lieu lors de l'atterrissage de l'avion, mais elle est construite sur les ruines des expériences des autres. Avant de consulter la carte, nous commençons à connaître la ville à partir de l'esquisse qui est née de l'imaginaire collectif de ses habitants. Cette esquisse est toujours imprécise, mais elle contient quelques références qui servent comme des coordonnées géographiques pour les premiers jours : les boléros d'Agustín Lara, l'architecture de Juan O'Gorman, le tremblement de terre de 1985, l'œuvre de Frida Kahlo, celle de Diego Rivera, la Coupe du Monde de 86, la légende d'*El Santo* – le lutteur –, le cinéma de Buñuel, le Mexico de Carlos Monsiváis, le massacre de Tlatelolco. Culture haute ou culture basse, sont en fait des éléments strictement populaires qui circulent constamment dans les conversations, les affiches, les noms des rues, les romans, les souvenirs et les films, traversant sans difficultés les décennies et les classes sociales. Ce sont des repères auxquels tous les habitants peuvent se raccrocher, si ce n'est de par leur

expérience personnelle, par celle que d'autres ont partagée avec eux ; parce qu'ils fonctionnent plus comme des récits que comme des faits vérifiables. Ces éléments, qui articulent la communauté, fonctionnent comme des espaces ouverts, où l'histoire de chaque individu entre et sort, construisant indéfiniment un plan élaboré par les habitants d'hier et d'aujourd'hui.

Ainsi, je commençai bientôt à me rendre compte que Mexico était avant tout une ville de conteurs. Un texte immense construit par des voix croisées infinies, d'hommes et de femmes avec un accent *chilango*, mais aussi du nord, espagnol et argentin ; un texte truffé d'anglicismes, mais aussi de mots d'origine nahuatl qui combinaient d'une manière bizarre à mes oreilles le « t » et le « l » : « huitlacoche », « tlacuache », « tlayuda ». Cela me suggérait un sens illusoire qui m'a entraîné vers le centre même d'une ville qui devenait peu à peu un protagoniste et bien plus qu'un simple un décor. Dans *La región más transparente*, Carlos Fuentes dessine un Mexico qui tient la promesse de l'industrialisation tout aussi rapidement qu'il trahit les espoirs de la Révolution. En quelques années, le District Fédéral, capitale périphérique, devient l'une des grandes métropoles du monde. Les immigrants de tout le pays, attirés par un dynamisme économique imparable, ont peuplé une ville qui a débordé de ses limites, engloutissant les villes environnantes et ajoutant de plus en plus de délégations à une carte dont la forme changeait d'une minute à l'autre. Tout au long du roman de Fuentes, des théâtres nouveaux, des prisons, des bâtiments publics, des églises, des bureaux de télégraphe, des casinos, des marchés sont représentés. Mais surtout, ce sont des histoires nées de ce nouveau territoire qui sont racontées. Aristocrates, politiciens et toreros ; prostituées, bureaucrates et sans-papiers. Tout le monde raconte son histoire. Tous, voyageurs nouveaux parvenus à un monde qui n'existait pas auparavant, essaient de trouver des repères qui leur permettent de donner un sens à leur vie dans une ville de plus en plus anonyme. Ainsi, cinquante ans après la publication de *La región más transparente*, j'étais, comme l'un de ses personnages, dans un territoire où des histoires se succédaient continuellement. Certaines officielles et d'autres privées ; certaines réelles – et pas forcément les officielles – et d'autres fictives, toutes circulaient à toute vitesse de bouche en bouche, en se transformant légèrement à chaque récit, mais alimentant toujours une ville avide d'histoires, décidée à revendiquer la paternité de cette phrase qui affirme que « rien ne s'est passé comme on le raconte, mais tout est vrai ».

Ricardo Piglia, lors d'une conférence tenue au Chili en 2007 et qui a été publiée sous le titre de *El arte de narrar*, distingue deux

grandes traditions culturelles en Occident, associant une ville à chacune d'entre elles. Si Athènes représente l'invention de la philosophie, « la tradition grecque du concept », Jérusalem incarne « la tradition narrative de la Bible » (Piglia, *El arte de narrar* 347). Alors que la première conçoit la connaissance en termes de catégories capables de fermer la signification, la deuxième le fait en termes de récits, à travers des paraboles et des fables qui visent à faire connaître la vérité par une route certainement plus sinueuse. Dans son célèbre essai sur le conteur, Benjamin dit : « [C]'est le fait du narrateur né que de débarrasser une histoire, lorsqu'il la raconte, de toute explication » (Benjamin, *Écrits français* 211). De ce point de vue, Mexico est beaucoup plus proche de Jérusalem que d'Athènes. Moins soucieux de la vérité que pour rester en vie dans le récit, beaucoup plus intéressé par l'ouverture que par la fermeture des histoires, Mexico laisse entendre, montre, insinue, produisant une lecture ambiguë des choses de manière séduisante. Sergio Pitol commence *El arte de la fuga*, en se référant à l'oubli de ses lunettes dans un train alors qu'il se rendait à Venise : "Se me escapaban los detalles, se desvanecían los contornos ; por todas partes surgían ante mí inmensas manchas multicolores, brillos suntuosos, pátinas perfectas. Veía resplandores de oro viejo donde seguramente había descascaramientos en un muro" (Pitol 10). Juan Villoro a défini la prose de Pitol comme "un manto de agua" (Villoro, *El asedio del fuego* 4). En réalité, ses récits semblent se développer après un brouillard de confusion qui nous empêche de savoir ce qui se passe réellement de l'autre côté. Il offre des indices, souvent faux, et l'approche de l'énigme est toujours oblique, couvrant des zones proches du mystère, mais sans le traiter directement. Pitol crée des lecteurs myopes comme le fait Mexico avec ses habitants et ses voyageurs : narrateurs sans solution, myopes par vocation, ils forment un tissu d'histoires qui ne fait que se propager et changer leur apparence.

Nous avons dit que l'art de la narration est l'art « de débarrasser une histoire de toute explication », un trait que Benjamin attribue à la tradition orale, par opposition à l'art du roman, dont la dépendance au livre produit des écrivains et des lecteurs solitaires qui n'ont pas besoin de la communauté pour recréer des expériences.

La tradition orale [...] est autrement constituée que ce qui fait le fond du roman. Ce qui oppose le roman à toute autre forme de prose et avant tout à la narration, c'est qu'il ne procède pas de la tradition orale ni ne saurait la rejoindre. Ce que le narrateur raconte, il le tient de l'expérience, de la sienne propre ou de l'expérience communiquée. Et à son tour il en fait l'expérience

de ceux qui écoutent son histoire. Le romancier, par contre, s'est confiné dans son isolement. (Benjamin, *Écrits français* 208)

Comme on le sait, le déclin du récit correspond pour Benjamin à l'émergence des temps modernes, qui trouve dans la ville le meilleur exemple de l'anonymat et la désarticulation de la communauté. Il ne semble pas y avoir de meilleur candidat pour représenter ce changement d'ère que Mexico, *la métropole* de l'Amérique latine. Et pourtant, on trouve dans sa littérature une constante qui pointe dans la direction opposée, puisqu'en même temps elle semble se déclarer héritière de la tradition orale la plus ancienne. C'est le Mexico d'*Aura*, dans laquelle un jeune historien est responsable de la commande des mémoires d'un général dans lesquelles émergent des mythes préhispaniques qui sont transformés en quelque chose d'autre par le passage implacable du récit. C'est aussi le Mexico et ses rues où circule le chauffeur de taxi de *Ojerosa y pintada* d'Agustín Yáñez, collectant des histoires de jeunes bohèmes, de militaires, d'adolescents nerveux et d'aristocrates dépassés en pleine formation de nouveaux mythes, ceux de l'argent et du pouvoir. C'est le Mexico évoqué par Roberto Bolaño dans *Los detectives salvajes*, où Arturo Belano et Ulises Lima suivent, d'une manière obsessionnelle, les traces des récits portant sur une poète dont on ne sait rien. Enfin, c'est le Mexico de *El testigo*, de Juan Villoro, qui est le Mexico du retour, après vingt ans de vie en Europe, d'un homme sans qualités qui assiste et participe à la représentation de la comédie humaine du XXI^{ème} siècle, pleine de conspirateurs politiques, d'enseignants médiocres et de trafiquants de drogue, véritables héros des récits oraux contemporains.

Mais ce serait une erreur de considérer ces romans comme de simples représentants ou des imitateurs d'une ville réelle et concrète. Ils y participent ; avec leurs histoires, ils nourrissent l'imaginaire collectif des promeneurs qui les parcourent, qui les intègrent dans leur expérience, transformant la vision de la ville qu'ils habitent. "Storytelling is an essential form of mapping, of orienting oneself and one's readers in space", explique Robert Tally, "if the writer is a mapmaker, the critic is a map-reader, who –like all map-readers– also creates new maps in the process" (*On Literary Cartography* párr. 13). Celle de Mexico est une carte avec des bords estompés, ou peut-être une carte sans bords du tout, qui semble parfois être créé pour désorienter, plutôt que pour guider, un lecteur qui marche à tâtons dans ses rues, traçant à son tour des routes comme la mienne, une de plus parmi toutes celles qui sont incorporées dans la carte interminable des expériences racontées et lues.

Bibliographie

- Bauer, Tristán. *Cortázar*. Productora La zona, 1994.
- Benjamin, Walter. *Écrits français*. Ed. Jean-Maurice Monnoyer. Paris : Gallimard, 1991.
- _____. *Libro de los pasajes*. Trads. Isidro Herrera, Luis Fernández y Fernando Guerrero. Ed. Rolf Tiedemann. Madrid: Akal Ediciones, 2005.
- Bolaño, Roberto. *Los detectives salvajes*. Barcelona: Editorial Anagrama, 1998.
- Fuentes, Carlos. *Aura*. Ciudad de México: Era, 2003.
- _____. *La región más transparente*. Barcelona: Alfaguara, 1998.
- Jameson, Fredric. *Postmodernism, Or, The Cultural Logic of Late Capitalism*. Nueva York: Duke University Press, 1991.
- Piglia, Ricardo. "El Arte de Narrar". *Universum*. N°1, vol. 22 (2007): 343-48.
- Pitol, Sergio. *El arte de la fuga*. Barcelona: Anagrama, 2005.
- Tally, Robert T. "On Literary Cartography: Narrative as a Spatially Symbolic Act". *New American Notes Online*. N°1 (2011). Web.
- Villoro, Juan. *El testigo*. Barcelona: Anagrama, 2004.
- _____. "El asedio del fuego". *Material de lectura*. N°9 (2007): 3-6.
- Yáñez, Agustín. *Ojerosa y pintada*. Madrid: Drácena Ediciones, 2016.

Une lecture géocritique de la ville de Mexico dans l'œuvre de Carlos Fuentes, José Emilio Pacheco et Bernardo Esquinca

Erik Le Gall

Université Paris-Sorbonne

legall.erik@laposte.net

Citation recommandée : Le Gall, Erik. « Une lecture géocritique de la ville de Mexico dans l'œuvre de Carlos Fuentes, José Emilio Pacheco et Bernardo Esquinca ». *Les Ateliers du SAL* 11 (2017) : 42-51.

Rubén Darío, chef de file du modernisme hispano-américain, écrit dans le poème « Tutecotzimí » (1890) :

Al cavar en el suelo de la ciudad antigua,
la metálica punta de la piqueta choca
con una joya de oro, una labrada roca,
una flecha, un fetiche, un dios de forma ambigua,
o los muros enormes de un templo. Mi piqueta
trabaja en el terreno de la América ignota (Darío 493).

Dans un contexte proprement américain, le nicaraguayen met en scène un « je » poématique archéologue, qui construit la ville par la fouille. À Mexico, la ville coloniale et actuelle s'élève sur les ruines de l'ancienne capitale de l'empire *mexica* ou aztèque, Tenochtitlan. Octavio Paz, dont l'œuvre est traversée par un profond questionnement de l'histoire nationale, forge l'expression "un pasado enterrado pero vivo" (Paz, Ríos 27) afin de désigner un substrat enterré, latent. Datant principalement de l'époque préhispanique, il attendrait une occasion – ou un prétexte – pour refaire surface et agir sur la ville contemporaine. Bertrand Westphal, fondateur de la discipline géocritique, a pour ambition de ramener l'espace référentiel au cœur de l'analyse littéraire (*La géocritique : réel, fiction, espace* 187). Il estime qu'il est capital d'examiner le regard que portent différents auteurs sur un espace. Le lieu devient en effet le point de convergence des perceptions des écrivains (*ibid.*). Soucieux de rendre compte de la diversité des points de vue sur la ville, nous avons choisi d'examiner l'œuvre de trois auteurs mexicains : Carlos Fuentes, José Emilio Pacheco et Bernardo Esquinca. Carlos Fuentes (1928-2012) est considéré comme l'écrivain fondateur d'une littérature spécifiquement urbaine prenant pour cadre Mexico. Dans son recueil de contes *Los días enmascarados* (1954) puis dans le roman *La región más transparente* (1958), il formalise le motif du passé enterré, qui devient un *topos* des lettres mexicaines. José Emilio Pacheco (1939-2014) est sans doute l'un des premiers à présenter un point de vue critique et humoristique vis-à-vis du thème. Bernardo Esquinca (né en 1972) renouvelle cette image dans le roman noir *Toda la sangre* (2013).

Bertrand Westphal postule que « l'espace se transforme à son tour en fonction du texte qui, antérieurement, l'avait assimilé » (Westphal, *La géocritique mode d'emploi* 21).

Nous examinerons donc comment la résurgence du passé enterré suscite un retour critique sur l'histoire qui contribue à resémantiser l'espace de la ville dans leur œuvre.

Les logiques qui sous-tendent la superposition des couches temporelles rendent possibles la résurgence et les manifestations d'un passé enterré dans la ville. Suite à l'interaction entre les

différentes époques, la dialectique espace-littérature-espace (*ibid.*) resémantise l'espace référentiel.

1. La superposition des couches temporelles

1.1 Mexico : une ville façonnée par la destruction et la stratification des villes du passé

La discursivité propre à la littérature offre un espace d'expression à différentes voix, qui expriment différents discours au sujet de la ville. Selon Bertrand Westphal, elle réordonne par le biais de la sensibilité ce qui apparaît comme confus dans le monde (*La géocritique : réel, fiction, espace* 63). Nous tisserons des liens entre ces discours et regards afin de reconstituer, sinon la ville, son reflet mouvant. Gonzalo Celorio écrit qu'à Mexico chaque époque impose sa propre vision de la modernité. Elle détruit en grande partie les expressions architectoniques antérieures et les recouvre (Celorio 15). Mexico représente donc l'antithèse de Rome l'éternelle, même si la richesse archéologique de la capitale mexicaine fait qu'elle se prête à la comparaison. Mexico est donc une ville palimpseste (Fouques 35) qui conserve en son sous-sol la trace des villes du passé.

Comme le suggère l'image du palimpseste empruntée à Genette, ces vestiges sont principalement de nature poétique. Presque intégralement détruits, leur nature ne peut être qu'éthérée (Celorio 31). Le Templo Mayor en est l'exemple paradigmatique : seules ses bases ont été épargnées de la furie dévastatrice de la Conquête espagnole. La seule image permanente de la ville originelle est une image de destruction, celle d'un lieu ruiné (Celorio 13). La couche temporelle la plus représentée est celle qui correspond à la ville précolombienne. Sa destruction serait à la source d'un sentiment de culpabilité (Di Biase Castro 298). Le centre ancien de Mexico est sans conteste l'espace qui attire le plus l'attention des écrivains.

Dans le quartier de Tlatelolco, dernier bastion de résistance à l'envahisseur, la superposition des temporalités dans la ville a été mise à jour par l'urbanisme et l'archéologie. Sur la célèbre Place des Trois Cultures, les ruines d'un temple *mexica* côtoient un couvent colonial et de grands ensembles des années 1960. Dans *Toda la sangre*, Bernardo Esquinca souligne la prégnance du passé enterré en ces lieux, qui deviennent le théâtre d'un crime reproduisant la symbolique du sacrifice précolombien : "podría tratarse de Tlatelolco, el lugar en que estuvo el mercado de la antigua Tenochtitlán. Ahora había ahí unos multifamiliares, pero también ruinas prehispánicas" (Esquinca 43). Ainsi, au sein d'une même œuvre littéraire, plusieurs niveaux temporels se rencontrent et se confrontent.

1.2 Une superposition des couches temporelles qui complique la lecture du texte de la ville

La superposition des nomenclatures successives, à la surface même de la ville contemporaine, sème la confusion : "Las nomenclaturas han sido revisadas, superpuestas, confundidas" (Fuentes, *Aura* 11). Les signes conçus pour s'orienter dans l'espace du centre ajoutent au trouble de Felipe Montero, le protagoniste d'*Aura* de Carlos Fuentes.

Le langage architectural est affecté par un phénomène de conglomération : "este conglomerado de viejos palacios coloniales convertidos en talleres de reparación, relojerías, tiendas de zapatos y expendios de aguas frescas" (*ibid.*) laisse place, dans les étages supérieurs, à un intérieur figé dans le passé, à l'image de ses occupantes.

La condition de la permanence du lieu est d'échapper à la ville moderne qui l'entoure. Dans le conte "Tlactocatzine, del jardín de Flandes", du même auteur, la maison de maître qui abrite le fantôme de l'impératrice Carlotta se soustrait à la temporalité présente, malgré le désir de son propriétaire de livrer la demeure en pâture à la promotion immobilière (34).

1.3 Un passé enterré aux potentialités latentes

Suite à la Conquête et à la colonisation, la proportion de vestiges conservés est minime si on la compare à la richesse de la ville préhispanique. La voix narrative de "La fiesta brava" de José Emilio Pacheco décrit le Musée d'Anthropologie en ces termes : "aquí está casi todo lo que sobrevivió a la destrucción de México-Tenochtitlán, la gran ciudad enterrada bajo el mismo suelo que, señoras y señores, pisan ustedes" (64).

L'archéologue Eduardo Matos Moctezuma qualifie les statues païennes ensevelies – beaucoup d'entre elles ayant été détruites ou mutilées – de « pierres niées » (Matos Moctezuma 24). Au-delà de la volonté d'imposer un nouvel ordre culturel et religieux sous l'égide de l'Espagne catholique, il importe de se prémunir de leurs pouvoirs. L'évêque colonial du premier chapitre de *Toda la sangre* affirme donc : "debajo de nuestros templos, palacios e instituciones, hay una serie de piedras que dan testimonio del pasado bárbaro y sanguinario de esta ciudad. En mi opinión, no les arrojamus suficiente tierra encima" (11). Le vendeur ambulante de "La Fiesta Brava" propose à Keller, touriste américain, d'admirer la "Piedra Pintada". Ce vestige secret n'aurait pas été découvert lors du percement du métro. Le personnage identifie l'oubli de ces pierres par les habitants de Mexico comme la cause de l'oppression coloniale: "los españoles la sepultaron en el lodo para que los vencidos perdieran la memoria de su pasada grandeza y pudieran ser despojados de todo, [...] convertidos en bestias de trabajo y de carga" (70).

La narration a tôt fait de mettre fin à la rêverie de Keller qui imagine une Tenochtitlan intacte sous la ville actuelle : "pero, capitán Keller, no hay nada semejante, sólo de trecho en trecho aparecen ruinas, fragmentos de adoratorios y palacios aztecas" (71). La réutilisation des pierres dans le bâti colonial rend cela impossible : "cuatro siglos atrás sus piedras se emplearon como base, cimiento y relleno de la ciudad española" (*ibid.*). Contre toute attente, c'est ce même procédé qui instaure une certaine continuité entre la ville préhispanique et coloniale. Le *tezontle*, pierre volcanique rouge sang, est un marqueur fort de l'identité de la ville au fil des siècles. Dès la poésie novohispanique de Solís Aguirre, elle rappelle le passé de sang de la ville (Celorio 58). Dans *Aura*, "[la] unidad del tezontle" se démarque du chaos hétéroclite des bâtiments envahis par des échoppes. L'idée de superposition investit la structure même des œuvres : dans "*La fiesta brava*", deux niveaux de fiction se succèdent et finissent par se rejoindre. Au niveau du conte enchâssé succède le niveau de l'« écrivain » intradiégétique du conte. Ils se rencontrent quand l'écrivain voit son personnage dans le métro et finit par être sacrifié de la même manière que l'était le personnage du conte. L'image du "sustrato prehispánico enterrado pero vivo" (93) était le motif du refus du conte de Quintana par son potentiel éditeur Arbeláez. Il la considérait comme une thématique datée et épuisée par Carlos Fuentes. C'est sa mention qui permet de passer d'un niveau de fiction à l'autre, dans l'espace du métro qui relie la ville préhispanique à la ville moderne.

2. La résurgence et les manifestations du passé enterré

2.1. La contre-conquête, le crime et le sacrifice : des modalités violentes de susciter le retour du passé

Le retour du passé enterré frappe souvent par sa violence. Il s'agirait en effet d'un choc nécessaire, qui serait salutaire ou au contraire fatal pour les habitants de Mexico. Nous distinguerons ici deux modalités violentes du retour de ce passé. Le conte "Por boca de los dioses", de Carlos Fuentes, met en scène une contre-conquête. Les habitants de Mexico semblent se retourner contre le personnage d'Oliverio en prenant l'apparence des *Mexica*. Le doute propre au fantastique introduit une dimension humoristique dans la mesure où la potentielle paranoïa du personnage est suggérée.

Les actions des personnages qui souhaitent provoquer le retour du cosmos aboli interrogent des aspects polémiques de l'histoire de Mexico, comme le sacrifice humain. Dans *Toda la sangre*, le personnage de Yólotl est un archéologue formé sur le tas. Il est aussi un assassin qui reproduit la symbolique du

sacrifice. Il précipite le cadavre d'Elisa sur le monolithe de la déesse Tlaltecuhltli au Templo Mayor.

Dans *La región más transparente*, seule Teódula Moctezuma interprète la mort accidentelle de Norma Larraigoiti comme un sacrifice causé par ses mauvais sorts. Un fossé interprétatif se creuse entre crime et rituel. Il souligne la rupture entre la ville préhispanique et contemporaine (Pagnoux 225). L'originalité du roman d'Esquinca réside sans doute en ce qu'il présente, plus qu'une strate inférieure menaçante, un assassin qui répand le fruit de ses crimes en fonction des potentialités de la strate préhispanique qui affleure.

2.2. Les fragments archéologiques catalysent la résurgence du passé

Seuls des fragments témoignent de la force de la vie religieuse précolombienne. Leur survivance représente une chance pour la science et une menace pour la ville dans *Toda la sangre* : "Los conquistadores cometieron un grave error, algo que es una fortuna y una condena al mismo tiempo: no destruyeron todo" (128).

La violence de l'émotion esthétique suscitée par la vue d'une pièce archéologique prélude à la violence du sacrifice. Ainsi l'apathique Keller est-il véritablement fasciné par la statue de la déesse Coatlicue dans *La fiesta brava* : "la violencia inmóvil de la escultura azteca provoca en usted una respuesta que ninguna obra de arte le había suscitado" (66).

Les voix narratives finissent par attribuer aux vestiges une volonté propre, comme le suggère l'article de journal fictif intercalé dans *Toda la sangre* : "Tlaltecuhltli emergió del subsuelo [...]. Su aparición marca el principio del fin" (239).

2.3. L'archéologie intradiégétique

Bertrand Westphal insiste sur la « vocation archéologique » de la géocritique (« La géocritique : réel, fiction, espace » 199). La nécessité de procéder à des « fouilles textuelles » est d'autant plus évidente que l'archéologie est explicitement mentionnée dans les œuvres.

Le personnage de Yólotl, dans *Toda la sangre*, revendique un messianisme qui fonde sa pratique archéologique. Il s'agit pour lui de libérer les anciens dieux en les exhumant : "Otros dioses han sido liberados con el tiempo, pero faltan muchos más. Por eso forcé mi profesión" (164).

Par son accès privilégié au site archéologique et la violence qu'il exerce, il serait capable de renverser le principe d'organisation des couches. Il ferait ainsi du personnage de l'enquêteur Casasola un vestige moderne placé dans le substrat *mexica*: "Yólotl podría torcerle el cuello en un segundo, y

arrojarlo en una de las zanjas de las excavaciones. Nadie se enteraría y sus huesos se mezclarían con las ofrendas de los aztecas" (164). Il manifeste en effet le dessein d'inverser la hiérarchie sensible entre les couches du palimpseste: "Quiere el regreso del mundo prehipánico por encima del moderno" (110).

3. La resémantisation de la ville suite à l'interaction entre les différentes époques et la dialectique espace-littérature-espace

3.1 Du réinvestissement des fonctionnalités premières de l'espace à l'interrogation du lieu de mémoire

L'oubli et le manque d'urbanité des habitants de Mexico sont combattus par une actualisation violente des potentialités de l'espace référentiel. Ainsi dans "La fiesta brava" la ville semble déconnectée de son sous-sol, assimilé à ses entrailles : "abajo está el lago muerto, arriba la ciudad moderna, ignorante de lo que lleva en sus entrañas" (71). L'espace est réinvesti de ses fonctions premières. Casasola, dans *Toda la sangre*, s'étonne de ce que la station de métro Pino Suárez, une des plus fréquentées, puisse être le lieu d'un des crimes de l'Assassin rituel :

- ¿Está seguro? ¿Qué tiene que ver el metro con todo esto?

- Espábilate: ahí hay una pirámide.

Casasola permaneció en silencio: su mente realizaba las conexiones con lentitud, como el metro en la hora pico. (92)

Son crime a du moins le mérite de susciter la curiosité malsaine des passants (93). Ils sont si nombreux et si pressés qu'ils en oublient la présence des ruines d'une pyramide dédiée à Ehécatl, dieu du vent, dans la station de métro.

La muséographie est investie par les mises en scène macabres de Yólotl dans *Toda la sangre*. L'espace de la fenêtre archéologique, où une paroi vitrée est aménagée pour laisser transparaître les vestiges, devient une scène de crime: "Un cuchillo de obsidiana manchado de sangre fue encontrado [...] el día de ayer en una de las ventanas arqueológicas del Antiguo Palacio del Arzobispado" (64). Les pas de Casasola l'emmènent jusqu'au site du Templo Mayor. S'il n'est pas explicitement nommé, la description permet d'identifier peu à peu le lieu. Sont mentionnées tout d'abord les inscriptions gravées sur trois plaques de marbre apposées sur l'édifice du musée. Il s'agit d'écrits de figures de la société coloniale, parmi lesquelles le conquérant Hernán Cortés. Le lecteur peut penser tout d'abord que, gravée dans le marbre, leur parole assigne une signification à l'espace. La citation de Motolinía nous fournit toutefois une clé d'interprétation du lieu, bien différente d'une apologie de la

Conquête ou du colonialisme. La suite du texte de Motolinía ne figure bien évidemment ni sur la plaque de marbre, ni dans le roman. Elle présente la construction de la ville coloniale comme une plaie biblique du fait de la réutilisation des pierres des temples païens et de la mort des indigènes soumis à la dureté des travaux forcés : "La séptima plaga fue la edificación de la gran ciudad de México [...] a otros tomaban debajo los edificios que deshacían en una parte para hacer en otra, en especial cuando deshicieron los templos principales del demonio. Allí murieron muchos Indios" (De Benavente "Motolinía" 29).

3.2 Coatlicue, personnification de Mexico et de son sous-sol

Coatlicue, selon Octavio Paz, révèle les entrailles de l'être (Paz, *El arco y la lira* 132). Elle est associée au sous-sol de la ville et à la lagune enterrée qu'il renferme. De cette manière, elle montre le plus profond de l'identité de la ville. Le roman d'Esquinca commence *in medias res* par une description de son effigie la plus célèbre : "La escultura estaba decapitada. De su cuello salían dos enormes cabezas de serpiente que simulaban chorros de sangre. Los reptiles se encontraban de perfil, y sus ojos, sus colmillos y sus lenguas se unían en el centro formando un rostro de pesadilla" (9). Avant même le sacrifice du personnage de Keller, elle est décrite dans "La fiesta brava" comme "diosa que crea la vida en este planeta y recibe a los muertos en su cuerpo" (66). *Toda la sangre* rend plus concret le caractère corporel ambivalent de la divinité : "tumba y útero al mismo tiempo, en ella morían y renacían todas las cosas " (161).

Par le biais du personnage de Teódula Moctezuma, Carlos Fuentes l'inscrit de manière différente dans l'espace urbain de *La región más transparente*. La vieille dame mentionne implicitement la déesse en faisant allusion à la caractéristique que nous venons d'évoquer : "esta tierra reclama [...] y acaba por tragarse todas las cosas para devolverlas como deben ser" (402). Il est particulièrement frappant que des mythes attribués à la déesse caractérisent son personnage, comme la « jupe » de serpents dont elle conserve les fines peaux : "quería hacerme una falda de fiesta con las pieles de las serpientes" (251). Dans sa cahute à l'orée de la ville, elle a aménagé une fosse funéraire renfermant des statues de dieux préhispaniques ainsi que ses morts (son mari et ses enfants). Elle les déterre parfois et mentionne alors la qualité aquatique du sol de la vallée : "Aquí la tierra es de agua, y luego luego se pudre la madera" (253).

3.3 Les différents espaces et temporalités coexistent

A la surface comme sur le site excavé, passé et présent se côtoient. Les danses des *concheros*, d'inspiration supposément préhispanique, sont décrites comme "atracción turística" mais aussi "modus vivendi" et "recordatorio de una venganza pendiente" (Esquinca 125). Tout est ici une question d'interprétation.

Un usage particulier de la toponymie fait coexister par le verbe les deux villes. Ainsi, dans "La fiesta brava", la digue reliant Tacubaya à Chapultepec et le Paseo de la Reforma coexistent sous le nom de "la acera sobre el lago" (68).

Une vision de la ville se substitue à l'autre, ou la recouvre. Ixca Cienfuegos voit en lieu et place du Zócalo, la place centrale dominée par la Cathédrale, la ville préhispanique et ses habitants. L'image ainsi se dédouble. Si c'est une hallucination, la possibilité de son retour n'est pas écartée : "¿Reaparecerá? – murmuró Ixca, envuelto y arrastrado por la doble imagen" (297).

Différents espaces et différentes temporalités communiquent à Mexico. La temporalité mythique est accessible par un moyen de déplacement moderne, l'ascenseur, dans "Por boca de los dioses". Oliverio atteint ainsi "la tumba honda que reservan a todo el que pisa su suelo, tarde o temprano" (65). Il s'agit d'un lac souterrain s'apparentant aux Enfers des *Mexica*, le *Mictlán*, sur lequel naviguent les dieux : "sobre el lago subterráneo transitaban todos, con sus sonrisas petrificadas, en un sueño de momias sin sepultura" (70).

Teódula Moctezuma postule la survivance du substrat préhispanique et de ses voix sous la ville de Mexico : "pero debajo de la tierra, allá, hijo, en los lugares oscuros a donde sus pies ya no pueden pisotearnos, allá todo sigue igualito, y se escuchan igualitas las voces de donde venimos" (Fuentes, *La región más transparente* 401). Ixca Cienfuegos réfute immédiatement cette affirmation. Il n'en est pas moins certain que la littérature de la ville de Mexico fait la part belle à la pluralité des voix et des villes. En mettant en regard les discours de ces trois auteurs, de leurs personnages et narrateurs, nous nous sommes attachés à restituer la complexité de l'espace référentiel et de sa représentation. Ixca, quant à lui, remonte le temps le long de la Avenida Juárez construite sur les eaux du lac : "el del origen y del destino, los dos plantados sobre la misma avenida, fuese de agua o de cemento" (ibid. 317). Parcourir la ville, parcourir le livre, constituerait sans doute une manière de dérouler, dans un sens ou dans l'autre, le fil du temps.

Bibliographie

- Benavente, Toribio de. *Historia de los Indios de la Nueva España* [1536]. Barcelona: Red Ediciones S.L., 2016.
- Celorio, Gonzalo. *México, ciudad de papel* [1997]. México: Tusquets, 2004.
- Darío, Rubén. *Poesía completa*, Ed. Álvaro Salvador. Madrid: Editorial Verbum, 2016.
- Di Biase Castro, Elisa. *La ciudad de México: cuerpo y materia* (thèse de doctorat). Madrid: Universidad Complutense, 2014.
- Esquinca, Bernardo. *Toda la sangre*. México: Almadía, 2013.
- Fouques, Bernard. « Mexico, ville palimpseste : *La región más transparente* de Carlos Fuentes ». *Mémoire(s) de la ville dans les mondes hispaniques et luso-brésilien*. Berne: Peter Lang, 2005. 35-47.
- Fuentes, Carlos. *Aura* [1962]. México: Era, 2014.
- _____, "Por boca de los dioses" [1954]. *Los días enmascarados*. México: Era, 1982. 53-72.
- _____, "Tlactocatzine, del jardín de Flandes" [1954]. *Los días enmascarados*: México: Era, 1982. 34-45.
- Matos Moctezuma, Eduardo. *Las piedras negadas. De la Coatlicue al Templo Mayor*. México: Lecturas mexicanas, 1998.
- Pacheco, José Emilio. "La fiesta brava" [1972]. *El principio del placer*. México: Era, 2015. 63-97.
- _____, "Tenga para que se entretenga" [1972]. *El principio del placer*. México: Era, 2015. 113-126.
- Pagnoux, Elisabeth. « Présence du passé : *La région más transparente* de Carlos Fuentes ». *América*, 22 (1999) : 139-146.
- Paz, Octavio. *El arco y la lira* [1956]. México: Fondo de Cultura Económica, 2006.
- _____, Ríos, Julián. *Solo a dos voces* [1973]. México: Fondo de Cultura Económica, 1999.
- Westphal, Bertrand (dir.). *La géocritique mode d'emploi*. Limoges : Presses universitaires de Limoges, 2000.
- _____, *La géocritique : réel, fiction, espace*. Paris : Les Editions de Minuit, 2007.

**Espace et société.
Indices et parcours
géo-centrés dans *El
alquimista
impaciente* de
Lorenzo Silva**

Fabrizio Di Pasquale
Université de Limoges
fabrizio.di-pasquale@unilim.fr

Citation recommandée : Di Pasquale, Fabrizio. « Espace et société. Indices et parcours géo-centrés dans *El alquimista impaciente* de Lorenzo Silva ». *Les Ateliers du SAL* 11 (2017) : 52-62.

Rappelons tout d'abord deux vérités. D'une part, la mise en discours de la problématique spatiale est révélatrice des modifications actuelles des paramètres du discours social. D'autre part, il faut bien convenir que le roman noir semble susceptible de montrer avec précision la réalité sociale et de lui conférer son sens ou plutôt son non-sens. Ces deux postulats nous aident à réfléchir sur l'importance attribuée au roman noir dans le réseau, de plus en plus grand, de la littérature populaire. Protéiforme, perméable et parfois contestataire, ce type de littérature symbolise le piège dans lequel sont prêtes à tomber les âmes naïves ou imaginatives.

C'est au moment où la fiction hésite entre différentes formes d'expression que s'effectue un retour aux sources populaires, notamment aux romans noirs. Cet ensemble de textes vaste et hétérogène brasse des thèmes et des motifs récurrents qui mettent en miroir les préoccupations de notre époque. Qu'on le veuille ou non, ces romans se sont constitués autour du milieu représenté, de mœurs et de personnages particuliers.

Les romans noirs espagnols libèrent l'imaginaire avec une effervescence à la fois ludique et dramatique, tout en préservant autant leur lisibilité qu'une certaine vraisemblance interne¹. Leur succès éditorial est pourtant relativement récent. C'est à partir des années quatre-vingt-dix que l'Espagne connaît une forte popularité médiatique. Une telle popularité se manifeste autant dans le cinéma, avec le succès des films de Pedro Almodóvar, que dans la littérature, notamment avec les romans de Manuel Vázquez Montalbán, Francisco González Ledesma, Juan Madrid, Andreu Martín, Alicia Giménez-Bartlett et Lorenzo Silva. Pour eux, les lieux sont de véritables personnages, bien plus qu'un cadre. Ils ont tous une histoire. Ils racontent une époque. Ils sont la caisse de résonance d'idées, de croyances et de sentiments.

Ces auteurs considèrent l'intrigue policière comme un moyen, un prétexte narratif pour dévoiler les zones d'ombres de l'Espagne contemporaine et mettre à nu les mécanismes des sous-sols (Vázquez Montalbán, 54). Certains s'identifient avec une ville, tandis que d'autres élargissent leurs horizons en faisant de l'espace périurbain le théâtre privilégié de leurs aventures *détectivesques*.

***El alquimista impaciente* : l'enquête**

L'une des caractéristiques les plus remarquables du roman noir espagnol est, de par son adhésion à la réalité historique et

¹ Ils manifestent également la tendance courante du roman postmoderne à « l'hybridation romanesque ». Au succès du roman policier classique s'ajoute désormais celui du polar ethnique, écologique, historique, médical ou technologique.

politique, sa capacité à se transformer en roman social. L'un des membres les plus représentatifs du roman noir espagnol est Lorenzo Silva. Son premier roman, *El lejano país de los estanques*, gagne le prix « Ojo Crítico » en 1998, tandis que son second, *El alquimista impaciente*, décroche le « Nadal » en 2000.

El alquimista impaciente est une véritable réussite, avec une intrigue policière ayant comme protagonistes deux membres des forces de l'ordre aux tempéraments opposés : le sergent Rubén Bevilacqua et son assistante Virginia Chamorro. L'instance narrative se présente sous la forme d'un inspecteur, en tant que personnage-narrateur intradiégétique, tandis que le thème central, représenté par le crime, suppose la construction d'un scénario codifié², réélaboré et réadapté au nouveau contexte.

Plus précisément, Lorenzo Silva propose une structure à énigme traditionnelle. Dans la chambre d'un motel de Guadalajara, on découvre le cadavre nu de Trinidad Soler, ingénieur atomiste. L'ustensile retrouvé dans son corps porte à croire qu'on a pratiqué sur lui des jeux peu ordinaires, mais l'enquête se révèle plus délicate. Le dossier est d'abord abandonné puis brusquement relancé lorsqu'une prostituée biélorusse, témoin essentiel, et activement recherchée, est trouvée morte non loin de la ville de Palencia.

Le récit se déroule lentement, autour des pistes tortueuses empruntées par les deux protagonistes, chargés à leur tour d'élucider une histoire de malversations à très haut niveau, avec des implications politico-judiciaires. Pour alimenter leurs recherches, Bevilacqua et Chamorro se déplacent d'un bout à l'autre du pays : de Madrid à Guadalajara, de Guadalajara à Palencia, de Palencia à Málaga.

Sur les lieux du crime. Thèmes, personnages, espaces

Dans *El alquimista impaciente*, on retrouve quatre discours culturels spécifiques. Le premier type de discours est écocritique. L'auteur fournit au lecteur un cadre complet des transformations environnementales qui caractérisent autant les espaces urbains que périurbains. Le discours écocritique s'articule autour de la présence d'un trafic illicite de déchets radioactifs près de Guadalajara et le phénomène de la destruction du paysage naturel. Du reste, l'attention que l'auteur porte au paysage s'exprime dès les premières pages du roman :

Divisamos la central nuclear desde la carretera, bastantes kilómetros antes de llegar. En la distancia destacaban dos anchas chimeneas de las que brotaban sendos penachos de humo blanco.

² La rue, les bas-fonds, les hôtels louches et les quartiers malfamés deviennent le cadre principal de l'action. Les auteurs privilégient un style proche de l'oralité.

Había otra más delgada y más baja de la que no salía nada visible. Al pie se distinguía una semiesfera de hormigón desnudo, como lo demás. En medio del paisaje, la aparición resultaba fantasmagórica y a la vez inspiraba un extraño respeto (Lorenzo Silva, *El alquimista impaciente* 41).

Le paysage apparaît ici dénaturé et transformé par la présence de la centrale nucléaire, en étant « fantasmagorique ». Cette vision écocritique met l'accent sur le rapport d'interdépendance qui existe entre les personnages et leur milieu. La centrale nucléaire est conçue avant tout comme un agent contaminant le territoire susceptible de détruire et modifier la nature, donc l'environnement. C'est là que Bevilacqua et Chamorro commencent leur investigation, en interrogeant les employés et amis de la victime. Certains cultivent l'art du mensonge et de la dissimulation, notamment trois hommes d'affaires, Léon Zaldívar, Rodrigo Egea et Crispulo Ochaíta, auxquels l'ingénieur assassiné avait rendu quelques services :

Sin embargo, mi marido era un experto en construcción civil, y además le gustaba. Digamos que se metió en negocios que le permitieron rentabilizar considerablemente sus conocimientos desaprovechados [...]. Las empresas con las que trabajaba hacían carreteras para la Diputación y la Comunidad, y otras obras para muchos ayuntamientos. También construían chalés, bloques de viviendas, polígonos industriales, centros comerciales (*El alquimista...* 149).

La recherche de l'argent facile mène les criminels à s'immiscer dans des affaires illicites concernant l'enterrement de déchets radioactifs et la spéculation immobilière dans le périmètre périurbain de Madrid. Les grands immeubles encore embryonnaires et les travaux pharaoniques pour la construction des centres commerciaux constituent, dans le roman, les symboles d'une économie incontrôlée et dénuée de qualité. Tous les antagonistes en tirent profit, tandis que le processus d'urbanisation devient créateur d'inégalités sociales.

Le deuxième type de discours est sociologique. Il renvoie à la question de la marginalité et des limites économiques de la société espagnole contemporaine. Plus précisément, l'auteur effectue une autopsie de la société espagnole en proposant une analyse contrastée entre deux mondes : celui de la ville et celui de la campagne. Cette alternance entre le monde de la ville et celui de la campagne se caractérise par un jeu de proximité et de distance.

L'opposition de l'ici et du lointain permet à l'auteur de présenter de façon synchronique deux décors différents, en se tenant aux limites imposées par le point de vue actoriel. La sémantique de la ville et le symbolisme de la campagne se

superposent et s'amplifient à travers les yeux de l'enquêteur. Les pensées et les réflexions de Bevilacqua deviennent alors indispensables pour faire évoluer l'action ou guider le lecteur. La dimension sociale du protagoniste, sa psychologie et ses dynamiques relationnelles s'expliquent donc par la configuration spatiale³. Ce qui le distingue de la plupart des autres personnages du roman noir, c'est justement sa fonction de *Guardia civil*⁴, avec ses avantages et ses inconvénients :

Ser un policía rural presenta sus inconvenientes, por ejemplo, una indudable falta de glamour en muchas de las faenas que uno se tiene que echar a la cara. Sólo hay que fijarse en esas peleas a escopetazos que se organizan en algunos pueblos de vez en cuando. Pero por otro lado tiene la ventaja de que uno se mueve por ámbitos reducidos, donde nadie pasa desapercibido jamás. Con ese hábito, el que una investigación apuntara hacia una pista urbana, y nada menos que en Madrid, te producía un inevitable sentimiento de pereza y fatalidad (*El alquimista...* 65-66).

Les parcours et les déplacements des enquêteurs sont bien décrits par l'auteur, à tel point que les noms des villes et des routes foisonnent en détail. À cet égard, les différences des lieux et des itinéraires peuvent être aisément représentées par une cartographie (cf. image 1).

C'est ici que la logique iconique intervient. Le message iconique a en même temps une fonction d'ancrage, applicable aux signifiés de dénotation et de connotation de l'image, et une fonction de relais. De cette façon, le texte peut être conçu comme un espace visuel, à la manière de la peinture, de la gravure, voire de la photographie :

La cartographie transmue en texte et en image une lecture du monde qui jamais n'est univoque. Le cartographe n'est pas une instance anonyme et neutre. C'est un *auteur*, un artisan, parfois un artiste qui modélise une vision rêvée de l'environnement humain, une manière d'alchimiste qui couvre de dorures des territoires inconnus qui par là même deviennent appétibles. Il livre une œuvre, au même titre que l'écrivain. Apparemment, il se fixe l'objectif de couler le monde dans son produit. Il vise à le *transposer* tel quel, selon un référent naturel, alors que l'écrivain, comme tout artiste élaborant une représentation imaginative, le *transfigure* (Bertrand Westphal, *Le monde plausible* 242).

Lorenzo Silva envisage aussi des distinctions entre une logique différentielle des espaces et une logique spécifique de la société.

³ Comme le rappelle Bertrand Westphal (*La géocritique, réel, fiction, espace*, 2007), ces configurations ont des dimensions à la fois matérielles et symboliques. Elles garantissent également l'*effet de réel*.

⁴ La Garde civile est, en Espagne, une force de police à statut militaire, à la fois urbaine et rurale, comparable à la gendarmerie nationale française.

La représentation de la société, par exemple, est soumise à une vision manichéenne : juges et gardes civils d'un côté, entrepreneurs et politiciens corrompus de l'autre, ces derniers représentés et gérés par León Zaldívar et Rodrigo Ega. Pour eux : "el noventa y nueve por ciento de nuestros problemas se resuelven con dinero" (194).

En dépit de cette conception clairement dualiste, Lorenzo Silva définit l'espace géographique par le biais de la distinction entre forme et contenu. On retrouve chez lui des descriptions fructueuses de l'expérience vécue et affective de l'espace ainsi que « l'espace orienté », c'est-à-dire celui exploré à partir du corps au cours de l'action. Certains lieux offrent plus de confort et d'intimité que d'autres. Ils évoquent des souvenirs auxquels Bevilacqua associe des sentiments positifs :

Cuando llegamos a la zona donde estaba nuestro objetivo, sin embargo, todavía quedaban algunos bañistas rezagados. Aparcamos nuestra cafetera en el paseo marítimo. El calor y la luz disminuían poco a poco y una brisa muy tenue empezaba a correr. Como aún era bastante pronto, le propuse a Chamorro caminar un rato al borde del mar. Estuvo de acuerdo. Las imágenes de mi remota infancia, con el Río de la Plata al fondo, tiendo a considerarlas una especie de sueño fabuloso, del que no logro sentirme propietario. Las estampas de mi vida consciente son, más que nada, de tierra adentro. Por eso, la visión del mar siempre me sobrecoge el ánimo (*El alquimista...* 114-115).

La perspective adoptée dans le roman consiste aussi à prendre en compte le point de vue du personnage face à l'histoire. Le troisième type de discours est historique. Celui-ci concerne autant la représentation du crime que la question du devoir de mémoire. Dans chacun de ces cas, la réalité est mise en doute. Remonter aux sources du crime c'est réhabiliter en même temps la société et l'histoire. Dans *El alquimista impaciente*, l'auteur dénonce la présence, dans l'Espagne contemporaine, d'un mouvement corporatif « d'alchimistes impatientes », responsables des activités illicites nocives au territoire.

Le monde qu'affrontent les enquêteurs est soumis à une interrogation critique. Son sens est perturbé, confronté à une vision qui le conteste, ou livré sans vision apparente. L'alchimie révèle ainsi sa faiblesse métaphorique, due peut-être à la diversité fondamentale des qualités qu'elle symbolise :

La verdadera transmutación consistía en mejorar la naturaleza del propio alquimista, no de los metales. Los metales sólo eran el instrumento. Por eso los que se impacientaban y se obsesionaban con el oro acababan consiguiendo el efecto inverso, empeorar ellos mismos. La transmutación, pero al revés [...] Trinidad se metió en un lío demasiado complicado (*El alquimista* 279).

Les déterminismes individuels sont prépondérants chez Lorenzo Silva, à tel point que l'émotionnel se substitue à l'analyse des rapports de force sociaux. Les valeurs que défend Bevilacqua sont avant tout d'ordre moral : la franchise, la rigueur, la croyance en l'éducation et la famille. Il est un homme de devoir, désabusé, sage et crépusculaire, habilité à prendre en charge une perspective testimoniale en raison de sa distance ironique vis-à-vis des événements :

En el fondo, preferiría creer que el crimen tiene que ver con los insondables conflictos del espíritu, antes que con sumas y restas de números sin alma. Para confesar del todo mi atraso mental, me cuesta arreglarme con las nociones, infaliblemente financieras, que esta época ha inventado para sustituir al pundonor, la lealtad y todas esas ingenuidades con que se consolaban los antiguos (*El alquimista...* 141).

Ex-psychologue lettré, Bevilacqua est l'exemple de l'enquêteur cérébral. Sa méthode est basée sur la déduction, l'observation, la ténacité et le travail d'équipe. Mais sa réussite ne tient pas uniquement à sa compétence logique. C'est aussi grâce à la collaboration de son assistante qu'il parvient à ses fins. Aussi perspicace qu'audacieuse, Virginia Chamorro se comporte comme son égale avec une redoutable efficacité. Idéaliste et sensible, elle aide Bevilacqua à interpréter les indices, le conseille et commente ses décisions. La personnalité des deux personnages se construit au fur et à mesure que les enquêtes deviennent plus complexes.

Tous ces aspects convergent dans une axiologie conservatrice qui s'exprime dans le cadre d'une procédure à énigme. Dans cette structure canonique, l'enquête menée par Bevilacqua et Chamorro devient la transposition métonymique de celle du lecteur, sommé d'assumer le rôle de l'intellectuel dans la société. Ici intervient l'un des éléments-clés du roman : l'importance du devoir de mémoire.

L'Espagne de l'après-transition démocratique est pour Lorenzo Silva un monde où le crime se légitime, s'étend et se répand sous l'apparence de la notabilité et de la respectabilité. Le lien entre savoir et pouvoir devient ici manifeste, au point qu'il arrive à définir la différence conflictuelle entre le savoir au service du pouvoir et vice-versa. Les pensées et les réflexions du sergent Bevilacqua, par exemple, constituent de véritables actes mémoriaux. Si on rentre dans la réalité sociale et humaine par la porte étroite du délit c'est avant tout par le jeu des causalités. Le roman se voit vivre dans son présent, mais il s'agit d'un présent chargé d'un sens historique.

Le souvenir du vécu ne serait donc que le résultat d'une « explicitation mémorable » de la perception de l'histoire et de

l'espace. Dans *El alquimista impaciente*, on fait référence, même implicitement, aux manipulations idéologiques de la mémoire. Le roman se présente dès lors comme un lieu possible de révision historique, en créant celle que Daniel Couégnas définit comme *l'esthétique de la transparence* :

Aussi la paralittérature tend-elle vers une espèce de *transparence*. Nous évoquions au chapitre précédent, dans une problématique un peu différente, la *perméabilité* du roman populaire, traversé par quelque chose comme « l'air du temps ». Plus le sens est accessible, voire évident, en somme « naturalisé », plus le signifiant se dérobe, avec les choix humains qui le déterminaient (Daniel Couégnas, *Introduction à la paralittérature* 87).

En quelque sorte, l'auteur espagnol propose une critique sociale fondée sur une transgression criminelle, en faisant de la fiction un véritable laboratoire anthropologique expérimental. Le quatrième discours, enfin, est anthropologique. Celui-ci sous-tend la question des pouvoirs et des déterminations causales qui forgent la réalité sociale, présentée au lecteur avec ses ordres et ses hiérarchies. Dans cette perspective, l'auteur met l'accent sur le concept de complot. Les trois antagonistes sont impliqués dans des affaires illicites, tandis que les deux protagonistes enquêtent sur les mystères qui se cachent derrière le délit de Trinidad Soler. Mais tous les personnages sont des marionnettes manipulées par des individus aux pouvoirs plus étendus et occultes.

Les relations qu'ils entretiennent deviennent incertaines et problématiques au fur et à mesure qu'elles dissimulent des intentions et des plans secrets. Le complot ne se manifeste ici que par l'opération de dévoilement qui fait côtoyer sur un même plan la réalité apparente et la réalité cachée (Boltanski, 83-107). Il devient également l'expression d'une crise de l'individu et de son autonomie, ainsi que son angoisse face au pouvoir croissant, technocratique et bureaucratique, des administrations.

Le dévoilement qu'opère le sergent Bevilacqua révèle une tension constante entre l'officiel et l'officieux. Cette tension culmine au moment où tous les personnages ne cessent de mentir et de faire des déclarations officielles qui contredisent des témoignages recueillis en sous-main. Cette pratique de la dissimulation fait système avec le motif du secret qui est récurrent dans les œuvres de Lorenzo Silva.

Tous les personnages accomplissent leurs crimes dans des lieux éphémères, ressentis comme périphériques et sinistres. Cette charge affective explique le caractère inclusif ou exclusif des lieux décrits, qu'il s'agisse de grands centres métropolitains ou de véritables villes-fantômes, comme on peut le constater dans ce passage du roman :

Ya fuera por efecto de esa ascendencia o por el hábito de verlo, a ella el mar parecía dejarla indiferente. Una indiferencia que prendida a su perfil le daba un toque irresistible.

El paisaje que íbamos dejando a nuestra izquierda no podía ser más convencional. Bloques y bloques, todos en colores claros, la mayoría blancos: apartamentos, hoteles, centros comerciales. Una de esas ciudades falsas que sólo muestran su verdadera alma en invierno, cuando transmiten al observador una desolación tan brutal que mejor podría seguir disimulando. Por allí se movían los veraneantes tratando de crear con ahínco en las vacaciones, como si esos pocos días de solaz los redimieran del año laborable en su ciudad o en la tenebrosa Europa del norte (*El alquimista...* 115).

Encore une fois la mise en forme de la représentation des espaces se définit comme une occasion de poursuivre le diagnostic de la civilisation. Le fait divers devient dès lors un prétexte destiné à rendre problématique le réel et à découvrir derrière la mise en scène spectaculaire du fait brut, une réalité complexe qui met en jeu la société et l'idéologie : crime organisé et terreau mafieux, corruption politique et policière, violences et insécurités urbaines. D'ailleurs, la préoccupation essentielle du roman noir est celle de dépeindre des êtres brisés et menacés par une société aveugle et corrompue :

Le roman noir se doit par essence de ne pas être rose, c'est la moindre des choses. Sa préoccupation essentielle, celle de dépeindre des êtres brisés et menacés par une société aveugle et corrompue, lui a confié toute une génération d'auteurs qui, eux-mêmes, pour diverses raisons, quelquefois personnelles, ne voyaient aucunement l'espoir se lever derrière les brouillards dépressifs de toutes sortes (Jean-Bernard Pouy, *Une brève histoire du roman noir* 49).

Derrière cette construction narrative on retrouve le thème de l'intégration des intellectuels antifranquistes dans le nouveau système capitaliste. Le texte entend ainsi favoriser l'immersion du lecteur dans la fiction par un ancrage référentiel constant. Dans la première partie de l'œuvre, le pacte narratif détermine la transparence et la complicité entre le narrateur et le lecteur, étant donné que ce dernier est toujours informé des problèmes et des obstacles de l'investigation, mais aussi des doutes et des réflexions des investigateurs. Dans la seconde partie, en revanche, le narrateur occulte des passages importants de l'enquête. Il change de stratégie narrative et il fait augmenter le suspense.

Deux visions temporelles sont présentes dans *El alquimista impaciente* : un temps externe et un temps interne à la narration. Le temps externe est inhérent au moment de l'écriture et de la publication. En effet, comme en témoigne l'*excipit* du texte, l'œuvre a été écrite entre Londres, Getafe, Madrid et

Chiclana de La Frontera, durant la période comprise entre le 16 juin et le 19 septembre 1999, un an avant la première publication officielle. En ce qui concerne le temps interne, en revanche, l'enquête policière dure presque sept mois : à partir de l'ouverture du cas Trinidad Soler (avril 1998) jusqu'à l'incrimination de León Zaldívar et la mort de Crispulo Ochaíta (octobre 1998).

Conclusion

Si le roman noir peut se définir comme une exploration de l'envers du décor, il est difficile de ne pas aimer *El alquimista impaciente*. Lorenzo Silva utilise ici l'enquête policière afin de montrer, voire démontrer, les méfaits de telle ou telle idéologie, des pouvoirs politiques ou économiques. C'est tout le monde actuel qui est subtilement évoqué, par les thématiques actuelles et le concept d'espace comme vécu social.

L'auteur nous donne également un exemple valide sur la façon dont on peut décrire l'actualité et en faire matière narrative. Le roman devient à la fois un lieu de planification, de localisation et de reproduction de la réalité avec ses formes représentatives et symboliques. Démunis, mafieux, gangsters, juges et hommes d'affaires corrompus : autant de mondes qui ne devraient pas se croiser et qui pourtant se nourrissent et s'entretiennent les uns les autres.

Bibliographie

- Boltanski, Luc. « Les figures de l'énigme et du complot dans les métaphysiques politiques du XX^e siècle ». *Gérontologie et société*, Vol. 27, n. 109 (2004) : 83-107.
- Couégnas, Daniel. *Introduction à la paralittérature*. Paris : Éditions du Seuil, 1992.
- Dubois, Jacques. *Le roman policier ou la modernité*, Poitiers : Éditions Nathan, 1992.
- Duncan, Paul. *Noir fiction. Dark highways*. London : Pocket Essentials, 2003.
- Ferreira, Patricia. *El alquimista impaciente*. Coproducción argentino-española, Patagonik Film Group, 2002, min. 110.
- Garrard, Greg. *Ecocriticism. The New Critical Idiom*. New York : Routledge, 2004.
- Halbwachs, Maurice. *La mémoire collective*. Paris : Albin Michel, 1997.
- Lefebvre, Henri. *La production de l'espace*. Paris : Anthropos, 2000.
- Lits, Marc. *Le roman policier*. Liège : Céfal éditions, 1999.
- Oropesa, Salvador. « Todo por la patria: Lorenzo Silva y su contextualización en la novela policiaca española ». *Especulo. Revista de estudios literarios de la Universidad Complutense*. Web. 14 décembre 2017 <<https://webs.ucm.es/info/especulo/numero22/silva.html>>
- Pouy, Jean-Bernard. *Une brève histoire du roman noir*. Paris : L'Oeil Neuf, 2009.
- Ricoeur, Paul. *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris : Seuil, 2000.
- Silva, Lorenzo. *El alquimista impaciente*. Barcelona : Ediciones Destino, 2000.
- Vázquez Montalbán, Manuel. "Sobre la inexistencia de la novela policiaca española", Madrid, Juan et Juan Paredes Nuñez. *La novela policiaca española*. Granada : Universidad de Granada, 1989.
- Westphal, Bertrand. *La géocritique, réel, fiction, espace*. Paris : Éditions de Minuit, 2007.
- _____. *Le monde plausible*. Paris : Éditions de Minuit, 2011.

Écritures plurielles : réécritures du pouvoir

Los intelectuales toman la palabra: identidad y poder en la poesía de Luis Palés Matos

Sabina Reyes de las Casas
Universidad de Sevilla
sreyes2@us.es

Citation recommandée : Reyes de las Casas, Sabina. “Los intelectuales toman la palabra: identidad y poder en la poesía de Luis Palés Matos”. *Les Ateliers du SAL* 11 (2017) : 64-76.

Luis Palés Matos: el vate guayamés

El escritor puertorriqueño Luis Palés Matos nace en el año clave de 1898, que marca la Independencia de las últimas colonias españolas en América. Pese a ser relativamente poco conocido fuera de las fronteras de su país, es un autor complejo que trabajó diferentes géneros literarios. Destacó en el ámbito de la poesía, donde sus creaciones parten del modernismo rubendariano y avanzan con fuerza hacia la vanguardia; y se convirtió en el primer poeta antillano en escribir versos de tema negro.

Para comprender el contexto sociohistórico del poeta partimos del hecho de que el *Tratado de París* (1898), por el que se firma la independencia de Cuba, Puerto Rico y Filipinas, se hace entre españoles y norteamericanos, sin incluir a los representantes de las tres colonias. En este sentido, el caso de Puerto Rico resulta especialmente significativo pues la Isla abandonaría su sometimiento al poder español y pasaría a encontrarse bajo control norteamericano (al cual se integró como Estado Libre Asociado a partir de 1952). Todo este proceso provocará que algunos de los pensadores más importantes del momento tomen la palabra y se hagan eco de lo sucedido, al tiempo que reflexionan acerca de la identidad nacional y emprenden la búsqueda de los valores y elementos propios del sentir de todo un país:

El "problema de España", que causó tantas inquietudes y angustias en la "Generación del 98" española, pudo ser debatido en el contexto histórico y regional de una nación que, no obstante haber recibido un golpe rudo que la sacudió hasta sus cimientos, no dejó de existir como tal. En cambio Puerto Rico —después de haber logrado la tan ansiada autonomía en 1897, tras años de instancias y condescendencias frente al régimen liberal-monárquico de Sagasta— dejó de existir, después del Tratado de París, como provincia española para pasar a ser, a manera de indemnización, o sea como botín de guerra, una posesión sin personalidad propia [omito nota] de otra nación, de los Estados Unidos, cuyos representantes, tanto en el Congreso como en la isla, no se tomaban la más mínima molestia en disimular su profundo desprecio por los nativos, tenidos por racialmente inferiores, culturalmente relegados a un estado próximo a la barbarie y, por ende, ineptos para ejercer un *self-government* sin previa "americanización" de todos los aspectos de su vida pública y privada. (Gewecke, *De islas, puentes y fronteras* 137-138).

Por tanto, a la hora de abordar cuestiones relacionadas con los conceptos de *literatura*, *identidad* y *poder* dentro de este contexto resultan fundamentales las reflexiones de ensayistas como Antonio S. Pedreira acerca de la cuestión insular y las características propias de la cultura puertorriqueña o, algunos años después, los textos de Arcadio Díaz Quiñones sobre el papel de los intelectuales en la construcción de la nación, pues

solamente a partir de este marco podremos comprender el valor y el significado de la poesía palesiana.

Identidad y poder en la poesía de Luis Palés Matos

En este trabajo focalizaremos nuestra atención en el poemario más conocido del autor: *Tuntún de pasa y grifería: Poemas afroantillanos* (1937)¹ y, siendo más concretos, en una serie de poemas que nos servirán para ejemplificar los dos ejes temáticos de su poética, en torno a los cuales va a girar nuestro análisis: por un lado, la poesía como forma de expresión de la identidad nacional; por otro, la poesía como elemento de crítica o denuncia política.

Es conveniente empezar haciendo alusión al primer poema que nos encontramos al acercarnos a *Tuntún*: "Preludio en boricua". Se trata de un texto escrito *ex professo* para prologar la obra y en el que hay un claro componente de autorreferencialidad que tiene que ver con el propio proceso de creación poética: "Tuntún de pasa y grifería, / este libro que va a tus manos / con ingredientes antillanos / compuse un día..." (Palés Matos, *Poesía completa* 147). Por tanto, a pesar de que cumple la función de servir como pórtico de entrada al poemario, fue el último de los textos compuestos por Palés para este libro y en él se nos ofrece una visión pesimista de la situación insular: "¿Y Puerto Rico? Mi isla ardiente, / para ti todo ha terminado. / En el yermo de un continente, / Puerto Rico, lúgubrementemente, / bala como cabro estofado" (Palés Matos, *Poesía completa* 147).

Para el ensayista Antonio S. Pedreira la condición insular resulta determinante a la hora de buscar una explicación a los males de Puerto Rico, una isla sin puertos ni relaciones comerciales importantes, convertida únicamente en un sitio para hacer escala, pero no para detenerse: "Llevamos encima la tara de la dimensión territorial. No somos continentales [...]: somos simplemente insulares que es como decir insulados en casa estrecha. Encogidos por la tierra, tiene nuestro gesto ante el mundo las mismas dimensiones que nuestra geografía" (Pedreira, *Obras completas* 40). Palés se hará eco de esta reflexión acerca del espacio insular en muchas de sus composiciones y, en este sentido, consideramos que la

¹ En la edición de 1950 se omite el subtítulo "Poemas afroantillanos", algo que para Mercedes López-Baralt es un "acierto grande, pues toda explicación atenta contra la ambigüedad que enriquece la literatura, que contiene las claves de su propio código" (Palés Matos, *La poesía de Luis Palés Matos* 480). Por tanto, somos los lectores los encargados de desenmascarar el carácter antillano de *Tuntún de pasa y grifería*.

insularidad, ligada al *aislamiento* y a la *condición ultraperiférica*, otorga a esta literatura unas características propias².

De hecho, el carácter de los isleños también vendría determinado por las condiciones climáticas en las que viven: "Temblores y temporales nos sorprenden con su desolación y vivimos en perpetuo acecho de cataclismos geográficos inevitables" (Pedreira, *Obras completas* 35). En este sentido, Pedreira relaciona este clima irregular y extremo con lo que él denomina la "actitud derrotista" y el "pesimismo" del pueblo puertorriqueño. Sin embargo, conviene tener en cuenta que aunque las inclemencias temporales no vienen acompañadas por una orografía del terreno inaccesible, la escasa riqueza de la Isla desde el punto de vista agrícola, minero y maderero (factores a los que habría que sumar un elevado índice poblacional) viene a empeorar la situación económica y social del país.

A pesar de lo que acabamos de señalar, Palés irá dejándonos en sus versos algunas "pistas" o indicios que nos permiten entrever que lo que realmente empeora la situación insular no es el tiempo (climatológicamente hablando), sino la actitud y el comportamiento de algunos individuos que están llevando a la Isla hacia el desastre absoluto, metáfora muy bien expresada por Pedreira, quien describió a Puerto Rico como una "nave al garete".

Por otro lado, una parte central de la crítica que realiza Palés recae sobre los mulatos que quieren "blanquearse", como en el poema "Lagarto verde" (Palés Matos, *Poesía completa* 166-167) o en la "Elegía al Duque de la Mermelada" (Palés Matos, *Poesía completa* 166). Estos mulatos se encuentran doblemente marginados: por un lado, no son aceptados por los aristócratas blancos, quienes destacan su componente africano; sin embargo, tampoco son incluidos por los negros dentro de su grupo, ya que

² Una de las vías de investigación que hemos querido poner en marcha es la indagación acerca del arquetipo insular en distintos autores, pues creemos que podrían encontrarse interesantes puntos de conexión. Por ello, nos gustaría traer a colación el caso del escritor canario Agustín Espinosa, autor de uno de los mejores ejemplos del surrealismo en las letras hispánicas. Su novela *Crimen* (1934) termina precisamente con un "epílogo en la isla de las maldiciones" donde podemos presentir algunos elementos comunes a la poesía de Palés, como el colorido local (que en Espinosa se reinterpreta en clave canaria) o el sentimiento de aislamiento y soledad del isleño:

Esta isla lejana, en la que ahora vivo, es la isla de las maldiciones.
Bulle a mi alrededor un mar adverso, de un azul blanquecino, que se oscurece en un horizonte marchito, vacío de velas latinas y de chimeneas trasatlánticas. Hay bajo mis pasos una masa de tierra parda bajo puñales curvos de cactus, higueras mórbidas y aulagas doradas. Sobre unas rocas frontales se desmayan las sombras violeta de unas garzas.
Yo, el hijastro de la isla. El aislado. (Espinosa, 93).

estos últimos entienden que los mulatos que actúan de este modo están traicionando los valores propios de la raza. Así, la visión satírico-burlesca que Palés nos presenta de estos personajes en la "Elegía" es fruto de un proceso de carnava- lización que se manifiesta en la exageración de su componente africano³. En este sentido, podríamos pensar que Palés está aprovechando el sistema de "permutación de jerarquías" (Bajtín, *La cultura popular* 78) para situar al mulato en una posición de superioridad frente al blanco a través del disfraz. Sin embargo, la intención del *vate guayamés* es la contraria: a través de la degradación e inversión de la figura de ese mulato que niega todos los rasgos de su origen africano que se enumeran en el poema, lo que consigue es precisamente enfatizar sus raíces negras y burlarse de su actitud. Por tanto, por más que trate de aparentar ser "un cortesano cualquiera" (verso 14) con su "casaca francesa" (verso 13) y sus "botas ducales" (verso 15), mientras se pasea del brazo de "la madama de Cafolé" (verso 17), su cualidad de mulato se aprecia a simple vista⁴.

Sin lugar a dudas, si queremos poner en relación literatura e identidad (o, siendo más precisos, poesía y reflexión identitaria) no hay mejor ejemplo que el del *ten con ten* palesiano entendido como un correlato poético de la actitud de *bregar*. Para Arcadio Díaz Quiñones las claves del *ten con ten* son la danza, el lenguaje y el *sí es* y el *no es*: "El dilema puertorriqueño no es, como nos quieren hacer creer algunos, la sublime abstracción de *ser-o-no-ser*, sino más bien un trágico *bregar-o-no-bregar*" (Díaz Quiñones, *El arte de bregar* 41)⁵. En este sentido, en su ensayo

³ En la "Elegía al Duque de la Mermelada" podemos ver algunos de los elementos culturales de los que reniega el mulato: "Se acabaron tus noches con su suelta cabellera de fogatas / y tu gotear soñoliento y perenne de tamboriles, / en cuyo fondo te ibas hundiendo como en un lodo tibio / hasta llegar a las márgenes últimas de tu gran bisabuelo" (Palés Matos, *Poesía completa* 166). En concreto, la alusión a los antepasados africanos podríamos hacerla dialogar con la "Balada de los dos abuelos" de Nicolás Guillén (*West Indies, Ltd.*, 1934) dado que, aunque el tono del poema del cubano es más agónico, a ambos los une esa referencia al origen de sus pueblos: "África de selvas húmedas / y de gordos gongos sordos..." (Guillén, *Obra poética* 123).

⁴ En el vocabulario que Palés incorpora a la edición de 1950 dice que este *Cafolé* es en realidad una imitación de la pronunciación española del término en francés. Por tanto, no solo se refiere burlescamente al mulato a través de esta expresión, sino que hay también un guiño al dialecto boricua. Asimismo, el término *madama* podría referirse tanto a la figura de las jóvenes en edad de casamiento, como a una prostituta, con lo que el poeta está jugando con el doble sentido que en América tiene el término.

⁵ La máxima shakesperiana del *to be, or not to be* encuentra su correlato puertorriqueño en el *bregar o no bregar*. En este sentido, sería interesante comparar la poesía de Palés con la de algunos escritores vanguardistas brasileños, quienes también reivindicaron la búsqueda de su identidad nacional a través del elemento primitivo. Así, en el "Manifiesto antropófago", publicado

"De cómo y cuándo bregar" plantea que "los puertorriqueños están siempre *en la brega*" (Díaz Quiñones, *El arte de bregar* 19), adoptando el término una triple vertiente: "trabajo concreto", "principio del placer erótico" y "negociación-acción-espiritual o social" (Díaz Quiñones, *El arte de bregar* 28).

En su poema "Ten con ten", el primer elemento sobre el que Palés focaliza su atención es la descripción del espacio insular, idea a la que ya nos hemos referido. Por su parte, en el verso 15, la mantilla presenta una carga simbólica que sirve para referirse a la cultura hispánica en su conjunto: "Podrías ir de mantilla, / si tu ardiente sangre ñáñiga / no trocara por madrás / la leve espuma de España" (Palés Matos, *Poesía completa* 168). Por tanto, aunque en un principio su "isla verde" podría pasar por española, como querían algunos de los defensores del hispanismo en los años 30, su forma de danzar nos indica que es algo más: "Al ritmo de los tambores / tu lindo ten con ten bailas, / una mitad española / y otra mitad africana" (Palés Matos, *Poesía completa* 168).

No podemos perder de vista que la danza es protagonista absoluta del conjunto de *Tuntún* y este poema resulta fundamental para comprender la poética palesiana, pues en él se sintetizan la actitud de *ser y no ser*, de dudar, de trabajar, de danzar (incorporando también el componente sexual a esa danza), así como la fusión entre el elemento español y el africano que está en la base de la sociedad puertorriqueña y que es lo que Palés reivindica en sus versos. Por tanto, la danza se emplea como manifestación cultural de la esencia de los pueblos pues "aunque el baile sea universal —ha dicho Federico de Onís— cada pueblo baila a su manera y sus bailes constituyen una de las manifestaciones más características y más imitables del alma nacional" (Pedreira, *Obras completas* 129); en consecuencia, podemos decir que las mulatas que invaden los versos de Palés se mueven al ritmo de la cultura boricua.

El poeta se burla también del comportamiento de quienes "no ven en el Caribe más que placeres desorbitados que están excluidos —por su falta de prestigio— de la sociedad en que ellos viven habitualmente" (Mansour, *La poesía negrista* 230). Por tanto, los turistas que visitan la Isla no conocen ni comprenden

en mayo de 1928 en el primer número de la *Revista de Antropofagia*, Oswald de Andrade sintetiza esa búsqueda a través de la frase "Tupí or not tupí: that is the question". Según señala Jorge Schwartz, "los manifiestos van fijando las bases del ideario antropofágico que redundará en la búsqueda de los orígenes", bien "a través de la lengua tupí", bien "a través de los temas negros" (262). Por tanto, si relacionamos los poemas de Oswald de Andrade con los cuadros de Tarsila do Amaral, podríamos fijar algunas de sus claves identitarias, como la apropiación y deconstrucción de la lengua portuguesa vinculada a un fuerte anti-academicismo, la importancia del cromatismo y de los elementos del paisaje o la representación de la figura del hombre primitivo.

lo que es realmente la cultura antillana porque la continúan viendo desde la perspectiva del hombre blanco, occidental y colonizador. Aunque esta crítica aparece en varias composiciones, el mejor ejemplo lo encontramos en el poema "Intermedios del hombre blanco", donde se hacen presentes los tópicos a partir de los cuales los turistas construyen su visión de las Antillas. Dicho poema se encuentra dividido en cuatro partes: "Islas", "Tambores", "Placeres" y "Ron" (Palés Matos, *Poesía completa* 169-171).

La descripción que el poeta realiza en "Islas" es, al menos desde nuestro punto de vista, una magnífica visión del conjunto de las Antillas condensada en cuatro estrofas, destacando la presentación del espacio asociado a una serie de elementos distintivos del paisaje caribeño, como son las palmeras, el azul del mar o los ingenios azucareros ("con el trapiche abandonado al fondo", verso 10). A esto habría que añadir la presencia de toda una serie de rasgos característicos de la cultura y la forma de ser de sus habitantes: la cuestión lingüística ("tierras del patois y el papiamento", v. 1), el aislamiento insular (v. 4), la "soledad sin cauce" (v. 7) o "la melaza de los cantos negros" (v. 8). Toda esta presentación del espacio y los personajes culmina con la aparición en escena del turista: "Y en la terraza del hotel sin nombre, / algún aislado capacete blanco / alelado de islas / bajo el puño de hierro de los rones" (vv. 13-16). En definitiva, lo que hace el poeta guayamés es enfatizar la idea de que el turista que llega a las Antillas en busca de lo exótico de esas tierras se limita a escuchar los ecos lejanos de la realidad desde "la terraza del hotel sin nombre", pero sin meterse de lleno en ella ni tratar de conocerla porque, en el fondo, le infunde temor, como vemos perfectamente en "Tambores", donde el ritmo de la percusión que rompe el silencio de la noche es percibido por el hombre blanco como una señal de amenaza.

Yendo más allá, el poeta concreta los lugares de procedencia de esos turistas en "Placeres": "El pabellón francés entra en el puerto, / abrid vuestros prostíbulos, rameras. / La bandera británica ha llegado, / limpiad de vagos las tabernas. / El oriflama yanqui... / preparad el negrito y la palmera" (Palés Matos, *Poesía completa* 170)⁶. A los puertos antillanos llegan franceses, ingleses y norteamericanos (las principales naciones colonizadoras) buscando los elementos que el poeta sintetiza en la última estrofa y de los cuales se burla, pues entiende que se

⁶ Según indica Mercedes López-Baralt en una nota al pie de su edición de 1995, el negrito y la palmera constituían "los estereotipos del emblema del trópico para consumo turístico, captados en la caricatura de Filardi que sirve de portada a la primera edición de los *Cuentos para fomentar el turismo* de Belaval" (Palés Matos, *La poesía de Luis Palés Matos* 567).

les ha vendido una imagen de las Antillas basada en el placer sexual, la bebida y el carácter abierto y alegre del negro que no se corresponde con la realidad: "Putá, ron, negro. Delicia / de las tres grandes potencias / en la Antilla" (Palés Matos, *Poesía completa* 170). Por tanto, creemos que es perfectamente posible (y casi diríamos que necesario) establecer un diálogo entre "Intermedios del hombre blanco" y el ensayo *Insularismo* de Pedreira, pues ambos plantean que uno de los males más graves de la sociedad puertorriqueña es precisamente su afán en aparentar algo que no se es.

Sin lugar a dudas, la imagen central de la poesía negrista ha sido la de la mujer negra o mulata, considerada como máximo representante de la sensualidad. Siguiendo lo que ha planteado Mónica Mansour en *La poesía negrista*, podemos decir que de la misma manera en que la mulata puede identificarse con elementos propios de la realidad antillana (olores, sabores, texturas, etc.), también es posible que el paisaje o la isla se transformen en una mulata personificada, como ocurre ya desde el propio título en "Mulata-Antilla" (Palés Matos, *Poesía completa* 171-173)⁷. A pesar de que este símbolo poético está presente en otros poemas como "Danzarina africana" o "Majestad negra", es en este texto donde alcanza su máxima expresión. En este sentido, para Arcadio Díaz Quiñones "La mulata es [...] la heroína del drama, síntesis del pueblo y de la tierra a la que pertenece", pero también "un canto erótico y patriótico [a la vez]" en el que el sensualismo viene a aliarse con la visión política, ideológica y reivindicativa de Palés (Díaz Quiñones, *El almuerzo en la hierba* 90).

Por otro lado, este poema también refleja la fusión de los dos elementos constitutivos de la cultura antillana a través del cuerpo de la mujer: "Eres inmensidad libre y sin límites, / eres amor sin trabas y sin prisas; / en tu vientre conjugan mis dos razas" (vv. 43-45). Así, la figura femenina de "Mulata-Antilla" representa el resultado de la confluencia y el mestizaje entre el blanco y el negro, al tiempo que el *vate guayamés* hace explícita la alusión a la unidad de las Antillas en el verso 68 del poema ("sobre el Caribe mar, todas unidas"), donde emite un grito de esperanza y libertad⁸.

⁷ Este poema cuenta con dos versiones, cada una de las cuales tiene algunas variantes, pues el texto se publicó varias veces en prensa. La primera versión se encuentra en la edición de 1937, donde cerraba el libro, y la segunda en la de 1950. Ambas versiones (y sus variantes) están recogidas por Mercedes López-Baralt en su edición de *La poesía completa de Luis Palés Matos* (1995), aunque nosotros citaremos aquí la de 1950.

⁸ Muchos han sido quienes han considerado que Palés ofrece en sus versos una visión pesimista de la situación puertorriqueña, visión que se opondría al canto de esperanza que nos propone Pedreira al final de *Insularismo* (1934). Sin embargo, estos versos de la "Mulata-Antilla" nos podrían estar indicando

Muy cercano ideológicamente a "Mulata-Antilla" está "Plena de menéalo" (Palés Matos, *Poesía completa* 181-183)⁹, donde la referencia a la danza y a los elementos sensoriales constituye el eje en torno al cual se articula el poema. Así, el movimiento de caderas, el sonido del viento o los olores de café y tabaco son distintivos de la mulata porque lo son también de las Antillas:

Mientras bailes, no hay quien pueda
cambiarte el alma y la sal.
Ni agapitos por aquí,
ni místeres por allá.
Dale a la popa, mulata,
proyecta en la eternidad
ese tumbo de caderas
que es ráfaga de huracán,
y menéalo, menéalo,
de aquí payá, de ayá pacá,
menéalo, menéalo,
¡para que rabie el Tío Sam! (vv. 75-86).

Conviene poner estos versos en relación con el debate lingüístico acerca de la declaración de oficialidad del inglés para el gobierno y la enseñanza en Puerto Rico que había decretado la Ley Foraker en 1900 y todas las reacciones que se produjeron a raíz de ese hecho¹⁰. Por tanto, podemos decir que en este poema hay también una reivindicación del lenguaje boricua, pues Palés trata de imitar el habla coloquial y algunos de los rasgos

que cuando Palés compone la segunda versión del poema se muestra más optimista acerca del futuro de su amada Isla, pues podemos apreciar una evolución en el pensamiento de nuestro poeta si tenemos en cuenta lo que había plasmado en "Preludio en boricua", poema al que ya nos hemos referido aquí.

⁹ Siguiendo el criterio planteado por Margot Arce de Vázquez, López-Baralt incorpora en su edición de *Tuntún de pasa y grifería* el poema "Plena de menéalo" (1952), pues entiende que la presencia del tema negro permite ponerlo en relación con dicha obra. Por ello, hemos optado por considerarlo también dentro del conjunto de poemas analizados en este trabajo.

¹⁰ Mercedes López-Baralt señala que "A principios de la década del cincuenta hubo en Puerto Rico un bar que se hizo famoso por la controversia que causó el anglicismo de su nombre. La polémica se musicalizó en la canción popular 'Agapito's Bar', que parodiaba la mezcla del español con el inglés [...]" (Palés Matos, *La poesía de Luis Palés Matos* 616). Un trabajo que, aunque ya va camino de convertirse en clásico, expone con claridad las relaciones existentes entre antropología y lenguaje en el marco puertorriqueño es el publicado por Germán de Granda (1974 [1968]): *Transculturación e interferencia lingüística en el Puerto Rico contemporáneo 1898-1968*. La Habana: Instituto Cubano del Libro. En dicho trabajo, De Granda analiza la interferencia lingüística del inglés sobre el español en Puerto Rico aplicando "una metodología derivada de las postuladas relaciones integradoras entre antropología y lingüística", lo que le lleva a "subsumir el fenómeno de la *interferencia* lingüística dentro de la categoría antropológica, más amplia, de la *transculturación*, considerando al primero como una manifestación derivada de la segunda" (23).

característicos del dialecto puertorriqueño, como son el yeísmo o las apócope fonéticas, incorporando así a la poesía culta el lenguaje y los temas propios del pueblo.

En su edición de *La poesía de Luis Palés Matos* (1995), Mercedes López-Baralt recoge las interpretaciones que de este poema proponen Arcadio Díaz Quiñones, "quien considera éste como el más político de todos los poemas afroantillanos de Palés" y José A. Rivera Meléndez, quien insiste en que "la salvación que propone el poema siempre se concibe en términos defensivos, y que el movimiento pendular del baile de la Mulata-Antilla no es otra cosa que 'nuestra fuerza colectiva'" (Palés Matos, *La poesía de Luis Palés Matos* 613-14). A partir de estas interpretaciones, López-Baralt elabora una que consideramos más acertada: para ella, el poema es más bien "un canto a la resistencia cultural de la nación colonizada" (Palés Matos, *La poesía de Luis Palés Matos* 614), aunque sin olvidar que la ambigüedad que envuelve el poema abre la posibilidad a múltiples lecturas.

Seis años después de que Palés escribiera su "Plena de menéalo" (y, por tanto, ocho desde que apareciera la segunda edición de *Tuntún*), Nicolás Guillén publicó *La paloma de vuelo popular* (1958), un libro donde el poeta plantea un futuro esperanzador para Cuba. Este mismo poemario contiene su "Canción puertorriqueña" donde leemos una visión diametralmente opuesta a la del despertar la isla hermana (despertar que lógicamente se encuentra vinculado al triunfo de la Revolución), pues Puerto Rico ha caído bajo el dominio de Estados Unidos y Guillén le pregunta amargamente cómo está: "¿Cómo estás, Puerto Rico, / tú de socio asociado en sociedad?". A través de esta comparación nos gustaría señalar que aunque a veces la crítica sociopolítica no sea tan explícita en el puertorriqueño como en el cubano, consideramos que uno de los objetivos fundamentales de la poesía de ambos sería el de despertar la conciencia colectiva del pueblo antillano, de su unidad frente a un enemigo común. Por tanto, entendemos que la actitud de denuncia y crítica que adopta Palés abarca a la realidad puertorriqueña en su conjunto, desde su estructura socioeconómica, hasta la corrupción política, pasando por la situación de miseria en la que viven sus habitantes. Como consecuencia, su poesía va más allá de la mera denuncia de la situación del negro y se inserta de lleno en la crítica de la sociedad puertorriqueña, de su inacción, de su conformismo y de su pasividad, sin limitarse a un aspecto concreto de la realidad en la que vive: "Palés no da una visión favorable, idealizada, sino que quiere encararse con la realidad y mostrar su radical inconformismo. A la toma de conciencia sigue una voluntad de modificar esa realidad inerte y dotarla de dinamismo, voluntad y

afán de ser" (Díaz Quiñones, *El almuerzo en la hierba* 83), para lo cual se sirve en numerosas ocasiones de la ironía.

Por tanto, si bien es cierto que las diferencias existentes entre ambos poetas parten del medio en el que se mueven, ello no les impide tener un objetivo común, pues "Palés y Guillén se iniciaron en el mundo de las letras bajo circunstancias parecidas; y aunque se diferenciarían en cuanto al conjunto de su obra poética, se asemejaban en su afán de romper con el pasado de un modernismo trasnochado" (Gewecke, *De islas, puentes y fronteras* 172). En definitiva, el vínculo que existe entre ambos recae en su afán vanguardista, pero también en el componente de crítica social, aunque cada uno de ellos lo trate desde perspectivas un tanto diferentes.

Conclusiones

Recapitulando algunas de las ideas que hemos planteado aquí, consideramos que para entender el desarrollo de la poesía puertorriqueña contemporánea tenemos que partir del año clave de 1898. Si bien es cierto que la pérdida de las últimas colonias españolas en América llevó aparejada una profunda crisis política, social y moral para España que en el plano literario tiene su correlato en la conocida como *generación del 98*, en Puerto Rico se desarrolla paralelamente lo que Pedreira denomina en su ensayo *Insularismo* (1934) una "generación en la frontera", una generación que ha perdido el rumbo, pero que tal vez pueda reencontrarlo si busca su esencia en las distintas manifestaciones culturales de ámbito insular. Por tanto, consideramos que acercarnos a la poesía de Palés es contribuir a una mejor comprensión de esa *generación en la frontera*¹¹.

Por otro lado, no podemos perder de vista que en su obra *Tuntún de pasa y grifería* el poeta no solo se ocupa del tema negro, sino que experimenta con el ritmo afroantillano y con los valores fónicos, tratando a su vez de adaptarse a las corrientes vanguardistas del momento. Asimismo, destaca la creación de imágenes poéticas, especialmente la de todas aquellas compa-

¹¹ Pensemos que Pedreira también nace en el 98, por lo que él mismo formaría parte de esa *generación en la frontera*. A partir de esta idea, Arcadio Díaz Quiñones le dedica un ensayo completo en *El arte de bregar: ensayos*, "Pedreira en la frontera" (96-101):

Como Luis Muñoz Marín, Tomás Blanco, Pedro Albizu Campos, Luis Palés Matos, Vicente Géigel Polanco, Pedreira nació en los años del final del imperio español. Podría decirse que cada uno de ellos gestó su perfil en el paisaje de las minas del viejo imperio. Quedaron marcados por el largo e irreversible proceso de las nuevas alianzas y negociaciones con el poder norteamericano y la 'ciudadanía' otorgada en 1917, o por las resistencias que se le opusieron (Díaz Quiñones, *El arte de bregar* 61).

raciones que giran en torno al cuerpo de la mulata, figura que se reivindica como canon cultural y artístico de las Antillas. Por tanto, mientras en muchos de los intelectuales de los años 30 dominaba una exaltación del elemento hispánico, Palés reivindica la figura del negro y propone la existencia de una cultura de síntesis (o quizás de una *transcultura* si seguimos los planteamientos del antropólogo cubano Fernando Ortiz).¹²

Dice Miguel Enguídanos en su aproximación a *La poesía de Luis Palés Matos* que "Dios le manda a los pueblos sus poetas o sus profetas —que casi es lo mismo— para darles conciencia de su alma" (67) y nadie mejor que Palés reflejó el alma de Borinquén. Por ello, en este artículo hemos tratado de poner de manifiesto que la búsqueda de la identidad boricua es una de las claves de los versos del *vate guayamés*, pero que dicha búsqueda es también un canto al conjunto de las Antillas, sin perder de vista la vertiente ideológica y sociopolítica.

Por último, consideramos que al establecer algunos de los principales rasgos de la poética de Palés no solo estamos aportando nuestra pequeña contribución al estado de la cuestión, sino también abriendo las puertas a un campo de trabajo que nos permitiría vincular su obra con la de otros autores en el marco de una identidad transatlántica. Así, gracias a aspectos como la reivindicación del lenguaje, la importancia del paisaje, la imagen de la mujer-isla o, en un marco general, la cuestión insular, podríamos poner en relación a Palés con otros escritores isleños, fijando con ello los cimientos para la realización de trabajos posteriores que contribuyeran a plantear la existencia de una poética insular¹³.

¹² Aunque el antropólogo cubano realiza un recorrido histórico a través de los diferentes procesos de *transculturación* que vivió la isla de Cuba, reconoce que el término puede aplicarse por extensión a toda América, pues entiende que la historia del continente es "[...] una intensísima, complejísima e incesante *transculturación* de varias masas humanas, todas ellas en pasos de transición" (Ortiz, *Contrapunteo cubano* 260). En este sentido, lo que nos interesa tener presente es que la cultura puertorriqueña podría concebirse como una *transcultura* si entendemos que, pese a estar formada por diferentes realidades (el componente africano, el español, el indio, etc.), es algo más que la mera suma de los elementos de partida.

¹³ Por citar un ejemplo de las líneas de investigaciones que estamos dejando aquí abiertas (y salvando las distancias temporales), consideramos muy importante hacer dialogar el pensamiento de los intelectuales puertorriqueños de la *generación del 30* con los textos del martiniqués Édouard Glissant, quien en su *Tratado del Todo-Mundo* (1997) considera que existen unas características *archipelágicas* que vincularían la literatura antillana en su conjunto.

Bibliografía

- Bajtín, Mijail. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: el contexto de François Rabelais*. Trad. Julio Forcat y César Conroy. Madrid: Alianza, 1998.
- Díaz Quiñones, Arcadio. *El almuerzo en la hierba (Iloréns torres, palés matos, rené marqués)*. Puerto Rico: Huracán, 1982.
- _____. *El arte de bregar: ensayos*. San Juan de Puerto Rico: Callejón, 2003.
- Enguídanos, Miguel. *La poesía de Luis Palés Matos*. San Juan de Puerto Rico: Editorial Universidad de Puerto Rico, 1976.
- Espinosa, Agustín. *Crimen*. Ed. José Miguel Pérez Corrales. Tenerife, España: Interinsular Canaria, 1985.
- Gewecke, Frauke. *De islas, puentes y fronteras: estudios sobre las literaturas del Caribe, de la frontera norte de México y de los latinos de EE.UU.* Ed. Andrea Pagni. Madrid-Frankfurt am Main: Iberoamericana-Vervuert, 2013.
- Glissant, Édouard. *Tratado del Todo-Mundo*. Trad. María Teresa Gallego Urrutia. Barcelona: El Cobre, 2006.
- Granda, Germán de. *Transculturación e interferencia lingüística en el Puerto Rico contemporáneo, 1898-1968*. La Habana: Instituto Cubano del Libro, 1974.
- Guillén, Nicolás. *Obra poética 1922-1958, I*. Ed. Ángel Augier. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1980.
- López-Baralt, Mercedes. *Para decir al Otro. Literatura y antropología en nuestra América*. Madrid-Frankfurt am Main: Iberoamericana-Vervuert, 2005.
- Mansour, Mónica. *La poesía negrista*. México: Era, 1973.
- Ortiz, Fernando. *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. Ed. Enrico Mario Santí. Madrid: Cátedra, 2002.
- Palés Matos, Luis. *Poesía completa y prosa selecta*. Ed. Margot Arce de Vázquez. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1978.
- _____. *La poesía de Luis Palés Matos*. Ed. Mercedes López-Baralt. San Juan de Puerto Rico: Universidad de Puerto Rico, 1995.
- Pedreira, Antonio S. *Obras completas*. San Juan de Puerto Rico: Edil, 1968.
- Schwartz, Jorge. "Oswaldo de Andrade y Tarsila do Amaral: Las miradas de Tarsiwald". *Naciendo el hombre Nuevo... Fundir literatura, artes y vida como práctica de las vanguardias en el mundo ibérico*. Ed. Harald Wentzlaff-Eggebert. Madrid-Frankfurt am Main: Iberoamericana-Vervuert, 1999. 277-298.

Una escritura plural: la Andalucía casi inéedita de Roberto Arlt

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

Citation recommandée : Alonso, Iván. "Una escritura plural: la Andalucía casi inédita de Roberto Arlt". *Les Ateliers du SAL* 11 (2017) : 77-91.

A lo largo de una investigación anterior que realizamos en torno a las crónicas periodístico-literarias escritas por el argentino Roberto Arlt (Buenos Aires, 1900-1942) durante los quince meses que vivió en España entre febrero de 1935 y mayo de 1936, y publicadas en el ya desaparecido diario bonaerense *El Mundo*, hallamos varios datos que vale la pena refrescar. En primer lugar, conviene recordar brevemente las condiciones del viaje. Es un dato conocido que Arlt había abrigado desde la infancia una gran curiosidad por España; rasgo que resulta reconocible en muchos puntos de su obra literaria más conocida. Uno de los ejemplos más emblemáticos y referidos por la crítica es la afición de Silvio Astier, protagonista de la primera novela de Arlt, *El juguete rabioso* (1926), por la lectura de las historias románticas sobre bandoleros como Diego Corrientes o José María el Tempranillo, que desde finales del siglo XVIII deambularon por las sierras andaluzas. Una afición, dicho sea de paso, que evidencia además otra de las características ampliamente señaladas de la narrativa arltiana: su cariz autobiográfico. Silvio Astier es así un claro alter ego del niño Roberto Arlt, que también devoraba las historias de bandoleros.

El sueño de Arlt de conocer la tierra que había generado los personajes y las historias que habían animado su infancia y primera adolescencia finalmente llegó a finales de 1934. Sabemos por el relato de su hija Mirta Arlt¹ que fue en esa época cuando el autor tuvo la noticia de que el periódico para el cual trabajaba, *El Mundo*, costearía no sólo su viaje a España, sino que además le seguiría pagando su salario de reportero, con un aumento incluido; porque como bien ha explicado la investigadora argentina Sylvia Saïtta, Arlt viajaba a España no en calidad de turista o de escritor bohemio, sino como un auténtico corresponsal o enviado especial que llevaba consigo la obligación de seguir produciendo al otro lado del Atlántico sus "aguafuertes" (*El escritor en el bosque de ladrillos* 136), nombre con el que denominó a sus crónicas, y que le habían dado la fama, con la obvia diferencia de que ahora no versarían sobre los entresijos de la vida porteña, sino que debían dar cuenta de la España que iría conociendo a lo largo de su periplo; una España, por cierto, muy particular. Quiso la casualidad que Arlt llegara a España en uno de los momentos más álgidos y conflictivos de su historia contemporánea: el final del segundo bienio, también

¹ Conviene aclarar que estos aportes de Mirta Arlt han sido extraídos de la nota introductoria que preparó para la reedición de las *Aguafuertes españolas* que en los años 70 del pasado siglo XX publicó Fabril Editora, y que será referida en la bibliografía de este trabajo. Es importante hacer esta acotación puesto que en posteriores reediciones de esta obra no se incluyó este texto introductorio de la hija del autor, que representa una fuente de primera línea para conocer los pormenores del viaje.

conocido como negro o rectificador, de la Segunda República, previo al golpe de Estado que daría lugar a la Guerra Civil.

Como también ha apuntado Mirta Arlt, el viaje representaba una bocanada de oxígeno para la creatividad periodística de Arlt, que empezaba a desgastarse después de seis años escribiendo crónicas con la capital argentina como principal protagonista; quizás una forma de recompensar a uno de los miembros de la plantilla de redactores que más éxitos y ventas prodigaba al periódico con su columna *Aguafuertes porteñas*. Resulta importante en este punto enfatizar una diferencia semántica significativa: más que decir que Arlt viajó por España, sería más ajustado afirmar que Arlt vivió en España, no sólo por la cantidad de tiempo que duró su estadía, sino porque desde el principio su intención fue implicarse, mezclarse en la vida española, especialmente con sus gentes más humildes, y no sólo ver la acción desde la barrera del turista observador que simplemente está de paso. Los pormenores de este viaje, que comenzó con la partida del Buque Cabo Santo Tomé de la compañía sevillana Ybarra desde el Puerto de Buenos Aires en febrero de 1935, y las consecuencias del mismo para su obra futura, es decir, las transformaciones que impulsó en su ideario y prisma de escritor, ya se han abordado en otros estudios y no es la intención en esta ocasión detenerse en ellos, sino volver la vista sobre un aspecto editorial más pragmático, e intentar responder a la pregunta de cómo han llegado a nosotros, lectores del principios del siglo XXI, estas crónicas, más de ochenta años después de haber sido escritas.

Sabemos que en diciembre de 1936, seis meses después del regreso de Arlt a Argentina, apareció el libro compilatorio titulado *Aguafuertes españolas. 1era parte*, editado por los Talleres Gráficos Argentinos L. J. Rosso. Se trató del único libro publicado en vida del autor en el cual se reunieron algunas de esas crónicas escritas durante su estancia en España y también en Marruecos. Cuando comenzamos a estudiar esta parte de la obra periodística de Arlt, el primero de los hallazgos que encontramos, quizás el más evidente, fue la certeza de que esta primera edición de 1936 está incompleta; y que además todo apunta a que su motivación, en muchos aspectos, parece haber sido la construcción de un libro ligero de viajes, exótico y divertido, pensado fundamentalmente para una difusión comercial. En este volumen, que luego se reeditó en varias ocasiones a lo largo de las décadas siguientes, Andalucía tiene un gran protagonismo. De las tres partes en las que está dividido el libro, dos se abocan a reunir crónicas sobre las provincias andaluzas de Cádiz y Granada; teniendo además en cuenta que dentro del capítulo de Cádiz se incluyó la amplia crónica sobre la Semana Santa sevillana, fruto de la reunión en un solo texto de

ocho notas publicadas originalmente de forma individual en las páginas de *El Mundo*.

Es incluso probable que durante muchos años los lectores de Arlt que se hayan acercado a sus *Aguafuertes españolas* imaginaran que su periplo se había limitado a Andalucía y Marruecos, ya que no fue hasta 1997 cuando empezaron a aparecer nuevas ediciones compilatorias con las crónicas que atestiguan su paso por otras regiones de la geografía española como Asturias, Galicia, el País Vasco o Madrid, entre otras. Pero ese protagonismo en la edición inicial de una Andalucía vista quizás con una mirada más costumbrista y pintoresca, dejó fuera muchas otras crónicas que reflejaban la dramática situación social, económica y política del sur de España en aquel complicado bienio de la Segunda República, gobernado por la coalición conservadora del Partido Republicano Radical (PRR) y la Confederación Española de Derechas Autónomas (CEDA).

No obstante, conviene apuntar que no todo fue color en el libro de 1936, ya que el autor llegó a incluir algunas de las notas que narraban, por ejemplo, las precarias condiciones de vida de los pescadores del pueblo de Barbate en Cádiz, los niños que mendigaban terrones de azúcar en los cafés de Granada, o las altas cifras de desempleo, entre otras realidades. También ocurrió el matiz diferente: entre las crónicas andaluzas publicadas originalmente en *El Mundo* que no se llegaron a incluir dentro de esa primera edición de 1936, se encuentran muchas que responden a una lógica más costumbrista y que habrían calzado perfectamente con el proyecto de un volumen de viajes ligero, donde se narran, entre otras curiosidades, las razones legendarias de determinados nombres de las calles del barrio de Santa Cruz en Sevilla o la luminosidad de la celebración del Corpus Christi en Granada.

Pero más allá de repetir un inventario de las notas sobre Andalucía que se incluyeron en la edición de 1936, lo que nos interesa ahora es recordar y enfatizar que a día de hoy la mayoría de las crónicas sobre Andalucía escritas por Arlt son prácticamente desconocidas entre los lectores, incluso para aquellos que se han interesado por su obra. Las cifras nos pueden ofrecer una dimensión más clara de la situación. De las doscientas veintidós crónicas o aguafuertes que Arlt escribió sobre España entre 1935 y 1936, setenta y nueve de ellas se refieren a Andalucía; no obstante, sólo veintinueve fueron trascritas, después de un importante trabajo de edición, al volumen publicado en 1936 por los Talleres Gráficos Argentinos L. J. Rosso. Es decir, cincuenta aguafuertes siguen siendo hoy prácticamente desconocidas. La nómina de asuntos tratados en esas cincuenta crónicas andaluzas omitidas es muy amplia y recorren desde el costo de la vida en Cádiz, pasando por los

patios enrejados de Jerez de la Frontera, los tortones de algarrobo, la cerámica de Triana o las ruinas de Itálica, hasta asuntos como el problema agrario de gran desigualdad en la estructura de propiedad de la tierra, o el drama de la pobreza extrema que obligaba a algunos campesinos a alimentarse de "yuyos" que encontraban en los campos de aquella Andalucía prebélica. También entre estos textos casi olvidados se atestiguan hechos tan relevantes como la peculiar amistad que trabó Arlt con el líder andalucista Blas Infante, o la entrevista que sostuvo con el músico y compositor Manuel de Falla.

El recorrido editorial de las *Aguafuertes españolas* podría resumirse de la siguiente forma: luego de su publicación original como crónicas individuales en *El Mundo*, el primer intento de compilación en forma de libro fue el realizado por el propio Arlt en 1936. Luego, más de treinta años después, vinieron las ediciones probablemente más conocidas, las que realizó Mirta Arlt entre 1969 y 1972 para Fabril Editora, donde se reprodujeron exactamente los mismos textos de la primera, haciendo sólo algunas correcciones ortográficas y sintácticas. Posteriormente, en el año 1993, Rita Gnutzmann preparó otra edición, menos conocida, para la editorial La Página, que igualmente incluyó los mismos textos de 1936.

Es apenas a partir del año 1997, más de medio siglo después de la muerte de Arlt en 1942, cuando empezaron a aparecer algunos volúmenes que sacaron a la luz la mayoría de esas otras crónicas sobre regiones distintas a Andalucía, Gibraltar o Marruecos, que no habían vuelto a ser publicadas desde que aparecieron por primera vez en *El Mundo*. El pionero fue el escritor argentino, descendiente de gallegos, Rodolfo Alonso, quien publicó en 1997 las *Aguafuertes gallegas* de Arlt. En la introducción de este volumen Alonso describe la forma azarosa como descubrió la existencia de estas crónicas. Un buen día alguien le hizo llegar una suerte de álbum con las fotocopias de las aguafuertes originales publicadas en *El Mundo*, que un emigrante gallego de la época había recortado y pegado cuidadosamente sobre folios de papel. No obstante, ha sido la investigadora Sylvia Saítta quien ha publicado el mayor número de volúmenes recopilatorios con el trabajo periodístico de Arlt en España. A su labor como editora se deben los textos *Aguafuertes gallegas y asturianas* (1999); *Aguafuertes madrileñas. Presagios de una Guerra Civil* (2000), *Aguafuertes vascas* (2005), y *Aguafuertes de viajes: España y África* (2017); sobre este último volumen haremos referencia más adelante. Las crónicas de Arlt sobre el País Vasco también han sido recogidas en otra edición del año 2006, a cargo de Zaloa Basabe con prólogo y notas de Juan Carlos Berrio Zaratiegi.

A partir de enero de 2013, según las leyes argentinas, las obras de Arlt pasaron a ser de dominio público, ya que habían transcurrido setenta años desde el primero de enero siguiente a la fecha de su fallecimiento. Este hecho implica que cualquier editorial puede publicar las obras del escritor sin la obligación de abonar a sus herederos los derechos autor. La situación ha animado el mercado editorial sobre Arlt y recientemente se han publicado nuevas ediciones de sus trabajos. En el año 2015 aparecieron dos nuevos volúmenes compilatorios de las *Aguafuertes españolas*, que en realidad no aportaron material nuevo o diferente al que ya habían presentado Alonso y Saítta en las dos décadas anteriores. Por una parte, se encuentra la edición que prologó el escritor peruano Fernando Iwasaki para la editorial Renacimiento de Sevilla. Este volumen reproduce exactamente las mismas crónicas incluidas en la primera edición de 1936. Por otra parte, también se encuentra la compilación que preparó Toni Montesinos para Hermida Editores, que reúne en un único libro el material de todas las ediciones publicadas anteriormente, pero que no agregó material nuevo, es decir, esas cincuenta crónicas andaluzas que anteriormente hemos mencionado.

En ese sentido, el único volumen que a día de hoy reúne la totalidad de las crónicas escritas por Roberto Arlt en España es el último que ha editado Saítta, publicado en septiembre de 2017, hace apenas unos pocos meses, bajo el sello editorial argentino Hernández Editores: *Aguafuertes de viajes: España y África*. Han hecho falta más de ochenta años para tener una visión global y completa de la experiencia de Arlt en la España republicana. Este último volumen, que por cierto aún no se encuentra disponible en las librerías o bibliotecas de España, es el único que integra en su conjunto esas cincuenta crónicas andaluzas que habían sido omitidas hasta el momento, y también las crónicas que relatan los últimos días de Arlt en España y su breve paso por las ciudades de Barcelona y Zaragoza. Nos permitimos entonces la "incorrección" de decir que estas "aguafuertes andaluzas" son casi inéditas, dado que si en los últimos ochenta años cualquier investigador o lector interesado hubiera querido consultarlas, prácticamente sólo le habría quedado la opción de acudir personalmente a la hemeroteca de la Biblioteca Nacional de Argentina en búsqueda de los ejemplares originales del diario.

Es importante puntualizar que Arlt nunca utilizó como tal el término "aguafuertes andaluzas", sino que sus crónicas sobre Andalucía integraron el grueso de lo que denominó de forma más global como *Aguafuertes españolas*. Resulta curioso que a medida que iba avanzando su periplo y visitaba otras regiones fue adoptando otros títulos más específicos para su columna como "aguafuertes asturianas", "aguafuertes vascas" o "agua-

fuertes gallegas". Surge así la duda de por qué no utilizó durante todo el viaje la misma denominación. La explicación podría estar en esa improvisación e incluso arbitrariedad arltiana de la que ya hemos hablado, pero también podríamos suponer que el autor, quizás de forma instintiva, cedió ante el lugar común, afianzado por los cronistas románticos, de identificar lo estereotípicamente "andaluz" como propiamente "español"; y de esa forma al observar en el transcurso del viaje otras realidades diferentes a la identificada como andaluza, el adjetivo español fue perdiendo sentido. Pero más allá de estas suposiciones que exceden el objetivo de esta reflexión, lo que nos interesa dejar patente es que bajo el nombre de "aguafuertes andaluzas" pretendemos agrupar desde la teoría a ese conjunto de 79 notas sobre Andalucía, de las cuales una mayoría han sido desconocidas por más de 80 años.

En las próximas líneas pretendemos comentar algunas de estas crónicas andaluzas "casi inéditas" destacando la importancia que tienen para comprender mejor la dimensión de la producción de Arlt en España y para afianzar una conclusión que ya hemos atisbado en trabajos anteriores: que las crónicas españolas de Arlt no son una obra menor, que trascienden con creces el sustrato colorista y que pueden servir como documento de estudio para entender uno de los momentos más relevantes de la historia contemporánea española.

La nota de la diferencia

Dentro de esas aguafuertes andaluzas poco conocidas la primera que queremos resaltar es la titulada "El Décimo Congreso de Federación de Autores", publicada en *El Mundo* el 20 de mayo de 1935. Podemos asegurar que se trata de una de las crónicas más singulares, sino la más singular, dentro del conjunto de las *Aguafuertes españolas*. Todas las demás notas españolas de Arlt están claramente encuadradas dentro del género de la crónica periodística, que se caracteriza por estar a caballo entre el periodismo informativo y el de opinión. En líneas generales, la norma aceptada establece que en la redacción de las crónicas el periodista debe contar hechos reales de los que ha sido testigo, pero le está permitido aportar su personal valoración, su impronta; por lo tanto, es un género que informa, pero que también deja claro un particular punto de vista. No obstante, esta nota antes mencionada está redactada de forma totalmente alejada de la valoración personal del redactor, en el tono pretendidamente aséptico propio de una noticia o reportaje informativo. En otras palabras, Arlt únicamente se limita a describir, acorde a las pautas del tradicional periodismo informativo, el hecho que está ocurriendo: la realización en ese momento en la ciudad de Sevilla del Congreso anual de la

Sociedades de Autores Líricos y Dramáticos, en el que varias delegaciones de diferentes países se reúnen para tomar decisiones en torno a temas como los derechos autor, las traducciones de diálogos en las películas sonoras, o la propuesta de celebración del concurso internacional de obras dramáticas, entre otros. Se puede comprobar en el siguiente extracto de la nota en cuestión:

El día 4 de mayo se han iniciado en Sevilla las reuniones del X congreso de representantes de Sociedades de Autores Líricos y Dramáticos, en el salón de actos públicos de la Plaza España.

Han concurrido delegados de Alemania, Austria, Bélgica, Brasil, Dinamarca, España, Estados Unidos, Francia, Inglaterra, Holanda, Hungría, Italia, Noruega, Portugal, Rumanía, Suecia, Checoslovaquia y representantes de diversas sociedades de autores. La República Argentina, por intermedio del Círculo de Autores, ha delegado su representación en los señores Eduardo Marquina y Francisco Serrano Anguita (Arlt, "El Décimo Congreso de la Federación de Autores").

Enfatizamos que esta nota es una *rara avis* precisamente porque la producción periodística de Arlt, incluyendo por supuesto su incursión española, no se caracterizó precisamente por ajustarse a los cánones del clásico periodismo informativo basado en la noticia, sino que, como bien hemos apuntado, se decantó por la voz personal de la crónica. Consultando periódicos de la época, como la edición sevillana de *ABC*, descubrimos que este evento, celebrado entre el 4 y el 11 de mayo de 1935, tuvo una importante repercusión mediática en la capital hispalense y reunió a importantes nombres del mundo literario, cultural y editorial de la época. Sevilla se convirtió por unos días en una suerte de epicentro internacional de las letras. Creemos entonces que Arlt se vio envuelto, quizás sin buscarlo, en un hecho noticioso que no pudo obviar por su condición de periodista y enviado especial de *El Mundo* a España; razón por la cual probablemente no tuvo más opción que cubrirlo, pero sin demasiado interés.

Si comparamos esta nota con otra de las crónicas andaluzas casi inéditas a la que nos hemos referido, como por ejemplo la titulada "Carestía de la vida en España", publicada en *El Mundo* el 14 de abril de 1935, vemos una notable diferencia. En este último trabajo Arlt aporta un buen número de datos fácticos que también informan, como son los precios de los productos de primera necesidad en los mercados de abastos del Cádiz de la época, y su comparación con los salarios medios de los trabajadores, pero no renuncia a deslizar su personal opinión con frases como "Vivo entre el pueblo y con el pueblo, y el pueblo de Cádiz está muy lejos de nadar en la abundancia" (Arlt, "Carestía de la vida en España"). No encontramos en la nota sobre el

Congreso de Autores una apreciación semejante. Surge entonces la pregunta de por qué Arlt rompe justamente en ese instante con su oficio de cronista y presenta un trabajo tan impersonal y anodino. La primera respuesta que podemos imaginar es que al autor este Congreso le importaba literalmente un bledo; e incluso quizás, entrando en el terreno de la suposición, se vio obligado a cubrirlo por la casualidad de encontrarse en Sevilla en ese momento. Pero a todas luces se puede suponer que este evento, repleto de notables y almidonados hombres de letras, se salía por completo de la voz que a Arlt le interesaba escuchar en su recorrido, que era la voz del pueblo empobrecido que a duras penas podía aspirar a comprar un litro de leche de segunda en algún miserable mercado gaditano.

El descubrimiento arltiano del problema agrario

Resulta curioso, e incluso contradictorio, comprobar que Arlt, un autor destacado por su carácter eminentemente urbanita, mostrara tanto interés en España por la vida del campo, los campesinos y el problema agrario, especialmente la desigual estructura de la propiedad. No se debe olvidar que para el momento de la llegada de Arlt a España el gobierno conservador de Alejandro Lerroux, con el apoyo de José María Gil-Robles, había dado importantes pasos atrás en los cambios impulsados por los primeros gobiernos republicanos en dirección a la reforma agraria. Se trata de un tiempo de decepciones, frustraciones y tensiones, ya que todas las esperanzas que habían puesto los jornaleros sin tierra en las reformas de la República empezaban a agrietarse bien por la lentitud en su aplicación y resultados, o por los retrocesos del bienio "radical-cedista".

Aunque Arlt abordó el problema agrario en varias aguafuertes, bien de forma frontal o de soslayo, donde lo estudió con mayor profundidad fue en tres crónicas que hemos denominado como su "trilogía agraria", conformada por: "El problema agrario español (primera parte)", publicada en *El Mundo* el 27 de junio de 1935; "El problema agrario español (continuación)", del 1 de julio de 1935; y "El problema agrario español (tercera parte)", del 4 de julio de 1935. Destacamos estas tres notas porque precisamente fueron escritas durante la estadía de Arlt en Sevilla y forman parte de esas cincuenta notas andaluzas que prácticamente han permanecido inéditas hasta el pasado mes de septiembre. Es importante enfatizar el hecho de que tres crónicas que definen bien las preocupaciones y motivaciones de Arlt en su viaje han sido prácticamente desconocidas durante mucho tiempo, y para muchos siguen siéndolo.

Tres son los temas principales que trata el cronista argentino en su trilogía sobre el problema agrario. En primer lugar, y de forma más o menos previsible, ya que se trataba del "corazón"

de la reforma, aborda la desigual distribución de las tierras. En segundo lugar, llamó poderosamente su atención el rendimiento económico que percibían los distintos propietarios según la cantidad de tierra que poseyeran, haciendo especial énfasis en que los latifundistas, invirtiendo ínfimas cantidades de capital, que no les suponía apenas riesgo a sus finanzas, obtenían grandes rentas. La extensión de sus propiedades era tan grande que con sólo dedicarlas a pastizales o dehesas, con muy poco esfuerzo, generaban grandes recursos. En cambio los pequeños propietarios, aquellos que probablemente no superaban las fincas de una hectárea, se veían obligados a explotar al máximo sus terrenos con las formas aparentemente más productivas, la huerta y los cultivos intensivos, arriesgando todos sus ahorros y poniendo a disposición el trabajo de todos los miembros del grupo familiar en jornadas interminables, para al final conseguir la exigua ganancia de un real al día. El tercer problema que desarrolla el cronista está directamente relacionado con el anterior: se trata de la dificultad de obtención de crédito bancario para los pequeños propietarios. Al respecto apunta Arlt:

Estas cifras son dramáticas, si se piensa que involucran a un millón de propietarios de tierra. Mientras que las grandes propiedades absorben nada más que 10 pesetas anuales de gastos y dejan sin trabajo a inmensas masas campesinas, la gran masa de pequeños propietarios, por lo exiguo de sus ganancias, está materialmente imposibilitada para utilizar mano de obra, pues a ese propósito me razonaba un campesino: "¿Cómo se puede contratar gente, para tierras que producen por mes una renta de 10 ó 15 pesetas? ¡Imposible!" Aquí asoma la raíz de la terrible crisis agraria española ("El problema agrario español (continuación)").

Hay al menos dos aspectos que llaman la atención en esta trilogía. Por una parte el formato que adoptan las crónicas, que están pobladas de cuadros estadísticos sobre el estado de la cuestión campesina, que tal parecieran denotar en el autor el detenimiento y la minuciosidad propia de un investigador social. No es común en el trabajo periodístico de Arlt tal derroche de "academicismo" que acerca las notas al informe sociológico. El segundo de los aspectos explica en buena medida el primero, y es la certeza, porque así lo deja claro el propio Arlt en el texto, que se ha documentado para la redacción de las notas en la lectura del libro *Los latifundios en España* (1932) del ingeniero agrónomo alicantino Pascual Carrión. El volumen de Carrión, texto indispensable para los estudiosos de la historia económica de España, más que un tratado de reflexión filosófica, en un auténtico estudio técnico, especializado, que penetra en el catastro de las propiedades rústicas de la España de finales del siglo XIX y principios del XX.

No es de extrañar que ante tal magnitud de datos, Arlt se sintiera a un mismo tiempo abrumado y atraído, y que por lo tanto optara por incorporar a sus crónicas estos cuadros estadísticos, pero no los citó completos, obviamente el espacio habitual del periódico no habría permitido tal despliegue, sino que procedió desde la lógica periodística, jerarquizando la información y tomando los datos que le resultaron más impactantes; o para expresarlo en la terminología de los medios de comunicación, más noticiables.

De la cercanía de Blas Infante al infranqueable Manuel de Falla

Para finalizar esta primera aproximación a las cincuenta crónicas andaluzas casi inéditas, nos queremos detener en las notas en las cuales el periodista argentino se acerca a dos personalidades muy distintas, y de ámbitos también muy distintos, que muchas décadas después siguen siendo nombres fundamentales de la historia política y cultural de Andalucía y España. Se trata del político, jurista, arabista y principal ideólogo del andalucismo, el malagueño Blas Infante; y del músico y compositor gaditano, Manuel de Falla. Si diferentes son los personajes, también fue muy diferente la forma como Arlt se aproximó a ellos. Con Infante casi podríamos decir que el argentino llegó a trabar una amistad, breve, pero significativa. De hecho, en una investigación anterior ya sugerimos que fruto de este encuentro pudo haber nacido el especial interés que el cronista porteño mostró por todo lo relacionado con la precariedad del campo español, e incluso no descartamos que haya sido Infante quien animó en Arlt la lectura de la obra de Pascual Carrión. Fue una amistad que nació del carácter bondadoso y desinteresado de Infante, que sin conocer de nada al argentino, le abrió en varias ocasiones las puertas de su despacho y de su casa, y le facilitó documentación para sus crónicas, e incluso le preparó cartas de recomendación para su viaje a Marruecos.

Arlt hace referencia directa a Infante en tres crónicas o aguafuertes: "La Andalucía musulmanizante", publicada el 12 de junio de 1935; "La mentira de la indolencia andaluza", del 13 de junio de 1935; y finalmente, con uno de esos largos títulos, casi telegramas, muy propios de su producción periodística española: "Con Blas Infante, líder del andalucismo. El sentido de amistad en España. Visita de despedida. Me voy al África", publicada el 24 de julio de 1935. Sobre esta última vale la pena citar al menos el comienzo para paladear, a través de la fina ironía de Arlt, los términos amables, e incluso cariñosos, en los que se desarrolló esta peculiar amistad:

Si a don Blas Infante le dijeran:

-Dígame, ¿usted sabe quién es Roberto Arlt?- se vería obligado a contestar vagamente:

-Hombre... sí... Un mozo argentino, que dice que es periodista...

-¿Y quién se lo presentó a usted...?

-Pues, hombre... francamente... no sé... Creo... sí, me trajo una tarjeta... o un amigo...

-Pero usted le ha llevado a su casa, él le visita aquí en el bufete... ¿Qué sabe de él?"

Juro que ante estas preguntas respecto a mi persona, don Blas Infante se vería en un apuro para contestarlas.

No sabe quién soy yo, salvo lo que le he dicho de mí. Pero el día que he necesitado libros inhallables en las bibliotecas, o datos, o también la tarde que estaba aburrido, he ido caminando hasta su bufete, he tocado el timbre. Una cadena abre el cerrojo de la puerta cancel, dejo mi sombrero en el perchero, subo una escalera de mármol, me detengo ante la puerta del escritorio donde está corrida una cortina de terciopelo rojo, don Blas, sentado en un sillón que perteneció a Castelar, escribe con las gafas caladas sobre la frente, y un cigarrillo entre los dedos de la mano izquierda. Levanta los ojos fatigados, me ve, sonrío, extiende la mano y exclama:

¡Hombre! ¿Usted por acá? Siéntese. Pilar... niño, anda, dile a Pilar que traiga un café para el señor... ¿Su apellido, que siempre se me olvida?... (Arlt, "Con Blas Infante, líder del andalucismo")

Desconocemos si una vez de vuelta en Buenos Aires Arlt llegó a conocer el trágico desenlace de la vida de Infante, que terminó apresado y fusilado por un grupo de falangistas pocos días después del golpe de Estado al gobierno legítimo de la República, el 18 de julio de 1936. Suponemos que de haber sido así la noticia habrá sumado a la pesadumbre que fue embargando a Arlt a medida que conocía los hechos que ocurrían en el país donde había vivido más de un año; pesadumbre, dicho sea de paso, que prácticamente le impidió volver a tocar el tema de España en sus trabajos posteriores.

El encuentro con Manuel de Falla, a pesar de que nació de un persistente interés de Arlt por conocer una figura que admiraba enormemente desde mucho tiempo antes de llegar a España, estuvo envuelto en la distancia y la inaccesibilidad del maestro-gurú infranqueable y protegido en una burbuja de cristal. Si Blas Infante prodigó cafés, comidas y largas conversaciones a Arlt; por el contrario el entorno de Falla a duras penas le abrió la puerta y con muchas reservas. Arlt dibujó en sus aguafuertes a un Falla frágil, ausente, atormentado por el ruido y sobreprotegido en extremo por su hermana María Carmen, a la que define como el "gran Dragón". Después de mucha paciencia e insistencia, y a pesar de las muchas trabas, Arlt logró entrevistarse con el gran maestro, en cuyo homenaje había titulado su última novela con el mismo nombre de una de las más reconocidas composiciones del músico, *El amor brujo*. En

tres crónicas el periodista porteño relata este encuentro: "Trato de visitar a Falla. Fortaleza inexpugnable. Un dragón, dos, tres dragones. 'Vuelva mañana y le recibirá'", publicada en *El Mundo* el 1 de septiembre de 1935; "Con el maestro Falla. Convalecencia. El martirio de los ruidos molestos. El terror de los receptores de radio", del 2 de septiembre de 1935; y finalmente "Promesas imposibles de cumplir. María Carmen es más locuaz que el maestro. Detalles de la vida de un gran músico", del 3 de septiembre de 1935. Vale la pena citar un fragmento de una de estas crónicas para demostrar las barreras contra las que tuvo que luchar Arlt para conseguir su objetivo:

La puerta se abre. No es Falla, sino una criada con bigotes, recia, las mejillas arreboladas. Un dragón acostumbrado a expulsar turistas curiosos y molestos.

-¿Está el señor Falla?

-El señor Falla no está; además se encuentra enfermo y no recibe.

-¿Cómo es eso que está enfermo y no está? Si estuviera enfermo estaría.

La sirvienta vacila; cierra la puerta y aparece acompañada de otro dragón: una criada alta, flaca, pálida. Doy la explicación eterna.

-Soy un periodista argentino que desea ver al señor Falla.

-El señor Falla no está.

-¿No está aquí en su casa, o no está en Granada?

-No; ahora no está aquí, pero sí vive en Granada.

-Perfectamente; ¿y a qué hora se le puede ver?

-Es que está enfermo y no ve a nadie.

-Si estuviera enfermo no saldría a la calle.

La criada ante mi insolencia, vuelve al interior de la casa, mientras que la otra se queda custodiando la puerta de mala manera. Al minuto sale con una tarjeta escrita a máquina en francés, que dice, más o menos así: "El señor Falla ruega a usted excuse no poder recibirle, pues está convaleciente de una gripe reciente y su médico le ha recomendado mucha quietud". Yo leo la tarjeta, y le digo a la criada:

-Vea; de esto yo no entiendo una palabra porque no sé leer en francés. ¿Qué es lo que dice aquí? Yo soy argentino, no francés. Es como si yo pretendiera que usted, por ser española leyera en inglés.

Las criadas me miran consternadas como si tuvieran que habérselas con un pistolero. Miran la tarjeta, y como ambas son analfabetas, se encogen de hombros, luego nuevamente entran a la casa, y la más morruda regresa acompañada de una señorita de cincuenta años. Es la hermana de Falla, una dama bajita, perfil cesáreo, labios fríos apretados, ojos inyectados de venillas de sangre y una cruz de oro sobre el peto mojlil de su vestido negro. La veo venir y me digo: "¡El gran dragón!" (Arlt, "Trato de visitar a Falla").

Arlt logra entrevistarse con uno de los artistas más influyentes de su época. A pesar de los obstáculos, penetra en la intimidad de su hogar y deja para la posteridad el retrato de un hombre casi perturbado, obsesionado, con su voluntad mermada a manos quienes lo rodean. Se trata sin duda de un documento de relevante valor histórico para los estudiosos y biógrafos del célebre compositor. No obstante, revisamos la bibliografía crítica y prácticamente no encontramos ningún trabajo que haya explorado a profundidad estas aristas. Se trata de una prueba más de que las *Aguafuertes españolas*, y especialmente estas cincuenta crónicas andaluzas casi inéditas, siguen siendo, ochenta años después, un campo de trabajo abierto y por explorar.

Bibliografía

- Alonso, Iván. "Blas Infante: el improvisado amigo andaluz de Roberto Arlt. Presencia del Andalucismo histórico en las Aguafuertes españolas". *Cuadernos del Hipogrifo. Revista de Literatura Hispanoamericana y Comparada*. 3 (2015): 1 -15.
- Arlt, Roberto. *Aguafuertes de viajes: España y África*. Buenos Aires: Hernández Editores, 2017.
- _____. *Aguafuertes españolas*. 1ª parte. Buenos Aires: Talleres Gráficos Argentinos L. J. Rosso, 1936.
- _____. *Aguafuertes españolas*. Buenos Aires. Fabril Editora, 1971.
- _____. *Aguafuertes gallegas y asturianas*. Buenos Aires: Losada, 1999.
- _____. *Aguafuertes madrileñas. Presagios de una guerra civil*. Buenos Aires: Losada, 2000.
- _____. *Aguafuertes vascas*. Tafalla (Navarra): Txalaparta, 2005.
- _____. "Carestía de la vida en España". *El Mundo*, el 14 de abril de 1935.
- _____. "La Andalucía musulmanizante". *El Mundo*, 12 de junio de 1935.
- _____. "La mentira de la indolencia andaluza". *El Mundo*, del 13 de junio de 1935.
- _____. "Con Blas Infante, líder del andalucismo. El sentido de amistad en España. Visita de despedida. Me voy al África". *El Mundo*, 24 de julio de 1935.
- _____. "El Décimo Congreso de Federación de Autores". *El Mundo*, 20 de mayo de 1935.
- _____. "El problema agrario español (primera parte)". *El Mundo*, 27 de junio de 1935.
- _____. "El problema agrario español (continuación)". *El Mundo*, 1 de julio de 1935.
- _____. "El problema agrario español (tercera parte)". *El Mundo*, 4 de julio de 1935.
- _____. "Trato de visitar a Falla. Fortaleza inexpugnable. Un dragón, dos, tres dragones. 'Vuelva mañana y le recibirá'". *El Mundo*, 1 de septiembre de 1935.
- _____. "Con el maestro Falla. Convalecencia. El martirio de los ruidos molestos. El terror de los receptores de radio". *El Mundo*, del 2 de septiembre de 1935.
- _____. "Promesas imposibles de cumplir. María Carmen es más locuaz que el maestro. Detalles de la vida de un gran músico". *El Mundo*, 3 de septiembre de 1935.
- Carrión, Pascual. *Los latifundios en España. Su importancia, origen, consecuencias y solución*. Madrid: Gráficas reunidas, 1932.
- Sáitta, Sylvia. *El escritor en el bosque de ladrillos. Una biografía de Roberto Arlt*. Buenos Aires: Sudamericana, 2000.

Relectura de las estructuras de poder del canon literario venezolano

María Carolina Caraballo Castañeda
Universidad de Sevilla
mariacarola78@gmail.com

Citation recommandée : Caraballo Castañeda, María Carolina. "Relectura de las estructuras de poder del canon literario venezolano". *Les Ateliers du SAL* 11 (2017) : 92-105.

Preliminares. Una memoria literaria particular

Para iniciar nuestro artículo debemos acotar, en principio, que la categoría *perspectiva de género* es utilizada a lo largo de este trabajo como una forma de representar la realidad haciendo explícitas las tensiones que se establecen entre los roles de géneros y los discursos que los mantienen vigentes en las distintas sociedades.

En tal sentido, es bien sabido que la *perspectiva de género* se apoya en un cuerpo teórico que incluye métodos, estrategias y modos de comprender la relación sujeto-cultura, y nos ayuda a entender cómo se ha visibilizado en gran parte de nuestra cultura occidental el posicionamiento de cada individuo frente a su rol de género, más allá de su impronta sexual.

Por otra parte, asumimos que al disertar sobre una antología de la literatura venezolana entramos en el controvertido campo de estudio del canon y las implicaciones que tiene en tanto lectura parcial de la historia literaria. No obstante, como una de nuestros objetivos es demostrar que el texto analizado, *El hilo de la voz. Antología crítica de escritoras venezolanas del siglo XX* (2003), se centra en la reivindicación de muchas voces femeninas silenciadas históricamente, asumimos la noción propuesta por Harol Bloom en su famoso texto *El canon occidental* (2003): "El canon, una vez lo consideremos como la relación de un lector y un escritor individual con lo que se ha conservado de entre todo lo que se ha escrito, [...] será idéntico a un Arte de la Memoria Literario [...]" (37).

Una manera de restaurar parte de la historia perdida de la escritura femenina en Venezuela es *El hilo de la voz*. En este intuitivo estudio de las condiciones de producción de la escritura femenina venezolana desde el siglo XIX hasta el XXI, publicado por Ana Teresa Torres y Yolanda Pantín, la recuperación histórico literaria propuesta busca desentrañar el tipo de participación pública y/o privada que llevaban a cabo las escritoras para determinar, además, cuáles fueron los condicionantes socio-históricos que hicieron posible, o no, la aparición de determinados textos literarios y qué implicaciones ha tenido todo este proceso en la historia de la escritura en Venezuela.

Entre sus fortalezas está, precisamente, la restitución parcial que se hace de la historia literaria venezolana al conseguir reunir en una misma publicación una nutrida producción literaria femenina (la recopilación contiene muestras literarias de 66 autoras). Muchas voces fueron incluidas por primera vez en una antología de literatura venezolana:

El propósito fundamental ha sido presentar una mirada que persigue la construcción del imaginario literario –'tejido imaginario alternativo' dice Beatriz González Stephan refiriéndose a algunas novelas de las escritoras venezolanas-, sin consideración de las vi-

cisitudes del gusto, éxito o dictados oficiales de la crítica [...] Cuando la lectura nos ha llevado a nombres consagrados, los hemos recogido dentro de la importancia que merecen, pero igualmente hemos dado cabida a nombres olvidados y desechados. Esa marginalidad y pérdida a lo largo de las impuntuales citas entre la escritura y la recepción que caracteriza a nuestro país, esa imposible reconstrucción de un camino entrecortado, son también causas esenciales de este libro (Torres y Pantin, 34).

Al reconstruir el tejido literario de manera alternativa, como señalan las antólogas apropiándose a de las palabras de González Stephan, el resultado es una genealogía muy personal, colmada de intuiciones, con criterios de análisis propios no canónicos. Y, en esta medida, diseñan una aproximación a las escritoras poco convencional y, definitivamente, enriquecedora para la historia de las letras venezolanas.

Por otra parte esta antología dialoga, desde una perspectiva de género reivindicativa, con las estrategias de legitimación autorial de otros trabajos antológicos anteriores:

La mayor parte de las antologías venezolanas fueron, hasta los años 80, concebidas desde una perspectiva de género, en tanto sólo recopilaron a escritores, muchos de los cuales fueron autores de obras que no resistieron bien el paso del tiempo... Lejos de hacer de la escritura de mujeres un territorio cerrado, hemos apuntado a la reinserción de su discurso dentro del contexto intelectual del país en su interrelación y diálogo con la cultura latinoamericana. (37)

Precisamente, el diseño de una nueva cartografía literaria es, a nuestro juicio, una de las transformaciones más significativas de cualquier historia literaria. La introducción de determinadas obras (como en este caso particular, de mujeres) al estatuto del canon la necesidad de repensar los géneros, las periodizaciones y los instrumentos de análisis utilizados para legitimar la escritura de un autor en detrimento de otro(s). Esta labor revisionista permite, entre otros avances, cuestionar algunos conceptos literarios institucionalizados.

Otro aspecto metodológico innovador que incorporan Torres y Pantin tiene que ver con la organización de las autoras, ya que ésta tampoco se corresponde con las de la tradición literaria: no se da por géneros o movimientos literarios. Los textos son catalogados bajo un criterio cronológico muy sencillo: atendiendo a la fecha de nacimiento de las autoras; en esa medida, los saltos entre una producción femenina y otra no atan al lector a un tipo de lectura o a una forma de mirar ajustada a categorías institucionales tradicionales:

No hemos seguido la pauta habitual de antologar de acuerdo con el género formal de los mismos; por el contrario, hemos trabajado

con criterios que pretenden romper con la división por géneros literarios, la cual contribuye a un mayor desconocimiento de las autoras, confinando los espacios de lo que finalmente constituye un cuerpo discursivo. Por otra parte, muchas de ellas han escrito en varios géneros –novela, cuento, ensayo, crítica, investigación, crónica, poesía, teatro, memoria-, y en algunos casos los textos son, en sí mismos, difíciles de clasificar dentro de las cada vez más borrosas divisiones formales tradicionales en la literatura contemporánea. El concepto de que la voz literaria se expresa en distintos registros, y puede dialogar en esa diversificación, es probablemente novedoso en las recopilaciones nacionales (37).

La advertencia de las autoras sobre la dificultad de organizar por géneros literarios las obras de las autoras venezolanas antologadas da cuenta de su voluntad de apertura hacia otros criterios mucho más novedosos. En *El hilo de la voz* se incluyen muestras que oscilan entre la poesía y la crítica literaria, pasando por ensayos, memorias, etc. La concepción de una antología de tal hibridez genérica delata la necesidad de ajustarse a la naturaleza y variedad de la escritura femenina; es decir, es una concepción atravesada por una amplia visión del género textual, porque al fin y al cabo lo importante en su propuesta metodológica es ver la complementariedad de las obras, el diálogo que puedan establecer entre ellas y con el contexto.

Asimismo, las autoras continúan justificando sus propios criterios antológicos tomando en consideración otros elementos propios de la escritura femenina venezolana:

El establecimiento de una periodización es, por supuesto, tema que admite precisiones y discusiones, además de ser un elemento de difícil resolución. La ordenación de las autoras de acuerdo con el desenvolvimiento de los movimientos literarios hubiese resultado inadecuada debido a su escasa participación en ellos. Salvo contadas excepciones, en Venezuela las mujeres han escrito al margen de las agrupaciones literarias y de las vanguardias establecidas por la crítica (37).

Torres y Pantin señalan que las escritoras venezolanas, en su mayoría, han diseñado cartografías propias que confirman sus filiaciones personales. Esos territorios poco convencionales son los que década tras década han sustentado la no inclusión de muchas escritoras a los *lugares legítimos* de reconocimiento público. Aunque, por otra parte, esta tendencia no canónica de la escritura femenina en Venezuela define una forma de autorrepresentación muy vinculada con la conciencia de género sexual.

Las pioneras

Sobre los siglos XVIII y XIX, Torres y Pantin señalan que son enormes los vacíos encontrados porque no existe casi ningún documento que registre la producción literaria de las mujeres ve-

nezolanas en esas épocas. Sólo pudieron dar con muestras aisladas y descontextualizadas de una monja caraqueña llamada María Josefa de la Paz y Castillo y de la hermana de un prócer cumanés llamada, casualmente, María Josefa Sucre Alcalá. Ambos hallazgos no son representativos ni pudieron ser analizados; más bien fueron tomados como testigos de un silencio literario que se mantuvo en Venezuela hasta principios del siglo XX.

Importante señalar, al respecto, que Torres y Pantin explican este silencio refiriéndose a la *función vicarial* que desempeñaban muchas mujeres venezolanas en los tiempos anteriores y posteriores a las guerras de independencia, ya que fungían como mediadoras entre los espacios subversivos condenados a la clandestinidad y los espacios de mayor alcance público.

Por otra parte, Torres y Pantin vuelven a mirar la situación desde una perspectiva menos convencional y dirigen su atención hacia la lectura de epistolarios (género textual "menor" asociado al espacio doméstico) para encontrar en ellos claves de comprensión de una insipiente postura literariafemenina al detectar "una escritura que habla de lo íntimo, en los residuos de lo que podríamos llamar el saldo de la guerra, pues son, en su mayoría, la crónica de su pasaje por la catástrofe [...]" (45).

Asimismo, advierten que ese silencio literario de las mujeres durante los siglos XVIII y XIX está directamente relacionado, tal como han apuntado otras investigaciones, con el precario nivel de alfabetización e instrucción que ostentaban las féminas, fenómeno que se extendió hasta principios de siglo XX debido al tardío proceso de modernización experimentado en Venezuela.

Un pequeño avance en medio de las adversas circunstancias que marcan la escritura femenina durante el período finisecular decimonónico es la función pública como "eje de estabilidad familiar", atribuida a las mujeres en las nacientes repúblicas, ya que con a través de la profesión docente lograr extenderse más allá de los límites hogareños. Al mismo tiempo, comienzan a aparecer focos literarios aislados.

Torres y Pantin, en este sentido, retoman la idea de otros autores de considerar como precursoras de la escritura femenina venezolana a Virginia Gil de Hermoso, Polita De Lima, Concepción Acevedo de Tailhardat, entre otras, a quienes se les debe, por un lado, la recuperación del espacio público venezolano para otros asuntos que no fueran la violencia y la división de las luchas caudillescas al escribir textos literarios en la prensa y luchando por los derechos de las mujeres; y, por el otro, la posibilidad de desterrar la idea de que la escritura femenina en Venezuela "[...] pareciera haber surgido un buen día de la nada o de la costilla adánica literaria" (52).

La complejidad del siglo XX

En lo que respecta al siglo XX, Torres y Pantin desarrollan una matriz crítica mucho más amplia y ambiciosa, incluso hacen divisiones temporales que le permiten abordar por etapas las sucesivas generaciones de escritoras venezolanas. En medio de la investigación histórico-literaria que llevan a cabo las antólogas, más que las etapas nos interesa destacar cuáles son los elementos que les permitieron a ellas hacer la lectura que hicieron de las autoras incluidas en *El hilo de la voz...*

Encabezan este apartado de la antología dos nombres consagrados en las letras venezolanas, Teresa de la Parra y Enriqueta Arvelo Larriva, para destacar de ellas lo que consideran su mayor aporte a la literatura:

Más allá de la calidad de su producción, ampliamente reconocida por la crítica, lo sustancial es destacar en ellas la conciencia de *ser* escritoras. De asumir esa identidad como proyecto de vida y como propósito personal, fuera de la tradición vicaria y mediadora (53).

Llama poderosamente la atención que sea, precisamente, la conciencia que estas mujeres tenían de la escritura el rasgo que escogen las antólogas para justificar el trabajo a contracorriente que decidieron emprender esas pioneras en nuestro país sorteando con ello múltiples circunstancias socioculturales adversas. Asimismo, aunada a esta voluntad de escribir porque se quiere hacerlo, tenemos la *conciencia de género* que atraviesa el posicionamiento de las escritoras venezolanas de principios de siglo.

Torres y Pantin son enfáticas respecto de la vocación escritural sumamente sólida que tenían dichas autoras, aunque afirman que son casos totalmente distintos: Enriqueta Arvelo Larriva corrió "riesgos mayores" al enfrentarse a la provincianidad, a la figura del hermano poeta y al exhibirse en sus versos tal como ella misma se veía; Teresa de la Parra, contrariamente, manejó de forma muy inteligente los estigmas de subalternidad hasta el punto de convertirlos en parte fundamental de su escritura.

El caso de Teresa de la Parra, señalan Torres y Pantin, es uno de los más complejos e interesantes que existe en la historia literaria venezolana porque esa misma actitud asumida frente a la labor de escritura la ha llevado a permanecer circulando en la memoria colectiva de generaciones posteriores hasta ser convertida en mito. Y, además, la ha impuesto como referencia obligada a la hora de hablar de todas aquellas mujeres que como ella escribieron porque deseaban hacerlo y en los términos dictados por la propia experiencia de género, tal como han detectado algunos críticos en la obra narrativa de Ada Pérez Guevara.

Respecto de los primeros treinta años del siglo XX, Torres y Pantin establecen dos incentivos más para el ingreso de las mujeres al campo cultural-literario venezolano: la aparición de es-

critoras como María Calcaño (1905-1956) que decide hacer *ruido* publicando textos subversivos que tocan temas prohibidos hasta ese momento en la escritura femenina (como el cuerpo y el deseo sexual):

Grito indomable

Cómo van a verme buena
si me truena
la vida en las venas.
¡Si toda canción
se me enreda como una llamarada!
Y vengo sin Dios
y sin miedo... [...] (197)

El otro hecho de capital importancia es que se suma a estas tendencias escriturales la participación de las mujeres en el espacio público con iniciativas como la creación del Ateneo de Caracas.

El término de esta etapa transitoria hacia la modernización en Venezuela Torres y Pantin la asocian con el fin de la dictadura gomecista, ya que a partir de ese momento un grupo político opositor que agrupaba a varias escritoras y promotoras culturales decide emprender la lucha para negociar un mejoramiento en las condiciones de formación para las mujeres venezolanas. Este impulso es recuperado por Torres y Pantin para demostrar la voluntad que tenían esas mujeres de crearse su propio espacio siguiendo el camino no oficial ya que, en la mayoría de los casos, no contaban con el respaldo de las agrupaciones literarias institucionalizadas de nuestro país.

En cuanto al prolífico tiempo que va desde los años treinta hasta los sesenta, Torres y Pantin elaboran un exhaustivo análisis de las distintas propuestas literarias femeninas. Aunque muy variadas todas las formas de escritura descritas, las antólogas logran una vez más darle cierta organicidad a través de categorías amplias de comprensión de la escritura femenina, en un intento por establecer diálogos entre los textos y las autoras no sólo de Venezuela sino de Latinoamérica.

Entre las coincidencias detectadas por las antólogas podemos mencionar la presencia de incipientes rasgos feministas traducida, por supuesto, desde distintas perspectivas. Encuentran lógica la aparición de textos muy vinculados con el ámbito privado, domés-tico, porque la universalidad estaba vedada para muchas de estas mujeres escritoras que conocían sólo referencialmente lo que sucedía más allá de sus balcones. Es toda una generación de escritoras con compromisos de vida (matrimonio, maternidad) y de escritura distintos a los de las que proponían la soledad como opción existencial. De este grupo Torres y Pantin destacan la autoexpresión, o posibilidad de

cuestionar el orden establecido desde la experiencia íntima, lo cual implica la redimensión del mismo espacio privado desde el cual enuncian y del papel históricamente atribuido a las mujeres en la formación nacional.

Estas propuestas, no obstante, no llegan al punto de la irrupción como aquellas cuyos procedimientos estilísticos más radicales contemplan desde la ironía hasta el planteamiento de temáticas directamente vinculadas con la sexualidad femenina. En esta categoría Torres y Pantin incluyen a Dinorah Ramos y Lourdes Morales, quienes dan continuidad a esa suerte de *tradición subversiva* iniciada por María Calcaño. Pero las antólogas no dejan de reconocer en unas y otras propuestas estéticas la discusión sobre la posibilidad de la autorrepresentación como escritoras; es decir, el problema de la legitimación de la voz autoral dentro de un campo cultural que no brindada las condiciones para que ello ocurriera.

En todo caso, lo que hacen Torres y Pantin al diseñar el panorama de la escritura femenina de los primeros sesenta años del siglo XX es detectar las fortalezas sobre las que se sostiene la genealogía de escritoras que diseñan en *El hilo de la voz*. Por esto podemos apreciar que fluctúan entre la narrativa, la poesía, el teatro y, además, oscilan en medio de propuestas estéticas muy diversas.

Uno de los saldos más interesantes de esta hibridez genérica y estilística es el diálogo que establecen todas estas autoras directa o indirectamente. Al respecto, existen dos posibilidades de diálogo detectadas por Torres y Pantin. La primera se produce por el vínculo perdurable que han podido lograr algunas autoras (como Ana Enriqueta Terán, Luz Machado, Elizabeth Schön y Antonia Palacios) a través de sus propuestas estéticas; han ingresado al canon, han sido la inspiración para muchas otras escritoras y también se han convertido en los patrones a seguir por algunas generaciones posteriores. La segunda, igualmente importante, se ve traducida en el intercambio que sostuvieron entre sí las autoras (no sólo venezolanas sino latinoamericanas) en su búsqueda por legitimar la presencia del género femenino dentro del campo de las letras; muestra de ello los epígrafes, los comentarios críticos, las intertextualidades, las cartas y todas las demás formas de acompañamiento que practicaron esas mujeres en su afán por dejar sentado que compartían algo más que miradas sobre el mundo.

Ahora bien, respecto de las décadas de los sesenta y setenta Torres y Pantin señalan, en principio, algunos condicionantes político-culturales que favorecieron la labor de escritura, como fueron la instauración de la democracia, la simpatía de los intelectuales por los partidos de izquierda y las causas revolucionarias que estallaron en Latinoamérica, el auge económico

derivado de la renta petrolera, la aparición de institutos públicos promotores de la cultura y la literatura, la creación de la primera casa editorial venezolana, la apertura a la traducción de textos. Estos incentivos redundaron en una actividad literaria muy variada aunque también muy convulsionada. Es el tiempo de los radi-calismos, de los cuestionamientos políticos, culturales e incluso literarios.

Al ubicarse nuevamente en el ámbito de la escritura femenina, Torres y Pantin explican cómo se produjo la participación de las mujeres en medio de esta época de cambios. En tal sentido, la imagen cosmopolita de Elisa Lerner es una de las cabezas visibles de esta generación, ya que es ella quien, desde sus crónicas, marca la transición temática y estilística que requería la literatura femenina venezolana. Lerner, según Torres y Pantin, ofrece una visión mucho más articulada del género al abordar planteamientos no explorados hasta ese momento, como las relaciones madre-hija y la dualidad escritora-intelectual. Por otra parte, también analizan la participación de Miyó Vestrini, ya que su vinculación con propuestas estéticas vanguardistas sumamente radicales le permitió formular una escritura aún más contestataria que invadió no sólo los ámbitos privados del género, sino el espacio público de la protesta política.

Grosso modo, Torres y Pantin dibujan tres líneas de importante repercusión entre los sesenta y setenta. En principio, escritoras *descentradas*, quienes experimentan desde la subjetividad en una constante búsqueda de identificación con un Yo no conforme, irresoluto, atravesado por la violencia. Lydda Franco Farías, Irma Acosta, Iliana Gómez Berbesí, Mariela Romero, Mary Guerrero, entre otras, son algunas en cuya escritura se percibe "[...] un cierto extravío de subjetividades que han roto cauces convenidos sin hallar otras vías [...]" (92).

Otra tendencia literaria femenina que aparece a principios de los setenta, y es recogida por Torres y Pantin, es la vinculada con los espacios de la guerrilla, con los testimonios; novelas de corte autobiográfico, en las que se conjuga la palabra del personaje y de la experiencia de la autora en tanto sujeto marcado por las condiciones de fragmentariedad de un entorno convulsionado. En esta línea de escritura encontramos a Ángela Zago, Victoria de Stefano y Antonieta Madrid.

Y la tercera categoría está relacionada con las experiencias narrativas de escritoras noveles, las cuales transitaban desde el juego con el lenguaje (y afectaron sensiblemente la forma como era contada la historia), como es el caso de la narrativa de Lourdes Sifontes, hasta la revisión histórica desde la mirada femenina, muy bien recreada ficcionalmente por Laura Antillano.

En cuanto a las otras tendencias, encontraron propuestas creativas enriquecidas con la experiencia conceptual crítica y

teórica, en una suerte de conciencia intelectual, en los versos de Hanni Ossot y María Fernanda Palacios y en la novelística de Mágara Russotto.

Torres y Pantin finalizan el recorrido por los sesenta y setenta con la mención de escritoras que no llegaron a consolidar su obra y, por tanto, desaparecieron de los anales de la historia literaria venezolana, como es el caso de Emira Rodríguez, Mariela Álvarez, Yolanda Carriles y Manon Kübler; pero que, a su juicio, dejaron con sus textos breves o fugaces "[...] un importante legado de creación y una prefiguración de nuevas estéticas [...]." (102)

En lo que respecta a la década de los ochenta, Torres y Pantin explican que se mantuvieron e incrementaron las iniciativas literarias y culturales favorecedoras para la difusión de un mayor número de autoras: mayor inversión en el fortalecimiento de las instituciones creadas en los setenta, la aparición de editoriales alternativas, los talleres de creación literaria. También señalan que la actividad literaria se hizo extensiva a gran parte de la población por la participación de incentivos periodísticos como lo fue el Papel Literario de *El nacional*. Las antólogas especifican, además, la influencia de lo que llaman los últimos tres grupos literarios venezolanos: *Tráfico*, *La Gaveta Ilustrada* y *Guaire*.

Igual a lo ocurrido en el resto de Latinoamérica, en Venezuela Torres y Pantin registran una intensificación en la actividad literaria desarrollada por mujeres. Aparecen nuevas voces (y en mayor cantidad) mientras se consolidan otras. Atribuyen este fenómeno a la escalada social, económica y profesional que alcanzaron muchas mujeres en los ochenta.

Un aspecto interesante en el análisis que llevan a cabo Torres y Pantin de esta década es que los parangones comparativos saltan las fronteras venezolanas para ubicarse en terrenos de la sintonía establecida con la producción literaria femenina latinoamericana. Ya habíamos visto que en las primeras décadas del XX existió un pacto de legitimación que compartieron muchas escritoras al sostener un diálogo entre ellas; sin embargo este nuevo diálogo, esta necesidad de vinculación genealógica entre latinoamericanas en los ochenta, adquiere otro matiz distinto porque los vasos comunicantes se sostienen en una búsqueda por traducir en las diversas propuestas estéticas la influencia de las nuevas corrientes filosóficas. Es de suponer que las mujeres de esta época ocupan espacios dentro de sus respectivos campos culturales, lo que hace necesaria una reconfiguración más dramática del mapeado literario.

Precisamente, en este sentido, Torres y Pantin hacen mención de la obra de Reina Valera y Edda Armas, ya que estas escritoras dan cabida a la problematización del hecho estético a través de la utilización recurrente de elementos relacionados con *lo menor*. Asimismo, otra tendencia muy marcada es la novelística que in-

tenta recuperar el pasado desde una mirada que registra hasta los seres y gestos más insignificantes, denominado intrahistoria, como es el caso de la ya mencionada Laura Antillano, Milagros Mata Gil y la misma A. T. Torres.

En el plano poético, Torres y Pantin detectan una línea de escritura vinculada con la metáfora del cuerpo descrita desde muchos flancos: la maternidad, el narcisismo, la piedad, el erotismo, que estuvo representada por María Auxiliadora Álvarez, Maritza Jiménez, Blanca Strepponi, Patricia Guzmán y Sonia González. Esta tendencia, aunque decisiva, no es la única que se produce en los ochenta; Torres y Pantin incluyen otra constante de los textos líricos de esta época: el desdoblamiento y las mascaradas. En esta onda encontramos a Jacqueline Goldberg, Sonia Chocrón, Alicia Torres, Beverley Pérez Rego y María Antonieta Flores. Al final de este recorrido, las antólogas hacen una mención especial de Elena Vera, quien compartió ambas matrices poéticas.

No obstante, en la narrativa Torres y Pantin señalan una extensión de la metáfora de la mascarada: "Frívolas y banales, las máscaras femeninas surgen también en los primeros libros de las narradoras que inician sus publicaciones en este período [...]" (119). Así dejan escuchar los nombres de Iliana Gómez Berbesí, Stefanía Mosca y, en una tónica más de decadencia urbana, finaliza la lista con Bárbara Piano y Lidia Rebrij.

A lo largo del recorrido por todas estas décadas podemos percibir que uno de los aspectos que resulta más interesante para Torres y Pantin es la constancia de la marca autoral femenina que han intentado diseñar todas esas mujeres haciendo uso de los más variados procedimientos estilísticos. No dejan de obviar algunas limitaciones en cuanto a propuesta estética en general se refiere, pero se concentran más bien en tratar de diseñar, como dicen desde el principio de la investigación, una genealogía que dé cuenta de las particularidades escriturales femeninas en nuestro país.

"La década finisecular", como denominan Torres y Pantin la década de los noventa, viene encabezada por circunstancias editoriales y literarias menos favorecedoras. Entre otros adelantos, la diversidad temática y estilística en la escritura femenina venezolana se hace cada vez mayor. Parece que sólo se escuchan voces aisladas, cada quien con sus propios intereses y expectativas. En algunos casos son propuestas hasta irreconciliables. Mientras Nuni Sarmiento hace uso de la deconstrucción, de la parodia, de la desacralización cultural, Dina Piera di Donato apuesta por la sentimentalidad y la humanización. Y mientras Gisela Kozak exhibe una suerte de neutralidad genérica en su escritura, Silda Cordoliani no esconde su marca femenina.

Según Torres y Pantin, resuenan también en los noventa otros nombres, otras propuestas que siguen un camino propio como es el caso de Cristina Policastro, quien dibuja mujeres con identidades múltiples; Ana Teresa Sosa, que vuelve la mirada del teatro hacia tópicos femeninos; Milagros Socorro, quien desdibuja la cotidianidad para convertirla en ficción a partir de sus crónicas; Judit Gerendas, quien por formación profesional escribe al estilo de la escritura ficcional-intelectual-académica; Laura Charco y Djuna Barnes, cuyas escrituras recrean "[...] atmósferas asfixiantes y decadentes, y coros de voces extraviadas [...]" (129); Manon Kübler, Verónica Jaffé, Mariozzi Carmona y Esdras Parras sostienen en sus propuestas la hipótesis de la *ajenidad* y del *extrañamiento*.

Finalmente, sobre Blanca Elena Pantin, Martha Kornblith, Carmen Verde Arocha, Tatiana Escobar, Eleonora Requena y Teresa Cacique las antólogas señalan lo siguiente: "[...] Hay en estas jóvenes autoras un traspaso del 'impulso desmitificador' que habla de los residuos de combates sostenidos. Dispuestas a descarnarse y a apropiarse de lo que Enriqueta Arvelo había anunciado: 'voz es lo único que tengo'" (135).

Conclusiones. Desde el *no lugar*

El hilo de la voz, como hemos podido apreciar, además de sostenerse en una crítica a los modelos antológicos canónicos exhibe de una forma de lectura de la historia literaria venezolana atravesada por la perspectiva de género. Este hecho, creemos, está determinado no sólo por la mirada que escogen para leer y seleccionar los textos que, definitivamente, es una mirada feminista, sino porque la experiencia de escritura de la que hablan Torres y Pantin en distintas oportunidades (al margen, discontinua, fuera de agrupaciones o movimientos literarios oficiales) también les ha tocado de cerca en algún momento de su trayectoria como escritoras.

Coexisten en *El hilo de la voz* dos experiencias de vida que marcan esa forma de hacer crítica: la perspectiva de género, como dijimos, y el hecho de que quienes están evaluando la escritura de otras autoras comparten el mismo oficio. Estas conciencias (de género y de escritora) instauran un tipo de mirada específica que se enuncia desde un lugar íntimo, lejos de la rigurosidad académica:

No ha resultado fácil para quienes también son escritoras, pero no investigadoras académicas, establecer un punto de vista desde donde leer los textos. Diríamos que hemos leído "con todo" lo que constituye nuestro equipamiento, es decir, con nuestro propio repertorio acumulado a lo largo del tiempo, con nuestra personal apreciación de la producción literaria venezolana, y particularmente la correspondiente a las mujeres (Pantin, 1999; Torres, 2000),

con la experiencia conformada en tanto escritoras del mismo país que el de aquellas que constituyen la materia de este libro. Pero podríamos decir también que hemos leído "con nada", y que hablamos de un no lugar, según Kristeva, en tanto, si bien la crítica ha dejado referencias que hemos valorado, éstas no alcanzan en conjunto a constituir un cuerpo teórico articulado acerca de la escritura de mujeres en Venezuela [...] (33).

Ese *no lugar* del que hablan Torres y Pantin está directamente vinculado con la dificultad que apuntaban al principio de la cita (además de ser escritoras, no son investigadoras académicas) y es éste, precisamente, el sitio escogido para mirar no sólo la literatura femenina venezolana sino muchos otros fenómenos literarios, sociales y culturales.

Finalmente, una de las consecuencias importantes que se deriva de esa conciencia del lugar desde donde se escribe es la *relativización* del canon venezolano, ya que esa nueva perspectiva de análisis (declarada, además, explícitamente) dio como resultado una completa relectura de la crítica que tradicionalmente había legitimado la escritura femenina venezolana.

Bibliografía

- Dimo, Edith e Hidalgo de Jesús, Amarilis. *Escritura y desafío. Narradoras venezolanas del siglo XX*. Comp. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana, 1997.
- González Sthephan, Beatriz. "La resistencia de la memoria: una escritura contra el poder del olvido". *La historia en la mirada*. Comp. Luz Marina Rivas. Ciudad Bolívar: Ediciones de La Casa, 1997.
- Guerra Cunningham, Lucía. "Estrategias discursivas en la narrativa de la mujer latinoamericana". *Escritura* (enero-diciembre 1991) 115-122. Caracas: FHE/ UCV.
- Quintero, Inés. "Itinerarios de la mujer o el cincuenta por ciento que se hace mitad". *Venezuela siglo XX, visiones y testimonios*. Coord. Asdrúbal Baptista. Caracas: Fundación Polar / Exlibris, 2003.
- Rivas, Luz Marina (2006). "¿Qué es lo que traman ellas? Nuestras narradoras". *Nación y literatura: itinerarios de la palabra escrita en la cultura venezolana*. Coords.: Carlos Pacheco, Luis Barrera Linares y Betariz González Stephan. Caracas: Editorial Equinoccio, 2006.
- Russotto, Márgara. *Bárbaras e ilustradas. Las máscaras del género en la periferia moderna*. Caracas: Fondo Editorial Troykos, 1997.
- Torres, Ana Teresa y Yolanda Pantin. *El hilo de la voz. Antología crítica de escritoras venezolanas del siglo XX*. Caracas: Fundación Polar/Editorial ExLibris, 2003.
- V.V.A.A. *Las mujeres de Venezuela. Historia mínima*. Primera edición. Caracas: Funtrapet, 2003.

El derecho a sentir el cuerpo. Cristina Peri Rossi y su disección del deseo en “La destrucción o el amor”

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

Citation recommandée : Izaguirre Fernández, Belén. “El derecho a sentir el cuerpo. Cristina Peri Rossi y su disección del deseo en ‘La destrucción o el amor’”. *Les Ateliers du SAL* 11 (2017) :106-116.

La uruguaya Cristina Peri Rossi (1941) publicó el cuento "La destrucción o el amor" en *Desastres íntimos* en 1997, su décima colección de relatos y estrechamente vinculada con su novela y gran éxito editorial *El amor es una droga dura* publicada dos años después en España y que ha supuesto para muchos una síntesis de su poética. En este relato de apenas cinco páginas, el tema principal es la obsesión por la posesión que desarrolla el protagonista Carlos, quien anhela y prepara el encuentro exclusivamente sexual con Ana, formando ambos una pareja no convencional. Ahora bien, el acercamiento al asunto se lleva a cabo con una escritura anómala que aborda lo extraño y lo absurdo con una intención clara y explícita de normalización de lo narrado, es decir, de proponer otros tipos de sexualidades mucho más diversos. Este propósito será el de la exposición de temas como el erotismo, la identidad sexual y la liberación del erotismo femenino de la dominación masculina. Asimismo, esta pareja está dentro de ese grupo de personajes de Peri Rossi que voluntariamente eligen sentir sus cuerpos, frente a otros tantos que prefieren acallar los instintos y seguir de forma fiel los presupuestos del patriarcado.

La protagonista del relato no toma la palabra pero es dueña de la acción. Es Ana quien planifica las citas, elige el lugar y domina plenamente al joven. Ella se erige con el derecho a sentir su cuerpo, tomando la palabra *sentir* en su literalidad, a mantener una relación basada única y exclusivamente en lo que su cuerpo siente únicamente con los cinco sentidos, excluyendo la comunicación, el sentimiento o lo racional de todo vínculo posible. Este mismo asunto se ensayó después en el libro *El amor es una droga dura* (1999), cuyo segundo capítulo se tituló "Los sentidos de la vida erótica: ver, oler, tocar, gustar".

De igual modo, el varón narra en primera persona su pasión por Ana, en concreto por el cuerpo de ella, centro de una pasión absoluta que despierta en él la necesidad de una fusión-posesión con el cuerpo deseado. Carlos describe detalladamente el placer que le produce la mera presencia física de ella y cómo esos breves encuentros sexuales son la única forma que tiene para huir de lo cotidiano. Esta Ana es como la Aída de *Solitario de amor* (Barcelona, 1995), eje de la obra cuyo cuerpo, gestos, olores, secreciones o vísceras son la razón de vida de un narrador desposeído de su identidad ante ella. Esta expresión grotesca y por momentos repugnante del deseo presente en nuestro relato, en otros tantos y distintas novelas de Peri Rossi se acerca a la concepción del erotismo de Bataille y no tanto a la del feminismo tradicional, que resumida por Tornos Urzainki,

Poco tiene que ver con la reivindicación que hacen algunas feministas (Audre Lorde, por ejemplo) por recuperar el sentido

etimológico de la palabra "erotismo" ("eros": confianza en uno mismo), con el fin de desvincular el erotismo de la violencia de la pornografía. De acuerdo con esta perspectiva, el erotismo se convertiría en una experiencia de placer y reciprocidad mutua, alejado de la dominación sadomasoquista de la pornografía. Pero el erotismo de Bataille rechaza un espacio de placer mutuo y se sumerge en una experiencia violenta del sexo; desde el límite, el placer y la repugnancia, el goce y el dolor son ya indisociables ("Deseo y transgresión: el erotismo de Georges Bataille" 205).

Estos hombres han contraído, pues, una adicción: el cuerpo de sus amantes cuya dosis es necesaria para su supervivencia. La posesión, añadimos, no es violenta, sino que provoca y encuentra el placer en el otro y en uno mismo. Así pues, el ser humano incapaz de pervivir sin deseo, aunque sea un deseo únicamente fisiológico, encontraría imposible eludir su extinción y moriría. Es lo que también se dibuja en *El amor es una droga dura* y que nuestro narrador no teme en reconocer:

Yo no quiero la muerte de Ana, sé que mientras nos amemos con los cuerpos primitivos, con la grasa de la piel que protege del frío, con los pelos de la nariz que cierran el paso a las bacterias, con el hígado palpitante que filtra las toxinas, no morirá. Solo mueren los cuerpos que han estado largo tiempo callados. (Peri Rossi, "La destrucción o el amor" 687-688).

Sin embargo, esta muerte provocada por la privación del deseo tendría una fase previa que sería la depresión. Carlos continúa con la argumentación y la justificación de sus perversos encuentros. Posteriormente clama:

La depresión no es una enfermedad del alma, como creen algunos: es la enfermedad del cuerpo que ya no desea, que ya no sabe qué desear, que ha sido privado por alguna razón del objeto de su deseo. Entonces, en el no deseo, comienza a destruirse lentamente" (688).

No obstante, aquí surge la contradicción del relato. La carencia del deseo conduce a la muerte, pero su máxima expresión en la libertad del acto será la ingestión del otro, la deglución del cuerpo, el canibalismo sagrado que nos une al otro ser para siempre.

Esto se opone a la contemplación, el deseo y la posesión de la belleza como episodios psicológicos que no necesariamente concluyen en la destrucción de los amantes y que en apariencia no se producirá por dos motivos. El primero es la distancia entre ellos, habitantes de dos ciudades lejanas. El segundo, el más que posible sometimiento de Ana a la tradición patriarcal al contraer matrimonio, tener hijos y con ello la renuncia al deseo a favor de la maternidad. "Pero un día se casará. [...] –reconoce–, contraerá matrimonio como uno contrae una enfermedad. La enfermedad

social. Su cuerpo [...] se recogerá para multiplicarse –ella multiplicada– en el hijo (688). Esta es la gran posibilidad femenina que reconoce Carlos y que al género masculino le fue negada, de ahí que busque un sustituto para esa multiplicación: la deglución:

Yo que, como hombre, no puede dividirme, ni multiplicarme, ni albergar a otro, solo puedo aspirar, como macho, a comerme a otro cuerpo, a aniquilarlo: no me ha sido dada la reproducción. Solo puedo morir o matar: no puedo ser dos en uno más que de esa manera luctuosa (688).

La maternidad aniquila el deseo, pero no es una destrucción, sino una metamorfosis. Pero entonces, ¿qué opción le queda al hombre al negarse biológicamente esta posibilidad? Solo una, la destrucción de la pareja. De ahí que reconozca: "Nos amaremos, no bastante, en la diferencia, hasta la destrucción. ¿Quién sobrevivirá de los dos? Tú, para parir" (688).

Como hemos dicho antes, los protagonistas viven en ciudades diferentes, a lo que Carlos encuentra cierta ventaja e incrementa el deseo: "me di cuenta de que no, de que me daba placer dese-arla mientras estaba ausente" (682). Igualmente, los preparativos, los preliminares al encuentro se ritualizan y se preparan con cautela:

El día fijado faltó al trabajo. Doy alguna excusa razonable: tengo angina, mi madre está enferma, las tuberías del edificio tienen un desperfecto y debo esperar al fontanero. No podía decir simplemente: "Estoy ocupado. Debo preparar el encuentro con Ana". A nadie se le ocurre conceder un día de asueto por el motivo más importante del mundo: por una cita amorosa. Por enfermedad, sí, por placer, no (683).

Aceptada la incompreensión o negación social a su comportamiento y su relación, Carlos se conforma con el misterio y la falta de información ya que él no sabe nada de ella, solo eso, que vive en otra ciudad a cuatro horas de avión, que dice llamarse Ana y que la única forma de contactar con ella es a través de telegramas, forma de comunicación más que suficiente para su relación. Según él, "me parece innecesaria cualquier palabra que no tenga que ver con el deseo, cualquier información accesoria que no agregue nada a nuestros cuerpos y pueda debilitar la concentración en el deseo" (682). He aquí el secreto del deseo para Peri Rossi en este y otros cuentos: la carencia de comunicación. Como indica Tornos Urzainki siguiendo a Bataille, "La verdad sobre el erotismo (el "no-ser" del ser) no se descubre de un modo abstracto, sino a través del cuerpo" (203).

La exposición que del deseo hace nuestra autora es esta, que el deseo no necesita de accesorios para sentirse salvo dos cuerpos predispuestos. El deseo escapa de toda imposición y debe experimentarse libremente, sin que en él se inmiscuyan los presupuestos sociales, religiosos e incluso lingüísticos. Por ello afirma, "El deseo es exigente, intolerante, despótico. Al deseo no le interesa nada que no tenga que ver con los cuerpos y con los gestos" (682). Si su relación se fundamenta en el deseo, entonces las preguntas se vuelven innecesarias y la única verdad que importa es la verdad del cuerpo, lo que este sienta con otro cuerpo. El cuerpo toma una especie de dimensión sagrada, se hace discurso y comienza a vivir legítimamente su placer y a comunicarse con el otro sin temor. "De este modo, el cuerpo se convierte en un lugar privilegiado desde el cual combatir la racionalización de los placeres, sometidos a la lógica del mercado y las leyes del estado" (Tornos Urzainki 203).

Así pues, el cuento es la narración de eso, de todo aquello que hace sentir a un cuerpo, aunque la clase de prácticas sexuales descritas aquí sean inusuales y diagnosticables por momentos como perversiones nada espontáneas.

No solo hay carencia de comunicación voluntaria, sino que Carlos tampoco encuentra las palabras para describir lo que sus encuentros le provocan. Esto abre su descripción a la metáfora y la mujer es comparada con toda clase de especies marinas, con sabores y olores sugestivos del día a día. Todo en el cuento se materializa y el narrador da cuenta de ello: "Mi deseo de Ana también es un deseo corporal, ampliamente fisiológico" (685), relata. Adora también la corporeidad femenina y el olor de la mujer se convierte en la llave del deseo. Le obsesiona su sabor, su textura y la posibilidad de que se diera la deglución, ya que para él "El amor y el odio sólo pueden terminar con la deglución del otro" (684), expresión máxima del deseo de otro como vimos arriba. Un poco más adelante reitera: "Comérmela y amarla es todo uno" (686). No obstante, es curioso que busque la delgadez femenina y la propia, las cuales son justificadas por la búsqueda de mayor contacto entre los huesos:

Yo, en cambio, no soy gordo: lo consideraría una ofensa para la mujer que me ame. Las manos de Ana, cuando recorren mi costado, no tienen dificultad de descubrir, bajo la superficie de la piel, mis firmes huesos. Los toca con placer, los palpa, los distingue (687).

Al mismo tiempo, esta concepción de la relación lleva a una cosificación u objetivación máxima del cuerpo humano como herramienta de placer a merced del otro. Sin embargo, en su recorrido por la anatomía del placer también hay espacio para

definir qué sería el amor aunque, de nuevo, no es nada trascendental sino puramente físico: "Así es el amor: una cuestión fisiológica, una cuestión de vísceras" (684), clama. El amor aquí descrito está desprovisto de todo civismo, de todo rasgo humano y se dirige única y exclusivamente a la corporeidad, a lo tangible. La renuncia al lenguaje y a lo racional nos conduce de forma inequívoca a la experiencia de un deseo animal y salvaje. De hecho, así describe él su relación:

Entre una cita y otra, no nos comunicamos. Se va a la mañana siguiente, y ni siquiera la acompaño al aeropuerto. Nada de las tibias despedidas de los amantes de las frases convencionales del adiós, de las estúpidas conversaciones para llenar el tiempo. Nada de lo que los ingenuos llaman amor, los cursis, los débiles. Pero ¿quién se atrevería a decir que no nos amamos? Siento un amor irrefrenable por sus células. Las mendaces células, provistas de citoplasma y de núcleo que conforman su epidermis (685).

El amor se materializa, toma forma y cuerpo de mujer. Lo deseado, lo adictivo es un objeto con vida y el historial amoroso de uno toma el valor de colección de piezas sugestivas. Carlos reduce a Ana a la categoría de cosa y desarticula una parte del cuerpo de la totalidad, de lo que surge el fetiche. Igualmente, los objetos se convierten en piezas primordiales de la relación ya que lo tangible se vuelve imprescindible y una señal de la veracidad de lo sentido. Carlos reconoce: "El amante elige los objetos del ritual del amor con la dedicación y el conocimiento de un buen coleccionista" (686).

Toda la narración se mueve entre la muerte, la pasión y el goce, definidos cada uno por límites difusos. Sin embargo, hay algo que humaniza al personaje y es el dolor por retener lo imposible, ya sea al cuerpo de Ana como por alargar el deseo y el placer al máximo durante cada encuentro. Esta es la misma intención que tenía Javier, protagonista de *El amor es una droga dura*, quien intenta retener a Norah hasta el punto de querer atrapar su belleza, poseerla e ingerirla.

En adición, el relato, como tantas otras de Peri Rossi, supone una rebelión contra las restricciones y los tabúes de una sociedad sexualmente heterosexual y cristiana. En este caso no es un deseo lésbico pero sí fuera de la norma, extraño e incluso calificable como perverso. En esta relación, además, el cuerpo de la mujer es un espacio de resistencia, de subversión y disidencia. Gracias a él se observa en estas escasas páginas la tensión entre los individuos, las organizaciones económicas o sociales y con las imposiciones religiosas.

Con respecto al hombre, es necesario mencionar que la elección del narrador masculino no es muy frecuente en su narrativa aunque suele desvelarse como un hombre cuya

voluntad ha sido anegada por una mujer y cuyos deseos y acciones se ven supeditados a lo que ellas dispongan o insinúen. El hombre pierde su poder voluntariamente y lo cede a la mujer. Este deseo de dominación plena puede considerarse, al mismo tiempo, como una tendencia masoquista a la posesión. Por otro lado, el ego masculino se muestra frágil y dependiente. La crisis de la masculinidad tuvo lugar con la inclusión de un nuevo orden social y sexual que se muestra en este relato y tiene en Carlos al sujeto pasivo de la relación que espera ser llamado. Al ser un ser dominado todo se tiñe de masoquismo, del placer por el dominio y por la sumisión. La obediencia y el sometimiento se transforman entonces en virtudes necesarias para la satisfacción de sus deseos y de los de Ana.

Cambiamos de tercio y comentemos en este estudio también la posible relación intertextual con un poema de Vicente Aleixandre (1898-1984) titulado "Unidad en ella" incluido en una colección titulada de la misma forma que este cuento: "La destrucción o el amor". El poema fue escrito entre 1923 y 1933 aunque fue publicado dos años más tarde. En él amar supone también lo contrario y lo complementario a la muerte. Asimismo, tiene cierto componente surrealista debido a la inclusión de contenido del inconsciente y a la concepción del amor como unión de sufrimiento y placer. Al respecto, Fernández Urtasun declaró con respecto a la concepción del amor de Aleixandre que este es una perpetua destrucción, "destrucción del yo para ser en el otro, muerte del yo para ser nosotros" (*La búsqueda del hombre a través de la belleza* 132). Así pues, el amor es una metamorfosis que implica la fusión de los cuerpos para engendrar cuerpos nuevos. El antropomorfismo se alzaría vencedor y el cuerpo ajeno será el único capaz de despertar los sentidos. El poema se inicia con "Cuerpo feliz que fluye entre mis manos / rostro amado donde contemplo el mundo", llave pues de los sentidos que él implora tocar, le pide que la deje ver, quiere morir enredado en su cuerpo porque es el cuerpo el único que le hace sentir vivo. Luego, estrofa por estrofa detalla cada parte de ese cuerpo que despierta el placer en él.

No fue solo en los poemas en los que Aleixandre se pronunció sobre el tema del placer. En una carta a Dámaso Alonso vuelve a vincular únicamente el placer con lo aprehensible a través de los sentidos como ya había hecho en el poema:

La conciencia de ello la tengo desde hace varios años. Sabiéndolo, fácil es explicar mi amor por la naturaleza, mi sensibilidad por el placer de los sentidos: vista, oído, etc.; mi adoración por la naturaleza visible y hasta la mística de la materia que indudablemente hay en mí (Aleixandre, *Obras completas* 646-647).

En dicho poema el cuerpo es que quien siente, se resiente, se destruye o se metamorfosea ante la falta de amor o la carencia de placer. En el poema de Aleixandre, el cuento que comentamos, en *El amor es una droga dura* o en buena parte de la narrativa de Peri Rossi el deseo y el amor producen goce y destrucción debido a que los humanos, como los animales, se aman y se devoran, y la belleza y el objeto artístico más que contemplarse intentan poseerse. Este erotismo sin límites está en la obra de Rossi desde el primer poemario *Evohé* (1970), en el que ya buscaba la posesión del otro en la relación amorosa.

En este cuento como en el resto de la producción podemos estudiar la identidad genérica, la relación entre política y sexualidad y, en especial, en sus obras breves, una serie de transgresiones como el fetichismo, el lesbianismo, el adulterio, la mentira o el masoquismo. Sin embargo, muchas de esas transgresiones se dan en parejas o relaciones personales alejadas de la normalidad. Para Barthes en *Fragmentos de un discurso amoroso* "el amor es un estado de enajenación monomaniaca del individuo. No hay lugar para el descanso en la mente del enamorado" (*Fragmentos de un discurso amoroso*)¹. Esta definición se acerca al estado de Carlos, obsesionado por su pasión por Ana. Así, el narrador parece una víctima complaciente de una absorbente pasión la cual prácticamente le aísla del mundo exterior. Por otro lado, la amada parece no cometer los excesos del joven, sino que tan solo se deja llevar por ellos, o al menos, él no reconoce ninguno ya que el cuento solo expone la mirada del amante, lo que sus sentidos sienten y lo que sentir el cuerpo de Ana le provoca.

Con este tipo de producción narrativa, Peri Rossi se rebela y trastorna las configuraciones tradicionales para crear confusión y desestabilizarlas. De por sí, que una mujer lesbiana tomara el derecho de la escritura ya era una transgresión a las convenciones sociales al subvertir el poder y los oficios. De ello da cuenta la autora: "Es un buen momento para empezar a vender las trasgresiones femeninas que, además, son transgresiones a normas que no han sido fijadas por ellas" (Peri Rossi, "Escribir como transgresión" 5).

Este relato se abre a múltiples perspectivas de estudio, incluso como estudio del carácter adictivo del sexo. Las escenas de sexo se apartan de los modelos ya que Peri Rossi quiere con su escritura liberar al erotismo de la dominación masculina. También incluye la imaginación y las fantasías masculinas excluidas de la vida matrimonial; realiza comentarios sobre la sociedad patriarcal proponiendo otros tipos de sexualidades más diversos. Antes la mujer carecía de poder o de capacidad de actuación

¹ Esta cita ha sido extraída de la nota inicial del libro.

asimilada por el hombre, era un sujeto cuyas funciones y derechos eran limitados y cuya única misión parecía ser la perpetuación de la especie. Con un estilo por momentos próximo a lo fantástico, lo psicológico, lo irónico, lo erótico y lo político afronta con ellos diversos abordajes de la exploración del deseo. El deseo se disecciona en este y otros cuentos con el propósito de fundirlo con la identidad gracias a una escritura sincera del placer, la cual carece de miedo o contención aunque sí tiene conciencia de la transgresión. La deliberada expresión de las pasiones ocultas y de los deseos proscritos configura unas estrategias narrativas específicas, mucho más explícitas aunque revestidas de cierto humor y sarcasmo. Se insertan también numerosas referencias a los instintos, ya que el deseo nace del cuerpo y se instala en él. "El deseo es el motor de la existencia: para mí la vida es deseo y la muerte es no-deseo", dice Peri Rossi como ya había puesto en boca de sus personajes. Luego continúa:

Creo que una de las maneras de estar vivo es ser deseante, y no estoy hablando solamente del deseo sexual: estoy hablando de un deseo que te atraviesa toda; del deseo del que hablan los psicoanalistas, es decir, un deseo que impregna todo lo que hacés (Pérez Fondevilla, "Del deseo y sus accesos: una entrevista a Cristina Peri Rossi" 182).

En Occidente, en parte debido a la influencia de la moral cristiana, las actividades sexuales han estado condicionadas por la noción de comportamientos apropiados o no, legales o ilegales, normales o perversos. Del mismo modo, lo perverso había sido considerado como peligroso y apartado de la sociedad. Sobre el asunto está la *Historia de la sexualidad* de Foucault, quien ya había clasificado los placeres como lícitos o ilícitos y permitidos o prohibidos. Asimismo, la propia expresión del deseo sexual se considera una transgresión deliberada, y más aún si viene de una mujer. En este sentido, Peri Rossi, "utiliza la dialéctica del deseo y del placer como práctica de resistencia subversiva contra la tradición patriarcal" (Corbalán, "Cuestionando la tradición patriarcal" 3). Esta transgresión a la manera de Bataille se presenta como violación, ruptura y crítica ante las prohibiciones y normativas sociales y culturales. Para Bataille, la transgresión era una experiencia que implica exceder los límites del comportamiento racional y de lo socialmente adecuado mientras el individuo reconozca siempre dicha prohibición. El mismo autor definió el erotismo en relación a la ley, la cual reprime la violencia de todo impulso irracional dentro del mundo del trabajo y de lo racional. De igual modo, el erotismo se oculta para conservar el orden social y los deseos eróticos junto a la muerte se vuelven tabúes aislados. La ley,

entonces, prohíbe los instintos y los deseos animales del hombre, que al mismo tiempo que un ser libre dentro de la sociedad capitalista se declara reprimido por la imposibilidad de expresión de sus pasiones íntimas.

Además, estos cuentos "Son textos reveladores de literatura subversiva frente a los presupuestos morales que envuelven el tema de la sexualidad" (Corbalán 5). Lo periférico o lo perverso asoman en ellos y amenazan los códigos que estructuran el mundo contemporáneo. La autora elimina los tabúes de lo aceptable y lo inaceptable; lo privado o lo público y lo sagrado y lo profano ya que "El cuerpo y la sexualidad tienen muchas implicaciones sociopolíticas, porque estipulan las relaciones de poder y control que gobiernan una sociedad determinada" (Corbalán 8), y cuyo límite está en el estudio de la posibilidad de vivir en una sociedad regida por el deseo carnal en lugar de por los códigos de la familia tradicional. La carne se alza con el poder y la belleza del cuerpo en su estado más primitivo se erige supremo origen del deseo cuya cárcel, según el narrador, son el matrimonio y la maternidad ya que privan de libertad y de deseo al individuo, no solo personal, sino socialmente, al obligarle a la procreación, al encierro de los instintos y al eliminar al deseo de la ecuación.

En conclusión, Peri Rossi procede aquí al reconocimiento de deseos sexuales no convencionales y polifacéticos que se enfrentan a la práctica prescrita de la monogamia heterosexual. En este relato tematiza el deseo del amante, un narrador subyugado ante el cuerpo de Ana que elimina la comunicación verbal de la relación convirtiendo al cuerpo en herramienta de acción verbal cuyas necesidades se vuelven primordiales en una sociedad que ha apartado el sentir corporal por otros deseos sociales, materiales o económicos. El cuerpo es el hilo conductor del relato, el verdadero protagonista junto a la búsqueda del placer *per se* en la que el cuerpo se vuelve droga y objeto de la adicción. De hecho, muchos relatos de Peri Rossi, en esta u otras colecciones se articularán según el binomio pasión y deseo. En segundo lugar, al convertir a la mujer en objeto estético la adora por ello y se asume que solo podrá accederse a ella mediante la contemplación de su belleza. El sujeto sea masculino o femenino, se lanza entonces ante el cuerpo deseado sin contemplaciones ni restricciones de ningún tipo, olvidando el matiz peligroso de la sexualidad, el decoro o la categorización de los placeres como prohibiciones o perversidades, legándonos unos relatos cercanos a la literatura comprometida con el género femenino que suponen cada uno reivindicaciones de sus acciones, sus libertades y sus deseos.

Bibliografía

- Aleixandre, Vicente (1940), "Sobre un poeta. (De una carta publicada a Dámaso Alonso)". *Obras completas*. Madrid: Aguilar, 1977. (646-647).
- Barthes, Roland. *Fragmentos de un discurso amoroso*. México-España: Siglo XXI, 1993.
- Bataille, Georges. *El erotismo*. Barcelona: Tusquets Editores, 2007.
- Corbalán, Ana. "Cuestionando la tradición patriarcal: la narrativa breve de Cristina Peri Rossi". *Chasqui* 37 (Noviembre 2008):3-14.
- Fernández Urtasun, Rosa. *La búsqueda del hombre a través de la belleza: un estudio comparado sobre el surrealismo literario francés y Vicente Aleixandre*. Kassel: Edition Reichenberger, 1997.
- Michel Foucault. *Histoire de la sexualité*. Paris : Gallimard, 1984.
- Pérez Fondevilla, Aina, "Del deseo y sus accesos: una entrevista a Cristina Peri Rossi". *Lectora* 11 (2006): 181-193.
- Peri Rossi, Cristina. "Escribir como transgresión". *Lectora* 1(1995): 3-5.
- _____. *Desastres íntimos*. Barcelona: Lumen, 1997.
- _____. *El amor es una droga dura*. Barcelona: Seix Barral, 1999.
- _____. *Cuentos reunidos*, Lumen, Barcelona, 2006.
- Tornos Urzainki, Maider. "Deseo y transgresión: el erotismo de Georges Bataille". *Lectora*, 16 (2010): 195-210.

Mélanges

Les premières expériences de traduction de Darío en Français : trébuchements et révélation

Monique Plâa

Université Paris-Est - Marne-la-Vallée

keplaaw@wanadoo.fr

Citation recommandée : Plâa, Monique. « Les premières expériences de traduction de Darío en Français : trébuchements et révélation ». *Les Ateliers du SAL* 11 (2017) : 118-132.

Traduire, c'est parfois un simple clic qui nous révèle les multiples possibilités de la traduction « servile », selon l'expression de Paz, celle qui consiste à passer littéralement d'une langue à une autre. Le résultat peut surprendre le lecteur par son efficacité ou, plus sûrement, pour son chaos souvent réjouissant. Quoiqu'il en soit, il est probable que les logiciels les plus sophistiqués ne pourront rien, ou fort peu de chose, pour traduire la poésie qui, aujourd'hui comme hier, pose des problèmes spécifiques qui ne se laissent pas résoudre par la technologie, fût-elle de pointe.

Il ne s'agira pas ici de prendre en considération l'ensemble des traductions qui ont été faites de Darío en français ; on s'en tiendra aux premières traductions, celles qui ont été réalisées avant 1920 par des traducteurs contemporains ou quasi contemporains du poète. Darío était très fortement attaché à la poésie et aux poètes français, et il appréciait tout particulièrement Paris et la France ; on peut en voir la preuve dans *Los raros*, où Darío fait une présentation essentiellement d'auteurs français qu'il désire faire connaître aux lecteurs de langue espagnole puisque, selon lui, ces écrivains, plus que d'autres, incarnent les beautés de la littérature. Par ailleurs, Darío a publié ses livres dans des maisons d'éditions parisiennes. Par exemple, *Prosas profanas*, publié pour la première fois à Buenos Aires, en 1896, a été ensuite édité, en 1901, à Paris par La librairie de la veuve C. Bouret où le livre sera réimprimé en 1908. *La caravana pasa, España contemporánea* et *Peregrinaciones* paraissent pour la première fois en 1901, en espagnol naturellement, mais à Paris, aux éditions Garnier frères, et la maison Garnier assurera la réédition de ces ouvrages au cours des premières décennies du XX^{ème} siècle. En fait, après Madrid, c'est à Paris que Darío choisit d'éditer ses livres. Pour toutes ces raisons, on pourrait croire que les traducteurs vont s'intéresser à l'œuvre du fondateur du modernisme. Pourtant, les contemporains français de Darío ne manifestèrent que peu d'intérêt pour l'analyse et la critique de son œuvre.

Après avoir relevé quelques éléments du contexte qui pourraient éclairer la rareté des traductions de Darío en français, nous porterons notre attention sur les traductions même et tout particulièrement sur celles qui furent publiées en 1918 dans un livre intitulé *Pages choisies* entièrement consacré à Darío. Le livre réunit un choix de 46 textes, dont 35 poèmes, sélectionnés et présentés par García Ventura Calderón et traduits par un ensemble de 10 traducteurs.

Georges Hérelle, prestigieux traducteur de d'Annunzio, qui, plus tard, allait aussi faire partie des dix traducteurs de Darío dans *Pages choisies*, prit un jour de 1899 l'initiative de contacter Blasco Ibáñez pour lui proposer de traduire *La barraca*. Blasco Ibáñez se dit flatté puisque personne ne lui avait jusqu'alors fait

pareille proposition, ce qui, ajoutait-t-il, n'avait rien d'étonnant car, sauf en Espagne, « on ne trouve pas grand monde, pour se rappeler qu'il existe des écrivains espagnols » (Vayssière 338). Le commentaire donne à entendre que, au tournant du siècle, on manifestait, à Paris, peu d'intérêt pour les lettres espagnoles et latino-américaines ce que Darío confirme dans son l'autobiographie, lorsqu'il exprime l'agacement qu'il éprouve à l'égard de ces « grands et petits maitres de la poésie française, le plus souvent vaniteux et totalement indifférents à la littérature latino-américaine » (Durand 29).

Les revues, d'une manière générale, et tout particulièrement celles qui s'occupent de littérature, peuvent être un révélateur efficace de l'intérêt, ou du manque d'intérêt, à l'égard de la littérature de tel ou tel pays. Dans le Paris de la fin du XIXème, le *Mercur de France* est une revue prestigieuse à laquelle collaborent des écrivains remarquables : on y trouve, par exemple, Max Daireau, auquel Darío a consacré un essai dans *Los raros*, ou Laurent Tailhade que le poète cite fréquemment. Les thèmes dont traite le *Mercur de France* sont précisément ceux qui intéressent Rubén Darío : l'écriture, la poésie, la peinture, la musique et Wagner tout particulièrement, mais aussi la philosophie et même, à plusieurs reprises, il y est question d'occultisme. Les articles les plus importants sont consacrés à la France, l'Allemagne, l'Angleterre, la Hollande, la Russie, la Grèce, l'Italie et, plus rarement, à la Norvège ou à la Suède. Mais force est de constater qu'entre 1890 –après la publication de *Azul*–, et 1908, –lorsque Darío a publié l'essentiel de son œuvre–, on ne trouve pas, dans le *Mercur de France*, un seul article consacré à un auteur latino-américain ni, d'ailleurs, espagnol. Et il faut attendre 1897, pour que dans le *Mercur de France* apparaisse une « revue », autrement dit, un ensemble de présentations, en général fort brèves, consacrées aux livres latino-américains qui viennent de paraître. Entre 1897 et 1918, la date limite que l'on retiendra ici puisque c'est celle de la parution des *Pages choisies*, la « revue » sera prise en charge successivement par le vénézuélien Pedro Emilio Coll, de 1897 à 1901, puis par l'argentin Eugenio Díaz Romero, de 1901 à 1911, et, enfin, par le chilien Francisco Contreras. Il arrive, dans ces « revues », que les livres de Darío se voient attribuer la même importance que ceux d'auteurs peu ou plus du tout connus de nos jours. Et quand le responsable de la « revue » reconnaît l'importance de l'œuvre de Darío, ce n'est généralement pas sans quelque ambiguïté. Par exemple, en 98, Coll écrit que l'influence de Darío a des effets pervers, non seulement sur les jeunes poètes mais sur Darío lui-même qui finit « par imiter son propre style » (*Mercur de France* 25, 970-971). L'art de célébrer Darío pour mieux le critiquer, plus ou moins insidieusement, semble une

constante : celui-ci écrit que Darío a beaucoup de talent, le talent de Banville, Gautier, Mendés, Moréas, Mallarmé et de Régnier (*Mercur de France* 39, 830) et, ajoute-t-il, *Los raros* valent mieux que *Prosas profanas* ; l'autre trouve que *España contemporánea* présente plus d'intérêt que *Prosas profanas* et il lui semble que si Darío écrit admirablement dans *Cantos de vida y esperanza* et *Tierras solares* c'est parce que le poète s'est rendu compte que la statue, finalement, n'avait pas d'âme (*Mercur de France* 57, 631). Ce qui est évidemment cruel et injuste parce que Darío, précisément, a toujours considéré que la critique se trompait lorsqu'elle croyait que la poésie de sa toute première époque – *Azul* et *Prosas profanas* – était une poésie de pure forme et sans âme. Le cercle des intellectuels latino-américains de Paris devait être compliqué : Darío consacra à Contreras, qui a en charge la « revue » à partir de 1911, un portrait dans *Al vuelo* mais, en quelque sorte, il lui rendra la monnaie de sa pièce en « louant », dans l'écriture de Contreras, la présence de Nordeau, Mistral, Rodó, etc. (*Al vuelo* 108-117). Quoi qu'il en soit, *Le Mercur de France* ne semble pas s'employer particulièrement à faire apprécier Darío. Ainsi, lorsqu'Alfred de Bengoechea, un argentin de Paris, ami de Proust, traduit pour le *Mercur de France*, un « Nocturne » de José Asunción Silva, il en profite pour chanter les louanges du poète colombien et pour critiquer Darío qui, certes, a beaucoup de talent mais, ajoute Bengoechea, on reconnaît dans son écriture la part qui revient à la poésie française et chacun sait que l'original vaut toujours mieux que la copie (*Mercur de France* 46, 573). Cette appréciation mérite d'être tenue pour exemplaire puisque Bengoechea sera l'un des traducteurs de Darío dans les *Pages choisies*.

Le peu d'intérêt pour la littérature en langue espagnole explique sans doute la rareté des traductions de poètes latino-américains et espagnols en français. D'après le catalogue de la BNF et de la BNE, avant 1930, on ne trouve pas de traduction de José Gutiérrez Nájera, ni de Manuel Othón, ni d'Amado Nervo, de surcroît, jusqu'aujourd'hui, aucun des trois ne semble avoir été traduit ; il n'existe pas non plus de traduction de Herrera y Reissig, ni de Lugones, et Lugones n'a été traduit que deux fois jusqu'à présent; et si Machado est traduit pour la première fois en 1926, José Asunción Silva ne l'est pas avant 29; quant à Juan Ramón Jiménez, on ne le trouve pas en version française avant 1955. Bécquer, traduit quatre fois avant 1930 est l'exception qui confirme la règle ; et le cas du moderniste argentin, Leopoldo Díaz, dont les œuvres sont traduites en français, immédiatement après leur parution, est aussi tout à fait exceptionnel.

C'est dans le numéro du 1^o avril 1908 que paraît le premier article que le *Mercur de France* consacre à Darío. Le lecteur

français découvre alors les premiers extraits de poèmes de Darío traduits en français (Rojas 459-474). L'article est signé par le poète argentin Ricardo Rojas mais il n'est pas précisé si le texte a été écrit en français ou s'il a été écrit d'abord en espagnol et ensuite traduit en français. Quoi qu'il en soit, dans le corps du texte, on trouve des extraits de poèmes en espagnol traduits en français en note de bas de page. Rojas, dans cet article intitulé « Un poète sud-américain, Rubén Darío », entend faire connaître au public français le poète qui depuis vingt ans s'efforce de diffuser la littérature française dans les pays de langue espagnole, mais il ne semble pas s'y prendre de la meilleure manière. Par exemple, dans la citation, en espagnol dans le corps du texte (Rojas 462), de quelques vers de « A Roosevelt » -*Cantos de vida y esperanza*-, il manque tous les accents espagnols – "Que consulto [*sic*] los astros, que conosco [*sic*] la Atlantida"-, et, outre quelques fantaisies qui relèvent sans doute de simples erratas d'imprimerie –« grand Montezuma »; ou "La América en que dejo il noble Guatemoc:"-, il y a au moins deux erreurs gênantes : l'une porte sur le nom du poète nahuatl « Nezahualcoyotl » qui devient « Nezahualcoyote » -"Desde los viejos tiempos de Netzahualcoyote"-; l'autre transforme un dieu "panique" en dieu "punique" –"Que el alfabeto punico en un tiempo aprendio". Dans la traduction de ces vers, en note de bas de page, en dehors de quelques termes que l'on pourrait discuter, on ne relève pas d'autres défauts que ceux induits par les erreurs de la version espagnole dont personne ne s'est manifestement rendu compte, ni les responsables du *Mercure de France*, ni Rojas, qui signe l'article, ni l'éventuel traducteur de cet article qui aurait pu être proposé en espagnol et traduit ensuite en français.

L'intérêt principal de cette première traduction proposée au public français, c'est la tentative imparfaitement aboutie de traduire l'alexandrin espagnol en alexandrin français : sur les 16 vers traduits, 6 ne peuvent être tenus pour des alexandrins, 2 alexandrins ont une césure lyrique et 4 alexandrins ont une césure épique. A la fin du XIX^{ème} siècle, au moment de la « crise de vers », on pouvait trouver des alexandrins français à césure lyrique ou épique composés pour remettre en cause la norme ; c'était alors une stratégie consciente et délibérée, et non, comme cela semble être le cas dans l'extrait de « A Roosevelt » traduit dans le *Mercure de France*, un expédient pour avoir le bon compte de syllabes métriques. Pour écrire ses premiers vers en français, Darío avait eu aussi recours à la césure épique mais quand, en 1914, il écrit le poème « France-Amérique » en français et en alexandrins français, on ne trouve plus de césure épique -ou lyrique-; manifestement, entre temps, Darío avait découvert que, à la différence de ce qui se passe en espagnol, le

premier hémistiche de l'alexandrin français ne se mesure pas de la même façon que l'hémistiche de fin de vers. Il semble probable que celui qui traduit les vers de Darío dans *Le Mercure de France* ignore la différence qui existe entre l'alexandrin espagnol et l'alexandrin français. Mais, pourrait-on dire, cette ignorance a-t-elle quelque importance? Cette question, de fait, revient à en poser une autre : faut-il ou non traduire la poésie en vers ?

Selon Paz, « l'éventail de rythmes du modernisme », unique dans l'histoire de la langue, a préparé l'adoption du poème en prose et du vers libre (Paz, "El caracol" 325). Par ailleurs, on admet généralement que, à la fin du XIX^{ème}, l'importance des traductions en français de vers accentuels -de l'anglais, de l'allemand, etc.- a contribué au développement du vers libre. Ainsi, on pourrait trouver naturel que Darío soit traduit en vers libre ou en prose. Cependant, on se souviendra que Verlaine, qui s'était d'abord moqué de la rime, « ce bijou d'un sou », a écrit l'essentiel de son œuvre en vers mesurés et rimés, pour, finalement, sur le tard, se moquer du vers libre qu'on appelait, du temps de sa jeunesse, de la prose (*Mercury de France* 1892, 369). Certes, Darío a exploré les possibilités de la prosodie espagnole, mais il ne semble pas avoir renoncé à celles de la rime ni du vers. Les spécialistes arrivent à des conclusions discordantes lorsqu'il s'agit de savoir ce qu'est une bonne traduction. Il semble que l'on puisse au moins s'accorder sur la définition donnée par Valéry et rapportée par Paz : la bonne traduction consiste à produire avec des moyens différents des effets analogues, ou sur celle de Paz, même lorsqu'il dit que « le bon traducteur ne s'éloigne du poème que pour mieux s'en rapprocher » (Paz, *Traducción* 41). Si l'on part de ce principe, le point de vue de G.-Jean Aubry, l'un des traducteurs de Darío de *Pages choisies*, est particulièrement intéressant :

nous avons tenté de faire passer dans la traduction française la qualité sonore et rythmique de cette poésie ardente, mélancolique et sensuelle ; et sans y avoir prétendu, tout d'abord, en donner une traduction en vers, nous nous y sommes trouvés tout naturellement entraînés par la force des poèmes originaux : nous nous sommes fait cependant un devoir de sacrifier les exigences de la prosodie française lorsqu'elles menaçaient d'empiéter sur le sens ou la rythmique du poème espagnol, dont le respect n'a cessé de nous conduire (*Hispania* 183).

Ainsi, pour Aubry, dont les traductions, on le verra, sont les meilleures parmi celles qui ont été publiées en 1918 dans *Pages choisies*, la nature profonde de la poésie de Darío exigerait une traduction en vers.

La seconde étape de la traduction des poèmes de Darío, c'est donc celle de *Pages choisies*, publié en 1918, par Alcan, dans la

collection France-Amérique. C'est le premier livre en français, exclusivement consacré à l'œuvre de Darío. Ventura García Calderón, intellectuel péruvien, qui résidait alors à Paris, fait une présentation du poète et de son œuvre mais il ne dit rien sur la façon dont ont été retenus les dix traducteurs qui ont traduits 46 dont 35 poèmes de Darío. García Calderón signale que parmi ces traducteurs, trois sont déjà célèbres : Max Daireaux, que Darío avait figuré dans *Los raros* ; Georges Hérelle, qui était déjà le traducteur de d'Annunzio et de Blasco Ibáñez ; et Gabriel Soulages, « un poète de la prose ». A cette liste, García Calderón ajoute celle de trois jeunes poètes traducteurs, Cassou, Pillement et Wurmser. Et des quatre traducteurs restants, Moreno, André, Bengoechea et Aubry, García Calderón ne dit rien (I-XXXVI). Mais, à l'exception de Moreno, seule femme parmi les traducteurs des *Pages choisies*, dont il s'avère impossible de suivre la piste dans les catalogues des bibliothèques, les trois autres ont un prestigieux curriculum d'intellectuels, de créateurs, de traducteurs de toutes sortes de textes et, en particulier, poétiques. La grande qualité des traducteurs laissait augurer d'excellentes traductions.

Cette deuxième étape, sans l'ombre d'un doute, sera de bien meilleure qualité que la précédente mais les résultats n'en seront pas moins relatifs et aléatoires. Par exemple, Alfred de Bengoechea, qui pour présenter, en 1903, sa traduction de Silva en français, expliquait qu'il s'était attaché à restituer l'harmonie intense du rythme, la profonde douceur de ces notes « qui jacent et sèment des songes, s'élèvent et se confondent, retombent en un décor bleui de lune comme une cascade de perles lumineuses et tristes » (*Mercur de France* 46, 565). Pourtant, lorsqu'il traduit, certes de manière sobre et efficace, "La cartuja" –*Canto a la Argentina y otros poemas*–, Bengoechea transforme les vers de Darío en prose et se contente de restituer à peu près le rythme de l'original, prouvant par là ce qu'il avait déjà écrit dans le *Mercur de France*, à savoir que, à ces yeux, la poésie de Darío ne vaut pas celle de Silva.

Gabriel Soulages (1876-1930) avant de traduire 6 poèmes dans les *Pages choisies*, avait déjà publié plusieurs nouvelles et plusieurs contes et il est aussi l'auteur d'une anthologie de poésie grecque. Parmi les poèmes de Darío que traduit Soulages, il y a le célèbre "Margarita" (Darío, *Poesía* 53) que l'on prendra ici pour exemple de la manière de procéder de ce traducteur. Soulages traduit en prose, et ce choix qui le libère des contraintes du mètre, de la rime, voire du rythme aurait dû permettre d'explorer les possibilités de la traduction « servile ». Mais Soulages a pris l'initiative d'imposer une curieuse rhétorique à sa prose en choisissant de dupliquer des mots ou des groupes de mots : "Fijo en mi mente tu extraño rostro está" devient « le

visage, l'étrange visage » ; "Tus labios escarlatas de púrpura maldita" devient: « Tes lèvres écarlates, *tes lèvres* de pourpre, de pourpre maudite, *tout cela*, tout cela m'appartînt ! [*sic*] » -de sorte que la version française prend un tour emphatique, suggérant une écriture artificielle et « artiste ». Parallèlement, Soulages inscrit dans le texte un certain nombre d'expressions plutôt prosaïques –« cette fois-là, quand nous soupâmes côte à côte, lors de notre premier rendez-vous » ou « tu t'es mise à pleurer et à rire » (Darío, *Pages* 41). De sorte que deux tonalités, l'une inutilement précieuse et l'autre excessivement banale, parcourent la version française et l'éloignent de la tonalité délicatement mélancolique de la version espagnole.

Futur écrivain, essayiste et poète, futur directeur du Musée d'Art Moderne, Jean Cassou, n'a que vingt ans lorsqu'il entreprend, pour *Pages choisies*, la traduction en vers de deux poèmes de Darío "Qué cisno haces oh cisne con tu encorvado cuello?" et "A Roosevelt" (*Poesía* 107) dont le *Mercur de France* avait déjà proposé des extraits traduits en 1903. Contrairement au traducteur du *Mercur de France* dont il a été précédemment question, Cassou part d'une version espagnole correcte et il compose des alexandrins qui correspondent aux normes qui régissent ce mètre et si, exceptionnellement, il lui arrive d'avoir recours à un vers plus ambigu, le rythme de ce vers est aisément intégré aux alexandrins qui précèdent et qui suivent (Darío, *Pages* 68).

Pourtant la version de Cassou est quelque peu rigide et tend à altérer la tonalité du poème de Darío. Le poème de Darío est rythmé par de constantes apostrophes faites à l'Amérique et à Roosevelt qui, dans la version de Cassou, prennent un ton et un tour différents : alors que Darío constate, clame et déplore la puissance de l'Amérique du Nord, Cassou semble accuser et condamner les Etats-Unis. Ce porte-à faux qui court au long de la version française menace de devenir contre-sens dans les derniers vers ; lorsqu'il traduit "Se necesitaría Roosevelt, ser por Dios mismo", par « Il faudrait, Roosevelt, être le Seigneur même », Cassou prend le risque de s'éloigner du sens de départ, voire d'aller contre ce sens et, finalement, le dernier vers "Y, pues contáis con todo, falta una cosa: Dios!" qui devient « Et puis, une chose vous manque encore: Dieu ! » perd la force et la portée qui étaient les siennes dans le poème de Darío.

Le traducteur le plus surprenant des *Pages choisies* est Aubry. Il a 35 ans quand paraissent les *Pages choisies* et il a déjà publié de nombreux textes ; à l'avenir, il publiera un nombre considérable d'ouvrages. La diversité de ses centres d'intérêt est remarquable. Il édite et commente Laforgue, Mallarmé et Conrad et, pour la plupart, ces éditions sont encore réimprimées aujourd'hui. Il ne s'intéresse pas seulement à la poésie et à la

littérature, mais également à la peinture : il écrit sur Baudelaire et le paysage et consacre, en outre, une monographie à Boudin. Il s'intéresse également à la musique : il écrit sur Chopin, Debussy, Granados et il traduit les chansons de De Falla à qui il consacre, par ailleurs, une étude approfondie. Et, fait digne d'être remarqué, De Falla a composé une musique pour accompagner un poème d'Aubry. Et, pour comble, Aubry non seulement écrit des poèmes dignes d'être remarqués par un musicien mais il compose aussi de la musique. Ses divers talents faisaient de lui un traducteur idéal pour Darío. García Calderón n'a pas précisé selon quels critères avaient été choisis les traducteurs des *Pages choisies*, mais on sait qu'Aubry avait décidé, pour sa part, de traduire Darío à qui, en prévision de ce travail futur, il avait montré ses premières « adaptations ». Selon Aubry, Darío s'était « montré favorable au projet » mais sa mort y mit un terme définitif. *Pages choisies* proposent la traduction de six poèmes que Darío avait soumis à l'appréciation de Darío juste avant sa mort (*Hispania* 183). Ces poèmes donnent à lire le travail subtil et sophistiqué réalisé par Aubry dont les traductions pourraient aisément passer pour des poèmes écrits directement en français.

¿Recuerdas que querías ser una Margarita
Gautier? Fijo en mi mente tu extraño rostro está,
cuando cenamos juntos, en la primera cita,
en una noche alegre que nunca volverá.

Tus labios escarlatas de púrpura maldita
sorbían el champaña del fino baccarat;
tus dedos deshojaban la blanca margarita:
« Sí..., no..., sí..., no... », iy sabías que te adoraba ya!

Después, ¡oh flor de Histeria!, llorabas y reías;
tus besos y tus lágrimas tuve en mi boca yo;
tus risas, tus fragancias, tus quejas eran mías,

Y en una tarde triste de los más dulces días,
la Muerte, la celosa, por ver si me querías,
como a una margarita de amor, te deshojó!
(Darío, *Poesía* 53)

Chère, tu voulais être une autre Marguerite
Gautier. Je revois ton visage étrange et doux,
Quand nous soupions ensemble au premier rendez-vous,
En cette nuit joyeuse à jamais interdite.

Et ta bouche écarlate en sa pourpre maudite,
Aspirait le champagne en un fin baccarat.
Ta main douce effeuillait la blanche marguerite :
Oui...Non... Tu le savais, je t'adorais déjà.

Et tu pleurais et tu riais, fleur hystérique.
Tes larmes, tes baisers, je les eus sur ma lèvre.
J'eus ton parfum, ta chair, ton amoureuse fièvre...

Mais comme s'achevait le soir d'un tendre jour,
La Jalouse, la Mort, comme une marguerite,
T'effeuilla pour savoir si tu m'aimais d'amour.
(Darío, *Pages 40* -version Aubry)

Le poème « Margarita », qu'Aubry va traduire est d'abord remarquable par le travail sur les rimes. Darío, dans les quatrains, utilise la rime en « ita » à quatre reprises – « Margarita », « cita », « maldita », « Margarita », dont l'origine, si l'on peut dire, vient du prénom « Margarita » autour duquel s'organise l'ensemble du poème. Darío utilise ensuite, cette fois dans les tercets seulement, à quatre reprises, l'assonance en « í-a » -« reías », « mía », « días », « querías »-, également dérivée de « Margarita ». Les rimes restantes sont des assonances dans les quatrains sur la base du « a » accentué en fin de vers – « baccarat », « ya »-, et ce « a » c'est aussi celui que l'on trouve trois fois dans le mot « Margarita ». A cette rime assonante sur un « a » de mot oxyton, Darío oppose une assonance de même nature mais sur la base du « o » accentué: celle du « yo », qui triomphe dans le premier tercet, et celle de « deshojó » qui dit le triomphe de la mort qui anéantit Marguerite et le « je », à la fin du poème. Aubry, pour la version française, opte pour des alexandrins aussi parfaits en français que ceux de Darío le sont en espagnol – et Aubry parvient même à respecter la règle française qui veut que, dans le poème, rimes masculines et féminines se mêlent. Comme Darío, Aubry part du prénom « Marguerite » pour faire de « ite » la rime structurante du poème, rime que l'on retrouve à trois reprises avec le prénom « Marguerite », et à trois autres reprises sous forme de rime riche avec « interdite », « maudite » et de rime assonante en « i – e » avec le mot « hystérique ». Aubry a utilisé, comme Darío, des rimes assonantes en « a » accentué en fin de vers, pour les mots oxytons « baccarat » et « déjà ». Et, pour le reste, pour ce qui ne pouvait être repris au plus près de l'espagnol, Aubry a eu recours, dans le premier tercet, à deux rimes consonantes en « èvre », dont les sonorités douces reprennent celles du « ou » que l'on trouve à la rime à 4 reprises dans la traduction d'Aubry. Aubry, qui n'a pu maintenir la « brutalité » si efficace du « o » accentué de Darío, opte pour la douceur du « ou » sous forme d'assonance, « doux » et « rendez-vous », dans le premier quatrain, et de rime suffisante, « jour » et « amour », dans le dernier tercet.

Aubry, avec d'autres moyens, obtient des résultats apparemment différents mais, dans le fond, quasi identiques ou,

en tous les cas, dans la logique sémantique et sonore du poème de Darío. La traduction du premier vers du poème est exemplaire à plus d'un titre. Pour écrire ce vers, Darío est certainement parti du prénom « Margarita » dont il reprend le « i », le « a » et le « r » qu'il fait circuler dans l'ensemble du vers. Il a ajouté le « e » dont la présence donne une tonalité dense et profonde à l'agencement sonore des syllabes. L'identité sonore du vers ne pouvant être conservée en français, Aubry a opté pour la voyelle qui est la plus présente dans « Marguerite », le « e ». Et pour donner à ce « e » une force qu'aucune traduction servile ou semi-servile n'aurait pu lui donner, Aubry a eu recours, en amorce de vers, à l'apostrophe « Chère » qui, immédiatement, fait entrer 2 des 9 variantes du « e », [ə], [ɛ], [e], que le poète choisit pour structurer le vers en français. L'ensemble prend alors une sonorité profonde et délicatement nostalgique. Aubry a réussi à maintenir, dans ce vers, le « r » de Marguerite, mais il a dû renoncer à la belle assonance en « í-a » que Darío crée entre « querías » et « Margarita » et, comme pour compenser cette « perte », Aubry a introduit le jeu consonantique en « tr » qui fait entendre une cascade sonore aux notes acidulées, quelques peu inquiétantes qui anticipent, dès le premier vers d'Aubry, l'étrange présence du « t » que Darío installe dans le second vers du poème.

Dans « Margarita », Darío a tiré de magnifiques effets du « o » par deux fois accentué à la rime avec un mot oxyton : on passe du triomphe du « yo », au deuxième vers du premier tercet, à son irrémédiable défaite avec le « deshojó » qui clôt le poème. Aubry, avec d'autres moyens et d'autres sonorités, obtient un résultat qui n'est pas identique mais en accord profond avec la logique sonore et sémantique du poème de Darío. Les deux derniers vers du poème ont été considérablement modifiés dans la traduction : si on divise en quatre sections chacun des deux vers de Darío, « la Muerte, \ la celosa, \ por ver si \me querías / como a \una margarita\ de amor,\te deshojó », et qu'on procède de même avec le vers d'Aubry, on retrouve très exactement les mêmes unités de sens mais aucune n'occupe la place qu'elle avait initialement : « La Jalouse, \ la Mort, \comme une\marguerite, / T'effeuilla \pour savoir\si tu m'aimais\ d'amour ». « Deshojó », le mot vers lequel tend tout le poème, est devenu « effeuilla ». « Effeuilla » n'a pas la même force que « deshojó », ne serait-ce que parce que, en français, l'accentuation sur la dernière syllabe est habituelle. Aubry a donc déplacé ce mot qui finissait le vers et le poème chez Darío en amorce de dernier vers où il reprend force grâce à l'enjambement. Tandis que le dernier vers de Darío est construit pour arriver au claquement final de « deshojó », celui d'Aubry, commence par le terme le plus fort du point de vue sonore et

déroule ensuite des sonorités douces qui finissent dans un murmure résultant, en bonne partie, de la place et du rôle du « m » et du « ou » dans la version française. Aubry s'éloigne de la littéralité du vers mais il termine le poème sur un effet de *diminuendo* que la douceur mélancolique du premier vers du dernier tercet et la tonalité profonde du premier vers du premier quatrain de Darío ont rendu possible.

L'art de s'éloigner pour finalement mieux se rapprocher des enjeux du poème de départ est chez Aubry une constante qui atteint des sommets dans le délicieux poème intitulé « Vesper ».

Quietud, quietud... Ya la ciudad de oro
ha entrado en el misterio de la tarde.
La catedral es un gran relicario.
La bahía unifica sus cristales
en un azul de arcaicas mayúsculas
de los antifonarios y misales.
Las barcas pescadoras estilizan
el blancor de sus velas triangulares
y como un eco que dijera: «Ulises»,
junta alientos de flores y de sales.
(Darío, *Poesía* 186)

Douceur.. La ville d'or recule
Au sein du nocturne mystère..
L'église est un grand reliquaire..

Du ton azur des majuscules
De missel ou d'antiphonaire,
Le golfe pur se cristallise..

La voile des pêcheurs stylise
Sa triangulaire blancheur..

L'écho soudain prononce : « Ulysse »...

Parfum de sel... parfum de fleur..
(Darío, *Pages* 70 –version Aubry)

Darío compose en onze vers de onze syllabes métriques une subtile marine. Aux images délicatement chrétiennes des premiers vers, se rajoute, dans les derniers vers, le souvenir de la Grèce antique, toujours lumineuse dans l'œuvre de Darío. Darío écrit "las barcas pescadoras estilizan / el blancor de las velas triangulares", Aubry, en transformant les hendécasyllabes en octosyllabes, a « stylisé » l'ensemble du poème et de ses images et "Las barcas pescadoras estilizan / el blancor de las velas triangulares" devient : « La voile des pêcheurs stylise / Sa triangulaire blancheur ». Le poème de Darío rime sur la base de l'assonance en « a – e » qui revient à chaque vers pair. Aubry a opté pour des rimes consonantes qui rappellent la forme

rigoureuse du sonnet [abb/ abc/ cd/ c/ d]. Par ailleurs, comme un contrepoint à cet effet de concentration qu'il imprime à la version française, Aubry a choisi de faire de la strophe unique de Darío un ensemble de cinq strophes : 4 vers pour la première, 3 vers pour la seconde, 2 vers pour la troisième, 1 vers pour la quatrième, et à nouveau 1 seul vers pour la cinquième. Ce changement radical instaure, en français, un rythme plus lent, dont la lenteur est de surcroît augmentée par la présence des points de suspension. Darío a utilisé une seule fois les points de suspension, après le mot "quietud" répété deux fois en ouverture du poème : "Quietud, quietud". Aubry anticipe systématiquement par des points de suspension le silence qu'instaure le blanc typographique qui sépare les strophes et clôt le poème. Le dernier vers est exemplaire : il est entouré par un double silence, celui qui précède et celui qui suit, plus profond encore puisqu'il marque la fin de vers et la fin du poème. Et ce dernier vers est, de surcroît, rythmé par un double système de points de suspensions, après « sel » et après « fleur », après la quatrième et la huitième syllabe. Aubry a traduit le mot "tarde" du poème de Darío par « nocturne », ce qui introduit une connotation légèrement plus sombre que celle du mot "tarde". Cette connotation génère, dans la version d'Aubry, une musique élégante légèrement plus mélancolique, légèrement plus proche du silence que celle que fait entendre le poème de Darío. Dans le poème de Darío, le souvenir de la Grèce antique, surgi dans l'avant-dernier vers, s'accorde harmonieusement, grâce aux rimes assonantes, avec la ville chrétienne du bord de mer des vers qui précèdent. Dans la traduction d'Aubry, l'irruption de la Grèce, crée une légère surprise sémantique et sonore -« l'écho soudain prononce : Ulysse »- ; cette surprise semble soulignée par la seule rime consonante imparfaite un poème -« Ulysse ». Pourtant, aussitôt, la traduction d'Aubry résorbe harmonieusement la note grecque, en bonne partie grâce au dernier mot « fleur ». Le mot « fleur » naît de l'écho, qui introduit la note grecque dans le poème, et, par ailleurs, « fleur » rime avec le mot « blancheur » qui renvoie au port chrétien. « Fleur » relie délicatement les deux mondes avec sa sonorité presque évanescence annonciatrice de silence et de quiétude. La traduction d'Aubry dialogue avec l'original de Darío et semble même l'embellir.

A la fin du XIX^{ème} siècle, la critique française s'intéressait peu à la littérature de langue espagnole et pas davantage à Darío, un auteur qui avait pourtant la réputation d'être proche de la poésie française, de sa liberté et de sa musique. Les spécialistes de la littérature latino-américaine de la revue *Mercure de France*, lorsqu'ils se référaient à Darío, le faisaient de manière ambiguë, l'éloge étant assez souvent mâtiné de critique. Le manque

d'intérêt pour l'auteur explique qu'il faille attendre 1918 pour que soit publié, en France, *Pages choisies*, le premier livre consacré à la traduction d'une sélection de textes de Darío. Les dix traducteurs qui entreprennent cette tâche, célèbres à l'époque ou appelés à le devenir, laissent augurer des traductions à la hauteur du poète ; cependant, le résultat est mitigé. Mais cette expérience révèle G.-Jean Aubry, un traducteur remarquable, à l'écoute de « la qualité sonore et rythmique de [la] poésie ardente, mélancolique et sensuelle » de Darío. Hélas, les belles et sans doute exemplaires traductions qu'Aubry fait de 6 poèmes de Darío ne seront finalement qu'un hommage du traducteur au poète qui venait de mourir : « Ce ne sont là que quelques fleurs éparses pour une tombe que nous ne voulions pas penser devoir être si tôt ouverte ; ce ne sont que quelques fleurs pour dire notre regret ». Le beau projet d'Aubry de traduire Darío n'aura pas de suite et Aubry deviendra le prestigieux traducteur de Joseph Conrad.

Bibliographie

- Darío, Rubén. *Pages choisies*. Ed. Ventura García Calderón, trad. Marius André. G.-Jean Aubry, et al. Paris: F. Alcan, 1918.
- _____. "Letras chilenas". *Todo al vuelo*. Madrid: Renacimiento, 1912.
- _____. *Poesía*. Barcelona: Planeta, 1999.
- Durand, L. F. R. *Rubén Darío*. Paris: Seghers, 1966.
- Paz, Octavio. *Traducción: literatura y literalidad*. Barcelona: Tusquets, 1971.
- _____. "El caracol y la sirena: Rubén Darío". *Obras completas*, II. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2000.
- Rojas, Ricardo. "Un poète sud-américain, Rubén Darío". *Mercure de France*, 1908.
- Vayssière, Jean. "'La barraca' devient 'Terres maudites': la France découvre l'œuvre de Blasco Ibáñez grâce à la traduction de Georges Hérelle". *Bulletin Hispanique* 76, 3 (1974): 335-352.
- Hispania* 1 (1918): 183.
- Mercure de France* 1892, 25 (1898), 39 (1901), 46 (1903), 57 (1905).

Rasgos de la épica medieval en tres textos de *La torre de Timón*, de Ramos Sucre

Berta Guerrero Almagro
Universidad de Murcia
berta.guerrero@um.es

Citation recommandée : Guerrero Almagro, Berta. "Rasgos de la épica medieval en tres textos de *La torre de Timón*, de Ramos Sucre". *Les Ateliers du SAL* 11 (2017) : 133-140.

Las hazañas de un pueblo quedan inmortalizadas muchas veces en sus creaciones literarias y la modalidad épica supone una muestra relevante de ello. Tal aspecto no escapó a la visión del poeta venezolano José Antonio Ramos Sucre (1890-1930), quien se hizo eco en sus poemas en prosa de la tonalidad y la materia épica. Si bien en Hispanoamérica, como apunta Emilio Carilla, la épica entronca con la crónica y se vincula al Descubrimiento y a la Conquista (Carilla 299) –pues los temas conectan con tales acontecimientos y, desde la producción de las crónicas ya pueden apreciarse rasgos y tonalidades épicas–, es en el siglo XVI cuando se desarrolla la epopeya americana gracias a dos factores señalados por el mismo Carilla: la difusión de la epopeya europea, construida sobre el modelo de la epopeya clásica, y los hechos relacionados con la Conquista, que ofrecen al creador material compositivo muy rico:

Es evidente que había entre las crónicas y los poemas épicos más de un punto de contacto. Sobre todo, si tenemos en cuenta que la épica hispanoamericana se centró, de manera casi absoluta, aun distinguiendo etapas, en los temas de la Conquista [...]. En el desarrollo de la epopeya que situamos en el siglo XVI, y para la cual cabe, concretamente, el nombre de epopeya renacentista americana, confluyen dos factores explicables. Por un lado, la difusión contemporánea que gana la epopeya europea, construida sobre el modelo fundamental de la epopeya clásica. Y, por otra parte, con el respaldo y variadas posibilidades que los hechos de la Conquista ofrecen al poeta (aunque, en ocasiones, repugne utilizar este nombre a los autores de epopeyas americanas) (299).

La epopeya americana toma como modelo la epopeya europea del XVI y, esta, la epopeya clásica. Se encuentra un predominio de tema americano en una primera etapa para imperar el tema religioso y fantástico en un segundo momento (a partir del XVII). Si *La Araucana*, de Alonso de Ercilla, *El Bernardo*, de Bernardo de Balbuena y la *Cristiada*, de Hojeda, se sitúan entre las más destacadas epopeyas americanas –así lo apunta Menéndez Pelayo en su *Antología de poetas hispanoamericanos* (1893)–, la perspectiva adoptada en estas páginas se amplía, ofreciendo un marco comparado donde la epopeya grecolatina funciona como sustrato para la épica medieval posterior y, por ende, también para la hispanoamericana. Sin embargo, la influencia de la poesía épica no se va a estudiar aquí en lo que se conoce propiamente como epopeya, sino en composiciones breves, a medio camino entre poesía y ensayo.

En este estudio, el interés recae sobre la épica medieval castellana. Cuando surgen los primeros textos épicos fijados por la escritura, en el siglo XI, las diferencias con la epopeya clásica son perceptibles. La cultura medieval presenta la fusión de la tradición grecolatina con la germánica, y en España, también con

la árabe. El *Poema* o *Cantar de Mio Cid* es, como apunta Colin Smith (16), el poema nacional de Castilla y, además, el primer texto poético de gran extensión en español. Compuesto en los primeros años del siglo XIII, comprende aproximadamente dos decenios de la vida de Rodrigo Díaz de Vivar. En la obra de Ramos Sucre es también posible vislumbrar la influencia de la épica medieval castellana, pues, aunque comparte rasgos con la epopeya griega, cuenta con rasgos peculiares que la distinguen de las demás; características que también resultan perceptibles en la obra del cumanés.

Entre los aspectos principales que se van a abordar, mencionamos: el marcado carácter realista –que la aproxima al ámbito histórico–, la escasez de tono elevado y, para finalizar –este aspecto más desvinculado de Ramos Sucre y expuesto de modo más general–, la vitalidad que ha experimentado el género hasta el siglo XX.

Realismo e historicidad

La épica castellana se ocupa de hechos reales y ambientes concretos, evitando sucesos maravillosos o sobrehumanos; muestra, en suma, un pronunciado carácter realista. Se aproxima la realidad cotidiana hasta tal punto que llegó a ser considerada una fuente esencial de la historia. Menéndez Pidal, en su obra *En torno al Poema del Cid* (1970), justifica este aspecto debido a la tendencia realista que, con gran frecuencia, ha impregnado la literatura española. Este carácter eminentemente realista e incluso histórico permite hallar concomitancias entre Ramos Sucre y la épica castellana.

Ciertas creaciones de Ramos Sucre muestran el tono laudatorio, propiamente épico, de próceres reales de la independencia venezolana, figuras prácticamente contemporáneas a su escritura, como Bolívar (1783-1830) en "Laude" (Ramos Sucre 25-26) o José Francisco Bermúdez de Castro (1782-1831) en la composición "En la muerte de un héroe" (Ramos Sucre 21). La alabanza a las cualidades guerreras y, especialmente, al valor, se reitera también en ambas composiciones.

"Laude" se inicia en estos términos: "Venezuela debe lo principal y más duradero de su crédito a la valentía de aquellos militares que con el siglo diez y nueve surgieron apasionados e indóciles" (Ramos Sucre 25). El arrojo y la intrepidez contribuyen a crear una nación. La valentía es rasgo digno de reconocimiento y fama:

Para los mansos la medalla de buena conducta; para nuestros héroes el monumento elevado y la estatua perenne. Han impuesto el respeto de los extraños la serie de nuestros anales con un esfuerzo que

pertenece a la epopeya, con actos extraordinarios que habría acogido, para perpetuarlos, la musa popular del romancero (Ramos Sucre 26).

Respecto a "En la muerte de un héroe", se vincula a Bermúdez de Castro con el gran héroe épico castellano, el Cid. Traemos a colación el texto completo por la loa incluida a la cualidad guerrera por antonomasia: el valor.

EN LA MUERTE DE UN HÉROE

Hasta en la opinión de graves y aprobados autores eclesiásticos la guerra es plantel de virtudes y gimnasio de caracteres. Descubre y remunera el valor, que es un caso de la abnegación, que es un despecho de los hombres altos, inconformes con la realidad menguada. Generoso y original es el valiente; de allí su prisa en amparar y hospedar los ideales desairados.

Del soñador es la sed del martirio, la curiosidad por la aventura, la exposición de la vida antes de la utilitaria vejez. El valor es en su alma, desterrada y superior, un artístico anhelo de morir.

Temprana melancolía, fiebre dolorosa y oculta es de ordinario esa virtud radical del soldado. Huye por tanto de la frecuente exhibición, del alarde brutal y plebeyo, acompasándose con la disciplina y con la espera de lucidos lances. El valeroso es tranquilamente enérgico.

El valor es timbre de las castas egregias, criadas para el torneo decoroso y gallardo. Copia el campo de batalla el palenque de los caballeros en el urgente peligro, en las ufanas banderas, en el duro pregón de los heraldos. También es el ejército una orden hidalga y abstinentes.

El valor es una de las tantas dotes hermosas y funestas. Lleva al sacrificio y a la muerte, apareja el desastroso escarmiento. Se perpetúa y repite por el ejemplo más que por la herencia insegura, ya que el valeroso está predestinado a perecer sin hijos, en verde juventud.

Resentimiento y protesta del idealista, gravedad amarga, señoril entono, atrevimiento sereno, prenda infausta, era a un tiempo mismo el valor completo de Manuel Bermúdez. Se enfrentaba al enemigo en armas, a la naturaleza desatada, a la calamidad de la suerte. Debía su ánimo al ejemplo, porque nació en donde vegeta la energía varonil. Lo debía igualmente al linaje; con los brazos abiertos lo habrá reconocido por suyo José Francisco Bermúdez de Castro, el guerrero descomunal que en los muros humeantes de Cartagena cerró el paso a don Pablo Morillo con la espada del Cid (25).

El texto se inicia con la alabanza de las cualidades bélicas; rasgos que dignifican a su poseedor, por lo que, resultan, incluso, defendidas por autores vinculados al ámbito de la Iglesia. La guerra, según el texto, permite cosechar y entrenar las mejores cualidades. Seguidamente, se concreta la alabanza de estos rasgos en el valor. Se le da relevancia al ser intrépido, dispuesto a sufrir porque lo dominan las peripecias y, al mismo tiempo, modesto y humilde. El coraje es un don bello, pero también terrible, porque puede conducir a la muerte, generalmente temprana y sin descendencia del osado.

Finaliza el texto con la alusión a Manuel Bermúdez, audaz héroe fallecido, que se emparenta aquí con José Francisco Bermúdez de Castro, militar venezolano implicado en la independencia del país. Cuando el militar español Pablo Morillo avanza en su conquista, provoca el retroceso de los hombres venezolanos. Sin embargo, Bermúdez de Castro se rebela junto a un grupo de hombres y se enfrentará a Pablo Morillo, quien finalmente se hace con Cartagena de Indias (también Morillo detuvo en Venezuela el avance de Bolívar hacia Caracas). Si bien apenas constituye una breve mención en la composición, el prócer de la independencia venezolana Bermúdez de Castro es presentado como un luchador desmedido que se enfrenta al español Pablo Morillo. Como arma definitiva para tal encuentro, Bermúdez de Castro se sirve de la espada del Cid. Conocidas son las dos espadas que la tradición atribuye al Cid Campeador: la Tizona y la Colada. Significativa resulta la introducción del referente castellano como elemento contribuyente a incrementar el arrojo del valeroso héroe.

Aire doméstico

Otro rasgo digno de señalar respecto a la épica medieval castellana es la escasez de tono elevado. Abundan los toques de humor y, como apunta Smith (17), un vago elemento de farsa. Y, junto a ello, se concede importancia a los aspectos domésticos y paternales de la vida del héroe –por ejemplo, en el caso de Díaz de Vivar, se potencia su humanidad y ternura; también su fallecimiento se manifiesta de modo próximo y humano: en su lecho, tras sus conquistas y rehabilitación. Así pues, la épica medieval de las lenguas romances es más llana y popular en su tono que los poemas épicos escritos en latín clásico o en la literatura del siglo XVI.

Ramos Sucre se hace eco también de esta vertiente, refiriéndose al perfil más humano del héroe, destacando sus cualidades valerosas al tiempo que su pasión por el hogar. Ilustrativo resulta el texto "Alabanza a Bermúdez" (Ramos Sucre 65-66), donde se ensalzan las cualidades de José Francisco Bermúdez, figura vinculada a la independencia venezolana, comparándolo con Rodrigo Díaz de Vivar para, seguidamente, establecer con él una barrera que emerge a causa de su vida familiar. El ensayista y novelista ecuatoriano Juan Montalvo compara a Bermúdez de Castro con el Cid, el héroe guerrero, pero también amante de su familia y su casa, como se indica en la composición, movido por la batalla y el hogar. Para ilustrarlo, aduce los títulos de las dos grandes epopeyas homéricas, la *Ilíada*, poema guerrero, y la *Odisea*, el primer *nóstos* del que se tiene noticia escrita:

Juan Montalvo lo saluda comparándolo al Cid, de quien tuvo hasta la airosa costumbre de amedrentar con el grito del propio nombre al adversario. Mas no lo iguala en aquella venturosa plenitud de campeador y de esposo de Jimena; no se divide entre el campamento y la familia, entre la ardiente *Ilíada* y la doméstica *Odisea* (66).

Bermúdez, héroe venezolano, no alcanza la estatura del Cid Campeador en lo que a vertiente humana, cariñosa y tierna se refiere. Esposo de Casimira de la Guerra Vega y Bermúdez de Castro, –en la composición de Ramos Sucre no se encuentra el eco de su figura de amante esposo ni padre vocacional. Fallecido sin descendencia y en lucha, a causa de un pistoletazo, Bermúdez de Castro no ofrece la vertiente cercana, a diferencia del Cid, quien sí es un héroe completo que despierta admiración.

Vitalidad

Un último aspecto de la épica medieval castellana es su vitalidad, su resistencia al tiempo. En Francia, al declinar la Edad Media, se abandonan los temas épicos y no vuelven a tener eco en la literatura posterior; sin embargo, en España rebrotan siglo tras siglo, conformando una de las corrientes más características de la literatura española. A este respecto, no se puede dejar de mencionar la influencia de Francia en la poesía épica española. La épica francesa gozó de gran popularidad desde sus inicios en el siglo XII hasta su disolución en el XIV. La influencia de estos poemas en Europa fue indiscutible. La *Chanson de Roland*, compuesta hacia 1100, inició el género.

En definitiva, el interés de la épica medieval castellana en épocas posteriores es evidente y, concretamente, el *Poema de Mio Cid* ejerció tal influencia sobre composiciones consecutivas que fueron incrementándose los ejemplos desde el siglo XVI. A finales de la Edad Media, los temas épicos no se perdieron, sino que se emplearon en los romances, aunque la figura del Cid –tan serena y justa– no resulta habitual en ellos. Algunos ejemplos son "Hélo, hélo por do viene" o "Por Guadalquivir arriba". En el siglo XVI, prosiguieron romances como "A Jimena y a Rodrigo" y, a finales de este siglo y comienzos del XVII, el género teatral ostentó el puesto más importante de preservador de los temas épicos castellanos. Así, surgieron obras como *Las hazañas del Cid y su muerte, con la toma de Valencia* (autor desconocido), de 1603, o *Las mocedades del Cid*, de Guillén de Castro, escrito entre 1612-1615. Muchas son las obras que se puede aducir creadas en el Siglo de Oro español.

En el siglo XIX y XX se hallan dramas, poemas, óperas, esculturas y filmes sobre el Cid. Es esta la época en la que Ramos Sucre produce sus textos, quizá ya distanciado de la tonalidad épica imperante en el medievo, pues, a partir de las

producciones decimonónicas, el interés por tales asuntos decae. Smith (97) considera que las creaciones del XIX y del XX no han sido, por lo general, dignas de un tema de tal altura. No obstante, en un creador intemporal como Ramos Sucre, cuya originalidad escapa a cualquier intento de encasillamiento, tal afirmación no puede pronunciarse sin reservas. Desde el estilo hasta la materia, el interés de Ramos Sucre por los héroes clásicos o contemporáneos no decrece según se avanza en su obra poética. Resulta digna de alabanza la atención que dedica a la recuperación de acontecimientos históricos para recrear las más elevadas escenas épicas, pues la labor de documentación que se esconde tras sus composiciones puede pasar desapercibida para el lector. Además de creador original, Ramos Sucre fue un eterno investigador, cuya curiosidad lo llevó a escribir sobre los más variados asuntos, y así lo demuestra en estos textos sobre la historia venezolana.

Bibliografía

- Carilla, Emilio. "La épica hispanoamericana en la época colonial". *Thesaurus* LII, 1-3 (1997). Web. 4 julio 2017. <http://cvc.cervantes.es/lengua/thesaurus/pdf/52/TH_52_123_305_0.pdf>.
- Menéndez Pelayo, Marcelino. *Antología de poetas hispanoamericanos I*. Madrid: Real Academia Española, 1983.
- _____. *En torno al Poema del Cid*. Madrid: Edhasa, 1970.
- Ramos Sucre, José Antonio. *Obra completa*. Caracas: Ayacucho, 1989.
- Smith, Colin. "Introducción". *Poema de Mío Cid*. Madrid, Cátedra, 1981. 15-120.

Comptes- rendus

Del error se hace poética (y política)

[Julio Prieto, *La escritura errante. Ilegibilidad y políticas del estilo en Latinoamérica*. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Veruvert, 2016, 372 p.]

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

Citation recommandée : Martín Santamaría, Enrique. “Del error se hace poética (y política)”. *Les Ateliers du SAL* 11 (2017) : 142-148.

Hay textos que producen un tipo concreto de lector. Hay unos que exigen una lectura acostumbrada y, digámoslo así, invisible: cuanto menos se muestra, cuanto más desapercibido pasa el hecho que estamos leyendo, más natural resulta la inmersión en el relato. Desde este criterio, podríamos pensar una Historia de la literatura latinoamericana formada por autores de prosa limpia, verbo justo y precisión académica. La obra que aquí reseñamos es el dorso de esa Historia. En *La escritura errante. Ilegibilidad y políticas del estilo en Latinoamérica*, Julio Prieto traza una línea que sigue el rastro de algunas poéticas del siglo XX que tienen la vocación de tensar al límite el principio más básico de toda escritura: su legibilidad, su condición de ser leídas y comprendidas por un lector. Las narrativas que aquí se exploran exigen un tipo de lectura que se desarrolla en la frontera entre el adentro y el afuera del texto. Son poéticas incómodas, que producen una mirada desacostumbrada y, por momentos, autoconsciente: golpean al lector y con ello "desautomatizan" la lectura, obligándolo a renovar su mirada sobre el texto. Por ello también valdría decir "políticas" en lugar de "poéticas", pues todas ellas transitan por el filo de lo innombrable y, por tanto, de aquello que no tiene lugar en una escritura más convencional. A estas propuestas estéticas –pero también políticas– Prieto las llama "escrituras errantes". Y lo son en dos sentidos: en su condición de escrituras vagabundas, que caminan a oscuras sin el rumbo marcado por la tradición, y en su condición de fallos o errores. Errores gramaticales, errores ortográficos, errores en "la forma correcta de escribir". El estudio abre con una introducción que rastrea este gesto –el gesto de "escribir mal" y hacerlo con voluntad– en la tradición estética moderna y, en particular, en la narrativa latinoamericana. Según las entiende el autor, estas "prácticas de agramaticalidad" en América Latina son inseparables de los desechos sociales que los procesos globalizadores propios de la modernidad han ido dejando en sus márgenes. Cada una de las cinco partes de este libro explora una de estas prácticas.

El primer capítulo, titulado "Una gramática del desarraigo: visiones urbanas y técnicas de salvación en Roberto Arlt", indaga en el estilo imperfecto del escritor argentino. "Se dice de mí que escribo mal. Es posible. De cualquier manera, no tendría dificultad en citar a numerosa gente que escribe bien y a quienes únicamente leen correctos miembros de su familia" (Arlt, Roberto. *Los lanzallamas*, Barcelona, Editorial Montesinos, 1935, 7). En esta frase, que encontramos en el prólogo de *Los lanzallamas*, Arlt pone de manifiesto uno de los rasgos más característicos de su literatura. Se trata, para Prieto, del "gesto provocador de inscribir lo bajo en el discurso de lo alto" (63). "Escribir mal" es dar voz a quienes "hablan mal". Los

delincuentes, los arrabaleros, los inmigrantes: ellos son los que hablan mal, los que hablan lunfardo, una jerga a la que la narrativa argentina reserva una presencia mucho menor de la que tenía la sociedad de la época. Escribir mal es, entonces, una forma de destacar las contradicciones a las que es arrastrado en la modernidad un sujeto que emerge –o cae– de la pobreza y la marginación. Para el autor de este libro, el universo de Arlt está marcado por dos vectores. El primero tiene que ver con la noción de "verticalidad" y alude a la urbanización desordenada y desigual de Buenos Aires a principios del siglo XX. La narrativa de Arlt es una mirada de extrañeza e incompreensión ante las nuevas formas de la ciudad, pero "no sólo propone un modo de ver la ciudad sino también un espacio donde se ponen en juego las ideologías de la representación literaria" (50). A esa mirada dislocada le corresponde una gramática dislocada que escenifica "una tensión entre lo sublime y lo abyecto" (50). El segundo vector está relacionado con la posibilidad de superar los límites de lo literario para irrumpir en lo político. La presencia de fragmentos y palabras ilegibles, incomprensibles para el lector, suponen un fracaso en la comunicación; fracaso que al mismo tiempo representa una denuncia, un cuestionamiento del mundo como es. Lo político emerge "por el margen de lo ilegible que produce el inquietante desplazamiento de la ficción hacia lo real –por la específica intermitencia abierta por la cuestión de qué leer, cómo leer y para qué" (81). Estas preguntas traen consigo un intento de superación del bloqueo de la comprensión y la apertura a una transformación radical: ¿y si esto no fuera así? ¿Y si otro mundo fuera posible?

En el segundo capítulo, que lleva por título "Ascender a la pobreza: temporalidad y utopía en la poesía de César Vallejo", Prieto estudia la relación entre la noción de ilegibilidad y el estilo pedregoso del poeta peruano. Para ello, identifica dos fases o dos modos de escritura vallejana. El primero de los modos, que marca la trayectoria de *Trilce*, tiene que ver con la relación entre lo críptico y la búsqueda de un ritmo en la narrativa de Vallejo. Un ritmo que no tiene nada de melódico, sino que es más bien "el ruido de lo real" que queda oculto para la tradición literaria (114). De acuerdo con Prieto, la búsqueda de esta cadencia –que Vallejo llamará "música tercera" o "tono cardíaco de la vida"– va ligada a la conciencia de la temporalidad. Se trata de un latido arrítmico, desordenado, siempre a punto de detenerse pero dramáticamente eterno. En esta relación entre música y tiempo el autor recurre a la noción de "caída", que remite a una trayectoria de descenso y que tiene su expresión social en su encuentro con "lo pobre, lo disonante, lo bajo" (91). Al mismo tiempo, este descenso a las profundidades de la conciencia va acompañado de una "caída de la palabra, que experimenta

traumatismos gramaticales y abismales descensos o colapsos de sentido" (89) que funcionan como denuncia de lo anterior. Así, el lenguaje es sometido a todo tipo de torsiones con el fin de que emerja del fondo el "ritmo o sonoridad doliente asociada a la conciencia del paso del tiempo" (89). El segundo de los modos de escritura que rescata Prieto en Vallejo apunta a una dirección política. Se trata de una grieta que se abre en la conciencia de la fatalidad de la vida, un hueco por donde surge la voluntad de su superación. En este plano utópico de la escritura de Vallejo se activa un imaginario revolucionario, una posibilidad de cambio ante lo que parece imposible. La lectura de Prieto sobre la escritura de Vallejo sugiere una oscilación entre estos dos polos: de la caída hacia la mortalidad, lo pobre y olvidado, a la exigencia de redención política, la fe en lo imposible.

En el tercer capítulo, titulado "De las lenguas peregrinas: la escritura de la falta en 'El zorro de arriba y el zorro de abajo'", se explora una de las principales fracturas sociales –pero también lingüísticas y culturales– que recorre el continente latinoamericano: la posición de exclusión y subordinación de las comunidades indígenas. Prieto recurre a la obra póstuma de José María Arguedas para mostrar otra expresión de agramaticalidad que, en este caso, vincula con el problema de la traducción. Se trata de una escritura que "pone el acento en la alteridad y en la búsqueda de un código que dé cuenta de la diferencia" (130). Si traducir es convertir un texto extraño en un lenguaje comprensible para el lector, Arguedas construye unas distancias insalvables entre lo que se dice y lo que se entiende, entre la palabra y el hecho al que alude. El significado siempre queda más allá de lo que el lector puede captar, de la misma forma que la cuestión indígena permanece invisible a sus ojos. Prieto sugiere que el hecho de que la utilización de palabras y fragmentos escritos en quechua resulte inaccesible para el lector promedio –el que forma parte del circuito comercial que recorrerá la obra–, lo obliga a tomar conciencia de la escisión que existe "entre la edad del mito de la cultura andina y la modernidad desacralizada de la cultura urbanizada en el punto histórico de su ingreso en un ciclo de cambio feroz asociado a la migración y a la globalización" (127). El fenómeno del mestizaje cultural trae consigo, por un lado, un proceso de erosión de lo indígena, que se va disolviendo en las aguas de la modernidad occidental, pero por otro plantea un enfrentamiento entre dos visiones, enfrentamiento que apunta a un ideal revolucionario. La incompreensión del otro opera como motor de búsqueda de nuevas formas de entendimiento y provoca una apertura a los márgenes donde están acumuladas prácticas propias de las comunidades indígenas: "el canto, la danza, la visión poética o mesiánica" (150). La traducción fallida es la constatación de un

fracaso, pero, al mismo tiempo, la condición de posibilidad de la transformación social.

En el cuarto capítulo, se exploran las "escrituras errantes" desde una perspectiva intermedial, buscando los puntos de contacto entre la literatura y otras técnicas narrativas. En "Disparar al sol: intervalo y trance de la visión en Glauber Rocha", Prieto analiza las prácticas de agramaticalidad utilizadas por el director brasileño representante del *Cinema novo* de los años 60. Rocha, en su manifiesto titulado "Estética del hambre" (1965), dice: "Lo que hizo del *Cinema novo* un fenómeno de importancia internacional fue justamente su alto nivel de compromiso con la verdad; fue su propio miserabilismo, que, antes escrito por la literatura de los treinta, fue ahora fotografiado por el cine de los sesenta"¹. Este extracto reúne algunos de los puntos que más van a interesar al análisis de Prieto. Uno de ellos es la relación fundamental entre el nuevo cine y las propuestas vanguardistas de Guimarães Rosa, Euclides da Cunha y la poesía concretista, cuyo empeño por encontrar nuevas formas de expresión cultural propició una puesta en cuestión de las convenciones literarias. Sin embargo, para Prieto, la "estética de la pobreza" de Rocha estaría definida no tanto por la emulación cinematográfica de estas prácticas como por su capacidad para llevarlas adelante de una manera más eficaz –más "verdadera", a decir de Rocha. Si el concretismo explota la "potencia de la dimensión visual de la grafía" para poner de manifiesto "la impotencia de la palabra", la introducción en su narrativa de elementos propios del cine le sirve para sacar la literatura a sus márgenes y explorarla –pero también explotarla, en la medida en que esta estrategia supone una suerte de superación de la literatura– con herramientas ajenas a ella (192). Prieto sugiere que este ejercicio de forzar la literatura a sus afueras toma en Rocha la forma de un "estilo discontinuo y entrecortado (...) a partir de un montaje chocante de colapsos gramaticales y ortográficos, soluciones de continuidad y cambios de ritmo" (188), obligando a una reflexión en torno a la ilegibilidad del otro, a la fractura social como conflicto silenciado.

En el último capítulo del libro, titulado "Cercanía del escarpe, o de la bajura en Perlongher", Prieto cierra el foco del análisis y se centra en la dimensión "micropolítica" de la obra del poeta argentino. No es casual que se utilice este concepto foucaultiano: en este apartado, el autor aborda las tácticas de ilegibilidad de Néstor Perlongher desde el pensamiento francés contemporáneo, interesado en la cuestión del margen –el margen de la sociedad, pero también de la tradición del pensamiento y la literatura.

¹ Tesis presentada en la *Reseña del cine latinoamericano*, celebrada en Ginebra en 1965 con el objetivo de discutir sobre el *cinema novo*.

Desde este ángulo hay que entender la referencia al concepto "devenir-minoritario", acuñado por Gilles Deleuze y utilizado por Prieto para enfatizar el potencial movilizador de los imaginarios subalternos. Lo minoritario aquí no es concebido en términos cuantitativos, sino que se asocia con estrategias alternativas a los mecanismos del poder dominante. El término "devenir-minoritario", así como el de "devenir-iletrado", es presentado como una estrategia para resistir a una visión unidireccional de las cosas y activar imaginarios alternativos. En esta lista también habría que incluir el concepto de "devenir-mujer", noción que reivindica la diferencia en el ámbito de la sexualidad, elemento vertebral en la obra de Perlongher y del análisis de Prieto. De acuerdo a su interpretación, el carácter ilegible de la obra de Perlongher se da, no sólo en el plano de la representación –en "la imposibilidad de ver o entender el terror estatal ejercido por la Junta Militar"– sino también en el modo como esta práctica obliga a repensar los "flujos de sexualidad y poder que se imbrican en ese terror" (258). Es una mirada que se posa sobre lo cotidiano, en la medida en que reivindica la importancia de este espacio en la consolidación de un discurso normativo, pero también su potencial de cambio. Para analizar esta cuestión, Prieto enfrenta las propuestas de Severo Sarduy y Perlongher con el objetivo de resaltar la diferencia entre las nociones de "neobarroco" –término utilizado por el primero para resaltar la ruptura de la homogeneidad en la narrativa de Lezama Lima– y la variante perlonghiana "neobarroso", entendida como una degeneración de lo barroco: "lo barroco rebajado", "venido a menos", "el descenso de lo barroco" (264-265). Por eso, más que de una vía de escape, como se dijo antes, quizá sería bueno decir vía de "escarpe", como reivindica el título de este último capítulo del libro, pues es precisamente la condición de descenso accidentado la que mejor representa la obra de Perlongher en el análisis del autor.

En *La escritura errante*, Julio Prieto reflexiona con rigor y lucidez acerca del gesto de "escribir mal" en la tradición narrativa latinoamericana. Su análisis resulta renovador por dos motivos, uno estético y otro político, que funcionan para el lector como las dos caras de una misma lente: una lente que deforma los modelos canónicos literarios pero que al mismo tiempo permite observar las deformaciones sociales que ha traído consigo la globalización. Por último, es un análisis que no se limita a ofrecer un nuevo ángulo de denuncia, sino que entiende las narrativas de lo ilegible en su potencial renovador, "como estrategia para reimaginar los modos de vivencia y convivencia en la era de la información" (312). La vocación de transversalidad que se desprende de la crítica de Prieto es la razón de que por sus páginas circulen abundantes referencias a conceptos y autores

de tradiciones académicas muy diversas, produciendo en ocasiones un estilo algo accidentado. Sin embargo, esta característica del texto, en lugar de distraer la atención del que recorre sus páginas, produce una mirada similar a la que Prieto reivindica para sus autores: obliga al lector a abrirse a los márgenes de la tradición académica, dislocar su mirada acostumbrada y volver sobre el texto para que emerjan elementos que pasan desapercibidos en una lectura menos atenta.

“Todos saben que vivo”.
César Vallejo :
(re)lectures, traductions
et créations

[César Vallejo, Pierre Lartigue, Jean Cassou,
Europe revue littéraire mensuelle, n° 1063-1064,
Novembre-Décembre 2017, Paris, 412 p.]

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

Citation recommandée : Le Gall, Erik. « “Todos saben que vivo” . César Vallejo: (re)lectures, traductions et créations ». *Les Ateliers du SAL* 11 (2017) : 149-154.

Le présent numéro de la revue Europe est dédié à titre principal à l'écrivain péruvien César Vallejo (1892-1938). Nous nous concentrerons ici sur la première partie de la revue (p. 4-179) qui ambitionne de présenter une variété d'approches critiques de son œuvre par la publication de textes inédits et la traduction française de travaux de langue espagnole. De nouvelles traductions de ses poèmes, ainsi que des poèmes d'auteurs hispanophones qui lui rendent hommage, soulignent la richesse de l'œuvre de Vallejo ainsi que les multiples interprétations et créations qu'elle peut inspirer.

Ina Salazar rappelle tout d'abord que la réception de son œuvre à l'époque de sa mort surprend : il reste inconnu en France, peu lu dans les pays de langue espagnole alors que *Trilce* sera plus tard considéré comme un chef-d'œuvre d'avant-garde. Elle souligne que l'œuvre écrite en Europe ne sera publiée qu'à titre posthume par son épouse Georgette. L'héritage de Vallejo, jugé supérieur aux mouvements d'avant-garde du début du XX^{ème} siècle, nécessite de nouvelles lectures.

Selon Alejo Carpentier, dans le texte « Éloquences et silences » (trad. Laurence Breysse-Chanet), Vallejo n'a pas raconté d'anecdotes passées à la postérité. Il le considère pourtant comme le plus grand poète d'expression espagnole de son époque. Sa profonde tristesse ferait de lui un génie discret. Celui qui déclarait « Dans ma poésie, personne n'y entre » ne refusait pas l'accès à l'Autre mais affirmait être le seul à détenir le secret de l'élaboration de son propre langage poétique.

Emilio Adolfo Westphalen décrit sa surprise à la première lecture de *Trilce* « Comme une poignée de neige jetée en plein visage » (trad. Laurence Breysse-Chanet). Un paradoxe sous-tend en effet la construction de chaque poème : le fort déséquilibre entre les éléments n'affecte pas la solidité de l'ensemble. Un changement brutal du système de codification a lieu au cœur même du poème, et le poète y affirme alors pleinement sa liberté vitale rédemptrice.

Antonio Gamoneda suit la trace de Vallejo dans « Le larmier de César Vallejo » (trad. Laurence Breysse-Chanet). Son émerveillement n'est pas causé par la beauté du pays mais par l'empreinte que le poète y a laissée : « J'ai voyagé jusqu'à la grande larme noire qui coulait de son cœur » (p. 20). Les « coups de la vie » des *Hérauts noirs* trouvent une résonance dans l'injustice frappant le pays. Il cite un poème collectif à l'écriture duquel il participe lors du cinquantenaire de la mort de Vallejo¹.

¹ Avant-dernier poème de la section « Encore », *Livre du froid*, Paris, éd. Antoine Soriano, 1996 et 2ème édition revue et augmentée 2005, pp. 88-89.

Florence Delay et Laurence Breysse-Chanet proposent la traduction de poèmes choisis. Florence Delay privilégie les *Poèmes Humains* (« Hauteur et intensité », « Chapeau, manteau, gants », « Pierre noire sur une pierre blanche », « Marche nuptiale »). Laurence Breysse-Chanet sélectionne des poèmes de différents recueils (« À mon frère Miguel », *Les Hérauts noirs*, le poème LXV, *Trilce*, « Les neuf monstres », « Poème à lire et à chanter », *Poèmes humains*).

Dans la note « 'Humbler' sa voix », elle expose une éthique et une praxis de la traduction. La poésie de Vallejo présente une telle vitalité qu'elle produit un effet physique sur le lecteur. Une nouvelle traduction épouse ce mouvement vital. Ses choix de traduction sont motivés par le respect de la voix poétique : la langue d'arrivée doit être accueillante et faire place à des formes agrammaticales et aux néologismes propres à Vallejo.

Jean-Baptiste Para traduit des « Proses brèves et aphorismes » de Vallejo. Ces textes sont particulièrement intéressants en ce qu'ils présentent sa conception et sa pratique poétique ainsi que la définition de l'implication poétique qu'il prône. Il s'agit en effet de susciter l'apparition d'une nouvelle sensibilité, loin de tout didactisme, sous peine de chosifier la création.

Saúl Yurkievich est un précurseur dans l'étude de Vallejo. En 1955, la critique hispanique n'apprécie pas les « esthétiques du refus » (anti-art) qui donnent son titre à l'article « La teneur du refus » (trad. Jean-Baptiste Para). En violant le sens pertinent, le poète affirme une subjectivité rebelle. Le projet d'écriture, endogène au texte, se démarque de l'aspect programmatique des avant-gardes. Chez Vallejo, le poème suit un cours inattendu, rythmé par la circulation entre les ordres et la fluidité du sujet.

Américo Ferrari étudie « Le temps et la mort dans la poésie de Vallejo ». Le temps, d'abord cyclique, devient une vague d'absence qui balaie sur le présent. Les temporalités sont interchangeables ; le poète peut se situer dans un temps et ressentir un autre temps. L'on porte la mort en soi, dans la vie. Si nous vivons de notre temps, nous vivons de notre mort. Nous mourons hors du temps. La mort réalise l'unité perdue de l'Homme. Elle est une réalité ténue, ou un événement.

Des réminiscences de l'œuvre de Vallejo apparaissent dans la poésie de José Ángel Valente. Dans « César Vallejo, depuis ce rivage » (trad. Laurence Breysse-Chanet), il retrace l'influence du péruvien sur les poètes espagnols de l'après-guerre. Il coïncide « par anticipation » (p. 53) avec leur quête d'une inspiration authentiquement humaine. Valente désigne enfin Blas Otero comme l'exemple par excellence d'un poète Espagnol inspiré par Vallejo.

Efraín Kristal propose une lecture des *Hérauts noirs* intitulée « Les montres hagards et haletants de César Vallejo » (trad. Laurence Breysse-Chanet). La dédicace aux amis de Trujillo parle de « monstres hagards et haletants ». L'imperfection et le mélange de style témoignent de sa « vitalité nerveuse » (p. 68). Vallejo dialogue avec plusieurs esthétiques dont l'auteur synthétise les apports. À partir d'une sensibilité proprement péruvienne, il transfigure sa propre douleur en un sentiment de pitié envers la collectivité.

Miguel Casado analyse « *Trilce*, comme parole » (trad. Laurence Breysse-Chanet). Il remarque un hiatus entre l'abondance de la critique et le malaise que *Trilce* suscite par sa « résistance [...] à la lecture » (p. 77). Le caractère appellatif de l'énonciation y est pour beaucoup. Casado parle d'une absence de style en tant qu'absence d'unité linguistique de la parole. S'il atteint une pureté de l'expression en ôtant tout mot superflu, elle serait tenue pour « *impure* » (p. 82) dans un contexte européen.

Dans « La dialectique comme méthode poétique », Alain Sicard examine « Pensée et poésie dans *Poèmes humains* ». Tristan Tzara postule que langage et pensée font un. La poésie est une forme originale de l'expression de la pensée. L'hermétisme des *Poèmes humains* surprend. Il n'exige pas que l'on accepte l'irrationnel mais que l'on suive une rationalité d'une forme nouvelle. La contradiction n'est plus présentée comme une modalité de l'absurde. L'absurde serait un monde dépourvu de contradictions.

Nadine Ly explique le passage « De l'émotion créatrice à 'l'esthétique du pathos' » chez Vallejo. Remarquant que la politisation de l'émotion et l'esthétique qui en découle ont peu été étudiées, elle propose une analyse croisée du cinéma d'Eisenstein et de la poésie de Vallejo. Celle-ci s'appuie sur les écrits théoriques du cinéaste (postérieurs à la mort du poète, grand admirateur de ses films). L'écriture de Vallejo, mise en scène du travail poétique, donne naissance à un poème « chantier » (p. 98).

Saúl Yurkievich interprète « La parole participante » (trad. Jean-Baptiste Para) dans *Espagne, écarte de moi ce calice*. Le recueil est décrit comme une « explosion poétique » (p. 108) déclenchée par l'agonie de l'auteur et le contexte historique. La figure de Vallejo représente la condition humaine par excellence. Les *Poèmes humains* sont à ce titre une anthropologie poétique. L'auteur se propose de retracer l'évolution de la poétique de Vallejo en fonction de son œuvre polémique.

Marie-Claire Zimmermann retrace l'évolution « Du lyrisme épique à la parole familière » dans ce même recueil. Il ne serait pas une épopée mais comporterait une matière épique. Le *gravis*

stylus et *l'humilus stylus* s'y côtoient car les Républicains refuseraient la pompe. Si le « moi » du poème inaugural « Hymne aux volontaires de la République » s'adresse à des individus et des collectifs, le « nous » marque la jonction du poète et des combattants.

Alejandro Bruzual, dans « La dialectique du verre d'eau », approfondit l'étude du témoignage « [d]es voyages de César Vallejo en Union soviétique » (trad. Jean-Baptiste Para). Vallejo affirme l'impartialité de sa démarche par la multiplication des points de vue et le recours à la méthodologie des sciences sociales. Bruzual conteste le jugement des critiques aux positions anticomunistes qui dénigrent les écrits socialistes du péruvien.

Jean-Baptiste Para, dans une note, évoque la réception russe de l'œuvre de Vallejo. Il rappelle la publication de son œuvre poétique intégrale en 2016 par les éditions Nauka. Fédor Kéline, hispaniste de renom, connu de Vallejo, signe la préface des éditions russes du *Tungstène* dans les années 1930. Para ouvre une perspective nouvelle à la recherche en indiquant que la correspondance de Kéline avec Vallejo, conservée à Moscou, n'a pas encore été étudiée.

Marta Ortiz Canseco, dans l'article « Vallejo migrant » (trad. Paul Baudry), s'interroge sur les « Limites du capitalisme dans ses chroniques en Europe ». Vallejo s'adonne au journalisme par nécessité. Il dépeint un Paris hanté par le spectre de la guerre et ravagé par le capitalisme. La tension entre une dépendance à l'égard de la métropole et la recherche d'une identité originale scinde son lieu d'énonciation. Sa condition d'intellectuel périphérique en France redouble cette scission. Cette posture lui permet d'atteindre un rare recul critique.

Jean-Baptiste Para traduit deux poèmes consacrés à César Vallejo. Dans « Avec Vallejo à Paris – Tandis qu'il pleut » de Gastón Baquero (1914-1997), le je poétique trouve refuge « sous un poème de Vallejo » dans un monde hostile où règne la faim. Para présente ensuite le poète cubain. Soutenant Batista, il s'exile en Espagne après la révolution. À la fin de sa vie, il embrasse dans une vision réconciliatrice la poésie des Cubains restés au pays et celle de la diaspora.

Le poème « Poésie verticale. Un poème pour César Vallejo », de Roberto Juarroz (1925-1995), est traversé par les concepts de temps, mort et éternité. Les citations empruntées à des poèmes de Vallejo suscitent une série d'interrogations et de considérations sur ces catégories ainsi qu'un hommage au poète péruvien. L'Argentin remarque une tendance inéluctable de l'homme à la chute, équilibrée par un élan vertical qui se manifeste dans l'acte créatif. C'est pourquoi, depuis son premier livre en 1958, il nomme toute son œuvre *Poésie verticale*.

Jean-Baptiste Para conclut cet opus par une chronologie détaillée qui articule en une vision panoramique les événements biographiques et culturels analysés dans les différents textes et articles qui le composent.

Un viaje paródico de ida y regreso

[Regazzoni, Susana, *Oswaldo Soriano. La añoranza de la aventura. Una perspectiva exterior.* Argentina: Katatay, 2017, 110 p.]

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

Citation recommandée : Mateos Gómez, Sofía. “Un viaje paródico de ida y regreso”. *Les Ateliers du SAL* 11 (2017) : 155-159.

La segunda mitad del siglo XX trajo consigo un profundo cambio en las formas de concebir la literatura. Con la aceleración de los tiempos —señalada por Benjamin— y el desfondamiento de las certezas a nivel ideológico y político, la experiencia dejó de ser la materia principal de la narrativa. Este es el punto de partida del análisis de Susana Regazzoni: el resquebrajamiento de la relación entre escritura y aventura, y la serie de nuevas posibilidades que esto provoca. La obra de Osvaldo Soriano permite observar este fenómeno, y presenta la oportunidad de poner en diálogo dicho movimiento de la literatura global con las circunstancias específicas del contexto argentino durante y después del peronismo.

Regazzoni comienza su análisis con la descripción de estos contextos en la obra de Soriano, y ofrece al lector un panorama de las principales peculiaridades de su estilo: el cruce de géneros entre novela y periodismo, las frecuentes referencias a la cultura popular y los medios masivos de comunicación, la intertextualidad (cada uno de sus títulos está tomado de otro texto con el que dialoga), el énfasis en los gestos ordinarios, cotidianos.

El estudio está organizado en tres partes: la primera ahonda en *Triste, solitario y final*, novela muy marcada por el oficio de periodista que el autor ejercía, y caracterizada por el uso de técnicas cinematográficas y abundantes referencias al ámbito del cine. Para Regazzoni, el elemento clave de esta novela es la parodia, herramienta mediante la cual el texto se convierte en una burla a las autoridades, a la propiedad privada, a las instituciones y a las grandes figuras mítico-heroicas de la cultura popular. Los personajes centrales de esta novela son marginados, figuras tomadas de otras narrativas (el personaje de Marlowe es tomado de *Playback*, la última novela de Raymond Chandler) y de referentes reales (incluyendo al propio autor) pero descritas como decadentes, venidas a menos. En palabras de la autora:

La parodia presenta genéricamente otra forma de discurso codificado que va más allá de la sencilla imitación irónico-crítica, porque se emplea la ironía como la estrategia principal del texto. De esta forma se realiza una especie de autorreflexión de la literatura, puesto que se trata de una repetición que incluye la diferencia y de una imitación que incluye cierta distancia crítica. El resultado es la evolución literaria de un texto que discute, subvierte, cambia y crea un significado adicional (34).

Es decir, la centralidad de *Triste, solitario y final* en el estudio de Regazzoni se debe a que en esta novela ella encuentra una mirada crítica y una postura sobre el oficio literario elaborados a partir de técnicas narrativas y estrategias textuales. La novela funde la ficción narrada en el cine con la realidad propuesta e

incluso con la realidad extratextual ("Ya no es posible medir la distancia entre la realidad y las representaciones, la única posibilidad es pasar de una representación a otra", 33); su forma refleja el desfondamiento de los valores modernos que caracteriza la crisis cultural de finales de siglo, y la pérdida de fe en las autoridades que décadas de turbulencia política provocaron en el contexto argentino.

La segunda parte del estudio está dedicada a cinco obras. En ellas, Regazzoni destaca cómo la postura crítica frente al peronismo adquiere matices más explícitos, y se aprecia a través de técnicas como el maniqueísmo deliberado de los personajes o la descripción de las manipulaciones discursivas de los gobiernos.

No habrá más penas ni olvido aborda la situación argentina durante los años setenta (el tercer gobierno de Perón) y describe dos facciones peronistas, de izquierda y derecha, enfrentadas en una ambigua guerrilla cada vez más violenta. Regazzoni observa la estructura alegórica de la novela y el carácter arquetípico de los personajes, que presentan el complejo abanico de posturas políticas frente al régimen, e incluso dentro del mismo: "Todos luchan en nombre de Perón, matan y mueren por su gloria; él es el gran mito sobre el que, en la ficción, se funda la narración y es el motor de la misma y, en la realidad, condiciona la historia argentina de los últimos años" (53).

La violencia utilizada como arma para imponer un orden, que aparece ya en la historia de *No habrá más penas ni olvido* se convierte, para Regazzoni, en el elemento principal de la primera novela de exilio de Soriano: *Cuarteles de invierno*. El interés por retratar la historia reciente argentina no es exclusivo de Soriano, sino que coincide con varios de los autores de su generación. La historia de *Cuarteles de invierno* está ligada con la de *No habrá más penas ni olvido*; se desarrolla en el mismo pueblo ficticio y una lectura cuidadosa, nos dice la crítica, puede situarla en los primeros años de la dictadura militar. Este relato, centrado en una contienda de box, presenta de nuevo la parodia como estrategia principal de desestructuración, en esta ocasión vinculada con la crítica a la violencia institucional y dirigida a transmitir el mensaje de que, en un clima de miedo generalizado, ninguna verdad se sostiene por sí misma.

Por su parte, *A sus plantas rendido un león*, que aborda el conflicto de las Islas Malvinas, aparece bajo el análisis de Regazzoni como un retrato de las diferentes personalidades —estereotípicas— que integran la idea de nación de Argentina, y su relación con el mundo. Es la primera novela escrita por Soriano tras su retorno del exilio, y continúa la línea cronológica de las obras anteriores, pues se ocupa del final de la dictadura y la crisis política que la sucedió. Regazzoni observa que la complejidad del relato y la cantidad de personajes distinguen a

esta novela de las anteriores, si bien mantiene un estilo en común con ellas: "A medida que la historia se desarrolla, la narración se acelera hasta llegar al caos, al límite de la comprensión. Se vuelve evidente aquí también la relación —ya analizada— que las novelas de Soriano establecen con el ritmo cinematográfico" (65).

El exilio de Soriano terminó en 1984, pero no fue hasta seis años después que se dio a conocer la novela que, para Regazzoni, verdaderamente plasma la experiencia del retorno. *Una sombra ya pronto serás* aparece bajo este análisis como la representación del estado del país que el autor encontró al volver: "El protagonista es metonímicamente asimilado al estado del país que encuentra; no tiene dinero y viaja al sur con la ilusión de encontrar una vía de supervivencia. En realidad, su recorrido será un fracaso y se transformará fundamentalmente en una intensa búsqueda de sí mismo" (67). Para Regazzoni, el protagonista puede leerse en contrapunto con Juan Dahlman, personaje de "El Sur" de Borges: ambos desvían inesperadamente sus caminos para comenzar un recorrido sin rumbo, lleno de eventos inesperados. Y la aventura sin fin claro y sin expectativa de llegada evoca, en su interpretación, el intento de reestructurar la democracia en Argentina después de la dictadura: un proceso lento y sinuoso.

Esta centralidad de la historia argentina es una de las constantes que Regazzoni observa en la obra de Soriano. La última novela revisada en la segunda parte del estudio, *El ojo de la patria*, se basa en el personaje de Julio Carré, espía argentino en París que vivió durante el siglo pasado. Dentro del relato, Carré se ve involucrado en un plan de trasladar los restos de un prócer de la Revolución de Mayo; la novela participa así, observa Regazzoni, en "la morbosa tradición argentina de profanar los cadáveres de sus figuras señeras" (72). La autora observa también en esta obra referencias a la cultura popular y cinematográfica, el ritmo acelerado de la narración visual y un tratamiento paródico de los héroes de los medios de masas: "una sociedad constituida por personas desoladas, sin una identidad cierta hasta el punto de adoptar la de los mitos modernos, a través de las máscaras del *star system* del momento" (72). La falta de identidad y el tópico de las máscaras contribuyen a tejer una constante en esta etapa de la producción de Soriano (tras la vuelta del exilio), según observa Regazzoni: la preocupación por el conocimiento de sí.

La segunda parte de este estudio cierra con el trazado de las relaciones intertextuales dentro de la obra de Soriano, a partir de *El ojo de la patria*. Se analizan dos en particular: en uno de los relatos que forman parte de *Cuentos de los años felices* titulado "Otra historia", Soriano resuelve el misterio del cadáver que

Carré había de trasladar en la historia de *El ojo de la patria*. El cuento "1810" (de la misma antología) narra un episodio que también aparece en la novela mencionada y colabora con su interpretación. Y, finalmente, *El ojo de la patria* aparece vinculado, de acuerdo con Regazzoni, con la siguiente y última novela de Soriano: *La hora sin sombra*.

La tercera parte del estudio está dedicada al análisis de esta obra. La autora hace un breve recorrido por la recepción de la novela, para después sumergirse en los dos temas principales que observa en ella: el viaje y la figura del padre. Entre varios textos anteriores a *La hora sin sombra*, Regazzoni va trazando el vínculo entre la relación con el padre y el contexto político argentino, lo cual la lleva a argumentar que el interés por la historia pasada —reflejado en la búsqueda del padre, trama principal de *La hora sin sombra*— puede leerse como "un rechazo implícito de modelos autoritarios" (83). Símbolo último de la autoridad, el padre aparece en esta novela como una ausencia que, sin embargo, guía la trama. Se analiza esta figura simultáneamente en relación con el oficio de escritor: "desafiar su autoridad deviene demostrar que la literatura puede equipararse a otros discursos estatuidos, subvertir los roles tradicionales entre padres e hijos, maestros y discípulos" (86).

El estudio de Regazzoni cierra con un panorama general de los temas analizados en la obra completa de Soriano: la desestabilización de los mitos, el diálogo con formas visuales de narración, la correspondencia entre el mundo interior y el mundo exterior al personaje, la intertextualidad, la metaescritura.

El posfacio de Adriana Mancini nos ayuda a destacar la necesidad de un estudio como el de Regazzoni: a pesar del éxito de *Triste, solitario y final*, Soriano es un autor leído por un público reducido, aun hoy en día. Y un análisis realizado a partir de las herramientas que el trabajo académico ofrece, tal como el de Regazzoni, nos permite conocer y re-conocer la obra de este autor tanto en sus contenidos como en la estructura de sus textos; tanto en el interior de los relatos como desde el exterior.

De la nueva narrativa latinoamericana, el fuego

[Jorge Fornet, *Salvar el fuego. Notas sobre la nueva narrativa latinoamericana*. La Habana, Cuba: Fondo Editorial Casa de las Américas, 2016, 160 p.]

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

Citation recommandée : Calviño Carvajal, Karla. “De la nueva narrativa latinoamericana, el fuego”. *Les Ateliers du SAL* 11 (2017) : 160-164.

Como motivación de este libro-ensayo, el crítico cubano Jorge Fonet menciona que desde "los estertores del *boom*, la narrativa latinoamericana no había vuelto a recibir tal atención, ni tantos autores habían emergido de forma más o menos simultánea para dar tan contundente sensación de movimiento" (8).

¿Con qué componer la mecha del corpus de estos nuevos narradores latinoamericanos? Con los nacidos a partir de los sesenta y que desde 1989 necesitaron autonombrarse: grupo Shanghai, generación McOndo, Nueva Narrativa chilena, grupo Crack y Nueva Ola colombiana, pos-posboom, junior boom y boomerang, así como con la generación que está produciendo en los últimos quince años, que "han avanzado sobre el camino abierto por ellos [...] sin necesidad de re-posicionarse ni de inventarse nuevos adversarios" (13).

¿Con qué madera se alimenta el fuego?, ¿cuáles son las problemáticas históricas y literarias de esta nueva narrativa que Fonet aborda en los apartados de su libro?

En tiempos de crisis de modelos, regresa el cuestionamiento de la noción de literatura latinoamericana como unidad distinta y como comunidad de autores con aspiraciones compartidas. Entre otras, Fonet refiere la postura de Volpi, para quien ser latinoamericano se convertiría "en un mero dato anecdótico en la solapa de los libros" (41), y de Pedro Ángel Palou, quien afirma: "para que sea verdaderamente latinoamericano, es necesario no escribir literatura latinoamericana" (46). Fonet también alude a Jorge Franco, para quien esta literatura "sigue teniendo un sello único, indeleble e intransferible" (46), y analiza la presencia de Roberto Bolaño como figura tutelar, a pesar de que este autor se reconociera dentro de una tradición literaria latinoamericana. Fonet concluye que aunque los nuevos narradores rechacen tal noción, ésta se les impone "categórica", no sólo por el regreso de temas e historias, sino por la permanencia de una lengua "que no cesa de susurrarle sus misterios" (50-51).

Si los años sesenta presenciaron el surgimiento de editoriales latinoamericanas, Fonet plantea el hegemonismo de las editoriales españolas como canales de distribución y legitimación desde fines del siglo pasado; lo que supone preguntarse para quién escriben estos narradores. Sin embargo, el crítico cubano señala que los autores del XXI se sienten excluidos de estos mecanismos, e indica un cambio en las ferias del libro independiente y las editoriales pequeñas y autogestionadas: Sexto Piso, Almadía, Tumbona Ediciones, Uqbar Editores, las editoriales "carboneras", entre otras, que han empezado a tender puentes entre los países de la región y establecen una relación diferente con el autor, el lector y el mercado.

Según Jorge Fonet, el término "compromiso" ha sido sepultado en la nueva narrativa latinoamericana a raíz de algunos ma-

lentendidos: la tendencia a confundir la posición de los escritores con su literatura, a asumir que las posturas políticas se adhieren a la izquierda y a identificar el realismo como el arte y la literatura comprometidos. Fonet puntualiza como tendencias: 1) la posición de centro y, en palabras de Volpi, la simplificación de los autores a "premios, reconocimiento internacional, dinero", así como la sustitución de América Latina por un signo de interrogación, y 2) la presentación de algunos conflictos vinculados al compromiso "de manera tangencial" (60). Fonet agrega como ejemplos de obras que abordan el lugar del escritor y el intelectual en la sociedad: *Hotel Bartleby*, de Luis Alberto Bravo, *Palacio Quemado*, de Edmundo Paz Soldán, *Volverse Palestina*, de Lina Meruane y *Museo de la revolución*, de Martín Kohan. Concluye que los autores latinoamericanos necesitan tomar partido para hacer valer y escuchar sus palabras más allá del circuito de los íntimos.

A Fonet le interesa la admiración y ruptura con los padres porque ese "es el momento de establecer una poética propia" (72). Esa dualidad tiene en la nueva narrativa diversas expresiones. Se manifiesta como "balance" ante una tradición literaria de autores como Rulfo o García Márquez, que los nuevos narradores refieren, citan o parodian: *El ruido de las cosas al caer* e *Historia secreta de Costaguana*, de Juan Gabriel Vásquez, entre otros. También se presenta como "choque" y desencanto con el mundo de los padres: *La estrategia de Chochueca*, de Rita Indiana Hernández o *Los informantes*, de Juan Gabriel Vásquez. Según Alberto Chimal, se expresa como la sensación de "llegar tarde", repetida en textos como los de Ana García Bergua e Ignacio Padilla. Fonet además se ocupa del "discurso de los hijos" de los narradores chilenos: *No aceptes caramelos de extraños*, de Andrea Jeftanovic o los cuentos de Alejandra Costamagna; todos con propuestas a entender "como parte del *continuum* que es nuestra narrativa" (84).

Fonet sintetiza el tratamiento de la Historia en estos nuevos narradores, a partir de las palabras de Kapuściński, "como una carrera contra el tiempo en busca de las memorias de los anónimos protagonistas de la Historia" (85). Esta problemática posee algunas tendencias: 1) el diálogo con tradiciones universales y con la Historia europea en obras como *En busca de Klingsor*, de Jorge Volpi, 2) los temas latinoamericanos e históricos tratados como ficción en *Nadie me verá llorar*, de Cristina Rivera Garza o *Historia secreta de Costaguana*, de Juan Gabriel Vásquez, 3) la creación de nuevas realidades a partir de la Historia en *Sueños digitales*, de Edmundo Paz Soldán, y *El material humano*, de Rodrigo Rey Rosa y 4) la trama como reelaboración del relato histórico en *El ejército iluminado* (2006), de David Toscana o *Llavalol*, de Carlos Senín y Omar Neri.

De acuerdo con el crítico cubano, la violencia ha sido una "fuerza centrípeta" (95) indisociable de los narradores latinoamericanos desde hace cinco siglos y ahora adquiere algunas vertientes: 1) digerir la violencia para luego reinventarla a través de la ficción literaria, ya sea a partir del realismo (*Canción de tumba*, de Julián Herbert) o de su combinación con asuntos literarios (*Efectos secundarios*, de Rosa Beltrán), 2) la violencia metaforizada (*Salón de belleza*, de Mario Bellatin), 3) la repetida aparición de personajes y temas de la enfermedad, la agonía y la muerte (obra de Lina Meruane), 4) la contaminación de la literatura con narraciones no literarias, gestos de la vanguardia y formas brutales de la violencia (*El libro uruguayo de los muertos*, del mismo Bellatin) y 5) la violencia que proviene no del caos sino del orden social, lo que Fonet entrevé desde la obra de Arguedas.

Con el desbordamiento de las fronteras de América Latina hacia Estados Unidos, la literatura "latina" allí producida ha pasado a formar parte de la literatura latinoamericana. El crítico cubano precisa tres manifestaciones de este fenómeno: 1) la presencia del país estadounidense en el imaginario latinoamericano y en autores que ni siquiera han estado en ese país, 2) el género de la literatura de la frontera (*Instrucciones para cruzar la frontera*, de Luis Humberto Crosthwaite y *Cuentos para oír y huir al Otro lado*, de Heriberto Yépez), los escritores chicanos y la novela de campus, con personajes del mundo académico estadounidense y 3) las obras escritas en inglés —otras también en español— por latinos de los Estados Unidos como Daniel Alarcón y Junot Díaz.

Fonet se ocupa, en su último apartado, de tres tendencias de la nueva narrativa cubana. En primer lugar, los llamados "Novísimos", que irrumpieron en el escenario literario con la crisis de los noventa y que presentan algunas recurrencias: el apego a la realidad y a lo testimonial, las respuestas irritadas al entorno literario cubano, el desencanto y la existencia de "una escritura posrevolucionaria en el sentido de que la revolución misma se hacía casi invisible en sus páginas" (119), la presencia de personajes que escriben y las dificultades del mundo literario. En segundo lugar, tendríamos la novelística cubana del siglo XXI, con las siguientes características: 1) la propensión a narrar desde la perspectiva de los perdedores o los fracasados sin futuro, 2) la afirmación de la individualidad y la tematización de la escritura, 3) el tema de la emigración, no como conducta inusual ni reprochable, y 4) la enunciación predominante desde el espacio de la isla. Al final, Fonet se ocupa de la "Generación Cero", cuyos rasgos son definidos a través de las palabras de Ahmel Echevarría: vidas transcurridas en el entorno virtual, en la dilución de una utopía, en el no-lugar, en un compromiso que no es únicamente

estético, en el tiempo de las redes sociales, de personajes marginados, locos, suicidas y de historias ajenas a los relatos épicos del país.

Fornet engloba, desde la primera página, el sentido de este libro a partir del dilema poético con que Jean Cocteau responde a qué salvar en el incendio de su casa. Porque quizás se deba "salvar", no lo que está perdido sino lo que se debe "poner en seguro", esta energía que abrasa y destruye, que crea y enciende. Fornet responde ante el dilema de su tiempo de latinoamericano, crítico y lector: de la nueva narrativa latinoamericana, el fuego.

El blanco y negro o el color de la realidad

[*Errancia y fotografía. El mundo hispánico de Jesse A. Fernández.* París: Instituto Cervantes, 2017, 269 p.]

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

Citation recommandée : Barataud, Marie-Alexandra. “El blanco y negro o el color de la realidad”. *Les Ateliers du SAL* 11 (2017) : 165-170.

¿Cómo definir la obra fotográfica de un hombre que pasó su vida en movimiento, su Leica en la mano, sintiendo en lo más hondo de su arte la inquietud y la necesidad de dar a ver la realidad urbana y cultural hispánica tal como la experimentaba por las ciudades por las que paseaba? ¿Qué decir de un libro que pretende ofrecer a su lector un conocimiento novedoso del itinerario bio-artístico de un hombre cuya obra fotográfica siempre se enfocó en la importancia de la realidad que un artista pretende revelar a su público/observador?

Si Jesse A. Fernández es más conocido por su galería de retratos que por sus fotografías de la *urbe* contemporánea tal y como la percibía y vivía, es sin duda alguna porque, como lo subrayó Juan Manuel Bonet, "Pocos retratistas han acertado como él a captar la esencia de aquellos a los que cazaba con su cámara". Las 135 fotografías de la exposición *Errancia y fotografía. El mundo hispánico de Jesse A. Fernández* realizada en el Instituto Cervantes y reunidas en el volumen epónimo siguen la cronología temporal vital y espacial del artista subrayando en su selección "la vinculación que muestra Jesse A. Fernández exclusivamente como fotógrafo con el mundo hispánico y su cultura a lo largo de su vida profesional desde sus primeras fotografías en Colombia en 1952 hasta su muerte en Neuilly en 1986" (33).

Nació como Jesús Antonio Fernández Martínez en La Habana en 1925. Es allí donde empezó su trayecto personal. Hizo estudios de ingeniería y desarrolló una sed inagotable de encuentros y descubrimientos sintiéndose cubano de Asturias o asturiano de Cuba en un vaivén constante entre dos mundos y buscando en ellos lo universal: "fue siempre de ciudad en ciudad, guiado por un interés incontenible y plural hacia la vida, es decir, hacia el arte, la literatura, la historia, la antropología, el jazz y, por supuesto, la fotografía, que se tradujo en una obra inagotable" (9). Su formación artística es heterogénea y propia. Su amigo, el escritor Guillermo Cabrera Infante, en un guiño, hizo de él un personaje en *Tres tristes tigres*, en el que tiene como apodo Códac. Escribe lo que puede aparecernos como elemento biográfico del fotógrafo:

Me fui al baño y sentado en la taza, leyendo esas indicaciones que vienen en cada rollo Kodak, que estaban tiradas en el suelo del baño no sé por qué, leyendo esa cómoda simpleza que divide la vida en Al Sol, Exterior Nublado, Sombra, Playa o Nieve (nieve, mierda, en Cuba) y finalmente Interior Luminoso (*Tres tristes tigres*, 1967, Caracas: Biblioteca Ayacucho, 121).

A partir de lecturas de publicidad y prospecto, con curiosidad incansable y con formación artística, se hizo fotógrafo. Es en Nueva York donde adoptó su nombre internacional de Jesse A.

Fernández y donde decidió dedicarse al arte (que en aquel entonces sólo era dedicación a la pintura). Se fijó también allí su interés por la ciudad. La presentó como escenario de la existencia misma, como complejo espacio arquitectónico cuyos cambios y vidas hacen de él un elemento inseparable de la modernidad. La *urbe* contemporánea tal y como la experimenta el artista es el foco de expresión de la(s) vida(s) y de la(s) realidad(es). Realizó su formación artística y fotográfica al frecuentar en esa ciudad americana a los artistas surrealistas trasplantados de Europa. Es de notar también su fascinación por el motivo de la calavera que aparece tanto en su obra fotográfica como escultórica y pictórica:

La calavera, y por extensión la iconografía relacionada con la muerte, siempre le interesó al fotógrafo, de manera que a partir de los años sesenta fue una constante en sus trabajos artísticos. La calavera, imagen rotunda y plástica, símbolo de la *vanitas*, pero también de su opuesto, el deseo de vivir expresado en una suerte de magia simpática, protagoniza o aparece en muchas de sus obras pictóricas, en sus dibujos y esculturas, convertida en elemento de referencia, al tiempo que en objeto de colección. El paso siguiente, casi inevitable, fue la incorporación de la calavera a su fotografía (29).

En Palermo, que es un paso más en su itinerario, la "visión de la muerte como un acontecimiento de la vida y su representación como máscara carnavalesca que reina en el arte popular mexicano en forma de calavera es la que reaparece en la pintura europea y española [...] y es la que interesa a Jesse A. Fernández" (31-32).

Seguimos el itinerario de Jesse A. Fernández imaginándolo paseando, con su Leica en la mano, esperando ese momento propicio y fugaz que le permita inmortalizar en el papel la imagen fotográfica que había creado ya en su mente en el movimiento de apoyar en el botón de su cámara, captando en un breve segundo la realidad del instante sin nunca traicionarla: "Nada debe transformarse con preparaciones o intervenciones de cualquier tipo, prefiriendo el entorno de la ciudad al menos real de estudio; ni siquiera la luz natural del momento debe alterarse, de ahí que renuncie al empleo del *flash* inclinándose por la película de alta sensibilidad" (13-14). Si el respeto a la realidad aparece como central en las fotografías de Jesse A. Fernández, el artista no se somete a ésta. En efecto, es él quien elige lo que quiere tomar de ésta y cuál es el elemento que le gusta y que quiere ver aparecer en su fotografía. Su arte parece funcionar "como (una) actitud ante la realidad que es independiente del trabajo". Si bien el fotógrafo nunca aceptó modificar la realidad fijada en el papel añadiéndole artificios o retocando la imagen en su estudio, reconocía la importancia del revelado que es un trabajo de laboratorio durante el cual el fotógrafo demuestra su

conocimiento y los saberes propios de su arte y de sus técnicas. No admitía que la realidad pudiera ser traicionada por la intervención técnica del fotógrafo que había sabido, como ningún otro y antes que otro, percibir gracias a su mirada alerta el instante de realidad que, para el observador *lambda*, sólo se revelaría en el papel una vez editada la fotografía. Así que podemos señalar, sin aventurarnos en suposiciones, que Jesse A. Fernández tenía una ética más bien estricta y respetuosa de su arte tanto fotográfico como pictórico para el que el mejor estudio son las calles por las que pasea como *flâneur* atento. En sus primeras fotografías realizadas en Colombia ya se puede percibir: "esta entrega al blanco y negro [...] porque hace a las fotografías a un mismo tiempo más realistas y más abstractas, a la vez que permite dar forma a la imagen y apreciar contrastes, materia, volúmenes y luces. [...] Precisamente es esto, la realidad o, mejor, su respeto, lo que determina su fotografía" (13).

En la selección de fotografías de la exposición realizada en el Instituto Cervantes se revela la poética del artista que, como hilo conductor de su vida y obra, nace del vaivén constante entre el Viejo y el Nuevo Mundo, balance sin fin que pone de realce la vinculación estrecha de ambos: el uno no pudiendo ser sin el otro y ambos revelándose en rasgos, indicios, elementos ínfimos de la realidad del otro... Esta estrecha relación en la obra de Jesse A. Fernández no deja de poner de relieve su interés por lo universal presenciado tanto por la galería de retratos de actores de la vida cultural de los países/ciudades por las que transitó o en las que se instaló como por los instantáneos de momentos o elementos claves de aquella urbanidad que tanto lo fascinaba y que presenciaba su cámara. La ciudad funciona no sólo como motivo de sus fotografías sino también como elemento de la realidad de los personajes retratados: "Es una suerte de ética fotográfica, de respeto hacia el retratado que parte del compromiso de no alterar el contexto ni añadir elementos que transformen la realidad del personaje" (17). Puede ser el único motivo de la fotografía o formar parte del contexto del retratado. O sea que lo característico de la obra fotográfica de Jesse A. Fernández es que si, en efecto, es más conocida gracias a su amplia galería de retratos de los personajes de la vida cultural que encontró, nunca prescindió, en los mismos momentos de su carrera fotográfica profesional, de señalar la realidad urbana donde se situaba: "esos fragmentos urbanos de materia y signos que trata como elementos independientes responden no sólo a su interés por la realidad de la ciudad, sino también a su preocupación e inclinación por texturas, materias y símbolos que llevan a esas fotografías a la categoría de composición abstracta, una pintura que, por otra parte, nunca practicó" (15). Entre

fotodocumentalismo de calidad, fotografía oficial y arte fotográfico se distinguen tres mundos y tres modalidades de ejercer su mirada y su profesión. Y lo más relevante de la obra de Jesse A. Fernández es su capacidad de incluir lo humano en lo urbano y lo urbano en lo humano-retratado. Varios de los retratos que hizo se volvieron imágenes canónicas del retratado, ya que el retrato era "un género por el que estaba especialmente dotado, pues a su formación artística y capacidad de sintonizar con el retratado se añadía su personalidad, capaz de atraer a los elegidos ante su Leica en una aparente docilidad lejos del posado de estudio, que tiene siempre algo de forzado" (15).

Siguiendo su camino vital bio-geográfico, el lector-observador de *Errancia y fotografía...* recorre los años al mismo tiempo que transita las calles y el eje cultural de las 9 grandes etapas del artista. Colombia aparece primero con 7 fotografías primerizas y ya características de la visión peculiar del artista con fotografías en blanco y negro, sin uso de artificios y respetando la realidad. Después vienen Guatemala (con 6 fotografías) y México (con 13 fotografías). La tercera etapa es la de Nueva York que son años de formación entre los años 50-60, con 24 fotografías entre las cuales hay pocas del paisaje neoyorquino. El apartado reservado a Cuba, y en particular a La Habana, es uno de los más completos con 21 fotografías, unas editadas en *Lunes de Revolución* y otras de fotógrafo oficial en su breve etapa de fervor revolucionario realizando foto-reportajes. Llega entonces la etapa borriqueña, con 8 fotografías. Esta parte de su obra es menos conocida y menos divulgada: "Todo muestra un lugar —suerte de Cuba secreta— que, como en el caso de Guatemala, parecía esperar la Leica de Jesse A. Fernández para que el mundo lo conociese" (26). Allí se acercó a una realidad que le resultaba muy cercana a sus orígenes cubanos. Guatemala, México, Puerto Rico y Venezuela son los países donde se afirmó su gusto por la realidad urbana e incluso rural. Se destaca la estancia en Madrid con 26 fotografías, entre las cuales se encuentran 21 retratos de personajes de la vida cultural. Como en todas las ciudades donde residió, Jesse A. Fernández demostró su interés por la cultura y sus representantes: creó en Madrid una galería de retratos que sin duda alcanza su culminación. Las fotografías de París componen la penúltima sección de la exposición con 16 fotografías, entre las que hay 12 retratos. Allí residió de 1977 a 1986 y se casó con France Mazin, actual conservadora de su obra. Los paisajes urbanos de la capital francesa y sus habitantes son los más escasos entre las ciudades que le inspiraron. Sin embargo, fue durante esta estancia parisina cuando hubo más exposiciones de su trabajo de pintor y de creador de *cajas* "esas creaciones a medio camino entre la pintura, la escultura y el objeto encontrado que resumen

su universo" (32). El viaje a Palermo en 1978 para visitar las catacumbas le inspiró de la misma forma que lo habían hecho otras ciudades. Destacan una fotografía en la que aparece el propio Jesse A. Fernández de turista urbano sacada por un amigo y la serie de retratos de momias. Se cierra la exposición con unas cartas de amigos y páginas de las revistas en las cuales colaboró.

Esta exposición-homenaje acerca al público de Jesse A. Fernández a la *urbe* tal y como siempre apareció en su vida y en su obra. Su inquietud artística, al querer respetar la realidad del instante captado o del personaje retratado, revela la vinculación profunda que existe en su obra entre el Nuevo y el Viejo Mundo, entre urbanidad y humanidad: en su manera de señalar en sus fotografías la realidad del mundo cultural tal y como lo frecuentó a lo largo de su errancia.

Entretien

Numéro 11, entretien

El oficio de escribir: entrevista a Luisa Valenzuela

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

Citation recommandée : Ríos Castaño, Victoria. “El oficio de escribir: entrevista a Luisa Valenzuela”. *Les Ateliers du SAL* 11 (2017) : 172-178.

La dilatada carrera de Luisa Valenzuela (Buenos Aires, 1938) como periodista, docente, investigadora y escritora, dedicada durante cincuenta años ininterrumpidos a la literatura, nos ha legado hasta el momento más de 30 libros entre novelas, volúmenes de cuentos, microrrelatos y ensayos, que ha escrito en su Buenos Aires natal y por los caminos de la errancia (París, Nueva York, Barcelona y Ciudad de México), donde también ha buscado lo que ella denomina el "Secreto".

En su obra transitan varios temas recurrentes como son el deseo erótico (véase, por ejemplo, *El gato eficaz* de 1972 y *La travesía* de 2001); los horrores de la dictadura militar argentina (*Aquí pasan cosas raras* de 1975 y *Como en la guerra* de 1977); la religiosidad convertida en herejía (*Los heréticos* de 1967 y *El chiste de Dios y otros cuentos* de 2017); el poder de la palabra (*Cola de lagartija* de 1983 y *El Mañana* de 2010); la reescritura de los mitos patriarcales (*Cuentos de Hades*, incluido en la colección *Simetrías* de 1993); y las máscaras (los ensayos *Diario de máscaras* de 2014 y *Conversación con las máscaras* de 2016, y su última novela *La máscara sarda, el profundo secreto de Perón* de 2012).

Su obra ha recibido gran reconocimiento en Argentina e internacionalmente —se ha traducido casi en su totalidad al inglés y, en parte, al alemán, francés, japonés y portugués, entre otros idiomas. Se le han otorgado distinciones entre las que destacamos el Premio Kraft al periodismo, el Gran Premio de Honor de la SADE, el Doctorado Honoris Causa de la Universidad de Knox (Illinois) y de la Universidad Nacional de San Martín (Provincia de Buenos Aires), la Medalla Machado de Assis de la Academia Brasileira de Letras, el Premio Astralba de la Universidad de Puerto Rico, el Premio Esteban Echeverría de la Asociación Gente de Letras, y muy recientemente, el Premio León de Greiff al Mérito Literario en Medellín.

El pasado 20 de noviembre de 2017 tuvimos la oportunidad de escuchar la intervención de la autora en la Salle des Actes de la Universidad Paris-Sorbonne, titulada "Escribir distinto: escribir de verdad", a cuyo término la autora respondió generosamente a numerosas preguntas. La concesión de esta entrevista, que le agradecemos encarecidamente, es también fruto de aquel encuentro.

VRC. En *Escritura y secreto: viaje alrededor del misterio* (2002) cuenta que de niña, cuando veía escribir a su madre, Luisa Mercedes Levinson, pensaba que ese no sería su oficio. ¿Cómo es que terminó convirtiéndose finalmente en escritora?

LV. Fue sin quererlo. Soñaba con ser o hacer de todo, ser científica, trotamundos, aventurera. Era una lectora voraz y

estaba rodeada de gentes de letras, pero la escritura no estaba dentro de mis planes. Hasta cuando, a mis 17 años, me aseguraron que el periodismo englobaba todo lo que yo quería ser o hacer, y les creí. Y me fui adentrando a tientas por ese camino periodístico, y un buen día escribí un cuento para demostrar que no era tan difícil hacerlo, y dicho cuento, que en un principio se tituló "Ese canto", es hoy "Ciudad ajena" y sigue circulando. Como en mí sigue circulando la certeza de una vocación.

VRC. La búsqueda de un estilo propio marca el comienzo de muchos escritores. ¿En qué autores o libros cree que se pudo reflejar cuando comenzó a escribir?

LV. Como dije antes, fui una lectora voz y leía cuanto libro caía en mis manos, y eran muchos porque estaba rodeada. Moneda que caía en mis manos era destinada a libros viejos que encontraba en las ventas de garaje en Belgrano R, cerca del colegio. Así que todo confluía, Salgari y Kafka, Las aventuras de Guillermo Brown y Poe. Entiendo que es una buena receta, tipo fusión para amasar un estilo.

VRC. Se dice que la soledad frente a la hoja en blanco y la imposición de una rutina son algunos de los primeros obstáculos con los que se encuentra el escritor novicio. ¿Supuso también un problema para usted?

LV. ¿Novicio? También en cualquier momento de la carrera. Si bien no sé si esos temas concretos, hoja en blanco y demás, u otros infinitamente más subrepticios, son los que nos detienen en nuestro impulso. Porque lanzarse a la escritura, más que decisión y voluntad, requiere mucho coraje. Es un zambullirse cada vez en aguas desconocidas, y alguna amenaza habrá, allá en el fondo, que no queremos discernir y sin embargo nos interpela. Bien lo señaló Clarice Lispector.

VRC. A lo largo de su vida ha compaginado su oficio de escritora con el de periodista, docente e investigadora. ¿De qué manera cree que estas otras profesiones han podido marcar su relación con la literatura y aparecer reflejadas en su obra?

LV. En el universo del arte todas son influencias, todo es aprendizaje constante. Somos esponjas, quienes escribimos. Eso sí, siempre fueron actividades relacionadas con la literatura. El periodismo puede ser muy otra cosa, pero tuve un jefe especial, Ambrosio Vecino, que fue mi maestro. Un hombre apasionado por las letras. En cuanto a la docencia, no sé... fue y de vez en cuando sigue siendo algo aleatorio, circunstancial. Una sucesión de brillantes zanahorias que me fueron poniendo los gringos

frente a las narices. Poetas gringos, para colmo. Primero llegó la invitación como escritora en residencia de la Universidad de Columbia. Un semestre, 1979, te imaginás que quería irme para no volver. Fue Daniel Halpern el primero que me tentó para dictar un taller allí en el departamento de inglés. Por unos cuantos años. Después Helene Anderson y John Maynard me captaron para NYU. Les estoy muy agradecida a todos ellos por la maravillosa experiencia neoyorquina (icasi once años!) pero sólo volveré a dictar talleres muy pero muy esporádicamente: es como escribir a través de los demás.

VRC. En varias entrevistas y ensayos ha reflexionado sobre dos de sus lemas más conocidos: por una parte, el peligro de las palabras y el poder que detentan quienes las manipulan, y por otra, el uso que hace de su cuerpo y de su palabra para escribir. ¿Podría ofrecernos algún ejemplo de cómo se manifiestan ambos lemas en su obra?

LV. ¿Ejemplos? Se trata de percepciones muy profundas más que de hechos concretos. El escribir con el cuerpo lo siento físicamente, como un fluir de la energía. Y lo del poder de la palabra, bueno... no necesita ejemplo, lo vemos a diario con el descaro con que circulan las posverdades y las falsas verdades. Sin embargo, para tratar de poner en funcionamiento estos dos conceptos escribí sendas novelas: *Novela negra con argentinos* para indagar sobre el tema cuerpo y escritura, y *El Mañana*, sobre el de las palabras. A parte, por supuesto, de los variados ensayos, pero esa es agua de un costal más agujereado...

VRC. Existen multitud de estudios y volúmenes críticos sobre su obra. En uno en concreto, *Luisa Valenzuela: sin máscara* (2002), editado por Gwendolyn Díaz, parece que se involucró activamente. ¿Es usted lectora habitual de sus autores críticos? ¿Qué relación mantiene con ellos y cómo entiende su función?

LV. La verdad es que con Gwendolyn hemos llegado a ser grandes amigas. Pero siempre me da escozor leer lo que se escribe sobre mí, o ver mis videos y demás. No me resulta nada sencillo enfrentarme con la propia obra, con aquello que anduve gestando tiempo atrás. Eso sí, contesto entrevistas. Y contesto preguntas, todas las que quieran, son estimulantes. Más que las respuestas, claro. Me gusta reflexionar sobre lo que hago, lo que va creciendo en forma inesperada, sorprendente. Pero no encararlo de frente una vez que el libro o lo que fuere ha salido por fin del horno. Es cierto que asisto, inflada de orgullo, a las conferencias y coloquios sobre mis escritos, y escucho con atención, y suelo maravillarme con ciertos trabajos ajenos y sé

que estas críticas y críticos tienen muchísima más lucidez que yo, que navego en la penumbra.

VRC. Su obra ha sido traducida, casi en su totalidad, al inglés y, en parte, al alemán, al francés y al portugués, entre otros idiomas. En el caso del inglés y el francés, lenguas que domina a la perfección, ¿se ha implicado en la traducción de alguna de sus obras para asegurarse de que los traductores le eran fieles al original? ¿Qué relación mantiene con sus traductores y qué opinión le merece su trabajo?

LV. Amo a mis traductoras, últimamente mujeres: Brigitte Torres-Pizzetta, la francesa; Marguerite Feitlowitz, la norteamericana; Ana Markovic, la serbia. Todas y todos me suelen consultar (Susan Sontag decía que le resultaba muy sospechoso un traductor que no consultara al autor). Pero cuando conozco el idioma sólo leo las traducciones al final, cuando hay que ajustar tornillos. Es agobiante volver a lo ya escrito. Y desconcertante. Late la pregunta: ¿podré volver alguna vez a escribir así? Y para colmo la respuesta siempre es NO. Hay que empezar de cero. Cada libro, cada cuento, es como un globo de helio que se ha largado a volar por su cuenta.

VRC. En *Los deseos oscuros y los otros: cuadernos de New York* (2002) hay un pasaje en el que aborda el tema de la fama y de los compromisos formales del escritor. Nos cuenta, por ejemplo, que durante una gira de invitaciones a seminarios y conferencias por el Reino Unido usted y Claribel Alegría se llamaban mutuamente "las foquitas", en referencia a la repetición de sus pruebas de destreza literaria ante el público. ¿Qué sensación le produce hoy en día la fama y los compromisos sociales del escritor?

LV. Me encanta que traigas a colación este recuerdo con la tan querida y admirada Claribel. ¡Qué maravillosa gira inglesa fue aquella! Y éramos las foquitas, sí, pero no por nuestra destreza sino porque nos llevaban de circo en circo, para decirlo de alguna manera, a reanudar el show de las lecturas. En un teatro en Oxford, por ejemplo, leímos frente a una sala totalmente a oscuras que, sentimos ambas, era como *La clase muerta*, la obra de Tadeusz Kantor. O una sala vacía. Los aplausos al final y las preguntas nos sorprendieron. Por suerte nuestra guía del British Arts Council a lo largo de todo el recorrido fue la entrañable Jackie Kay, autora de *The Adoption Papers*.

VRC. Existen varios temas recurrentes en su obra -la sexualidad, los horrores de la dictadura militar, la exagerada religiosidad convertida en herejía, la

reinención de los mitos, las máscaras. ¿Qué escribe en estos momentos? ¿Es consciente de si guarda relación o no con estos temas u obras anteriores?

LV. Por una parte, están las pasiones. Las confesables, las otras, y las irreconocibles. Las máscaras, por ejemplo, configuran mi pasión expuesta, a la intemperie. Por otra parte, creo que todo cerebro es un original sistema de pensamiento con caminos neuronales propios. Y creo, sobre todo, que toda escritura, más allá de la no-ficción, son emprendimientos de búsqueda, en procura de alcanzar lo inalcanzable, de desatar nudos. Por lo que es muy probable que todo guarde relación entre sí. Ahora tengo tres proyectos, muy diversos, uno ya bastante adelantado, los otros en ciernes. Ojalá logre sumergirme en alguno con el suficiente entusiasmo y desparpajo como para lograr algo satisfactorio. Satisfactorio para mí.

VRC. Cuando piensa en el conjunto de su obra hasta el momento, ¿es usted una escritora autoexigente consigo misma? ¿Si tuviera la oportunidad de "reescribir" alguna de sus publicaciones, lo haría?

LV. Autoexigente sí, pero no en el sentido de pretender pergeñar la novela del siglo o algo semejante. Ni escribir como tal o cual admirado/a autor/a. Sino de sorprenderme, de generar algo que no estaba allí antes, de calar... no sé si la palabra es hondo pero sí, hondo en el sentido de que surja de una zona antes para mí ignota, inexplorada. Por eso mismo no me avergüenzo de nada de lo que he escrito. De hecho, mi primerísima novela de los veintipico de años se sigue traduciendo. No podría cambiar ni una palabra. Cada libro mío, cada cuento, me asombra y lo siento completo e inmodificable tal como está. Salvo, claro, pequeños detalles sin importancia. ¿Cómo pude escribir eso? me pregunto. No porque me parezca genial sino simplemente inesperado.

VRC. Usted es una escritora que ha experimentado de lleno los cambios de la era digital. Frente al papel, el bolígrafo y la máquina de escribir, los viajes en búsqueda de sensaciones y la consulta de libros en una biblioteca, ¿cómo escribe hoy en comparación con el pasado?, ¿cómo cree que ha podido influir el ordenador y el acceso a internet en su escritura?

LV. Como con todo, no se trata de ser kantianos y de la "cosa en sí". Se trata del uso que le damos. En mis épocas de la escritura a mano, frente al placer tan especial de la pluma fuente deslizándose por el papel, a veces necesitaba pasar directamente a la máquina de escribir. Una cuestión de ritmo, de la respiración de lo que estaba gestando. Ahora me sigue importando mucho el

ritmo y la respiración de cada frase, pero la cosa sería al revés; aunque gana la pereza mecánica y voy largando todo –cuando estoy con suerte, la mal llamada inspiración– con el correr de las teclas blanditas de la compu. Tengo la dudosa ventaja de ser mala dactilógrafa, entonces, al corregir voy pudiendo percibir (oír) las cacofonías, desafinaciones y desarreglos. Y en cuanto al acceso a Internet, agradezco sus infinitas posibilidades y su generosidad. Es cuestión de saber qué se busca y abrirse al asombro, y a escarbar más a fondo. No sé si habría podido escribir mi libro *Cortázar/Fuentes, entrecruzamientos* a la velocidad y con la felicidad que lo hice sin esta herramienta actual.

Création

Numéro 11, création

Traum und trauma

Luisa Valenzuela

Citation recommandée : Valenzuela, Luisa. "Traum und trauma". *Les Ateliers du SAL* 11 (2017) : 180-181.

Traum und trauma

¡Tremendas trepidaciones!

Tremolan trazos de atronadoras trifulcas trazando tristezas y tribulaciones, turbando a trágicos traficantes triestinos, a los tres tropicales tristes tigres tragadores de trigo transgénico y a trogloditas de Transilvania que traman trampas y trapisondas a todo trapo.

Trascartón, trapecistas transalpinas transgénero, trémolas de ternura, Trituran tronos y trofeos tricolor trenzándoles con troncos truncos el traste a tantos truculentos tráfugas.

¡Trinen las torcazas, truenen las trompetas! Tranquilizaos trotamundos; triscad, tritones. Trataremos a los tremebundos tiranos a trompadas.

Tiemblan los trolls trepadores: tarde o temprano triunfaremos.

Para Grady Wray