

**IBERIC@L**

**NUMÉRO 5 – PRINTEMPS 2014**

**DOSSIER MONOGRAPHIQUE :**

**FRONTERAS EN**

**LA LITERATURA**

**Y LAS ARTES**

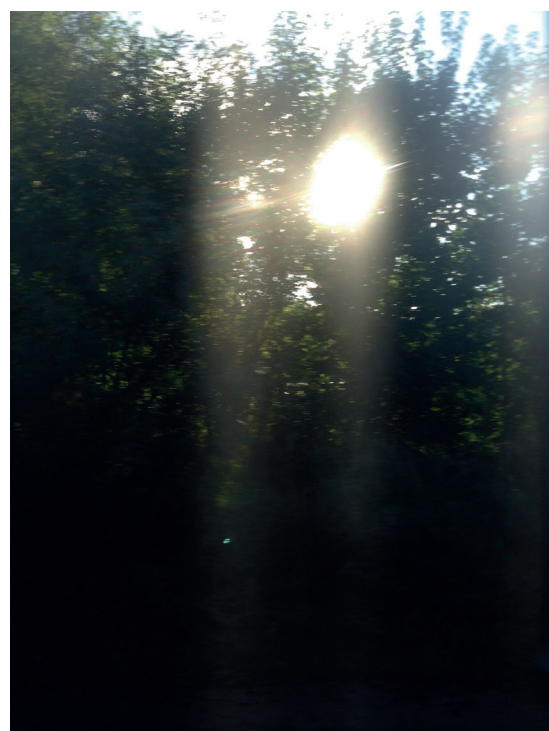
**HISPANO-**

**AMERICANAS**

**ÚLTIMAS**

**COORD.**

**ADÉLAÏDE DE CHATELLUS**



## Comité de rédaction

- Directeur de publication : Sadi Lakhdari, PR, directeur de l'UFR Etudes ibériques et latino-américaines, université Paris-Sorbonne
- Rédactrice en chef : Nancy Berthier, PR, université Paris-Sorbonne, directrice du CRIMIC EA 2561
- Secrétaire de rédaction : Corinne Cristini, MC université Paris-Sorbonne
- Comité de rédaction : Maria Araujo (MC Paris-Sorbonne), Isabelle Cabrol (MC Paris-Sorbonne), Adelaïde de Chatellus (MC Paris-Sorbonne), Irina Enache (doctorante Paris-Sorbonne), Véronique Pugibet (MC Paris-Sorbonne), Nadia Tahir (MC université de Caen), Paul Baudry (doctorant Paris-Sorbonne)

## Comité scientifique international

- Federico Alvarez Arregui (UNAM, Mexique)
- Gema Areta Marigó (Universidad de Sevilla, Espagne)
- Jordi Castellanos Vila (Universitat Autònoma de Barcelona)
- Elsa Cross (UNAM, México, Mexique)
- Josefina Cuesta (Universidad de Salamanca, Espagne)
- Regina Dalcastagne (Universidade de Brasilia, Brésil)
- Pere Gabriel Sirvent (Universitat Autònoma de Barcelona, Espagne)
- Enric Gallen Miret (Universitat Pompeu Fabra, Espagne)
- Eduardo González Calleja (Universidad Carlos III de Madrid, Espagne)
- José Manuel González Herrán (Universidad de Santiago de Compostela, Espagne)
- Isabel Pires de Lima (Universidade de Porto, Portugal)
- Maria Rosa Lojo (USAL, Conicet, Argentine)
- Esperanza López Parada (Universidad Complutense de Madrid, Espagne)
- Consuelo Naranjo Orovio (Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, Espagne)
- Antonio Niño (Universidad Complutense de Madrid, Espagne)
- Joan Oleza Simó (Universidad de Valencia, Espagne)
- Vicente Sánchez Biosca (Universidad de Valencia, Espagne)
- Julia Tuñón (INAH, Mexique)
- Veronica Zarate Toscano (Instituto Mora de Mexico, Mexique)

Image de couverture : photographie © Nancy Berthier.

*Cet ouvrage est conçu pour être imprimé en recto-verso sur feuilles aux formats A4 et Letter.*

**Réalisation : Arts Négatifs**

<http://www.arts-negatifs.com>

**Rédaction : Iberical**

<http://iberical.paris-sorbonne.fr>

**Édition : Crimic**

<http://crimic.paris-sorbonne.fr>

## Sommaire

## I

**Dossier monographique****“Fronteras en la literatura y las artes hispanoamericanas últimas”**

Présentation : Adélaïde de Chatellus.

Préface. Adélaïde de Chatellus	7
Viaje por las hojas de Parra. Alvaro Salvador (Universidad de Granada)	9
"En las regiones estilizadas del mito": frontières de la zona de Saer. Héctor Delgado (Université Paris-Sorbonne)	17
Andrés Rivera, una poética lindante. Magali Sequera (CPGE Lycée Pasteur, Neuilly-sur-Seine)	25
Tuiteratura: la frontera de la microliteratura en el espacio digital. Daniel Escandell (Universidad de Salamanca)	37
Marcel Duchamp/Mario Bellatin: trayectos de El gran vidrio. Inés Saenz (Tecnológico de Monterrey) Christophe Singler (Université de Franche-Comté, Besançon)	49
Espacios fronterizos y zonas de contacto entre el lenguaje coreográfico y poético: una dialéctica del movimiento a la escritura, de la palabra a la danza. Aude Naef (Université Paris-Sorbonne)	59
Intericonicidad y trazo infantil en Postales de Leningrado (2007) de Mariana Rondón. Irma Vélez (IUFM de Paris, Université Paris-Sorbonne)	73
Pretexto para realidades posibles: taxonomía del juego literario. Lidia Morales (Université Libre de Bruxelles - Université de Salamanque)	87
Fronteras, logros y desafíos de los cultural studies en el mundo académico francés. Henri Billard (Université de Poitiers)	101

## II Varia

- Une utopie en Amérique latine ? Les enjeux de la géographie dans un récit de « science-fiction » espagnol de Nilo María Fabra (1843-1903). 113  
Justine Pédeflous (Université Paris-Sorbonne)
- Velho Francisco, Leite Derramado, o Brasil de Chico Buarque – memórias da decadência em verso e prosa. 125  
Mírian Sumica Carneiro Reis (Universidade Federal do Rio de Janeiro)
- Du renversement autobiographique à la thanatographie dans « Solo para fumadores » (1985) de Julio Ramón Ribeyro. 137  
Paul Baudry (Université Paris-Sorbonne)

## III Documents

- En la inauguración del “Aula José Lezama Lima”, La Habana, 14 de noviembre de 2013 153  
Laurence Breysse-Chanet (Université Paris-Sorbonne)
- “Flores de papel Japonés” 155  
Jean-Baptiste Para
- “Reconocer va caminando. En la compañía infinita de José Lezama Lima.” 157  
Laurence Breysse-Chanet (Université Paris-Sorbonne)

## IV Comptes rendus

- Reseña de la colección *Serie Ve* 164  
Véronique Pugibet (Université Paris-Sorbonne / CRIMIC EA 2561)
- Martine Heredia, *Tàpies, Saura, Millares. L'art informel en Espagne* 170  
Bernard Bessière (Université Aix-Marseille)
- Marianne Bloch-Robin, *Madrid dans le cinéma de Carlos Saura : Los Golfos, Deprisa, deprisa et Taxi* 174  
Jean-Paul Aubert (Université Nice Sophia Antipolis)
- Jean-Paul Aubert, *Madrid à l'écran (1939-2000)* 178  
Bénédicte Brémard (Université du Littoral-Côte d'Opale)



- I -

**Dossier monographique**  
**Fronteras**  
**en la literatura y las artes**  
**hispanoamericanas últimas**



## Préface

*Adélaïde de Chatellus<sup>1</sup>*

Líneas imaginarias que separan dos países, las fronteras políticas corresponden o no con un elemento natural. Río, mar, desierto, valla, muro “...separan a la humanidad en dos categorías [...] los de adentro y los de afuera, los nacionales y los extranjeros, nosotros y ellos<sup>2</sup>” afirma el escritor Jorge Volpi. De Chiapas a Lampedusa, pasando por Ceuta y Melilla, la actualidad abunda en ejemplos de consolidación de fronteras. Aquellas “...zonas intermedias entre la opulencia y la miseria<sup>3</sup>”, son sin embargo inestables, móviles, penetrables, incapaces de negar su condición de zonas de contacto.

De la ambigüedad del sentido propio deriva la ambivalencia del sentido figurado: límite virtual entre espacios conceptuales que se oponen o pueden hibridarse en un recíproco intercambio. Implícitamente, la frontera es línea entre dos elementos que la cultura occidental moderna consideraba como contrarios.

Nuestra era es –por lo tanto– un tiempo de paradojas: al mismo tiempo que los Estados defienden sus lindes, jamás artes y ciencias sociales habían proclamado tanto la desaparición de fronteras. La deconstrucción propia de la posmodernidad genera híbridos que no terminan de borrar las categorías de la civilización occidental hasta el siglo XX: cultura alta y cultura popular, razón y locura, géneros literarios, formas artísticas, diferencias sexuales, autor y receptor, Norte y Sur se diluyen, contradiciendo la implacable defensa de fronteras nacionales.

En tiempos de globalización, en una época marcada por la hostilidad cada vez mayor a las categorías, tienden a borrarse las fronteras simbólicas, lo que –sin embargo– no significa la desaparición de su versión política. Y si éstas últimas son construcciones ficticias, acaso la mejor forma de combatir las sea con la imaginación<sup>4</sup>.

El presente dossier declina variantes de la cuestión en la literatura y las artes hispanoamericanas de última generación. Empezando por formas literarias (novela, cuento, poesía) que tematizan la desacralización de la tradición, pasando por artículos que analizan la erosión de fronteras formales.

En su artículo-entrevista al chileno Nicanor Parra, Premio Cervantes 2012, el poeta español Álvaro Salvador (Universidad de Granada), así explora las características de su “antipoesía”: poema tradicional enriquecido con savia surrealista y lírica que va en contra de la tradición poética occidental solemne, integra el humor, la lengua y la cultura populares. Una estética que –una vez más– reelabora la tradición y borra jerarquías.

En su análisis del relato “Recepción en Baker Street”, Héctor Delgado (Université de Paris-Sorbonne) demuestra –por su parte– los mecanismos irreverentes que permiten a Juan José Saer reescribir la figura de Sherlock Holmes: de conservador y poco amante de las Letras, el famoso detective se convierte en un hombre de ochenta años, culto, simpatizante del anarco-sindicalismo, que resuelve los enigmas gracias a sus lecturas...

Para Magali Sequera (CPGE lycée Pasteur, Neuilly), la obra de Andrés Rivera se caracteriza por una poética lindante: en sus novelas, las fronteras entre oralidad y escritura, historia e Historia, hijos y padres son movedizas y llevan a pasar los límites, incluso los más vedados: las relaciones entre hijos y padres lindan con lo sano, mientras los textos mezclan las voces narrativas.

1. La coordinatrice de ce volume remercie Irma Velez pour sa participation exceptionnelle à l'édition scientifique du dossier monographique

2. VOLPI, Jorge, *Mentiras contagiosas*, Madrid, Páginas de Espuma, 2009.

3. VOLPI, Jorge, « Lampedusa, Tamaulipas », *El Boomerang*, 28/10/2013. Disponible en <URL <http://www.elboomeran.com/blog-post/12/14292/jorge-volpi/lampedusa-tamaulipas/>> [19/02/2014].

4. VOLPI, Jorge, *op.cit.*

Cuatro artículos indagan luego en la erosión de categorías formales: Daniel Escandell (Universidad de Salamanca) analiza la especificidad de la tuitera. A partir de la brevedad extrema de Twitter –y sus mensajes de 140 caracteres– dicha literatura declina variaciones de géneros literarios ya existentes que asimilan las características del formato digital: microcuentos, aforismos, micropoemas en la tradición del haiku, tuit teatro y también tuit novelas fragmentarias.

Inés Saenz (Tecnológico de Monterrey) y Christoph Singler (Université de Franche-Comté, Besançon) muestran a continuación la disolución de fronteras entre código verbal y código visual en la obra de Bellatín: la imagen se convierte en un modo de representación cada vez más central, y sus textos oscilan entre registro narrativo y registro visual. La oposición entre lo narrativo y lo visual se diluye en estos textos “híbridos”.

Aude Naef (Université de Paris-Sorbonne) sigue con una reflexión sobre las relaciones entre danza y poesía, analizando la cuestión del movimiento en la obra de Andrés Neuman, tanto a nivel temático (la migración y el viaje) como en su transgresión de los géneros literarios.

En su estudio de *Postales de Leningrado* (2007), Irma Vélez (Université de Paris-Sorbonne) analiza a su vez las prácticas de inter-iconicidad de Mariana Rondón que integra en su película varios medios de comunicación (fotografía, prensa, postales, televisión). A través de la mirada de una niña, la venezolana también cuestiona los estereotipos de género.

El dossier se cierra con un par de textos teóricos: al estudiar la idea de juego en la literatura del siglo XX y XXI Lidia Morales Benito (Université Libre de Bruxelles) hace una distinción entre cuatro categorías: las obras en las que la actividad lúdica es efectuada por los personajes; aquellas en las que se trata de juegos de estructura; las obras en las que el autor juega con el lenguaje, y los textos en los que el lector es maestro del juego.

Y finalmente Henri Billard (Université de Poitiers-CRLA Archivos) recuerda los orígenes de los *cultural studies* en los años 50, su vínculo con la cultura de masas, su deconstrucción de las relaciones entre cultura y poder, su nueva forma de pensar la identidad. Se detiene en la reticencia que dichos estudios conocieron por parte de los intelectuales franceses, y aborda su vínculo con los estudios de género, cuyos logros analiza en el hispanismo francés.

## Viaje por las hojas de Parra

*Alvaro Salvador*

**Resumen:** En este artículo-entrevista, a través de dos niveles de narración se analiza la figura humana del poeta Nicanor Parra, sin duda el decano de los poetas hispanoamericanos contemporáneos y una de las figuras más sobresalientes de la poesía hispánica del siglo XX, que lo sigue siendo aún en el siglo XXI. A través de la narración de una visita al poeta en su casa de Las Cruces, el autor incursiona en las características y el desarrollo de la antipoesía, investigando su lugar en la poesía hispanoamericana del siglo XX, así como la repercusión que su obra ha tenido durante medio siglo, tanto en América Latina como en España. Se analiza la prehistoria poética neopopularista del poeta, imbricada en la poesía popular chilena, su contacto con las vanguardias históricas, en concreto con el surrealismo hispanoamericano, su creación del concepto de “surrealismo criollo” y antipoema, así como la influencia de la tradición poética anglosajona y de los distintos discursos científicos.

**Palabras clave:** Poesía hispanoamericana, Neovanguardia, Antipoesía, Surrealismo criollo, Postmodernidad.

**Résumé :** Dans cet article-interview, à travers deux niveaux de narrations le poète espagnol Alvaro Salvador analyse la figure du poète chilien Nicanor Parra. Ce dernier est le doyen des poètes hispano-américains contemporains et une des figures les plus marquantes de la poésie hispanique des XXème et XXIème siècles. A travers la narration d’une visite au poète dans sa maison de Las Cruces, l’auteur fait des incursions dans les caractéristiques et le développement de l’anti-poésie, en définissant sa place dans la poésie hispano-américaine du XXème siècle, mais aussi la répercussion qu’a eue l’œuvre de Parra pendant un demi-siècle aussi bien en Amérique latine qu’en Espagne. L’article analyse la préhistoire poétique néopopulaire du poète, imbriquée dans la poésie populaire chilienne, son contact avec les avant-gardes historiques, en particulier le surréalisme hispano-américain, sa création du concept de « surréalisme latino-américain » et d’anti-poème, ainsi que l’influence de la tradition poétique anglo-saxonne et des différents discours scientifiques.

**Mots-clés :** Poésie hispano-américaine, Néoavant-garde, Antipoésie, Surréalisme latino-américain, Postmodernité.

*Son las ocho de la tarde y ya ha anochecido. Regresamos a Las Cruces desde la playa de El Caleuche para dejar a Nicanor Parra de vuelta en su casa. Llueve como yo no he visto nunca llover, parece que se hubiesen reventado de golpe las compuertas de todos los embalses del cielo. Naín se esfuerza una y otra vez por limpiar el vaho del parabrisas, nervioso y preocupado por las dificultades que la lluvia añade a la conducción de su automóvil. Cuando, por fin, logramos abandonar los carriles que conducen a la playa y desembocar en una carretera secundaria, Nicanor me pide el libro que acaba de dedicarme en el restaurante. Se trata de una edición de Hojas de Parra y Trabajos Prácticos de 1996 muy antipoética: por el haz se asoma el rostro del Nicanor Parra de ahora, venerable y hermoso, y por el envés la de un Parra joven e inocente; por el haz se inicia el libro Hojas de Parra y por el envés una selección de sus Trabajos Prácticos, es decir, de sus artefactos, objetos visuales, o manipulaciones poéticas de la realidad. En ese libro, Parra había escrito en el restaurante la siguiente dedicatoria: "Para Álvaro Salvador estas antiguallas del siglo XX en represalia por haberse preocupado de mí. Nicanor Parra. Atentamente. Chile 2004".*

En 1972 Nicanor Parra se da a conocer en España gracias a una antología de José Miguel Ibáñez-Langlois, titulada *Poemas y antipoema*, publicada en una preciosa colección, Biblioteca Breve de Bolsillo, Serie Mayor de Seix-Barral, libro que por cierto inauguró la colección. El compilador (también conocido en Chile bajo el seudónimo de Ignacio Valente) a lo largo de una muy interesante introducción en muchos aspectos, se empeñaba en contraponer la figura de Parra a la de Neruda, señalándolo también como una especie de adalid del neovanguardismo hispánico, no exento de connotaciones religiosas. Yo enseguida vi muchas más cosas en Parra, y a mi parecer más interesantes. Por eso decidí estudiar a fondo su poesía, en un principio como simple lector, como aprendiz de poeta que era entonces, al poco tiempo como analista más serio, dedicándole lo que sería con los años mi tesina de licenciatura y finalmente mi primer ensayo publicado.

*Naín y Fernanda nos han recogido en el hotel a las diez de la mañana. Salimos de Santiago a duras penas, atravesando el denso tráfico y las numerosas obras de la capital. Nos dirigimos hacia la costa por la misma carretera que conduce hasta Valparaíso. Hace un día luminoso de invierno con mucho sol y aire limpio. Al acercarnos a la costa del Pacífico nos desviamos hacia el sur en dirección a San Antonio y más tarde tomamos una pequeña carretera de la costa, atravesando algunos pueblos costeros hasta llegar a Las Cruces. La región me recuerda mucho a Málaga, a la Costa del Sol de hace cuarenta años. Creo que esta carretera se llama también la carretera del Sol. En realidad a toda la zona se le denomina Litoral de los Poetas porque en ella tuvieron o tienen sus casas Huidobro, Neruda y Nicanor Parra. En Las Cruces, las casas de verano se desparraman por una pequeña colina. Subimos una cuesta bastante empinada que va trazando una curva, siguiendo la de la misma colina, hasta alcanzar una altura considerable. Naín y Fernanda se esfuerzan en reconocer entre las calles que se abren a la izquierda de la cuesta, la calle Lincoln en donde vive Nicanor Parra. Yo no veo ninguna indicación, pero de pronto Fernanda reconoce una esquina y nos adentramos por una pequeña calle en la que se alzan preciosas casas a uno y otro lado. La calle en realidad es un corte en el cerro y las casas levantadas en las laderas se alinean por encima y por debajo; al fondo, entre arboledas se divisa el mar y la playa del pueblecito en forma de concha. Llegamos al 113, una casa construida unos metros más abajo del nivel de la carretera, de tal modo que primero se accede a una especie de jardín recibidor y allí, más que levantarse, se deja caer por la colina una casa preciosa en cuya puerta de madera puede verse un grafiti en tinta negra con la siguiente leyenda: **Antipoesía**.*

Lo primero que me llamó la atención en la antipoesía de Nicanor Parra fue su frescura, su capacidad de sorpresa, la habilidad que mostraba al manejar un lenguaje aparentemente vulgar, doméstico, prosaico, con una intensidad poética extraordinaria, con una capacidad de extrañamiento

para crear atmósferas, situaciones e intensidades, verdaderamente prodigiosa. Yo no sabía exactamente a qué se debía, ni cómo se producía, ni tampoco que construcción teórica podía aplicarse a aquella poesía, pero intuía con fuerza que ese discurso poético se situaba más allá de la simple recuperación de las vanguardias. La crítica hablaba mucho de la ironía al referirse a esta poesía, pero al leer poemas como el que sigue:

Durante medio siglo  
la poesía fue  
el paraíso del tonto solemne.  
Hasta que vine yo  
y me instalé con mi montaña rusa.

Suban, si les parece.  
Claro que yo no respondo si bajan  
echando sangre por boca y narices<sup>1</sup>.

Pude apreciar que la ironía no explicaba completamente ese “sentido del humor” tan especial de los versos de Parra. Me daba la impresión de que la poesía de Parra peleaba a brazo partido con una serie de lugares comunes de la tradición poética occidental, aunque desde un lugar nada excéntrico y articulándose siempre con una gran dosis de sensatez y sentido común, a pesar de que en muchos momentos pudiera parecer exactamente lo contrario.

*Nos abre la puerta el mismo antipoeta, vestido de antipoeta. Se toca con un sombrero verde de explorador selvático y se abriga con una antigua cazadora de piel verde muy atrevida, tal y como se entendía el atrevimiento en los años ochenta. Debajo, un pullover color mostaza de cuello de pico, camisa de fieltro negra y abrochada y pantalón de pana amarillo. Al cuello, una bufanda de pata de gallo de colores blanco y negro. El zaguán de la casa está lleno de artefactos. Máquinas de escribir antiguas de varias marcas con la leyenda: “La máquina del tiempo”. En el cuarto de estar el famoso dibujo de la cruz sin crucificado con el aviso: “Vuelvo en un momento”. La pared principal del salón está cubierta por una inmensa foto de la promoción universitaria de Parra, encima de la cual se cita en grandes caracteres el verso memorable de Gabriela Mistral: “Todas íbamos a ser reinas”. En la pared derecha, junto a la puerta de la habitación, encima de una antigua salamandra, tres libros (El Capital de Marx, el Manual de urbanidad de Carreño y Mi lucha de Hitler) y tras ellos, apoyado en la pared, el letrero: “Biblioteca de bolsillo”.*

El propio Nicanor Parra había hecho una definición de la antipoesía a los pocos años de publicar sus primeros antipoemas: “el antipoema..., a la postre, no es otra cosa que el poema tradicional enriquecido con la savia surrealista –surrealismo criollo o como queráis llamarlo–”. Muchos son los que se asombran en Europa al descubrir a un Nicanor Parra folclorista, conocedor de la música tradicional chilena. Sin embargo, desde muy pronto y gracias a su ambiente familiar Parra se relaciona con la tradición popular chilena. Su padre fue maestro de primaria y músico, su madre era también una gran aficionada y cantaba en las reuniones familiares, su hermana la futura gran cantante Violeta Para. Como ha señalado Leonidas Morales, los “patrones formativos de la familia” pueden identificarse con los de “la cultura tradicional”<sup>2</sup>. No es de extrañar, por tanto, que Parra explote en su creación literaria

1. Se trata del poema “La montaña rusa”, incluido en el libro *Versos de salón* (1962), en PARRA, Nicanor, *Obras Completas & algo más*, ed. de Niall Binns, vol. I, Madrid, Galaxia Gutemberg, pág. 86.

2. MORALES, Leónidas, comunicación presentada en la Casa de América de Madrid con motivo de la Semana de Autor dedicada a Nicanor Parra y celebrada del 24 al 26 de octubre del 2000

lo que Morales define como “el lenguaje de la infancia”, tampoco que escriba y publique distintos cancioneros o que su primer libro se titule *Cancionero sin nombre* (1937). El modelo que el libro persigue es precisamente el de la estilización neopopularista que por aquellos años habían puesto de moda en el ámbito hispánico los poetas españoles de la Generación del 27 y especialmente Federico García Lorca: “Con bofetadas celestes / el agua me castigaba / por insultar en la calle / los ángeles de la guarda. / Con estocadas de viento / San José pide venganza. / En un ejército forman / todos los reyes de espada, / con balas de sombra y nieve / van a ametrallar mi casa...<sup>3</sup>”.

*Tras informarle de mi participación en el Congreso Internacional sobre Neruda, respondiendo a su pregunta sobre las causas de nuestro viaje, Nicanor se extiende en el elogio de Neruda, contradiciendo una especie de guiño cómplice de hastío que le había dirigido Naín. Nicanor nos comenta especialmente el “poema 20” deteniéndose en algunos versos con una admirable sabiduría propia más de poeta que de crítico. Por ejemplo nos hace ver la extraordinaria habilidad de Neruda para crear atmósferas, cuando dice: “El viento de la noche gira en el cielo y canta.” O para reforzar esa atmósfera emocionalmente: “Y el verso cae al alma, como al pasto el rocío... / Eso es todo. A lo lejos, alguien canta, a lo lejos... / Mi voz buscaba el viento para tocar su oído...<sup>4</sup>”. A continuación la conversación deriva hacia la traducción de Shakespeare que está realizando y nos habla de lo sorprendente que es a su parecer el modo en que se dirigen al príncipe Hamlet algunos de sus cortesanos (Guildenstern y Rosencrantz) cuando le discuten que Dinamarca no es una cárcel. Nicanor se reía al imaginar las respuestas de un príncipe español a tales insolencias.*

El contacto de Parra con la cultura anglosajona, primero en los Estados Unidos y luego en Oxford, países a los que viaja para profundizar en sus estudios de física, es sin duda un episodio decisivo para la configuración de la antipoesía. Desde Oxford, Parra escribe a su amigo Tomás Lago una famosa carta en la que se encierran los principios fundamentales de la antipoesía:

La poesía egocéntrica de nuestros antepasados... debe ceder el paso a una poesía más objetiva de simple descripción de la naturaleza del hombre...; el individuo no tiene importancia en la poesía moderna sino como un objeto de análisis psicológico... Me parece que el arte no puede ser otra cosa que la reproducción objetiva de una realidad psicológica... Un poema debe ser una especie de corte practicado en la totalidad del ser humano, en el cual se vean todos los hilos y todos los nervios, las fibras musculares y los huesos, las arterias y las venas, los pensamientos, las imágenes y las sensaciones, etc., etc... Estoy convencido de que el poeta no tiene derecho de interpretar sino simplemente de describir fríamente... un ojo capaz de explicar lo que ve, eso es aproximadamente el asunto...<sup>5</sup>.

Parra se sumerge por primera vez en estos años en la vida cotidiana de verdaderos espacios urbanos modernos y, en consecuencia, ese espacio cultural le ayuda a descubrir los instrumentos poéticos idóneos para –como ha señalado muy agudamente Leonidas Morales– “elaborar y comunicar una visión de las implicaciones morales y culturales de la experiencia<sup>6</sup>”. Parra, por otra parte, es para entonces un profesional de las ciencias exactas, condición que también influirá decisivamente en la elaboración de la antipoesía.

---

3. Son los primeros versos del poema “Jazmín de muerte” de su primer libro *Cancionero sin nombre*, Santiago de Chile, Nascimento, 1937, pág. 95

4. Son versos del poema 20 de *Veinte poemas de amor y una canción desesperada* de Pablo Neruda, en *Obras Completas*, vol. I, Buenos Aires, Losada, 1967, 3º ed., pág.102.

5. Citada por DE COSTA, René, edición crítica de *Poemas y antipoemas*, Madrid, Cátedra, 1988, pág. 91.

6. MORALES, Leonidas, *op. cit.* pág. 5



*No recuerdo el porqué, pero lo cierto es que la conversación deriva hacia la paradoja de Zenón de Elea sobre Aquiles y la Tortuga. Nicanor sostiene que los argumentos de Zenón son irreprochables, pero se contradicen con la realidad aparente de los hechos, es decir, del movimiento. Cuando le preguntamos sobre la relación con la –tan de moda– física cuántica, Nicanor nos explica que efectivamente un físico francés, creo recordar que De Broglie, había demostrado que el movimiento es algo relativo. De repente, Nicanor se dirige a un equipo de música y coloca en él un CD; se trata de una interpretación bastante buena de Bach a guitarra clásica por uno de sus hijos menores. Nos habla con ternura de ese hijo y de su nieta. En un momento dado me dice en un aparte: “Me aseguraron que este hijo estaba perdido. ¿Cómo puede estar perdido alguien que toca así la guitarra?”. Cuando finaliza la música, nos regala el CD y nos invita a salir al jardín. Un jardín enorme porque abarca también la planta de lo que fue su antigua casa, destruida por un incendio hace unos años. Estamos en Julio, en el Julio austral, y sin embargo en uno de los lados puede verse un arbolito pelado, pero lleno de manzanas brillantes. Pepa cae en la trampa y ante su asombro, Nicanor le hace ver en casa de quien se encuentra y sonríe satisfecho, como un niño, ante el éxito de su artefacto.*

¿Es, entonces, la antipoesía un ideal poético? ¿Un ideal que persiguió y, acaso, persigue todavía Nicanor Parra? ¿Cómo puede llegar a ser un ideal algo que se declara *a priori* como “anti”, y por lo tanto como lo opuesto a cualquier ideal poético?: “¿Qué es la antipoesía? / ¿Un temporal en una taza de té? / ¿Una mancha de nieve en una roca? / ¿Un espejo que dice la verdad? / ¿Un bofetón al rostro del Presidente de la Sociedad de Escritores? / ¿Un ataúd a chorro? / ¿Un ataúd a fuerza centrífuga? / ¿Un ataúd a gas de parafina? / ¿Una capilla ardiente sin difunto?”<sup>7</sup>. Estas son algunas de las respuestas posibles que Parra nos invita a señalar en el poema “Test” de su libro *La camisa de fuerza* (1969). Poema cuyo funcionamiento literario se atiene claramente a los principios que el mismo Parra había perfilado muy atinadamente veinte años antes. El poema va reproduciendo objetivamente una realidad psicológica, la “antipoesía”, al proponerla como resultado de la levitación continua de la interrogante que se relaciona con aquellos aspectos de la realidad que, indudablemente, no son la antipoesía, pero que además se articulan como resultado de los mismos efectos que produce la antipoesía al asociar aspectos de la realidad que en lógica racional no tienen nada que ver entre sí. Son versos que no son exactamente metáforas o imágenes creacionistas, sino que unas veces parecen paradojas, otras frases hechas, discursos extra literarios, esloganes, delirios, etc., aunque todos tienen algo en común: la yuxtaposición de elementos que no guardan ninguna relación. Es decir, la asociación libre e inconsciente de objetos pertenecientes a la realidad y distantes entre sí, en su materialidad o su sentido.

*Nicanor nos propone que vayamos a comer a un restaurante cercano, situado en una playa de los alrededores. El lugar es muy del estilo de la zona, parece un submarino o una cámara submarina edificada con los desechos del mar: las ventanas son enormes ojos de buey por los que podemos ver las olas rompiendo contra los arrecifes. Nicanor se comporta como si no fuese a cumplir noventa años el próximo septiembre, come y bebe con moderación, pero sin ninguna limitación. En la larga sobremesa, además de preguntarnos por la poesía española, por Ángel González a quien conoció en Estados Unidos, Nicanor se comporta como lo que es, como un maestro de la poesía hispánica del siglo XX. Recuerda versos enteros de La Araucana, nos da a conocer poetas semidesconocidos del siglo XIX, recita con gran teatralidad romances españoles o letrillas de Lope y de Góngora. Cuando nos levantamos para marcharnos y buscamos al camarero para abonar la cuenta, la cuenta ya está pagada. A comer también invita el antipoeta.*

7. Se trata del poema “Test”, *Obra Gruesa*, en PARRA, Nicanor, *Obras completas & algo más*, op. cit., págs. 196-197.

Otro de los rasgos más característicos de la antipoesía es la especial presentación que hace de su sujeto poético, un personaje antiheroico, un energúmeno, diluido, fragmentado, que se desplaza desarraigado por los grandes espacios urbanos, sin ninguna verdad a la que aferrarse ni ninguna utopía con la que resignarse. Este personaje, se salva de los abismo de la locura gracias a los recursos que le proporciona su mismo lenguaje, ese lenguaje elaborado según el modelo del lenguaje hablado de todos los días y en todos los lugares, reforzado por el especial sentido del humor que sus articulaciones gramaticales ponen en funcionamiento para evidenciar lo oculto, sembrar dudas sobre lo evidente o socavar los valores aparentemente más sólidos o inamovibles. Este sujeto no es ya, no puede ser, el antiguo sujeto burgués, ni tampoco, como diría el mismo Parra, el antiguo “poético romántico”: “La madre de un hombre está gravemente enferma/ Parte en busca del médico / Lloro / En la calle ve a su mujer acompañada de otro hombre / Van tomados de la mano / Los sigue a corta distancia / De árbol en árbol / Lloro [...]”<sup>8</sup>.

*Unos minutos antes de acabar la sobremesa el cielo se abre sobre el techo del chiringuito en un verdadero diluvio universal. Corremos hacia el coche sin poder evitar empaparnos, aunque a Nicanor no parece molestarle, y con cierta preocupación por la necesidad de remontar la cuesta llena de barro. Una vez que Naín logra que el coche nos deposite en la carretera, Nicanor me pide el libro que antes me había dedicado en el restaurante y aprovechando la detención de un semáforo, corrige la dedicatoria: “Para Álvaro Salvador estas antiguallas del siglo XX en represalia (por haberse preocupado de mí) por haberme sacado del anonimato. Nicanor Parra. Atentamente. Chile 2004”.*

Quizá no resulte demasiado complicado situar a Parra y a su antipoesía en el espacio cultural de la posmodernidad. El posmodernismo se define como el fin de un proceso que se inició con los movimientos de vanguardia y en el que la subjetividad se ha ido diluyendo hasta el punto de poder hablar de un ocaso de los afectos. Esta percepción del sujeto como pura fragmentación, como objeto descentrado es constante en la obra de Parra. El fin del yo burgués significa también el fin de los estilos individualizados, el fin de los sentimientos entendidos como liberación de una trascendencia y que se manifiestan ahora en cambio como “intensidades”, intensidades que se asocian libremente con una lógica interna que tiene muy poco que ver con los discursos tradicionales y sus protagonistas:

Yo dejé los deportes por la religión  
(oía misa todos los domingos)  
abandoné la religión por el arte  
el arte por las ciencias exactas

hasta que se produjo la iluminación

Ahora soy un simple transeúnte  
que desconfía del todo y sus partes<sup>9</sup>.

---

8. Se trata del poema “Un hombre”, incluido en *Obra gruesa* (1969), en PARRA, Nicanor, *Obras Completas & algo más, op. cit.*, pág. 248.

9. Se trata del último fragmento del poema “Algo por el estilo” del libro *Hojas de Parra*, en PARRA, Nicanor, *Obras Completas & algo más, op. cit.*, pág. 295.

### Referencias bibliográficas

- PARRA, Nicanor, *Obras Completas & algo más*, ed. de Niall Binns, Madrid, Galaxia Gutemberg, 2006.
- , *Páginas en blanco*, ed. de Niall Binns, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2001.
- , *Poemas para combatir la calvicie*, ed. de Julio Ortega, México, F.C.E., 1993.
- , *Chistes para desorientar a la policía (poesía)*, ed. de María Nieves Alonso y Gilberto Triviño, Madrid, Visor, 1983.
- , *Antipoemas*, ed. de J. M. Ibañez Langois, Barcelona, Seix-Barral, 1972.
- , *Obra gruesa*, Santiago de Chile, Nascimento, 1969.



## « En las regiones estilizadas del mito » : frontières de la *zona* de Saer

*Héctor Delgado*

**Résumé :** dans « Recepción en Baker Street », une des nouvelles qui fait partie de *Lugar* (2000), Juan José Saer poursuit le dialogue intertextuel avec le genre policier qu'il avait commencé dans *La pesquisa* (1997). La nouvelle prolonge l'action du roman, puisqu'elle en reprend l'anecdote principale, selon un procédé caractéristique de l'auteur, qui consiste à établir des ponts entre ses différents récits. Cette fois-ci, le narrateur est Tomatis. Il expose devant ses amis le projet d'écriture d'un poème narratif, dans lequel il propose une version personnelle, pleine d'humour, d'un des détectives privés les plus célèbres de la littérature : Sherlock Holmes. Le récit de Tomatis, fait au conditionnel, met en évidence les mécanismes de réécriture et d'appropriation générique de Saer.

**Mots-clés :** Juan José Saer, littérature latino-américaine contemporaine, parodie, réécriture, genre policier.

**Resumen:** En « Recepción en Baker Street », uno de los cuentos que forman parte de *Lugar* (2000), Juan José Saer continúa el diálogo intertextual con el género policial comenzado en la novela *La pesquisa* (1997). El cuento prolonga además la acción de la novela, pues en él se retoma la anécdota principal de ésta, según un procedimiento característico del autor, que consiste en establecer puentes entre diferentes relatos. El personaje encargado de contar es esta vez Tomatis, quien expone ante sus amigos un proyecto de escritura de un poema narrativo, en el cual se propone una versión personal, llena de humor, de uno de los detectives privados más célebres de la literatura, a saber Sherlock Holmes. El relato de Tomatis, hecho en condicional, pone en evidencia los mecanismos de reescritura y apropiación genérica de Saer.

**Palabras clave:** Juan José Saer, literatura latinoamericana contemporánea, parodia, reescritura, género policial.

... et partout des détectives fortement typés,  
lourds de tics et de manies, toujours prêts à  
entrer dans la légende.

Jacques Dubois, *Le roman policier ou la  
modernité*

L'un des aspects les plus intéressants dans le vaste espace littéraire constitué par l'œuvre de Juan José Saer, c'est sans doute sa capacité à accueillir d'autres univers fictionnels en les recréant. Nous nous occuperons, dans les lignes qui suivent, du cas de « Recepción en Baker Street<sup>1</sup> », l'un des textes qui composent *Lugar*, dernier recueil de récits courts publié par l'auteur. Un texte que l'auteur a lui-même

---

1. SAER, Juan José, *Cuentos completos (1957-2000)*, Buenos Aires, Seix Barral, 2006. Pour citer le texte, je me référerai désormais à cette édition.

qualifié de simple « divertimento<sup>2</sup> », mais qui constitue à nos yeux une bonne introduction à la pratique de la parodie chez Saer.

Dans « Recepción en Baker Street », le jeu intertextuel est annoncé dès le titre, avec la mention de la rue londonienne où est censé demeurer le célèbre détective privé créé par Conan Doyle à la fin du XIXe siècle. En cela, la nouvelle établit avec *La pesquisa* (1997), roman dont elle reprend l'histoire principale, un lien beaucoup plus fort que celui de la seule anecdote : elle poursuit le dialogue avec le genre policier en abordant l'un de ses textes source et l'une de ses figures emblématiques, l'une des plus sollicitées par les réécritures et sans doute aussi, l'une des plus stéréotypées.

L'annonce du titre est pourtant loin de se vérifier immédiatement dans le texte, car il faudra attendre une longue « introduction » dans laquelle rien ne laisse imaginer qu'il sera question, dans la *zona*, du plus célèbre des détectives privés. Les premières pages de la nouvelle sont en effet consacrées au récit de la rencontre fortuite entre Nula, ce jeune marchand de vins qui sera l'une des figures principales du roman *La grande* (2005), et le petit groupe formé par Pichón, Tomatis et Soldi, un soir pluvieux de fin mars qui s'avère être celui de *La pesquisa*. La rencontre ayant lieu devant le bar de la gare routière, les quatre amis décident de prendre un verre en attendant la fin de la pluie, ce qui donne lieu à une nouvelle occurrence de la réunion d'amis, l'un des motifs fondamentaux de l'univers saerien, grâce auquel sont introduites les longues discussions entre les personnages et les mises en abyme de l'acte narratif.

Ainsi, après le récit de Pichón sur le *serial killer* parisien de *La pesquisa*, c'est au tour de Tomatis d'exposer un projet d'écriture ayant pour sujet un autre cas de tueur en série, dans lequel le détective chargé d'enquêter ne serait autre que Sherlock Holmes, et l'énigme à résoudre, l'assassinat de seize nouveau-nés et une infirmière dans une maternité de la province anglaise. Le texte aurait par ailleurs la forme d'un poème narratif, ce qui lui donnerait, selon Tomatis, la particularité d'être, avec *Œdipe roi*, le seul récit policier rédigé en vers :

–Yo estoy planeando un texto sobre uno que tuvo lugar hace unos cincuenta años en Inglaterra –dice Tomatis–: el envenenamiento de una enfermera y dieciséis recién nacidos. Y si lo escribo, el detective sería ni más ni menos que Sherlock Holmes –no puedo rebajarme a no poder usar, para un relato mío, los mejores productos que ha dado el género disponibles en plaza– y de quien se trataría, a causa de su edad avanzada, de su último caso. Si me decidiese a hacerlo, no lo escribiría en prosa: sería un largo poema narrativo en verso libre, con algunos pasajes rítmicos y ciertos finales de estrofa en versos regulares, alejandrinos probablemente, y rimas consonantes. De esa manera ocuparía en la historia de la literatura un lugar junto a *Edipo rey*, ya que Sófocles y yo seríamos los únicos autores que hubiéramos tratado en verso un enigma policial. En cambio, en cuanto a mi asesino en serie, reivindico la exclusividad: sería, si me decidiese alguno de estos días a escribirlo, el único relato en que un asesino suprime simultáneamente diecisiete víctimas<sup>3</sup>.

Ce résumé contient, on le voit, quelques-uns des sujets préférés de Saer tels que la figure du tueur en série ou la filiation oedipienne du genre policier, mais aussi l'idée d'un roman rédigé en vers. Exprimées dans plusieurs essais, ces idées prennent ici une forme narrative grâce au projet d'écriture de Tomatis. Celui-ci, par ailleurs, se montre conscient des conventions qu'il accueille, tout en introduisant subtilement un certain nombre d'éléments qui diffèrent du modèle, des « fissures » dans le texte parodié, ou ce que Tomatis appelle « les marques de la contingence dans le mythe ». Certains de ces changements sont plutôt anecdotiques et ont un caractère amusant, ce qui souligne le caractère ludique ou de parodie joyeuse du texte, comme l'auteur lui-même le signale. D'autres, au contraire, s'attaquent aux règles du

---

2. MERBILHAÁ, Margarita, « Entrevista a Juan José Saer », *Orbis Tertius*, La Plata, 2004, IX (10), 2004.

3. SAER, Juan José, *op.cit.*, p. 88.

genre tel que les récits de Conan Doyle le modèlent. Nous nous arrêterons tout d'abord aux aspects relatifs au personnage, ensuite à l'histoire proposée par Tomatis et, enfin, à la façon dont celle-ci vient s'intégrer au récit principal.

### Le Holmes de Saer

On connaît le Holmes de Conan Doyle grâce au célèbre portrait réalisé par le docteur Watson dans *Une étude en rouge* (1888), premier roman du cycle consacré au détective privé. Il s'agit d'un homme plutôt conservateur, sans grandes connaissances en matière de littérature – exception faite de la littérature à sensation –, bien que très instruit en sciences et mathématiques, ce qui lui a permis de développer l'étonnant art déductif qui a fait sa réputation<sup>4</sup>. Le Holmes de Saer, quant à lui, a plus de quatre-vingts ans, vit désormais retraits chez lui et consacre davantage de temps à la lecture. Il a lu Kant et d'autres philosophes et, en ce qui concerne ses opinions politiques, suite aux nombreux événements historiques qu'il aura vu défiler au cours des trois premières décennies du vingtième siècle, elles sont maintenant devenues celle d'un homme de gauche (voire sympathisant de l'anarcho-syndicalisme) :

Y sería en este punto del relato si, desde luego, lo escribiese, donde introduciría los cambios que, en los últimos años se habrían producido en la personalidad de Holmes, ilustrando una vez más cómo la supuesta inmutabilidad del mito se resquebraja y se transforma cuando lo mella, día a día, minuto a minuto, el asedio tenaz de la contingencia. Las ideas políticas y morales de Holmes, que hasta la primera guerra mundial fueron decididamente conservadoras, se habrían ido modificando en la versión que daría de ellas mi poema narrativo, bajo la influencia de ciertos hechos históricos, como la Revolución Rusa, el asesinato de Rosa Luxemburgo, la crisis económica de 1929, el ascenso del fascismo y del nazismo, la guerra de España y las innegables conquistas sociales del Frente Popular. Habiéndose retirado de la escena pública a la existencia monótona de un rentista desocupado, no sin haber dejado como muchos otros pequeños ahorristas ingenuos, algunas plumas en la Bolsa, con el ocio suficiente como para leer cosas un poco más independientes que las que aparecen en los diarios [...], Holmes habría ido adoptando poco a poco ideas socialistas, incluso anarco-sindicalistas, para las que, según el juicio clarividente del doctor Watson, por su modo de vida singular y su personalidad por cierto inclasificable, parecía tener una predisposición innata. Y el doctor podría contar, sacudiendo suavemente la cabeza al tiempo que sonreía, que Holmes una vez le habría dicho: ¿Qué se gana con defender el orden establecido, aparte de la aprobación mezquina de aprovechadores y usureros, y de la admiración equívoca de las almas convencionales ?<sup>5</sup>

Comme on peut le voir, ce nouveau portrait intellectuel de Holmes introduit, non sans humour, le politique, l'histoire et la lecture dans un univers où ils n'avaient qu'une place réduite ou secondaire. C'est ainsi que la résolution de l'énigme sera surtout une affaire de lecture – de vieux journaux, d'encyclopédie,

4. « [D]e propos délibéré Holmes négligeait toute connaissance étrangère à l'objet de ses recherches. Par conséquent, tout ce qu'il savait lui servait à quelque chose. Je récapitulai mentalement tous les sujets sur lesquels il m'avait semblé bien informé. Je pris même un crayon pour les annoter. Quand j'eus achevé ma liste, je ne pus m'empêcher de rire. La voici. En littérature : nulles. En philosophie : nulles. En astronomie : nulles. En politique : faibles. [...] En botanique : spéciales. Est calé sur la belladone, l'opium, et tous les poisons en général. Ne connaît rien au jardinage. En littérature à sensation : immenses. Semble posséder tous les détails de chaque crime horrible commis au cours du siècle », CONAN DOYLE, Arthur, *Une étude en rouge*, Paris, Gallimard, 2010, p. 18.

5. SAER, Juan José, *op. cit.*, p. 99-100.



mais aussi de la Bible– et que le mobile politique et la comparaison avec le massacre des innocents par Hérode, raconté dans l'Évangile selon saint Matthieu, n'échapperont pas à ce Holmes décidément devenu plus cultivé.

Tomatis s'attaque également à celui que l'on pourrait appeler le trait principal de Holmes – et en réalité l'un des éléments fondamentaux de tout récit policier –, à savoir sa célèbre science de la déduction. L'histoire commence en effet par une étonnante imitation des prouesses déductives de Holmes, après laquelle Tomatis ne cache pas son scepticisme et sa conscience de l'artifice :

–De la asistencia, las más variadas expresiones admirativas deberían saludar la hazaña –dice Tomatis, con una sonrisa al mismo tiempo satisfecha y ligeramente escéptica en cuanto al valor genuino de la supuesta proeza deductiva. Y después, dirigiéndose a sus oyentes con calculado aire doctoral–: Al personaje mítico hay que presentarlo no a través de los detalles psicológicos de su personalidad verdadera, en el plano aleatorio de la duración, sino en un orden protocolar de rasgos cristalizados que nos permiten reconocerlo de inmediato y aceptar en él cualquier manera de pensar y de actuar, por inverosímil que parezca, siempre y cuando se adapte al esquema de ese reconocimiento. Pero ya van a ver que, si logro traspasarlo a lo escrito, mi Sherlock Holmes no habrá sido totalmente refractario a la contingencia<sup>6</sup>.

Un autre changement est la situation narrative elle-même, typique chez Saer, qui est censée rassembler Holmes et ses camarades autour d'un verre dans le salon de l'appartement, juste après avoir dégusté un repas italien copieux et bien arrosé, préparé par une Mme Hudson s'essayant à la cuisine internationale. C'est que, chez Saer, la narration est souvent liée aux actes de boire et de manger, ou bien à celui de se promener. Tomatis insiste sur des détails comme le menu ou les boissons qui, selon lui, transportent les figures de Holmes et de Watson du domaine de la légende à celui de la *contingence*, c'est-à-dire de la temporalité, du devenir et, par conséquent, du détail inutile :

Watson por su lado y los otros dos tendrían que llegar a las siete en punto a Baker Street, encontrarse en la puerta y subir juntos las escaleras conducidos por la señora Hudson, portera-gobernanta-cocinera de Holmes desde hacía varias décadas que, por tener por ejemplo un nieto empleado en la sucursal romana de un banco inglés, se habría puesto a experimentar después de cierto tiempo la cocina italiana, mereciendo la más firme reprobación de Holmes y Watson, que sin embargo no se atreverían de ninguna manera a hacérselo notar. [...] Únicamente las bebidas – *single malt*, oporto, armagnac, chablis para los blancos y chambolle musigny en lo relativo a los tintos – serían perfectas, debido tal vez al hecho de que Holmes las encargaría al mismo proveedor de vinos y alcoholes al que venía comprándoselos desde por lo menos treinta y cinco años atrás. [...] [M]e gustaría contrastar las reacciones de los personajes a propósito de la comida, ya que Lestrade y su sobrino se declararían encantados ante el *vitello tonnato*, los *penne a l'arrabiata* y los *involtini*, el *gorgonzola*, la *provola affumicata* y el *tiramisú*, expresando su admiración a Holmes prácticamente a cada bocado y felicitándolo por gozar de los servicios de tan maravillosa cocinera, en tanto que Holmes y Watson disimularían todo el tiempo la desolación que les producen las fantasías culinarias y los errores técnicos de la anciana [...] <sup>7</sup>

---

6. *Ibid.*, p. 92.

7. *Ibid.*, p. 89.



## L'énigme à résoudre

Le crime en question est donc l'assassinat « *simultané* » de seize nouveau-nés dans une maternité de la province anglaise dans les années trente, et le principal suspect, une jeune infirmière qui se serait par la suite donné la mort. Holmes va comme à son habitude déjouer les apparences et trouver que le coupable est en réalité l'ancien amant de celle-ci, l'aristocrate Lord W., lequel aurait voulu supprimer et sa maîtresse et l'enfant qu'il aurait conçu avec elle afin de protéger ses enfants légitimes d'un scandale qui pourrait les empêcher d'aspérer à la couronne. Et pour faire comprendre à l'assassin qu'il connaît sa culpabilité, Holmes se servira de l'épisode biblique du massacre des innocents par Hérode en lui tendant le piège qui clôt l'histoire. Le jeu intertextuel se poursuit ainsi, l'intertexte convoquant un autre intertexte, dans un exercice qui consiste à puiser dans la littérature des histoires susceptibles d'éclairer de nouvelles intrigues.

En résumé, si d'un côté l'histoire obéit en tout aux conventions du genre –le détective privé parvient à résoudre le mystère sans même sortir de chez lui (ce qui était le cas, par exemple, dans *Une affaire d'identité*), par le seul pouvoir de son art déductif, quelques recherches dans les journaux et des encyclopédies et sa célèbre connaissance des poisons –, de l'autre elle bouleverse le système de valeurs somme toute conservateur que les romans de Conan Doyle présupposent. De plus, en convoquant le texte biblique comme clé de l'énigme, elle fait de l'enquête une affaire de lecture, ce qui rappelle le cas de *La pesquisa*, où les meurtres commis par le tueur en série parisien semblent inscrits dans l'image de la nymphe Europe violée par Zeus, évoquée au début du roman et contenue dans le livre de mythologie grecque que le commissaire Morvan affectionne particulièrement.

## La mise en scène de la narration

En ce qui concerne sa construction, « *Recepción en Baker Street* » présente donc une structure à double enchâssement, le récit de Holmes étant encadré par celui de Tomatis, et ce dernier par le récit principal. Grâce à cette structure, les deux situations narratives concernées font l'objet d'une mise en scène dans laquelle se conjuguent quelques-uns des thèmes préférés des deux écrivains. Ainsi, outre la fonction encadrante qui consiste à rapporter les circonstances de la réunion entre amis, le récit principal développe à nouveau le thème de l'oralité, lequel constitue aussi un aspect important d'un roman comme *Glosa* (1986), mais aussi de « *Traoré* », cette autre nouvelle de *Lugar* ayant comme protagoniste un conteur africain dans le Paris contemporain. Ici aussi, l'accent est mis sur l'acte de parole et ses aspects extra linguistiques tels que les gestes, les silences ou encore la réception du récit par ses narrataires, ce qui donne à la nouvelle son atmosphère et son rythme particulier :

Los tres miembros del auditorio, inmóviles y silenciosos, están como en un segundo plano respecto de su propia atención, que ocupa el centro de la mente, absorbiendo uno a uno los pormenores del relato, la intención explícita o tácita de las palabras, y movilizándolo al mismo tiempo las otras funciones que ponen a su servicio, la inteligencia, la memoria, la intuición, la percepción auditiva que registra el sonido de las palabras y la observación visual que va sacando, de la mímica, las miradas y los ademanes del narrador, un suplemento de sentido que solamente otorga la relación oral de la historia. Cuando un trueno fuertísimo hace vibrar la ciudad entera e, individualmente, cada uno de los objetos vibrátiles depositados en cada una de las habitaciones de cada una de las casas que forman la ciudad, Tomatis efectúa una pausa fugaz destinada a considerar el estruendo, y haciendo una mueca admirativa

que podría ser considerada como una especie de digresión gestual, se queda unos segundos pensativo, y después continúa<sup>8</sup>.

Le récit cadre est également le lieu d'un scepticisme voilé concernant l'art déductif de Holmes, comme le suggère cette séquence qui nous montre Nula momentanément distrait du récit de Tomatis, et s'appliquant à deviner, par une méthode déductive semblable à celle du détective, la rubrique du journal que le serveur du bar est en train de lire. Sur ce point, il coïncide avec l'auteur imaginaire qui, lui aussi, se montre conscient de la valeur conventionnelle de ces démonstrations.

Quant à l'autre situation narrative, celle à laquelle fait allusion le titre de la nouvelle, il s'agit bien sûr du récit que Holmes ferait à ses amis le docteur Watson, l'inspecteur Lestrade et le jeune neveu de ce dernier, à son domicile au 221 bis Baker Street, de l'enquête qui l'a mené à résoudre le cas en question. Si cette situation est déjà habituelle dans les récits de Conan Doyle pour des raisons d'exposition (Holmes racontant au docteur Watson la façon dont il s'est pris pour résoudre une énigme), elle sera présentée ici, comme on l'a vu, selon le rituel saérien du repas bien arrosé, avec de nombreux détails que Tomatis hésite à écrire, nous dit-il, de peur de s'éloigner de l'intrigue principale.

Pour le reste, le récit de Holmes est fait selon un schéma rationnel ou « présentation analytique », c'est-à-dire en décomposant le « cas » en quatre aspects : la maternité, son principal bienfaiteur, l'infirmière et les seize nouveau-nés. Il fait d'ailleurs partie d'un plan où rien n'est laissé au hasard, car sa fin devra coïncider, à quelques minutes près, avec l'arrivée Lord W. à l'appartement où le jeune neveu de Lestrade, invité à cet effet, sera prêt à l'appréhender. Holmes insiste sur le fait que sa démonstration dépend de certains événements n'ayant pas encore eu lieu, ce qui veut dire que le récit de l'enquête est simultanée au déroulement de l'histoire, ou du moins à une partie de celle-ci. Cette circonstance est bien sûr créatrice de tension, car l'histoire du crime et le récit de son enquête vont confluer vers un dénouement spectaculaire, qui n'est autre que le démasquement de Lord W. Tout est calculé à la minute près pour que celui-ci, tombé dans le piège tendu par Holmes, arrive au moment prévu à Baker Street, fournissant la preuve irréfutable de sa culpabilité. En cela, l'histoire de Tomatis imite ou pastiche certains dénouements de Doyle, tout en introduisant une réflexion assez peu probable chez le Holmes traditionnel, dans laquelle le politique s'insinue à nouveau de manière plutôt comique : « - ¡Impídale tomarlo, doctor! ¡La horca estaría menos ocupada en sofocar a los hijos del pueblo si recibiese con más asiduidad las testas coronadas!<sup>9</sup> ».

Pour revenir au double emboîtement de situations narratives (Tomatis racontant que Holmes raconte), résumé par des formules du type « dice Tomatis que Holmes diría si él escribiese su poema narrativo », il n'est certes pas nouveau chez Saer : on le retrouve notamment dans le roman *Glosa* où il a pour effet de mettre en évidence, non sans humour, les successives médiations d'un récit qui voit son objectivité éclater dans la multiplicité de ses versions. Dans le cas de « Recepción... », non seulement il montre à quel point l'acte narratif a, bien que pour des raisons différentes, une importance particulière chez les deux écrivains, mais en outre, il crée un jeu de miroirs entre les deux groupes de personnages mis en scène. Ce jeu de miroirs suggère que, à l'instar de Holmes et ses fidèles compagnons Watson et Lestrade, les figures de Tomatis, Pichón et les autres sont désormais entrées dans ces « régions stylisées du mythe » dont parle Tomatis. Un parallèle s'établit donc entre la *zona* et l'univers où évoluent les figures de Holmes et ses compagnons dans la mesure où il s'agit, dans les deux cas, de cycles narratifs caractérisés par le retour des personnages et par leur condition d'espaces imaginaires ouverts aux réécritures. Cela propose une idée de la littérature comme source inépuisable d'aventures, comme un

---

8. *Ibid.*, p. 98.

9. *Ibid.*, p. 105.

exercice de l'imagination à partir des mythes littéraires qui semblent avoir une vie au-delà de leur créateur.

### Un texte au conditionnel

Pour conclure, on aimerait rappeler que le temps du récit de Tomatis est le conditionnel, un temps réservé à l'hypothétique, à ce qui est susceptible de se produire mais qui n'est après tout qu'une possibilité. Ce temps nous rappelle sans cesse que l'histoire que nous lisons n'est que l'ébauche orale d'un texte à l'état de projet, n'ayant, paradoxalement, d'autre existence que dans l'imagination du lecteur. Le projet d'écriture de Tomatis s'inscrit ainsi dans une modalité de textes imaginaires et absents de la *zona*, relevant ainsi d'une sorte d'écriture oblique, dans la mesure où l'on ne connaît d'eux que ce que les personnages veulent bien nous en dire. De même que dans de nombreux textes de Borges, on pourrait dire que chez Saer la version orale, résumée ou non, d'un texte imaginaire est une pratique fréquente dont la fonction, ou du moins l'une des fonctions, est celle d'introduire l'hétérogène dans un contexte qu'il vient ainsi modifier, et dont il nous force par conséquent à revoir notre représentation. À titre d'exemple, on pourrait citer le roman anonyme que les personnages retrouvent dans *La pesquisa*, lequel présente de nombreux points en commun avec l'histoire qui l'encadre. On pourrait aussi rappeler les histoires que Horacio Barco racontait à ses amis dans « Algo se aproxima » et *La vuelta completa*, et qu'il disait avoir écrites, mais dont il ne reste, en fin de compte, que leur version fictivement orale. Le poème narratif imaginé par Tomatis vient rejoindre ces textes absents et en même temps présents grâce à la version orale qu'en donnent leurs auteurs imaginaires. Leur absence n'est pas sans créer une certaine frustration chez le lecteur, mais en tant que textes probables ou à venir, ils ne font que souligner, nous semble-t-il, le pouvoir suggestif de la littérature.

### Bibliographie

- AVRANE, Patrick, *Sherlock Holmes & Cie. Détectives freudiens*, Paris, Louis Audibert, 2005.
- CONAN DOYLE, Arthur, *Une étude en rouge*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Junior », 2010.
- DUBOIS, Jacques, *Le roman policier ou la modernité*, Paris, Nathan, 1992.
- MERBILHAÁ, Margarita, « Entrevista a Juan José Saer », La Plata, *Orbis Tertius*, IX (10), 2004.
- SAER, Juan José, *La vuelta completa*, Rosario, Biblioteca Popular Constancio C. Vigil, 1966.
- , *La pesquisa*, Barcelona, Muchnik, 2002.
- , *Glosa*, Buenos Aires, Seix Barral, 2003.
- , *Cuentos completos (1957-2000)*, Buenos Aires, Seix Barral, 2006.

## Andrés Rivera, una poética lindante

Magali SEQUERA

**Resumen:** En dos de sus novelas, *Punto final* y *Traslasierra*, el autor argentino Andrés Rivera pone en escena a dos voces narradoras que se entremezclan con las de otros personajes. A través de un texto fragmentario que liga historia e Historia las voces que lindan constantemente, hablan y dicen lo prohibido: relaciones vedadas, secretos velados. Este artículo se propone indagar por estos senderos narrativos.

**Palabras claves:** Andrés Rivera, literatura argentina siglo XXI, narración, narradores.

**Résumé :** Dans deux de ses romans, *Punto final* et *Traslasierra*, l'auteur argentin Andrés Rivera met en scène deux voix narratives qui se mêlent à d'autres voix. A travers un texte fragmenté qui lie histoire et Histoire, les voix narratives dépassent constamment les limites, elles énoncent ce qui est défendu : les relations interdites, les secrets gardés. Cet article propose d'entreprendre ces différents chemins de la narration.

**Mots-clés :** Andrés Rivera, littérature argentine XXIe siècle, narration, narrateurs.

La obra de Andrés Rivera es un lidiar permanente con la palabra: la oralidad, omnipresente en la narración, es una constante de su escritura y se manifiesta de diversas maneras según las novelas. Íntimamente ligada a la escritura en *El amigo de Baudelaire*<sup>1</sup> o *El Farmer*<sup>2</sup>; en *Punto final*<sup>3</sup>, se ancla en un marco de pura tradición oral. Arturo Reedson, el protagonista narrador, inicia su relato sentado en un patio en un atardecer de otoño cordobés. El recuerdo de la figura materna apela a su narración y se entabla de esta manera una suerte de conversación *post mortem* entre madre e hijo, ya que la madre ha muerto. A lo largo de la novela, nos dejamos llevar por las ramas de la historia personal muy ligada a la Historia.

Un año después, en 2007, el autor porteño publica *Traslasierra*<sup>4</sup>. Aquí, la enunciación es algo más ambigua: no sabemos a quién se dirige la narradora Rebeca. No obstante, toma la palabra conservándola a lo largo de toda la novela. Su voz se mezcla con la del padre, cuyas frases integra en su propia narración. Frases dichas de voces distintas, la paterna, la de la hija. Voces que, a partir de la separación, se van a tornar plumas, ya que padre e hija inician una correspondencia. Surge de nuevo la problemática historia/Historia –el padre de Rebeca fue coronel de Hitler–, y el discurso oral sirve para interrogar el pasado familiar, indagar en la identidad, muy turbia en el caso de Rebeca Schrader que, como lo indican nombre y apellido, es hija de un coronel nazi y de una judía de Varsovia. Turbia es también la relación que alimentan padre e hija, una situación de complejo de Edipo no superado.

Andrés Rivera desarrolla entonces una poética de lo lindante, las fronteras entre escrito y oral, entre historia e Historia, entre hijos y padres, son movedizas, y llevan a pasar los límites, incluso los

1. RIVERA, Andrés, *El amigo de Baudelaire*, Madrid, Veintisiete Letras, 2011.

2. *Id.*, *El farmer*, Madrid, Alfaguara, 2002.

3. *Id.*, *Punto final*, Buenos Aires, Seix Barral, 2006. De aquí en adelante, para referirme a esta novela, citaré por esta edición.

4. *Id.*, *Traslasierra*, Buenos Aires, Seix Barral, 2007. De aquí en adelante, para referirme a esta novela, citaré por esta edición.

más vedados. Me pareció interesante sondear en esta obra cómo el autor parece contar en filigrana más bien la historia de un *yo* que lidia constantemente consigo mismo. Porque, efectivamente, Andrés Rivera plantea en estas dos obras cómo se habla con y de los muertos, cómo se nombra a la muerte. Me dejaré llevar por los senderos riverianos que traspasan las fronteras, las del más allá para nombrar y decir lo que es la vida del más acá.

### Relaciones lindantes

En estas dos novelas, Andrés Rivera bosqueja a personajes que alimentan relaciones que lindan con la norma. Como ya lo analizaré en un segundo momento, los narradores de ambas novelas nutren una relación con sus padres que linda con lo sano, especialmente en el caso de Rebeca. Propongo entonces detenerme, en un primer momento, en las figuras femeninas. Las mujeres riverianas son personajes particulares en la medida en que lindan con lo maquiavélico de forma constante. Así, Daiana y Rebeca muestran ser unas frías asesinas que matan dos veces, directa e indirectamente.

#### *Daiana y Rebeca: figuras del cinismo femenino*

Las mujeres en la obra de Rivera suelen ser retratadas como personajes dominadores y perversos por antonomasia: dominan situaciones y hombres, y doman a hombres débiles para poder llegar a su fin, que muchas veces es la muerte de alguien. En cuanto a su perversión, ésta se manifiesta a través de las relaciones incestuosas que entablan: una con el hermano y la otra con el padre.

El origen del nombre del personaje femenino de *Punto final* es interesante: Daiana, se refiere a la diosa Diana, hija de Zeus, una virgen vindicativa, indomada que aparece en la mitología como el opuesto de Afrodita. Esta cazadora castiga a cualquier persona que le haya faltado el respeto. Junto con Afrodita, su opuesto, viene a constituir el retrato completo de la mujer, tan profundamente dividida.

Si bien en el capítulo VII y el apartado del VIII –titulado *Atajos*–, Daiana no tiene a su cargo la narración (el relato es contado por un narrador heterodiegético), esta falta de poder no mengua su dominio. Única mujer del hogar (no se sabe nada de la madre, y vive con el padre y el hermano), Daiana usa su lado más perverso para dominar a Lucas, el hermano con retraso mental. El narrador dice de ella lo siguiente:

Era una hermosa mujer, Daiana. Todavía.  
Y lograba, Daiana, que los pocos hombres que ella elegía le pagaran sus perversidades. Que le pagaran, y mucho, lo que ella les ofrecía.  
*¿Te gusta el sexo oral?*  
*¿Con globito o sin globito?*  
Daiana quería que Lucas fuese su esclavo cada minuto del día y de la noche. Como lo era, hasta donde Daiana podía recordar<sup>5</sup>.

El mito habla de una virgen. La Daiana riveriana ha olvidado desde hace tiempo lo que era la virginidad: las frases en discurso directo recién citadas son frases que esta mujer pronuncia a los clientes que recibe en la casa familiar convertida en lupanar de lujo después de la muerte del padre y del hermano. Pero si Daiana ya no es virgen, en cambio sí es vindicativa, y efectivamente castiga, o más bien condena a cualquiera que le haya faltado el respeto. Con veneno es como mata al padre siempre

---

5. *Id.*, *Punto final*, *op. cit.*, p. 80.

nombrado Don Benavídez, un militar jubilado represor del cordobazo<sup>6</sup>. Y por si una muerte no fuera suficiente para saciar la sed del cinismo, Daiana mandará asesinar a su hermano, quien fue mandado por ella a matar a Reedson. Daiana llega a sus fines con Lucas porque alimenta una relación absolutamente perversa e incestuosa con su hermano, aprovechando su retraso mental. La escena siguiente lo demuestra perfectamente:

¿Le gusta esto?, decía Daiana, en un susurro lento a Lucas, y le mostraba la raja que dividía el nacimiento de sus dos piernas. *Calentito esto.*

Brisa en los arbustos amarillos plantados dentro de la cabeza de Lucas.

*Venga con mi... Venga antes de que mami se enoje y le dé unos chirlos.*

Lucas iba hacia la oscuridad, hacia la voz susurrante y lenta que brotaba de la oscuridad. Y un fino hilo de baba descendía de los arbustos amarillos, bajo el techo de algo que se llama cráneo, hasta los secos y entreabiertos labios de Lucas<sup>7</sup>.

El sexo está íntimamente relacionado con la muerte en Rivera (los sempiternos Éros y Thánatos), y tanto Daiana como Rebeca lo usan para convertirse en asesinas por procuración.

Rebeca también mata dos veces, y también recurre a su maquiavelismo para mandar asesinar. Si en este caso, el hombre utilizado no tiene retraso mental, su condición es inferior de por sí ya que es un indígena toba, y bien se sabe cuán menospreciados son los indígenas en el continente y aún más en la Argentina europeizada. Es más, nada casual que el nombre de este indígena sea Aníbal, tan extrañamente cercano de Animal, basta con trocar una consonante por otra y desplazar la acentuación.

La protagonista de *Traslasierra* usa entonces su posición de superioridad –de blanca y esposa del patrón– para domar y sojuzgar a Aníbal. Recurre a la sexualidad para llegar a sus fines:

Aníbal alza lentamente su cabeza.

–Las tetas– le digo. Y es una orden.

Aníbal deja los brazos caídos, de cuclillas ante mí.

–Lame mis pies– le ordeno a Aníbal–. Soy la puta más puta del único quilombo que conociste. Aníbal queda como en éxtasis.

Aníbal lame mis pies con una lengua roja y larga, rasposa<sup>8</sup>.

Y, por supuesto, este ser inferior, una vez cometido el asesinato, tendrá que ser reducido a la nada existencial. Rebeca se encarga, al final de la novela, de matarlo con la Luger que le regaló su padre antes de partir de Bariloche. Y como siguiendo con el cinismo más profundo, luego de asesinarlo e incendiar su cabaña, su última frase (también última de la novela) es: “Pobrecito, *el* Aníbal”.

Finalmente, el último paralelo que se puede establecer con Daiana es la relación incestuosa. Hija única, Rebeca –cuya madre apenas conoció– alimenta un complejo de Edipo –o complejo de Electra como lo ha querido llamar Jung para las niñas– no resuelto, no superado. Al no poder resolver el complejo edipiano, Rebeca no puede estar con otro hombre que su padre, su objeto de deseo no puede ser otro. Encontramos varias declaraciones de Rebeca al respecto, después de recibir la primera carta del padre, Rebeca se pregunta a sí misma:

6. El llamado “cordobazo” es un movimiento de protesta popular que tiene lugar el 29 de mayo de 1969 en Córdoba (Argentina), en plena dictadura militar.

7. *Ibid.*, p. 82-83.

8. RIVERA, *Traslasierra*, *op. cit.*, p. 73-74.

9. *Ibid.*, p. 84. Subrayado en el texto.



Quiero a Gerhard Schrader.

¿Importa, acaso, que sea mi padre?

Es un hombre, Gerhard Schrader, y es al hombre, no al padre, a quien quiero<sup>10</sup>.

El fantaseo de esa relación hace que vaya hasta considerarse, así como lo viven los niños en la face edipiana, como amante de su padre, unas páginas más tarde declara: “Y verá a su Rebeca, la mujer que quiso siempre. Yo<sup>11</sup>”. Es cierto que el hecho de que el padre la haya bautizado con el mismo nombre que la madre, una mujer a la que quiso con locura, alimenta las confusiones. Son confusiones no sólo de palabras, sino también de hechos. Antes de partir, Schrader le regala a su hija una pistola Luger. Más allá de la forma claramente fálica del objeto, hay que recordar que se la regala antes de que Rebeca parta para Traslasierra, adonde la manda su padre para que conozca y se case con Fernando. Si Rebeca bebe literalmente de las palabras paternas que le cuentan los acontecimientos violentísimos a los que participó durante la Segunda Guerra Mundial, en cambio los relatos de Fernando que le cuenta momentos de la Historia argentina sólo provocan en ella el más profundo tedio<sup>12</sup>. Con toda lógica, Rebeca mandará matar a su marido, porque viene a ser un estorbo en la relación padre-hija. De hecho, Rebeca recibe condolencias de mucha gente... y congratulaciones por parte del padre. Se puede decir que el padre también alimenta de cierta manera esta relación incestuosa, aunque no consumida.

Rebeca diviniza a ese padre, militar de alto rango de la Wehrmacht. En una suerte de monólogo, o tal vez sean líneas escritas a Schrader, se declara su mejor discípula y repite que lo quiere, unos momentos antes de asesinar a Aníbal.

En estas dos novelas, Rivera escribe el cinismo con las situaciones más perversas y al mismo tiempo terriblemente humanas. Pero propongo ahondar aquí el lazo que se establece entre los narradores y sus padres.

#### *Arturo Reedson y Rebeca Schrader: en el nombre de los padres*

Cada uno de los protagonistas narradores, Arturo Reedson y Rebeca Schrader, mantienen viva la voz de la madre para el primero, y del padre para la segunda, a través de su relato. Entablan una conversación con ellos por vía del recuerdo, traspasando así las fronteras de la separación física (debida a la muerte en el primer caso, y a la distancia geográfica en el segundo). De esta manera, la filiación aparece como el meollo de las dos novelas y se va tejiendo un tapiz de voces narrativas cuyos lazos son muy estrechos, mezclando en un solo hilo de voz narrativa, la de los hijos con la de los padres.

Detengámonos primero un instante en el apellido de Arturo Reedson. Antes que nada, las iniciales del personaje son las mismas que las del autor. El paralelo entre autor y protagonista se profundiza a lo largo de la novela: en un momento dado, por ejemplo, se comenta el encuentro entre el narrador y Estela Canto, escritora a quien Rivera efectivamente conoció. Pero me parece más interesante detenerse en las sílabas que forman el apellido. *Reed* puede relacionarse con el homófono del verbo leer en inglés, y *son*, el hijo. Hay una filiación clara entre parentela y escritura/lectura, huelga decir que el padre del narrador –Moisés o Mauricio Reedson– era sastre, y que Arturo es un periodista jubilado. Y ahí tal vez tengamos otro indicio de la predominancia de lo oral sobre lo escrito: la escritura jubilada; hay que recurrir a la narración oral si se quiere seguir contando, y el relato sirve para tejer los hilos de la

---

10. *Ibid.*, p. 56.

11. *Ibid.*, p. 65.

12. “Fernando me pregunta si sé lo que pasó en la batalla de Caseros. No, le digo a Fernando, un poco aburrida de ese rumoreo del comprador que va a llenar su heladera de alimentos y bebidas, y que, cuando termine de llenarla –estoy segura–, suspirará, lánguido y gozoso. ¿Ocurrirá lo mismo en Alemania?”, *Ibid.*, p. 56.



historia personal que se hilvanan con los de la Historia.

Efectivamente, Arturo Reedson rememora a su difunta madre y, a través del recuerdo, entabla una conversación con ella:

Sentado en una silla de hierro, en muchas o todas las tardes de este otoño, [...] escucho a mamá.

Una sola pregunta:

¿Importa, acaso, en una tarde de otoño, que mamá haya muerto no sé cuándo?

Una sola pregunta:

¿A quién le importa que mamá haya muerto no sé cuándo?

Mamá está a mi lado, pequeña y quieta, con una pequeña y quieta sonrisa en la boca, [...] y me dice, pequeña y quieta, que Abraham Vurscht, en una noche de París, le preguntó a Simeón Petliura, si era el general Simeón Petliura<sup>13</sup>.

El relato oral remonta la filiación hasta el padre (también muerto), y a su historia –fue un militante comunista–, se mezcla como ya lo dije la Historia, pero el narrador también inserta relatos de sus propias hazañas de hombre comprometido con la causa comunista. Como lo declara en el quinto capítulo –la mitad de la novela–, “Fui: militante disciplinado, yo, Arturo Reedson. Genes<sup>14</sup>”.

En el caso de Rebeca Schrader, la filiación se tensa más, puesto que tomar la palabra precisa del beneplácito de la figura tutelar paterna. Recordemos las primeras frases de la novela: “Mi padre, que es uno de los jefes de la Colonia Dignidad, y uno de sus fundadores, allá, en el sur de Chile, me bautizó con el nombre de Rebeca. Rebeca Schrader<sup>15</sup>”. Filiación de la palabra, tomar la palabra (ser libre) se hace con el beneplácito del hombre y del padre. Por lo demás, hay que recalcar el lugar tutelar absoluto que la hija le otorga al padre; la frase desarrolla un campo léxico muy fuerte en cuanto a la noción de dominio: *padre, jefe, fundador, me bautizó*. Absolutamente todo se origina en esta figura del padre: el nacimiento, la palabra, una figura emparentada con un dios, ya que funda y nombra a la vez, o sea que es él quien elige dar nacimiento.

Encontramos un elemento similar en los dos casos tocante al nombramiento de la figura paterna. A lo largo de todo el discurso de Arturo Reedson (así como en el de la madre), siempre que se refiere al padre, lo nombra con dos nombres, uno en castellano y su vertiente en hebreo: Mauricio o Mosiés.

Cuando Rebeca nombra o se refiere a su padre, lo hace de varias maneras: o bien por el nombre, o bien por el apellido, o bien por la identidad completa. Cuando la hija habla de su padre con sentimiento amoroso, lo nombra con su identidad completa: “Extraño a Gerhard Schrader<sup>16</sup>”, y más tarde: “Quiero a Gerhard Schrader<sup>17</sup>”. Sin embargo, cuando no es el caso, lo hace mayoritariamente por el apellido, como si tratara de recalcar con el nombre de pila la filiación que los une.

De hecho, y en contraposición, en ambos casos la figura materna se dibuja de forma algo fantasmal. La madre del narrador de *Punto final* permanece sin identidad, sólo es nombrada por su estatuto familiar, “mamá”. Y si la madre de Rebeca tiene nombre y apellido, este hecho se puede minimizar en dos puntos. Primero, es la misma identidad que la que lleva la narradora; luego, la figura de esta madre ahorcada

13. RIVERA, *Punto final*, op. cit., p. 12-13.

14. *Ibid.*, p. 47.

15. RIVERA, *Traslasierra*, op. cit., p. 9.

16. *Ibid.*, p. 49.

17. *Ibid.*, p. 56.

por los comunistas en Varsovia aparece de forma fugaz. La narradora apenas conoció a su madre, y es la figura paterna la que suple esa falta y constituye el verdadero y único pilar en su vida.

### Los lindes de la narración

Como anunciado anteriormente, tanto en *Punto final* como en *Traslasierra*, las voces de los narradores protagonistas mezclan a su voz la de sus padres, fraguando así un relato que oscila constantemente entre la polifonía y el monólogo. Las fronteras entre las diferentes voces es, a veces, difícil de reconocer pero intentaré indagar por los caminos narrativos de cada novela.

Andrés Rivera desarrolla también otro *topos* literario: los lazos que unen y desunen palabra y muerte. Terminaré con esta temática, intentando ver cómo se ponen en escena esas voces de ultratumba, y cuál es el lazo que las voces vivas establecen con la muerte.

#### *Narradores lindantes*

En las dos novelas de Rivera, el lector se va acostumbrando, al compás de frases y páginas, a la mezcla de voces narrativas. Efectivamente, con el recuerdo de la madre o del padre, cada narrador integra dicha voz tutelar a la suya. No obstante, hay que recalcar que la autoría de la voz se hace, en un primer momento, muy claramente. En el *incipit* de *Punto final*, Arturo multiplica los elementos que se refieren a su persona: “Yo me siento, como en muchas tardes [...] de cara al departamento<sup>18</sup>”. El uso del pronombre personal que abre la frase y el recurso al verbo pronominal en presente, son distintos elementos que marcan sin ambigüedades quién toma la palabra, una forma derivada de decir: “Yo, ahora, hablo”. Por lo demás, los dos párrafos siguientes son introducidos por un verbo en presente y en primera persona del singular: “Miro” y “Enciendo”, verbos performativos. No puede haber, equivocación alguna en cuanto a quién toma la palabra. Lo mismo ocurre en el *incipit* de *Traslasierra*; como ya lo pude citar, Rebeca Schrader inicia su relato presentándose.

En ambos casos también, la toma de la palabra, el desarrollo del monólogo, se hace en lugar y momento preciso que favorecen el relato. Reedson inicia su relato en un atardecer de otoño en Córdoba, y no es anodino apuntar que el espacio y el tiempo de enunciación son constantemente señalados a través de una misma frase (y sus variantes), que vuelve como un estribillo: “en muchas o todas las tardes de este otoño<sup>19</sup>”, “frente a un limonero, en la luz y en la tarde de un otoño cordobés<sup>20</sup>”. El narrador oral, lo sabemos, precisa de un cronotopo adecuado para dar lugar a su relato, pero necesita también comodidad. Arturo Reedson describe con precisión cómo está instalado:

Miro, sentado en la silla de hierro, las ramas nudosas y oscuras del limonero. Pongo un almohadón bajo mi trasero, para que los travesaños de la silla no se ensañen con los flacos muslos que forman mi trasero, y no dejo de mirar al árbol de ramas nudosas y retorcidas<sup>21</sup>.

Así como su persona, la silla en la que está sentado es una silla humilde, sencilla. Y así como su propio relato y su estilo, la silla es escueta, dura, tajante.

---

18. RIVERA, *Punto Final*, *op. cit.*, p. 11.

19. *Ibid.*, p. 12.

20. *Ibid.*, p. 47.

21. *Ibid.*, p. 11.

En cuanto a la historia de Rebeca, también se trata de condiciones amenas, aunque más ambiguas. Efectivamente, no tenemos precisiones en cuanto a ese presente de narración. Sin embargo, sí las tenemos en cuanto al momento del relato recordado de su padre: “escuché decir a mi padre, en un largo crepúsculo chileno, y tan nerudiano como se lo podía antojar a la adolescente que yo era<sup>22</sup>”. Un poco más tarde nos enteramos de que parte de este relato lo hace el padre cuando viene a visitar a su hija en San Carlos de Bariloche, “en una de las hermosas cabañas de las hermanas Irina y Ángela Mangerdhorfer<sup>23</sup>”. Pero Gerhard Schrader sigue relatándole a su hija sus hazañas junto a Hitler en la cabaña donde se quedan a dormir los dos. Las palabras del padre se dan al amor de la lumbre: “Schrader echó unos leños en la chimenea de la cabaña, y se desmoronó en un sillón frente al fuego, frente a los leños que chisporroteaban en el piso de la chimenea<sup>24</sup>”; entre copa y copa de coñac y whisky. En su simbología, la chimenea alimenta la vida social y la comunicación, no es de extrañar entonces que tantos relatos orales tengan lugar al lado de una fogata. Y en esa misma vertiente, la chimenea de la cabaña es propicia a las cosas no dichas o secretas que hay entre Rebeca y su padre. Por eso, y aunque le cueste (Schrader pide disculpas a su hija “por reírse, y por el lugar común que iba a escuchar<sup>25</sup>”), es al amor de la lumbre que el padre le dice a Rebeca que es igual a su madre.

Sin embargo, si bien la situación inicial es clara, a medida que se relata, las voces se van mezclando. Cuando la madre de Reedson empieza a relatarle noches parisinas, las voces de madre e hijo se entretajan para formar un solo hilo de voz:

[y] me dice, pequeña y quieta, que Abraham Vurscht, en una noche de París, le preguntó a Simeón Petliura, si era el general Simeón Petliura.

Yo veo, en este otoño cordobés, al general Simeón Petliura, contador en un banco innominado de la inmensidad vertiginosa y tolstoiana del imperio zarista<sup>26</sup>.

Este “Yo veo” puede ser pronunciado tanto por el narrador como por la madre, y sigue el relato, a cargo de ya no sabemos qué voz: “Allí está, en esa noche de París, el general Simeón Petliura. Escapó el general Simeón Petliura cuando los sables<sup>27</sup>”, [etc.].

Encontramos el mismo procedimiento narrativo en *Traslasierra*, también desprovisto de guiones o comillas que puedan aclarar las voces narrativas. Tan solo los *verba dicendi* –cuando los hay– permiten identificar al narrador. Así como las fronteras de relaciones padres-hijos son más escurridizas en esta novela, también se opera lo mismo a nivel de la confusión de voces. Las frases que se dicen padre e hija se repiten en uno y otro. Si el coronel de la Wehrmacht le escribe dos veces a su hija: “Y ahora, Rebeca, estás en Traslasierra. Y yo, en la casa de Irina y Ángela. Y de Otto, ¿por qué no<sup>28</sup>?”. Más tarde, la hija se dice a sí misma:

No le escribo a Schrader la pregunta de las preguntas: Qué nos proponemos ser.  
¿Qué es él, hoy, en la casa de Irina y Ángela? ¿Qué soy yo, aquí, en Traslasierra?<sup>29</sup>

La pregunta no recibe respuesta.

22. RIVERA, *Traslasierra*, op. cit., p. 9.

23. *Ibid.*, p. 10.

24. *Ibid.*, p. 24.

25. *Ibid.*, p. 24.

26. RIVERA, *Punto final*, op. cit., p. 13.

27. *Ibid.*, p. 13.

28. RIVERA, *Traslasierra*, op. cit., p. 59.

29. *Ibid.*, p. 65.

La escritura de las dos novelas es acompañada por una serie de preguntas que hace cada narrador. En general, estas preguntas no tienen respuestas, como la que se hace Arturo Reedson antes de morir: “¿Qué más tengo para decirme que no me haya dicho<sup>30</sup>?”. Si la novela que lleva como título “punto final”, termina con una pregunta, tal vez se podría pensar que se invita a callar. De hecho, la palabra silencio, o el verbo callar, son dos términos que se encuentran a lo largo de las frases de los dos libros<sup>31</sup>. Silencio y palabra son las dos caras de una misma moneda como lo son vida y muerte. Y si seguimos hilvanando, palabra y muerte constituyen las dos caras de una sola moneda.

*Palabra y muerte: la lidia eterna*

Como lo señalé al principio de esta reflexión, tomar la palabra en la obra de Rivera, siempre está ligado de cerca o de lejos con la muerte. Baste recordar al Juan Manuel de Rosas –el protagonista de *El farmer*– moribundo con cáncer de la lengua, sin por ello impedirle ser de mucha labia. Las dos últimas novelas del autor no son una excepción.

La madre de Reedson, es una voz de ultratumba, ya cité la pregunta que se hace el narrador en el *incipit*: “Una sola pregunta: ¿Importa, acaso, en una noche de otoño que mamá haya muerto no sé cuándo?”. El hijo da la palabra a su madre y la conversación se hace desde un mismo lugar: en una casa de Córdoba, una tarde de otoño, frente al limonero del patio<sup>32</sup>. Es recordando a la figura materna como ésta cobra vida a través de su voz. Pero es interesante subrayar que en varias ocasiones, Arturo Reedson recalca su avanzada edad:

Soy un viejo. Y voy a morir pronto.

Mi carne, que muestra los signos inexcusables del deterioro, exige descanso.

La muerte es injusta<sup>33</sup>.

El consumo de cigarrillos, el paso del tiempo, la jubilación, son tantos elementos que le hacen presentir la aproximación de su propia muerte; no es extraño que en ese momento recuerde a su finada madre. Podemos citar aquí las frases diáfanas que escribiera al respecto el filósofo francés Jankelevitch, en su ensayo sobre la muerte:

Quant à la mort de nos parents, elle fait disparaître le dernier intermédiaire interposé entre la mort en troisième personne et la mort-propre ; le dernier glacié est tombé, qui séparait de notre mort personnelle le concept de la mort [...]. La mort du père et de la mère est donc pour chaque homme le passage du médiat à l’immédiat<sup>34</sup>.

---

30. RIVERA, *Punto final*, op. cit., p. 125. Subrayado en el texto.

31. Sin duda, este título invita también a ser leído como una referencia a la “Ley del punto final y de obediencia nacional” de 1986, con la cual el gobierno de Carlos Menem decidió no perseguir a los criminales de la dictadura militar. Ley abrogada en 2005, bajo el gobierno de Néstor Kirchner.

32. La presencia de este árbol también aparece en las frases-estribillo. Este elemento floral tiene su lazo con la narración ya que, más allá de la larga tradición que recibe en la literatura hispanófona –Antonio Machado, Juan José Saer–, podemos atribuir al relato los mismos adjetivos que recibe el limonero, se habla de las “ramas nudosas y oscuras del limonero” y luego “ramas nudosas y retorcidas” (in RIVERA, *Punto final*, op. cit., p. 11). En efecto, también el relato de Reedson se va por las ramas nudosas y sinuosas de la Historia y de su propia historia.

33. RIVERA, *Punto final*, op. cit., 2007.

34. “En cuanto a la muerte de nuestros padres, ésta hace desaparecer el último intermediario intercalado entre la muerte en tercera persona y la muerte de uno mismo. Se ha derrumbado el último glacié, el que separaba nuestra propia muerte del concepto de muerte. La muerte del padre y de la madre es entonces para cada hombre el paso de lo mediato a lo inmediato”,

El propio narrador establece el paralelo cuando declara “Mamá, que sonrío de cara al limonero, calla, para entretener nuestros silencios de ancianos<sup>35</sup>”.

De esta manera se cierra el círculo: recordar a la madre muerta, hacerla hablar a través del recuerdo, acarrea que al final de la novela muera Reedson y calle para siempre. ¿Para siempre? No lo sabemos, puesto que este *Punto final* termina con una pregunta, invita a la respuesta, aunque ésta no figure. El punto final puede entonces mudarse en un punto y aparte.

. Pero hay quien tiene que morir por callar. Rebeca asesina al indio toba Aníbal para que no hable nunca, para que no tenga jamás la oportunidad de decir quién le mandó matar a Fernando Escalante, su marido. Finalmente podríamos considerar a esta Rebeca que camina por los montes de Traslasierra como una imagen fantasmagórica que está a la espera, en un tiempo muerto, esperando y anhelando tan sólo volver a ver a su padre. La imagen de una mujer que “camin[a] [sus] melancolías<sup>36</sup>” por los alrededores de Villa Dolores, el pueblo donde contrajo matrimonio. Esa mujer que dice andar por:

Sierra, arroyos, hilos de agua, rutas estrechas transitadas por ovejas y vacas, caballos con o sin jinetes, y sobrevolados por pájaros negros que graznan, a veces.  
Hoy los camino o los bordeo. Y callo<sup>37</sup>.

La espera, su espera, es silencio, el que es mientras no habla/escribe su padre. Y ante el miedo de ver a Schrader esperar la muerte<sup>38</sup> –porque también él ve aproximarse su muerte– los dos entablan una larga y profusa correspondencia que parece suplir los silencios en los que cada uno vive de cada lado del territorio argentino. Ese largo relato que inicia Rebeca parece ser, a la manera de la historia de Reedson, una toma de palabra para ahuyentar la visión de lo insoportable y lo impronunciado, la muerte, paterna para Rebeca. Si bien Schrader sigue vivo, al contrario de la madre de Reedson, está claramente en los postreros momentos. Acaso no dice Rebeca de su padre, al proseguir éste su relato: “dijo mi padre [...], cuando aún parecía tan sano, vital y eterno como las montañas andinas que había cruzado desde Colonia Dignidad para visitarme<sup>39</sup>”.

Hablar, entonces, es prorrogar la vida porque la muerte es indecible, porque no hay nada que decir sobre ella, como lo señaló Jankelevitch. Ambos protagonistas ahuyentan la muerte, prorrogando las palabras. Desdican el presente anihilando las fronteras temporales –Arturo Reedson– y físicas –Rebeca Schrader–, prolongando una conversación con la madre o el padre, incorporando relatos de otros fenecidos al de ellos. De hecho, los títulos de los dos textos nos pueden invitar a ahondar esa lectura: si a *Punto final* sigue *Traslasierra*, ¿no sería una manera de considerar que detrás de lo que podía parecer un final rotundo, habría algo más? El nombre de ese pueblo, con referente real, llama a traspasar las fronteras físicas, franquear los límites, porque sigue habiendo algo tras dicha sierra.

Esta reflexión acerca de las fronteras autoriales muy tenues en la obra de Andrés Rivera, lleva a hilvanar varias conclusiones y enhebrarlas con otras tantas preguntas.

Las relaciones con padres o hermanos aparecen en estas dos novelas como teñidas de algo malsano. Los incestos, consumidos o no, son la manifestación de algo que no va. Hay que reconocer que las figuras femeninas riverianas, maquiavélicas y cínicas, no parecen padecer estas relaciones, al contrario

---

in Jankélévitch, *La mort*, Paris, Flamarion, 1977, p. 29-30. La traducción es mía.

35. RIVERA, *Punto final*, op. cit., p. 22.

36. RIVERA, *Traslasierra*, op. cit., p. 60.

37. *Ibid.*, p. 61.

38. Dice/escribe Rebeca: “Y no sólo eso le escribo. Le pido que no se deje vencer por la biología: la biología es bolchevique”, *Ibid.*, p. 64.

39. RIVERA, *Ibid.*, p. 10.

las alimentan para llegar a lo que se propusieron. Frías asesinas, Rebeca y Daiana, son figuras que viven finalmente en una gran soledad, así como Arturo Reedson. Enfrentados consigo mismos, la necesidad de hablar se vuelve apremiante. Porque tomar la palabra en la obra de Rivera implica decir la muerte al mismo tiempo que se la ahuyenta.

Pero tomar la palabra es también enhebrar con hilos de otras voces y siempre lejanas. Las voces de Schrader y de la madre de Reedson configuran un tapiz de voces con Rebeca y Arturo cuyos hilos resultan difíciles de diferenciar. En eso propuse ver a estos protagonistas como narradores lindantes, porque las fronteras autoriales se esfuman a lo largo de las frases.

Finalmente, tal vez se podría decir que la que tiene la palabra en última instancia es la muerte. Es la protagonista de los dos *excipit*: Rebeca termina matando a Aníbal y Arturo Reedson es asesinado justo después de preguntarse si le quedaba algo para decirse. Decir y morir, decir es morir, y morir es decir. Lo que sí resalta es la predominancia de esta problemática en la obra de Rivera. Tal es así que el autor anunció que su próximo libro llevará el título *Kadish*<sup>40</sup>, que en hebreo designa la oración que pronuncian los judíos para despedirse de un ser querido.

Decir la muerte, es sin duda una de las características de la obra de Rivera.

Al fin y al cabo, la lidia de los personajes con sus miedos y sus preguntas, la lidia que se entabla entre palabra y muerte configuran una poética de Rivera que está constantemente en los lindes de algo, en un intersticio, una brecha. Y es precisamente eso lo que permite proseguir la frase sin saber en qué momento se le pondrá un punto final.

---

40. Ver al respecto la entrevista de Horacio BILBAO y Franco TORCHA para *Clarín* el 15/10/10. Desde la concepción de este artículo, la novela ha sido publicada: RIVERA, *Kadish*, Buenos Aires, Seix Barral, 2011.

### Bibliografía

- ARIES, Philippe, *Essai sur l'histoire de la mort en Occident*, Paris, Editions du Seuil, 1975.
- BERG, Edgardo H., *Poéticas en suspenso. Migraciones narrativas en la obra de Ricardo Piglia, Andrés Rivera y Juan José Saer*, Buenos Aires, Biblos, 2002.
- JANKELEVITCH, Vladimir, *La mort*, Paris, Flammarion, 1977.
- PERRON, Roger et PERRON-BORELLI, Michel, *Le complexe d'Edipe*, Paris, PUF, 2001.
- RIVERA, Andrés, *El farmer*, Buenos Aires, Alfaguara, 1996.
- , *Punto final*, Buenos Aires, Seix Barral, 2006
- , *Traslasierra*, Buenos Aires, Seix Barral, 2007.
- , *Kadish*, Buenos Aires, Seix Barral, 2011.

### Documentos en internet

- BILBAO, Horacio, TORCHA, Franco, [http://www.revistaenie.clarin.com/literatura/discutir\\_0\\_354564612html](http://www.revistaenie.clarin.com/literatura/discutir_0_354564612html), 2011. Última visita: 30.11.2011.





# Tuiteratura: la frontera de la microliteratura en el espacio digital

*Daniel Escandell Montiel*

**Resumen:** Casi desde su mismo nacimiento, Twitter ha servido como canalizador de pequeños textos con intención literaria, muchas veces concebidos por los propios usuarios y, en otras ocasiones, como espacio de compilación de aforismos, microcuentos, micropoemas, etc., de autores consagrados. Los géneros centrados en la brevedad extrema no suponen ya un movimiento disruptivo en la literatura contemporánea y su penetración en un sistema de nanoblog que tiene en la limitación de 140 caracteres por mensaje su principal característica era un paso lógico. En las siguientes páginas estudiaremos cómo Twitter condiciona los recursos expresivos del usuario y presentaremos diversos casos de creaciones literarias en esta plataforma que conforman una tuiteratura, es decir, una literatura específica de Twitter. El objetivo último que nos planteamos es evaluar hasta qué punto ésta podría ser considerada una nueva forma de creación, dependiente y vinculada inequívocamente a la plataforma digital que la alberga.

**Palabras clave:** tuiteratura, nanoblog, microcuento, micropoesía, aforismo, literatura digital.

**Traduction :** Depuis sa création ou presque, Twitter a servi de vecteur à de petits textes à visée littéraire –souvent conçus par les internautes eux-mêmes– et, dans certains cas, d’espace de compilation d’aphorismes, de micro-nouvelles, de micro-poèmes, etc., d’auteurs consacrés. Les genres centrés sur la brièveté extrême ne supposent plus un mouvement de rupture dans la littérature contemporaine et leur pénétration dans un système de microblogging avec pour caractéristique principale une limite de 140 caractères était une évolution logique. Dans les pages qui suivent nous étudierons comment Twitter conditionne les moyens expressifs des internautes et nous présenterons plusieurs cas de créations littéraires sur cette plateforme qui confortent l’existence d’une twittérature, c’est-à-dire, d’une littérature spécifique à Twitter. L’objectif final que nous nous proposons est d’évaluer jusqu’à quel point elle pourrait être considérée comme une nouvelle forme de création, dépendante et liée sans équivoque à la plate-forme digitale qui l’héberge.

**Mots-clés :** twittérature, microblog, micro-nouvelle, micro-poésie, aphorisme, littérature digitale.

## 1. Introducción

La red social Twitter dio sus primeros pasos en fase de beta<sup>1</sup> cerrada bajo el nombre primigenio de Twtrr en marzo de 2006 y no se abrió al público hasta julio de 2006. En una trayectoria que todavía no ha cumplido los seis años, el sistema de comunicación proyectado desde la web y los miles de aplicaciones que se han derivado de la misma, permitiendo su uso en dispositivos móviles y clientes para ordenador de todo tipo, las comunicaciones digitales han alcanzado niveles de apertura, sincronía

---

1. Versión todavía en desarrollo de un software informático. Un estado *alpha* indica que el software está siendo probado en una fase temprana y solo a nivel interno por los propios creadores; una beta implica un estado normalmente más desarrollado con pruebas en las que participan miembros no vinculados al proceso de programación ni a la compañía, pudiendo ser abierta o cerrada, es decir, restringiendo el volumen de usuarios mediante sistemas diversos, como invitaciones limitadas.

y asimetría que no se habían conocido anteriormente en el terreno de las tecnologías de la información.

Twitter es un sistema de nanoblogueo<sup>2</sup> que permite realizar comunicaciones abiertas y breves (limitadas a 140 caracteres por mensaje) que se lanzan a la web y pueden ser leídas –como estándar– por todo el mundo. Cada usuario tiene unos suscriptores (seguidores) y puede ser, a su vez, seguidor de otros, pero esta relación no es recíproca, a diferencia de lo que sucede en otros sistemas como Facebook, donde hacerse suscriptor (amigo) de otro usuario implica que la relación se equipara automáticamente entre ambos. En Twitter las relaciones son asimétricas y las comunicaciones sincrónicas: los tuits de éxito (publicados por importantes medios de comunicación o las *tuitestrellas* más destacadas), gracias a su duplicación por otros usuarios, tienen –de media– una vida útil de 40 minutos<sup>3</sup>: Twitter es una conversación en marcha, no un blog o un corcho virtual en el que los mensajes perduran.

Con una vida media tan restringida el tuit se aproxima a la volatilidad de la comunicación oral: estas palabras no llega a llevárselas el viento, pero sí pueden ser vistas como gotas que pronto se sumarán a un mar de datos difícilmente rastreable, ya que el volumen de mensajes generado diariamente dificulta la obtención de los resultados deseados en los diferentes motores de búsqueda a los que se pueda recurrir. Hay, por supuesto, usuarios que pueden dedicarse a retroceder en su cronología (esto es, en el listado de los mensajes publicados por los usuarios a los que sigue) o en la de otros usuarios para ver los mensajes publicados desde la última hora que se conectaron, pero esto no puede considerarse a priori un comportamiento estandarizado. Además, en el caso de usuarios que tengan muchas cuentas seguidas el volumen de tuits generado en ese lapso de tiempo –sumado al volumen que se está generando en ese preciso momento– hacen difícil una puesta al día completa. La concepción temporal base de esta red socioinformacional es el presente absoluto o casi absoluto, lo que no hace sino reforzar ese carácter conversacional.

Por su brevedad formal impuesta, comparte muchos de los aspectos lingüísticos propios del chat o los mensajes SMS, en particular los destinados a ahorrar caracteres (como la muy característica omisión de vocales o rasgos propios de esos contextos de uso, como abreviaturas y otros recursos que permiten, en definitiva, escribir más rápido y comunicar más con menos pulsaciones del teclado pese a que esto pueda resultar en heterografías). Sí resultan específicas de Twitter (y, de éste, se han expandido a otros espacios web) las etiquetas *hashtag*<sup>4</sup> que se integran en la redacción de los mensajes, de tal modo que estas mantienen su valor semántico dentro de la oración, aunque en ocasiones se las trata como paratexto. Otro rasgo específico que se ha expandido más allá del servicio es que para referirse a una cuenta de usuario ésta se introduce por una arroba<sup>5</sup> (por ejemplo, la cuenta oficial del servicio es @Twitter) y sirve

---

2. Variante de publicación en blog que permite al usuario enviar textos sencillos y breves (en línea con los SMS de los teléfonos móviles) o incluso pequeños contenidos multimedia (como fotografías o pequeños cortes de audio) a los que se les llama *micromedia*. Frente al *nanoblog*, el *microblog* permite textos de mayor tamaño que pueden estar limitados por el sistema, pero en todo caso de mayor extensión. El nanoblogueo se integra también en sistemas de redes sociales más próximas a los estándares del microblog pero no delimitadas expresamente por el mismo, como en el caso de Facebook, y su recuadro “¿Qué estás pensando?” reservado a que el usuario ponga una pequeña sentencia, o contenido micromedia, que se mantendrá hasta que realice una nueva actualización o pase una cantidad de tiempo determinado y se considere caducado.

3. WANG, Chunyan y YE, Mao y HUBERMAN, Bernardo, «From User Comments to On-line Conversations», *HP Labs Social Computer Research*, [en línea], 2001, Disponible en: <URL: <http://www.hpl.hp.com/research/scl/papers/comments/comments.pdf>>, [03.05.2013].

4. Del inglés *hash* y *tag* (“almohadilla” y “etiqueta”), por su forma (“#ejemplo”). En castellano se traduce en ocasiones como *etiqueta*, pero su función no es exactamente la misma que en blogs u otros sistemas de clasificación. En Twitter, las etiquetas introducidas pueden rastrearse mediante los buscadores integrados distinguiéndolas claramente del resto de palabras, por lo que facilita la clasificación de los mensajes en estos servicios. Por su funcionamiento (no admiten espacios) si las etiquetas están compuestas por varias palabras se deben escribir juntas. El uso de mayúsculas es técnicamente irrelevante porque el sistema de no las discrimina, pero facilita la lectura.

5. Tascón y Abad indican en *Twittergrafía* (2011) que el *nick* o nombre de usuario no empieza por arroba (la excluyen del componente nominal). Pese a esta observación, la presencia constante de la arroba por su función vocativa y el carácter

tanto para encontrar al usuario como para dirigirle un mensaje, ejerciendo una función vocativa.

Pese a sus limitaciones formales, Twitter ha mostrado capacidad para la creación literaria, aunque no podemos omitir que según los datos publicados por *PearAnalytics*<sup>6</sup> en un estudio realizado en 2009: el 40% de lo que se escribe es Twitter no es sino cháchara inútil. El estudio sostiene que un 40,5% de los tuits no son más que frases o palabras con escaso interés. Los mensajes de conversación, con un 37,5%, ocupan el segundo puesto. En un tercer lugar se encuentran los llamados mensajes de valor (no se indican parámetros objetivos concretos para calificarlos de esta manera), con un 8,7%. Según los resultados del informe, los usuarios apenas utilizan Twitter para dar noticias (3,6%).

### 1.1. La cuestión terminológica

Hay una notable vacilación terminológica entre los propios autores que utilizan Twitter como plataforma de publicación entre *twitteratura* o *tuitertura* (e incluso *tuitliteratura* y *twitliteratura* con la variación *twittliteratura*). Dado que múltiples estudiosos y usuarios destacados de Twitter, como José Luis Orihuela<sup>7</sup>, emplean con normalidad la forma tuit para la composición y adaptación de otros compuestos propios o de origen anglosajón, y esta adaptación bajo criterio fonémico ha sido igualmente respaldada por la Fundéu<sup>8</sup> en el *Manual de estilo para nuevos medios*, consideramos más apropiada la forma *tuitertura*. Sin embargo, debemos admitir que el término que genera más resultados en buscadores emplea como base la forma puramente sajona (datos aportados por Google y Bing; en ambos casos se ha realizado la búsqueda de términos en español sin restricción regional):

Término	Apariciones (Google)	Apariciones (Bing)	Porcentaje (Google)	Porcentaje (Bing)
Twitteratura	72.400	16.000	94,53%	98,32%
Tuiteratura	3.610	261	4,71%	1,60%
Twitliteratura	516	4	0,67%	0,02%
Tuitliteratura	38	7	0,05%	0,04%
Twittliteratura	28	2	0,04%	0,01%

Tabla 1. Resultados de búsquedas por términos y volumen de apariciones en Google y Bing el 01.04.2012.

fuertemente dialógico (el *nick*, si no va precedido por la arroba, no realiza la operación vocativa de comunicar al usuario que ha sido mencionado por otro, ni se convierte en un hipervínculo que enlace con el perfil del mentado) hace que la mayoría de los usuarios sí perciban que la arroba es parte integral de su *nick*. Además, dada la singularidad del formato, ya hemos podido observar tarjetas de visita o presentaciones en conferencias en las que en los datos de contacto se indica el perfil de Twitter sin indicar expresamente que es en esa red social (@usuario) pues la presencia de la arroba al principio es indicador suficiente, de la misma manera que la arroba marca claramente que estamos ante un correo electrónico (usuario@servidor.com), o un 6 introduce un teléfono móvil en España.

6. KELLY, Ryan. «Twitter Study Reveals Interesting Results About Usage – 40% is Pointless Babble», *Pear Analytics. Internet Marketing Tools & Services*, [en línea], 12.08.2009, Disponible en: <URL: <http://www.pearanalytics.com/blog/2009/twitter-study-reveals-interesting-results-40-percent-pointless-babble/>>, [03.05.2013].

7. Profesor en la Universidad de Navarra, responsable del popular *eCuaderno* <<http://www.ecuaderno.com>> y autor de diversos estudios sobre redes sociales como los libros *La revolución de los blogs* (2006) o *Mundo Twitter* (2011). Perfil en Twitter: @jlori.

8. Fundación del Español Urgente. Institución sin ánimo de lucro que propone impulsar un buen uso del español en los medios de comunicación.

Tomando en consideración los criterios de *auctoritas* y las recomendaciones realizadas desde organismos vinculados a la observación del lenguaje, resulta preferente utilizar la forma *tuitatura* pese a que no es tan popular entre los usuarios generales como la que mantiene el nombre original del servicio, Twitter, aun siendo conscientes de que su proyección es netamente superior. Sin embargo, si dejamos de lado las variaciones ortográficas (pues la pronunciación, etimología y formación del acrónimo es en esencia la misma) esta forma representa un 99,24% en Google y un 99,92% en Bing, por lo que, en cualquier caso, resulta de evidente preferencia sobre las que parten de la combinación de *tweet* y *literatura*, que en sus tres variantes representa tan solo un 0,76% del total en Google y un 0,08% en Bing de los resultados obtenidos.

## 1.2. Diáspora del idioma en la red: el caso Twitter

Dada la brevedad de los textos en Twitter puede resultar difícil detectar el origen de un autor por lo que escribe, en la medida en que se centre en la ficción o incluso en el caso de que canalice sus tuitos personales a través de una cuenta independiente de la destinada a la publicación creativa. Con textos tan cortos, es posible que los rasgos dialectales que nos permitirían identificar la variedad diatópica no se puedan percibir en la lectura de unos pocos tuits o al menos no con la misma precisión con la que podríamos identificar a un autor con un texto más largo.

El carácter atomista del tuit hace, asimismo, que sea fácil impostar otras variaciones (no solo diatópicas, sino también diastráticas y diafásicas, por supuesto), lo que hace que una de las pocas formas de obtener información real sobre el origen del autor (que puede esconderse tras un avatar: *nick*, imagen y biografía) sea la que él mismo decida concedernos, por ejemplo mediante la introducción de la información de su ciudad de residencia o mediante la geolocalización de los tuits publicados.

El español es una de las lenguas más importantes en Twitter, y en 2012 la presencia iberoamericana en esta red alcanzó un nuevo hito cuando, según los datos de SemioCast (actualizados a 31 de diciembre de 2012)<sup>9</sup>, Brasil adelantó a Japón como el segundo país del mundo por detrás de EE.UU. en volumen de cuentas de usuario. Entre los veinte países con más usuarios registrados en Twitter, de acuerdo al mismo estudio, están México (7º), España (9º), Venezuela (12º), Colombia (14º), Argentina (15º) y Chile (19º). El volumen de usuarios, sin embargo, no es el único factor a tener en cuenta, pues aunque Brasil adelantó a Japón, este país emite más mensajes. De hecho, España es el tercer país en actividad (entendiendo ésta como el volumen de usuarios con al menos un mensaje publicado en los últimos meses) con un 29%, por detrás de Holanda (35) y Japón (30%). En el caso de España, con una población fijada en aproximadamente 47 millones de habitantes y algo más de 8 millones de usuarios en Twitter, la penetración de uso de la red en el país es de un 17% de la población.

El corolario es que “les nombreux pays hispanophones dans les 20 principaux pays [...] expliquent la place de l’espagnol sur Twitter, 4e langue après le portugais et devant l’indonésien<sup>10</sup>” con el inglés y el japonés en las posiciones de liderato. En un mundo virtualizado sin fronteras ni costes adicionales en la comunicación, la patria Twitter es una diáspora de tuiteros que se conectan desde su ordenador o dispositivo móvil, publicando mensajes mediante conexión a internet o mediante SMS. Esto genera un diálogo abierto que promueve la comunicación abierta de Internet que permite el potencial de los medios 2.0 gracias a la conversación en marcha que representa Twitter conectando las dos costas atlánticas.

---

9. ANÓNIMO, «5,2 millions d’utilisateurs de Twitter en France. Le Brésil, deuxième pays après les États-Unis», *SemioCast*, [en línea], 31.01.2012, Disponible en: <URL: [http://semioCast.com/publications/2012\\_01\\_31\\_5\\_2\\_millions\\_d\\_utilisateurs\\_de\\_twitter\\_en\\_france](http://semioCast.com/publications/2012_01_31_5_2_millions_d_utilisateurs_de_twitter_en_france)>, [3.05.2013].

10. *Ibid.*

No existen estadísticas fiables de cuántas cuentas de usuario en Twitter no son públicas, sino restringidas y privadas, pero las calas que se pueden realizar muestran con poca variación que la inmensa mayoría de los usuarios de Twitter apuestan por un uso abierto y público: los tuits son parte del conglomerado del *potlach* digital. Aunque F. Ortega y J. Rodríguez<sup>11</sup> atribuyeron el núcleo principal de este potlach a la construcción informacional enciclopédica de recursos como la Wikipedia, Twitter asume también un papel importante en el conjunto de la web 2.0 y se ha convertido en tema recurrente en noticiarios –incluso en la comúnmente denominada prensa seria– como medio de sondear los temas candentes gracias a las tendencias internacionales y regionales (los conocidos en inglés como *trending topics*).

## 2. El caso de la tuitertura

Una literatura en Twitter –una tuitertura, si queremos– puede sonar, en una situación como ésta, a quimera, pero en este caso el sistema se beneficia de no presentar un conjunto restrictivo de vías de utilización de la misma: “Cada usuario de Twitter tiene que descubrir o inventarse el modo de utilizar la plataforma. No existe ninguna predeterminación acerca de los contenidos apropiados, más allá del formato textual de los mensajes y su extensión limitada a 140 caracteres<sup>12</sup>” e incluso esto puede llegar a saltarse mediante la utilización de aplicaciones externas que sirven como *alargadores* que integrarán en el tuit publicado un enlace a un texto completo de mayor extensión escrito por el usuario: se traiciona, entonces, el atomismo radical del tuit.

La tuitertura, a través de sus cuentitos y tuitpoemas, tiene en su brevedad extrema sus principales puntos a favor y en contra, pues son limitaciones que polarizan y extreman los resultados, tanto literarios como los del proceso de recepción en los lectores.

Una escritura en Twitter, más incluso con vocación literaria, debe ser directa y eficaz, pero eso ha generado también una fuerte corriente de tintes ramonianos, donde ingenio y juego tropológico se unen en batalla contra la concreción: “Twitter es el mayor juego de palabras que ha existido jamás. Es el gimnasio de la mente y de la escritura, en el que la ortografía y la sintaxis son parte de las disciplinas con las que entrenamos cada día<sup>13</sup>.” No en vano, algunos de los cuentos breves más celebrados podrían caber en un tuit: “Cuando despertó, el dinosaurio todavía estaba allí”, de Augusto Monterroso, ocupa tan solo 51 caracteres si incluimos el punto final.

En la línea del microcuento, Tascón y Abad compilan hasta 52 variantes aptas para Twitter<sup>14</sup>, aunque algunas aportan apenas variación tipográfica y otras responden a los muy sobreexplotados ejercicios de alteración del original alterando elementos, como la posición de la coma. Son destacables, sin embargo, las transformaciones a lenguaje SMS –“Qndodsprto el dnsauriostabaalli”<sup>15</sup>–, la integración de algunos emoticonos en el mensaje o la conversión a lo que denominan *twittergrafía*, que no es sino

11. ORTEGA, Felipe y RODRÍGUEZ, Joaquín, *El potlach digital. Wikipedia y el triunfo del procomún y el conocimiento compartido*, Madrid, Cátedra, 2011.

12. ORIHUELA, José Luis, *Mundo Twitter*, Barcelona, Alienta Editorial, 2011, pág. 28.

13. TASCÓN, Mario y ABAD, Mar, *Twittergrafía. El arte de la nueva escritura*, Madrid, Catarata, 2011, pág. 119.

14. *Ibid.*, págs. 72-86.

15. *Ibid.*, pág. 73.

un conglomerado de ciberhabla<sup>16</sup> y neografía<sup>17</sup>: “(☹\_☹) ZZZzzz || (☉\_☉) (\_\_\_ó \^^^ #MonterrosoDino”<sup>18</sup> o lo que refieren como “con forma de contraseña” pero es simplemente lenguaje 1337<sup>19</sup> simplificado: “Cu4nd0 d3sp3rt0, 3l d1n0s4ur10 t0d4v14 3st4b4 4ll1”<sup>20</sup> y que desarrollan posteriormente en “Ku4nd0 D35p3R7Ó, 3l d1n054ur10 70D4ví4 357484 4LLÍ”<sup>21</sup>. Se trata de una serie de juegos que nos ilustran, en cualquier caso, las posibilidades comunicativas y de transformación del lenguaje en el reducido espacio del tuit.

Por el carácter breve y la tendencia al ingenio que muestran muchas de las expresiones literarias no debe extrañarnos que una buena parte de la producción creativa gire en torno a géneros establecidos que han buscado siempre esos mismos ideales, como los acertijos (@iAdivinanzas), los aforismos (@MarceloMasaguer), los albures (@losAlbures), los calambures, lemas, consignas y proclamas, epigramas, greguerías... construcciones autónomas, a veces compiladas en la propia red por determinados usuarios, que pueden ser el resultado también de la búsqueda del ingenio a raíz de la popularización de un *hashtag* para destacar entre la multitud. También es recurrente que un escritor emplee un *hashtag* concreto para aglutinar una serie de tuits. El 31 de marzo de 2012 el escritor mexicano José Luis Zárate publicó una serie de mensajes en Twitter empleando el nodo #ReglasdelGranHermanoparaescribir. En la siguiente imagen capturamos el momento<sup>22</sup> a través del cliente oficial del servicio Twitter para Mac OS X. Las marcas temporales que podemos ver son, como en la web, relativas, es decir, no se indica la hora real (ni local nuestra, en España, ni de su autor, residente en México), sino referencia directa a nuestro presente, siguiendo un modelo de temporalidad relativa en las publicaciones que se encuentra bien extendido en otros servicios web. En la misma, contemplamos cómo el sexto tuit de la serie abre la comunicación introduciendo *hashtags* adicionales y un vocativo (el *nick* introducido por la arroba) que se ve reforzado, asimismo, por la abreviatura ccp. (véase la imagen 1).

---

16. Término acuñado por Pedro Tena a partir de la traducción del *netspeak* inglés.

17. Algunos rasgos generales asociados a la neografía son: grafías fonéticas (reemplazo de fonemas representados por grafías de más de una letra por una solamente, como “qu” = “k”), esqueletos consonánticos (pérdida de vocales como “besos” = “bs”), jeroglíficos (uso de letras y cifras por su valor fonético, como “saludos” = “salu2”), truncación de palabras y otras abreviaturas, siglas, logogramas (como “además” = “ad+”), aglutinación de palabras, distorsiones de énfasis por mayúsculas o repetición de signos, etc., así como alteraciones del cuerpo tipográfico con fines expresivos. En realidad, muchas de esas neografías ya existían y apenas se han adaptado a los formatos actuales.

18. *Ibid.*, pág. 78.

19. Tipo de escritura con caracteres alfanuméricos usado por algunas comunidades y usuarios de diferentes medios de internet. Esta escritura se caracteriza por escribir los caracteres alfanuméricos usando los números como sustitutos de letras por similitud gráfica. Por ejemplo, *leet* se escribe, en su propia codificación, *1337*. Se originó en la comunicación escrita de los medios de comunicación electrónicos. Nace al final de los años 1980 en el ambiente de los BBS (Sistema de Tablón de Anuncios), de una mezcla de jerga de la telefonía e informática.

20. *Ibid.*, pág. 82.

21. *Ibid.*

22. La imagen se toma exactamente a las 17:38 h, horario GMT +2, del 31 de marzo de 2012.





Imagen 1

El *hashtag* puede asumir funciones paratextuales en las que se ofrece la clave descodificadora del mensaje principal, dando un giro adicional a lo escrito o ayudando a la correcta interpretación del mismo aportando un anclaje referencial que incorpora contexto, como en este ejemplo de la poeta Zilniya (@microversos): “Si no tengo sodio, ¿no tengo Na? #dudacontablaperiodica”.

En oposición a una narrativa muy breve y atomista de *cuentuitos*, se desarrollan también composiciones extensas y prolongadas en el tiempo. Uno de los ejemplos más notables es la tuitnovela negra *Serial chicken* de Jordi Cervera, publicada de enero a febrero de 2010 y que, además, se escribió paralelamente en catalán (@bcnegra) y castellano (@bcnegracast). Creada en el marco del popular encuentro especializado en la novela de género, BCNegra, el carácter experimental de esta narración se cimenta en 262 tuits. Sus mensajes no se expanden más allá del espacio de 140 caracteres usando alargadores, pero sí integra contenidos multimedia diversos, como enlaces a composiciones musicales que podemos escuchar en línea. En la misma, evita emplear vocativos mediante arroba y las escasas referencias a otros usuarios de Twitter se integran en forma de enlaces acortados: “Un experto en redes sociales, Jordi Ventura <http://bit.ly/boGey6>”.

La tuitpoesía se sitúa en una línea de tradición de brevedad que lo sitúa en la esfera del haikú desde una perspectiva estrictamente técnica. Varios autores publican micropoemas que son publicables en el espacio de un tuit, tanto en forma de prosas poéticas (en la medida en que vistos en web, los mensajes en Twitter no aceptan punto y aparte, pero sí en clientes específicos), o bien recurriendo a la barra para separar varios versos, como en el caso de @MicroPoesia: “la lengua de la tarde / los labios de la noche / el ardor de la madrugada / el sosiego de la mañana”.

La búsqueda de lo estéticamente poético tiene, sin embargo, espacio en Twitter para el lugar común, cuando no abiertamente por la cita no atribuida, quién sabe si por falta de espacio, por considerarla sobradamente popular o por apropiación directa: “Si lloras por haber perdido el Sol, las lágrimas te impedirán ver las Estrellas”.

Con todo, aunque la poesía en Twitter se sustenta principalmente el uso de la red para difusión de micropoemas con menos intensidad que en el terreno de la micronarrativa, se puede rastrear el uso del *hashtag* #tupoesia en múltiples usuarios, tanto con intención poética como simplemente satírica o humorística. En este sentido, su creación se presenta más diseminada y no siempre vinculada directamente con los criterios ramonianos y de búsqueda del ingenio de la tuitnarrativa: “#tupoesia No son nuestros cuerpos, son nuestras almas las que nunca se separan, son ellas las que se anhelan, una y otra y otra vez”.

El tuiteatro es un también posible aprovechando las funciones dialógicas del servicio, aunque ha sido más explotado en el terreno anglosajón. Resulta de capital importancia para trazar la génesis del tuiteatro atender a la creación –mediante tuits programados<sup>23</sup>– de una adaptación de uno de los capítulos de *Ulysses* de James Joyce en formato dialógico teatral, incluyendo un *dramatis personae* publicado en web<sup>24</sup> que permite seguir el desarrollo de la trama y que se publica regularmente desde 2007 con motivo de la festividad literaria conocida como *Bloomsday*.

En los estudios literarios actuales se ha tratado cómo la tecnología ha influido en el escenario, pero no en el teatro digital a nivel textual, e incluso algunos autores, como Rodríguez Méndez<sup>25</sup> han negado toda posibilidad de regeneración o creación teatral mediante las TIC. Sin embargo, consideramos, como apuntábamos antes, que el fuerte carácter dialógico de sistemas como Twitter o, por supuesto, el chat, son foco de teatralización. Se generan, de hecho, en esos espacios textos de diálogo (reducción máxima de la esencia dramática) que algunos autores ya han empleado con intención puramente artística: Shakespeare ya ha sido adaptado a Twitter por la Royal Shakespeare Company: la obra escogida fue *Romeo & Juliet*, bajo el nombre de *SuchTweetSorrow*<sup>26</sup>. El director instruyó a los actores, quienes publicaron en Twitter asumiendo los papeles de los diferentes personajes de la obra<sup>27</sup>: fue una interpretación real por actores improvisando sus tuits bajo las instrucciones del director, a partir de una dramaturgia que preparó el camino para su ejecución en la red.

En el mismo terreno de una teatralidad sobre Twitter es donde nace, como proyecto escolar bajo supervisión de la profesora Aurelia Molina, la adaptación del *Lazarillo de Tormes* escrita por sus alumnos. Fueron los estudiantes quienes adaptaron la novela *Lazarillo de Tormes* a un sistema dialógico, con personajes como el propio Lázaro –@Lazarilloiescmc–, el ciego –@ciegoiescmc– y otros. Además, empleando el servicio Storify se ofrece la opción de una lectura secuenciada y ordenada de principio a fin y no por cronología inversa, como es habitual en blogs, microblogs y nanoblogs, siendo fácilmente accesible desde la web<sup>28</sup> (véase la imagen 2).

---

23. En este caso se programó todo el proceso dialógico por parte de los autores y programaron su publicación. No tuvo lugar, por tanto, una interacción real entre personas, pero sí una simulación de la misma empleando Twitter.

24. BOGOST, Ian y MCCARTHY, Ian, «Bloomsday on Twitter. A performance of Wandering Rocks on Twitter and a commentary on both. Created with Ian McCarthy», *Bogost.com*, [en línea], 16.06.2008, Disponible en: <URL: [http://www.bogost.com/blog/bloomsday\\_on\\_twitter.shtml](http://www.bogost.com/blog/bloomsday_on_twitter.shtml)>, [3.05.2013].

25. RODRÍGUEZ MÉNDEZ, José María, «El texto teatral como único soporte», en C. OLIVA (ed.), *El teatro español ante el siglo XXI*, Madrid, España Nuevo Milenio, 2002, pág. 305.

26. <http://www.suchtweetsorrow.com>.

27. Frente al trabajo de Bogost y McCarthy, en este caso la representación fue real, en la medida en que los personajes encarnaron sus papeles de la obra mediante la construcción avatárica de entidades en Twitter y establecieron el diálogo entre ellos en directo y no mediante la ejecución previa de un guión que podría haber sido programado y publicado automáticamente.

28. <http://storify.com/Lazarilloiescmc/lazarillo-de-tormes>.





Imagen 2

Por el carácter extremadamente atomista de Twitter, unido al fuerte componente social del medio, la plataforma de nanoblog se puede emplear como elemento complementario para otras obras que se ejecutan tanto en diferentes plataformas web como en audiovisuales (televisión, webseries, etc.) o literarios librescos (sean estos impresos o digitales). Un ejemplo de este uso lo aporta Eduardo Iriarte con la cuenta de Twitter @dimasesparza, en la que el personaje de la novela *Ya falta menos para ayer* (2013) aporta a través del nanoblog una visión complementaria al universo memorialístico creado en este texto, que nos lleva a la Pamplona de 1985. La novela, como la cuenta de Twitter, es un puente entre esa década y la actualidad, pues surge como respuesta a la pulsión de recuerdos que evoca en Dimas el regreso a la ciudad navarra treinta años después de lo que vivió en su juventud en esas mismas calles. Iriarte ha respondido en una entrevista por correo electrónico (que se produjo entre él y quien firma estas líneas los días 10 y 11 de junio de 2013) a una serie de preguntas sobre cómo se ha concebido este uso de la red social. Ofrecemos a continuación sus respuestas, inéditas hasta ahora:

**Pregunta:** ¿Qué ha motivado este proceso de adaptación de novela a Twitter?

**Eduardo Iriarte:** Pensamos que puede ser una manera de hacerla más accesible y ganar nuevos lectores. El posible valor literario de la novela no radica en su adaptación a Twitter, pero así tal vez llegue a gente que de otro modo no se interesaría por ella. No se trata de tuitear la novela en su totalidad, claro, eso sería imposible teniendo en cuenta su extensión, pero creemos que es un texto que se presta a algo

así porque transcurre en nueve días concretos, de modo que el protagonista puede ir adelantando y recreando la trama en tiempo real.

**P:** Los mensajes, ¿se publican manualmente o mediante un sistema de gestión y publicación para los mismos? Por ejemplo, un *script* que los publique automáticamente.

**E. I.:** Vamos a hacer una combinación de ambos sistemas. Tenemos un guión con los tuits esenciales para el desarrollo de la novela que se publicarán de forma automática, pero al mismo tiempo estaremos en los lugares donde transcurre la acción e iremos alimentando la trama con nuevos tuits improvisados, fotografías y también algún vídeo filmado sobre la marcha.

**P:** En tal caso, ¿los publicas (escribes/programas) tú, una tercera persona o un equipo de colaboradores/personas de la editorial?

**E. I.:** El guión lo he escrito yo, pero hay una colaboradora que se encargará de ajustar las frases a los 140 caracteres y programar los envíos para que coincidan con las horas exactas en que acaecen los sucesos de la novela. Los tuits que vayamos añadiendo sobre la marcha los haremos al alimón.

**P:** ¿Cuál ha sido la reacción de la editorial ante esta iniciativa? He visto que es una editorial muy joven. ¿Podrías darme más información sobre la misma? He visto que tienen página en FB y que se definen como una iniciativa, pero no tengo mucha información.

**E. I.:** La respuesta a estas dos preguntas es una misma. Yo he publicado anteriormente varias novelas con editoriales “tradicionales” en grupos como Everest y Anaya (Algaida). Para este proyecto, sin embargo, no he encontrado un editor que quisiera combinar una novela tradicional con nuevas tecnologías (un blog adicional, banda sonora en Spotify, Book Trailer, adaptación a Twitter), de modo que yo mismo (acompañado de un grupo de colaboradores que se encargan de labores de corrección, diseño y promoción) creé Libros del Arga para publicar *Ya falta menos para ayer* tal como la había ideado desde un principio. Tengo la impresión de que las editoriales de siempre tienen prejuicios contra esta clase de “experimentos”, como si restaran seriedad a la propuesta literaria, pero en Libros del Arga estamos convencidos de que no es así. El futuro del nuevo sello, naturalmente, dependerá de la respuesta de los lectores. De momento, estamos agradablemente sorprendidos, pues ha habido no sólo blogs sino también medios impresos que se han interesado por el proyecto, así como algunas cadenas de radio y de televisión (locales, eso sí, porque la novela está centrada en una ciudad y unas fechas muy concretas).

En este caso, vemos cómo la obra en Twitter se concibe como un recurso publicitario para complementar y dar a conocer la novela en formato libro y se construye combinando la publicación manual de mensajes con la programada, una tendencia que podemos intuir que ganará más peso cuanto más presencia ganen las composiciones narrativas de extensión y perduración en el tiempo en Twitter. El caso de Iriarte, en el que libro y narración en Twitter se combinan, resulta ilustrativo porque no es una maniobra de promoción expresa, sino una expansión de la historia del libro en la que el personaje fictivo vive avatáricamente fuera de esa obra para cobrar entidad propia en un espacio social, colectivo, donde se expresa nuevamente como lo haría cualquier otra persona en el servicio de nanoblog: se crea una nueva estética a partir de la novela original.

### 3. Una frontera entre lo nativo digital y lo inmigrado

Aunque el comportamiento habitual (pero no único ni excluyente) es que un texto para ser publicado en Twitter se escriba directamente en la web o en cualquiera de los muchos programas que permiten leer y escribir en esa plataforma, esto quizá no baste para considerar que los ejercicios literarios concebidos para esta plataforma sean en un sentido *purista* literatura digital. Los condicionantes

formalistas se derivan del bajo grado hipertextual e hipermediático de la misma plataforma que, aunque permite integrar imagen e incluso vídeos de pocos segundos nativamente (con Vine, lanzado en 2013), no deja alterar el código a nuestra voluntad. Dicho de otro modo: podemos copiar y pegar enlaces, integrar contenidos exógenos a Twitter con esos enlaces, pero no diseñar su contenido como haríamos en una web o incluso en muchos blogs. En este sentido, aunque son textos escritos en y para la red, integran poco componentes considerados en múltiples ocasiones como definitorios de las hiperficciones digitales. Asimismo, muchos de los textos que se pueden encontrar prescindan, justamente, de *hashtags* u otros elementos hipertextuales e hipermedia y son, tan solo, aforismos, microcuentos, micropoemas, etc. Como hemos recogido a través de las variaciones sobre Monterroso, pese al origen tradicional de los textos, estos, en cambio, sí pueden asimilar todo ese componente no necesario en lo escrito de manera nativamente digital.

El origen del texto no garantiza, por tanto, que vayan a emplearse los recursos digitales a disposición del escritor, de la misma manera que el espacio de publicación tampoco garantiza en absoluto que se integren las herramientas disponibles: están al alcance, pero o no son necesarias o no son consideradas apropiadas en ese momento por el autor que, por supuesto, puede también descartarlas de pleno por disgusto o simple desconocimiento.

Muchos textos digitales, por su parte, se conciben como una creación simbiótica que se alimenta y nutre de las características propias de esa plataforma, algo que hemos podido comprobar a través de varios de los poemas y microcuentos recogidos en estas páginas. Los nanogéneros propios de una plataforma tan condicionada en sus recursos para el usuario como Twitter se conciben, así, como variaciones de géneros ya existentes que, a su vez, asimilan las características del formato digital. Cuando esto sucede, la literatura que surge es simbiótica y, por tanto, simétrica y bidireccional en su relación entre plataforma de publicación en el espacio web y el texto concebido: formato y contenido se definen mutuamente. Existe, por supuesto, un parasitarismo más común que establece una vinculación asimétrica, colonialista, en la que hay una fuerte independencia entre formato y contenido.

Pero, ¿hasta qué punto la tuitertura es una literatura concebida de manera completamente dependiente del formato de publicación y no como un uso de difusión sin más? Una tuitertura debe, para ser tal, integrar los recursos principales de la red social: vocativos mediante arroba, clasificación dinámica por *hashtags* y restricción de caracteres; solo así es posible constatar esa simbiosis plena, mutualista, entre la esfera de creación literaria y la esfera de Twitter. De lo contrario, estamos ante situación menos compleja en la que la microliteratura se trasvasa de la hoja a Twitter como medio de difusión, pero no como herramienta determinante en el proceso creativo ni en la idiosincrasia de los textos creados. Se debe establecer, por tanto, una oposición entre la tuitertura (simbiótica con la plataforma) y la literatura en Twitter (parasitaria en la plataforma), sin que esto implique en modo alguno una calidad literaria superior en una o en otra.

### Bibliografía

- ANÓNIMO, « 5,2 millones d'utilisateurs de Twitter en France. Le Brésil, deuxième pays après les États-Unis », *Semiocast*, [en línea], 31.01.2012, Disponible en: <URL: [http://semiocast.com/publications/2012\\_01\\_31\\_5\\_2\\_millions\\_d\\_utilisateurs\\_de\\_twitter\\_en\\_france](http://semiocast.com/publications/2012_01_31_5_2_millions_d_utilisateurs_de_twitter_en_france)>, [3.05.2013].
- BOGOST, Ian y MCCARTHY, Ian, «Bloomsday on Twitter. A performance of Wandering Rocks on Twitter and a commentary on both. Created with Ian McCarthy», *Bogost.com*, [en línea], 16.06.2008, Disponible en: <URL: [http://www.bogost.com/blog/bloomsday\\_on\\_twitter.shtml](http://www.bogost.com/blog/bloomsday_on_twitter.shtml)>, [3.05.2013].
- IRIARTE, Eduardo, *Ya falta menos para ayer*, Pamplona, Libros del Arga, 2013.
- ORIHUELA, José Luis, *Mundo Twitter*, Barcelona, Alienta Editorial, 2011.
- ORTEGA, Felipe y RODRÍGUEZ, Joaquín, *El potlach digital. Wikipedia y el triunfo del procomún y el conocimiento compartido*, Madrid, Cátedra, 2011.
- RODRÍGUEZ MÉNDEZ, José María, «El texto teatral como único soporte», en C. OLIVA (ed.) *El teatro español ante el siglo XXI*, Madrid, España Nuevo Milenio, 2002.
- TASCÓN, Mario y ABAD, Mar, *Twittergrafía. El arte de la nueva escritura*, Madrid, Catarata, 2011.
- KELLY, Ryan. «*Twitter Study Reveals Interesting Results About Usage – 40% is Pointless Babble*», *Pear Analytics. Internet Marketing Tools & Services*, [en línea], 12.08.2009, Disponible en: <URL: <http://www.pearanalytics.com/blog/2009/twitter-study-reveals-interesting-results-40-percent-pointless-babble/>>, [03.05.2013].
- WANG, Chunyan y YE, Mao y HUBERMAN, Bernardo, «From User Comments to On-line Conversations», *HP Labs Social Computer Research*, [en línea], 2001, Disponible en: <URL: <http://www.hpl.hp.com/research/scl/papers/comments/comments.pdf>>, [03.05.2013].

## Marcel Duchamp/Mario Bellatín: trayectos de *El gran vidrio*<sup>1</sup>

*Inés Sáenz y Christoph Singler*

**Resumen.** Este artículo analiza la cultura visual tal y como ésta se sitúa en la obra de Mario Bellatín. Tomamos como punto de partida el paradigma del giro icónico para entender que la imagen modifica e incluso pone en tela de juicio los procedimientos narrativos. Nuestra tesis es que en el caso de la obra de Bellatín, la escritura no busca crear efectos visuales, sino que está minada por la obsesión de la imagen. Bellatín forma parte de aquellos creadores herederos del “efecto Duchamp”, al explorar el lenguaje como una intersección donde se cruzan y se ponen en juego lo visible y lo decible.

**Palabras clave** Giro icónico, performance, cultura visual, representación, autoficción

**Résumé .** Cet article analyse la culture visuelle au sein de l’œuvre de Mario Bellatín. Notre point de départ étant le paradigme du tournant visuel, nous cherchons à comprendre comment l’image informe le texte, voire met à mal les procédés narratifs. Notre thèse consiste à dire que l’œuvre de Bellatín ne cherche pas à simuler des effets visuels, elle est plutôt minée par l’obsession de l’image. Bellatín fait partie des héritiers de l’«effet Duchamp», qui explorent le langage en tant qu’intersection où se croisent et sont mis en jeu le visible et le dicible.

**Mots-clés :** Tournant iconique, performance, culture visuelle, mise-en-scène, autofiction

La presente investigación trata de la presencia de la imagen en la mentalidad colectiva, es decir, de la cultura visual tal y como ésta se sitúa en la obra literaria. En este caso, la imagen no se considera un complemento del discurso –discurso en el sentido restringido de “texto”– sino un factor que modifica e incluso pone en tela de juicio los procedimientos narrativos. En 1959, el artista suizo Jean Tinguely lanza de un avión que volaba sobre Düsseldorf su manifiesto *Por la Estática*. El argumento es simple: “Todo se mueve, la inmovilidad no existe [...] Estén en el tiempo –permanezcan estáticos, permanezcan estáticos– con el movimiento”. Si la rotación de la Tierra es la constante, el moverse supone un riesgo de anular o de olvidar el movimiento de apoyo sobre el cual uno evoluciona.

El escritor argentino César Aira expone un argumento similar en su novela *Varamo*, al reconstruir la génesis de la obra canónica de la vanguardia panameña –apócrifa, hay que precisarlo. El autor de la supuesta obra maestra, un oscuro burócrata de un ministerio cualquiera, un hombre de origen chino que nunca había leído una obra literaria y mucho menos un libro de poemas, escribió su extraordinario poema –su única obra– en unas cuantas horas de la noche. Su encuentro con un grupo de editores especializados en la piratería será el origen de este prodigio. Aira los presenta como “exploradores permanentes de lo nuevo, del cambio. Ellos cambiaban constantemente, a tal punto que perdían de vista las razones del cambio y éstos se volvían la mayor parte del tiempo irrelevantes<sup>2</sup>”.

1. Partes de este artículo fueron publicadas por primera vez en nuestro texto «Après le tournant iconique. L’écriture chez César Aira, Lorenzo García Vega et Mario Bellatín», *L’objet littérature aujourd’hui*, <http://oblit.hypotheses.org/299>. Esta es una versión enriquecida.

2. AIRA, César, *Varamo*, Barcelona, Anagrama, 2002, p. 10.

El primer movimiento es trasplantado por un segundo, incluso un tercero y un cuarto; los diferentes movimientos parecen anularse pues no hay un eje principal que permita contar con un punto de referencia. ¿Se trata de un alegato a favor del movimiento o quizá es mejor no cambiar para estar en sintonía con el cambio? César Aira es uno de esos escritores que analizan incansablemente las leyes del relato, poniendo a prueba sus presuposiciones, y en evidencia las fisuras que el relato trata de llenar. En *Varamo*, el narrador señala no sin terror, que en el relato puede haber fragmentos completos de tiempo que quedan enterrados sin dejar huella; Aira está obsesionado en construir encadenamientos sin fisura alguna. Hay una tentativa de empujar al absurdo la articulación de las secuencias: cada vez que él llena un hueco crea otros. El relato pierde así su unidireccionalidad<sup>3</sup>.

Mario Bellatín es menos irónico que Aira, pero con una imaginación aun más desbordante en la construcción de sus relatos. Mientras que las reflexiones de Aira sobre las funciones y el estatuto de la imagen se mantienen en los límites del texto, Bellatín va más lejos pues traspasa la obra literaria. Bellatín imagina y crea proyectos cuya autoría se reparte entre diversos actores en una suerte de performance que Bellatín llama “una acción plástica” o “sucesos de escritura”: “todos aquellos actos que consisten en escribir sin utilizar los métodos clásicos de escritura como por ejemplo las palabras<sup>4</sup>”.

Dos muestras de los proyectos bellatinianos ejemplifican esos sucesos de escritura: la Escuela dinámica de escritores (2000-2010), fundada por él mismo; proyecto que “se sitúa en las fronteras, donde de algún modo se desdibuja aquello que conocemos como literatura y se forma un cuerpo en el cual el ejercicio de la escritura toma la categoría de práctica artística<sup>5</sup>” y el “Congreso de escritores duplicados” (2003), con el cual intentó desentrañar –por medio de un performance– la relación entre el texto y su autor<sup>6</sup>.

El principio de indeterminación rige la obra de Bellatín; sus textos son una fuente inagotable de incertidumbre. Bellatín gusta jugar con su identidad literaria y con frecuencia da pistas falsas. Su obra responde al principio de los libros-maleta de Marcel Duchamp: son condensados como si fueran muestrarios, y los textos que los componen son breves, como un parpadeo. Esta brevedad es importante para marcar las lagunas, los vacíos en los cuales descansa el relato. El lector tendrá que suplir ese vacío con hipótesis propias. La intriga pierde importancia, lo mismo sucede con la caracterización de sus personajes, pues su biografía es opaca, sabemos poco de ellos. Tenemos breves alusiones que nos ayudan a hacernos alguna idea de su físico o de algún rasgo de su carácter, pero no más. Algunos de sus personajes cambian de identidad sexual sin previo aviso y sin explicación alguna. Si Bellatín juega abiertamente con los estratos autobiográficos, están sin embargo más próximos a una estética minimalista. Esta estética pone en evidencia el silencio y su relación con la imagen y la palabra, logrando plasmar en la escritura lo que ya ha sido experimentado en las artes visuales y en la música minimalista: el trabajar con un número limitado de recursos, la repetición de pequeñas unidades, palabras, frases, a lo largo el texto, y la predilección por las formas simples<sup>7</sup>.

---

3. El modelo se encuentra en QUENEAU, Raymond, *Ejercicios de estilo*, Madrid, Cátedra, 1987.

4. BELLATÍN, Mario, *Disecado*, México, Sexto Piso, 2011, pág. 19.

5. *Id.*, *El arte de enseñar a escribir*, México, FCE, 2006, pág.9.

6. La puesta en escena del Congreso de escritores duplicados ha quedado documentada por el propio Bellatín en una edición bilingüe. *Escritores duplicados: narradores mexicanos en París = Doubles d'écrivains : narrateurs mexicains à Paris*, México, Landucci Editores, 2004.

7. BERNARD, Jonathan W, “The Minimalist Aesthetic in the Plastic Arts and in Music”, *Perspectives of New Music*, 1993, 31 no. 1 (winter), págs. 86–132.



## El giro icónico

Se puede afirmar que una gran parte de lo que acabamos de describir no contiene ninguna novedad: conocemos los dispositivos visuales de Mallarmé o de Apollinaire, la poesía concreta y otros avatares en los que se cruzan la escritura y su dimensión visual. Estas tentativas confirman el carácter de objeto de la literatura. Nuestra tesis es que en el caso de la obra de Bellatín, la escritura no busca crear efectos visuales, sino que está minada por la obsesión de la imagen, por la mirada, por la relación de poder que la mirada instauro entre el sujeto y el objeto. Nuestro autor explora el lenguaje como una intersección donde se cruzan y se ponen en juego lo visible y lo decible.

Su obra es sintomática de un cambio de paradigma en la creación artística que W. J. T. Mitchell ha llamado “el giro icónico”<sup>8</sup>. Mitchell no pone fecha a este giro o deslizamiento: lejos de decir que éste es un fenómeno contemporáneo, constata un primer síntoma en la obra de Wittgenstein y en la iconología de Panofsky, que intenta definir una especie de gramática de la imagen. Según Mitchell, dicho giro sería más bien una forma de reconocer a la imagen como un modo de representación cada vez más central en la cultura contemporánea, tanto en las ciencias como en las artes o simplemente en el contexto urbano y mediático.

Dicho giro contempla en particular la mirada, y plantea la relación entre representación y poder, entre el objeto mirado y el sujeto que mira. Su corolario es la visibilidad creciente del sujeto, el hecho de estar expuesto, ya constatado por la fenomenología de Merleau-Ponty. La subjetividad se trabaja como una puesta en escena<sup>9</sup>, sin que esto tenga por fuerza que coincidir con el registro teatral. La idea se encuentra más bien en el performance artístico. Mantiene el juego de roles y la ritualidad, pero desplaza el espacio escénico a lugares no institucionalizados.

Tal y como afirma Mieke Bal, hay que distinguir entre la “performatividad” y el “performance” por el rasgo ficcional inherente a todo performance<sup>10</sup>; si éste, en tanto práctica estética, busca la proximidad del mundo cotidiano, el acto performativo, siendo actividad social, pertenece al registro de lo serio (Austin y Searle). Por otra parte, Erving Goffman ha demostrado que la dimensión teatral forma parte de las interacciones sociales. El performance tendería hacia un discurso de lo verídico, tal y como se puede encontrar en la puesta en escena del ritual social, donde ambas prácticas se cruzarían: es lo que el performance intenta figurar.

Varias consecuencias se derivan para el relato, en todo caso, para aquellos escritores que se muestran cercanos a las artes visuales, o para aquellos que reflexionan sobre la cuestión de la mirada, la redefinición de la relación entre el sujeto-objeto; porque el objeto de esta relación representada impondrá en tanto que imagen una “presencia” que posee un poder sobre su creador. Mitchell percibe que en el debate sobre la visión, el observador será no sólo el origen sino también el producto de una serie de cambios de los dispositivos (tecnológicos) de la mirada. Si lo visual pone en suspenso al relato, también posee una historia que no escapa a lo narrativo.

Hay una oscilación constante entre el registro narrativo y el registro visual que permite discutir la cuestión del poder inherente a las formas de representación visual y discursiva. Una segunda cuestión tiene que ver con las modalidades propiamente dichas de la representación visual en el texto mismo. Si la oposición entre lo narrativo y lo visual se diluye en los textos “híbridos”, el relato, a semejanza del performance, elimina la “intriga”: ésta queda reducida al estado de un dispositivo de constelaciones en suspenso que el espectador-lector tendrá que agenciar.

8. MITCHELL, W.J.T., *Picture Theory*, Chicago, University of Chicago Press, 1994.

9. El concepto “puesta en escena” (*Mise en scène*) y su relación con la subjetividad se encuentra en BAL, Mieke, *Travelling Concepts in the Humanities. A Rough Guide*, Toronto, University of Toronto Press, 2002, págs. 96-98.

10. *Ibid.*, págs.174-212.

Dicho lo anterior, nos interesa discutir:

La oposición, clásica, entre el movimiento y la estática (la descripción, la imagen, la estructura); entre lo temporal y lo espacial.

La mirada, el poder de la mirada.

La cuestión de la autoridad en el texto y el juego de identidades autobiográficas, su multiplicación.

## El gran vidrio

En *El gran vidrio*<sup>11</sup>, se encuentran estos tres aspectos: la cuestión de la mirada y de la visibilidad, la suspensión del relato, y la multiplicación del autor en diversas identidades paralelas.

La obra de Bellatín nos ofrece una permanente experimentación, intercambio y disolución de fronteras entre el código verbal y el código visual. Hay una preocupación por explorar qué resulta de la asociación entre el lenguaje y las imágenes, inquietud netamente duchampiana en el sentido de que la interacción entre imagen y texto se vuelve parte fundamental de la representación. En el caso de los textos de Bellatín, la representación apela a un referente que es ilusorio, que no necesariamente valida lo real.

Tomemos como ejemplo sus tres autoficciones contenidas en *El gran vidrio*. La primera, “Mi piel luminosa”, narra desde la perspectiva de un niño/adolescente una serie de visitas a unos baños públicos en donde sus grandes genitales se convierten en objeto de contemplación. El segundo relato, “La verdadera enfermedad de la Sheika”, es una vorágine narrativa en la que se cuenta –entre muchas otras cosas– cómo Mario Bellatín vende a Playboy un sueño místico experimentado en un trance sufí. Por último, el tercer relato, “Un personaje en apariencia moderno”, está lleno de contradicciones de las que podemos decir que hay un Mario Bellatín que busca comprar un coche Renault 5 rojo, se narra como hombre y luego como mujer, y por último nos habla de sus proyectos, entre ellos la posibilidad de hacer su biografía filmada.

En “Mi piel luminosa”, Bellatín recrea su niñez a través de una imagen estática: aquella en la que el escritor se convierte en objeto de contemplación. La memoria del personaje es diagramática, sus recuerdos son una especie de lista de visiones y hechos que devuelven al lector imágenes esperpénticas del pasado, percepciones distorsionadas de cuerpos en extremo obesos o delgados, como si el escritor filtrara el recuerdo desde la óptica de unos espejos cóncavos. Las partes exuberantes del cuerpo como los labios maternos o los genitales infantiles, imágenes evocadas de manera obsesiva en el relato, aparecen como una analogía de la imposibilidad del recuerdo total. El relato recrea sin cesar estas imágenes en las que el autor se convierte en objeto de la mirada y del deseo de las mujeres adultas que lo contemplan sin reparos. Cabe mencionar, que en la colección “Los cien mil libros de Bellatín”, este relato cambia de título para incorporar el otro nombre de la gran pieza de Duchamp: “La novia desnudada por sus solteros... así”.

El conjunto de frases se ve rodeada por el espacio en blanco (editorial Anagrama) o interrumpida por el icono de una tijera (colección “Los cien mil libros de Bellatín”). La enumeración y el punto no sólo tienen una función sintáctica, sino que también sirven como detonadores y condensadores de imágenes. El signo de puntuación se convierte en un elemento visual que logra aislar al lector y provocarle la sensación de encontrarse espiando dentro del ojo de la cerradura, desde el cual puede observar el escenario enrarecido y húmedo de los baños de vapor y un espectáculo: la piel luminosa y los genitales del personaje que se queda inmóvil, convertido en un objeto de placer visual. El medio verbal

---

11. BELLATÍN, Mario, *El gran vidrio*, Barcelona, Anagrama, 2007. El título es una referencia directa a la obra maestra de Marcel Duchamp.



se corporiza, alcanzando la materialidad que tienen los objetos en las artes visuales. Aunque el título dado a este relato en “Los cien mil libros de Bellatín” remita a la pieza de “El gran vidrio”, creemos que la experiencia “voyeurista” en la que trabaja Bellatín guarda una correspondencia con aquella que vive el espectador cuando observa la obra póstuma de Duchamp titulada *Dados: 1. La cascada y 2. El gas del alumbrado*, pieza que trabaja con la cuestión de la mirada.

Pero, ¿quién es realmente el objeto y quién el sujeto en el acto de mirar? En estos juegos de la representación o “mise-en-scène”, hay una fusión total entre objeto y sujeto. En el caso del relato Bellatíniano, la alteridad en la representación visual queda invertida pues en este relato, el “yo” no es el sujeto activo que mira y habla, sino el objeto, el ser cosificado y pasivo que está siendo observado. Al mismo tiempo, ese “yo-objeto” es quien narra.

El personaje de la madre gravita en el texto como una presencia fantasmal cuya evidencia son los diferentes colores con los que pinta sus labios carnosos, y sus movimientos extraños, contorsionados, frente al cuerpo del hijo. Hijo/genitales-madre/boca. El espectáculo de ser percibidos en este juego de percepciones, roza con lo grotesco, con el esperpento.

Además del blanco de la página y del espacio entre las frases aisladas, el vacío se logra, paradójicamente, por el procedimiento de saturación de la voz narradora. Ese yo que narra con las limitaciones propias de un niño, es una voz apabullante en la narración. En el universo narrativo sólo una voz hace acto de presencia: ese yo que al narrar, se narra sin ceder espacio a ninguna otra voz. Hay ausencia total de diálogos, todas las voces son filtradas a través de ese “yo” especulador y aplastante. Sólo su voz, su percepción, su flujo de pensamientos y sus deducciones de rigurosa lógica tienen presencia. No hay espacio o cabida para la réplica, lo cual deja al lector en un estado de aislamiento: el mundo que vive a través de la escritura es ajeno al suyo. Las palabras van aislándolo hasta dejarlo completamente atrapado en la red urdida por la primera persona. Las relaciones de poder se invierten y quien mira –el lector– queda supeditado a la fuerza de la entidad observada.

Pero lo mismo sucede con la escritura de Mario Bellatín que, en el caso de las tres autoficciones de *El gran vidrio*, se adentra en un movimiento perpetuo, sin meta ni destino, sin punto de partida o llegada. Es una escritura nomádica, dinámica, fluida, que privilegia el proceso. El punto de partida y el punto de llegada se subordinan al camino, a la trayectoria que para el lector resulta imposible reproducir en términos argumentales. “Mi piel luminosa” se compone de 360 frases numeradas por el autor que se distribuyen de manera irregular dentro de las páginas. La cifra corresponde a los 360 grados del círculo: figura geométrica que forma el movimiento giratorio de los derviches, tema del segundo relato, “La verdadera enfermedad de la Sheika”, que relata un sueño contado varias veces. El relato del sueño de la Sheika desemboca en un laberinto de relatos –el del amigo Nuh muerto por el sida–, y en otro –el del hijo del dueño del perro que muere al caer de un paso en falso en el coro de una iglesia–, y en otro –el de la Cherifa que es atropellada al salir de la mezquita–, relato que a su vez proviene de otro que lo ha creado, que es un sueño premonitorio..., y en otro, el de la Sheika neoyorkina que sale de casa del plomero y desata una serie de suposiciones del narrador, y en otro: el enojo de la Sheika y de su compañera porque ha salido publicado el sueño en el *Playboy*, lo cual evoca otro enojo, el de la señora y su esposo que son personajes de su último libro. Al final de la tercera autobiografía, las historias vuelven a ser contadas. El relato gira en círculos.

El juego de las miradas se repite en la tercera autobiografía, titulada “Un personaje en apariencia moderno”. En esta ocasión, Mario Bellatín cuenta sus andanzas en búsqueda de un Renault 5 rojo y evoca sus proyectos, entre ellos su biografía filmada al *mismo* tiempo que discute su concepto de autobiografía. Por momentos es también una niña-muñeca que se ve obligada por su padre a bailar danzas folklóricas para retardar el inevitable desalojo de su departamento. La ciudad habitada aparece como una infinidad de zonas cartografiadas por una niña que ha vivido junto con su familia una larga

historia de desalojos:

Recuerdo que al arrendador solían sentarlo en uno de los cojines principales, furioso, y yo comenzaba a mover mi cuerpo haciéndome pasar por una verdadera marioneta. Tras, tras, tras, daba unos pasos hacia la izquierda... tras, tras, tras, daba otros hacia la derecha. En el techo de la sala mi padre había instalado un ingenioso sistema integrado por delgadísimas cuerdas de nailon que daban la impresión de que mis pasos eran comandados por alguien con mucho talento en aquel arte. Sin embargo, ninguno de los propietarios a quienes les bailé cambió nunca de opinión. Esperaban a que terminara el espectáculo completo, algunos duraban cuatro horas o más, los más largos eran los que trataban de demostrar mis sentimientos hacia la madre naturaleza<sup>12</sup>.

Si en el primer relato se experimenta con la imagen estática, en esta ocasión se incorpora el movimiento, en un performance que involucra el tiempo, el espacio y el público receptor. El autor-narrador desafía el tiempo, desea retardar el tiempo del desalojo, retardar el desenlace.

Es preciso señalar una coincidencia más de Bellatín con Marcel Duchamp: el travestismo en el juego de las identidades. Así como Bellatín, que al hablar de sí puede pasar de ser “él” a ser “ella”, Duchamp tomaba en ocasiones el nombre de Rose Sélavy:

Quería cambiar de identidad y lo primero que se me ocurrió fue tomar un nombre judío. Como era católico fue un gran cambio pasar de una religión a otra. Nunca encontré ningún nombre judío que me convenciera del todo y se me ocurrió algo: por qué no cambiar de sexo. Era mucho más fácil. Por eso el nombre de Rose Sélavy. [...] Era puro juego de palabras<sup>13</sup>.

La representación del yo es afín al trabajo realizado por la vanguardia norteamericana de los años '60 (Robert Morris, por ejemplo) o bien al trabajo de la fotógrafa Cindy Sherman, en donde hay todo un cuestionamiento sobre la representación y la autorrepresentación. Al igual que los artistas mencionados, Mario Bellatín explora el “yo” como un espacio de experimentación y teatralidad sin plantear una solución de continuidad. Hay un deseo de neutralizar toda huella de autobiografía y de identidad personal, o al menos de debilitarla. Se trata más bien de una puesta en escena de la subjetividad.

## Conclusión

En los relatos de Bellatín se construye una serie de superposiciones de recuerdos que se cruzan sin ocupar un lugar preciso en el encadenamiento de secuencias narrativas: un relato sin cronología o bien cronologías múltiples. *El gran vidrio* busca los efectos de transparencia/opacidad, una composición que alterna la velocidad y la estática, una simultaneidad entre varios estratos cronológicos donde se abole toda jerarquía. Las imágenes o las metáforas pueden subsistir como fragmentos erráticos. ¿Se trata entonces de la fabricación de presente –anular el antes y el después–, o bien de un esfuerzo por crear una especie de imagen narrativa?

Se cuestiona la noción de autoridad que funda el relato. No se trata de la muerte del autor, sino la multiplicación de sus representaciones. La puesta en escena pone en la trinchera al objeto expuesto. En un segundo momento, el sujeto convertido en objeto intenta escapar de la mirada y se multiplica.

---

12. BELLATÍN, Mario, *El gran vidrio*, op.cit., pág.127.

13. CABANE, Pierre, “A través del Gran Vidrio”, *Conversando con Marcel Duchamp*. Trad. Laureana Toledo, México, Galería Kurimanzutto, 2006, pág. 59.

El relato da rienda suelta a la exploración de las identidades virtuales de ese yo. El relato se centra en un punto temporal impreciso, fluctuante, en el que el narrador recrea la experiencia de ser observado. Es aquí donde habrá que buscar la relación entre el texto autoficcional y el giro icónico.

La escritura de Bellatín hace realidad una utopía: que la imagen estática adquiera voz. La transparencia del medio verbal se corporiza, alcanza la solidez que tienen los objetos en las artes visuales. Este argumento va en la línea que propone W.J.T. Mitchell cuando habla del giro icónico: desde el punto de vista semántico, no hay diferencia entre textos e imágenes cuando se trata de producir un efecto en el receptor. Los “actos de habla” (narración, argumento, descripción, exposición, etc.) no pertenecen a un medio específico. O bien, el miedo a la *ekphrasis*, que Mitchell pone de relieve en sus reflexiones, se vuelve obsoleto desde el momento en que el objeto de la mirada se apropia de la palabra.

Interesa sobreponer a las ideas de Mitchell, las observaciones que hacen tanto Reinaldo Laddaga en su libro *Espectáculos de realidad*, como Graciela Speranza en *Fuera de campo*, sendos estudios sobre la narrativa y el arte latinoamericanos, pues sus ideas abren un campo más vasto a los estudios de textos contemporáneos que se desbordan del concepto de libro o de escritura, de “libros del final del libro”, como lo es el caso de la obra de Mario Bellatín<sup>14</sup>.

Graciela Speranza percibe un cambio de paradigma: tanto las artes visuales como la literatura y el cine argentinos se desbordan de sus medios y lenguajes específicos para encontrar en el fuera de campo una energía liberadora, herencia desviada –nos dice Speranza– del arte de Duchamp. Más allá de las obras argentinas, creemos que la obra de Bellatín forma parte del “efecto Duchamp”. Para entender la afirmación de Speranza, es necesario acudir a los planteamientos de Laddaga, que nos permite hacer el cruce de una región a otra.

Las ideas de Laddaga nos ayudan a entender que hay otra manera de ver la relación de los lectores con la obra de Bellatín, no tanto desde la retórica de la lectura sino más bien desde la retórica de la visita, como si Bellatín quisiera que sus libros fueran los portales de un sitio al que se puede acudir como se acude a una galería, o como se ingresa a un espacio virtual. En ese sentido, abrir uno de estos libros equivaldría a asistir a un espectáculo, donde un artista realiza sus “números” o “espectáculos de realidad”.

La obra de Bellatín, al igual que la de César Aira, Joao Gilberto Noll, Washington Cucurto o Dalia Rosetti, todos ellos estudiados por Laddaga, es un arte menos propenso a realizar obras que a diseñar experiencias:

Estos son libros que se escriben en una época en que, por primera vez en mucho tiempo, no está claro que el vehículo principal de la ficción verbal sea lo impreso: en la época del internet [...], de la extensión de las pantallas en todos los espacios, de la emergencia de un continuo audiovisual, una atmósfera de textos, visiones y sonidos envuelve el menor acto de discurso. La letra escrita no está enteramente aislada de la imagen y del sonido. Esta es la literatura de una época en la cual un fragmento de discurso está siempre ya atravesado por otros<sup>15</sup>.

Laddaga no se refiere a la intertextualidad, sino al cruce de textos e imágenes sin que sus bordes queden delimitados. Este tipo de textos se está gestando con tal fuerza, que obliga a Laddaga a formular la siguiente hipótesis: “Nos encontramos en el trance de formación de un imaginario de las artes verbales tan complejo como el que tenía lugar hace dos siglos, cuando cristalizaba la idea de una literatura moderna<sup>16</sup>”.

14. LADDAGA, Reinaldo, *Espectáculos de realidad. Ensayo sobre la narrativa latinoamericana de las últimas décadas*, Buenos Aires, Beatriz Viterbo, 2007, pág.19.

15. LADDAGA, Reinaldo, *Espectáculos de realidad, op. cit.*, págs. 19-20.

16. *Ibid.*, pág. 21.

Queda una última cuestión que Bellatín propone y a la que habrá que poner atención para entender la propuesta estética de su escritura. En su novela *Shiki Nagaoka: una nariz de ficción*, sugiere que toda obra literaria debe pasar por la prueba de la traducción, único medio de demostrar que la sustancia no se adhiera solamente a las palabras<sup>17</sup>.

---

17. BELLATÍN, Mario, *Shiki Nagaoka: una nariz de ficción*, Buenos Aires: Ed. Sudamericana, 2001.

## Referencias bibliográficas

- AIRA, César, *Varamo*, Barcelona, Anagrama, 2002.
- BAL, Mieke, *Travelling Concepts in the Humanities. A Rough Guide*, Toronto, University of Toronto Press, 2002.
- , "Acts of Memory. Performing Subjectivity", *Boijmanbulletin*, vol. 001 no. 002, 2001.
- , *Double Exposures: the subject of Cultural Analysis*, New York, London, Routledge, 1996.
- bellatín, Mario, *Disecado*, México, Sexto Piso, 2011.
- , *El arte de enseñar a escribir*, México, FCE, 2006.
- , *Escritores duplicados. Narradores mexicanos en París. doubles d'écrivains. Narrateurs mexicains à Paris*, México, Landucci Editores, 2004.
- , *El gran vidrio*, Barcelona, Anagrama, 2007.
- , *Shiki Nagaoka: una nariz de ficción*, Buenos Aires, Sudamericana, 2001.
- BERNARD, Jonathan W, "The Minimalist Aesthetic in the Plastic Arts and in Music", *Perspectives of New Music*, 1993, 31 no. 1 (Winter), pp. 86–132
- CABANE, Pierre, "A través del Gran Vidrio", *Conversando con Marcel Duchamp*. Trad. Laureana Toledo, México, Galería Kurimanzutto, 2006.
- , *Entretiens avec Marcel Duchamp*, Paris, Belfond, 1967.
- DELEUZE, Gilles, *L'image-mouvement. Cinéma 1*, Paris, Editions de Minuit, 1983.
- LADDAGA, Reinaldo, *Espectáculos de realidad. Ensayo sobre la narrativa latinoamericana de las últimas décadas*, Buenos Aires, Beatriz Viterbo, 2007.
- MITCHELL, W. J. T., *Picture Theory*, Chicago, University of Chicago Press, 1994.
- , *What do Pictures want? The Lives and Loves of Images*, Chicago y Londres, University of Chicago Press, 2005.
- QUENEAU, Raymond, *Ejercicios de estilo*, Madrid, Cátedra, 1987.
- SONTAG, Susan, *Sur la photographie*, Paris, C. Bourgois, 1983.
- SPERANZA, Graciela, *Fuera de campo. Literatura y arte argentinos después de Duchamp*, Buenos Aires, Anagrama, 2006.



## Espacios fronterizos y zonas de contacto entre el lenguaje coreográfico y poético: una dialéctica del movimiento a la escritura, de la palabra a la danza

*Alba Aude Naef*

**Resumen:** La puesta en diálogo de las escrituras poéticas y coreográficas permite cuestionar los fundamentos de la creación artística mediante un distanciamiento de la relación cotidiana del ser al mundo, y observar las interacciones entre el sujeto y el mundo que lo abraza. La mirada poética enfoca un perímetro del paisaje, tanto espacial como conceptual, y conduce a una pluralidad de lecturas. En la danza, la transformación de la sensación ordinaria del movimiento en un gesto cargado de intención, permite transmitir un significado y abrir una vía interpretativa.

En su obra, el escritor-poeta Andrés Neuman interroga formal y temáticamente la noción de frontera y de simultaneidad de temporalidades y de espacios. Considera lo eterno en lo efímero, a modo de diálogo con la danza comprendida como escritura instantánea que no deja más huella de su emisión que el recuerdo inmaterial de su imagen.

**Palabras claves:** Andrés Neuman, danza y literatura, espacio, fronteras, lenguaje, límites, migraciones, movimiento, poesía, símbolo.

**Résumé :** Le dialogue entre les écritures poétiques et chorégraphiques permet de questionner les fondements de la création artistique et d'observer le parcours qui s'effectue entre le sujet et le monde qui l'embrasse. Ces deux types d'écriture impliquent un mouvement de déplacement de la relation quotidienne au monde. Le regard poétique se focalise sur un périmètre du paysage, aussi bien spatial que conceptuel, et amène une pluralité de lectures. Dans la danse, la transformation de la sensation ordinaire du mouvement en geste chargé d'intention, permet de véhiculer le signifié et d'ouvrir une voie interprétative.

Dans son œuvre, l'écrivain-poète Andrés Neuman interroge de façon formelle et thématique la notion de frontière et la simultanéité des temporalités et des espaces, en dialogue avec la danse comprise comme écriture instantanée qui ne laisse comme trace de son émission que le souvenir immatériel de son image.

**Mots-clés :** Andrés Neuman, danse et littérature, espace, frontières, langage, limites, migrations, mouvement, poésie, symbole.

La danse n'est pas seulement un objet à comprendre et à cerner, elle-même "rend lisible" les autres langages de l'art. Le corps du danseur est un véritable outil de déchiffrement qui questionne toutes constructions de l'imaginaire.

Laurence LOUPPE, *Poétique de la danse contemporaine*

Technique dans son principe, symbolique par ses conséquences, [le geste] apparaît [...] comme matrice de l'univers symbolique: en l'espèce par l'écriture, ce dessin merveilleux et abstrait qui, de se supprimer comme tel, fait le sens.

Michel GUÉRIN, *Philosophie du geste*

El contacto entre distintos espacios en el mundo actual, bien sea geográficos, genéricos o temporales, desemboca en una afluencia de propuestas transdisciplinarias, reflejo o expresión de una época marcada por una simultaneidad de lenguajes y miradas. La escritura coreográfica se puede considerar como una expresión sintetizadora, así como una invitación a un nomadismo de miradas. El movimiento esboza pensamientos de forma orgánica y materializa conceptos. El acto de danza formula una reflexión espacial mediante gestos, dibujando el aire y arraigándose a lo terrenal. Bailar se convierte así en el trampolín de una exploración hacia una dimensión espiritual. El bailarín se inscribe en el paisaje y emite con su propio cuerpo signos distintos a las palabras, mientras propone al espectador una lectura visual, donde se solicitan emociones que despiertan una reflexión intelectual.

Partiendo de la idea del cuerpo físico como vía de entrada en el campo de la abstracción, observamos un paralelismo entre el paso del movimiento cotidiano a la danza –mediante un lenguaje coreográfico hecho de imágenes encarnadas en el cuerpo del bailarín–, y la mirada poética sobre lo real, como manera de extraer del paisaje cotidiano elementos que van a convertirse en la materia de la composición, en el contexto de la creación literaria. El acceso a una dimensión extracotidiana, partiendo de elementos procedentes del mundo real, aparece como fundamento de la creación artística, tanto en el contexto coreográfico como literario. Por otra parte, la transformación de la sensación de lo cotidiano en el gesto coreográfico constituye la raíz de la danza y lo que la distingue del movimiento ordinario. El gesto, cargado de intención, viene a ser vehículo de un significado y deja una vía abierta a la interpretación. En esta misma dirección, la mirada poética sobre lo real, como una ventana abierta, enfoca a su vez una parte del paisaje, tanto espacial como conceptual, para dar paso a una pluralidad de lecturas.

La propuesta de entablar un diálogo entre la voz del cuerpo del bailarín y las palabras del texto literario y poético, cuestiona la relación entre grafías de distintas procedencias y sus lecturas, tanto en el espacio de la página como del escenario. Así, partiendo del interés de interrogar la contigüidad entre el lenguaje corporal y verbal, con una mirada coreográfica en diálogo con obras literarias, cuestionamos desde distintos enfoques la relación entre la escritura literaria, poética, y coreográfica, como manera de aportar una mirada nueva que prolongue el campo de ambas expresiones.

El alcance de un nivel de abstracción a través del cuerpo en la danza, así como las analogías de forma, contenido y perspectivas presentes en los lenguajes coreográfico y poético, nos llevan a cuestionar las fronteras entre disciplinas, en el contexto de la creación artística. Así, partiendo de la



temática de los espacios limítrofes entre expresiones de naturaleza y géneros diversos, nuestra reflexión halla su continuidad en la obra poética y literaria del escritor hispano-argentino Andrés Neuman. La obra del escritor plurigenérico integra movimiento, tanto a nivel temático como formal. La temática de las migraciones humanas abarcada por Neuman mediante un diálogo de una orilla a otra, parte de su propia experiencia migratoria, llevada a una dimensión universal en su escritura. En esta misma idea de pluralidad de espacios, su inscripción en diversos géneros literarios resuena con la presente reflexión sobre las zonas limítrofes de los lenguajes coreográficos y literarios. El motivo del movimiento, fundamental e inherente a la danza, aparece como un elemento intrínseco a la escritura de Neuman, marcando una correlación entre la creación literaria, poética, y el lenguaje coreográfico, fuente de una posible reflexión dialogada entre dichas expresiones. La escritura de Neuman abarca el movimiento, tanto desde la temática de las migraciones, como a nivel formal, al perturbar los límites entre géneros, formas y espacios. En su obra literaria –tanto en textos poéticos como en las novelas *Una vez Argentina* o *El viajero del siglo*–, su escritura transmite una sensación de simultaneidad de espacios y tiempos.

Por otra parte, el escritor se desplaza con naturalidad de un género a otro, aun dentro de una misma obra. El carácter móvil de su escritura, al conjugar poesía, narrativa, ensayo, cuento, desemboca en una reflexión metaliteraria, mientras genera la coexistencia de distintas voces.

Considerando las fronteras geográficas y culturales como la materialización de la división territorial entre disciplinas y géneros en el ámbito literario y artístico, vemos cómo el autor propone perturbar la noción de frontera y de territorios, al jugar con sus límites y al trasladarse de un espacio a otro, del mismo modo que manifiesta su origen e identidad plural a nivel geo-cultural.

La propuesta de un encuentro entre lenguajes poético, literario y coreográfico encuentra así su cauce en la obra del autor hispano-argentino, cuyo carácter plural se alimenta de movimiento, raíz de la danza y de las migraciones humanas. De manera significativa, su obra abarca una reflexión metaliteraria que cuestiona los perímetros de la creación artística, tanto del lado de su emisión como de su recepción. Predomina la noción de espacio en nuestro estudio, y su derivada puesta en cuestión.

### El lenguaje poético y coreográfico, del símbolo a la escritura

La vérification de l'idée (ou de la métaphore),  
c'est la naissance du mouvement.

Wilfride PIOLLET, *Le pan poétique des muses*

Partiendo de la idea de que todo lenguaje implica una escritura, la coreografía cuestiona los fundamentos de sus posibles grafías. La relación entre escritura y movimiento aparece en la misma raíz de la palabra “coreo-grafía”, desde la noción de grafía, como compendio de dibujos y signos constitutivos de una escritura espacial. De este modo, podemos interrogar la naturaleza de lo que se escribe en danza, así como el objeto en el cual se fundamenta la escritura coreográfica y su modo de representación. La cuestión de la imagen y de los símbolos, elementos fundamentales tanto en el texto poético como en la danza, une ambas expresiones e introduce una reflexión sobre la recepción del lenguaje metafórico y simbólico por parte del público –tanto lector como espectador–, es decir su manera de descifrar los signos que componen la creación artística, su lectura convirtiéndose en re-escritura de la obra. La transformación de la sensación de lo cotidiano se puede considerar como la raíz de la danza y lo que la distingue del movimiento ordinario, el gesto viniendo a ser vehículo de un significado, cargado de intención, y dejando vía abierta a la interpretación. La recepción de la obra por parte del público y su

lectura se basan en el desciframiento del significado del gesto, de su lectura simbólica, su análisis, o su asimilación y resonancia en un estrato del inconsciente. En este sentido, la poesía comparte con la danza la idea de un lenguaje extra-cotidiano que traslada a otro contexto los signos del discurso, llevándolos al espacio de la creación que se alimenta de lo real para trascenderlo: “Des mouvements quotidiens du corps humain jusqu’à la danse, il y a juste un pas. L’homme en choisit quelques-uns pour les reproduire sur une scène [...]”<sup>1</sup>.

De manera contigua, la mirada poética, lejos de establecerse en paisajes conceptuales, extrae del plano de lo cotidiano elementos que van a convertirse en el horizonte de una recreación del mundo. El paso a una dimensión extracotidiana, partiendo de elementos procedentes del mundo real, aparece en efecto como fundamento de la creación artística, tanto en el contexto coreográfico como literario.

La danza constituye así un puente empírico entre la realidad física y conceptual, y valida el hecho de que la presencia de un lenguaje conlleva la transmisión de una escritura, sea cuál sea su modalidad: “la danse n’est pas dépositaire de signification mais en produit à chaque fois qu’elle est exécutée”, señala la coreógrafa y pedagoga Isabelle Launay. El gesto<sup>3</sup> escapa a un significado predeterminado y se convierte en interrogación, materia de un juego coreográfico y poético.

La función de lenguaje en danza plantea la idea del cuerpo como signo, revistiéndose el movimiento coreográfico de las nociones de significante y significado. En efecto, la danza reúne en sí un plano material y espiritual. La secuencia gestual deja aparecer imágenes a través del gesto de danza –simbólico y objetivado–, fruto del discurso corporal:

Le danseur est la métaphore de l’homme parlant. Il devient le théâtre de ce battement des opposés, le lieu du passage enivrant, indéfiniment recommencé, de l’un à l’autre, la scène où se joue la rencontre du visible et de l’invisible, du corps et du symbole qui le double<sup>4</sup>.

La cuestión de la imagen y de los símbolos, elementos fundamentales tanto en el texto poético como en la danza, une ambas expresiones e introduce una reflexión sobre la recepción del lenguaje metafórico y simbólico por parte del público –tanto lector como espectador.

La recepción de la obra por parte del público y su lectura, se basan por consiguiente en el desciframiento del significado del gesto, partiendo de una lectura simbólica, del análisis, o de la asimilación y resonancia en un estrato del inconsciente. Michel Guérin en la *Philosophie du geste* plantea en este sentido una directa correlación entre gestualidad y símbolo:

Technique dans son principe, symbolique par ses conséquences, [le geste] apparaît [...] comme matrice de l’univers symbolique: en l’espèce par l’écriture, ce dessin merveilleux et abstrait qui, de se supprimer comme tel, fait le sens<sup>5</sup>.

A modo de respuesta y como lo plantea France Schott-Billmann en su ensayo *Le besoin de danser*, la

1. BOLLACK, Jean, *Angelin Prejlocaj, Chorégraphe*, Paris, Arman Colin, 1992, pág. 30.

2. GIURCHESCU, Anca, *Le symbole de la danse comme moyen de communication*, in «Figures de l’Art», N°3, 1997-98, pág. 270.

3. “Le geste”, traducido aquí por ‘gesto’, remite en nuestro estudio a la acepción francesa del término, es decir un movimiento corporal, no exclusivamente referido a una expresión del rostro como suele ser el caso en el idioma castellano. Adoptamos la primera acepción del diccionario de la Real Academia Española: “gesto (Del lat. *gestus*), 1. m: Movimiento del rostro, de las manos o de otras partes del cuerpo [subrayamos] con que se expresan diversos afectos del ánimo”, en referencia al término francés en la primera definición del Larousse de la Langue française: “geste, nom masculin (latin *gestus*): 1. Mouvement du corps, principalement de la main, des bras, de la tête, porteur ou non de signification: faire des gestes parlants”.

4. SCHOTT-BILLMANN, Françoise, *Le besoin de danser*, Paris, Odile Jacob, 2001, pág. 195.

5. GUERIN, Michel, *La philosophie du Geste*, Arles, Actes Sud, 2011, pág. 21.

forma recibida en danza –la técnica–, presenta el enunciado gestual y rítmico, mientras que la diferencia individual de cada intérprete se expresa en la enunciación. La danza adquiere así una función de lenguaje –sin reducirla a un valor puramente funcional–, en el cual cada bailarín puede decir su singularidad a través de un código colectivo. La noción de enunciación como expresión de singularidad, encuentra un eco en la voz poética, cuya subjetividad traduce una visión de la realidad enfocada desde el prisma de la mirada del poeta.



© Imagen nr.1, *Huellas Alba I<sup>6</sup>*

La poesía comparte con la danza la idea de un lenguaje extra-cotidiano que traslada a otro contexto los signos del discurso, llevándolos al espacio de la creación que se alimenta de lo real para trascenderlo. Prejlocaj, en su concepción coreográfica, se distancia del principio de *imitatio* e inscribe el movimiento en un *a priori* alejado de la realidad comprendida como espacio ajeno a la danza. Así, la imagen se anticipa a la realidad y se introduce en la danza como manera de traducir lo real y apropiárselo, más allá de una búsqueda de reproducción; se trata de entender el mecanismo orgánico o mecánico del movimiento para darle materia. A modo de ejemplos, comprender –en la idea de llevar consigo, en su piel y hacer cuerpo con– la manera en que un objeto rueda por el suelo, reparar en el origen de la fluidez de un movimiento de algas en el mar, del pulso de las olas, o seguir aprendiendo del eje fijo de una veleta que mantiene el mismo ángulo sea cual sea la velocidad de la rotación de sus alas y su inclinación, como imagen de los giros que da el bailarín. La relación metafórica que tiene la danza con lo real se expresa en la manera en que el cuerpo del bailarín dialoga con elementos de la realidad y los desplaza a un nivel de figuración, jugando con el plano material y los significados. Partiendo de la imagen física del funcionamiento de un objeto real, el coreógrafo, de manera similar al poeta, hace visible y tangible el símbolo que conlleva. Mediante la distorsión del objeto o su enfoque particular, y según la orientación de su mirada, tanto el coreógrafo como el poeta, juegan con el deseo de hacer visible. Así, al igual que

6. JIMÉNEZ, Eva, Fotografía numérica, IMG\_2569.JPG, Sevilla, Estudio Los Corralones, 2014.



en la pintura, la danza implica una mirada distanciada de la realidad para llegar a expresarla desde una sensación física, material. En esta misma idea, Picasso considera que hace falta atravesar lo que ve la gente, la realidad, para llegar a ver lo invisible que el objeto por su presencia oculta. En efecto, la ausencia de objeto convoca los recursos de la imaginación y nos adentra en un nivel metafórico que permite ver más lejos, captar desde una dimensión paralela imágenes que cobran vida y se cargan de sentido. Del mismo modo, un cuerpo en movimiento inscrito en un contexto extra-cotidiano como lo sería un escenario, sin perder contacto con la realidad que habita, se distancia de lo real para llegar a lo universal: “Nullement possessif à l’égard du modèle, l’artiste opère une mise à distance du réalisme pour accéder à une autre vérité<sup>7</sup>”, escribe France Schott-Billman, como manera de dialogar con el inventor del cubismo.



© Imagen nr.2, *Huellas Alba II*<sup>8</sup>

### **Zonas limítrofes e identidad, fronteras y espacios móviles en la obra de Neuman y en la danza**

Reconociéndose en la tradición literaria argentina, mientras conoce la experiencia de una emigración hacia España, con la consecuente adquisición de una doble identidad cultural, Andrés Neuman elabora una poética de la frontera, explorando en su ensayo *Cómo viajar sin ver* el motivo de la despedida que concibe como pequeña muerte y nuevo renacer en simultáneo:

Despedirse es un modo de ensayar la muerte, pero también cierta clase de resurrección. Las despedidas en un aeropuerto tienen algo angustiante y a la vez liberador. Nos quedamos sin nada para abordar un posible todo<sup>9</sup>.

---

7. SCHOTT-BILLMANN, France, *op. cit.*, págs. 132-133.

8. JIMÉNEZ, Eva, Fotografía numérica, IMG\_2379.JPG, Sevilla, Estudio Los Corralones, 2014.

9. NEUMAN, Andrés, *Cómo viajar sin ver*, *op. cit.*, pág. 18.

Neuman formula de esta manera una poética de la desnudez como punto de partida, bajo la modalidad de la duda, del “no saber”, tal como lo encontramos en los poemas de *No sé por qué*<sup>10</sup>. La nada se convierte en una herramienta, al alcance de un nuevo espacio que conquistar: el espacio interior del ser despojado de su pasado, mientras ignora su porvenir. De esta manera, la escritura de Neuman se orienta hacia una poética del presente absoluto. La condición móvil y efímera del ser se aplica también al personaje de Hans en *El viajero del siglo*, personaje que se define como viviendo en una frontera, y expresa su necesidad de viajar con las palabras siguientes: “Creo que si sabes adónde vas y qué harás, lo más probable es que termines sin saber quién eres<sup>11</sup>”. En esta misma idea de perpetuo movimiento, Maurice Béjart dice:

L'erreur consiste à se représenter l'être comme un état statique, tandis qu'une existence est en mouvement, le résultat d'une aspiration, d'une inspiration, d'une invitation venue d'ailleurs. C'est pourquoi au mot *être*, il convient de préférer le mot *naître*, car nous ne cessons de naître et de co-naître<sup>12</sup>.

El bailarín “muda su origen” constantemente en el acto de bailar que podemos resumir técnicamente al traslado del peso del cuerpo de un punto a otro del espacio. Al anticipar su punto de llegada en un continuo y simultáneo movimiento de llegada-despedida, el bailarín experimenta una sensación que encuentra su eco en los versos de un poema de Neuman: “Qué tarea / Ir mientras voy llegando, / Quedarme cuando acabo de salir<sup>13</sup>”.



© Imagen nr.3, Huellas Alba III<sup>14</sup>

10. *Id.*, *No sé por qué*, Buenos Aires, Ediciones del Dock, 2011.

11. *Id.*, *El viajero del siglo*, Madrid, Alfaguara, 2009, pág.121.

12. BEJART, Maurice, *L'esprit danse, Entretiens avec René Zard*, Lausanne, Paroles Vives, La Bibliothèque des Arts, 2001, pág. 58.

13. NEUMAN, Andrés, *No sé por qué, op. cit.*, pág.10.

14. JIMÉNEZ, Eva, Fotografía numérica, IMG\_2583.JPG, Sevilla, Estudio Los Corralones, 2014.

A modo de diálogo con los versos citados, el escritor comparte su percepción de una posible simultaneidad de raíces y migraciones sin incompatibilidad. Como lo afirma Neuman al referirse a la función de los pies, “alguien puede llevar consigo a su viaje sus raíces, lo cual se hace visible en la danza. Hay algo de búsqueda cubista en la coreografía, algo de utopía, como queriendo unir más de un espacio y de un tiempo, estar en más de un lugar a la vez<sup>15</sup>”. La visión de la experiencia migratoria que tenemos en la danza nos conduce al siguiente verso del poemario *No sé por qué*: “tengo más de dos pie, igual que todo el mundo<sup>16</sup>”.

De manera significativa, Andrés Neuman se define a sí mismo como un escritor migratorio. A nivel temático ha tratado con mayor profundidad la cuestión de las migraciones, tanto en *Bariloche*, como en *Una vez Argentina* y *El viajero del siglo*, para citar de modo no exhaustivo el campo de la narrativa. Sin embargo, Neuman se considera como escritor migratorio o fugitivo ante todo a nivel formal y en su manera de enfocar su trabajo. Empieza un libro con la sensación de nunca haber escrito nada anteriormente, “como si abandonara el libro que acab[a] de terminar, con la idea de no permanecer, de autodesterrar[se] de una forma y provocar[se] una extranjería continua<sup>17</sup>”.

El motivo del movimiento a raíz del presente estudio y visible hasta en la aparente quietud de una estatua, remite a la cuestión de la frontera. La movilidad y la quietud, el origen y las migraciones, el viaje y las raíces, son tantos elementos fundamentales de la danza comprendida como experiencia migratoria sobre el espacio escénico, según lo formula el autor del verso “tengo un pie que no germina<sup>18</sup>”. En efecto, podemos observar cómo el movimiento inherente a la expresión coreográfica se manifiesta en la poética de Neuman que une los espacios en el mismo desplazamiento de su escritura. El autor plurigenérico condensa en su trayectoria literaria la cuestión de la movilidad, esencial tanto en el acto de danza y en la mirada poética, como en la existencia humana.

Movimiento, movilidad y fronteras nos invitan a desplazarnos de nuestra propia postura, para depositar una mirada asombrada sobre el mundo en que nos inscribimos y dialogar con él desde zonas fronterizas. Así, la imagen comprendida como elemento intrínseco a la danza implica considerar una postura como punto de vista, tal como lo afirma la coreógrafa Martha Graham, pionera del Modern Jazz. Partiendo de la huella que los pies de bailarines y coreógrafos dejan sobre el suelo, alcanzamos cuestiones trascendentes, tanto acerca del lenguaje –manifestación inmaterial de la inscripción física del hombre–, como de la creación artística en su diálogo con el mundo. La danza y la poesía aparecen entonces como el despliegue de posibles escrituras y lecturas, tanto corporales como verbales y conceptuales, mientras formulan la relación física del ser al mundo.

De manera contigua y desde una perspectiva socio-coreográfica, el bailarín Prejlocaj considera que el hombre se pone a bailar para convertirse en otro, para cambiar de estado y sacar de sí un reflejo, una imagen que a su vez le parece y no le parece. En ese mismo sentido, la escritura de Neuman abarca el concepto de otredad y de origen, bien sea a través de sus personajes, a menudo visitados por experiencias transitorias, o en el mismo acto de escritura. Más allá del concepto de origen presente en la poesía (desde Giambattista Vico que considera una primera etapa del lenguaje asociado a la edad de los dioses), Neuman representa la noción de origen como punto de referencia que se tiene a las espaldas. El escritor insiste en la idea de referencia, y no de esencia a la que habría que volver, “lo cual sería algo estático, y escribir con la idea de origen en mente sería como mirar hacia atrás y convertirse en una estatua de sal<sup>19</sup>”. De este modo, Neuman define la poesía como construcción de identidad, al contrario de lo que sería el

---

15. NAEF, Aude, “Entrevista inédita a Andrés Neuman”, Madrid, 2012, 08:36.

16. NEUMAN, Andrés., *No sé por qué*, op. cit., Ediciones del Dock, 2011, pág. 20.

17. NAEF, Aude, “Entrevista inédita a Andrés Neuman”, Madrid, 2012, 08:36.

18. NEUMAN, Andrés., *No sé por qué*, op. cit., pág. 20.

19. NAEF, Aude, “Entrevista inédita a Andrés Neuman”, Madrid, 2012, 13:06.



recuerdo de una identidad, y más allá del regreso a un lenguaje original. Reanudando con el tema del viaje, inherente a su escritura, el escritor afirma que “si tuviéramos una idea de la identidad a priori, la idea de viajar sería absurda<sup>20</sup>”.



© Image nr. 4, *Huellas Alba IV*<sup>21</sup>

Desplazándonos hacia el contexto del Flamenco y su particular relación con la idea de raíz, origen y tradición, vemos cómo desde su labor pionera, el bailarín-coreógrafo Israel Galván reconsidera el baile flamenco y la danza, más allá de los modelos tradicionales. Sin abolir la tradición que conoce desde sus adentros, el bailarín propone liberarla, reivindicando la herencia plural del flamenco y la transgresión de sus fronteras. El término “tradición” procede, en efecto, del verbo latín “tradere” (transmitir) y abarca el prefijo “trans” –presente igualmente en la palabra transgredir–, como expresión de un pasaje a través de, de un relevo que abraza la idea de lo fronterizo, de la transición entre algo y lo otro, entre uno y el otro.

Quand le mouvement atteint la fluidité recherchée, le corps animé défie tout équilibre, toute frontière du possible. [Israel Galván] nous fait [alors] toucher du doigt la limite, la frontière, l'inespéré final.<sup>22</sup>

La dialéctica de los espacios, tanto espaciales como coreográficos y genéricos, nos lleva de este modo a un descubrimiento del otro y de lo otro, como manera de llegar a un lenguaje híbrido y universal. En este contexto, el movimiento aparece como posible transformación, del giro del bailarín a la otredad de los aeropuertos mencionada en el ensayo *Cómo viajar sin ver*. Mediante una reflexión posmoderna que dialoga con la temática del tiempo, introducida en la novela *El Viajero del Siglo*, Neuman atribuye al espacio transitorio de los aeropuertos una función reveladora de la condición móvil del ser en el mundo contemporáneo:

20. *Ibid.*, 13:47.

21. JIMÉNEZ, Eva, Fotografía numérica IMG\_2579.JPG, Sevilla, Estudio Los Corralones, 2014.

22. FRAYSSINET SAVY, Corinne, *Israel Galván, danser le silence*, Arles, Actes Sud, 2009, pág. 12.

Por eso venero los aeropuertos, catedrales asépticas donde los pasajeros iniciamos la liturgia de cambiar de estado antes de cambiar de lugar. Los aeropuertos son los únicos templos que hemos sabido erigirle al presente. Verdaderos lugares de tránsito terrenal<sup>23</sup>.

La experiencia fronteriza del viajero lo adentra en el campo semántico de lo religioso, tal como se manifiesta a través de las palabras: “venero”, “catedrales”, “liturgia”, “templos”, sacralizando el espacio transitorio de los aeropuertos, en un mundo gobernado por la velocidad y la constante proyección hacia adelante. El tránsito del viajero en su experiencia migratoria expresa de este modo un posible acercamiento a un presente absoluto, asimilando la espera del ser que se desplaza a una postura mística, mientras se cuestiona la relación del viajero al tiempo, tal como aparece en el poema siguiente:

#### PROPÓSITOS DEL VIAJE

Amar sin desconfianza  
los cambios que me traiga la quietud  
así como la paz del que se mueve  
y se transforma en tránsito. Partir  
inaugural, no ingenuo.  
despedirme aunque ahora no me vaya.  
Celebrar que uno ignora su destino.  
Tomar un día libre  
entre tanto trabajo de la muerte<sup>24</sup>.

El propósito del viaje se revela, en este poema, en el tránsito del ser que se convierte en su propio camino, en la zona fronteriza entre un espacio y otro, mediante un continuo movimiento a la imagen de las migraciones humanas. Los versos “[...] Partir / inaugural, no ingenuo”, expresan una imagen del desplazamiento, partiendo de la espontaneidad y naturalidad del recién nacido (“inaugural”), y el conocimiento, en sus pasos, del que ha recorrido mucho (“no ingenuo”). El poeta parece formular una conciencia del instinto, del mar y de las cosas antiguas que vuelven a nacer en cada instante. Se revela de esta manera una poética del presente absoluto, partiendo de una dialéctica entre movimiento y quietud, tal como aparece en la filosofía zen que sustenta la práctica poética del haiku, género que la escritura de Neuman también abarca. De manera paralela, observamos cómo la danza parte de lo efímero del dibujo del movimiento en el espacio, nunca igual a pesar de múltiples repeticiones, mientras que se ve condenada a existir en un instante que abarca todos los tiempos y espacios. Las mudanzas y la exploración de zonas fronterizas expresan de este modo tanto una postura poética y una línea estética, materializadas en la escritura de Neuman, como un elemento intrínseco a la disciplina de la danza. De ahí, el continuo traslado del bailarín en el espacio y su movimiento reinventado a perpetuidad, en un acto coreográfico siempre inaugural, llega a interiorizarse en la quietud.

#### Conclusión

Tanto a nivel formal como espacial, la frontera plantea la posibilidad de su transgresión. Se superan los límites de un territorio a otro, y de uno mismo. Las escrituras coreográficas y poéticas nos invitan así a efectuar un recorrido a la bisagra de lenguajes aparentados, y cuestionar sus fronteras desde miradas

---

23. NEUMAN, Andrés, *Cómo viajar sin ver*, *op.cit.*, pág. 17.

24. *Id.*, “Mística abajo”, *Década*, *op. cit.*, pág. 173.



intergenéricas. La danza genera imágenes junto a la poesía, mientras que la pintura abarca la definición de metáfora en su perspectiva cubista.

Sin detenernos en una definición de géneros en la danza, hemos preferido proponer una mirada en la cual las prácticas específicas no se consideran aisladas, sino parte de una visión artística que integra sus múltiples inscripciones. De este modo, abrimos paso a una concepción integradora del arte comprendido como lenguaje donde el signo, fuente de sentido, efectúa un puente desde lo corpóreo hacia lo gráfico y metafórico, del gesto al trazado de la huella, y de la imagen al símbolo que conlleva. En efecto, la dimensión visual materializa el punto de convergencia de la escritura coreográfica y poética, así como el espacio de su fundamento. La lectura de la danza permite acceder al proceso de elaboración y de transmisión de la poesía, mientras la observación de la escritura poética, partiendo de la obra de Andrés Neuman, formula una poética del cuerpo en movimiento, como expresión ontológica del lenguaje y de la relación del ser al mundo.

Siguiendo la hipótesis de una resonancia entre escrituras de distintas procedencias, el lenguaje de la danza nos ha llevado a la imagen, al símbolo. El análisis del gesto coreográfico y del cuerpo en que se inscribe, nos lleva a pasar de la materia a su imagen en un movimiento circular, más que ascendente, y alcanzar una línea de directa continuidad con la escritura poética. La escritura poética, por otra parte, vincula la esfera del cuerpo tangible, inscrito en lo real, con su proyección en niveles perceptivos alcanzados desde la imagen metafórica. En efecto, considerar el arte y formular su observación conlleva la dificultad de abarcar lo inabarcable o topar con los límites de la subjetividad, rozando el riesgo de hacer converger argumentos en una mirada simplificadora: si el mundo no cabe sobre el escenario, como lo señala humildemente Pina Bausch, difícilmente podremos transmitir una mirada exhaustiva acerca de la obra de arte, concebida como expresión de la realidad en que se inscribe, y fuente de diálogo con el mundo que interroga. En este contexto, regresar al cuerpo del texto poético con una mirada cargada de movimiento, expresa el paso de la materia al espíritu y permite reparar su interacción alumbradora. Sin embargo, nombrar el cuerpo para decir el mundo puede llevarnos a topar con el silencio. El lenguaje choca contra el mutismo del cuerpo, que desde su libre expresión remite a menudo a una primordial zona silenciosa. Del silencio a la palabra, y de la palabra al cuerpo, Barthes se exclama en *Rasch*: “ces figures du corps, [...] je ne parviens pas à les nommer [...] je lutte pour rejoindre un langage, une nomination : mon royaume pour un mot ! ah, si je savais écrire<sup>25</sup> !”

La danza toma entonces el relieve de la palabra y del pensamiento en lugares donde desaparece la voz, mientras que, sin desafiar el silencio, el cuerpo que baila lo extiende. Así, aparecen nuevos significados y se desvelan zonas ignoradas, desde la materia en apariencias familiares de nuestra piel.

El movimiento de oscilación entre decir desde el cuerpo y silenciar su lectura, nos permite acercarnos a una dimensión metafórica y formular la relación entre la materia y su percepción. Sin embargo, insistimos en la noción de *acercamiento* a la comprensión del proceso poético desde el gesto de danza, considerando dicho enfoque como acto no totalizador y lejos de pretender alcanzar una revelación global. A modo de invitación, hacer comunicar perspectivas de distintas procedencias nos permite considerar el mundo desde la inscripción del cuerpo y alcanzar la reflexión que proporciona este último. Como lo hemos introducido desde la noción de origen e identidad, la creación artística, bien sea corpórea en el caso de la danza, como verbal en la poesía, cuestiona la relación del ser al mundo, al otro y a lo ajeno en sí mismo. De este modo, la obra de arte considerada como experiencia migratoria, implica, tanto por parte del autor como del público, un constante viaje de dentro hacia fuera, y de lo propio a lo ajeno, como manera de salir al mundo o dejarlo entrar en sí mismo, imagen final del poema de Neuman el “Huésped de sí mismo<sup>26</sup>”.

25. BARTHES, Roland, *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1953, pág. 98.

26. NEUMAN, Andrés, “El Huésped de sí mismo”, *Década*, op. cit., pág. 161.

La creación artística permite entonces al hombre seguir siendo móvil, mientras posibilita su transformación. La experiencia de la otredad aparece, en efecto, como lema principal de la danza, lenguaje móvil por esencia; recordamos el título *La otra piel*, creación de la bailarina y bailaora Úrsula López, o a Ismaél Kadaré que considera la danza como manera de convertirse en otro. La noción de transformación a raíz de la danza y como expresión de movilidad, hace eco a la poética de Andrés Neuman y al movimiento migratorio, elemento clave de su escritura tanto a nivel formal y genérico, como temático. El acercamiento a la obra de Neuman nos permite, en este sentido, entrar en una lectura activa del acto de danza: el escritor de los versos “Tengo más de dos pies / igual que todo el mundo”, nos invita a recorrer un camino a la imagen de una coreografía en constante destierro de sus propios pasos, en un movimiento de infinita exploración, y desde un pie, o dos, o tres, que no germina.

Referencias bibliográficas

- ACOSTA GÓMEZ, Luís, *El lector y la obra. Teoría de la recepción literaria*, Madrid, Gredos, 1989.
- AINSA, Fernando, *Narrativa Hispanoamericana del siglo XX. Del espacio vivido al espacio del texto*, Zaragoza. Prensas Universitarias de Zaragoza, 2003.
- ALLARD, Odette, *Malkovsky, Le danseur philosophe*, Dijon, Editions de Poliphile, 1989.
- , *Isadora, La danseuse aux pieds nus, ou La révolution Isadorienne*, Paris, Editions des Écrivains, 1998.
- ARTAUD, Antonin, *Le Théâtre et son double*, Paris, Gallimard, 1985.
- ATLAN, Corinne et BIANU, Zéno, *Haïku : Anthologie du poème court japonais*, Paris, Gallimard, 2002.
- BARDET, Marie, *Penser et mouvoir : une rencontre entre danse et philosophie*, Paris, L'Harmattan, 2011.
- BARTHES, Roland, *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1953.
- BEJART, Maurice, *L'esprit danse; Entretiens avec René Zard*, Lausanne, Paroles Vives, La Bibliothèque des Arts, 2001.
- BOLASELL, Michel, *Buenos Aires : cinq siècles d'un mythe réinventé*, Canet, Trabucaire, 2007.
- BLAYO, Anne, *Chorégraphie-Calligraphie, Danse-Pensée*, Paris, L'Harmattan, 2011.
- BOLLACK, Jean, *Angelin Prejlocaj, Chorégraphe*, Paris, Arman Collin, 1992, p. 28-35.
- BOUCHTA, Farzaid, *L'image chez Roland Barthes*, Paris, l'Harmattan, 2010.
- BOISSIERE, Anne et KINTZLER, Catherine, *Approche philosophique du geste dansé, de l'improvisation à la performance*, Lille, Septentrion, Presses Universitaires Lille 3, 2006.
- CHABRIER, Jean-Paul, *Une reine en exil : Un tombeau de Philippine Bausch*, Arles, Actes Sud, 2010.
- CHRISTOUT, Marie-Françoise, *Béjart*, Collection La recherche en danse, Paris, Chiron / Associations-Danse-Sorbonne, 1987.
- COLLANTES, Nathalie, *Lire, Écrire*, in « Rendre lisible », Paris, Le Cratère, 1998.
- DELEUZE, Gilles, *Logique du sens*, Paris, Éditions de Minuit, 1971.
- DOBBELS, Daniel, *Martha Graham*, Arles, Bernard Coutaz, 1990.
- FRAYSSINET SAVY, Corinne, *Israel Galván, danser le silence*, Arles, Actes Sud, 2009.
- FRESCHER, Agnès et DELAHAYE, *Angelin Prejlocaj, Texte d'Agnès Frescher*, Arles, Actes Sud, 2003.
- FULLER SNYDER, Allegra, « Le symbole de danse », in *Art de la mise en scène, mise en scène de l'Art*, Bordeaux, *Figures de l'Art*, n°3, 1997 / Titre original: « The dance symbol », in T. Comstock (dir.), *New dimension in dance research: anthropology and dance, The American Indian Dance Research Annual*, n°6, 1977.
- GAUTHIER, Brigitte, *Le langage chorégraphique de Pina Bausch*, Paris, L'Arche, 2009.
- GODART, Huber, «Le geste et sa perception. La perception et le regard sans poids», in *La danse au XXe Siècle*, Paris, Larousse, 2008.
- , Huber, *Le geste manquant*, Entretien avec Daniel DOBBELS et Claude RABANT, in «Revue internationale de psychanalyse», n°5, Paris, 1994.
- GOIC, Cedomil, *Historia y crítica de la literatura hispanoamericana, Época contemporánea*, Vol.3, Barcelona, Editorial Crítica, Grupo Editorial Grijalbo, 1988.
- GIURCHESCU, Anca, *Le symbole de la danse comme moyen de communication*, in «Figures de l'Art», N°3, 1997-98, p. 270.
- GUERIN, Michel, *L'espace plastique*, Bruxelles, La part de l'œil, 2008.
- , *Philosophie du geste*, Arles, Actes Sud, Essai, 1995.
- GUISGAND, Philippe, *Lire le corps, une voie interprétative : La danse dans l'œuvre d'Anne Teresa de Keersmaeker*, Thèse de Doctorat en Esthétique, Pratique et Théorie des Arts, Université de Lille 3, 2005, disponible en <[http://documents.univlille3.fr/files/pub/www/recherche/theses/GUISGAND\\_PHILIPPE/html/these.html](http://documents.univlille3.fr/files/pub/www/recherche/theses/GUISGAND_PHILIPPE/html/these.html)> , [10/09/2013]

- GRAU, Andrée et WIERRE-GORE, Georgiana, *Anthropologie de la danse; Genèse et construction d'une discipline*, Pantin, Centre National de la Danse, 2005.
- ISMAND, Marcel, *Maurice Béjart*, Martigny, Fondation Pierre Gianada, 2007.
- JDAY, Adnen et DIDI-HUBERMAN, Georges, *Ce qui fait danse: de la plasticité à la performance*, in «La part de l'œil, Revue annuelle de pensée des arts plastiques», Dossier n°24, Bruxelles, 2009.
- JOUBE, Christine, «Parler du lire», in *Rendre lisible*, Paris, Le Cratère, 1998.
- KADARE, Ismaël, *Angelin Prejlocaj, chorégraphe*, Ed. Arts chorégraphiques: L'auteur dans l'œuvre, Maxéville, (France), Armand Colin, 1992.
- LARRA, Arcadio, *El flamenco en su raíz*, Madrid, Fundación José Manuel Larra, Editora Nacional, 2006.
- LAUNAY, Isabelle, *Entretien (à propos d'une danse contemporaine). Compte rendu des ouvrages d'Isabelle Launay, avec Boris Charmatz*, Paris, Centre National de la danse, Les Presses du Réel, 2002.
- , « La danse entre geste et mouvement », in *La danse, art du XXe siècle?* Lausanne, Payot, 1990.
- LIPSKY, Florence et ROLLET, Pascal, *Habiter, danser, penser*, Centre chorégraphique national de Montpellier, Languedoc Roussillon, Jean-Michel Place, 2005.
- LOUPPE, Laurence, *Poétique de la danse contemporaine*, Bruxelles, Contredanse, 1997.
- , *Poétique de la danse contemporaine: la suite*, Bruxelles, Contredanse, 2007.
- LYOTARD, Jean-François, *La condition postmoderne : rapport sur le savoir*, Paris, Éditions de Minuit, 2000.
- MARTIN, Franck, *Emile Jacques Dalcroze, l'homme, le compositeur, le créateur de la rythmique*, Neuchâtel, La Bacconière, 1965.
- NEDDAM, Alain, *Rendre lisible. Bagouet: au-delà du lisible, l'approche sensible d'un texte*, Alès, Le Cratère, 1998.
- NEUMAN, Andrés, *No sé por qué*, Ediciones del Dock, Buenos Aires, 2011.
- , *Cómo viajar sin ver*, Madrid, Alfaguara, 2010.
- , *El Viajero del siglo*, Madrid, Alfaguara, 2009.
- , *Década (poesía 1997-2007)*, Barcelona, Acantilado, 2008.
- , *Una vez Argentina*, Barcelona, Anagrama, 2003.
- NIALL, Lucy, *Postmodern literary theory : an introduction*, Oxford, Wd. B. Blackwell, 1997.
- OVIDO, José Miguel, *Historia de la literatura hispanoamericana*, Vol. 1-4, Madrid, Editions Alianza Universidad Textos, 2001-2005.
- RAMIREZ, Juan Antonio, Madrid, *Edificio-cuerpo*, Siruela, 2003.
- RÍOS VARGAS, Manuel, *Antología del baile flamenco*, Séville, Signatura de Flamenco, 2008.
- RODRÍGUEZ-IZQUIERDO, Fernando, *El haiku japonés: Historia y traducción*, Madrid, Poesía Hiperión, 2010.
- SHAW, Donald L., *Nueva narrativa hispanoamericana. Boom. Posboom. Posmodernismo*, Madrid, Cátedra, 1999.
- SCHOTT-BILLMANN, France, *Le besoin de danser*, Paris, Odile Jacob, 2001.
- SIVETIDOU, Aphrodite, *Le verbe et la scène : travaux sur la littérature et le théâtre en l'honneur de Zoé Samara*, Paris, H. Champion, 2005.
- STANISLAWSKI, Constantin, Madrid, *La construcción del personaje*, Alianza Editorial, 2011.
- TORRE, Estéban et VASQUEZ, Manuel Angel, *Fundamentos de Poética Española*, Sevilla, Alfar, 1986.
- VICO, Giambattista, *Ciencia Nueva*, Madrid, Tecnos, 2006.

## Intericonicidad y trazo infantil en *Postales de Leningrado (2007)* de Mariana Rondón

*Irma Velez*

**Resumen:** Este análisis pretende examinar las prácticas de intericonicidad (hetero)diégetica en el segundo largometraje de Mariana Rondón, *Postales de Leningrado (2007)*, prestándole especial atención a las funciones narrativas de los medios de comunicación y al trazo infantil incorporados a la película. La *performance* mediática y de género que propone esta obra confronta los aspectos más carnavalescos de la cultura venezolana a la hora de ser (encarnando a un género) y de ver (descarnando los géneros audiovisuales) en el contexto guerrillero de los sesenta. A través de la mirada de una niña, se desconstruyen los géneros y la memoria, en una *performance* mediática.

**Palabras claves:** intericonicidad, trazo infantil, género, tecnologías de la información, cinema venezolano siglo XXI, Mariana Rondón.

**Résumé :** Cette analyse prétend examiner les pratiques d'intericonicité (hétéro)diégetique dans le second long métrage de Mariana Rondón, *Cartes Postales de Leningrad (2007)*, en prêtant une attention spéciale aux fonctions narratives des moyens de communication et du tracé infantile intégrés dans le film. La *performance* médiatique et genrée que propose cette œuvre confronte les aspects les plus carnavalesques de la culture vénézuélienne dans l'être (incarné dans un genre sexué) et le voir (désincarnant des genres audiovisuels) dans le contexte guerrier des années soixante. Au travers du regard d'une petite fille, les genres et la mémoire se déconstruisent dans une *performance* médiatique.

**Mots-clés :** intericonicité, tracé infantile, genre, technologies de l'information, cinéma vénézuélien XXI<sup>e</sup> siècle, Mariana Rondón.

“ L'album entretient la vieille nostalgie de l'époque nobiliaire, où chacun savait sa fondation fabuleuse et glorifiait ses héros. [...] La photo remplace le souvenir vrai parce que nous nous en sommes remis à elle aveuglément, dès l'instant de la prise [...] Ici les vivants sont tenus hors champ, hors cadre Hors sujet”.

Anne-Marie Garat,  
*Photos de familles. Un roman de l'album.*

*Postales de Leningrado*<sup>1</sup> (2007) relata la historia de una niña nacida el día de la madre, de dos guerrilleros clandestinos que se conocieron en el monte: Teo y Marcella. Hija de combatientes de las Fuerzas Armadas de Liberación Nacional de Venezuela (FALN), la niña rescata parte de la historia del grupo guerrillero establecido por el Partido Comunista de Venezuela en 1962 para luchar contra el gobierno de Rómulo Betancourt (1908-1981)<sup>2</sup> a partir de imágenes de archivos y de la grabación fílmica

1. *PL* de ahora en adelante.

2. BRACCI ROA, Luigino, “*Postales de Leningrado... ¡Las guerrillas venezolanas, a debate público!*”, *El espacio de Lubrio*, [en línea], 2007, 8 de septiembre, disponible en: <<http://lubrio.blogspot.com/2007/09/postales-de-lenningrado-viva-venezuela>>.



de un “gringo” que acompaña la militancia de los padres por el monte y la ficción autobiográfica de la niña (Fotograma 1).

**Fotograma 1:**  
*La voz off de la niña*



“Este es el momento en que quería llegar... aquí va a ocurrir mi gestación”

A la niña le fue robado el nombre para salvar a su madre de una militancia clandestina. Su voz comenta la película como si se tratara de la escena de lectura de un álbum multimedia en el que se incorpora la historia de sus padres clandestinos, y los de su primo, quienes les mandaban postales desde, creían, Leningrado. La recepción de estas postales puntúa la película que incesantemente transforma la imagen en fotografía, a su vez absorbida por otros medios como la prensa o la televisión para volver a filmar lo *encarnable*, que a su vez se convierte en ilustraciones de las postales. La banda filmica alterna así entre imágenes movedizas e imágenes fijas de las postales de las respuesta de Mario a su madre, creándose juegos de *mise en abyme*, con transiciones y fundidos sorprendentes por inesperados (Fotograma 2).

**Fotograma 2:**  
*Las postales presentadas por la niña*



Él recibió tres postales...

“Ésta es su preferida.... Ésta también le gusta.....Pero ésta no porque a él le damiedo la noche”

html>, [07/07/2013].

De los egresados de la Escuela Internacional de Cine y TV de San Antonio de los Baños, Cuba, Mariana Rondón ha incursionado también en las artes plásticas y se presenta en su página Web con una doble filiación artística: “cine-arte electrónico”. En ella, se exponen una serie de proyectos de instalaciones denominadas *Llegaste con la brisa 0*, declinada también en *1.0*, *1.5* y *2.0*, títulos que indican una evolución mediática hacia un tipo de instalación interactiva. De la descripción virtual del proyecto<sup>3</sup> destacan tres orientaciones mayores: 1) “la investigación sobre el imaginario genético” como materia artística prima en su obra; 2) la relación tecnológica de Rondón al arte y 3) la creación de un “espacio fronterizo para vivir el momento onírico, virtual”. Interpreta en *PL* este tríptico de su credo artístico desde una zona de contacto doble:

(1) La zona de contacto entre varios medios<sup>4</sup> de comunicación caracterizados por el uso de un marco<sup>5</sup> (fotografía, postales, televisión, prensa y cine) (Fotograma 3).

**Fotograma 3:**  
*La zona de contacto entre el cine y varios medios*



(2) la zona de contacto entre la banda-imagen y un trazo infantil que ilustra esa banda o se incorpora a ella para convertirse en imagen de animación fílmica. El trazado como técnica de cuño manuscrito acompaña el comentario oral de la banda-imagen sin que sepamos quién lo hace. Podría ser la niña como su primo Mario, por aparecer éste dibujando en al menos tres escenas. La película no resuelve por tanto ni la versátil identidad nominativa de la niña, ni el/la incógnito/a autor/a del trazo. (Fotograma 4).

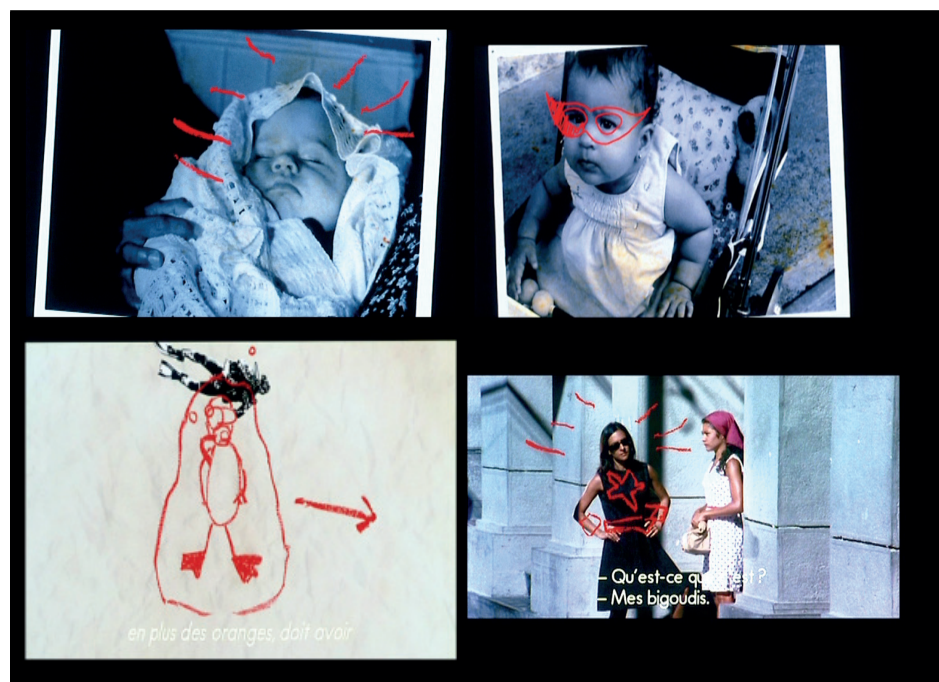
3. Cf. <http://marianarondon.com/>

4. Por “medio” entenderemos la definición que nos ofrece de ello Eliseo Verón como “un conjunto formado por una tecnología más las prácticas sociales de producción y de apropiación de esa tecnología” in VERON, Eliseo, “De l’image sémiologique aux discursivités”, *Hermès*, [en línea], 1994, vol. 13-14, págs. 45-64, disponible en: <[http://documents.irevues.inist.fr/bitstream/handle/2042/15515/HERMES\\_1994\\_13-14\\_45.pdf](http://documents.irevues.inist.fr/bitstream/handle/2042/15515/HERMES_1994_13-14_45.pdf)>, [07/07/2013]. Traducción mía de *Ibid.*, pág. 51.

5. Hay otros medios como la radio que no vienen enmarcados y de los que no trataré aquí.



**Fotograma 4:**  
El trazo rojo



Ante la pluralidad de fuentes mediáticas emergentes de estas dos zonas de contacto, sólo se logra estabilizar la mirada espectral en la voz de la niña. Este análisis pretende por lo tanto demostrar que estas prácticas de intericonicidad (hetero) diegética desde el anonimato infantil promueven operaciones de inversión histórica de los usos y de la recepción de la imagen tanto fotográfica, publicitaria como cinematográfica entonados sublimando el miedo infantil con “la efervescencia de la contracultura”<sup>6</sup>. Rondón desconstruye la propaganda ideológica de los medios desde aquellas zonas francas (de contacto) que generan conflicto interpretativo por la disyuntiva inherente entre marco (histórico) y punto de vista (infantil). Como resultado, se ve afectada tanto la *performance* narrativa como la de los géneros que atraviesan los aspectos más carnavalescos de la cultura, a la hora de ser (encarnando a un género) y de ver o recordar (descarnando distintos géneros audiovisuales).

Si Herbert Marshall McLuhan declaraba en 1964 (dos años antes de los eventos relatados en la película) con respecto a la obra de Yeats que en aquella la mujer era una prolongación/extensión tecnológica del hombre<sup>7</sup>, Rondón nos propone, ella, contemplar visualmente de qué manera las tecnologías de la información operan como tecnologías del género.

### Una estética transmediática y carnavalesca

La escena de apertura de los créditos de esta coproducción peruano-venezolana evita cualquier visión miserabilista de la militancia o de sus lastres sobre la infancia. Y eso le ha valido de hecho algunas críticas poco gratas tanto dentro como fuera de Venezuela<sup>8</sup>. Al contrario, se sirve con desenfado

6. BONFIL, Carlos, “Postales De Leningrado”, *La Jornada*, [en línea], 2008, miércoles 14 de mayo, disponible en: <<http://www.jornada.unam.mx/2008/05/14/index.php?section=opinion&article=a10o1esp>>, [07/07/2013].

7. Mc LUHAN, Marshall, *Pour comprendre les médias. Les prolongements technologiques de l'homme*, trad. Jean Paré, Mame/Seuil, 1964, pág. 44.

8. Ver SOTINEL, Thomas, “«Cartes postales de Leningrad»: Les bambins de la guerre révolutionnaire”, *Le Monde.fr*, [en línea], 2009, 10/03, disponible en: <[http://www.lemonde.fr/cinema/article/2009/03/10/cartes-postales-de-leningrad-les-bambins-de-la-guerre-revolutionnaire\\_1165777\\_3476.html](http://www.lemonde.fr/cinema/article/2009/03/10/cartes-postales-de-leningrad-les-bambins-de-la-guerre-revolutionnaire_1165777_3476.html)>, [07/07/2013].

analógico, de un documental de TV norteamericano sobre el carnaval en Caracas, para justificar las ventajas de la clandestinidad. Si el documental valoriza una visión arquitectónica modernista de Caracas, el comentario off de la niña nos incorpora a la invisibilidad carnavalesca de la clandestinidad con sus ficciones mediáticas. Las imágenes del carnaval lucen a mujeres disfrazadas y el nombre de Mariana aparece al surgir de la izquierda de la pantalla una mujer enmascarada con un tridente rojo del diablo en mano ofreciendo una *performance* de género dentro del carnaval como espectáculo de la invisibilidad (Fotograma 5). En esta secuencia inaugural se injerta sin transición, un fragmento de video doméstico de una niña bailando con un tutú blanco y anhelos de ser el Hombre Invisible. Los créditos de apertura inauguran por tanto el peculiar lugar que le concede la película a la imagen enmarcada, al trazo y al sonido.

**Fotograma 5:**

*Escena de apertura:  
El carnaval visto en  
TV*

Off (periodista):  
“*This is a time when  
the festivities take  
on the semblance of  
movies*”.

*Final de la escena:  
En casa con los  
home videos*  
Off (niña): “*Mi  
disfraz preferido es el  
del hombre invisible*”.



El enlace original de la película entre el espacio de la calle, el espacio público y el de la narración sonora, se da por la visión de un documental televisivo y otro doméstico, con una doble escena de carnaval callejero y casero. La intriga se abre con una primera secuencia fílmica de lectura de fotografías de la narradora bebé, enmascarada y sin nombre con un trazo rojo como el de la diablesa de Caracas. La segunda secuencia relata un sacrificio navideño de un perrito anticipando el sacrificio real (la clandestinidad) y ficcional (las postales) de su familia. La superposición de marcos iconográficos y pantallas sobre las calles de la capital las convierte en espacio performativo comunitario que según lo ha demostrado Bakhtin genera dualidades. En ellas se enfrentan el bien y el mal, la muerte y la vida, lo absurdo y la sabiduría<sup>9</sup>, orquestados por el determinismo de la niña comentarista. La incesante carnavalización de los medios dramatizan los reiterados desfases semánticos entre banda sonora e imagen fílmica en un acto de *mediófagia* acumulativo: imágenes de un niño obeso disfrazado de Batman y de una niña poco hábil de bailarina, con deseos manifiestos de convertirse en el Hombre Invisible, inauguran la práctica. Los desajustes semánticos y visuales abren una línea estética que opera desde los dos espacios fronterizos como mencionados *supra*, valorando el carnaval como metáfora de la invisibilidad nacional y el género como performance carnavalesca. Esta estética evidencia el diálogo intermediático como proceso narrativo de concientización histórica y juega con el carácter autoficcional y autográfico del trazado para cuestionar los archivos nacionales de la historia.

9. BAKHTIN, M. M., *Problems of Dostoevsky's Poetics*, trad. por Caryl Emerson, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1984, pág. 126.

### *Mise en abyme* de los marcos icónicos

Para Victor Ferenczi y René Poupert, “si la alusión en la retórica del discurso es una manifestación de la intertextualidad, la alusión en retórica de la imagen es un fenómeno de intericonicidad<sup>10</sup>”. El pasaje de un medio a otro se da mediante una *mise en abyme* de los marcos icónicos con una práctica intensiva de intericonicidad e imágenes repletas de virtualidades connotativas, tanto a nivel diegético como hétérodiégetico.

Si consideramos **la intericonicidad diegética**<sup>11</sup>, es decir la alusión autoreferencial de imágenes producidas por la misma película, el carnaval se mantiene presente a lo largo de la narración mediante el trazo rojo y su enlace con las telas femeninas del mismo color. La niña va a tirar de los hilos rojos del carnaval televisivo para llevarnos por un laberinto en el que guía con el trazo a través de una variedad de fuentes y de medios concertados (la publicidad de la “Señorita Mayonesa”, las grabaciones de un videasta amateur norteamericano tras los pasos de los guerrilleros en la selva, los carteles publicitarios urbanos, las fotografías de prensa, los videos de archivos del gobierno y de sus acciones antiguerrilleras). El trazo es por tanto un hilo de Ariadna para rescatar a Mario del laberinto de las postales, y de los medios que carnavalizaron su memoria histórica. La asimilación multimedia promueve perspectivas con multi pantallas y cuestiona la relación del marco con la perspectiva en función de los conflictos que genera el punto de vista infantil. El dialogismo intericónico y la polifonía multimedia se carnavalizan tanto en la forma como en el contenido dentro de una tradición fílmica marcadamente nacional<sup>12</sup>.

Este nivel de intericonicidad le brinda mayor visibilidad a los actores (*a priori* invisibles), aumentando su tiempo de presencia oral en pantalla, cual sea el marco mediático que los incorpore o excluya. Las resistencias críticas se justifican entonces por la gimnasia mental que supone seguir la imaginación de estos niños, desde una racionalidad infantil antihistórica, y mediante una visibilidad que no sea exclusivamente frontal, mediática, sino oral. La invisibilidad del videasta “gringo”<sup>13</sup> por ejemplo, interlocutor de los guerrilleros filmados, nos alerta de los juegos de cámara de Rondón que lo persigue. Este índice de presencia de otro punto de vista fuera de marco es el que nos permite cuestionar nuestra credulidad espectral ante lo visible. La canibalización diegética de los medios transforma así el medio receptor federador, el cine, sometido a lecturas diegéticas y heterodiegéticas puntualmente contradictorias (los guerrilleros le dicen al videasta extranjero qué y cómo filmar). Por ello, la intericonicidad diegética sirve para mantener una coherencia dentro de una representación multimedia que no respeta ni unidad de tiempo ni de lugar y en la que el carnaval se propone constantemente cuestionar la autoridad y la autoría de las representaciones. La propia reproducción de las imágenes internas a la película y su reiterada evocación, edifican pilares para nuestra recepción como espectadores provocados por la polisemia de las alusiones a la producción de las propias imágenes internas.

Con respecto a **la intericonicidad heterodiegética** (las alusiones hechas a imágenes producidas fuera de la película), ocurre un extraño y reiterado fenómeno de inversión histórica, de los usos de esas imágenes. Para ilustrarlo, daré tres ejemplos de ello.

1. Las poéticas fílmicas de los **documentales memorialistas coetáneos** de esta obra incrementaron

---

10. Traducción mía de FERENCZI, Victor y René POUPERT, *La société et les images : approches didactiques*, Paris, Didier, 1981, pág. 80.

11. En este caso entenderemos la intericonicidad diegética por las alusiones a las imágenes internas a la película, retomadas en otro medio que no sea el cine.

12. Podría verse en ello un homenaje al origen mismo del cine Venezolano, en los que surge en 1909 un primer cortometraje en Caracas, titulado *Carnaval en Caracas*, realizado por Augusto González Vidal y M. A. Gonhom y al que seguirán otros sobre estos festejos nacionales.

13. Del videasta sólo vemos la mano en una apariencia final en pantalla, dándole cuerpo a su presencia [01:01:59].

en la última década con montajes y *collages* cada vez más elaborados. En ellos<sup>14</sup>, el alambicado y esculpido tratamiento multimedia de los documentos históricos le conceden una complejidad al entramado narrativo que ha tenido como efecto mayor el de ir borrando la frontera entre los espacios históricos y ficcionales en la producción fílmica documental contemporánea, con particular afán en la producción de las cineastas mujeres para valorar la historia personal *versus* las versiones oficiales y nacionales. Pero también ha permitido liberar padeceres colectivos a partir de reconstrucciones memorialistas intimistas, todas teniendo que ver con la violencia del estado y las consecuencias de su biopolítica en la memoria de los seres queridos. *PL* ofrece por tanto una propuesta coyunturalmente mucho más trabajada en el cine documental que en el cine de ficción. Pero al contrario de los documentales esta docuficción sobre los hijos de la guerrilla se convierte en un rescate de la imaginación infantil para superar el terror de la pérdida, y rehúye por tanto la solemnidad del homenaje a la memoria –dicha– histórica, sea histórica o personal. La imaginación infantil es de hecho el protagonista (sin nombre) de la película.

2. *PL* se arma en torno a la recepción de postales con trasfondo sepia, ilustraciones negras y sellos rojos, dentro de una tradición visual de arte propagandista. En los albores de la historia de la fotografía, surgieron dos medios de difusión masiva: el de las **postales** y el de las **exposiciones didácticas** que se llevaron a cabo en Europa entre las dos guerras mundiales. Estas últimas cumplieron con una función publicitaria en la televisión de los años sesenta, y tenían una fuerte carga ideológica a las que también alude *PL*. Fue el caso de *The Family of Man* de Steichen que juntó 503 fotografías de 273 fotógrafos y que recorrió el mundo entero reuniendo a más de 9 millones de espectadores entre 1955 y 1964. Aquella exposición fue un intento de demostrar que la fotografía podía servir los ideales democráticos y se contrapone claramente a la escena del encuentro prenatal de la familia de Mario donde los valores democráticos peligran desde el sacrificio de Pedro (el cerdo casero), hasta la detención del tío en el mismo núcleo familiar. Sin embargo en esta escena también se sacan fotos festivas comentadas por la narradora adjudicando distintos marcos de visibilidad a los chivos expiatorios de su *family without men*, sostenida por una abuela que parece haber perdido el juicio.

El modelo de inspiración de aquellas exposiciones didácticas había sido el cine al que se pretendía asimilar el *collage* de miles de fotografías puestas juntas para dinamizar la perspectiva de los foto-murales. La estética fílmica de Rondón está íntimamente vinculada con aquellos intentos de pluriperspectivismo constructivista que superponían a modo de *collage* gigantesco muchas imágenes. Pero al contrario de aquellas exposiciones didácticas el pluriperspectivismo multimedia de *PL* es coartado por la voz de los comentarios de la niña que nos impone una lectura infantil, entiéndase desacralizante, de lo “visible” y de una concepción de la imagen como hecho. Promueve un pluriperspectivismo icónico con una conciencia individual monológica propia de la escena de lectura infantil y no de las propagandistas vanguardias europeas constructivistas con vocación a cambiar el mundo. El mundo de la infancia le fue cambiado y su lectura es una negación y una superación de ese cambio.

Si comparamos el fotomontaje de Josep Renau expuesto en 1937 en el Pabellón español de la exposición Internacional de Artes y Técnicas en París, con el que ofrece Rondón en el apartado “Hijos de la guerrilla” de Sudacafilms.com se preserva la lógica del montaje con vocación pedagógica (militancia y niños). La cineasta declara haber hecho esta película sobre los años 60 para superar la representación histórica de los archivos televisivos del gobierno<sup>15</sup>. Al enfrentarse a la visión que le quedó a la gente de aquella época, era obvio que la imagen popular del guerrillero no tenía nada que ver con la de las

14. A modo de ejemplo y por citar algunas pocas de los últimos años, podrían considerarse *Diário de uma busca* (Flávia Castro, Brasil, 2010); *Abuelos* (Carla Valencia Dávila, Ecuador, 2010) o *El retrato postergado* (Andrés Cuervo, Argentina, 2009).

15. MUÑOZ, B. *op. cit.*, pág. 43.



representaciones oficiales<sup>16</sup>. La inversión estética e histórica de los usos propagandísticos de las imágenes aludidas es por tanto paródica, al contrario de los modelos europeos en los que se ha podido inspirar por otra parte, estéticamente al menos. Por ello, la práctica de intericonicidad heterodiegética es la que abre nuevas perspectivas interpretativas. Si bien no descubrimos a Leningrado, *terra incognita*, la lectura de sus postales nos presenta un creativo homenaje a la lucha armada desde la visión de los hijos.

3. Entre las parodias mediáticas, habría que destacar **los estereotipos de género en los usos publicitarios** de aquellos años sesenta que desconstruye *PL* barajando desajustes entre eslóganes publicitarios y situaciones filmadas. Por una parte importa documentales reales llevados a cabo por la televisión venezolana sobre los logros del ejército, tanto en la construcción de la masculinidad como de los valores afines al patriotismo nacional. Por otro lado anexa la publicidad como *doxa* consumista edificante de la feminidad burguesa.

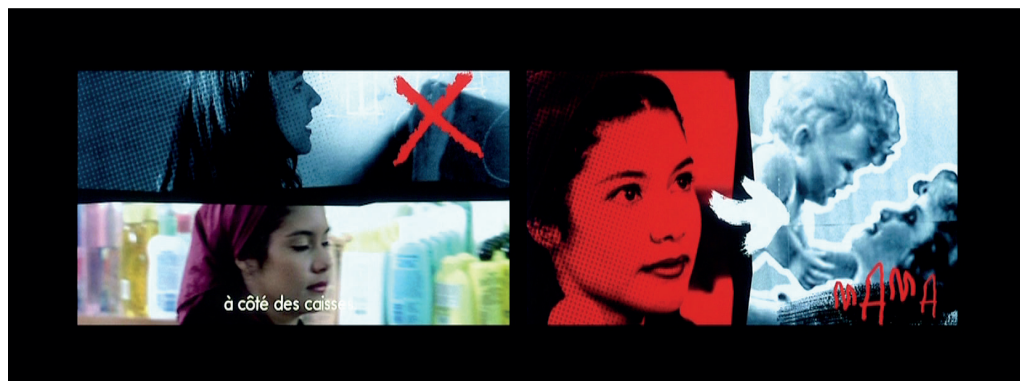
**Fotograma 6:**  
*Estereotipos de  
géneros en los usos  
publicitarios*



Dos escenas desconstruyen el género como una tecnología de la des-información: la de la grabación de la publicidad “Señorita Mayonesa” (en la que se revela una guerrillera activista falsamente satisfecha en el rol doméstico) (Fotograma 6a) y la de las guerrilleras frente a la publicidad de un quiosco en la que se lee la palabra “Alegría” (en el momento en que va a ser descubierta y presa por las autoridades venezolanas una de ellas) (Fotograma 6b). Las construcciones mediáticas de la masculinidad y de la feminidad parodian además los códigos fílmicos de las películas de acción de los años 60 como *Batman* o *El avispon verde* en una elaborada escena de *split-screens* protagonizada exclusivamente por mujeres con ritmos adaptados a las *James Bond girls* y aplicados a los actos guerrilleros de las mujeres de Caracas con armas (Fotograma 7).

16. Cf. *Ibid.* y el documental *Hijos de la guerrilla*, [en línea], disponible en: <<http://sudacafilms.com/postales-de-leningrado/hijos-de-la-guerrilla/>> en el que Rondón explica el origen de la película *PL*.

**Fotograma 7:**  
*Split y multi-*  
*screens*



No es novedoso el punto de vista infantil si pensamos en la producción cada vez más difusa de un relato nacional narrado por o filmado desde la experiencia de los niños. En los últimos años, Chile (*Machuca*, Andrés Wood, 2004), Cuba (*Viva Cuba*, Juan Carlos Cremata Malberti, 2006), Argentina (*El premio*, Paula Markovich, Mexique, 2011), Colombia (*Los colores de la montaña*, Carlos César Arbeláez, 2010<sup>17</sup>), y Nicaragua (*La Yuma*, Florence Jaugey, 2010) son algunos de los países que exploraron los imaginarios infantiles aplastados por biopolíticas del terror. Tampoco es inhabitual el lugar que se le concede al niño en el cine latinoamericano, siquiera en el cine venezolano donde la primera película argumental valorada se atribuye a *Juan de la calle* de Rafael Rivero<sup>18</sup>. En *PL* la interconicidad heterodiegética convocada no revela “el desamparo de los niños a partir de su representación simbólica<sup>19</sup>” sino que extiende el compromiso de Rondón con un proceso de restauración de la ficción contra el desamparo. Por encima de los edificantes y mediatizados valores nacionales de un terrorismo de estado de cuña patriarcal, Rondón rescata la imaginación infantil.

Lo insólito fue por tanto darle a una niña la orquestación de la mirada de un espectador sumergido en una entrecruzada mediática que atraviesa su primo Mario y de la que ni él sale indemne, ya que se convierte a su vez en un medio, transmediático (por su capacidad a entrar y salir de todos ellos). Mario es en definitiva el medio actoral por el cual la prima construye su lectura del álbum multimedia familiar. Mario es el actor que ilustra los enunciados de la niña, un instrumento al servicio del despertar de una conciencia mediática del mundo en desajuste permanente con los usos y las lecturas propuestas por los medios. La interconicidad heterodiegética reafirma, lo veremos con el trazado, una voluntad de transgresión antipropagandista con vocación a despertar sentido crítico.

17. Y mucho antes por supuesto un director tan destacado como Víctor Gaviria con *La vendedora de rosas* (1998).

18. Izaguirre considera que el mismo año que nacía Ávila Films se producía tal vez “la primera película venezolana cuyo argumento es escrito directa y especialmente para el cine por un escritor profesional; en todo caso, por un escritor de la talla de Gallegos” con una película que “trata sobre el problema de los niños desamparados [...]” en IZAGUIRRE, Rodolfo, “Venezuela: Los inicios: 1897-1960”, 1988, *Hojas de cine testimonios y documentos del Nuevo Cine Latinoamericano: volumen III*, [en línea], México D.F., Dirección General de Publicaciones y Medios, Secretaría de Educación Pública, Fundación Mexicana de Cineastas, Universidad Autónoma Metropolitana, pág. 7, disponible en: <<http://www.cinelatinoamericano.org/biblioteca/assets/docs/documento/471.pdf>>, [07/07/2013].

19. Escriben :

“Consideramos tres ejes fundamentales como punto de partida para vincular los films, y estos son los siguientes:

- 1) La brutalidad del poder y su tratamiento cinematográfico en América Latina;
- 2) El cine de los desposeídos que engendra una Estética Latinoamericana.
- 3) Un recorrido por el desamparo de los niños a partir de su representación simbólica en el Cine Latinoamericano. Cf. : GARCÍA RIVELLO, Ariadna y Alfredo MARINO, « Niñez, desposeídos, brutalidad y poder en el cine latinoamericano », in *Cine argentino y latinoamericano. Una mirada crítica*, 2004, Buenos Aires, pág. 51.



## El trazo infantil frente al imperio de los medios

Hemos evocado el hilo rojo que se desprende de la escena inaugural de carnaval, recorriendo los atuendos femeninos en un trazo infantil que vuelve sobre la ropa de las mujeres con particular insistencia. En la historia de la fotografía sin embargo, fueron dos hombres norteamericanos quienes desplegaron los códigos de representación de la mujer en el ámbito de la moda: Edward Steichen (1879-1973) que trabajó también cierta connivencia entre la fotografía y las demás artes (pintura y escultura) y Richard Avedon (1923-2004). Steichen fue además el fotógrafo que permitió dar el paso de la ilustración a la fotografía porque la moda tradicionalmente se fue desarrollando en base a la ilustración y no a la imagen fotográfica. En *PL* se produce sin embargo el fenómeno inverso con la representación fotográfica de los efectos masivos de la moda sobre la vestimenta de la mujer (esencialmente elaborada en base a modelos fotográficos hechos por hombres) y un trazo rojo que ilustra los comentarios en off. La escena del desfile de mujeres comprometidas en acciones terroristas urbanas es una de las tantas en las que el lápiz interviene para empoderar la actuación femenina. Tras un plan armado por una mujer rebelde –y con causa– se incorpora el grupo de mujeres a un supermercado abriendo bolsos de donde sacan ratas para asustar a los clientes y poder asaltar el supermercado. Se produce en esta escena una doble inversión histórica del uso de los medios con un valor transgresivo: el de la fotografía a la ilustración en el campo de la moda (el trazo revela las armas de las guerrilleras), y de paso se demuestra con el desparpajo de las series de acción de los años sesenta que la acción política y armada fue asunto de mujeres.

El trazo ocupa un lugar anacrónico e inesperado por su carácter figurativo, otorgándole por supuesto a la narradora una administración panóptica de la recepción de los medios parodiados. Las coloraciones rojas de las postales mantienen esa fidelidad intericónica con las costumbres propagandísticas de las vanguardias rusas de las que El Lissitsky generalizó el uso de elementos gráficos y tipográficos. Aquí también se invierte el uso histórico de los colores en el trazado suelto que ilustra una imaginación infantil.

El origen difuso de esos trazos le otorga cierta universalidad a la representación infantil, alterando la visibilidad de la violencia y el terror en particular bajo forma de regresión ilustrada, figurativa. En ese sentido el trazo podría leerse como una involución, un regreso a lo figurativo en la imposibilidad de superar el marco de las múltiples pantallas aludidas y en particular de lo que Umberto Eco llamó la *paleotelevisión*<sup>20</sup>, o sea el uso que se llevó a cabo de la televisión hasta los años ochenta, de dar cuenta de realidades con vocaciones didácticas. La neotelevisión empezaría en la década de los ochenta, con programaciones y técnicas más autoreflexivas en las que se permite visibilidad al aparato técnico que la compone. La neotelevisión se refleja de hecho aquí en la construcción de la película del videasta norteamericano, con apariencia de documental en construcción en el que los mismos actores participan de su elaboración.

El regreso figurativo del trazo, además de representar el hilo de Ariadna de la imaginación de los niños, es por supuesto el trazo del duelo entre dos sistemas de representación técnicos con los que los niños reescriben la memoria histórica de Venezuela, aliados a los nombres del elenco, también escritos en rojo. Los niños se vuelven así emisores de una narración propia, por vía sonora e ilustrada. Por ello, el protagonismo actoral de Mario es más importante que el de la niña, que aparece escasas veces, y siempre muda en planos secuencias brevísimos. La idea que el cine contemporáneo pueda abarcar distintos medios, ser multimedia a su manera, es una idea que problematiza el lugar del sonido extradiegético, fuente principal aquí del conflicto semántico entre los medios convocados.

El trazo infantil no es principalmente como lo demuestra la escena inaugural de los créditos una intervención estetizante, aunque al reiterarse acabe caracterizando una línea estética propia. Digamos

---

20. Eco, Umberto, *La estrategia de la ilusión*, Barcelona, Editorial Lumen, 1999.

que el trazo infantil y su carácter figurativo orienta la mirada con precisión, reduciendo el marco del enfoque y saliéndose de la visión frontal convencional del contenido fílmico. El trazo nos enfoca a un contenido determinado dentro del marco en el que se inscribe. La técnica permite en este sentido salir de la frontalidad como perspectiva visual si suponemos con Marc Boucher que existe una correlación entre la disposición de las pantallas y de los marcos visuales acorde con un deseo de visión periférica:

En lo que se refiere a la relación de frontalidad y a la solicitud de la atención, varios medios convocan procesos análogos a los que se llevan a cabo en la lectura. Del fotograbado al cine, y de la televisión a Internet, la frontalidad como modo de percepción se impuso para la comunidad mediatizada del *entertainment*. Es como una suerte de simbiosis industrial-perceptual-cognitiva o cierre. Nuestras relaciones visuales son la mayoría del tiempo conjugadas en una modalidad frontal, modo idóneo para los distintos aparatos distribuidos a escala planetaria. Tantos objetos, aparatos, herramientas, artilugios que se pelean, alrededor nuestro, nuestra atención frontal. Como para no estar Split y multi<sup>21</sup>.

Con el trazo rojo se produce un desplazamiento de la mirada obstruida por un nuevo trazo, que a su vez se puede convertir en objeto animado tridimensional. Por tanto y a pesar que se despliegue también en un plano frontal, el trazo infantil superpuesto a las pantallas múltiples (*multi-screen*), participan de su ruptura (*Split-screen*) creando una distancia que impone la perspectiva figurativa y simbólica del trazado sobre la banda fílmica (Fotograma 7). Las numerosas perspectivas en contra picado como homenaje a la visibilidad desde el mundo infantil es otra de las maneras en que el montaje le da protagonismo a la mirada periférica, subalterna de los niños, justificando el título inicial de la película: “cielo despejado”.

El trazo también rasga la imagen, la ilustra y despliega su propio contenido gráfico. La superimposición del trazo sobre la imagen filmada reinscribe lo perceptible del trazado desde los códigos de expresión infantil más originales. Varenka y Olivier Marc consideran el trazo infantil como expresión de la memoria que constituye el modo de ser interno de los niños<sup>22</sup>. Según el estudio etnológico que llevaron a cabo, el desprendimiento de la madre y la ilusión de unidad original fundamental se va a proyectar en los primeros trazados infantiles y ven en ellos una huella de la memoria universal a la vez que un triunfo de la superación de la muerte. Lo interpretan como una representación del duelo que han podido corroborar con dibujos de niños producidos en todas partes del mundo, independientemente de su filiación cultural. Los trazados de círculos son, según ellos, el trazo privilegiado del renacer y el centro de energía síquica y de la contención. Su presencia en la película de Rondón responde a la voluntad de darle forma al (re)sentimiento infantil, su mitología, o su mortificación: la de Mario y el temor a no reconocer o ser reconocido por su padre (Fotograma 8).

21. Traducción mía de BOUCHER, Marc, “Vision périphérique et disposition des écrans”, in *Du split-screen au multi screen. La narration vidéo-filmique spatialement distribuée. From Split-Screen to Multi-Screen. Spatially Distributed Vidéo-Cinematic Narration*, Bern, Peter Lang, 2010, pág. 56.

22. MARC, Varenka y Olivier MARC, *Premiers dessins d'enfants. Les tracés de la mémoire*, Paris, Nathan, 1992.

**Fotograma 8:**

*Los trazos de círculos rojos al que se une el de Mario sobre el mantel de la abuela, hecho con un pedazo de tela del vestido de su desaparecida madre.*



Los trazos rojos en pantalla evocan el trazo circular que diseña Mario compulsivamente con los dedos sobre los lunares circulares rojos de la tela del mantel, hecho con el vestido de su madre clandestina (Fotograma 8). Podemos considerar por tanto que en esta composición fílmica los trazos rojos cobran una triple función: la de superar el trauma de la desaparición de los padres, la de valorar una visión infantil del universo, y por tanto la de otorgarle un espacio creativo a la imaginación de los niños. De esta manera, la irrupción del trazo infantil le permite a Rondón unir los tres ejes de su obra plástica citados en apertura: 1) incorporar una relación tecnológica al arte 2) crear de “espacio fronterizo para vivir el momento onírico, virtual” y 3) investigar “sobre el imaginario genético” como materia artística prima en su obra.

**Conclusión**

Hay un cine en América Latina que se caracteriza por dejar constancia de los abusos de biopolíticas represivas de los gobiernos y que lo hace a partir de usos creativos de los medios en procesos artísticos complejos con vocación memorialista. Si bien tienden a desplegarse con mayor soltura estas prácticas en el cine documental más que en el de ficción, cobran en éste, y en particular a partir de esta obra de Rondón, un papel importante que demuestra la ideología de los usos mediáticos tanto en la construcción simbólica de los géneros como en las modalidades visuales de esa construcción. La obra de Rondón nos

muestra a la vez el carácter polifónico y plurimediativo del cine así como su capacidad de renovarse con cuestionamientos íntimamente ligados al lugar de la relación al otro (siendo la memoria histórica una de sus formas colectivas) en los usos mediáticos. Porque en definitiva, y como lo diría Marc Augé, “en un mundo donde se multiplican los medios, la cuestión es de saber si no se desarrolla paralelamente una crisis de la mediación<sup>23</sup>”, entendiéndose por mediación, la relación que tenemos con el otro<sup>24</sup>, y con la historia que nos deja a través de los medios que dispone. El álbum de fotografía, o el álbum multimedia como lo venía anunciando en el epígrafe de este análisis Anne-Marie Garat, es por tanto un ejercicio de nostalgia y de resistencia contra el olvido desde la memoria infantil.

---

23. Traducción mía de AUGÉ, MARC, GEORGES DIDI-HUBERMAN, Y UMBERTO ECO, *L'EXPÉRIENCE DES IMAGES*, ED. FRÉDÉRIC LAMBERT, *LES ENTRETIENS DE MÉDIAMORPHOSES*, BRY SUR MARNE: INA, 2011, PÁG. 52.

24. Augé añade : « les médias, chez nous, ont l'apparence de la médiation en ce sens qu'ils donnent des informations. Mais très souvent, me semble-t-il, les médias, au lieu d'être médiateurs, fonctionnent un peu comme une image : je crois avoir une relation avec celui qui est sur l'écran de la télévision », *ibid.* pág. 52.

### Bibliografía

- AUGÉ, Marc, Georges DIDI-HUBERMAN, y Umberto ECO, *L'expérience des images*, ed. Frédéric Lambert, Bry sur Marne, INA, 2011.
- BAKHTIN, M. M. *Problems of Dostoevsky's Poetics*. Trad. por Caryl Emerson, *Theory and History of Literature*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1984.
- BOUCHER, Marc, "Vision périphérique et disposition des écrans", in *Du split-screen au multi screen. La narration vidéo-filmique spatialement distribuée. From Split-Screen to Multi-Screen. Spatially Distributed Vidéo-Cinematic Narration*, Bern, Peter Lang, 2010, págs. 47-71.
- BRACCI ROA, Luigino, "Postales de Leningrado... ¡Las guerrillas venezolanas, a debate público!", *El espacio de Lubrio*, [en línea], 2007, 8 de septiembre, disponible en: <<http://lubrio.blogspot.com/2007/09/postales-de-leningrado-viva-venezuela.html>>, [07/07/2013].
- DOLARA, Nerea, "Leningrado, al otro lado de la montaña", *El Nacional*, [en línea], 2007, 13 de octubre, pág. 13, disponible en: <<http://sudacafilms.com/notas-de-prensa/>>, [07/07/2013].
- ECO, Umberto, *La estrategia de la ilusión*, Barcelona, Editorial Lumen, 1999.
- FERENCZI, Victor, y René Poupard, *La société et les images : approches didactiques*, Paris, Didier, 1981.
- GARAT, Anne-Marie, *Photos de familles. Un roman de l'album*, Arles, Actes Sud, 1994.
- GARCÍA RIVELLO, Ariadna y Alfredo Marino, "Niñez, desposeídos, brutalidad y poder en el cine latinoamericano", *Cine argentino y latinoamericano. Una mirada crítica*, 2004, Buenos Aires, págs. 51-60.
- GUTIÉRREZ, Andreina, "María Rondón cineasta: creo en el espectador pensante", *Criticón*, [en línea], 2007, 4 de setiembre, págs.1-2, disponible en: <<http://encontrarte.aporrea.org/media/70/cineasta.pdf>> , [07/07/2013].
- IZAGUIRRE, Rodolfo, "Venezuela: Los inicios: 1897-1960", 1988, *Hojas de cine testimonios y documentos del Nuevo Cine Latinoamericano: volumen III*, [en línea], México D.F., Dirección General de Publicaciones y Medios, Secretaría de Educación Pública, Fundación Mexicana de Cineastas, Universidad Autónoma Metropolitana, 1988 págs. 1- 8, disponible en: <<http://www.cinelatinoamericano.org/biblioteca/assets/docs/documento/471.pdf>>, [07/07/2013].
- MC LUHAN, Marshall, *Pour comprendre les médias. Les prolongements technologiques de l'homme*, trad. por Jean Paré, Mame/Seuil, 1964.
- MARC, Varenka y Olivier, *Premiers dessins d'enfants. Les tracés de la mémoire*, Paris, Nathan, 1992.
- MUÑOZ, Boris, "Insurgente de nacimiento", *Voces de Eva*, [en línea], 2007, agosto, págs. 42-43, disponible en: <<http://sudacafilms.com/notas-de-prensa/>>, [07/07/2013].
- VERON, Eliseo, "De l'image sémiologique aux discursivités", *Hermès*, 1994, vol. 13-14, págs. 45-64, disponible en: <[http://documents.irevues.inist.fr/bitstream/handle/2042/15515/HERMES\\_1994\\_13-14\\_45.pdf](http://documents.irevues.inist.fr/bitstream/handle/2042/15515/HERMES_1994_13-14_45.pdf)>, [07/07/2013].



## Pretexto para realidades posibles: taxonomía del juego literario

*Lidia Morales Benito*

**Résumé :** L'idée de jeu dans le domaine littéraire englobe une variété d'aspects proportionnelle au nombre de textes de création existants. Ces œuvres peuvent être systématisées en quatre catégories: les créations où l'activité ludique est effectuée par les personnages du récit, celles où il s'agit de jeux de structure, les œuvres où l'auteur joue avec le langage et les textes où le lecteur est le maître du jeu. Cet article prétend semer les bases de réflexion autour de la nature du jeu littéraire des XX<sup>ème</sup> et XXI<sup>ème</sup> siècles. Ainsi, nous analyserons l'essence brute du texte –le langage-, sa gestion, son contrôle et son manque de contrôle dans l'œuvre, pour ensuite tenter une taxonomie de la création ludique. L'étude des coordonnées d'espace-temps, squelette vertébral du texte, servira à expliquer le mécanisme de la construction des réalités parallèles, travail dans lequel les écrivains des deux derniers siècles sont experts.

**Mots-clés :** Jeu littéraire ; espace-temps ; langage ; taxonomie ; XX<sup>ème</sup> siècle ; XXI<sup>ème</sup> siècle

**Resumen:** La idea de juego en el campo literario abarca una variedad de aspectos proporcional al número de textos de creación existentes. Dichas obras pueden sistematizarse en cuatro categorías: las creaciones en las que la actividad lúdica es efectuada por los personajes del relato; aquellas en las que se trata de juegos de estructura; las obras en las que el autor juega con el lenguaje; y los textos en los que el lector domina el juego. El presente artículo pretende sembrar las bases de una reflexión en torno a la naturaleza del juego literario en los siglos XX y XXI. Así analizaremos la esencia bruta del texto –el lenguaje–, su gestión, su control y su falta de control en la obra, para intentar luego una taxonomía de la creación lúdica. El estudio del espacio y del tiempo, esqueleto vertebral del texto, servirá para explicar el mecanismo de la construcción de realidades paralelas, trabajo en el cual los escritores de los dos últimos siglos son expertos.

**Palabras claves:** Juego literario; espacio-tiempo; lenguaje; taxonomía; siglo XX, siglo XXI.

### Introducción

Si los seres humanos nos comunicamos a partir de los elementos lingüísticos y las estructuras sintácticas propias de una lengua determinada, la condición de escritor añade una habilidad más a esas secuencias compositivas. Las reglas preestablecidas delimitan el campo de actuación del autor literario, mientras que éste se rebela y las reutiliza a su antojo. Por lo tanto, aunque el campo lúdico de la literatura sea potencialmente infinito, la materia prima de toda creación literaria será el lenguaje. Partiendo de este postulado, se analizarán a continuación los tipos de juegos producidos por dicha combinatoria, ahondando en las coordenadas espacio-temporales propias de cada uno de ellos y de las reglas imprescindibles que los delimitan. Asimismo, para poder establecer una taxonomía del juego literario, será necesario describir la naturaleza del ejercicio lúdico: su esencia, el efecto que produce tanto en el escritor como en el lector, su finalidad y sus consecuencias.



## 1. El lenguaje: esencia del juego literario

“Y el lenguaje es, sin embargo, una función misteriosa, que de cada lance de dados – aunque las palabras sean absurdas, aunque las combinaciones de letras sean caprichosas – se levanta un humo, un vaho de realidad posible.<sup>1</sup>”

En el ámbito literario, el juego abarca una variedad de vertientes tan numerosa como textos de creación puedan existir. Sin embargo, estas obras se sistematizan en cuatro categorías que se desarrollarán más adelante, pero que ya se apuntan aquí: la actividad lúdica llevada a cabo por los personajes de la historia narrada, los juegos de estructura, los relativos al lenguaje y la labor participativa del lector. Sin embargo, está claro que la materia prima de la actividad lúdica en literatura es siempre la lengua.

En la siguiente cita, Alfonso Reyes subraya la fascinación y el misterio que producen en el ser humano las composiciones fónicas en idiomas extranjeros: “Tan seductora es esta travesura de la ignorancia que, conforme penetramos en los significados de una lengua desconocida, vamos lamentando perder aquella fascinación maravillosa.<sup>2</sup>” El hombre se siente atraído por los sonidos extraños del forastero, le resulta sorprendente la cadencia de la lengua, le seducen los jeroglíficos indescifrables, los fonemas impronunciables e, incluso, concibe muecas donde solo hay articulaciones para el nativo. Del mismo modo, el escritor pretende capturar los vocablos de su propia lengua para combinarlos y desarrollar secuencias novedosas, estructuras nuevas que conformen la creación artística. En palabras de Reyes:

De suerte que la palabra nos fue dada, primero, para apoderarnos de los objetos. Pero, ya antes de esta etapa, presentimos una prehistoria lingüística que Adán nunca nos confesó: un raudo zumbido articulado que precede a la sintonización lógica y que –acercando el oído– todavía se escucha en el caracol del lenguaje. Ahora bien: después de la palabra comenzamos a abusar creando con ella nuevos entes, nuevos “ontos”. Y a esto propiamente se llama “creación”; en griego: “poesía”<sup>3</sup>.

Pasando por la “historia” de la fascinación humana por los sonidos que menciona Reyes, el escritor se apropia del léxico de una lengua, de la semántica y la sintaxis que le dan forma, con el fin de dar paso a nuevas combinatorias. Por lo tanto, aunque existan diversos tipos de juegos literarios, el lugar que ocuparán en el texto será siempre fruto de las secuencias de elementos compositivos del lenguaje puesto que, según R. Rawdon Wilson, el discurso puede compararse a un juego de voces en el que las palabras son símbolos y el estado final de la obra es la suma del uso de cada uno de ellos<sup>4</sup>. No obstante, aunque el autor literario fundamente sus asociaciones de elementos lingüísticos en las reglas de una lengua preestablecida, también es capaz de deshacer y reconstruir dichas estructuras con el fin de conformar un idioma más coherente con su propia expresión. Así, para Belén Gache:

---

1. REYES, Alfonso, *El libro de las jitanjáforas y otro papeles de Amado Alonso, Ignacio B. Anzoátegui, Marcel Biron, Mariano Brull, José de la Colina, “Dante Alighieri”, Guido Gómez de Silva, Francisco Ichaso, Alicia Reyes, Toño Salazar, Jaime Torres Bodet, Xavier Villaurrutia seguidos de retruécanos, sonetórpidos y porras deportivas*, México D.F, Iberoamericana, 2011, pág. 25.

2. *Ibid.*, pág. 37.

3. *Ibid.*, pág. 24.

4. WILSON, R. Rawdon, *In Palamedes' shadow. Explorations in Play, Game, & Narrative Theory*, Boston, Northeastern University Press, 1990, pág. 36.

La estructura de una lengua (la forma en que su vocabulario individualiza los diferentes entes y la manera en que la estructura gramatical los combina formando unidades significativas) determina la cosmovisión de los hombres que la utilizan [...] También se ha señalado la manera en que los lenguajes alternativos pueden generar mundos alternativos. Cambiar las leyes del lenguaje es cambiar las leyes del mundo<sup>5</sup>.

El escritor se convierte, por lo tanto, en “combinador de elementos e investigador de las relaciones ocultas del lenguaje<sup>6</sup>”. La transgresión de los preceptos lingüísticos permite que cada autor se apodere de las normas de determinada lengua y cree una “sublengua” propia. Al respecto, Wilson afirma: “[...] transgression must be seen as the inevitable play of language. All language may be said to transgress itself: it always subverts, through its inherent abstractness and arbitrariness, the conventions of its use<sup>7</sup>”. El “combate contra el lenguaje”, comentado anteriormente por Reyes, consiste en la ardua apropiación de los vocablos por parte de un individuo, así como en su posterior combinación para llevar a cabo la transgresión mencionada arriba. En definitiva, cada composición literaria es el resultado de la sucesión de toma de decisiones en la combinación de elementos lingüísticos. En palabras de Wilson:

[...] The invention of mathematical game theory has prompted application of its specialized terminology to a variety of activities. It may so promote the sense that games and, hence, all other semiotic activities, including literary texts, are essentially sequences of decisions (which can be mapped as “trees” of decisions taken or declined<sup>8</sup>).

La libertad de elección de múltiples asociaciones de locuciones equivale a la potencialidad del texto literario. Dicha elección, considerada como una actividad lúdica, permite romper las barreras de la lógica del lenguaje, de la costumbre lingüística y de los patrones tradicionales de un determinado idioma. Al respecto, Béatrice Salazar subraya lo siguiente:

Así, a través del juego con las palabras se pasa de lo cotidiano a lo fantástico, a la revelación de un mundo lingüístico diferente, se pone en tela de juicio la costumbre, se plantea a nivel lúdico (e incluso fantástico), el problema de la libertad del sujeto hablante, de la relación entre su mundo de experiencia y el signo elegido para denotarlo<sup>9</sup>.

Si el autor de las reglas y directrices de una actividad lúdica es capaz de sumergirse dentro de su propia creación para dejarse sorprender por el desarrollo de ésta, del mismo modo el escritor que selecciona determinados elementos de lenguaje será susceptible de asombrarse por los resultados de su propio juego. Así, la selección de fragmentos de lengua y la restricción de vocabulario por parte del

5. GACHE, Belén, *Escrituras nómadas. Del libro perdido al hipertexto*, Gijón, Trea, 2006, pág. 41.

6. *Ibid.*, pág. 37.

7. *Ibid.*, pág. 33.

“La transgresión debe considerarse como el juego inevitable del lenguaje. Todo lenguaje tiende a transgredirse a sí mismo: siempre subvierte, a través de su abstracción inherente y de la arbitrariedad, las convenciones de su uso” (La traducción es nuestra)

8. *Ibid.*, pág. 13.

[...] La invención de la teoría matemática del juego ha fomentado la aplicación de esta terminología especializada a una serie heterogénea de actividades. Según dicha ciencia, los juegos y, por ende, todas las demás actividades semióticas incluyendo los textos literarios, son esencialmente secuencias de decisiones (que pueden ser diseñadas como “árboles” de decisiones tomadas o rechazadas).” (La traducción es nuestra)

9. SALAZAR, Béatrice, « Palabras que juegan, juegos con las palabras », in *Lo lúdico y lo fantástico en la obra de Cortázar I*, Poitiers, Centre de Recherches Latinoaméricaines, 1986, págs. 71-76, pág. 74.

escritor permiten que mantenga “la rienda corta” y evitan que el texto se le vaya de las manos, como menciona Valenzuela:

La tarea de escribir es desgarradora y dichosa al mismo tiempo. Es un buceo a ciegas en el magma donde se forman las imágenes y las asociaciones, es un dejarse llevar por la creación a todo galope pero con la rienda corta, evitando desbocarse, y es al mismo tiempo un minucioso enfrentamiento con algo tan manoseado y vilipendiado y gastado y sorprendente como puede ser el lenguaje<sup>10</sup>.

Según la cita de la escritora argentina, las palabras son la materia prima del texto, el material necesario y reutilizable para la creación artística. Cada obra nueva gasta y recicla el idioma elegido, reconsidera y reconstruye la lengua en cuestión. Con este fin, será necesario imponer unos patrones de trabajo, unas normas que faciliten el equilibrio entre la libertad del creador y el control del ingenio. Este “enfrentamiento” –mencionado en la cita de Valenzuela– es al que se somete todo creador literario.

A través del lenguaje, el escritor da paso no sólo al valor formal del texto, sino también al juego de creación semántica, a partir del que se genera la ficción. En palabras de Reyes:

La literatura posee un valor semántico o de significado, y un valor formal o de expresiones lingüísticas. El común denominador de ambos valores está en la intención. La intención semántica se refiere al suceder ficticio; la intención formal se refiere a la expresión estética. Sólo hay literatura cuando ambas intenciones se juntan. Las llamaremos, para abreviar, la ficción y la forma<sup>11</sup>.

Por lo tanto, el creador necesita aunar la “intención formal” del texto con la “intención semántica”. Tanto la descripción del juego de los personajes, como la construcción formal de la obra y la actividad cooperativa entre lector y autor se realizan a través del lenguaje.

## 2. El juego como pretexto para realidades posibles

El historiador estadounidense Robert Detweiler afirma que todo texto de ficción se puede considerar un juego en la medida en que desarrolla realidades posibles:

There is a sense, of course, in which one could call all fiction playful. Insofar as fiction is fiction, as it conceives and develops illusions, it does what other forms of play do: it creates another, unreal world through the imagination and above all through language to entertain, occupy, reassure, teach, inspire the author and his reader<sup>12</sup>.

---

10. VALENZUELA, Luisa, « Peligrosas palabras », in *Peligrosas palabras*, Buenos Aires, Temas Grupo Editorial, 2001, pág. 33.

11. REYES, Alfonso, *La experiencia literaria y otros ensayos*, Madrid, Fundación Banco Santander, 2009, pág. 163.

12. DETWEILER, Robert, « Games and Play in Modern American Fiction », *Contemporary Literature*, invierno de 1976, Vol. 17, No. 1, págs. 44-62, págs. 50-51.

“En cierto modo, se podría decir que toda ficción es lúdica. En la medida en que la ficción es ficción, ya que concibe y desarrolla ilusiones, funciona de la misma manera que otras formas de juego: crea otro mundo irreal a través de la imaginación y, sobre todo, a través del lenguaje, con la finalidad de entretener, ocupar, tranquilizar, enseñar, inspirar al autor y a su lector.” (La traducción es nuestra)

Ya en 1972 y sobre esta misma idea, el argentino Juan Carlos Curutchet comentaba la noción de evasión de la actividad lúdica:

[...] todos los juegos son evasión y plazo. [...] Los juegos ayudan a sobrevivir, pero no resuelven nada. [...] Los juegos son, pues, un intento de aplazar la aventura, de enfrentarse a esa criatura sin rostro que acecha tras la fachada aparentemente inofensiva y familiar de la realidad<sup>13</sup>.

Por lo tanto, la literatura funciona como actividad lúdica si se tiene en cuenta que pretende “evasión” y “aplazamiento” de las tareas cotidianas, como explicaba Curutchet acerca de las características del juego. Así, el aporte del juego al texto de ficción no lo tornará más “entretenido”, ameno o deleitable, sino que significará una “manipulación” de las herramientas literarias para que esa evasión sea una actividad consciente tanto por parte del escritor como del lector. Según Detweiler, el autor lúdico recuerda constantemente a sus lectores –y se recuerda a sí mismo- el artificio pactado que les permite estar inmersos en una realidad diferente<sup>14</sup>. De este modo, el juego literario funcionaría como una actividad consciente y lúdica, insertada en el texto de ficción<sup>15</sup>.

Acercas de la autonomía del juego literario con respecto al mundo circundante y a la infinidad de partidas posibles dentro de su microcosmos, Giordano recalca:

If we examine the texts of authors before García Márquez who have stood out for using play in the structuring of their narrative universe, we see that in Borges, for example, the playful space is conceived as a closed and autonomous frame. This space is reiterated constantly, following its own laws, which transgress all forms of realism in the text. [...] This is exactly what occurs in framed games, for example, chess. We have a board with sixty-four squares (thirty-two white and thirty-two black), a demarcated space with inviolable rules. But, within this ensemble, the moves are infinite<sup>16</sup>.

Por lo tanto, la presencia del juego en literatura confiere al texto un carácter autorreferencial y autocontinente. El escritor, por lo tanto, establece en el texto una lógica interna, una coherencia que sólo

13. CURUTCHET, Juan Carlos, *Julio Cortázar o la crítica de la razón pragmática*, Madrid, Editora Nacional, 1972, pág. 122.

14. DETWEILER, Robert, « Games and Play in Modern American Fiction », *Contemporary Literature*, op. cit., pág. 51.

15. Con respecto a las nociones de autoconciencia y de artificialidad del texto lúdico por oposición a los demás textos de ficción, Santiáñez-Tió comenta lo siguiente:

[...] Cualquier texto literario participa de lo lúdico; en tanto que ficción, toda obra lleva a término la misma misión que los juegos: la creación de un mundo artificial a través de la imaginación, articulado por reglas y convenciones y dirigido al entretenimiento y/o a la formación del lector. Por narración lúdica en el sentido estricto del término entiendo un constructo artístico autoconsciente en el cual el autor, sabedor de la naturaleza ilusoria de la literatura, establece una serie de juegos en uno o en varios niveles (historia, trama, narración) de la obra con el objetivo de mostrar al lector la artificialidad de su relato. (Santiáñez-Tió, 1996, págs. 320-321)

16. GIORDANO, Enrique A., « Play and Playfulness in García Márquez' "One Hundred Years of Solitude" », *Rocky Mountain Review of Language and Literature*, 1988, Vol. 42, No. 4, págs. 217-229, págs. 218-219.

“Si analizamos los textos de los autores anteriores a García Márquez que han destacado por el uso de juegos en la estructuración de su universo narrativo, se puede constatar que en Borges, por ejemplo, el espacio lúdico se concibe como un marco cerrado y autónomo. La delimitación de este espacio es constante, pues sigue sus propias leyes, que transgreden todas las formas de realismo del texto. [...] Esto es exactamente lo que ocurre en los juegos « enmarcados », como por ejemplo el ajedrez. Se trata de un tablero con sesenta y cuatro casillas (treinta y dos blancas, y treinta y dos negras), un espacio demarcado con reglas inviolables. Pero, dentro de este conjunto, los movimientos son infinitos.” (La traducción es nuestra)

compartirá con los lectores y que no podrá aplicarse a la realidad cotidiana, por lo que Susan Stewart habla de una “transgresión” del proceso de interpretación del sentido común, de una “reformulación” de los valores cognitivos<sup>17</sup>.

Con este fin de alcanzar la nueva realidad, el autor deberá pactar con los lectores unas reglas de juego. Acerca de la incorporación de normas al texto literario, Rafael De Cózar subraya lo siguiente: “[...] La creación artística muestra indudables analogías con el juego en nuestro siglo, como en diversos períodos de la historia. La presencia de unas leyes previamente aceptadas y las posibilidades que la combinación de elementos ofrece, hacen posible trasladar a ese campo los mecanismos del juego<sup>18</sup>”. La imposición de reglas seduce tanto al escritor como al lector. La idea de que las normas potencian la creación ingeniosa y, por ende, la transposición a realidades insospechadas acompaña a los jugadores. Según Wilson, los juegos son, o pueden ser, absorbentes<sup>19</sup>. Los jugadores –escritor y lector– se adentran en la nueva esfera literaria de tal manera que se verán rápidamente conquistados y atrapados por la gran variedad de soluciones posibles. Sobre la atracción de la incertidumbre, Reyes comenta lo siguiente:

Lo imprevisible atrae y trastorna a quien le pide recordarle que todo puede cambiar en cualquier instante y que la configuración del mundo estable en que vive puede ser sacudida e incluso rota por el azar, del que la ruleta no es sino un pretexto.

[...] La figura que Dostoievski da a sus personajes no es distinta de aquello que su propia existencia espera del juego: una sucesión de discontinuidades, sin duda incoherentes, discernidas y sin ningún nexo lógico entre sí. El que “todo pueda suceder” mueve a los personajes del novelista, como su conciencia personal espera de la ruleta un azar absoluto<sup>20</sup>.

“La ruleta”, “el azar” o la rayuela, obra de Cortázar del mismo nombre, no sirven sino de *pretexto*, como señala Reyes, para dejar fluir las potencialidades de la partida. Si el protagonista de la novela se mueve entre París y Buenos Aires, construye y reconstruye su vida según emergen personajes nuevos que van modificando el juego, del mismo modo el lector se sorprende ante la aparición de textos de naturaleza totalmente distinta: desde diálogos filosóficos, como en los capítulos 71 y 79, hasta poesía en prosa –como en el 7–, pasando por un fragmento redactado en un lenguaje totalmente nuevo formado a base de jitanjáforas –que ocupa todo el capítulo 68–. Por lo tanto, el individuo que se adentra en la lectura de una obra lúdica busca la incertidumbre, la sorpresa; en definitiva, la multiplicidad de consecuciones. Así, la experiencia lectora no certifica la habilidad en el juego literario. Por el contrario, Kimberly Bohman-Kalaja comenta que el entrenamiento en este tipo de textos podría agudizar la “flexibilidad intelectual” e “incentivar” la agudeza del receptor<sup>21</sup>; no obstante, no supondría para el jugador la acumulación de herramientas aplicables a otro tipo de juego literario. En definitiva, la transgresión se manifiesta en que determinadas estrategias narrativas “burlan lo esperado”, como menciona Wilson, ya sea con respecto a la caracterización de los personajes, a la voz narrativa, al concepto de la referencialidad o la experiencia empírica<sup>22</sup>.

De este modo, podría decirse que cada nueva obra lúdica se mueve por unos patrones normativos distintos y bien diferenciados. En palabras de Bohman-Kalaja: “To appreciate the beauty and skill that

---

17. STEWART, Susan, *Nonsense. Aspects of Intertextuality in Folklore and Literature*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1979, pág. 46.

18. CÓZAR, Rafael de., *Poesía e Imagen: Formas difíciles de Ingenio Literario*, Sevilla, Ediciones del Carro de la Nieve, 1991, págs. 26-27.

19. WILSON, R. Rawdon, *In Palamedes' shadow... op. cit.*, pág. 5.

20. REYES, Alfonso, *El libro de las jitanjáforas... op. cit.*, pág. 66.

21. BOHMAN-KALAJA, Kimberly, *Reading Games... op. cit.*, pág. 234.

22. WILSON, R. Rawdon, *In Palamedes' shadow... op. cit.*, pág. 5.

renders such Play “literary”, one must enter into these games ready to have expectations overturned, ready to break the hard-won habits of a literary education<sup>23</sup>”. La imposición de reglas en literatura comparte con la noción tradicional de juego la idea de que, restringiendo el campo de actuación, el desarrollo del ingenio será mayor. En esta misma línea, Saúl Yurkievich estudia la mirada de Cortázar sobre el mundo, la búsqueda continua de instrucciones pues, según el crítico argentino, “vivía con una perpetua y expectante extrañeza su acontecer cotidiano; vivía en busca de las simetrías extrapolables, de las coincidencias de planos apartados, de las apariciones sorprendidas; vivía proyectado a lo parapsicológico<sup>24</sup>”. Así, Cortázar habría mirado siempre la cotidianidad de una manera lúdica, buscando claves y excusas para desarrollos ficticios<sup>25</sup>. Más adelante, el mismo crítico añade:

Julio solía practicar, dentro y fuera de sus textos, una lectura lateral, oblicua (como la “vivencia oblicua” de Lezama Lima) de los datos empíricos. Buscaba no la excentricidad o el extravío, más bien el desfasaje, el estar entre o a medias, allí donde los efectos de paralaje desdoblan las imágenes y descolocan la ordenación, en la zona ambigua, la de los signos desplazados, donde los códigos vacilan. Allí se puede despertar la tempoespacialidad anestesiada. Allí se pueden atisbar trasfondos, trasmundos<sup>26</sup>.

Por lo tanto, Yurkievich presenta un Cortázar curioso por el contexto que lo rodea, atento a los detalles que los demás individuos solemos considerar banales y, sobre todo, capaz de convertir esos elementos en fenómenos lúdicos. El tiempo y el espacio “anestesiados” de los que habla el crítico argentino pueden “despertarse”, “activarse” en el escenario nuevo creado por el juego. Así, la nueva realidad se presenta como un fragmento de vida limitado en tiempo y espacio, en el que el jugador explotará las potencialidades que ese lapso vital le ofrece. Acerca de la individualidad de los ejes espaciotemporales, Picard señala lo siguiente:

Espace différent, temps différent, logique différente, on ne prend jamais assez garde à cette différence essentielle entre l’univers de l’illusion ludique et celui de la vie courante. Il y a quelque chose de déprimant à voir la critique traditionnelle et les médias incapables de s’arracher à l’idéologie de la « Mimésis », plus ou moins nuancée, concevant obstinément les fictions comme des microcosmes dont les dimensions seraient, « mutatis mutandis », de même nature que celles qui régissent le monde [...]<sup>27</sup>

Con estas palabras, Picard explica que la actividad lúdica literaria disfruta de las mismas coordenadas que los demás juegos, siendo éstas, en cualquier caso, diferentes a los haces correspondientes a la vida cotidiana.

23. BOHMAN-KALAJA, Kimberly, *Reading Games...* op. cit., pág. 234.

“Para apreciar la belleza y la habilidad de dicha obra literaria, uno debe adentrarse en estos juegos sabiendo que sus expectativas se verán alteradas, estando preparado para romper con los hábitos adquiridos por la educación literaria” (La traducción es nuestra)

24. YURKIEVICH, Saúl, « Julio Cortázar: al calor de su sombra », in *Lo lúdico y lo fantástico en la obra de Cortázar I* (Coloquio Internacional), Poitiers, Centre de Recherches Latinoaméricaines, 1986, págs. 9-24, pág. 19.

25. En una entrevista realizada por el periodista Joaquín Soler Serrano a Cortázar en el programa “A fondo” de TVE en 1977, el escritor argentino cuenta cómo, durante un año de su vida fue pegando al azar en una pared recortes de revistas, postales y fragmentos de panfletos sin darse cuenta de que, poco a poco, se iba dibujando una línea conductora de arriba abajo, un trazado perfecto que surcaba cada pedazo de papel. El que Cortázar se percatara y se dejara seducir por esa coincidencia es lo que Yurkievich ha denominado la búsqueda de “simetrías extrapolables”, de las “apariciones sorprendidas” y, el propio escritor argentino en esa entrevista denomina “sentimiento de lo fantástico”.

26. YURKIEVICH, Saúl, « Julio Cortázar: al calor de su sombra », in *Lo lúdico y lo fantástico...* op. cit., págs. 9-24, pág. 19.

27. PICARD, Michel, *La lecture comme jeu. Essai sur la littérature*, Paris, Les éditions de minuit, 1986, pág. 104.



### 3. Taxonomía del juego literario

Detweiler, en 1976, diferencia entre tres tipos de ludismo según quiénes funjan como agentes del juego. Así, denomina “ficción lúdica” o “caprichosa” a la categoría que engloba las escrituras basadas en la “exuberancia” o la “exageración”: “The first of these is what I would call playful or whimsical fiction, writing that is based on exuberance and exaggeration, that appears spontaneous and casually composed (even though it is not), that is usually funny, and that does not portray a particular game, or play a game with the reader<sup>28</sup>”. En este caso, el jugador sería el propio autor de la obra.

En cambio, los actantes del juego de la segunda categoría pasarían a ser los propios personajes del texto literario, pues las actividades lúdicas servirían como argumento para la ficción: “A second category is the fiction in which particular games are portrayed and indeed usually form the foundation of plot, characterization, or imagery<sup>29</sup>”.

En la tercera clase, el autor y el lector participarían juntos en el juego literario. En palabras de Detweiler: “A third category is the fiction in which or through which the author plays a game with the reader, either by presenting the story in some cryptic form as a puzzle to be solved or as an inside joke in which the reader understands that he is asked to share in the fun of a riddle or a similar combination of history and fantasy or a revision of an older narrative<sup>30</sup>”. Por lo tanto, en este último tipo de actividad lúdica la ficción sería el tablero de juego “con el cual o por medio del cual” el autor interactúa con el lector planteándole restricciones, pistas y claves que potenciarían la lectura del texto en cuestión.

En 1990, Wilson sistematiza de nuevo las creaciones lúdicas literarias a partir de tres tipos. Sin embargo, la clasificación del teórico canadiense no toma como referencia la exuberancia o exageración de los textos de la primera categoría de Detweiler, sino que se centra única y exclusivamente en los agentes del juego, ya estudiados por el historiador estadounidense: “It is clear that, in the analysis of literary texts, one might describe the author as playing in the first sense, the text as playing in the second, and the author and reader as playing between themselves in the third<sup>31</sup>”.

Sin perder de vista los postulados de los dos teóricos citados, se ha preferido en este artículo tomar como base la sistematización de un tercer teórico del juego literario: Ronald Foust. Este autor propone en 1986 una división en cuatro conceptos que, a mi modo de ver, resulta más esclarecedora para la división del aspecto lúdico en literatura:

La primera categoría de Foust correspondería con la segunda de Detweiler y de Wilson; es decir, englobaría aquellas actividades a las que juegan los personajes de la narración, y que forman parte del

28. DETWEILER, Robert, « Games and Play in Modern American Fiction », *Contemporary Literature*, *op. cit.*, pág. 48. “La primera de ellas es lo que yo llamaría ficción lúdica o caprichosa. Es la escritura que se basa en la exuberancia y la exageración, que parece que surge de forma espontánea y se forma por casualidad (a pesar de que no sea así), que suele ser divertida, y que no conlleva un juego en particular ni implica la participación del lector” (La traducción es nuestra)

29. *Ibid.*

“Una segunda categoría es la que incluye las ficciones en las que se narran determinados juegos que, de hecho, suelen estar en la base de la trama, de la caracterización, o del conjunto de imágenes” (La traducción es nuestra)

30. *Ibid.*

“Una tercera categoría es la ficción en la que, o por medio de la cual, el autor juega con el lector, ya sea mediante la presentación de la historia de forma críptica, como si de un rompecabezas se tratara; o a modo de “broma”, en la que el lector se ve interpelado e instigado a participar en el regocijo de una novela en clave, así como de la combinación lúdica de la historia y la fantasía, o de la revisión de una narrativa antigua.” (La traducción es nuestra)

31. WILSON, R. Rawdon, *In Palamedes' shadow... op. cit.*, pág. 75.

“Está claro que, en el análisis de textos literarios, se podría establecer una primera categoría en la que el autor juega, una segunda en la que es el propio texto el que juega, y una tercera en la que el juego se produce entre el autor y el lector.” (La traducción es nuestra)

argumento de la historia. Con este fin, Foust define un grupo de juegos basados en la sinécdoque, lo cual significa que, en este caso, las tareas lúdicas desempeñadas por los individuos de la historia funcionan como partes de un todo: la obra literaria<sup>32</sup>.

La segunda sección englobaría aquellos textos en los que la tensión lúdica mantiene al lector en alerta constante. Se trata, por tanto, de juegos relacionados con la intriga y el argumento. Esta clase de actividades lúdicas se centraría en las estrategias del autor para crear una coherencia en la narración suficientemente atractiva como para mantener la atención del lector a base de pistas e indagaciones. Así, a través de una forma seductora, el autor va perfilando la intriga, lo que permite que “the reading experience becomes a mediation between the experiential levels of art and life<sup>33</sup>”.

La tercera categoría correspondería con los postulados de Detweiler y de Wilson colocados en primer lugar: los juegos formales, con la diferencia de que Foust solamente considera en esta tercera sección los juegos retóricos; es decir, aquellos que afectan a la expresión lingüística del argumento.

La cuarta y última clase encontraría su paralelo en la tercera apuntada por Detweiler y de Wilson, y basada en la relación entre autor y escritor. Foust la describe como una “cooperación entre ambos”, en la que el escritor debe medir la dosis de colaboración para dar pistas al lector sin hacerse entender apresuradamente. Por lo tanto, toda lectura requeriría la colaboración del escritor, quien proporcionaría las directrices necesarias para poder adentrarse en la obra. Así, Foust subraya el juego de ida y vuelta entre el autor y el lector, siendo el primero el que “mueve” y el segundo el que personaliza el movimiento<sup>34</sup>.

En definitiva, si se toma el punto de vista del jugador como patrón de estudio, a la manera de Detweiler y de Wilson, la división de Foust debería sistematizarse en tres ejes principales:

TABLA N° 1. *Jugadores según la división de Foust*

CATEGORÍAS	JUGADORES
1.	Los personajes de la narración
2.	El autor
3.	
4.	El autor y el lector en colaboración

Fuente: elaboración propia.

32. FOUST, Ronald E., « The Rules of the Game: A Para-Theory of Literary Theories », *South Central Review*, invierno de 1986, Vol. 3, No. 4, págs. 5-14, págs. 7-8.

33. *Ibid.*, pág. 9:

“que la experiencia del lector se convierta en una mediación entre los niveles experimentales de arte y vida.” (La traducción es nuestra).

34. *Ibid.*, pág. 10.

#### 4. Coordenadas de tiempo y espacio

En 1938, Johan Huizinga explica que el juego se separa y aísla de la vida corriente por fronteras espaciotemporales, dentro de las cuales tiene lugar en su totalidad<sup>35</sup>. Esto significaría que todo juego literario se desarrolla obligatoriamente dentro de unas coordenadas de espacio y tiempo correspondientes a la esfera de la actividad lúdica, que no al tiempo y espacio de la vida real.

Así, en la primera categoría estudiada, el tiempo de acción equivale al de la narración de la partida que, en algunos casos, sugiere una continuidad o sucesión tras el relato. De este modo, en obras como *Through the Looking-Glass, and what Alice found there* de Lewis Carroll o *Le club des incorrigibles optimistes*, de Jean-Michel Guenassia, son los juegos desarrollados por los propios personajes los que determinan el tiempo de acción: en el primer caso, las aventuras que vive Alicia del otro lado del espejo, planteadas siempre como un torbellino de partidas de múltiples juegos, configuran la trama del libro y, por lo tanto, podrá limitarse el tiempo que transcurre en cada una de esas actividades lúdicas. Al igual que Carroll, Guenassia narra el desarrollo de las partidas de fútbol de Michel Marini, el protagonista de *Le club des incorrigibles optimistes*, o las largas tardes en las que Igor, Léonid, Sacha, Imré y los demás personajes del libro juegan al ajedrez en el cuarto privado del bar Balto. En el segundo y tercer tipo, el escritor juega con las restricciones a la hora de crear el texto literario, con las condiciones que se marca a sí mismo (número de personajes, definición de la trama, decorado, lenguaje...), por lo que el intervalo de escritura dependerá de sus necesidades. Por su parte, en el cuarto sector el lector solamente podrá ser partícipe del juego conformado por el escritor en el tiempo de lectura, sin olvidar que la sugestión lúdica puede inspirar actitudes del individuo más allá de las líneas del libro y, por lo tanto, del lapso de la lectura.

La duración de la actividad lúdica necesita de espacio para conformar una realidad nueva. En palabras de Malva Filer: “El texto ofrece un caleidoscopio verbal en cuyo interior se condensa el tiempo de la narración y se temporaliza, a la par, el espacio de la imagen, produciéndose una transformación de sus elementos en combinaciones sucesivas<sup>36</sup>”. Por lo tanto, las coordenadas espacio-temporales estarían encerradas en la materia prima del ejercicio literario: el lenguaje. A través de éste, el autor desplegaría las posibilidades de los lineamentos en busca de la nueva realidad. De este modo, de la sucesión de combinaciones posibles dependerá la creación del mundo ficcional.

En este sentido el espacio de la narración, o “espacio de la imagen” que menciona Filer, corresponde al primer plano de esta coordenada. Se trata de la posición de los personajes en su propio juego, del escenario en el que se construye la actividad lúdica, de las zonas relativas a la historia de una determinada obra literaria. Por volver a los ejemplos citados con respecto al tiempo, en *Through the Looking-Glass, and what Alice found there* la situación espacial queda limitada por el espejo, objeto que permite el pasaje del mundo real al ficticio, y la realidad lúdica que se encuentra del otro lado. Del mismo modo, en *Le club des incorrigibles optimistes* el lugar del juego se concentra en la sala trasera de un bar, donde los miembros del club se reúnen y despliegan sus habilidades jugando al ajedrez. Tanto la segunda como la tercera clasificación –el espacio correspondiente a lo formal– se desarrollan en el seno del libro o del soporte que alberga al texto. Finalmente, puede hablarse de un tercer espacio: el discurso ya construido por el escritor, con el que se encuentra el lector. De este modo, Robbe-Grillet juega con el receptor a través de textos como *La Jalousie* o *Dans le labyrinthe*, proponiéndole varias posibilidades de interpretación. De la misma manera, Guillermo Cabrera Infante despliega una infinidad de juegos en *Exorcismos de esti(l)lo*:

---

35. HUIZINGA, Johan, *Homo ludens*, Madrid, Alianza Editorial S.A., 1987, pág. 22.

36. FILER, Malva, « El texto, espacio de la vida y de la muerte en los últimos cuentos de Julio Cortázar », *Lo lúdico y lo fantástico en la obra de Cortázar I* (Coloquio Internacional), Poitiers, Centre de Recherches Latinoaméricaines, 1986, págs. 225-232, pág. 226.

desde la propuesta de una “Página para ser quemada viva”, con unas instrucciones para calcinarla<sup>37</sup>, hasta ejercicios en los que el lector debe responder a preguntas sobre un texto, pasando por planteamientos de escritura restrictiva, en los que el cubano incita al lector a crear escritos a la manera del taller del OuLiPo. El espacio del texto podría, entonces, emparentarse al tablero de juego, donde tienen cabida una gran cantidad de jugadas.

Llegado este punto, es necesario señalar –como se ha indicado en el análisis del tiempo– que la sugestión lúdica es propensa a inspirar actitudes que el lector podrá trasladar a su espacio vital. Sobre esta idea, Valenzuela explica cómo, en un congreso de Neuchâtel, escuchó a David Roas contar en un relato autobiográfico “la sucesión de habitaciones 201 que le había tocado en un viaje al norte de España<sup>38</sup>” y cómo se sintió rápidamente atrapada por la necesidad de escribir una serie de microrrelatos sobre ese mismo número de dormitorio. El espacio, por lo tanto, se traslada en este caso del texto de Roas al escrito de Valenzuela.

Para concluir, es posible trazar un esquema en el que los ejes espaciotemporales quedarán sistematizados en tres planos distintivos: la narración, la forma y el proceso de lectura:

TABLA Nº 2. Planos de los ejes espaciotemporales

Primer plano	NARRACIÓN	Tiempo	Juego de los personajes
		Espacio	Juego de los personajes
Segundo plano	FORMA	Tiempo	Creación lúdica
		Espacio	Soporte del texto
Tercer plano	LECTURA	Tiempo	Lectura lúdica
		Espacio	Soporte del texto

Fuente: elaboración propia.

El hecho de que la tarea lúdica tenga una duración y un lugar de desarrollo bien delimitados permite insertarla en la vida cotidiana como una excepción, como un lapso de realidad con principio y fin. Al respecto, Bohman-Kalaja subraya cómo “The world of the text exists as a real “while it is being read”, though it is fictive<sup>39</sup>”. Uno de los motivos de seducción de la obra se debe precisamente a la particularidad de ese submundo ingenioso, que *existe* totalmente para el lector mientras juega.

37. CABRERA, Guillermo, *Exorcismos de esti(l)lo*, Barcelona: Seix Barral, 1976, págs. 49-50.

38. VALENZUELA, Luisa, « Microficción: intensidad en pocas líneas », <http://www.resonancias.org/content/read/780/microficción--intensidad-en-pocas-lineas-por-luisa-valenzuela/>

39. BOHMAN-KALAJA, Kimberly, *Reading Games... op. cit.*, pág. 24: “El mundo del texto tiene existencia real “mientras dure la lectura”, a pesar de ser ficticio”.

## Conclusión

En este artículo se ha presentado una propuesta de clasificación de las estructuras lúdicas en literatura. En primer lugar, ha sido necesario analizar y describir la esencia del juego en el texto literario: su función autorreferencial, su validez como motivo de evasión hacia realidades paralelas y su carácter adictivo en el que entra en juego la seductora potencialidad. Para su sistematización, se han tenido en cuenta las hipótesis de clasificación de determinados sociólogos y críticos del siglo XX, con el fin de determinar la teoría taxonómica más apropiada para este estudio. Una vez resuelta la primera incógnita, se han analizado y delimitado las coordenadas espaciotemporales en las que puede enmarcarse todo juego literario.

## Bibliografía

- BOHMAN-KALAJA, Kimberly, *Reading Games: an aesthetics of play in Flann O'Brien, Samuel Beckett, and Georges Perec*, Champaign, Literary criticism, 2007.
- CABRERA, Guillermo, *Exorcismos de esti(lo)*, Barcelona, Seix Barral, 1976.
- CARROLL, Lewis, *Through the Looking-Glass, and what Alice found there*, Londres, Macmillan, 1929.
- CORTÁZAR, Julio, *Rayuela*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1980.
- CÓZAR, Rafael de., *Poesía e Imagen: Formas difíciles de Ingenio Literario*, Sevilla, Ediciones del Carro de la Nieve, 1991.
- CURUTCHET, Juan Carlos, *Julio Cortázar o la crítica de la razón pragmática*, Madrid, Editora Nacional, 1972.
- DETWEILER, Robert, « Games and Play in Modern American Fiction », *Contemporary Literature*, invierno de 1976, Vol. 17, No. 1, págs. 44-62.
- FILER, Malva, « El texto, espacio de la vida y de la muerte en los últimos cuentos de Julio Cortázar », In *Lo lúdico y lo fantástico en la obra de Cortázar I* (Coloquio Internacional), Poitiers, Centre de Recherches Latinoaméricaines, 1986, págs. 225-232.
- FOUST, Ronald E., « The Rules of the Game: A Para-Theory of Literary Theories », *South Central Review*, invierno de 1986, Vol. 3, No. 4, págs. 5-14.
- GACHE, Belén, *Escrituras nómades. Del libro perdido al hipertexto*, Gijón, Trea, 2006.
- GIORDANO, Enrique A., « Play and Playfulness in García Márquez' "One Hundred Years of Solitude" », *Rocky Mountain Review of Language and Literature*, 1988, Vol. 42, No. 4, págs. 217-229.
- GUENASSIA, Jean-Michel, *Le club des incorrigibles optimistes*, Paris, France loisirs, 2010.
- HUIZINGA, Johan, *Homo ludens*, Madrid, Alianza Editorial S.A., 1987.
- PICARD, Michel, *La lecture comme jeu. Essai sur la littérature*, Paris, Les éditions de minuit, 1986.
- REYES, Alfonso, *La experiencia literaria y otros ensayos*, Madrid, Fundación Banco Santander, 2009.
- , *El libro de las jitanjáforas y otro papeles de Amado Alonso*, Ignacio B. Anzoátegui, Marcel Biron, Mariano Brull, José de la Colina, "Dante Alighieri", Guido Gómez de Silva, Francisco Ichaso, Alicia Reyes, Toño Salazar, Jaime Torres Bodet, Xavier Villaurrutia seguidos de retruécanos, sonetórpidos y porras deportivas, México D.F, Iberoamericana, 2011.
- SALAZAR, Béatrice, « Palabras que juegan, juegos con las palabras », in *Lo lúdico y lo fantástico en la obra de Cortázar I* (Coloquio Internacional), Poitiers, Centre de Recherches Latinoaméricaines, 1986, págs.71-76.
- SANTIÁÑEZ-TiÓ, Nil, « Poéticas del modernismo. Espíritu lúdico y juegos de lenguaje en *La incógnita* (1889) », *MLN*, marzo de 1996, Vol. 111, No. 2, págs. 299-326.
- STEWART, Susan, *Nonsense. Aspects of Intertextuality in Folklore and Literature*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1979.
- VALENZUELA, Luisa, « Peligrosas palabras », In *Peligrosas palabras*, Buenos Aires, Temas Grupo Editorial, 2001.
- , « Microficción: intensidad en pocas líneas », *Resonancias.org*, [en ligne], 23/03/2008, nº117, Disponibilidad: <http://www.resonancias.org/content/read/780/> (consultado el 02/04/13)
- WILSON, R. Rawdon, *In Palamedes' shadow. Explorations in Play, Game, & Narrative Theory*, Boston, Northeastern University Press, 1990.
- YURKIEVICH, Saúl, « Julio Cortázar: al calor de su sombra », in *Lo lúdico y lo fantástico en la obra de Cortázar I* (Coloquio Internacional), Poitiers, Centre de Recherches Latinoaméricaines, 1986, págs. 9-24.





## Logros y desafíos de los *cultural studies* en el mundo académico francés: el caso del hispanismo<sup>1</sup>

Henri Billard

**Resumen:** El artículo da cuenta de los orígenes de los *cultural studies* para entender mejor la reticencia que provoca su enfoque metodológico y su posicionamiento ideológico en Francia con respecto al análisis que permite de las relaciones entre cultura y poder. Esperamos, además, que esta síntesis permita articular vínculos entre los *cultural studies* y los estudios de género con especial atención a los logros, los desafíos y las perspectivas de estos estudios en el hispanismo francés.

**Palabras clave:** cultural studies, género, cultura, hispanismo

**Résumé :** Cet article rend compte des origines des *cultural studies* afin de mieux comprendre la réticence incitée par son approche méthodologique et son positionnement idéologique en France, en particulier dans les rapports qu'elle déconstruit entre culture et pouvoir. Nous espérons également que cette synthèse permettra d'articuler les liens entre les *cultural studies* et les études de genre avec une attention toute particulière portée sur les réalisations, les défis et les perspectives de ces études dans l'hispanisme français

**Mots-clés :** cultural studies, genre, culture, hispanisme.

Al evocar los *cultural studies* y el mundo académico francés pensamos en uno de los capítulos del libro *Queer zones 3*, el tercer volumen de una trilogía que da cuenta de lo “queer made in France” por Marie-Hélène Bourcier, investigadora de la Universidad de Lille III y de La Escuela de Estudios Superiores en Ciencias Sociales de París: “Les *cultural studies* ne passeront pas par la France<sup>2</sup>”. Nos parece importante entonces ofrecer un resumen de los orígenes de los *cultural studies* para comprender mejor la reticencia que provoca su enfoque metodológico y su posicionamiento ideológico en Francia con respecto al análisis que permite de las relaciones entre cultura y poder. Esperamos, además, que esta síntesis permita articular los vínculos existentes entre los *cultural studies* y los estudios de género. Al mismo tiempo abordaremos los logros, los desafíos y las perspectivas de estos estudios en el hispanismo francés.

En los años 50, la influencia del pensamiento de cuatro hombres va a ser decisiva en la gestación de los *cultural studies*. Los une un interés por cuestionar el rol de la cultura y de los medios de comunicación en el mantenimiento o el debilitamiento de los mecanismos con que se ejerce el poder. Nos referimos a Richard Hoggart, Raymond Williams, Edward Thompson y Stuart Hall.

1. Agradecemos los aportes, consejos y sugerencias de Irma Velez, profesora en la Escuela de formación de docentes de la Universidad de Paris-Sorbonne e investigadora en el grupo CRIMIC (Centre de Recherches Interdisciplinaires sur les Mondes Ibériques Contemporains) de la misma universidad, y de Nicolas Balutet, profesor en la Universidad Jean Moulin Lyon 3 e investigador en el grupo MARGE de la misma universidad.

2. BOURCIER, Marie-Hélène, *Queer zones 3*, Paris, Amsterdam, 2011, pág. 105.

Richard Hoggart publica en 1957, *The Uses of Literacy*<sup>3</sup>. Este libro ofrece una mirada lúcida sobre la cultura en la vida cotidiana de las clases obreras británicas. Para realizar este trabajo Hoggart, que provenía del mundo obrero, se inspira de las técnicas de la crítica literaria y de algunos elementos de la sociología de la cultura. Este texto tiene el mérito de abordar de manera crítica el tema de la “recepción” de la cultura por parte de las clases populares. Cabe mencionar también su interés en los productos provenientes de la cultura de masas tales como los comics y los folletines. Raymond Williams, aunque de origen popular, provenía del mundo universitario. Su obra *Television*<sup>4</sup> es un verdadero clásico que favorecerá en años posteriores el estudio de la cultura de masas y la influencia del sistema educativo y de la comunicación masiva en el comportamiento de la población. Edward Thompson es un profesor e historiador autor del libro *The Making of the English Working Class*<sup>5</sup> (1963). Thompson nos aporta una visión desde la perspectiva de las clases populares con miras a dignificar a este grupo social. Por último, Stuart Hall, de origen jamaicano, se interesa igualmente por las clases populares y la cultura de masas, contribuyendo con sus estudios a la reflexión sobre el jazz y la publicidad. También favoreció los encuentros y el acercamiento entre el mundo académico y los sectores tradicionalmente ajenos a él.

Un punto importante en la consolidación intelectual de los *cultural studies* la podemos situar en 1964, cuando Richard Hoggart funda el *Center for Contemporary Cultural Studies* (CCCS) en Birmingham. La participación de Stuart Hall también fue decisiva en la emergencia de un grupo de investigadores que por la calidad de sus trabajos y su creatividad dieron un impulso fundamental a los *cultural studies*. Junto a una profundización del interés por el mundo obrero y la recepción por parte de este de la cultura, se va a ampliar el ámbito de los bienes culturales que sirven de base a los estudios del CCCS. Por ejemplo, de aquí surge un interés renovado por el estudio de la publicidad y de la música rock.

En los años 60-70 la emergencia de la sensibilidad feminista va a ofrecer un aporte significativo a los *cultural studies*. Al incluir en el debate la categoría de género, las feministas pusieron en evidencia que los antropólogos y etnólogos no se habían dado cuenta de que la cultura de las clases populares era masculina y blanca. También se tomó conciencia de que las producciones culturales son genéricas y que lo son tanto en la producción como en la recepción. Los aportes feministas contribuyeron entonces a fortalecer la idea de que para comprender la cultura hay que entenderla como construcción social. Entre los autores destacados de esta época, podemos mencionar las contribuciones de Robert Stoller y de Ann Oakley. El primero impulsó un debate terminológico y filosófico que favoreció la distinción entre el sexo biológico y el género social en su libro *Sex and Gender* (1968), y la autora británica “propuso [en su obra *Sex, Gender and Society* (1972)] agrupar los « roles sociales », que consideraba como arbitrarios, en el concepto de género, para diferenciarlos de lo que consideraba como « natural », el sexo<sup>6</sup>”. Cabe mencionar también los aportes de Joan W. Scott, una de las historiadoras feministas más importantes sobre este tema. Su artículo “El género: una categoría útil para el análisis histórico<sup>7</sup>” sirvió [...] para descubrir de qué forma este concepto podía utilizarse en el análisis histórico [...] además de aludir

---

3. HOGGART, Richard, *La Culture du pauvre. Étude sur le style de vie des classes populaires en Angleterre*, traducido por Jean-Claude y Françoise Passeron et Jean-Claude Garcias, Paris, Minuit, 1970.

4. WILLIAMS, Raymond, *Television: Technology and Cultural Form*, Technosphere Series, London, Collins, 1974.

5. THOMPSON, Edward, *La Formation de la classe ouvrière anglaise*, traducido por Gilles Dauvé, Mireille Golaszewski y Marie-Noëlle Thibault, Paris, Gallimard-Le Seuil, 1988.

6. FALQUET, Jules, “Hacia una anatomía de las clases de sexo: Nicole-Claude Mathieu y la conciencia de las oprimidas”, in *Tres feministas materialistas. Colette Guillaumin, Nicole-Claude Mathieu y Paola Tabet (Volumen I)*, co-dirección de Marie-Claire CALOZ-TSCHOPP y Teresa VELOSO BERMEDO, Concepción, Escaparate, 2012, pág. 86.

7. El artículo apareció en 1986, véase “Gender: A Useful Category of Historical Analysis”, *American Historical Review* 91, págs. 1053-1075 y fue traducido al francés en 1988: “Genre: une catégorie utile d’analyse historique”, *Les Cahiers du Grif* 37-38, págs. 15-153.

explícitamente a la necesidad de elaborar una historia que empezó a denominarse de *género*, luego de *relaciones de género* [...]»<sup>8</sup>.

Para ver la manera en que el discurso feminista se apodera de los medios para favorecer, aunque en forma limitada, la llegada de los *culturales studies* al mundo académico francés, nos parece necesario remontarnos al año 1970. En abril aparece publicado “Combat pour la libération de la femme” de Monique Wittig en la revista *L’Idiot international*. Durante la primavera tiene lugar el primer encuentro de lo que será el *Mouvement de libération des femmes* en la Universidad de Vincennes. Este movimiento, sin líder visible, es un heredero de los movimientos de mayo del 68. El 26 de agosto de 1970 Monique Wittig en compañía de otras mujeres coloca una ofrenda en el *Arco del triunfo* en honor de la mujer del soldado desconocido. Para la ocasión llevaba una banderola que decía: “Un homme sur deux est une femme”. Este acto fundador se considera además como una de las más importantes manifestaciones mediáticas de los orígenes del movimiento feminista en Francia. Durante el otoño aparece un número especial de la Revista *Partisans*: “Libération des femmes, année zéro”. En diciembre se concibe durante un encuentro en la Escuela de Bellas Artes el número cero del diario *Le Torchon brûlé*. La publicación contaba con un tiraje de 35.000 ejemplares y cesó sus actividades en junio de 1973. Otro hito lo constituye, lo que podríamos llamar una de las más célebres acciones del activismo homosexual<sup>9</sup> en Francia. Nos referimos a la interrupción el 10 de marzo de 1971 del programa de radio “L’homosexualité, ce douloureux problème” por parte de los integrantes del *Front homosexuel d’action révolutionnaire* (FHAR).

En los años 70 los *cultural studies* llegan a los Estados Unidos, relacionándose a su vez con la *French Theory*. Poco a poco van a ir alcanzando el reconocimiento académico hasta formar parte en 1980 de la red de los *American Studies*. En los años 90 los *cultural studies* comienzan a internacionalizarse a la vez que su campo de investigación se va a ir extendiendo, favoreciendo, entre otros, los estudios de género, poscoloniales y los asociados a las nuevas maneras de pensar la identidad. Su carácter transdisciplinario sigue siendo su fuerza, pero también su debilidad. Para los defensores de las disciplinas tradicionales, la perspectiva de análisis de los *cultural studies* está constituida de “(inter)acciones y de (trans)acciones entre paradigmas que son a la vez divergentes y convergentes [...]”<sup>10</sup>. Los seguidores de los *cultural studies* se interesan por fenómenos y prácticas culturales desde enfoques y métodos de varias disciplinas, como, por ejemplo, los de la filosofía, de la estética y de la antropología. Sin embargo, según sus detractores, aquellos no siempre respetan los protocolos metodológicos disciplinarios: “Algunos [...] han caracterizado [su metodología] como una especie de « bricolaje »: se emplea una u otra metodología en función del tema de cada investigación”<sup>11</sup>. Creemos que esta crítica viene de la complejidad de los protocolos metodológicos de los *cultural studies*, que no permiten a muchas personas aplicarlos con precisión. Además, dado que el riesgo de caer en la crítica cultural periodística es real, no son pocos los que toman distancia o que se declaran abiertamente en contra<sup>12</sup>.

Cabe mencionar también los esfuerzos de un grupo de investigadores que desde hace cuarenta años trabaja por el desarrollo, la difusión y el reconocimiento de los estudios de género como parte

8. CID LÓPEZ, Rosa María, “Joan Scott y la historia de las mujeres en España. El caso de los estudios sobre la antigüedad”, *Joan Scott y las políticas de la historia*, Barcelona, Icaria, 2006, pág. 64.

9. Recordemos también que en la madrugada del 28 de junio de 1969 la policía de Nueva York allanó el *Bar Stonewall Inn*, provocando una serie de disturbios y manifestaciones de rechazo que marcaron el inicio del “orgullo gay”.

10. DE B’BÉRI, Boulou Ebanda, *Les cultural studies dans les mondes francophones*, Ottawa, Les Presses de l’Université d’Ottawa, 2010, pág. 7.

11. DEL ARCO BLANCO, Miguel Ángel, “Un paso más allá de la historia cultural: los cultural studies”, Teresa María ORTEGA LÓPEZ, (ed.), *Por una historia global. El debate historiográfico en los últimos tiempos*, Granada, Universidad, 2007, pág. 262.

12. Véase CASTRO-GÓMEZ, Santiago, “Apogeo y decadencia de la teoría tradicional. Una visión desde los intersticios”, *Revista Iberoamericana*, n° 203, 2003, págs. 343-353.

integrante y legítima de las disciplinas del mundo universitario francés. Por ejemplo, en 1972 nace el *Centre d'études féminines de l'université de Provence* (CEFUP) formado por Yvonne Knibiehler, Christiane Souriau y Sylvia Ostrowsky. Michelle Perrot junto a Pauline Schmitt-Pantel y Fabienne Bock da en octubre de 1973, en la Universidad de Paris-VII, el primer curso de sobre los estudios feministas: *Les femmes ont-elles une histoire?* y en 1975 Yvonne Knibiehler organiza en Aix-en-Provence un coloquio que llevaba por título *Les Femmes et les sciences humaines*. Huguette Bouchardeau y Annick Houel crean en 1976 el *Centre lyonnais d'études féministes* (CLEF). En 1978 aparece el *Bulletin d'information des études féminines* (BIEF) para dar visibilidad a los artículos, coloquios y tesis sobre la historia de las mujeres. La publicación desapareció en 1980, pero quedan en los archivos cuatro números que dan cuenta de los esfuerzos realizados por legitimar estudios sobre las mujeres. Entre 1979 y 1985 circulará *Pénélope*, la primera revista sobre la historia y la antropología de las mujeres. Paralelamente circulaban en los años 80, *Les cahiers du Griff* y *Nouvelles questions féministes*. Otro hito tuvo lugar en Toulouse entre el 17 y el 19 de diciembre de 1982. En esta ciudad se llevó a cabo una de las más importantes manifestaciones científicas de la época sobre los estudios feministas: *Femmes, féminisme et recherches*<sup>13</sup>. El carácter interdisciplinario del encuentro y los contenidos de los trabajos van a ser fundamentales para dar visibilidad a la investigación sobre los estudios de género. Sin embargo, dado que desde el año 2008 las instituciones dependientes del Ministerio de la Investigación evalúan cualitativamente un artículo sobre la base del índice de impacto de las revistas, resulta evidente que van a quedar de lado muchas publicaciones menos clásicas y más vanguardistas sobre feminismo, género y diálogo entre las culturas.

En 1991 aparecen los *Cahiers du genre* y Plon publica *Histoire des femmes en France* (cinco tomos) bajo la dirección de Georges Duby y Michelle Perrot. En 1995 se publica *Clio. Histoires, femmes et sociétés*, revista semestral especializada en la historia social de las mujeres y del género. La publicación está a cargo de las Presses universitaires du Mirail y cuenta con el apoyo del CNRS y del CNL. En 1999 comienza a circular el primer número de *Travail, Genre et Sociétés*. Es una revista pluridisciplinaria especializada en la reflexión sobre los estudios de género, con un énfasis particular sobre las diferencias y jerarquías en el mundo laboral. Esta publicación recibe ayudas del CNRS, del CNL y de la Mairie de Paris. Estos trabajos aparecerán en un contexto favorable para los estudios sobre las mujeres, gracias a los efectos positivos de la Cuarta Conferencia Mundial sobre la Mujer, que tuvo lugar en Beijing en 1995.

Otro factor que ha favorecido la implantación de los estudios de género es la labor de *Les Fédérations de Recherche* del CNRS que ha reagrupado varios UMR o EA<sup>14</sup>, permitiendo la creación de redes de investigadores, docentes y estudiantes sobre temas de investigación definidos y estructurados para darles visibilidad institucional y vitalidad científica. Un buen ejemplo lo encontramos en las actividades docentes, de investigación y de difusión del sociólogo e investigador en el *Institut de recherche interdisciplinaire sur les enjeux sociaux*, Éric Fassin. Sus planteamientos sobre las cuestiones de género y de sexualidad a través de consideraciones históricas, políticas, culturales y de poder han ido legitimando en las otras disciplinas acercamientos metodológicos culturalistas, como lo podemos ver en su artículo titulado *L'empire du genre*:

Les outils avec lesquels travaillent les sciences sociales n'échappent jamais à leur nature sociale. L'avantage des concepts ouvertement politisés, du point de vue même de la scientificité, c'est donc qu'ils ne permettent pas de s'aveugler sur cette vérité. Le genre nous engage ainsi à

13. Se trata de la primera manifestación científica de grandes proporciones sobre un campo académico interdisciplinario en pleno desarrollo: los estudios feministas. [En línea] ver: <http://cedref.revues.org/520> [Consultada el 19 de enero de 2014].

14. Una UMR es una entidad administrativa creada mediante un contrato de asociación entre uno o varios centros de investigación con el Centro Nacional para la Investigación Científica de Francia /CNRS. Los EA (equipos de acogida) no tienen el reconocimiento del CNRS y solamente reciben una ayuda financiera del Ministerio de la Investigación a través de su universidad.

ne pas occulter l'historicité des notions avec lesquelles nous travaillons. Au contraire des sciences « dures », c'est dans le terreau de l'histoire que se construit l'architecture des sciences sociales; et dans ce paysage mouvant, presque surréaliste, nos outils conceptuels se révèlent comme des montres molles imprégnées d'histoire<sup>15</sup>.

La labor tanto del RING (Réseau interuniversitaire et interdisciplinaire national sur le genre) creado en el año 2000, de *Efigies* (Association de jeunes chercheuses et chercheurs en *Études féministes, Genre et Sexualité*) creada en 2003 y de *L'Institut du Genre*<sup>16</sup>, han sido fundamentales para difundir las noticias sobre los estudios de género y las diversas actividades científicas que se realizan tanto en Francia como en el extranjero. Los años 2000 verán también la promulgación de la Ley relativa al acceso en condiciones de igualdad de hombres y mujeres a los mandatos electorales y funciones electivas y una mejora en la protección de los trabajadores en materia de discriminación.

Cuarenta años después de los primeros gestos políticos del *Mouvement de libération des femmes* el *Instituto Emilie du Châtelet*<sup>17</sup> ofrece becas de doctorado para estudios sobre las mujeres, el sexo y el género y realiza seminarios para mantener viva la memoria. Por otra parte, el OFCE (Observatoire Français des Conjonctures Economiques) junto a Sciences Po dieron inicio el 10 de mayo de 2010 al Programa PRESAGE (Programme de Recherche et d'Enseignement des Savoirs sur le Genre). Según los términos de la presentación del proyecto, la idea es “introducir una perspectiva de género en el conjunto de las actividades de Sciences Po: la investigación, la enseñanza y la formación continua, de manera transversal y pluridisciplinaria<sup>18</sup>”.

Además de las resistencias metodológicas mencionadas, los *cultural studies* van a redefinir el concepto mismo de cultura generando polémica, porque cuestionan su relación con el poder al mismo tiempo que fragmentan las definiciones más elitistas/clasistas de la cultura:

El concepto de cultura en los estudios culturales romperá con el que dominó en el pasado. Los primeros trabajos pondrán de manifiesto, pero también diversas corrientes de pensamiento y el avance de la historia cultural, que la cultura no era sólo algo reservado a las altas clases sociales. O al menos no sólo eso: por cultura se entenderá desde la “alta cultura” a la “cultura popular”, algo multiforme que interaccionará con la sociedad y la política. Será un modo de vida, abarcando ideas, actitudes, prácticas, lenguajes, instituciones o estructuras de poder; pero también será un amplia gama de prácticas culturales: formas artísticas, textos, arquitectura, imágenes, artículos de consumo masivo...<sup>19</sup>.

Otro aspecto que generará controversia será la manera en que los *cultural studies* le dieron énfasis a las narrativas: “en [los textos], en su lenguaje, en sus conceptos, se encuentran las prácticas, procesos y significados que reflejan la forma de pensar y entender el mundo, no ya de un autor, sino de la sociedad a

15. FASSIN, Éric, “L'empire du genre”, *L'Homme* 3/2008 (n° 187-188), págs. 375-392. [En línea] URL : [www.cairn.info/revue-l-homme-2008-3-page-375.htm](http://www.cairn.info/revue-l-homme-2008-3-page-375.htm).

16. El Instituto del género fue fundado en el año 2012 gracias al apoyo del Instituto de Ciencias Humanas del CNRS. En este lugar se realizan labores de coordinación, de acogida y de apoyo a las investigaciones francesas sobre el género y las sexualidades. Ver <http://www.mshparisnord.fr/gis-institut-genre/>

17. El Instituto Emilie de Châtelet fue creado en el año 2006 gracias al apoyo del Consejo Regional de Île-de-France. Entre sus misiones podemos mencionar el apoyo a la investigación y enseñanza sobre el género, las mujeres, el sexo y el género. También otorga becas y patrocina conferencias, seminarios y coloquios.

[En línea] ver <http://www.institutemilieduchatelet.org/presentation-iec> [Consultada el 19 de enero de 2014].

18. [En línea] ver: <http://www.programme-presage.com/la-mission-de-presage.html> [Consultada el 19 de enero de 2014].

19. DEL ARCO BLANCO, Miguel Ángel, “Un paso más allá de la historia cultural: los cultural studies”, ORTEGA LÓPEZ, Teresa María, (ed.) *Por una historia global. El debate historiográfico en los últimos tiempos*, Granada, Universidad, 2007, pág. 260.



la que representa<sup>20</sup>". Los *cultural studies* se interesan por tanto en la manera en que el poder transmite su discurso para desconstruirlo, cuestionarlo y analizarlo, con el fin de liberar al individuo del control que se busca ejercer sobre él. En esta línea, cabe destacar la obra colectiva *Penser les médiacultures. Nouvelles pratiques et nouvelles approches de la représentation du monde*<sup>21</sup> dirigida por Éric Maigret y Éric Macé porque busca dar legitimidad científica a la cultura de masas. Los autores proponen un conjunto de herramientas teóricas para favorecer las investigaciones sobre las transformaciones culturales y sociales ligadas a los nuevos modos de comunicación.

François Cusset marca su posición con respecto a los motivos del bloqueo a los *cultural studies* por medio de tres argumentos: "blocage universitaire d'une part – son immobilisme et son protectionnisme disciplinaire ; politique d'une autre part – l'ère Thatcher Reagan n'a pas eu de réel équivalent en France –, culturel enfin<sup>22</sup>". Dado que estos estudios están asociados a los Estados Unidos y a su influencia cultural y política crecientes después de la Segunda Guerra Mundial, la reticencia francesa bien podría leerse como una manifestación más del antiamericanismo característico de las élites francesas, como lo señala Stanley Hoffmann:

On veut garder les traditions culturelles françaises et que tout se fasse sous contrôle français. On est anti-américain non pas parce qu'on est contre la société américaine mais parce que l'Amérique est la puissance dominante dans le camp où on se trouve, volontairement d'ailleurs. Il y a bien sûr des points communs [entre l'anti-américanisme gaulliste et celui] de gauche, parce que pour les gaullistes l'Amérique c'est aussi l'impérialisme. [...]  
L'anti-américanisme français est en effet beaucoup plus lié à la classe politique et aux intellectuels dans le sens large du terme<sup>23</sup>.

Por otra parte, el enfoque comunitarista y, por ende, marcadamente político de los *cultural studies*, se opone frontalmente a la postura laica del proyecto republicano francés. Al otorgar categorías identitarias a los individuos tales como los gays, los chicanos, los bears, etc., los *cultural studies* causan desorden, desconfianza e inquietud, porque activan y tensionan el debate sobre el multiculturalismo y los derechos de las minorías. Por otro lado, cuestionan la validez de las políticas de asimilación en un contexto político cada vez más tenso después de los disturbios que paralizaron Francia durante el otoño del 2005 y de la afluencia masiva de inmigrantes hacia Europa durante los últimos años.

No es de extrañar, por lo tanto, que la implantación de los *cultural studies* no haya sido fácil en Europa y particularmente en Francia, a pesar de que como proyecto intelectual recuperaron el legado de Foucault. Christophe Genin supone "que la resistencia francesa a los estudios culturales proviene del descrédito de los autores, víctimas de su compromiso [...]"<sup>24</sup> y Erik Neveu piensa que se debe a una "mezcla increíble y sorprendente de complacencia intelectual y de provincialismo de muchos sectores del mundo académico francés"<sup>25</sup>. Marie-Hélène Bourcier, por su parte, menciona varios factores que explicarían este fenómeno. Por un lado, las políticas de traducción y de edición tardías y, por otro, la

---

20. *Ibid.*, pág. 263.

21. MAIGRET, Éric, MACÉ, Éric (dir.), *Penser les médiacultures. Nouvelles pratiques et nouvelles approches de la représentation du monde*, Paris, Armand Colin, 2005.

22. DARRAS, Bernard, "Les études culturelles sont-elles solubles dans les Cultural Studies?" (entretien avec Marie-Hélène BOURCIER, François CUSSET et Armand MATTELART), *Revue MEI (Médiation et information, L'Harmattan)* no. 24-25, "Études culturelles & cultural studies", automne 2006, pág. 13.

23. HOFFMANN, Stanley, "Transformations et contradictions de la V<sup>e</sup> République", in *Société et culture de la France contemporaine*, SANTONI, Georges (ed.), Albany, State of New York Presse, 1981, pág. 286.

24. GENIN, Christophe, "Les études culturelles : une résistance française ?", *Revue MEI (Médiation et information, L'Harmattan)* no. 24-25, "Études culturelles & cultural studies", automne 2006, pág. 46.

25. NEVEU, Erik, "Les voyages des Cultural Studies", *L'Homme*, Éditions de l'E.H.E.S.S., 3-4, n° 187-188, 2008, pág. 321.

falta de criterio de las editoriales universitarias a la hora de favorecer ciertas publicaciones en desmedro de otras. Las obras de Judith Butler<sup>26</sup> fueron traducidas al francés con más de diez años de atraso con la labor de las Editions Amsterdam en 2006. Es más, hasta hace poco tiempo los investigadores franceses interesados tenían que leer directamente en inglés y en el caso de los hispanistas, buscar las traducciones publicadas en España, Argentina o México.

América Latina es una zona de mutua influencia no solo económica, sino también cultural con los Estados Unidos. El inglés tiene cada vez más importancia en los negocios y los estudios universitarios. Según el informe anual sobre movilidad académica internacional, *Open Doors 2013*<sup>27</sup>, realizado por el Instituto Internacional de Educación (IIE), una gran cantidad de estudiantes latinoamericanos va a alguna universidad estadounidense para realizar estudios de posgrado. No es extraño entonces que los libros de Judith Butler hayan llegado más fácilmente a América Latina<sup>28</sup>. Sin embargo, en Francia el hispanismo ha tenido las mismas reservas que el resto del mundo académico francés. Cabe preguntarse si ello ha ocurrido por las mismas razones evocadas anteriormente.

La resistencia a los *cultural studies* en el mundo académico de los hispanistas franceses se acentúa por la desconfianza intelectual que provoca entre los académicos e investigadores el enfoque interdisciplinario, que poco tiene que ver con la jerarquía entre las disciplinas tan característica de la academia francesa. Al convertir todo en posible objeto de estudio los *cultural studies* desmoronan las jerarquías clásicas del poder y del conocimiento “disciplinario”, generando distancia, desconfianza y falta de voluntad de “legitimar” este campo de estudio. También ha influido el desconocimiento del inglés o la falta de formación académica general hasta hace muy poco al mundo de la investigación en lengua inglesa. (Nótese, por ejemplo, el hecho que el acceso reciente de las bibliotecas a catálogos como el PMLA<sup>29</sup> está favoreciendo el acceso del mundo académico francés a las publicaciones estadounidenses). Otro argumento que podríamos considerar es una lectura un tanto etnocéntrica del hispanismo posicionado desde la vieja Europa con una producción en la que el diálogo con los Estados Unidos es nuevo.

Los *cultural studies* proponen investigaciones híbridas que utilizan tanto los aportes de la antropología, de la sociología, como de la filosofía, de las artes y de la literatura o sea un acercamiento transversal de las culturas populares y minoritarias. Por lo tanto, muchos enfoques diferentes pueden integrar este tipo de estudios. En los últimos años han aparecido en el hispanismo francés una serie de artículos, coloquios, jornadas de estudios, memorias de máster y tesis de doctorado sobre temas relacionados con los *cultural studies* en general y los estudios de género en particular (en el sentido amplio de la palabra: feminismo y LGBTQ<sup>30</sup>). Lo planteamos así porque desde nuestro punto de vista los *cultural studies* pueden integrar los estudios de género, pero no todos los trabajos sacados de estos últimos forman parte de los *cultural studies*. Nos parece que la transdisciplinariedad de los enfoques es importante para que así sea.

Por ejemplo, podemos mencionar las actividades tanto académicas como de investigación de Michèle Soriano (Université de Toulouse-Le Mirail), Milagros Ezquerro (Université de Paris IV-Sorbonne), Mónica Zapata (Université de Tours), Lionel Souquet (Université de Bretagne occidentale), Michèle Ramond (Université de Paris 8) y María Semilla Durán (Université Lumière Lyon 2). Cabría, eso sí, aclarar que en este grupo de académicos no hay homogeneidad metodológica ni conceptual.

26. BUTLER, Judith, *Défaire le genre*, Paris, Amsterdam, 2013, traducido por Maxime Cervulle.

27. [En línea] <http://www.iie.org/Research-and-Publications/Open-Doors/Data> [Consultada el 15 de enero de 2014].

28. Véase BUTLER, Judith, *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*, México, Paidós, 2001, *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”*, Buenos Aires, Paidós, 2002 e “Imitación e insubordinación de género”, en *Revista de Occidente*, n° 235, diciembre 2000, págs. 85-109.

29. PMLA (Publications of the Modern Language Association of America) [En línea] <http://www.mla.org/pmla> [Consultada el 15 de enero de 2014].

30. LGBTQ lesbiana, gay, bisexual, transgénero y queer.

Por ejemplo, Michèle Ramond está mucho más inscrita dentro de la corriente del feminismo francés, mientras que Michèle Soriano<sup>31</sup> recibió una formación durante un año en los Estados Unidos y se interesa en la deconstrucción de los géneros literarios y en la hibridación generica – *gender / género literario*.

Nos parece que la relación que han mantenido los pocos académicos hispanistas franceses formados en Estados Unidos o que han pasado por alguna experiencia anglosajona (Michèle Soriano, Irma Velez, etc.) con otros hispanistas, ha favorecido un acercamiento a la corriente culturalista. Por otra parte, la internacionalización de las prácticas de investigación está permitiendo a los académicos franceses más abiertos a los aportes de los culturalistas abordar nuevos planteamientos teórico-metodológicos. Un buen ejemplo lo encontramos en los estudios sobre la imagen del CRIMIC, donde Nancy Berthier, que venía con una tradición historicista y literaria de semiología va a ir dándole a su trabajo un rumbo más culturalista. En el seminario interuniversitario *Arts visuels du Monde Hispanique*<sup>32</sup>, que ella co-dirige con Françoise Heitz, Marie-Linda Ortega y Jacques Terrasa, se trabaja precisamente en un marco pluridisciplinario abierto a diferentes perspectivas metodológicas.

Por otra parte, debemos considerar, entre otras, las tesis y los artículos<sup>33</sup> de Stéphanie Decante-Araya, Béatrice Rodríguez, Gérald Larrieu, Irma Velez y Henri Billard. Todos ellos han ayudado a demostrar la importancia del género como concepto teórico, ofreciendo nuevas lecturas que favorecen la comprensión de las prácticas culturales presentes en las narrativas de América Latina y España. Cabe mencionar también la labor de Nicolas Balutet, director de la colección *Homotexualités* de la Editorial L'Harmattan y de Milagros Palma, fundadora de Indigo & Côté-Femmes, cuyo trabajo editorial ha dado visibilidad a los textos de mujeres que se encontraban refundidos en las bibliotecas.

La complejidad del mundo actual amplificada sobre todo por las revoluciones tecnológicas y la globalización, subrayan la necesidad de estudiar las identidades de género, los medios de masas, las religiones y los mecanismos por medio de los cuales se ejerce el poder a través de la cultura popular. Las manifestaciones recientes por los derechos y las libertades tanto en Brasil, Chile o España son un síntoma claro de que hay un malestar general que necesita ser estudiado. Creemos necesario que se abran nuevos espacios en el mundo académico francés para abordar estos temas dentro de un marco pluridisciplinario abierto a diferentes perspectivas metodológicas. Este enfoque puede aportar mucho para poder comprender mejor la interacción entre la cultura, el poder y la sociedad. Pese a la resistencia interna por superar el estructuralismo, nos animamos a apostar por un desarrollo importante de este tipo de estudios tanto en el mundo académico francés en general como en el hispanismo en particular.

---

31. Véase SORIANO, Michèle, “Hybrides : genres et rapports de genre”, in *L'hybride / lo híbrido*, Milagros EZQUERRO (dir.), Paris, Les Ateliers du SAL/ Indigo : 41-59.

32. [En línea] <http://www.crimic.paris-sorbonne.fr/Seminaire-interuniversitaire-Arts,8357.html> [Consultada el 15 de enero de 2014].

33. Véase DECANTE-ARAYA, Stéphanie, “La paratopie créatrice : une relecture depuis les études de genre”, *Lectures du genre, n° 3 : la paratopie créatrice*, [En línea], 2008, [http://www.lecturesdugenero.fr/Lectures\\_du\\_genre\\_3/Introduction.html](http://www.lecturesdugenero.fr/Lectures_du_genre_3/Introduction.html) [Consultada el 15 de enero de 2014], BILLARD, Henri, “De un Macondo de machos a un McOndo de muchos: un ejemplo de masculinidades alternativas en la nueva narrativa latinoamericana.”, *Fazendo Gênero 8 - Corpo, Violência e Poder*, [En línea], 2008, [http://www.fazendogenero8.ufsc.br/sts/ST9/Henri\\_Billard\\_09.pdf](http://www.fazendogenero8.ufsc.br/sts/ST9/Henri_Billard_09.pdf) [15.01.2014], RODRIGUEZ, Beatriz, “Las chicas raras”, in *La femme existe-telle ?; Existe le mujer ?*, Michèle Ramond (ed.), México/Paris, Rilma 2, 2006, págs. 185-193., LARRIEU, Gérald, *Des genres qui dérangent. La transgression de Manuel Puig*, Paris, L'Harmattan, 2009 y VELEZ, Irma, “Tecnologías visuales del género: el marco fotográfico en *La cámara oscura* (2008) de María Victoria Menis”, *De cierta manera: Identités plurielles et normes de genre dans les cinémas latino-américains, Lectures du genre*. A paraître.

## Bibliografía

- BUTLER, Judith, *Défaire le genre*, Paris, Amsterdam, 2013.
- BOURCIER, Marie-Hélène, “Les *cultural studies* ne passeront pas par la France”, *Queer Zones 3 : identités, cultures, politiques*, Paris, Amsterdam, 2011, págs. 105-124.
- CASTRO-GÓMEZ, Santiago, “Apogeo y decadencia de la teoría tradicional. Una visión desde los intersticios”, *Revista Iberoamericana*, n° 203, 2003, págs. 343-353.
- CID LÓPEZ, Rosa María, “Joan Scott y la historia de las mujeres en España. El caso de los estudios sobre la antigüedad”, *Joan Scott y la historiografía feminista en España*, Barcelona, Icaria, 2006, págs. 61-94.
- DARRAS, Bernard, “Les études culturelles sont-elles solubles dans les Cultural Studies?” (entretien avec Marie-Hélène Bourcier, François Cusset et Armand Mattelart), *MEI (Médiation et information, L’Harmattan)*, n° 24-25, “Etudes culturelles & cultural studies”, automne 2006, págs. 7-32.
- DEL ARCO BLANCO, Miguel Ángel, “Un paso más allá de la historia cultural: los cultural studies”, ORTEGA LÓPEZ, Teresa María, (ed.) *Por una historia global. El debate historiográfico en los últimos tiempos*, Granada, Universidad, 2007, págs. 259-289.
- DE B’BÉRI, Boulou Ebanda, *Les Cultural Studies dans les mondes francophones*, Ottawa, Les Presses de l’Université d’Ottawa, 2010.
- FASSIN, Éric, “L’empire du genre”, *L’Homme* 3/2008 (n° 187-188), págs. 375-392. URL : [www.cairn.info/revue-l-homme-2008-3-page-375.htm](http://www.cairn.info/revue-l-homme-2008-3-page-375.htm).
- FALQUET, Jules, “Hacia una anatomía de las clases de sexo: Nicole-Claude Mathieu y la conciencia de las oprimidas”, in *Tres feministas materialistas. Colette Guillaumin, Nicole-Claude Mathieu y Paola Tabet (Volumen I)*, co-dirección de Marie-Claire CALOZ-TSCHOPP y Teresa VELOSO BERMEDO, Concepción, Escapate, 2012, págs. 79-106.
- GENIN, Christophe, “Les études culturelles : une résistance française ?”, *MEI (Médiation et information, L’Harmattan)*, n° 24-25, “Etudes culturelles & cultural studies”, otoño 2006, págs. 43-55.
- HOFFMANN, Stanley, “Transformations et contradictions de la V<sup>e</sup> République”, in *Société et culture de la France contemporaine*, SANTONI, Georges (ed.), Albany, State of New York Presse, 1981.
- NEVEU, Erik, “Les voyages des Cultural Studies”, *L’Homme*, Éditions de l’E.H.E.S.S, 3-4, n° 187-188, 2008, págs. 315-341.



**- II -**  
**Articles (Varia)**





## Une utopie en Amérique latine ? Les enjeux de la géographie dans un récit de « science-fiction » espagnol de Nilo María Fabra (1843-1903)

*Justine Pédeflous*

**Résumé :** Cet article traite d'une dimension peu étudiée de la littérature espagnole du XIX<sup>e</sup> siècle, dont on connaît mieux les œuvres réalistes : la science-fiction. L'analyse d'un récit du journaliste et écrivain Nilo María Fabra sera l'occasion de mettre en avant l'adaptation de ce genre étranger à la littérature nationale, au moyen de la réécriture du thème topique du voyage aux Indes, et de la rénovation technologique de la conception merveilleuse du Nouveau Monde. Dans ce conte, la science-fiction se mêle également au genre traditionnel de l'utopie, dans la mesure où elle est le support d'un discours politique en faveur de l'hispano-américanisme : nous analyserons ainsi le traitement central du train comme vecteur symbolique de ce désir d'union des continents.

**Mots-clés :** science-fiction, merveilleux scientifique, utopie, récit de voyage, Nilo María Fabra, chroniques des Indes, hispano-américanisme, XIX<sup>e</sup> siècle.

**Resumen:** Este artículo trata de una dimensión poco conocida de la literatura española decimonónica, más célebre por su vertiente realista, a saber la ciencia ficción. A través del estudio de un relato del periodista y escritor Nilo María Fabra, se pondrá de relieve la adaptación de este género extranjero a la literatura nacional por medio de la reescritura del tema tópico del viaje a las Indias y de la renovación tecnológica de la concepción maravillosa del Nuevo Mundo. En este cuento, la ciencia ficción se mezcla también con el tradicional género utópico, siendo el soporte de un discurso político a favor del hispanoamericanismo: se analizará el tratamiento central del tren como vector simbólico de este deseo de unión de los continentes.

**Palabras clave:** ciencia ficción, maravilloso científico, utopía, relato de viaje, Nilo María Fabra, crónicas de Indias, hispanoamericanismo, siglo XIX.

L'Espagne n'est pas connue pour avoir fondé une tradition dans les genres de l'utopie ou de la science-fiction. Ainsi, les auteurs de l'ouvrage *Les utopies dans le monde hispanique*, parlent le plus souvent de traces du genre utopique, de tendances utopiques d'autres genres littéraires ou encore des limites de l'utopie<sup>1</sup>. La science-fiction, selon la critique, n'aurait fait son apparition en Espagne que dans la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle sous l'influence de la littérature étrangère<sup>2</sup>. Pourtant, le journaliste et homme politique Nilo María Fabra publie à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle de nombreux récits présentant des similitudes avec ce dernier genre. Dans « Un viaje a la República Argentina en el siglo XXI <sup>3</sup> » publié en 1889, il

1. Voir GUINARD, Paul-Jacques, « Aspects utopiques dans le roman espagnol de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle », in *Les utopies dans le monde hispanique. Actes du colloque tenu à la Casa de Velázquez, 24/26-XI-1988*, Jean-Pierre Etienne (dir.), Madrid, Editorial de la Universidad Complutense y Casa de Velázquez, 1990, p. 57-64.

2. MORENO SERRANO, Fernando Ángel, « Notas para una historia de la ciencia ficción en España », *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, 2007, 23, p. 128.

3. FABRA, Nilo María, « Un viaje a la República Argentina en el año 2003 », *La Ilustración Española y Americana*, 21, 1889;

entremêle même science-fiction et utopie. Il imagine ainsi dans le futur, un voyage, lieu commun du genre utopique, entre Madrid et Buenos Aires.

Or, le *topos* du voyage lui permettra d'exprimer un certain idéal politique. L'enjeu de ce texte consiste en une mise en scène du rapport entre l'Espagne et l'Amérique latine, revisitant ainsi de façon originale un thème fondateur des lettres hispaniques. Il conviendra d'étudier comment la géographie, traitée ici de façon novatrice, sert à la fois de base au développement science-fictionnel et de support à l'utopie, articulant ainsi deux genres souvent distincts, notamment au XIX<sup>e</sup> siècle.

## I. Le Nouveau Monde, terre de l'utopie

### *La mythique Amérique*

La découverte du Nouveau Monde fut un des événements fondateurs de la modernité espagnole ainsi qu'un facteur de changement des mentalités médiévale et renaissante. Cependant, la perception première de cette terre nouvelle par les navigateurs et les conquistadors reste entièrement conditionnée par des grilles de lecture mythiques, religieuses et littéraires. En témoignent les « crónicas de Indias », qui se caractérisent par un mélange de réel et d'imaginaire ayant, sans aucun doute, lourdement influé sur la perception européenne de ce monde nouveau. Ainsi, dès son premier récit de voyage, Christophe Colomb, à côté de descriptions de la faune et de la flore américaines, affirme avoir vu des sirènes<sup>4</sup>. Il apporte également du crédit aux rumeurs des Indiens à propos d'une île peuplée uniquement de femmes et qui recèlerait beaucoup d'or<sup>5</sup>. Immédiatement cette rumeur est associée au mythe gréco-latin des Amazones, qui trouvera un écho immense parmi les navigateurs et conquistadors du Nouveau Monde.

Dans le récit de son troisième voyage, il assure même qu'en continuant sa route, il tombera nécessairement sur le Paradis terrestre, lieu biblique mythique<sup>6</sup>. Dans sa lettre au Pape Alexandre VI en 1502, le Génois fait de nouveau allusion à ce mythe et le légitime par la référence aux « sanctos y sacros theólogos <sup>7</sup> ». Cette justification de l'association du Paradis terrestre à la terre nouvelle passe par une insistance sur le verbe « croire » (« creí y creo aquello que creyeron y creen ») : l'emploi d'une anaphore fondée sur une corrélation entre un passé simple et un présent de l'indicatif permet de montrer la continuité entre le passé et le présent et, ainsi, de fonder une croyance personnelle sur une autorité incontestable. Dans cette même lettre, Colomb évoque également un autre lieu mythique biblique qu'il aurait localisé aux Indes. Il s'agit de la cité d'Ophir, d'où le roi Salomon était censé tirer son or : on peut voir dans cette référence l'une des premières occurrences du futur mythe d'El Dorado, dont nous reparlerons. Malgré la part probable d'exagération de la part d'un Colomb désireux d'accroître la valeur de sa découverte auprès des monarques espagnols et du Pape, la perception du découvreur correspond à une mentalité médiévale ne séparant pas de façon nette science, histoire et mythes, qui se retrouvera chez les autres navigateurs, conquistadors et chroniqueurs.

Ainsi, non seulement les mythes sont mobilisés afin d'expliquer la nature du continent et de certaines de ses composantes énigmatiques pour les européens mais, plus fondamentalement encore, ils stimulent la conquête des Indes elle-même. En effet, c'est la recherche des Amazones qui est à l'origine

---

réimprimé sous le titre « Un viaje a la República Argentina en el siglo XXI », dans *Cuentos ilustrados*, Barcelona, Imp. de Heinrich y Cía, 1895 et dans *De la Luna a Mecnópolis. Antología de la ciencia ficción española (1832-1913)*, Nil SANTIAÑEZ-TIÓ (éd.), Barcelona, Quaderns Crema, 1995.

4. COLOMB, Christophe, *Diario de a bordo, Historia*, Madrid, 16, 1985, mercredi 9 janvier 1493, p. 184.

5. *Ibid.*, dimanche 13 janvier 1493, p. 188.

6. *Id.*, « Relación del Tercer Viaje » (1498-1500), *Textos y documentos completos*, Madrid, Alianza, 1995, p. 377-384.

7. *Ibid.*, « Carta al Papa Alejandro VI » (1502), p. 479-480.

de l'expédition menée tout d'abord par Pizarro, puis par Francisco de Orellana, sur le fleuve qui doit son nom précisément au but de cette expédition, l'« Amazone ». De même, le mythe d'une contrée regorgeant d'or (El Dorado) a causé de nombreuses expéditions dans la région de la Nouvelle Grenade<sup>8</sup>. On voit donc que, dès le début, les Indes constituent un espace vierge sur lequel les Européens projettent leur imaginaire mêlé de références bibliques, de mythes païens et de motifs littéraires. Ainsi, il convient de souligner la concomitance de la découverte de l'Amérique et de l'apogée des romans de chevalerie, dont les liens avec les chroniques des Indes ont été étudiés<sup>9</sup>. L'Océan Atlantique fonctionnerait comme le gué dans le roman de chevalerie, à savoir une frontière entre le connu et l'inconnu, où règne le merveilleux, entre l'Ancien Monde et le Nouveau, monde de tous les possibles.

*Le Nouveau Monde, territoire vierge propice aux utopies*

C'est tout naturellement que cette terre vierge et mythique sera considérée comme le lieu privilégié de l'utopie. En effet, de Platon à Thomas More, l'idéal politique s'incarne dans une géographie précise et distincte de celle de son auteur<sup>10</sup>. Pour les utopistes, le Nouveau Continent constituera donc un contrepoint au Vieux Continent corrompu. Par exemple, Vasco de Quiroga, s'inspirant de l'organisation sociale et politique de Thomas More, crée en Nouvelle-Espagne des « villages-hôpitaux », qui visent la civilisation des Indiens, leur christianisation ainsi que leur protection<sup>11</sup>.

Cette idée sera reprise et rationalisée par les jésuites qui fondèrent les réductions indiennes au Paraguay. Ici, c'est moins l'influence de More que celle de Platon qui prime<sup>12</sup>, à laquelle il faut ajouter la forte tendance contre-réformiste du projet. Il s'agissait en effet d'une organisation visant à défendre les Indiens guaranis de la violence des colons, en les intégrant dans une communauté de travail fortement hiérarchisée et cléricale. Dans cette seconde étape de colonisation qui succédait à la conquête, il n'était donc plus question de trouver le Paradis terrestre, mais de le construire au moyen d'une organisation politique.

Concernant ces phénomènes de mythification et d'utopisation, la province du Río de la Plata joue un rôle important. On trouve en effet des rumeurs à propos de sirènes et d'Amazones présentes dans cette région<sup>13</sup>, ainsi que des légendes spécifiques, comme celle de la Maldonada à Buenos Aires, jeune femme chassée de la ville et qui aurait été aidée par une lionne<sup>14</sup>. En outre, le Río de la Plata doit son nom à une croyance corrélative au mythe d'El Dorado, celle de la Sierra de la Plata, contrée regorgeant

8. Jiménez de Quesada mène des expéditions dans le Cundinamarca en 1537 et dans l'Orinoco entre 1559 et 1569 (KUPCHIK, Christian, *La leyenda de El Dorado y otros mitos del descubrimiento de América*, Madrid, Nowtilus, 2008, p. 119-120).

9. CARMONA FERNÁNDEZ, Fernando, « Conquistadores, utopía y libros de caballería », *Revista de Filología Románica*, 10, 1993, Madrid, p. 11-29.

10. Darko Suvin définit l'utopie comme la « construction verbale d'une communauté quasi humaine particulière, où les institutions socio-politiques, les normes et les relations individuelles sont organisées selon un principe plus parfait que dans la société de l'auteur, cette construction alternative étant fondée sur la distanciation née de l'hypothèse d'une possibilité historique autre [...] C'est un pays inexistant sur notre mappemonde », *Pour une poétique de la science-fiction*, Montréal, Presses de l'Université du Québec, 1977, p. 51-57. La cité idéale de Platon (*La République*) et l'île d'Utopie de Thomas More, montrent bien l'incarnation géographique de la réflexion politique utopique.

11. QUIROGA, Vasco de, *Reglas y ordenanzas para el gobierno de los hospitales de Santa Fe de México y Michoacán*, 1766.

12. Le jésuite espagnol José Manuel Peramás écrivit en exil: « Abrigamos la esperanza de poder demostrar que entre los indios guaraníes de América se realizó, al menos aproximadamente, la concepción política de Platón », cité dans *Tentación de la utopía. La República de los jesuitas en el Paraguay*, Jean-Paul DUVIOLS et Rubén BAREIRO SAGUIER (coords.), Barcelona, Tusquets, 1991, p. 11.

13. SCHMIDL, Ulrich, *Relación del viaje al Río de la Plata*, reproduit dans *Alemanes en América, Historia*, Madrid, 16, 1985, chap. XXXVII.

14. DIAZ DE GUZMÁN, Ruy, *La Argentina*, reproduit dans la collection Dastin, Madrid, 2000.

non plus d'or mais d'argent, et gouvernée non pas par un Roi doré mais par un Roi blanc<sup>15</sup>. Tout comme le mythe d'El Dorado, cette légende donna naissance à de nombreuses expéditions dans cette province. De même, c'est une région qui, bien que n'ayant pas abrité de tentatives d'utopies politiques, comme la Nouvelle-Espagne ou le Paraguay, a été le support de projets utopiques. Ainsi, au moment des guerres d'indépendance, entre 1810 et 1815, Buenos Aires devient un vivier de penseurs inspirés de la Révolution française, qui se regroupent dans des sociétés patriotiques visant à appliquer les principes politiques révolutionnaires<sup>16</sup>. Entre 1816 et 1819, la province fut ainsi gouvernée par un Directoire, sur le modèle de la Révolution Française. Au fil du XIX<sup>e</sup> siècle, l'utopie se déplacera de la politique vers la dimension économique, Buenos Aires devenant une des villes les plus peuplées, industrialisées et marchandes d'Amérique latine, prenant modèle sur le développement des villes européennes.

Or c'est précisément cette ville, paradoxalement à la fois mythique et symbole de modernité, qui va être l'objet de l'utopie science-fictionnelle de Nilo María Fabra.

## II. Le caractère utopique de la fiction scientifique chez Nilo María Fabra

### *La science-fiction en Espagne ?*

Tout comme le fantastique, le genre de la science-fiction pose des problèmes de définition et de classification, auxquels s'ajoute en Espagne la problématique de l'authenticité des productions nationales en tant qu'œuvre de science-fiction en comparaison des œuvres étrangères. Sans entrer dans ces polémiques de définition, nous nous contenterons de rappeler que le terme « science-fiction » est utilisé pour la première fois en 1924 par l'écrivain américain Hugo Gernsback lors du lancement du premier « pulp magazine » qui fera la fortune du genre<sup>17</sup>. Avant cette date, le terme employé pour désigner les œuvres d'anticipation scientifique, telles que celles de Jules Verne, Camille Flammarion, Edward Bellamy ou encore H.G. Wells, était « roman scientifique », ou plus généralement « littérature scientifique ». Juan Ignacio Ferreras distingue le roman scientifique du roman de science-fiction en ce que le premier mettrait en scène la science comme thème, alors que le second la prendrait comme problématique<sup>18</sup> : la littérature scientifique défendrait ainsi une position scientifique que la science-fiction rejeterait<sup>19</sup>. Selon Fernando Ángel Moreno Serrano, la véritable science-fiction ne commencerait en Espagne qu'en 1953<sup>20</sup>.

Nilo María Fabra, écrivant dans les années 1880-1890, appartiendrait donc à la « littérature scientifique » issue de la tradition de Jules Verne et de Camille Flammarion, qui eurent une large diffusion dans l'Espagne du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>21</sup>. Certains ouvrages espagnols s'en inspirant peuvent par certains aspects être classés dans la littérature scientifique, car ils explorent des thèmes propres à ce type de littérature, tels que l'anticipation temporelle, le voyage dans le temps ou encore l'expérimentation

---

15. SANCHEZ, Jean-Pierre, *Mythes et légendes de la conquête de l'Amérique*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 1996, p. 565-566.

16. GONZALEZ BERNALDO, Pilar, « Les sociétés patriotiques et les clubs révolutionnaires à Buenos Aires entre 1810 et 1815 », *La Révolution française, la péninsule ibérique et l'Amérique latine. 1789-1989, Exposition*, Biblioteca nacional, Madrid, junio-julio 1989, Chapelle de la Sorbonne, Paris, du 30 juin au 21 juillet 1989, p. 103-106.

17. FERRERAS, Juan Ignacio, *La novela de ciencia ficción*, Madrid, Siglo XXI de España, 1972, p. 23.

18. *Ibid.*, p. 32-33.

19. Cette position est contestable en ce qui concerne H.G. Wells que Ferreras classe dans la littérature scientifique mais qui montre une position ambiguë à l'égard de la science.

20. MORENO SERRANO, Fernando Ángel, *Op. cit.*, p. 128.

21. SANTIANEZ-TIO, Nil, *De la Luna a Mecnópolis*, *op. cit.*, p. 9.

biologique. Cependant, dans la plupart de ces œuvres, la science ne sert que de prétexte à l'exposition d'une aventure ou d'une critique sociale. Dans certaines œuvres qualifiées de science-fictionnelles, la science est même parfois totalement absente<sup>22</sup> : l'appellation « littérature scientifique » est alors tout à fait impropre et on lui préférera celle de « fiction spéculative », employée par Roger Bozzetto<sup>23</sup>.

### *Nilo María Fabra et la littérature scientifique*

A l'inverse, chez Nilo María Fabra, la science n'est jamais utilisée comme simple artifice littéraire visant à rendre vraisemblable un récit mais se trouve toujours au centre de la narration. Cet auteur fait ainsi la part belle aux descriptions d'inventions scientifiques émaillées de termes techniques : dès la seconde phrase du récit qui fera l'objet de notre analyse, « Un viaje a la República Argentina en el siglo XXI », on trouve une allusion à une « comunicación telefónica y neumática <sup>24</sup> » (nous soulignons). Chez Fabra, le goût pour la dimension technique se traduit par le signe typographique de l'italique, qui souligne l'usage d'un terme peu usité en raison de sa technicité ou un emploi peu courant de termes connus, comme dans l'association « aluminio-carriles <sup>25</sup> ».

En outre, l'incipit de cette nouvelle permet de confirmer son entière appartenance au genre de la littérature scientifique. Il s'agit en effet d'un incipit en apparence conventionnel, qui expose le contexte spatio-temporel de la narration. La première phrase installe d'emblée le lecteur dans un espace référentiel typique du roman réaliste de l'époque, Madrid. Cependant, cette première référence qui venait de créer un certain horizon de lecture en faisant allusion à un espace connu, est immédiatement remise en cause par la seconde référence, qui est quant à elle temporelle : nous sommes le 9 mai 2003, à cinq heures de l'après-midi. Cette indication est paradoxale dans la mesure où elle projette le lecteur dans un futur lointain, c'est-à-dire un monde inconnu ; cependant, la précision du repère temporel et le ton de naturalité employé par le narrateur auto-diégétique produisent un effet de réel presque aussi grand que l'allusion à la capitale espagnole. On n'est donc pas ici dans un récit fantastique : on aurait dans ce cas des marques de surprise et/ou de peur face à l'invention inconnue que constitue la « communication téléphonique et pneumatique », qui, à l'inverse, se trouve ici totalement intégrée dans le quotidien du narrateur. Tous ces éléments se rapportent à ce que l'on appelle le « merveilleux scientifique », qui désigne la nature du surnaturel dans les romans scientifiques. Il s'agit d'un univers différent de l'univers référentiel du lecteur (ce que Todorov nomme le « merveilleux <sup>26</sup> »), mais, à l'inverse du conte merveilleux ou de la légende, on ne se trouve pas dans un passé intemporel mais dans le futur, et les personnages folkloriques ou légendaires ont fait place à des inventions techniques.

### *Un traitement novateur du voyage : le train comme « lieu » de l'utopie*

Dès le début, l'auteur met en avant le thème de la communication. En effet, via le téléphone, le narrateur se met en relation avec la compagnie de train ; puis, par l'intermédiaire du tube pneumatique, qui permet la mise en communication des objets, il reçoit une médaille, équivalent du billet de train.

22. Par exemple « La prehistoria », d'Azorín est un dialogue se déroulant dans le futur, où un maître explique le passé (c'est-à-dire le présent de l'auteur) à un élève. Si la dimension critique de la science-fiction est bien présente dans ce texte, en revanche l'anticipation temporelle n'y est nullement rendue vraisemblable, et encore moins par l'intermédiaire de la science, qui est totalement absente du récit.

23. BOZZETTO, Roger, *L'obscur objet d'un savoir. Fantastique et science-fiction : deux littératures de l'imaginaire*, Aix, Publications de l'Université de Provence, 1992.

24. FABRA, Nilo María, « Un viaje a la República Argentina en el siglo XXI », *De la Luna a Mecnópolis*, op. cit., p. 213.

25. *Ibid.*, p.214.

26. TODOROV, Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970.



Enfin, le train, véritable protagoniste du texte, le mettra en relation avec un autre territoire, l'Argentine.

Comme le suggère le titre, « Un viaje a la República Argentina en el siglo XXI », le thème du voyage est au centre du texte. Or, le lieu de départ, Madrid, et le lieu d'arrivée, Buenos Aires, favorisent le rapprochement avec les voyages déjà étudiés, ceux des navigateurs qui partirent de l'Ancien Monde pour le Nouveau. Il s'agit d'une réécriture des voyages aux Indes mais les valeurs négatives qui y étaient associées (longueur du trajet, difficultés, risques, maladies, famine, etc.), sont ici inversées. L'emploi d'adjectifs augmentatifs (« potente », « soberbio », « perfeccionado », p. 214), ainsi que l'insistance sur la précision numérique expriment l'idée d'abondance apportée par la technique. Les nombreuses énumérations miment aussi, par leur effet cumulatif, la profusion qui caractérise le train. Par ailleurs, l'accent mis sur les matières (aluminium, matière élastique, bois exotique, cristal de roche, etc.), souligne la notion de confort abondamment développée par le texte. Il s'agit en effet d'un confort complet qui prend en compte tous les sens : la vue et le toucher (les matières), le palais et l'odorat (les mets exquis), ainsi que l'ouïe (la musique). Si les désagréments du voyage –le bruit et les vibrations–, sont gommés, en revanche les sensations agréables sont recrées : des peintures représentant les paysages vus depuis le train sont accrochées aux murs et des bouteilles circulent sur la table, rappelant le mouvement du train, qui n'est pas ressenti par le voyageur<sup>27</sup>. Le train constitue donc bien un « palacio ambulante », *locus amoenus* sur rails.

Or, il ne s'agit pas d'un simple lieu d'extase corporelle : un meuble précieux conduit en effet à une réflexion philosophique sur l'instabilité de la fortune<sup>28</sup>. Ce motif médiéval pessimiste est mobilisé afin de montrer que la dimension sensorielle du *locus amoenus* ne suffit pas. On passe ainsi à une bibliothèque, espace de l'esprit par excellence, elle aussi placée sous le signe de l'abondance, de la rapidité et de la facilité produites par l'évolution technique : un dictionnaire phonographe permet d'entendre la définition des mots. Le « Noticiero parlante », qui permet de connaître les informations du monde entier et sur tous les sujets en temps réel, véritable ancêtre d'Internet, traduit une fois encore l'idée de mise en communication, de rapprochement. Cette idée de rapprochement, représentée par l'outil, est parallèlement exprimée par le journal lui-même, qui donne la nouvelle de la signature d'un pacte de confédération latino-américaine. Or, bien loin d'être un élément secondaire, ce pacte occupe une place centrale dans le texte. Ainsi, le narrateur est non seulement un témoin indirect de la nouvelle, par l'intermédiaire du journal parlant, mais aussi un témoin direct d'une fête célébrant le pacte, qu'il voit depuis le train. Plus encore, le train lui-même, en tant que moyen de communication, et s'étant arrêté devant la fête comme pour en faciliter la contemplation, devient le symbole même de cette union.

On assiste dans ce texte à un renversement de multiples lieux communs de la littérature. En effet, nous avons vu que, contrairement aux récits de voyages traditionnels, le voyage n'est plus une épreuve mais un moment privilégié. A l'inverse des chroniques des Indes, ce n'est pas la description de la destination mais celle du voyage qui occupe la plus large part du récit. Le narrateur, en employant les mêmes procédés rhétoriques –l'énumération, l'accumulation d'adjectifs et un vocabulaire laudatif–, et en mettant en avant les mêmes caractéristiques<sup>29</sup>, semble suggérer une équivalence entre le train et la ville de Buenos Aires. Cependant, la description de Buenos Aires tient en une phrase alors que tout ce qui a précédé concernait la description du train. Le merveilleux n'attend plus le voyageur de l'autre côté de l'océan-gué, mais dans le voyage lui-même. En cela, le récit de Fabra détourne les codes du genre utopique où le voyage, périlleux, est un artifice littéraire visant à rendre vraisemblable l'arrivée

---

27. « Las botellas, movidas por misterioso artificio, circulaban profusamente por la mesa, deslizándose sobre carriles de plata » (FABRA, Nilo María, « Un viaje a la República Argentina en el siglo XXI », *op. cit.*, p.214).

28. « Todo cambia de destino, todo obedece a la eterna ley de la evolución » (*Ibid.*, p. 216).

29. La ville est décrite comme associant le commerce et les arts, tout comme le train était à la fois un lieu idéal pour le corps et l'esprit.

dans un lieu généralement inconnu ou caché, qui se caractérise par une organisation politique, sociale et économique qui constitue le cœur du récit. Au contraire, ici, l'attention semble s'être déplacée de la destination vers le voyage lui-même.

Ainsi le train électro-aérien, puis souterrain, outre le fait d'être un *locus amoenus*, symbolise l'idéal même de l'auteur exprimé dans ce texte. Lieu de la mise en communication des êtres et des territoires, ainsi que de la réunion harmonique du corps et de l'esprit, le train symbolise le désir d'union qui se traduit au niveau politique par une confédération des pays latino-américains. Tout dans le texte converge vers cette idée d'union : le téléphone, le tube pneumatique, le dictionnaire phonographe, ainsi que le journal parlant, sont autant de moyens de mise en communication, que ce soit des êtres, des objets ou des informations. Il s'agit d'un fantasme de réduction de la distance, qu'elle soit spatiale, temporelle ou mentale, entre tous les constituants de l'univers. Il est significatif que le protagonisme soit déplacé de la destination, Buenos Aires, au moyen de transport, le train. En effet, le train est le lieu utopique par excellence, utopique, au sens courant d'idyllique, comme nous l'avons montré, mais surtout au sens premier (*u-topos*) de ce qui n'a pas de lieu, puisque le train est par définition ce qui est toujours en mouvement. Ici, la dimension géographique cesse d'être un simple support à l'utopie pour en devenir le cœur même : chez Fabra il n'y a plus un espace permettant le développement d'un idéal politique, c'est l'union des lieux qui devient l'idéal. Cet auteur revisite donc avec originalité le genre utopique tout en revenant à sa source étymologique, généralement oubliée<sup>30</sup>, par sa mise en scène non pas d'un territoire utopique mais d'un non-lieu symbolique.

### *L'union par le style*

Il est intéressant de constater que cet idéal d'union, thème fédérateur de la nouvelle et lien avec le genre utopique, se traduit également dans l'écriture même de Fabra. En effet, on trouve sous sa plume de nombreuses constructions binaires composées de deux adjectifs (« *rica y exótica* »), de deux substantifs (« *los manjares y los vinos* », « *las fuentes y las botellas* »), ou de deux couples de substantifs et d'adjectifs (« *lujo artístico y comodidad refinada* »), dont le balancement crée une fluidité rythmique qui mime l'union harmonique prônée dans le texte. Cet idéal d'union se traduit également par un autre trait de style caractérisant l'écriture de Fabra : l'abondance de mots-valises. Ainsi, la formation de mots par agrégation permet le rapprochement de deux réalités distinctes, comme par exemple le tramway « *electro-aéreo* ».

Or, ce trait de style exprime non seulement le thème du texte mais aussi la poétique du genre cultivé par Nilo María Fabra. En effet, le merveilleux scientifique peut être défini comme un entremêlement d'éléments connus et inconnus mais de façon harmonieuse, contrairement au fantastique qui met en scène un contraste problématique entre eux. Ce mélange était déjà visible dans la situation spatio-temporelle mise en évidence dans l'incipit. De même, grâce au mot-valise, qui rapproche deux réalités de nature différente, l'une connue ou réelle, l'autre inconnue ou imaginaire, l'auteur exemplifie sa pratique du genre scientifique : celui-ci repose en effet sur une association entre la réalité (la technique, la science) et l'imaginaire, le merveilleux. On est ainsi à mi-chemin entre le roman réaliste et le merveilleux : le rapprochement des deux termes provoque la surprise du lecteur tout en restant dans le domaine de l'envisageable. Par exemple, le lecteur du XIX<sup>e</sup> siècle peut imaginer un tramway aérien, en transposant l'élément connu (tramway) dans un autre contexte (aérien), cela étant rendu possible au moyen de la technique (électricité).

Au moyen d'un style propre, Nilo María Fabra parvient à lier dans sa nouvelle l'utopie, la géographie et le merveilleux scientifique. Si tout l'enjeu du texte semble être d'exprimer un idéal d'union,

30. Souvent le terme « utopique » est synonyme de fictif, d'imaginaire, ou bien de paradisiaque, d'idéal.

c'est au niveau politique que cet idéal paraît s'incarner avec le plus de force. En cela Fabra rejoindrait la littérature scientifique.

### III. La fiction scientifique comme texte de propagande politique

#### *Science-fiction et utopie*

Un des traits qui distingue la littérature scientifique de la science-fiction est une certaine tendance à l'utopie : à l'inverse, la science-fiction s'attacherait plutôt à démontrer les conséquences néfastes de la technique et de la science. Utopie et littérature scientifique ont en commun un point de départ fictif qui sert souvent de support à une réflexion critique sur des aspects socio-politiques de l'époque de leur production. Darko Suvin va même jusqu'à qualifier de science-fiction les œuvres de Swift, Cyrano de Bergerac, ou encore Lucien de Samosate<sup>31</sup>. Bien que nous ne partagions pas cette conception globalisante de la « science-fiction », elle a le mérite d'attirer l'attention sur la dimension politique de la littérature scientifique. Or, dans la littérature scientifique comme dans l'utopie, le voyage est un thème constant : dans l'espace ou le temps, le voyage symbolise le déplacement, la distanciation nécessaire à la représentation d'une réalité nouvelle, qu'elle soit merveilleuse (littérature scientifique) ou politique (utopie). Il suffit d'examiner les œuvres majeures du père de la littérature scientifique pour s'en convaincre : *Cinq semaines en ballon* (1863), *Voyage au centre de la Terre* (1864), *Vingt mille lieues sous les mers* (1870), ou encore *Le Tour du monde en quatre-vingts jours* (1873), mettent en scène le thème du voyage.

Dans la littérature espagnole, ce motif du voyage comme prétexte à l'exposition d'une réalité autre est particulièrement employé : il convient de noter qu'il s'agit plus souvent d'un voyage dans l'espace<sup>32</sup> que dans le temps<sup>33</sup>. Les lieux les plus propices à la réflexion politique sont la Lune et les autres planètes, espaces représentant la distance par antonomase : en cela, la littérature espagnole suit une tradition littéraire allant de Lucien<sup>34</sup> à Jules Verne<sup>35</sup>, en passant par Kepler<sup>36</sup>. Dans un autre récit (« En el planeta Marte <sup>37</sup>»), Nilo María Fabra utilise également cet artifice. L'originalité de « Un viaje a la República Argentina » réside dans l'utilisation d'une destination référentielle et non imaginaire. Comme nous l'avons vu, dans cette nouvelle, la nécessaire distanciation vis-à-vis de la réalité du lecteur s'opère grâce à un voyage hors du commun rendu possible par les avancées de la science. Ainsi, Fabra réunit de façon innovante les deux motifs phares de la littérature scientifique, à savoir l'anticipation dans le temps et le voyage.

#### *La dimension politique de l'œuvre de Fabra*

L'œuvre de Fabra se distingue également des autres récits espagnols cités dans la mesure où elle laisse une plus grande part à la science et à la technique : en cela, elle est la plus proche de la littérature

---

31. SUVIN, Darko, *Op. cit.*, p. 31.

32. CASTILLO Y MAYONE, J., *Viaje somniaéreo a la Luna, o Zulema y Lambert*, 1832 ; AGUIMANA DE VECA, Tirso, *Una temporada en el más bello de los planetas*, 1870-71 ; SAN MARTIN, A. de, *Un viaje al planeta Júpiter*, 1871.

33. ENRIQUE, Gaspar, *El anacronópete*, Barcelone, Daniel Cortezo y Cía., 1887.

34. Dans son *Histoire véritable* (IIe siècle), Lucien met en scène un voyage sur la Lune.

35. VERNE, Jules, *De la Terre à la Lune* (1865) et *Autour de la Lune* (1870).

36. KEPLER, *Songe*, 1634.

37. FABRA, Nilo María, « En el planeta Marte », *La Ilustración Española y Americana*, 47, 1890, reproduit dans *Cuentos ilustrados*.

scientifique étrangère. Ainsi, le goût prononcé de Fabra pour la terminologie technique suggère une position scientiste. Malgré la réflexion pessimiste sur le changement déjà évoquée, Fabra fait preuve d'une foi sans limites dans la capacité de la science à produire une évolution positive. Les avancées techniques concernant le chemin de fer permettent ainsi d'éviter les désagréments des « primitivos y rudimentarios ferrocarriles<sup>38</sup> ». Plus encore, la science est considérée comme un instrument d'humanisation de l'humanité : lors d'une digression sur une guerre fictive de l'Amérique latine contre les Etats-Unis, le narrateur indique que les guerres ne se font plus entre hommes mais entre machines, ce qui évite les boucheries du passé.

Cette position scientiste fait écho à celle de Jules Verne, influencé par la doctrine saint-simonienne en vogue dans la France de l'époque. Le roman où cette doctrine se manifeste le plus explicitement est certainement *L'Île mystérieuse* (1874) : il s'agit de l'histoire de la colonisation réussie d'une île déserte au moyen de méthodes scientifiques et techniques. Chez Nilo María Fabra, cette foi dans le progrès technique est omniprésente : dans « El planeta Marte » (1890), l'unification linguistique, politique et religieuse de la planète est la conséquence directe de la mise en communication de l'ensemble du territoire, thème que l'on retrouve dans la nouvelle étudiée. Cette idée d'un progrès perpétuel est d'ailleurs suggérée à la fin du récit, lorsque le narrateur évoque l'invention de l'aérostat, amenée à détrôner les « aluminio-carriles », et donc à entraîner de nouvelles avancées socio-politiques<sup>39</sup>.

#### *Fabra et l'hispanoaméricanisme*

L'idéal socio-politique qui se dégage de l'œuvre de Nilo María Fabra est celle de l'unification, non pas de la planète entière, comme le suggère « En el planeta Marte », mais des pays de la « race ibérique ». En effet, les conflits dans le continent américain au XIX<sup>e</sup> siècle avaient pris un caractère racial : il s'agit d'une lutte entre la « race anglo-saxonne » et la « race latine », la première voulant prendre l'ascendant sur la seconde au nom d'une « destinée manifeste<sup>40</sup> ». Cet impérialisme nord-américain provoque de nombreux conflits en Amérique latine, auxquels celle-ci répond par différentes tentatives d'unification politique<sup>41</sup>. Ainsi, « Un viaje a la República Argentina », publié en 1889, serait un appel à la confédération latino-américaine pour faire face à l'impérialisme américain se manifestant à nouveau dans le Congrès panaméricain de Washington de la même année. Face à une proposition d'union asymétrique plus proche de l'annexion, Fabra propose une « confederación sin el predominio de ninguno y conservando todos sus leyes e instituciones particulares<sup>42</sup> » visant à « la exclusiva preponderancia de la raza ibérica<sup>43</sup> ».

Or, cet idéal d'union, s'il semble ne concerner que les pays d'Amérique latine, concerne en réalité également l'Espagne, pays de l'auteur. L'Espagne est ainsi intégrée dans ce « pacto fraternal<sup>44</sup> » de race : le personnage voit les drapeaux de l'Espagne et des pays latino-américains entremêlés<sup>45</sup>. Dans « Cuatro siglos de buen gobierno », récit dans lequel Fabra imagine un roi espagnol idéal vivant quatre

38. *Ibid.*, p. 215.

39. *Ibid.*, p. 224-225: « Como si los progresos en el orden material, obtenidos durante los siglos XIX y XX, no fueran bastante a satisfacer las aspiraciones de la humanidad, en los albores del XXI se descubre al fin, con éxito completo y admirable, la dirección de los aeróstatos, con lo cual resultan inútiles los aluminio-carriles para el transporte de viajeros ».

40. Il s'agit d'une expression employée en 1845 par le journaliste John O'Sullivan afin de justifier l'expansionnisme américain comme mission divine.

41. La première tentative d'union latino-américaine se produit en 1826 sous l'impulsion de Simón Bolívar lui-même (Congrès de Panama) et cette dynamique unioniste se développera tout au long du XIX<sup>e</sup> siècle : en 1848 et 1865 un Congrès en vue d'une confédération latino-américaine a lieu à Lima et en 1856 à Santiago.

42. FABRA, Nilo María, « En el planeta Marte », *La Ilustración Española y Americana*, *op. cit.*, p. 224.

43. *Ibid.*, p. 223.

44. *Ibid.*, p. 219.

45. *Ibid.*

siècles, l'inclusion de l'Espagne dans l'alliance visant à contrer les Etats-Unis est explicite : c'est même elle qui en est l'instigatrice<sup>46</sup>. Il s'agit donc d'un idéal d'union, non seulement de la race latine sur le continent américain, mais également entre les deux continents. Le thème du train devient plus significatif encore : ne représentant plus simplement un idéal abstrait d'union des territoires, il symbolise le désir de rapprochement de l'ex-métropole et de ses anciennes colonies. La nouvelle scientifique se fait donc l'instrument de diffusion d'un certain programme politique. Il faut, en effet, rappeler que Nilo María Fabra était avant tout un homme politique et qu'il publie symboliquement ses nouvelles dans *La Ilustración Española y Americana*, qui est diffusée à la fois en Espagne et en Amérique latine. Il s'agit donc bien d'un projet global d'écriture propagandistique qui passe par le biais du genre scientifique.

Si l'Espagne veut devenir l'alliée des pays latino-américains, c'est bien parce qu'elle ne peut plus être en position de domination. Il faut observer dans la nouvelle la dissymétrie entre le traitement de la capitale espagnole et de la capitale argentine. La première ne fait l'objet que d'une mention, mais d'aucune description, alors que, comme nous l'avons vu, il est fait l'éloge de la seconde. On retrouve ici la géographie dichotomique propre à l'utopie : un espace autre vu comme idéal est utilisé comme contrepoint critique de l'espace vécu, de l'ici. Buenos Aires, ville du commerce, des arts et de la communication, s'oppose implicitement à une capitale espagnole dont il n'est rien dit.

En cela, Fabra rejoint un courant littéraire important dans l'Espagne de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle : la littérature « régénérationniste <sup>47</sup> ». Les œuvres correspondant à ce courant s'attachent à dévoiler les maux de l'Espagne (les thèmes récurrents sont le retard industriel, culturel, l'autoritarisme et le militarisme), et à proposer des solutions. Ici, la solution est claire : il s'agit de cultiver la science et la technique, surtout en ce qui concerne le domaine de la communication. L'auteur lui-même en tant que journaliste, y a contribué, puisqu'il a fondé en 1865 une organisation de correspondants en régions, l'agence Fabra, qui deviendra avec le temps la première agence d'information en Espagne.

---

46. FABRA, Nilo María, « Cuatro siglos de buen gobierno », *Por los espacios imaginarios (con escalas en tierra)*, Madrid, Fernando Fe, 1885, p. 57-58.

47. Les représentants de ce courant sont Ricardo Macías Picavea : *La instrucción pública en España y sus reformas* (1882), *El problema nacional: hecho, causas y remedios* (1899); et Joaquín Costa, *Oligarquía y caciquismo* (1901-1902).



## Bibliographie

- BOZZETTO, Roger, *L'obscur objet d'un savoir. Fantastique et science-fiction : deux littératures de l'imaginaire*, Aix, Publications de l'Université de Provence, 1992.
- CARMONA FERNÁNDEZ, Fernando, « Conquistadores, utopía y libros de caballería », *Revista de Filología Románica*, 10, 1993, Madrid, p. 11-29.
- COLOMB, Christophe, *Diario de a bordo, Historia*, Madrid, 16, 1985.
- , « Relación del Tercer Viaje » (1498-1500), *Textos y documentos completos*, Madrid, Alianza, 1995.
- , « Carta al Papa Alejandro VI » (1502), *Textos y documentos completos*, Madrid, Alianza, 1995.
- DÍAZ DE GUZMÁN, Ruy, *La Argentina*, reproduit dans la collection Dastin, Madrid, 2000.
- FABRA, Nilo María, « Cuatro siglos de buen gobierno », *Por los espacios imaginarios (con escalas en tierra)*, Madrid, Fernando Fe, 1885.
- , « Un viaje a la República Argentina en el año 2003 », *La Ilustración Española y Americana*, 21, 1889; réimprimé sous le titre « Un viaje a la República en el siglo XXI », dans *Cuentos ilustrados*, Barcelona, Imp. de Heinrich y Cía, 1895 et dans *De la Luna a Mecnópolis. Antología de la ciencia ficción española (1832-1913)*, Nil Santiáñez-Tió (éd.), Barcelona, Quaderns Crema, 1995.
- , « En el planeta Marte », *La Ilustración Española y Americana*, 47, 1890, reproduit dans *Cuentos ilustrados*, Barcelona, Imp. de Heinrich y Cía, 1895.
- FERRERAS, Juan Ignacio, *La novela de ciencia ficción*, Madrid, Siglo XXI de España, 1972.
- GONZALEZ BERNALDO, Pilar, « Les sociétés patriotiques et les clubs révolutionnaires à Buenos Aires entre 1810 et 1815 », *La Révolution française, la péninsule ibérique et l'Amérique latine. 1789-1989, Exposition*, Biblioteca nacional, Madrid, junio-julio 1989, Chapelle de la Sorbonne, Paris, du 30 juin au 21 juillet 1989, p. 103-106.
- GUINARD, Paul-Jacques, « Aspects utopiques dans le roman espagnol de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle », in *Les utopies dans le monde hispanique. Actes du colloque tenu à la Casa de Velázquez, 24/26-XI-1988*, Jean-Pierre Etienvre (dir.), Madrid, Editorial de la Universidad Complutense y Casa de Velázquez, 1990, p. 57-64.
- KUPCHIK, Christian, *La leyenda de El Dorado y otros mitos del descubrimiento de América*, Madrid, Nowtilus, 2008.
- MORENO SERRANO, Fernando Ángel, « Notas para una historia de la ciencia ficción en España », *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, 2007, 23, p. 125-138.
- PERAMAS, José Manuel, *Tentación de la utopía. La República de los jesuitas en el Paraguay*, Jean-Paul Duviols et Rubén Bareiro Saguier (coords.), Barcelona, Tusquets, 1991.
- SANCHEZ, Jean-Pierre, *Mythes et légendes de la conquête de l'Amérique*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 1996.
- SCHMIDL, Ulrich, *Relación del viaje al Río de la Plata*, reproduit dans *Alemanes en América, Historia*, Madrid, 16, 1985.
- SUVIN, Darko, *Pour une poétique de la science-fiction*, Montréal, Presses de l'Université du Québec, 1977.
- TODOROV, Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970.





***Velho Francisco, Leite Derramado,***  
**o Brasil de Chico Buarque**  
**– memórias da decadência em verso e prosa**

*Mírian Sumica Carneiro Reis<sup>1</sup>*

**Resumo:** O ensaio *Velho Francisco, Leite Derramado, o Brasil de Chico Buarque – memórias da decadência em verso e prosa* propõe uma leitura comparada entre música e literatura, considerando o papel do intelectual engajado, Chico Buarque, que, em suas produções assume uma postura crítica e apresenta um panorama do Brasil, nem sempre positivo, mas estrategicamente pautado nas memórias da decadência de projetos políticos e culturais falidos e falhados, subvertidos na contemporaneidade por novas relações de poder.

**Palavras-chave:** memória, identidade, música, literatura

**Résumé :** L'essai *Velho Francisco, Leite Derramado, o Brasil de Chico Buarque – memórias da decadência em verso e prosa* propose une lecture comparative entre la musique et la littérature, compte tenu du rôle de l'intellectuel engagé Chico Buarque qui, dans ses productions, assume une position critique et présente une vue d'ensemble du Brésil pas toujours positive, stratégiquement guidé par les mémoires de la désintégration de projets politiques et culturels qui ont échoué dans un monde contemporain subverti par de nouvelles relations de pouvoir.

**Mots-clés :** mémoire, identité, musique, littérature

Chico Buarque é um artista brasileiro que se projetou no cenário musical brasileiro no ano de 1966, quando a música “A banda” venceu o Festival da Música Brasileira daquele ano. Na verdade, antes mesmo de sua revelação como novo talento neste festival, a música já fazia parte da sua vida, em composições infantis, nunca gravadas, nas cantigas e influências das irmãs, em especial a mais velha, também cantora, Miúcha, e dos muitos amigos artistas e intelectuais do seu pai, o professor, historiador e jornalista Sérgio Buarque de Hollanda.

O engajamento é uma marca forte da trajetória de vida e obra de Chico Buarque, especialmente nas canções e no teatro (tanto nas adaptações quanto nas produções em parceria com dramaturgos de esquerda, como Augusto Boal, por exemplo). A crítica social assegura o seu lugar como cidadão, que se vale da arte para denunciar problemas e propor (sonhar?) novos caminhos. É o que defende Adélia Bezerra de Menezes no livro *Desenho mágico: poesia e política em Chico Buarque*:

Essa crítica também se recortará enquanto denúncia – ora configurada através da mera apresentação de uma situação cotidiana dramática ou trágica (como é o caso de *Pedro Pedreiro* e *Construção*), ora através das ricas modulações de que se reveste sua ironia (satírica, no falso adesismo de *Vence na vida*

---

1. Doutora em Teoria pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Bolsista FAPERJ. Mestre em Literatura e Diversidade Cultural pela Universidade Estadual de Feira de Santana (UEFS)

quem diz sim, paródica, tal como *Sabiá*, em *Bom conselho* e na maior parte das canções da *Ópera do malandro*, alegórica em *Fazenda Modelo*); ora através desse “processo de deslocamento”, que consiste no tratamento de temas candentes da temática nacional, projetada num tempo passado da história brasileira, como em *Calabar*<sup>2</sup>.

Neste sentido, Chico Buarque é um homem do seu tempo, e sua arte reflete a condição ideológica quase como um imperativo, já que, para alguém que começou a sua atuação social num momento conturbado como o da ditadura militar brasileira (e mesmo depois, na recente abertura e suas abissais fraturas, derrocadas e dissoluções), não havia meio-termo: um cidadão só poderia ser contra ou a favor do regime. Contudo, o engajamento do artista, que tomava partido em movimentos anti-ditatoriais e usava sua arte para esse fim, não pode ser considerado como modo de leitura exclusivo das suas produções. É arriscado e redutor buscar na poesia a intencionalidade do poeta, afinal, nem toda música que se lê como de protesto surgiu com essa intenção, do mesmo modo que letras aparentemente inocentes e românticas podem carregar sentidos de crítica social. É o que o próprio autor avisa em entrevista a Judith Patarra, em 1973, ao falar do equívoco em rotular *Construção* como música de denúncia ou protesto:

Tudo é ligado. Mas há diferença entre fazer a coisa com intenção ou – no meu caso – fazer sem a preocupação do significado. Se eu vivesse numa torre de marfim, isolado, talvez saísse um jogo de palavras com algo etéreo no meio, a Patagônia, talvez, que não tem nada a ver com nada. Em resumo, eu não colocaria na letra um ser humano. Mas eu não vivo isolado. Gosto de entrar no botequim, jogar sinuca, ouvir conversa de rua, ir ao futebol. Tudo entra na cabeça em tumulto e sai em silêncio. Porém resultado de uma vivência não solitária, que contrabalança o jogo mental e garante o pé no chão. A vivência dá a carga oposta à solidão e vem da solidariedade – é o conteúdo social. Mas trata-se de uma coisa intuitiva, não intencional: faz parte da minha formação que compreende – igual aos outros da mesma geração – jogar bola e brigar na rua, ler histórias em quadrinhos, colar, aos seis anos, cartazes a favor do Brigadeiro por causa dos meus pais, contrários ao Estado Novo<sup>3</sup>.

É como sujeito agente na/da história que Chico Buarque apresenta configurações do real em suas produções. Assim, as vertentes críticas, utópicas, políticas e românticas se mesclam e conseguem desvelar tanto sentimentos universais quanto marcas identitárias brasileiras muito específicas, como em *Feijoada completa* (1978) e *Cotidiano* (1971), em que a vida comum, de pessoas comuns, vira enredo e representação de um modo de vida tipicamente popular brasileiro – e, para especificar mais, uma experiência de ser carioca.

A conjuntura política ainda pode ser lida em suas canções, mesmo passados os anos de chumbo da ditadura, em músicas como *Pelas tabelas* (1984), em que se pode considerar o trecho “quando vi todo mundo na rua de blusa amarela / eu jurei que *ela* era que vinha chegando...” (grifo meu) como uma alusão ao movimento pelas eleições diretas para presidente, encabeçado pela proposta de emenda à constituição denominada Dante de Oliveira, no ano de 1983, que mobilizou milhares de pessoas em manifestações públicas, vestindo amarelo e carregando bandeiras amarelas, como a subscrição “eu quero votar para presidente”. A vitória desse movimento representaria o fim do poder ditatorial militar, que, desde 1964, cerceava os direitos constitucionais do povo brasileiro, inclusive o de voto. Seria “ela”, a democracia? O marco dessas manifestações foi o comício do Vale do Anhangabaú, em São Paulo, em 25/01/1984, quando diversos partidos de oposição ao regime se uniram e mobilizaram aproximadamente 300 mil pessoas, exigindo as “diretas já”.

---

2. MENEZES, Adélia Bezerra de, *Desenho mágico: poesia e política em Chico Buarque*, São Paulo, 3. ed. amp., Ateliê Editorial, 2002, p. 143-144.

3. *Ibid.*, p. 145.

Em 1987 foi convocada a 5ª Assembleia Constituinte, presidida por Ulysses Guimarães, cuja missão era elaborar e propor a nova Constituição (a Constituição Cidadã), que seria promulgada em 1988. É também no ano de 1987 que Chico Buarque lança o álbum *Francisco*, que contém a música *O velho Francisco*, objeto de leitura desta comunicação.

“Vida veio e me levou” é o refrão de *O velho Francisco*. A letra conta a história de um idoso, doente e decrépito, que narra a sua biografia enquanto espera pela morte, num leito de hospital qualquer. Muitas leituras metafóricas podem ser feitas a partir dessa música, especialmente se se pensa que ela foi lançada num momento em que o projeto ditatorial está falido, do mesmo modo que a narrativa é o relato de uma vida fracassada, de alguém que ascendeu a um alto estágio de poder, mas que terminou miseravelmente, à mercê da boa vontade alheia até mesmo para atividades básicas, como alimentar-se e lavar-se.

A partir das memórias desse velho moribundo, é possível fazer um passeio por diversos momentos históricos. Ele é um homem negro, que fora “alforriado pela mão do imperador”, ou seja, que viveu a transição do regime escravocrata para um de liberdade, que marcou, inclusive, o fim do Império Brasileiro e a mudança para o regime republicano. Ao contrário do que ocorreu com a maioria dos escravos libertos, ele tornou-se um *self made man* autodidata, que aprendeu a ler “jornal, bula e prefácio”, sem ajuda de professor, do mesmo modo que, graças às suas conquistas, frequentou “palácios sem fazer feio”.

Cada degrau galgado é destruído pelas mudanças históricas, marcadas pelo refrão “vida veio e me levou”. Ainda assim ele não desiste, e se adapta às novas tendências. Se não há mais palácios, ele vira navegador e parte para o empreendimento neo-imperialista do início do século XX, e, assim como muitos países europeus e como os Estados Unidos, também se torna “vice-rei das Ilhas da Caraíba” (ou Ilhas do Caribe). Perdido o poder sobre as ilhas devido às guerras de independência, ele tenta a China como novo negócio lucrativo, e chega a possuir minas de prata e jazidas, mas toda a riqueza é perdida também.

O relato autobiográfico deste personagem é circular. Cada epopeia do passado é minada pelo chamado do presente: “hoje é dia de visita / vem aí meu grande amor / ela vem toda de brinco, vem todo domingo / tem cheiro de flor”<sup>4</sup>. Este chamado não representa necessariamente a realidade, pode não ser domingo e esse grande amor pode ser apenas mais uma das lembranças do passado. Contudo, este aparente presente é o frágil elo entre o que resta de lucidez e o mundo das reminiscências, sobretudo quando estas já não são confiáveis, como o próprio narrador avisa na estrofe final da canção: “acho que fui deputado / acho que tudo acabou / quase que já não me lembro de nada / vida veio e me levou”.

A condição de fracasso e abandono desse idoso aponta para uma derrocada que vai além das metáforas sobre política e traça, mesmo que implicitamente, um panorama social burguês em que a velhice é relegada ao ostracismo porque afronta a cultura do novo. Este velho não tem outra ocupação além de lembrar, e a recordação de tempos de poder e força é o consolo possível para a condição degradante em que se encontra, tão à mercê da boa vontade alheia, como quando diz “hoje não deram almoço, né / acho que o moço até / nem me lavou”.

A repetição é uma forma de atualização desse passado, vivificado no presente muitas vezes a partir da invenção. O velho precisa narrar a sua biografia como forma também de revisar condições nem sempre favoráveis, e a invenção é a estratégia para ajustar as contas com o passado, por isso essas memórias também não são tão confiáveis. É o que defende William Stern, em citação feita por Ecléa Bosi:

---

4. BUARQUE, Chico, *O velho francisco*, 1987, Disponível sur : [http://www.chicobuarque.com.br/construcao/mestre.asp?pg=ovelhofr\\_87.htm](http://www.chicobuarque.com.br/construcao/mestre.asp?pg=ovelhofr_87.htm), [06/03/2014].

A função da lembrança é conservar o passado do indivíduo na forma que é mais apropriada a ele. O material indiferente é descartado, o desagradável, alterado, o pouco claro ou confuso simplifica-se por uma delimitação nítida, o trivial é elevado à categoria do insólito; e no fim formou-se um quadro total, novo, sem o menor desejo consciente de falsificá-lo<sup>5</sup>.

Como o velho já não desempenha uma função social e, por isso, é relegado a uma condição desfavorável, sua atenção – especialmente se estiver enfermo - se volta sempre para o tempo em que ele fora feliz, em que as pessoas eram diferentes, em que tudo era melhor (mesmo que não seja necessariamente verdade). Nota-se aí uma inversão no papel que esse velho desempenha na sociedade. Ele já não é o portador de um saber exemplar, adquirido através da experiência de quem viveu muito. Na sociedade industrial, o seu saber e sua narrativa de vida não se enquadram no ritmo e nos valores que a experiência moderna impõe. Esse é um aspecto para o qual Walter Benjamin já chamava a atenção em seu ensaio “O narrador – considerações sobre a obra de Nicolai Leskov”<sup>6</sup>.

Se, nas sociedades pré-modernas, a função social do velho era exatamente a de lembrar, hoje, essa função está desfigurada e o velho perdeu sua autoridade em nome do sentimento burguês de horror à morte, que faz com que os idosos sejam trancafiados em asilos e sanatórios (ou, eufemicamente, em casas de repouso ou casas de saúde). No ritmo acelerado de atividades do homem burguês moderno, já não há tempo para cuidar do idoso, com suas limitações físicas naturais, em seu tempo e reflexos mais lentos, nem tampouco para ouvir relatos que não possuem mais caráter de exemplaridade. É o que defende Walter Benjamin ao afirmar que:

Hoje, os burgueses vivem em espaços depurados de qualquer morte e, quando chegar a sua hora, serão depositados por seus herdeiros em sanatórios e hospitais. Ora, é no momento da morte que o saber e a sabedoria do homem e sobretudo sua existência vivida – e é dessa substância que são feitas as histórias – assumem pela primeira vez uma forma transmissível. Assim como no interior do agonizante desfilam inúmeras imagens – visões de si mesmo, nas quais ele havia se encontrado sem se dar conta disso -, assim o inesquecível aflora de repente em seus gestos e olhares, conferindo a tudo o que lhe diz respeito aquela autoridade que mesmo um pobre-diabo possui ao morrer, para os vivos em seu redor<sup>7</sup>.

Na contramão dessa autoridade da sabedoria, o velho da canção de Chico Buarque fina-se em seu monólogo, sem espectadores, e desnuda, em seu declínio, a decadência de projetos coletivos ao longo da história (a escravidão, as conquistas imperialistas, a política, o poder adquirido por meios escusos). A falência do indivíduo se confunde com a de determinadas estâncias sociais, e a memória desse velho é a guardiã, não mais da experiência exemplar, mas do seu oposto, da experiência da decadência, transposta no campo estético da música.

Este é o principal ponto de aproximação entre o enredo de *O velho Francisco*, a música de 1987, e o romance *Leite Derramado*, também de Chico Buarque, publicado em 2009. Segundo afirmação do autor, em algumas entrevistas e matérias jornalísticas, a canção inspirou o romance, cujo enredo trata das memórias do narrador-protagonista, Eulálio Montenegro d’Assumpção, moribundo centenário em franca decadência financeira, física e moral.

---

5. BOSI, Ecléa, *Memória e sociedade – lembranças de velhos*, São Paulo, 15. ed., Companhia das Letras, 1994, p.68.

6. BENJAMIN, Walter, *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*, São Paulo, trad. Sérgio Paulo Rouanet, 7. ed., Brasiliense, 1994 (Obras escolhidas, v. 1).

7. BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*, São Paulo, Tradução: Sérgio Paulo Rouanet, 7. ed., Brasiliense, 1994 (Obras escolhidas, v. 1), p. 208 - 209.

A narrativa do romance se apresenta como constructo metaficcional que dialoga: com textos fundadores de uma identidade patriarcal brasileira, como as obras de Gilberto Freyre, entre outros cientistas sociais; com a historiografia oficial; através da ironia e do pastiche para marcar o anseio de restaurar uma identidade de família baseada no nome e no valor do indivíduo burguês que reivindica um berço, e com a própria literatura, cujos ecos ressoam na voz de um narrador que tenta construir uma autobiografia.

Eulálio Montenegro d'Assumpção é o nome de batismo do narrador. Eulálio Assumpção é o legado herdado pelo narrador e transmitido aos seus descendentes. A sucessão dos personagens homônimos traça um panorama histórico do Brasil através da condição social em que cada um desses Eulálio se encontra, em seu tempo, de modo que mais do que personalidades individuais, o que o nome de família demonstra é a superfície social e moral por onde transitaram os personagens. É o que defende Pierre Bourdieu ao afirmar que:

“Designador rígido”, o nome próprio é a forma por excelência da imposição arbitrária que operam os ritos da instituição: a nomeação e a classificação introduzem divisões nítidas, absolutas, indiferentes às particularidades circunstanciais e aos acidentes individuais, no fluxo das realidades biológicas e sociais em constante mutação, todas as descrições seriam válidas somente nos limites de um estágio ou de um espaço. Em outras palavras, ele só pode atestar a identidade da *personalidade*, como individualidade socialmente construída, à custa de uma formidável abstração<sup>8</sup>.

A abstração de que fala Bourdieu é a estratégia utilizada pelo narrador idoso, que dispõe de tempo para as reminiscências, para vasculhar no embaralhado das memórias as características suplementares à condição socialmente construída do nome próprio (carteira de identidade, *curriculum vitae*, certidões). Assim, ao relatar as suas memórias, ele relata também as dos seus homônimos, e realça a presença de cada um desses indivíduos como sujeitos históricos, em cena na atuação de suas vidas, através de antonomásias que indicam também o lugar de poder ocupado por cada um desses sujeitos. Por exemplo, o tetravô era “o célebre general Assumpção, que no século passado desafiara Robespierre”.

Na trajetória epopeica do nome Eulálio d'Assumpção, desvela-se o panorama sócio-histórico do Brasil desde o primeiro Assumpção, “amigo do conde dos arcos”, “conselheiro de D. Maria, a louca”, ao senador Assumpção, do princípio da república, assassinado em condições suspeitas, não se sabe se por um inimigo político ou por um marido traído; passando pelo narrador, que já não consegue ocupar os lugares de poder e influência dos seus antecessores, até chegar na ciranda de nomes dos seus sucessores. O neto, comunista, morto nos porões da ditadura, teve um filho, nascido na prisão. Este, por sua vez, bisneto do narrador, não tinha outra ocupação além de seduzir mulheres e explorá-las, até morrer jovem, assassinado em um motel por uma amante mais velha e ciumenta. Antes de morrer, engravida uma prima, e nasce o tataraneto do narrador, traficante de drogas, que faz o nome de família ascender novamente a uma estância de poder, embora por meios ilícitos, e denuncia uma realidade social em que o prestígio já não se concentra exclusivamente nas mãos de quem tem “berço”, mas na posse de quem tem dinheiro, independentemente da origem deste.

É também um panorama das diversas formas de violência que influenciam e garantem os lugares de poder ao longo da história. Na história do nome Eulálio d'Assumpção é possível ler uma metonímia da história do Brasil. Ao longo do enredo, nota-se, respectivamente, a truculência que caracteriza as ações políticas desde o Império até a República atual, passando, inclusive, pelos horrores praticados pelos

8. BOURDIEU, Pierre, A ilusão biográfica. In: AMADO, Janaína & FERREIRA, Marieta de Moraes (coordenadoras), *Usos & abusos da história oral*, Rio de Janeiro, 8. ed., Editora FGV, 2006, p. 187, grifos do autor.

9. BUARQUE, Chico, *Leite Derramado*, São Paulo, Companhia das Letras, 2009, p. 195.



agentes do Estado durante a ditadura militar. A derrocada ideológica pós-ditadura, em que a falta de perspectiva gritante conduz os sujeitos a uma vida esvaziada, e, por fim, à violência do crime organizado, em que tem poder aquele que o toma à força, à custa do aliciamento de crianças e jovens, de torturas e mortes que garantem aliados forçados e subjagam comunidades inteiras sob o ditame do tráfico de drogas.

As histórias de tantos homônimos se misturam na precariedade da memória do narrador idoso, que confunde história pessoal com história social ao reiterar sucessivas vezes a importância da família, sob o signo do nome próprio. As repetições denotam as invenções biográficas e traem o narrador, porque, em sua incoerência, denunciam a condição de falência dos indivíduos e da conjuntura em que vivem. Desse modo, o narrador não mantém, em seu relato, a linearidade cronológica, e se atrapalha em suas abstrações, como no trecho a seguir:

Se você diz que esse Eulalinho é filho do garotão, não vou duvidar, mas sinto que em breve as feições de um Assumpção serão como as de uma espécie extinta. Ele deve ter puxado à família da mãe, cuja proveniência desconheço, sei lá eu o sobrenome da menina. Isso se a mãe for a menina das tatuagens, porque o garotão era muito mulherengo, pode ter botado filho até em mulher casada, ou naquela japonesa que não saía lá do apartamento. Com a neta branquinha da irmã de Matilde sei que ele teve um menino, mas não é esse aí, você deve estar confundindo com o bebê que nasceu no hospital do Exército. Aquele já está crescido, parece que emprenhou uma tipa de nome fictício, mas sinceramente não dou mais conta dessa filharada que deu pra nascer de uns anos pra cá<sup>10</sup>.

Neste círculo de poder e violência, há ainda a personagem que destoa da construção do nome de família: a filha do narrador, Eulália. Em contraponto aos papéis desempenhados pelos vários Eulálios d'Assumpção ao longo da história, esta personagem engendra em sua trajetória a face reversa da violência patriarcal. Ela é enganada, roubada, agredida física e moralmente. No primeiro casamento, é enganada pelo marido, descendente de italianos, Amerigo Palumba, que rouba a maior parte do espólio dos Assumpção (a grande fazenda da infância do narrador, o sobrado de Botafogo, o Chalé de Copacabana, ações e títulos) e abandona esposa e sogro com dívidas. O segundo marido, um jogador de futebol fracassado, ex-retirante nordestino, é alcoólatra e a espanca regularmente, de modo que ela tem que sair de casa e deixar o imóvel para ele, voltando a morar com o pai. Desiludida com os homens, nos anos 60-70 ela se engaja no teatro de esquerda e contrai dívidas para custear uma turnê da companhia, mas é substituída na véspera da viagem por uma atriz de prestígio, e fica com as dívidas adquiridas com a produção do espetáculo.

Eulália sempre é traída por aqueles em que confia e sua descrição desnuda um lugar de mulher que, no romance, é preconceituoso e machista: ela é frágil e ingênua, incapaz de defender-se ou de ter iniciativas próprias. Além disso, ela é a responsável pela continuação do fracasso moral iniciado por sua mãe, já que suas sucessivas escolhas equivocadas conduzem-na juntamente com o pai a uma derrocada financeira sempre mais irreversível. De perda em perda, pai e filha, que herdaram tantas propriedades, terminam seus dias morando de favor num barraco de um cômodo só, no subúrbio carioca, justificando o ditado popular que o narrador repete: “pai rico, filho nobre, neto pobre”<sup>11</sup>.

O nome de família é também a grande ironia do romance porque significa o oposto da condição de vida do narrador. Segundo o Dicionário Houaiss de Língua Portuguesa, um dos significados para a palavra assunção (do latim *assumptio, tionis*) é: “ascensão a posição hierárquica ou honorífica superior”<sup>12</sup>.

---

10. *Ibid.*, p. 194.

11. *Ibid.*, p. 38.

12. HOUAISS, Antônio e VILLAR, Mauro de Salles, *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*, Rio de Janeiro, Objetiva, 2001,

Ora, como visto nas análises anteriores, a história dos Assumpção do romance é um relato de declínio – individual e social. Já o prenome Eulálio, etimologicamente, é a variante masculina de Eulália, do grego *eû* – ‘bom’ + *lalia* – ‘fala, voz’, ou seja, ainda segundo o Houaiss, “modo agradável de falar”<sup>13</sup>.

No que concerne a este narrador, o relato ocorre facilmente, em fluxo contínuo, mas não necessariamente com clareza e objetividade, sobretudo no que se refere ao grande motivo e grande incógnita da sua vida, o sumiço da esposa Matilde. Além disso, são as memórias de um velho, que vem à tona de forma desordenada, como na música *O velho Francisco*, como o próprio narrador avisa em circunstâncias diversas:

Quando eu perdi minha mulher, foi atroz. E qualquer coisa que eu recorde agora, vai doer, *a memória é uma vasta ferida*<sup>14</sup>.

*A memória é deveras um pandemônio*, mas está tudo lá dentro, depois de fuçar um pouco o dono é capaz de encontrar todas as coisas. Não pode é alguém de fora se intrometer, como a empregada que remove a papelada para arrumar o escritório. Ou como a filha que pretende dispor minha memória na ordem dela, cronológica, alfabética, ou por assunto<sup>15</sup>.

Se com a idade a gente dá pra repetir casos antigos, palavra por palavra, não é por cansaço da alma, é por esmero. É para si próprio que um velho repete sempre a mesma história, como se assim tirasse cópias dela, para a hipótese de a história se extraviar<sup>16</sup>.

Na velhice, a gente dá pra repetir casos antigos, porém jamais com a mesma precisão, porque *cada lembrança já é um arremedo de lembrança anterior*<sup>17</sup>.

Mas se com a idade a gente dá pra repetir certas histórias, não é por demência senil, é porque certas histórias não param de acontecer em nós até o fim da vida<sup>18</sup>.

As frases destacadas nas citações podem ser entendidas como as teorias sobre a memória que norteiam o romance. Ao considerar a memória como recordação e também como esquecimento (“cada lembrança já é um arremedo da lembrança anterior”), que tem uma duração no tempo e atualização no momento presente, a narrativa aproxima-se dialeticamente das ideias de pensadores como Henri Bergson acerca do mesmo assunto, quando este afirma, por exemplo, em *Matéria e memória*, que:

Nossa vida psicológica anterior existe inclusive mais, para nós, do que o mundo externo, do qual nunca percebemos mais do que uma parte muito pequena, enquanto ao contrário utilizamos a totalidade de nossa experiência vivida. É verdade que a possuímos apenas como um resumo, e que nossas antigas percepções, consideradas como individualidades distintas, nos dão a impressão, ou de terem desaparecido totalmente, ou de só reaparecerem ao sabor de seu capricho. Mas essa aparência de destruição completa ou de ressurreição caprichosa deve-se simplesmente ao fato de a consciência atual aceitar a cada instante o útil e rejeitar o momentaneamente supérfluo<sup>19</sup>.

p. 325.

13. *Ibid.*, p. 1274.

14. BUARQUE, Chico, *Leite Derramado*, São Paulo, Companhia das Letras, 2009, p. 10, grifos meus.

15. *Ibid.*, p. 41, grifos meus.

16. *Ibid.*, p. 96.

17. *Ibid.*, p. 136, grifos meus.

18. *Ibid.*, p. 184.

19. BERGSON, Henri, *Matéria e memória. Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*, São Paulo, Tradução: Paulo Neves,

As memórias do moribundo Eulálio d'Assumpção são deliberadamente uma tentativa de resgatar fatos e recriar aquela que era uma verdade irreversível: Matilde o abandonara. Nessa tentativa, o narrador manipula, declaradamente, diversas versões da memória que justificariam a partida da esposa, desde uma doença grave, à loucura, à fuga com um amante, ao suicídio. No entanto, ele não consegue sustentar nenhuma das hipóteses que inventa e por isso repete incessantemente a parte concreta da sua história de amor: o começo.

Do mesmo modo que ocorre com o velho da música, os espectadores a quem Eulálio dirige seu discurso não o escutam. Sua voz e suas histórias importunam aqueles que compartilham o mesmo espaço que ele, como na citação a seguir:

Mas com os dias me convenci de que no meio deste trânsito não fico pior que na enfermaria, onde a televisão vivia ligada no futebol, eu não conseguia me concentrar nos meus assuntos. O ambiente ainda se degradava à medida que recebíamos os excedentes do pronto-socorro, paciente com o rosto desfeito, queimaduras, perna amputada, bala na cabeça. Eram jovens, em geral, e malcriados, nem bem eu abria a boca e já se manifestavam: não fode, vovô, conta outra!<sup>20</sup>.

A avançada idade e a proximidade da morte não lhe conferem qualquer autoridade e o seu projeto de restauração de uma identidade individual, familiar e conseqüentemente social é fracassado. Eulálio fala incessantemente, mas seu discurso fica esvaziado pela falta de audiência, do mesmo modo que ocorre com o narrador de *O velho Francisco*. Nos dois casos, música e romance, o relato das memórias é a forma que o narrador idoso encontrou de se manter vivo, agarrado a resquícios de lucidez, como afirma Eulálio: “As pessoas não se dão o trabalho de escutar um velho, e é por isso que há tantos velhos embatucados por aí, o olhar perdido, numa espécie de país estrangeiro”<sup>21</sup>.

Na escala de ascensão e declínio dos Eulálio d'Assumpção, os lugares por onde os personagens transitam são também tornados personagens do relato. A fazenda da infância, na raiz da serra, o sobrado em Botafogo e o chalé de Copacabana são espaços físicos que atuam como depositários da memória e sofrem do mesmo processo lento e irreversível de transformação e declínio pelo qual o narrador passa. O progresso transformou as paisagens, de modo que o sobrado e o chalé deram lugares a arranha-céus e a fazenda da Baixada tornou-se no subúrbio fétido, desordenado e desassistido pelos governos. No ciclo de vida de Eulálio, de alguma forma ele consegue, tal qual almejava Brás Cubas, do romance de Machado de Assis, atar as duas pontas da vida (a infância e a velhice) em suas memórias:

O valão era um rio quase estagnado de tão lamacento, quando se deslocava dava a impressão de arrastar consigo as margens imundas. Era um rio podre, contudo eu ainda via alguma graça ali onde ele fazia a curva, penso que a curva é o gesto de um rio. E assim o reconheci, como às vezes se reconhece num homem velho um trejeito infantil, mais lento apenas. E aquele era o ribeirão da minha fazenda na raiz da serra. E à beira-rio uma mangueira me pareceu tão familiar, que por pouco eu não ouvia o preto albino lá no alto: ó Lalá, vai querer manga, ó Lalá?<sup>22</sup>.

No livro *História e Memória*, Jacques Le Goff, ao analisar a ideia de decadência ao longo do tempo, resume a noção de declínio em três critérios: o político, o cultural e o moral. Para chegar a essa

---

3. ed., Martins Fontes, 2006 (Tópicos), p. 170-171.

20. *Ibid.*, p. 184.

21. *Ibid.*, p. 78.

22. *Ibid.*, 177-178.

conclusão, ele transita entre as perspectivas de pensadores como Spengler, Lukács, Toynbee, passando por Rousseau, Mircea Eliade e chegando a Peter Burke. É uma trajetória longa, que se conclui propondo a desmitificação das ideias de ruína e de derrocada a partir da noção de continuidade: “o que se impõe como fenômeno fundamental da história é a continuidade, não uma continuidade imóvel, mas uma continuidade atravessada por *transformações*, mutações e crises”<sup>23</sup>.

Essa ideia de continuidade evoca a noção de tempo cíclico, proposta desde os estudos de Santo Agostinho e debatida desde então por diversos filósofos ao longo da história. Contudo, o que mais interessa para esta comunicação é a ideia de transformação aliada a uma percepção de declínio, que não deixa de ser perspectivista, afinal, o que para uns é ruína para outros pode ser sinônimo de progresso. Nas imagens da cidade do Rio de Janeiro, apresentadas sob a ótica memorialista do narrador Eulálio d’Assumpção ecoam as palavras de Walter Benjamin, na análise sobre o *Angelus Novus*, de Klee:

Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele [o anjo da história] vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa a nossos pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos. Mas uma tempestade sopra do paraíso e prende-se em suas asas com tanta força que ele não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele vira as costas, enquanto o amontoado de ruínas cresce até o céu. Essa tempestade é o que chamamos progresso<sup>24</sup>.

A tempestade do progresso derrubou o sobrado de Botafogo e o Chalé de Copacabana, mas a denúncia mais séria é a da poeira de destruição ambiental que se assola sob o ditame do “novo”. Arranha-céus e automóveis são produtos tecnológicos da sociedade industrial, bem como as crescentes desigualdades sociais e o surgimento de novas formas de capitalismo e obtenção de poder, colocados, no romance, no mesmo patamar. O traficante de drogas tem mais prestígio do que as autoridades legais nas comunidades pobres e se associa com pastores evangélicos que atestam o seu poder do mesmo modo que Igreja e Estado estiveram ligados no passado. O pastor é um agiota que despeja Eulálio e a filha do último imóvel restante da fortuna dos Assumpção, mas é também um homem de Deus que lhes empresta um quatinho nos fundos de sua Igreja.

O retrato social apresentado na narrativa de Chico Buarque faz pensar nas palavras de Octavio Paz sobre o romance:

Épica de uma sociedade que se funda na crítica, o romance é um juízo implícito sobre essa mesma sociedade. Em primeiro lugar, como se viu, é uma pergunta sobre a realidade da realidade. Essa pergunta – que não tem resposta possível, porque sua colocação já exclui toda contestação – é um ácido que corrói toda ordem social<sup>25</sup>.

A estratégia de transpor para a tessitura narrativa as memórias de um moribundo espelha a pergunta de que fala Octavio Paz, especialmente se o título do romance for lido no contexto que lhe dá origem, o do ditado popular que afirma: “não adianta chorar o leite derramado”. A pergunta que ecoa é: para a realidade social do Brasil, o leite também já estaria derramado? Que realidade é esta que se dá a ver pela ótica de um homem em fase terminal?

23. LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Campinas, SP, Tradução Bernardo Leitão *et al*, 5. ed., Editora da Unicamp, 2003, p. 414, grifos do autor.

24. BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo, Tradução: Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed., Brasiliense, 1994 (Obras escolhidas, v. 1), p. 226.

25. PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Rio de Janeiro, Tradução Olga Savary, 2. ed., Nova Fronteira, 1982, p. 278.

Tempo presente em ato, mas descontínuo, projeto de continuar vivendo (anseio de futuro antecipado em presente), *Leite Derramado* se apresenta como uma narrativa híbrida, que utiliza a literatura e a história também como personagens de um enredo que se diz de memória. É pelo viés da memória que o romance se instaura como narrativa metaficcional, pois sobrepõe a visão de um narrador e a apresentação de uma leitura da história. Nessa sobreposição, o narrador quer se reconstruir a partir da invenção de uma biografia que não escapa à história social na qual o poder foi transferido das mãos de aristocratas, traficantes de escravos, políticos influentes, corruptos e traficantes de drogas. O sujeito oscila entre espetáculo que se dá a ver através de suas memórias e espectador do mundo que também forma a sua subjetividade, tornando o seu discurso múltiplo e crítico, mesmo que pelo pastiche, mesmo que às vezes soe debochado por trás do que se pretendia mostrar como conservador ou reacionário.

As alusões históricas e o pseudo-compromisso com datas revelam tanto das transformações sociais quanto a própria trajetória do personagem no seu trânsito pela cidade: da grande fazenda na raiz da serra a um casarão em Botafogo, do Chalé em Copacabana vendido para a construção de um condomínio a um apartamento minúsculo no Leme, depois na Tijuca, e por fim novamente na fazenda, agora transformada em favela de subúrbio. A “verdade” histórica de família, bem como da nação, não precisa, para o narrador, ser tão rígida, como bem aponta Eurídice Figueiredo<sup>26</sup> (2010) ao analisar o trecho em que Eulálio conta para a namorada do tataraneto sobre suas origens:

Então lhe expliquei que papai foi o político mais influente da Primeira República, contei que o rei Alberto costumava vir da Bélgica se aconselhar com ele, até aponte numa foto a rainha Elizabeth como sendo minha mãe. E quando num arroubo eu lhe disse que o palácio Imperial era a casa de veraneio da minha família, ela deu um assobio e falou, caraca!<sup>27</sup>.

Assim como ocorre na música *O Velho Francisco*, a leitura do país apresentada no romance *Leite Derramado* aponta, através da ironia do discurso deslocado de um homem decadente, para as heranças de séculos de desestrutura social, para as mudanças ocorridas em razão de movimentos políticos e para a apresentação de uma sociedade contemporânea em que o nome que se impõe já não é o de berço, mas o do poder adquirido pela força e pelo crime, como se o leite não tivesse sido derramado apenas na história privada de Eulálio, mas na história pública do Brasil também.

---

26. FIGUEIREDO, Eurídice, O racismo à brasileira: a escrita da memória em *Leite Derramado*, de Chico Buarque. In: ---, *Representações de etnicidade: perspectivas interamericanas de literatura e cultura*, Rio de Janeiro: 7 Letras, 2010.

27. *Ibid.*, p. 171-172.

**Referências bibliográficas**

- BENJAMIN, Walter, *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*, São Paulo, Tradução: Sérgio Paulo Rouanet, 7. ed., Brasiliense, 1994 (Obras escolhidas, v. 1).
- BERGSON, Henri, *Matéria e memória. Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*, São Paulo, Tradução: Paulo Neves, 3. ed., Martins Fontes, 2006 (Tópicos).
- BOSI, Ecléa, *Memória e sociedade – lembranças de velhos*, São Paulo, 15. ed., Companhia das Letras, 1994.
- BOURDIEU, Pierre, “A ilusão biográfica”. In: AMADO, Janaína & FERREIRA, Marieta de Moraes (coordenadoras), *Usos & abusos da história oral*, Rio de Janeiro, 8. ed., Editora FGV, 2006.
- BUARQUE, Chico, *Leite Derramado*, São Paulo, Companhia das Letras, 2009.
- FIGUEIREDO, Eurídice, “O racismo à brasileira: a escrita da memória em *Leite Derramado*, de Chico Buarque”, in FIGUEIREDO, Eurídice, *Representações de etnicidade: perspectivas interamericanas de literatura e cultura*, Rio de Janeiro, 7 Letras, 2010.
- HOUAISS, Antônio e VILLAR, Mauro de Salles, *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*, Rio de Janeiro, Objetiva, 2001.
- LE GOFF, Jacques, *História e memória*, Campinas, SP, Tradução Bernardo Leitão *et al.* 5. ed., Editora da Unicamp, 2003.
- MENEZES, Adélia Bezerra de, *Desenho mágico: poesia e política em Chico Buarque*, São Paulo, 3. ed. amp., Ateliê Editorial, 2002.
- PAZ, Octavio, *O arco e a lira*, Rio de Janeiro, Tradução Olga Savary, 2. ed., Nova Fronteira, 1982.





## Du renversement autobiographique à la thanatographie dans « Solo para fumadores » (1985) de Julio Ramón Ribeyro

*Paul Baudry*

**Résumé :** Si dans le genre autobiographique le sens a partie liée avec l'identité, c'est parce que sa motivation est avant tout une mise en scène de soi à la recherche d'une cohérence textuelle qui s'efforce de restructurer et d'unifier notre (in)cohérence existentielle. Cependant, dans la nouvelle « Solo para fumadores » (1985), le Péruvien Julio Ramón Ribeyro (1929-1994) se joue des formes et conventions du genre pour les mettre au service d'une historicité du vice parallèle, voire consubstantielle, à l'historicité du sujet autobiographique. Cette écriture thanatographique opérera un déplacement du centre narcissique de l'auteur-narrateur homodiégétique en créant une fusion du sujet avec la pratique tabagique afin qu'elle devienne le nouveau cœur de l'écriture intime. En effet, dès le paratexte, Ribeyro amorce un avertissement qui n'autorise que les damnés du tabagisme à traverser ce seuil genettien où lecteur et auteur-narrateur sont complices d'une même transgression extratextuelle, à savoir, le franchissement de la limite corporelle de Ribeyro qui fume tout autant qu'il crée. Ainsi, notre étude se propose de réfléchir sur les modalités du surgissement identitaire à travers la vampirisation du corps de l'artiste qui se consume, s'éténue, puis s'anéantit au fur et à mesure que le sens progresse dans l'acte de lecture.

**Mots-clés :** Julio Ramón Ribeyro, autobiographie, thanatographie, tabagisme

**Resumen:** En el género autobiográfico el sentido está estrechamente ligado a la identidad porque su motivación literaria se basa en la puesta en escena de uno mismo para que la coherencia textual reestructure y unifique nuestra (in)coherencia existencial. Sin embargo, en el cuento "Solo para fumadores" (1985), el Peruano Julio Ramón Ribeyro (1929-1994) subvierte las formas y las convenciones de este género para supeditarlas a una historicidad del vicio paralela, e incluso consubstancial, a la historicidad del sujeto autobiográfico. Esta escritura tanatográfica desplaza el centro narcisista del autor-narrador homodiegético al fusionar el sujeto con el tabaquismo para que éste se convierta en el nuevo corazón de la escritura íntima. En efecto, desde el paratexto, Ribeyro realiza una advertencia que sólo autoriza a los que han sido condenados por el tabaco a cruzar este "seuil" genettiano donde el lector y el autor-narrador son cómplices de una misma transgresión extratextual, esto es, franquear el límite corporal de Ribeyro que fuma tanto como escribe. Así, nuestro estudio se propone reflexionar sobre las modalidades del surgimiento de la identidad a través de la vampirización del cuerpo del artista que se consume, se extenúa y luego desaparece mientras el sentido y la lectura avanzan.

**Palabras clave:** Julio Ramón Ribeyro, autobiografía, tanatografía, tabaquismo

### Introduction

Dans « Le portrait ovale » (1842) d'Edgard Allan Poe, un peintre peint sa femme en la vampirisant sur sa toile: au fur et à mesure que l'œuvre se précise, que les joues roses et les lèvres éclatantes

se dessinent, la jeune femme pâlit et se fane, sa substance vive étant drainée par l'acte créateur. Elle meurt lorsqu'il appose la dernière touche. L'artiste se pose donc dans une relation d'altérité par rapport à ce qu'il invente et détruit simultanément. Or, chez le nouvelliste Péruvien Julio Ramón Ribeyro (1929-1994), l'investissement créatif produit l'effet inverse : l'œuvre vampirise le corps de l'artiste, elle le consume, l'exténue, puis l'anéantit en 1994, suite à un cancer généralisé.

En effet, à Lima, en 2007, le photographe Jorge Deustua présentait, dans sa rétrospective intitulée *En busca del héroe (1975-2007)*<sup>1</sup>, plusieurs clichés d'un Ribeyro au visage décharné, terne et malingre. A la fin de sa vie, il est rongé par des moments d'angoisse, de dépression, voire par des maladies organiques, à force de s'être tué – littéralement – à la tâche littéraire. De surcroît, cette vampirisation par son œuvre avait été accélérée par le truchement d'un acte compulsif et autodestructif qui l'accompagna indéfectiblement tout au long de sa vie : le tabagisme. « Solo para fumadores <sup>2</sup> », nouvelle publiée en 1985, constitue à ce titre le meilleur témoignage d'une addiction emblématique qui se présente avant tout comme le résultat d'un parcours, consécration jubilatoire et sarcastique d'un suicide annoncé. Ce récit, narré à la première personne, se construit autour d'une évocation chronologique des prémices, agréments et déplaisirs liés au tabagisme du narrateur mais celui-ci, dans une perspective psychocritique, devient problématique dès lors qu'elle reprend les procédés, conventions littéraires et pactes de lecture propres à l'autobiographie.

Dans « Solo para fumadores » la rétrospection narrative (-graphie) d'un auteur-narrateur (-auto) qui décide d'entreprendre une chronique de son parcours vital (-bio), c'est-à-dire la forme autobiographique, est mise au service d'une chronologie qui retrace les grands grandes lignes d'une addiction mortifère où œuvre la pulsion thanatique. Notre hypothèse consiste à penser qu'il y aurait, en ce sens, une hybridation pulsionnelle en amont qui déboucherait sur une hybridation générique en aval. Le résultat textuel est celui d'un produit monstrueux, au sens propre, c'est-à-dire d'un prodige qui fait exception à la normativité générique de l'autobiographique car la nouvelle articule paradoxalement les paramètres de l'homodiégétisme et de la chronologie linéaire pour configurer une thanatographie ou le récit d'une mise à mort progressive. Pourquoi donc Ribeyro sollicite-t-il le genre autobiographique (fondé sur la pulsion de vie) pour retranscrire un parcours tabagique (fondé sur la pulsion de mort) ?

Nous nous pencherons, dans un premier temps, sur une étude du seuil paratextuel et de sa réception en nous appuyant sur la catégorie du « lecteur », établie par Vincent Jouve dans *L'effet-personnage dans le roman* (2001), et sur les témoignages des romanciers Vivian Abenchuchan et Mario Vargas Llosa, pour fonder un rapport d'identité et d'homodiégétisme entre auteur et narrateur grâce aux correspondances biographiques qu'ils évoquent. Puis, dans un deuxième temps, nous étudierons comment le récit réinvestit les formes et conventions de l'autobiographie, établies par Philippe Lejeune dans *Le pacte autobiographique* (1996), au moyen d'un renversement narratologique et psychique qui déplace le centre narcissique de l'auteur-narrateur afin de faire du tabac le nouveau cœur de l'écriture intime. Finalement, dans un troisième temps, nous verrons que, malgré les efforts théoriques du narrateur pour justifier la nécessité du tabac, c'est uniquement lorsqu'il endure physiquement les méfaits de son vice que son corps se changera en barrière surmoïque et le forcera à s'arrêter du moins temporairement.

## 1. Trois lecteurs face à la *Porte de l'Enfer* d'Auguste Rodin

Le titre « Solo para fumadores » constitue un seuil, au sens genettien du terme, que l'on peut assimiler à la *Porte de l'Enfer* (1930) d'Auguste Rodin. Si tant est que « lire un paratexte [soit] lire une

---

1. Cette exposition photographique a été inaugurée à Lima le 8 novembre 2007 à la galerie Germán Krüger Espantoso.

2. RIBEYRO, Julio Ramón, « Solo para fumadores » [1985], *La palabra del mudo*, Barcelona, Seix Barral, t. II, 2009.

intention<sup>3</sup>», ce vestibule textuel est tout aussi couvert de significations en haut-relief que les panneaux, pilastres et tympan richement ornés de la porte rodinienne. En effet, cette antichambre paratextuelle s'articule autour d'un triple ancrage qui amorce une réception sous les espèces d'une recommandation, d'un avertissement, voire d'un ordre péremptoire. L'adverbe « solo » introduit une restriction qui barre le passage aux intrus et, par opposition, accueille certains admissibles, dont l'identité reste à définir, par l'entrebâillement d'un portillon que garde un Cerbère invisible. La préposition « para » annonce une télélicité, c'est-à-dire une orientation restrictive de la réception que le substantif « fumadores » précise. Les destinataires sont ainsi des sujets que Ribeyro définit exclusivement à partir d'une addiction, le tabagisme, qu'il conçoit chez eux comme une pratique distinctive, voire totalisante. En effet, pour Odile Lesourne, les addictions ont tendance à faire un tout et « [...] c'est ce tout qui devient la caractéristique principale de l'individu : c'est un alcoolique, un joueur, un drogué ; le tabagisme était jusqu'à présent considéré comme n'importe quel individu avec la particularité de fumer ; il est de plus en plus isolé comme tel<sup>4</sup> ». Cet essentialisme nominal est à mettre sur le compte des compétences totalisantes du tabagisme, plus précisément du fétiche de la cigarette, qui permettent aux fumeurs de « [...] sauvegarder une importante partie du Moi organisée sur un mode névrotique<sup>5</sup> ». Les destinataires de la nouvelle sont donc signifiés par une définition sciemment totalisante sur l'écriteau paratextuel qui rappelle le célèbre vers de la *Divine comédie* (1555) de Dante – « Vous qui entre ici, perdez toute espérance » – ayant inspiré aussi la porte fondue après la mort de Rodin. Ce sont donc des « fumeurs », des sujets maudits par leur impénitence, des hommes et des femmes qui ont « perdu toute espérance » de recouvrer leur liberté, des damnés qui daignent traverser ce seuil infernal où les miasmes méphistophéliques se mélangent au monoxyde de carbone qu'ils exhalent.

En ce sens, le titre invite à un franchissement doublé d'une transgression de l'interdit : fumeur ou pas, le lecteur est averti qu'il faut montrer patte blanche pour s'associer à cette catabase dans les tréfonds du vice. Mais cet écrémage du lectorat est bien plus complexe qu'un souhait de réception idéale lorsqu'on le considère à la lumière des propos de Vincent Jouve dans *L'effet-personnage dans le roman* (2001). En effet, la portée de la restriction initiale varie selon l'identité du lecteur et la richesse de son « idiotope<sup>6</sup> », pour reprendre le mot de Milagros Ezquerro, c'est-à-dire selon son degré de connaissance de l'auteur et des circonstances de production du texte. Vincent Jouve distingue plusieurs types de récepteurs et de réceptions autour de trois paradigmes (lisant, lecteur, lectant) qu'il nous incombe d'actualiser dans « Solo para fumadores ».

Le « lisant » est victime de l'illusion romanesque, « [...] il croit et ne croit pas tout à la fois, privilégiant une position plutôt que l'autre en fonction des romans, voire des différents passages d'un même roman. Le support de la crédulité du lisant, c'est l'enfant qui a survécu à l'adulte<sup>7</sup> ». Le « lisant » ribeyrien appréhende ce récit homodiégétique comme une fiction narrée à la première personne, dont il apprécie la truculence des épisodes, qu'un auteur qu'il ignore ou qu'il connaît mal a pu concevoir en s'appuyant ou pas sur son propre vécu : il adhère au réalisme de l'enchaînement dramatique, il apprécie la progression rigoureuse d'un récit d'addiction, tout en se méfiant inconsciemment de la dimension rocambolesque des astuces dont le narrateur-personnage usera pour se procurer du tabac. Le « lecteur », en revanche, a une attente particulière qu'il parvient ou pas à verbaliser, il lit pour « combler un manque, une absence, [son] besoin de faire du plein avec du vide a sa source dans la « nostalgie de l'objet perdu » décrite par la psychanalyse (la mère)<sup>8</sup> ». Il cherche toujours à se lire, à se

3. GENETTE, Gérard, *Seuils*, Paris, Editions du Seuil, 1987, p. 15.

4. LESOURNE, Odile, *La genèse des addictions : essai psychanalytique sur le tabac, l'alcool et les drogues*, Paris, PUF, 2007, p. 23.

5. LESOURNE, Odile, *Ibid.*, p. 65.

6. EZQUERRO, Milagros, *Leerescibir*, México D. F., RILMA 2 / ADEHL, 2008, p. 23.

7. JOUVE, Vincent, *L'effet-personnage dans le roman*, Paris, PUF, 2001, p. 85.

8. JOUVE, Vincent, *Ibid.*, p. 90.

situer dans les configurations actantielles et psychiques que le récit met en œuvre car « [...] tout travail de création opère une transformation et réalise l'identification à l'objet aimé et disparu qu'il fait revivre, par exemple, sous forme de personnages de roman ; il active les secteurs endormis de la libido et aussi la pulsion d'autodestruction <sup>9</sup> ». Le « lecteur » ribeyrien, dans « Solo para fumadores », est clairement à rapprocher des lecteurs-fumeurs qui se penchent sur un texte cherchant à s'attirer leur bienveillance dès le paratexte, voire leur sympathie, en dépeignant les scènes, manies et mœurs tabagiques avec lesquelles ils s'identifieront. Bien que la nouvelle soit explicitement adressée aux lecteurs-fumeurs, seuls les « lectants » semblent pouvoir accéder aux enjeux métafictionnels et psychanalytiques que « Solo para fumadores » actualise. En effet, le « lectant », refusant l'illusion romanesque, « [...] semble considérer le texte comme un échiquier. Toute construction supposant un architecte, le lectant appréhende le roman par rapport à un « auteur » [...]. Le lectant a donc pour horizon une image de l'auteur qui le guide dans sa relation au texte <sup>10</sup> ». Le « lectant » ribeyrien est donc sensible aux ressemblances biographiques qu'entretiennent narrateur et auteur mais aussi et surtout à la thématization de leur dévotion tabagique.

La romancière mexicaine Vivian Abenchuchan, « lectant(e) » s'il en est, fait état à ce sujet de la consubstantialité établie par Ribeyro entre tabagisme et écriture, qu'il concevait sous les espèces d'une « enfermedad incurable, autodestructiva y fanática », et nous permet d'affirmer à ce titre qu'il y a une forte identification, voire une parfaite identité entre auteur et narrateur, dans « Solo para fumadores » :

Julio Ramón Ribeyro se dedicó a la escritura con el mismo placer y resignación con el que se sobrevive un vicio: sin remedio. [...] Ribeyro [considera] la escritura como sucedáneo del tabaquismo. [...] Ahí, detrás del ácido carbónico y el humor negro que Ribeyro exhala contra sí mismo, apenas se oculta la historia de una vocación literaria asumida como una disciplina intransigente, renunciando a cualquier prestigio público e incluso a cualquier mérito. En más de una ocasión, este fumador incorregible declaró que, para él, el acto creativo había adquirido la misma naturaleza de los vicios: un hábito que luego se convierte en una enfermedad incurable, autodestructiva y fanática [...]<sup>11</sup>.

L'identité entre le narrateur et la personne autoriale est clairement signifiée par Vivian Abenchuchan. En assimilant écriture et tabagisme, elle confirme le rapport de proportionnalité entre destruction du corps et créativité artistique chez Ribeyro. En effet, à la fin du récit, le narrateur conclut non sans une certaine résignation: « Enciendo otro cigarrillo y me digo que ya es hora de poner punto final a este relato, cuya escritura me ha costado tantas horas de trabajo y tantos cigarrillos ». L'anaphore de « tanto » crée un parallélisme et une dynamique entre un combustible nuisible (« cigarrillos ») et une activité créative (« horas de trabajo ») : nous sommes donc invités à évaluer, voire à être admiratifs de la production textuelle, proportionnellement au degré de destructivité, au prix thanatique qu'il a fallu payer pour qu'elle voie le jour. Mario Vargas Llosa confirme cette héroïcité escomptée par Ribeyro lorsqu'il rappelle, en sollicitant le motif du feu qui renvoie métonymiquement à une immolation dans la combustion tabagique, que « [...] se había destruido escribiendo, la literatura había sido para él un continuo consumirse en su fuego <sup>12</sup> ». Le prix de cet effort finira par s'inscrire sur son corps, il le marquera au fer rouge comme le signe d'un engagement tragique, d'un « [...] attachement au négatif qui combine une expérience négative de l'attachement et une fixation de l'attachement à des objets d'amour

---

9. ANZIEU, Didier, *Le corps de l'œuvre*, Paris, Gallimard, Coll. Connaissance de l'Inconscient, 1981, p. 20.

10. JOUVE, Vincent, *op. cit.*, p. 84.

11. ABENCHUCHAN, Vivian, « Fumador por vocación », in TENORIO REQUEJO, Néstor, *Julio Ramón Ribeyro: penúltimo dossier*, Iquitos, Tierra Nueva Editores, 2009, p. 417.

12. VARGAS LLOSA, Mario, *Diccionario del Amante de América Latina*, Barcelona, Paidós, 2005, p. 327.

qui répondent négativement aux demandes de tendresse qui leur sont répétitivement adressées<sup>13</sup>. En effet, en 1985, lors de la publication de « Solo para fumadores », le nouvelliste péruvien avait déjà subi plusieurs opérations chirurgicales à Paris qui s'étaient soldées par une ablation partielle de son estomac, de son duodénum et de son œsophage, traumatisme que l'on retrouve d'ailleurs dans le récit.

Meurtri, sa relation au tabac aura été celle d'un « attachement au négatif », c'est-à-dire celle d'un plaisir initial dont la contrepartie s'est traduite par une perniciosité physique qui le conduira à son décès en 1994 à l'Instituto Nacional de Enfermedades Neoplásicas (INEN) de Lima, suite à un cancer généralisé. L'entrecroisement des témoignages d'Abenchuchan et de Vargas Llosa confirme l'existence d'une pratique intime, vicieuse, tenace qui relève bel et bien de l'historicité de l'auteur, c'est-à-dire de la personne réelle. En effet, cette dépendance s'était constituée parallèlement à l'existence de Ribeyro, elle en était même devenue l'emblème aux yeux de ses contemporains. Cependant, dans « Solo para fumadores », il semblerait que le traitement de cette prégnance absolue du tabagisme sollicite paradoxalement un modèle autobiographique pour retracer une historicité du vice parallèle, voire consubstantielle, à l'historicité du sujet.

## 2. De l'autobiographie à la thanatographie: un renversement générique

Au niveau narratologique, les caractéristiques de ce récit répondent aux conditions établies par Philippe Lejeune pour qu'il y ait « pacte autobiographique » : « Afin qu'il y ait autobiographie (et plus largement littérature intime), il faut qu'il y ait identité de l'auteur, du narrateur et du personnage<sup>14</sup> ». Nous conviendrons, pour reprendre la terminologie de Genette, que nous sommes ici confrontés à un narrateur homodiégétique, parce que présent dans la diégèse, et autodiégétique, parce que se présentant comme le personnage principal de l'histoire qu'il raconte. De plus, nous avons montré, en citant deux témoignages, qu'il y avait identité aussi entre auteur et narrateur, du moins à la lumière d'un vice partagé. Si tant est qu'il y ait écriture intime et autobiographique dans « Solo para fumadores », survient alors une contradiction fondamentale.

Dans la mesure où l'autobiographie, même étymologiquement, est censée retracer le parcours historique mais surtout vital d'un auteur, comment comprendre que cette même écriture se penche exclusivement sur le parcours mortifère du tabagisme ? La forme autobiographique sollicitée par Ribeyro est ainsi renversée ou dénaturée car elle est mise au service d'une écriture thanatographique. L'effort de remémoration chronologique suit exactement le parcours d'une chronologie vitale ou existentielle à l'instar d'une l'autobiographie : naissance, enfance, jeunesse, âge adulte, vieillesse, etc. Cependant, le « je » qui devrait être au cœur de toute autobiographie, a été déplacé par un « je-fumeur », voire par la cigarette elle-même, qui enfume et vole la vedette au sujet. Les différents paliers existentiels que nous venons de citer seront inversés pour traduire les différents paliers d'addiction : naissance ou première expérience transgressive, enfance ou premières voluptés du tabac, jeunesse ou prise de conscience d'une dépendance, âge adulte ou besoin de travailler pour se procurer la drogue, vieillesse ou ravages physiques, etc. Les conventions autobiographiques conditionnent donc une réception qui emprunte dans un premier temps un sentier vital qui se changera inopinément en un sentier vers la mort.

L'emprunt d'une forme générique fondée sur la pulsion de vie, l'autobiographie, pour narrer un parcours d'addiction fondé par la pulsion de mort, une thanatographie, requiert tout d'abord un déplacement du centre narcissique de l'auteur-narrateur homodiégétique. En effet, il y aura confusion, voire fusion du sujet avec la pratique ou l'objet dont il dépend, afin que la drogue devienne le nouveau

13. ANZIEU, Didier, *Créer Détruire*, Paris, Dunod, 1996, p. 103.

14. LEJEUNE, Philippe, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1996, p. 15.



centre thématique et narcissique de l'écriture intime. L'incipit de « Solo para fumadores » transcrit en ce sens une subjectivation de l'objet-cigarette et une réification du narrateur-fumeur dans lesquelles sujet et drogue font corps et s'inversent totalement : « Sin haber sido un fumador precoz, a partir de cierto momento mi historia se confunde con la historia de mis cigarrillos <sup>15</sup> ». L'analepse remémorative sonde un passé dont le repère le plus lointain (« cierto momento ») est posé par l'expérience fondatrice du tabac (« fumador »), au sens propre, qui scelle la constitution identitaire ultérieure du narrateur-personnage (« se confunde con la historia »). Il s'agit bien au sens propre d'une confusion dans la mesure où, au lieu d'explicitier l'identité de l'auteur, l'incipit autobiographique pose un sujet réifié par une addiction : *son* histoire sera cella de *son* vice.

L'épisode de la faute ou de la transgression originelle, que l'on retrouve dans toute littérature des origines en passant par la littérature biblique jusqu'à l'épisode du peigne cassé dans *Les Confessions* (1782) de Rousseau, est actualisé sous les espèces des premières bouffées de fumée : « Lo encendí muy asustado, a la sombra de una morera y después de echar una cuantas pitadas me sentí tan mal que estuve vomitando toda la tarde y me juré no repetir la experiencia. Juramento inútil [...] <sup>16</sup> ». Cette expérience initiatique (« periodo de aprendizaje ») est plus que désagréable, le corps se révolte (« vomitando ») et le sujet se donne une règle morale (« juré ») qu'il déroge sur-le-champ (« inútil ») : cette première expérience fonde un noyau transgressif qui irradiera tout le parcours d'addiction ultérieur dans la mesure où elle contient déjà un déplaisir prémonitoire qui sera refoulé jusqu'aux opérations chirurgicales, c'est-à-dire jusqu'à ce que le corps soit atteint dans sa matérialité réelle. Face à cette réification du narrateur-fumeur, malmenant son narcissisme, et à cette transgression originelle, malmenant les interdits surmoïques, le narrateur cherchera à se resituer dans une historicité familiale en retraçant un arbre généalogique qui répond au besoin universel de se constituer un « roman des origines », pour citer l'expression freudienne reprise par Marthe Robert dans son célèbre ouvrage *Roman des origines et origines du roman* (1972) :

Le roman familial des névrosés est à mi-chemin entre la psychologie et la littérature. C'est un morceau de littérature silencieuse, un texte non écrit qui, quoique composé sans mots et privé de tout public, n'en a pas moins l'intensité et le sens d'une authentique création [...]. De ce récit fabuleux, mensonger, donc, et merveilleux, Freud nous apprend que tout homme le forge consciemment dans son enfance, mais qu'il l'oublie, ou plutôt le « refoule » [...]. L'enfant échappe au déchirement en choisissant de rêver. C'est ainsi qu'il en vient à se raconter des histoires, ou plutôt une histoire qui n'est rien d'autre en fait qu'un arrangement tendancieux de la sienne, une fable biographique conçue tout expliquer l'inexplicable honte d'être mal né, mal loti, mal aimé ; et qui lui donne encore le moyen de se plaindre, de se consoler et de se venger, dans un même mouvement de l'imagination où on ne sait ce qui l'emporte en fin de compte de la piété ou du reniement [...]<sup>17</sup>.

L'emprise psychique du tabagisme est telle sur le narrateur que toute tentative de repérage dans une historicité familiale est immédiatement contaminée par une historicité tabagique. La dimension « fabuleuse », « mensongère » et « merveilleuse » du roman familial est conservée en ceci que celui-ci demeure un produit fantasmatique et fictionnel : le narrateur s'efforce de se représenter synoptiquement un système familial qu'il construit cognitivement. En revanche, cette « littérature silencieuse » est dénaturée dans la mesure où l'« arrangement tendancieux » de cette « fable biographique » se construit autour d'un processus d'autojustification à son propre regard, et à celui des « lectants », qui lui permettrait de s'absoudre d'un vice auquel il aurait été prédestiné :

---

15. RIBEYRO, Julio Ramón, «Solo para fumadores», *op. cit.*, p. 257.

16. RIBEYRO, Julio Ramón, *Ibid.*

17. ROBERT, Marthe, *Roman des origines et origines du roman*, Paris, Gallimard, 1972, p. 42-43.

No sé si el tabaco es un vicio hereditario. Papá era un fumador moderado [...]. Mis tíos en cambio fueron grandes fumadores y es sabida la importancia que tienen los tíos en la transmisión de hábitos familiares y conductas<sup>18</sup>.

Pour Marthe Robert, le roman familial peut avoir des vertus de « plainte » ou de « consolation » : en effet, le narrateur avance un déterminisme familial autour du tabagisme qui l'absout de la faute originelle et lui confère le droit d'être à plaindre. La revue des ancêtres, au sein de l'arbre généalogique, fait aussi partie des conventions autobiographiques que « Solo para fumadores » renverse. Il s'agit d'un vice masculin –on notera en passant que nulle mention n'est faite à sa mère ou aux femmes dans l'historicité familiale– que le père ne parvient pas à transmettre. Ribeyro, transfiguré dans l'instance narrative homodiégétique, signifie plus largement que sa filiation identitaire avec le corps familial s'est opérée par le biais officieux des oncles (« importancia que tienen los tíos en la transmisión de hábitos ») et non pas par le biais officiel du père. Il hérite au sens propre la paternité du vice d'une gent masculine, excluant le père, qui l'accueille au sein d'une transgression fondatrice signant la singularité des Ribeyro. Autrement dit, cette actualisation du roman familial perce à jour l'avènement d'une masculinité, et plus largement d'une ontologie, aux dépens des compétences surmoïques du père. Nul reproche ne lui est fait, nulle sanction ne s'abat sur ses premières bouffées tirées à la sortie de l'école, la dangerosité de la pratique n'est guère pénalisée par les hommes de la famille car elle demeure relativisée et enfumée dans un consensus du vice.

Ce récit autobiographique inversé ou renversé se poursuit autour de deux paradigmes qui confirment à nouveau d'une part son homodiégétisme et d'autre part la prégnance thanatique du tabagisme. En effet, l'auteur-narrateur évoque rigoureusement le parcours géographique du périple européen et péruvien que Ribeyro rapporte dans son journal intime, *La tentación del fracaso* (1992) : Madrid, Paris, Munich, Huamanga, Paris encore et Cannes. Mais cette évocation topographique est doublée d'un repérage mnésique tout à fait original. Lorsqu'il part à la recherche du temps perdu, Ribeyro sollicite les différentes marques de cigarettes fumées sur les deux continents pour poser en quelque sorte les bornes kilométriques d'un temps qu'il peine à mesurer : Derby, Chesterfield, Inca, Lucky, Bisonte, Pall Mall, Muratti, Rothaendhel, Camel, Marlboro et Dunhill sont tout autant de jalons temporels qui renvoient métonymiquement aux épisodes existentiels qu'ils font revivre. Autrement dit, dans cette écriture thanatographique, l'espace-temps de la vie est recréé à partir d'une temporalité corrélée à une mise à mort lente et compulsive. La remémoration des lieux et des marques de cigarettes constitue à ce titre une pratique artistique et moïque cohésive qui permet de redonner sens à un passé que le roman familial peine à redorer. En revanche, l'historicité autobiographique se poursuit par l'évocation d'un épisode qui complète l'absence de femmes dans l'arbre généalogique et autorise l'expérience transgressive par excellence : le sexe. En effet, la rencontre avec l'altérité féminine est tout aussi transfigurée par les fumerolles du tabagisme que le reste de son existence narrativisée :

Estaba ya entonces en París y allí las cosas se pusieron color de hormiga. No al comienzo, pues cuando llegué disponía de medios para mantener adecuadamente mi vicio y hasta para adornarlo. Las surtidas tabaquerías francesas me permitieron explorar los dominios inglés, alemán, holandés, en su gama rubia más refinada, con la intención de encontrar, gracias a comparaciones y correlaciones, el cigarrillo perfecto<sup>19</sup>.

Arrivé à l'âge d'homme, le narrateur semble symboliquement plus intéressé par la perpétuation matérielle de son vice (« mantener adecuadamente mi vicio ») que par le soutien affectif et matériel

18. RIBEYRO, Julio Ramón, «Solo para fumadores», *op. cit.*, p. 258.

19. RIBEYRO, Julio Ramón, «Solo para fumadores», *op. cit.*, p. 262.

d'une femme. Le verbe « maintenir », comme en français, peut signifier aussi subvenir aux besoins de quelqu'un, d'une compagne en l'occurrence, que l'on peut de même couvrir de cadeaux (« adornarlo »). L'engagement, l'attention et l'appétence sexuelle pour la gent féminine sont donc transférés ou projetés sur la cigarette qui « [...] représente essentiellement l'autre quel qu'il soit, qu'on contrôle complètement, qu'on peut faire venir à sa guise, qui vous apporte du plaisir mais qu'on peut aussi agresser, abîmer, détruire <sup>20</sup> ». En effet, le narrateur-fumeur ne répète pas seulement l'acte de naissance, mais la relation primitive à sa mère en la « jouant » : il entretient la cigarette, la soigne, la garde en vie un certain temps, nettoie ses saletés, en tire du plaisir comme le faisait la mère avec l'enfant ; mais aussi il l'agresse, puisque chaque bouffée la fait se consumer un peu plus en la détruisant « à petit feu ». Lorsqu'il l'a assez vue, lorsqu'elle ne peut plus servir à rien – usée, abîmée et défigurée –, il s'en débarrasse comme une métonymie de son détachement par rapport à autrui. En effet, l'absence de tout attachement affectif (familial, amical, sexuel) dans le récit autobiographique est proportionnel à l'investissement libidinal de la cigarette qui retient toute l'attention psychique du narrateur.

Le travail de la question sexuelle, qui implique un renoncement à un narcissisme autarcique, se poursuit dans l'inconscient textuel autour des connotations vicieuses de Paris, capitale de l'encanaillement dans l'imaginaire européen jusqu'au siècle dernier. Plutôt que de goûter aux femmes françaises et plus largement européennes, il se dirige aux « tabaquerías francesas » où il « découvre » (« explorar »), pour décliner l'euphémisme, d'autres nationalités auxquelles il goûte par l'activation de sa bouche, de ses lèvres et muqueuses qui recréent régressivement l'excitation de tout son être dans les moments privilégiés du nourrissage maternel. Il ne s'intéresse pas aux femmes blondes mais aux « blondes » qu'il s'empresse de fumer et de louer comme la « gama rubia más refinada » et explicite finalement une quête pour trouver le « cigarrillo perfecto » qui fait de lui un Don Juan du tabagisme. Par conséquent, dans la mesure où les autorités présentes sur l'arbre généalogique et dans le roman des origines partagent son vice et qu'aussi bien l'emprise psychique du tabagisme que celle du narcissisme l'empêchent d'accéder pleinement à l'altérité, la seule jauge surmoïque qui réactivera sa pulsion de vie ce sera son corps.

### 3. Allumer, fumer, écraser le texte-mégot

Dans la mesure où l'écriture autobiographique, même dévoyée de son origine pulsionnelle et changée en thanatographie, constitue une projection de l'intime, c'est-à-dire une externalisation moïque, il est légitime de chercher à rapprocher ses caractéristiques formelles de l'impénitent tabagisme du narrateur-auteur. En effet, la tendance sadique qu'il actualise à chaque bouffée de fumée a des répercussions physiologiques et psychiques sur la matérialité de son corps dont la traduction textuelle s'explique parce que « [...] le corps de l'artiste, son corps réel, son corps imaginaire, son corps fantastique, sont présents tout au long de son travail et ils tissent des traces, des lieux, des figures dans la trame de l'œuvre <sup>21</sup> ». A ce titre, dans la création de « Solo para fumadores », se pose alors le travail de la question, autrement dit de la torture, car le bourreau-narrateur travaille avec insistance, précision, variété, le corps textuel de sa victime, tout comme la cigarette travaille le corps de Ribeyro.

Les épisodes s'enchaînent avec la même véhémence d'une cigarette fumée après l'autre, le narrateur se remémore, change ou insiste sur telle anecdote avec la même liberté dont dispose chaque fumeur par rapport à la passivité de l'objet-cigarette et lorsqu'il estime que le récit est arrivé à sa fin, fort de sa toute-puissance, il l'écrase tel un mégot qu'il vaut mieux jeter : « Enciendo otro cigarrillo y me digo que ya

---

20. LESOURNE, Odile, *op. cit.*, p. 49.

21. ANZIEU, Didier, *Le corps de l'œuvre*, *op. cit.*, p. 44.

es hora de poner punto final a este relato [...] <sup>22</sup>». La matière textuelle, ainsi que lecteur coupé dans son appétence pour la narration, deviennent dispensables, ils sont annihilés par une volonté démiurgique qui s'en défait sans aucun état d'âme et les remplace par « otro cigarrillo ». Mais pour que la matérialité textuelle soit aussi symptomatique du traitement narcotique de l'auteur, il faut tout d'abord que le fonctionnement psychique qui caractérise l'addiction se fonde, selon Jean-Louis Pedinielli, sur quatre invariants :

[...] une externalisation, une « corporisation », une réification et une emprise. Les phénomènes externes prévalent (recours aux actes, utilisation des objets matériels), la recherche de sensations corporelles et l'utilisation du corps dominant la vie psychique, les difficultés et processus internes (sentiments, désirs, conflits, renoncements, pertes...) semblent se transformer en rapports avec des choses, le sujet est prisonnier de l'addiction<sup>23</sup>.

Afin de déceler les enjeux textuels de l'emprise psychique du traitement narcotique sur l'auteur-narrateur, nous retiendrons ces quatre invariants (externalisation, corporisation, réification, emprise) pour comprendre la théorisation pyrique ébauchée par Ribeyro pour justifier individuellement et universellement le tabagisme :

Me dije que, según Empédocles, los cuatro elementos primordiales de la naturaleza eran el aire, el agua, la tierra y el fuego. Todos ellos están vinculados al origen de la vida y a la supervivencia de nuestra especie [...]. El fuego es el único de los cuatro elementos empedoclianos que nos arredra, pues su cercanía o su contacto nos hace daño. La sola manera de vincularnos con él es gracias a un mediador. Y este mediador es el cigarrillo. El cigarrillo nos permite comunicarnos con el fuego sin ser consumidos por él. El fuego está en un extremo del cigarrillo y nosotros en el opuesto [...]. Gracias a este invento completamos nuestra necesidad ancestral de religarnos con los cuatro elementos originales de la vida. Esta relación, los pueblos primitivos la sacralizaron mediante cultos religiosos diversos, terráqueos o acuáticos y, en lo que respecta al fuego, mediante cultos solares [...]. Secularizados y descreídos, ya no podemos rendir homenaje al fuego, sino gracias al cigarrillo [...]. Una religión, en suma, por banal que parezca<sup>24</sup>.

Le dégagement simultané de chaleur et de lumière dû à la combustion des corps, dont les filaments de tabac, est présenté sous les espèces d'un « élément primordial » dans la théorie des quatre éléments d'Empédocle (vers -460), autrement dit, l'argumentaire sollicité est antérieur à l'avènement de la science moderne au XVII<sup>e</sup> et au XVIII<sup>e</sup> siècle. La rigueur scientifique n'intéresse nullement le narrateur-auteur dont l'explication sur la nécessité tabagique repose surtout sur une volonté de justification qui aura plutôt recours à un registre spéculatif et antique afin d'asseoir le bien-fondé de sa démonstration. L'autorité citée, pour s'acquitter d'une pratique autodestructive, ne suffit pas. En effet, il lui faudra externaliser, corporaliser et réifier la nécessité du tabagisme, sous les espèces de l'élément-feu, pour avoir une maîtrise indubitable sur son plaidoyer. En l'assimilant à une tradition philosophique et religieuse, Ribeyro procède à une mythification de la cigarette, par la métonymie pyrique, et obtient de ce fait gain de cause : elle devient un « médiateur » entre l'homme et les éléments, entre la transcendance des individus et l'immanence de la nature, à la portée de chacun. Mais cette digression catilinaire, qui est au faite de l'éloge narratif, contre les détracteurs surmoïques et invisibles du tabagisme, se heurtera à la

22. RIBEYRO, Julio Ramón, «Solo para fumadores», *op. cit.*, p. 285.

23. PEDINIELLI, Jean-Louis, ROUAN, Georges, « Les logiques de l'addiction », in *Les addictions*, sous la direction de Sylvie Le Poulichet, Paris, PUF, 2000, p. 95.

24. RIBEYRO, Julio Ramón, «Solo para fumadores», *op. cit.*, p. 278.

seule limite capable de freiner cet enthousiasme enfumé. En ce sens, il est fort significatif de constater que le récit met en scène l'épisode d'un sevrage nécessaire corrélé à une limite corporelle :

L'acte addictif est clairement un acte "auto" ; on se donne à soi-même un vécu, une sensation qui n'est totale que non partagée et qui isole d'autrui. Mais ce vécu n'est pas vraiment un vécu érotique. Il comporte toute l'excitation des plaisirs préliminaires, mais l'acte terminé n'apporte aucun soulagement ; il ne donne que l'envie, le besoin, pourrait-on dire, de recommencer. Comme si, chaque fois, la tentative était ratée sans pourtant qu'il y ait d'autre solution. C'est seulement lorsque l'acte rend le sujet physiquement incapable de continuer qu'il arrête<sup>25</sup>.

Cet autoérotisme biaisé, que les gestes et sensations tabagiques produisent, avait créé jusqu'à présent une correspondance entre la production libidinale du texte et l'appétence libidinale pour le tabac fumé au fil de l'écriture. Or, c'est lorsque le narrateur endure physiquement les méfaits tabagiques, c'est-à-dire lorsqu'il devient « physiquement incapable de continuer » (toux, malaises, vomissements, difficultés respiratoires, vertiges), que son corps devient un garde-fou surmoïque et le force à s'arrêter du moins temporairement : « Me desperté siete horas más tarde cortado como una res y cosido como una muñeca de trapo. Tubos, sondas y agujas me salían por todos los orificios del cuerpo. Me habían sacado parte del duodeno, casi todo el estómago y buen pedazo del esófago »<sup>26</sup>. La truculence de cette première vision de mort repose sur une prise de conscience de la nocivité tabagique sur la matérialité corporelle. Le narrateur-auteur a été réifié sous les espèces d'une pièce de boucher (« cortado como una res ») ou bien d'un pantin humain (« muñeca de trapo ») qui rappelle la morbidité d'Egon Schiele (1890-1918). Ce corps à la fois dépecé et recousu a subi plusieurs ablations qui signent définitivement la déchéance d'un sujet soumis à l'introduction d'un produit exogène et nocif qui fait violence à tout narcissisme salutaire, c'est-à-dire, à toute velléité psychique d'autoconservation.

Pourquoi absorber alors un produit d'addiction qui érode à ce point toute pulsion de vie ? D'après Sylvie Le Poulichet, « [...] à plusieurs reprises, dans les textes freudiens, se trouve mentionnée une conception selon laquelle une blessure réelle du corps protège d'un trauma ou d'une forme de souffrance psychique. Voilà bien une figure énigmatique : une destruction des organes qui conserve le moi !<sup>27</sup> ». En effet, chez Ribeyro, il semblerait que la catabase tabagique doive s'en prendre à la corporité immédiate de l'individu pour que celui-ci redécouvre un instinct, voire une appétence pour la vie. La matérialisation des dégâts physiques, produits tout au long d'une addiction dont la dangerosité était tout aussi palpable que la fumée exhalée, interroge le narrateur-personnage et l'oblige à se repositionner par rapport à sa pulsion de vie. La « conservation du moi » devient, à ce titre et paradoxalement, une priorité née de son éventuelle destruction. Ce recadrage libidinal, cet éveil narcissique qui se produit dans les profondeurs abyssales de la dépendance, est conforté par une vision de vie qui contrecarre la vision de mort précédente :

Era la pausa del almuerzo y de portaviandas y bolsas de plástico habían sacado alimentos que englutían con avidez y botellas de vino que bebían al pico. Esos hombres eran aparentemente felices. Y lo eran al menos por una razón: porque ellos encarnaban el mundo de los sanos, mientras que nosotros el mundo de los enfermos. Sentí entonces algo que rara vez había sentido, envidia, y me dije que de nada me valían quince o veinte años de lecturas y escrituras [...], mientras que hombres simples e iletrados estaban sólidamente implantados en la vida,

---

25. LESOURNE, Odile, *op. cit.*, p. 38.

26. RIBEYRO, Julio Ramón, «Solo para fumadores», *op. cit.*, p. 280.

27. LE POULICHET, Sylvie, *Toxicomanies et psychanalyse : les narcoses du désir*, Paris, PUF, 1987, p. 95.



de la que recibían sus placeres más elementales. Y mi envidia redobló cuando, al término de su yantar, los vi sacar cajetillas, petaqueras, papel de liar y encender sus cigarrillos de sobremesa. Esa visión me salvó<sup>28</sup>.

Prostré sur son lit d'hôpital, l'auteur-narrateur contemple par la fenêtre des ouvriers qui font bonne chère. Sa perception de la réalité est reconfigurée à partir de son élan narcissique et opère plusieurs dichotomies salvatrices. Bien qu'il établisse une frontière entre les personnes en bonne santé (« sanos ») et personnes malades (« mundo de los enfermos »), celle-ci s'estompe par son souhait de la franchir : il désire ardemment revenir à la vie, à la plénitude ses sensations, à la simplicité des plaisirs quotidiens et s'éloigner de la punition surmoïque que son corps lui inflige. Il s'agit bel et bien d'une renaissance libidinale dans la mesure où l'ensemble du système psychique est mis en branle y compris pour reconsidérer un temps que le narrateur-personnage estime désormais inutilement passé à la tâche littéraire (« nada me valían quince o veinte años de lecturas y escrituras »). Il devient alors le porte-parole d'une dépréciation de la vie créative et intellectuelle, car corrélée nécessairement au tabagisme mortifère, pour adhérer sans réserve à la simplicité bucolique des mœurs ouvrières (« recibían sus placeres más elementales »). Cependant, malgré l'avènement de la limite surmoïque du corps à la suite de l'intervention chirurgicale et la renaissance de la pulsion de vie en regardant les ouvriers hédonistes, la motivation profonde qui meut le personnage-narrateur pour rebrousser chemin dans sa descente aux enfers demeure celle d'un tabagisme incorrigible. L'appétence pour la vie est une appétence pour vouloir continuer à vivre, c'est-à-dire à fumer. Lorsqu'il voit les « cigarrillos de sobremesa », il semblerait qu'il réinvestisse libidinalement son corps pour échapper à ce qui avait produit son anéantissement. Or, ce réinvestissement est nécessairement teinté d'une ambigüité thanatique. La quête d'un plaisir mortifère scelle ainsi un cercle vicieux où la pulsion de vie est sapée, voire corrompue par un travail thanatique qui emprunte le masque de la volupté pour se perpétuer.

## Conclusion

Dès le paratexte, « Solo para fumadores » de Julio Ramón Ribeyro amorce un avertissement qui n'autorise que les damnés du tabagisme à traverser ce seuil infernal. Le franchissement du titre nous rend complices d'une transgression de l'interdit qui fait écho à la transgression extratextuelle de la limite corporelle de l'auteur lorsqu'il fume au fur et à mesure qu'il crée. Les enjeux de cette transgression, explicitée lors de l'excipit, doivent en ce sens être inférés à partir du rôle de « lectant », pour reprendre la terminologie de Vincent Jouve, et à partir des correspondances biographiques que nous avons décelées entre auteur et narrateur en nous appuyant sur un entrecroisement de témoignages. Cependant, dans la mesure où les formes et conventions de l'autobiographique, théorisées par Philippe Lejeune, sont mises au service d'une historicité du vice parallèle, voire consubstantielle, à l'historicité du sujet, ce genre est fortement mis à mal dans la nouvelle que nous avons étudiée.

La motivation narratologique de l'autobiographisme, à savoir le retracement du parcours historique mais surtout vital d'un auteur, est ici corrompue par une écriture qui se penche exclusivement sur le parcours mortifère du tabagisme. Pour ce faire, cette écriture thanatographique opérera un déplacement du centre narcissique de l'auteur-narrateur homodiégétique en créant une confusion, voire fusion du sujet avec la pratique tabagique afin qu'elle devienne le nouveau centre thématique et narcissique de l'écriture intime. Le renversement thanatique du biographique se poursuit de même autour d'une mise à mal de certaines conventions génériques telles que le repérage dans une historicité familiale qui sera de

28. RIBEYRO, Julio Ramón, «Solo para fumadores», *op. cit.*, p. 283.



fait contaminée par une historicité tabagique.

Par ailleurs, dans la mesure où les autorités présentes sur l'arbre généalogique et dans le roman des origines partagent son vice et qu'aussi bien l'emprise psychique du tabagisme que celle du narcissisme l'empêchent d'accéder pleinement à l'altérité, la seule jauge surmoïque qui réactivera sa pulsion de vie ce sera son corps. La tendance sadique actualisée à chaque bouffée de fumée a des répercussions physiologiques et psychiques sur la matérialité du corps de Ribeyro qui sont à évaluer à partir de la maîtrise toute-puissante du narrateur-démiurge sur un récit qu'il crée et que le narrateur-fumeur interrompt et détruit tel un mégot écrasé. Cette illusion de pouvoir sur la cigarette et sur le texte est redevable, selon Jean-Louis Pardinielli, de quatre invariants (externalisation, corporisation, réification, emprise) qui nous ont permis de comprendre la théorisation pyriqué ébauchée par Ribeyro pour justifier individuellement et universellement le tabagisme. Réifiée, voire mythifiée, la cigarette devient une extériorité nécessaire pour relier la transcendance de l'individu à l'immanence du monde par le biais du feu.

Cependant, cette fiction justificative ne suffira pas pour convaincre le sujet d'un sevrage nécessaire que seule la limite corporelle opérera. Suite aux interventions chirurgicales, son corps devient un garde-fou surmoïque qui le force à s'arrêter du moins temporairement. La concurrence entre cette vision de mort, corps dépecé et recousu, et la vision de vie des ouvriers faisant bonne chère à l'extérieur de l'hôpital sera vaine. En effet, bien qu'il désire ardemment de revenir à la vie, à la plénitude ses sensations, à la simplicité des plaisirs quotidiens et de s'éloigner de la punition surmoïque que son corps lui inflige, sa véritable motivation sera tout aussi thanatique : il s'agit de vivre pour pouvoir fumer encore et encore. Enfin, la confirmation de cette caution infernale du vice, que nous avons décelée dès le paratexte, advient dès son ouvrage philosophique *Prosas apátridas* (1975), non sans une certaine ironie, lorsque Ribeyro insiste sur la notion de damnation, c'est-à-dire sur la prégnance thanatique du tabagisme : « [...] un vicio se contrae a perpetuidad. La esencia del vicio es ser incorregible. [...] La terapéutica consistirá, no en atacar el vicio, sino en impedir la frustración. Ver las fotografías publicitarias de los hombres que se han *quitado* la morfina, el alcohol, etc. : tienen una cara de perfectos cretinos <sup>29</sup>».

---

29. RIBEYRO, Julio Ramón, *Prosas apátridas*, Barcelona, Tusquets Editores, 1975, p.127.

**Edition de référence**

RIBEYRO, Julio Ramón, « Solo para fumadores » [1985], *La palabra del mudo*, Barcelona, Seix Barral, t. II, 2009.

**Bibliographie critique**

ANZIEU, Didier, *Le corps de l'œuvre*, Paris, Gallimard, Coll. Connaissance de l'Inconscient, 1981.

ANZIEU, Didier, *Créer Détruire*, Paris, Dunod, 1996.

ABENCHUCHAN, Vivian, « Fumador por vocación », in TENORIO REQUEJO, Néstor, *Julio Ramón Ribeyro: penúltimo dossier*, Iquitos, Tierra Nueva Editores, 2009.

EZQUERRO, Milagros, *Leer escribir*, México D. F., RILMA 2 / ADEHL, 2008.

GENETTE, Gérard, *Seuils*, Editions du Seuil, Paris, 1987.

JOUBE, Vincent, *L'effet-personnage dans le roman*, Paris, PUF, 2001.

LEJEUNE, Philippe, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1996.

LE POULICHET, Sylvie, *Toxicomanies et psychanalyse : les narcoses du désir*, Paris, PUF, 1987.

LESOURNE, Odile, *La genèse des addictions : essai psychanalytique sur le tabac, l'alcool et les drogues*, Paris, PUF, 2007.

PEDINIELLI, Jean-Louis, ROUAN, Georges, « Les logiques de l'addiction », in *Les addictions*, sous la direction de Sylvie Le Poulichet, Paris, PUF, 2000.

RIBEYRO, Julio Ramón, *Prosas apátridas*, Barcelona, Tusquets Editores, 1975.

ROBERT, Marthe, *Roman des origines et origines du roman*, Paris, Gallimard, 1972.

VARGAS LLOSA, Mario, *Diccionario del Amante de América Latina*, Barcelona, Paidós, 2005.



**- III -**  
**Documents**



**En la inauguración del “Aula José Lezama Lima”,  
La Habana, 14 de noviembre de 2013.  
Centro Cultural “Padre Félix Varela”  
(edificio histórico Seminario San Carlos y San Ambrosio).**

*Laurence Breyse-Charnet*



© Foto de Laurence Breyse-Chanet

*Me conmueve entrañablemente estar hoy aquí con ustedes, en la Cuba secreta, para la inauguración del “Aula José Lezama Lima”, en honda confluencia con la celebración de los 90 años de Fina García Marruz. Desde la admiración tanta, desde el amor por José Lezama Lima, por cierto le agradezco a Ivette Fuentes la invitación. Desde el simpatos lezamiano, se suma mi grupo de investigación en la Universidad París-Sorbona, el CRIMIC, dirigido por Nancy Berthier.*

*Pienso en una carta que María Zambrano escribió a María Luisa Bautista, desde La Pièce, en el Jura francés, el 26 de agosto de 1977, cuando dice acerca de Lezama : “Aquí en Francia se le conoce sólo por Paradiso, que con toda su calidad y valor no da idea de su obra si no se conoce su poesía. Era Poeta, Poeta, Señor.”*

*En París, somos unos cuantos en decir que sí, y en leer y releer aquellas cartas, con prólogo de Jorge Luis Arcos, quien nos acompaña hoy desde luego. Son hermandades por lo hondo. Aquí también está con nosotros Gema Areta. Aquellas cartas las lee asimismo Mauricio Hernández, quien presentó anteayer en el Instituto Cervantes de París su film Voyage aux régions équinoxiales du nouveau continent : José Lezama Lima, les tropes, les tropiques et l’avenir. Entrecruzados, desde La Habana anteayer estuve yo allá, hoy él está aquí.*

*Las lee también un poeta francés, Jean-Baptiste Para, jefe de redacción de la revista Europe, traductor de poesía italiana y rusa, hermanado desde hace mucho tiempo con María Zambrano y José Lezama Lima.*



*Cuando se enteró de aquella inauguración, aquel poeta francés me dijo que quisiera que yo tradujera el texto que escribió para la Alianza francesa de La Habana, en la presentación-lectura de ayer. Generosa siempre, Ivette Fuentes nos ofreció a los dos la hospitalidad.*

*Agradeciéndoles ya su escucha, les voy a leer pues primero el texto de Jean-Baptiste Para, y a continuación el mío.*



**El Malecón de La Habana** © Foto de Laurence Breysse-Chanet

## *Flores de papel japonés*

*Jean-Baptiste Para*<sup>1</sup>

Yo nunca fui a Cuba. Me resulta imposible hablar por experiencia, amarrar mi pensamiento a un recuerdo personal. Mi sola experiencia es pobre y frágil: es la de las cuatro letras de la palabra Cuba abiertas en el corazón como las flores de papel japonés que empiezan a abrirse en cuanto se las pone en el agua.

Sólo puedo mirar esta flor y mezclar con el olor de sus pétalos la respiración nocturna de pensamientos que nacen en las mismas profundidades que el aliento del afecto.

Con todo, el pudor tiene tantos escrúpulos en hablar abiertamente de aquellas cosas, que les ruego se figuren que ahora les habla un pájaro, una golondrina a la que el testigo se confió en voz baja.

Para el hombre de las flores de papel japonés, la luz perenne que emana del nombre de Cuba tiene foco en un episodio de la extensa historia de la hospitalidad humana. Lo propio de nuestra condición, dice, es que si nacemos en un solo lugar, podemos morir en más de un lugar. Los exiliados tienen la conciencia más viva de esto. Y entre ellos María Zambrano, quien también sabía que podemos morir y renacer en cada poema.

Si el hombre de las flores piensa en María cuando piensa en Cuba, es que ella encontró en esta isla mucho más que un refugio. La victoria del fascismo en España la empujó hacia las vías del exilio. Le tocó vivir en todas las fibras de su ser la violencia del desarraigo, el tormento de la desposesión y el abandono. Conoció los peligros del destierro entre los cuales el principal era quizá para ella anticipar el fin de la prueba aceptando elegir como nueva patria lo que no es sino el espejismo de una patria. Y si supo interiorizar los desiertos del exilio para no perderse en ellos, si supo “deshacer” para renacer y convertir la nostalgia en esperanza, volviendo a hacer así el gesto del héroe de la *Eneida*, si supo cambiar el destierro en camino iniciático como en el poema virgiliano, si por fin encontró el sacramento de la amistad en el mismo corazón del sacramento de la soledad, mucho lo debe a Cuba.

Cuando hizo una primera escala en La Habana en octubre de 1936, de vuelta de Chile a donde acompañó a su marido diplomático, se seguía anunciando en la prensa la llegada de los transatlánticos, con la lista de los pasajeros. Fue durante aquella breve estancia cuando conoció el deslumbramiento de un encuentro en todo inaugural con José Lezama Lima. Y tres años después, cuando vino la hora irrevocable de la expulsión del país natal, María ya sabía que se entra en el exilio “como en un océano sin isla alguna a la vista”<sup>2</sup>, pero también sabía que existía Cuba y Lezama su alma gemela. Sabía que siempre se tiene que querer a una isla para no perderse en una noche sin luz. En la misma orilla de su vida mutilada, algunos amigos la rodearon y Cuba fue otra orilla para aquella Antígona republicana que dijo no al fascismo.

Yo nunca fui a Cuba, dice el hombre de las flores de papel japonés, y con todo a veces deseo la lluvia del Malecón. He dicho a mi amor que un día, aquella lluvia chorrearía en nuestras manos y en la sequía de los días. Allá, cómo olvidarlo, alguien supo renovar su residencia en la tierra encontrando su patria prenatal. “*La patria prenatal es la poesía* viviente, el fundamento poético de la vida, el secreto de nuestro ser terrenal”, decía María Zambrano. Aquellas palabras se volvieron talismán tan precioso que veo a Cuba a través de ellos, así como se puede ver en un solo grano de arena los caminos blancos de Galilea.

1. Jean-Baptiste Para nació en París en 1956. Es jefe de redacción de la revista literaria *Europe*. Poeta y crítico, dirigió durante diez años un programa de radio dedicado a la poesía. Recibió el premio Apollinaire por su obra *La Faim des ombres* (2006). Su actividad de traductor de poetas italianos y rusos ha sido recompensada por el premio Laure Bataillon y el premio Nelly Sachs.

2. ZAMBRANO, María, *Los Bienaventurados*, Madrid, Siruela, 1990, p. 31.

En el último poema de Lezama, “El pabellón del vacío”, uno de los preferidos de María, un sedentario *va abriendo* con la uña un pequeño hueco en la pared, o en la mesa de un café, luego desaparece por este vacío y vuelve a encontrarse del otro lado, quizá en Japón, en la alcoba de un *tokonoma*, o en una calle de Alejandría, o en La Habana, paseo del Prado. ¿Podría yo también pasar por la palabra Cuba?, se pregunta el hombre de las flores de papel japonés.

Lo intenta y se pone a pensar en otro gran iniciado del exilio, el palestino Mahmud Darwish, conciencia lúcida y palabra estrellada de un pueblo cuya tragedia sigue viva, interminable y doloroso escándalo. Al hablar de su largo exilio y de su reciente vuelta a Cisjordania, en un discurso pronunciado en 1996 en la Universidad de Bir Zeit, el poeta decía: “Nadie vuelve. Nadie vuelve exactamente al que era en el lugar en que estaba. Sólo se vuelve colectiva o metafóricamente. Pero necesitamos simbólicamente vincular la vuelta de los individuos a significaciones generales, con la esperanza de que una primavera, real o imaginaria, brote del ala de una sola golondrina”.

El hombre de las flores de papel sigue rascando, y he aquí las palabras de la primera égloga de Virgilio: “Podrías esta noche aquí tendido / en blanda y verde hoja dar reposo / al cuerpo flaco, al ánimo afligido<sup>3</sup>”. Si la arquitectura de las *Bucólicas* no es el fruto del azar sino que responde a un propósito preciso —y sabemos que es así—, conviene darle mucha importancia a la primera égloga, viendo en ella el umbral de un edificio. No sólo lo que Virgilio escribió primero, sino lo que quiso poner al principio. Al principio están dos pastores, Títiro y Melibeo: tendidos en un lecho de hojas, comparten a la vez el poema, el queso fresco y las blandas castañas, es decir los frutos de la tierra y los del lenguaje y del alma, pero, al día siguiente, mientras Títiro llevará sus ganados a pacer y tocará la flauta cuanto quiera, Melibeo tendrá que dejar el país natal, igual que los campesinos que entonces fueron desposeídos de sus bienes en beneficio de los veteranos del ejército. Tendrá que ir hasta el confín de la tierra, en las orillas del Oaxes, el actual Amu-Daria, o tener sed en África, o vivir en algún lugar extremo, *partido del resto del mundo*<sup>4</sup>. En el diálogo entre Títiro y Melibeo, se puede ver entonces un acto fundador inaudito, pues no sólo Virgilio inaugura su obra entera con un canto de adiós y fidelidad, de permanencia y desgarró, sino que pone la cuestión del exilio a la base de todo deseo de presencia en el mundo. Nos invita a tejer juntos, en el poema y en la vida, la voz del exilio y la voz del arraigo, pues cuando dialogan y cantan juntas es cuando estas voces comparten la misma esperanza, la de una resonancia sin principio ni final entre las dos partes de nuestra alma y nuestra condición humana, entre el lugar real de nuestra vida en la historia y el lugar fuera de todo lugar del poema.

En Cuba, al vivirla María Zambrano pudo ahondar en una experiencia de este orden, y llegamos a pensar que por las calles de La Habana, una voz cantaba en ella una copla popular española:

*Fui piedra y perdí mi centro  
Y me arrojaron al mar  
Y al cabo de largo tiempo  
Mi centro vine a encontrar.*

*Traducido por Laurence Breysse-Chanet ("Fleurs de papier japonais")*

---

3. Traducción de Fray Luis de León.

4. Traducción por Juan Manuel Rodríguez Tobal, ver <http://www.depauw.edu/learn/adeltado/issue4/maron.html>

## “Reconocer va caminando”

### En la compañía infinita de José Lezama Lima

*Laurence Breysse-Chanet*

En 1986, en la Casa del Libro de Madrid, en las estanterías colgadas entonces arriba del todo, casi del aire, donde estaban los libros de poesía –y han vuelto a estar, tras paso por vivencia escondida detrás de las novelas románticas, así la vida secreta, resistente e inextinguible del poema–, pues *vi* entonces, como Arnaldos cuando se le apareció la galera del marinero, un libro de cubierta extraña, de azul claro, vivo, con dibujo de pulpo inaudito, entre palabras que decían POESÍA COMPLETA por encima, y por debajo, JOSÉ LEZAMA LIMA.

Un impulso hondo, ciego, se posesionó de mí –ya era tener el libro entre las manos, y desde entonces, la imantación inexplicable no cesó. Es más, no dejó de intensificarse paulatinamente, hasta llevarme ya dos veces a La Habana, desde la fuerza de la *aguja de diversos* –quizá la cifra de las leyes inexplicables de la poesía, que son leyes sin leyes.

“Los poemas son regalos que nos llevan destino”, decía Paul Celan. José Lezama Lima duerme sus secretos, ocultos entre las pausas de sus poemas. El rey duerme, no murió sino que desapareció, evaporado y regresado, pues sabemos que “la tumba natural de un rey es la línea del horizonte”.

Desde la rue Gay-Lussac que me resulta tan familiar por ser la sede del Instituto de Estudios Ibéricos y Latinoamericanos donde trabajo, al lado del Hôtel Gay-Lussac –ya mítico para nosotros, si acoge a Oppiano Licario durante su estancia en París–, desde las altas paredes de los edificios en piedra de sillería, más de una vez lancé los ojos hacia las ventanas, como la “petit [*sic*] Louise” de *Fragmentos a su imán*. Invirtiendo el sentido de la mirada de Foción, tuve la certidumbre, inexplicable y cierta, de encontrar en ellas un espejo donde vislumbraba unos brillos, a lo mejor los de la Bahía de La Habana. Fue pasar del cuarto al acantilado, y cómo hacerlo sino por el oído, desde “la avidéz de la oreja tensa del gamo<sup>2</sup>” si

*El ciervo mientras duerme, mueve una y otra oreja, sutilísimo para apoderarse de los rumores enterrados en el aire<sup>3</sup>.*

El oído es el sentido que vincula al origen, a la energía, la acogida y el amor<sup>4</sup>. Por el oído, llegué a la poesía de José Lezama Lima, pues como nadie, me regaló lo que buscamos en los poemas, “una voz que le prestó el centro de su aliento<sup>5</sup>” –una voz tan generosa que en su entender no entendiendo, “la lejanía se resuelve” y en el *cuadrado* del poema, se nos regala de una vez y para siempre, en su enigma, la *casa de la nieve*: la otra casa, la casa del otro y de lo otro, desde y para la vida revelada y fundada por el que supo ser el *dador*:

1. LEZAMA LIMA, José, “Las imágenes posibles”, *Esferaimagen. Sierpe de Don Luis de Góngora. Las imágenes posibles*, ed. José Agustín Goytisolo, 1ª ed. 1970, Barcelona, Tusquets, Cuadernos Marginales 4, 1979, pág. 60.

2. *Id.*, *Paradiso*, ed. Eloísa Lezama Lima, Madrid, Cátedra, 2006, pág. 309.

3. *Id.*, *Cuaderno de apuntes, La posibilidad infinita*, Archivo de José Lezama Lima, intr. transcripción, sel. y notas GONZÁLEZ CRUZ, Iván, Madrid, Verbum, 2000, pág. 136.

4. FINCK, Michèle, *Poésie moderne et musique “Vorrei e non vorrei” Essai de poétique du son*, París, Honoré Champion, 2004, p. 113.

5. Para facilitar la lectura, cito en mi texto las páginas de los poemas de José LEZAMA LIMA por *Poesía completa*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1985. *op. cit.*, pág. 383.

*Ay, nuestro cuerpo a horcajadas en otras imágenes,  
que no eran para él, oscuro y musical impedimento  
penetra en la desolación, el soplo que transfigura a la hoja no es el que  
recibirá como terror<sup>6</sup>.*

En nuestra modernidad, la poesía se hizo poesía de la resonancia, invención de una interioridad resonante, escucha de *lo inaudible*<sup>7</sup>. El poema es tacto de lo intangible, construcción de un espacio poético que suene como una catedral de hojas, por sus bóvedas levantadas sobre el vacío, para un *nacimiento del día*:

*El otorgamiento es la medida del secuestro,  
aquello que fue como un regalo de la melodía,  
fue como una suspensión en medianoche<sup>8</sup>.*

Desde mi lejanía resonante, consciente de mi responsabilidad de eslabón modesto en la extensa cadena del ancla de la poesía, tan agradecida por la invitación a la inauguración del Aula Lezama en su Habana amada, tengo la impresión de que con generosidad infinita, me regalan ustedes *lunar de contraseña*. ¿Qué lunar recobrar entonces *de la nieve*? Como poeta francesa, crítica y traductora de poesía, ¿qué podía ofrecerles, y ofrecerle yo a quien, nunca ausente, desde décadas nos brinda incesante la “sobrereabundancia” de su imagen, que hace que

el destino sentencioso  
comienza a sustantivarse como música en la intemporalidad<sup>9</sup>?

De hecho, cuánta vida en aquel *rallentando* inconfundible, cuando al final se alza la voz, en la emergencia feliz de una melancolía musical luminosa, que deslumbra, porque –aunque parezca laberíntica–, flecha sin blanco nos va guiando, sin abandonarnos nunca: en su “materia concluyente, no problemática<sup>10</sup>”. Pues si avanza borrándose para alcanzar lo invisible, la poesía de Lezama se funda en el cuerpo viviente<sup>11</sup> de una voz –tan viva que ofrece el milagro de la vida resurrecta, que asimismo llega a ser para su lector “la última de las historias posibles<sup>12</sup>”.

Nos sentimos invitados a entrar con los “cuatro absortos” “en el centro del círculo”, en la espera del último momento del rito de los ritos, cuando las losas se hacen “cristal oscilante”, y aparece entonces “el rostro del ausente” –ya no tanto para nosotros el Coronel como “el dios de las resoluciones<sup>13</sup>” –feliz y de cara sonriente, Lezama siempre. Es cuando coinciden “los fragmentos y la totalidad”. Entonces, presa del hechizo, pensé que lo único que podía inventar como contraseña era, en su riesgo, un viaje por “el cuadrado mágico de la fundamentación<sup>14</sup>”: un paso por el espacio que inventa la traducción, cuando se hace “boda secreta”, según lo dice la poeta rusa Marina Tsvetaeva, si “tomar versos en otra lengua y

---

6. *Ibid.*

7. LEZAMA LIMA, José, *Fragmento a su imán*, *op. cit.*, pág. 533-534.

8. *Ibid.*, pág. 519.

9. *Ibid.*, pág. 415.

10. LEZAMA LIMA, José, *Paradiso*, *op. cit.*, pág. 401.

11. *Id.*, “La curiosidad barroca”, *Ensayos latinoamericanos*, México, Ed. Diana, 1977, pág. 107-108.

12. *Id.*, “Las imágenes posibles”, *Esféramagen. Sierpe de Don Luis de Góngora. Las imágenes posibles*, *op. cit.*, pág. 53.

13. *Id.*, *Paradiso*, *op. cit.*, pág. 143. *Loc. cit.* en la referencia siguiente.

14. *Id.*, *Oppiano Licario*, ed. César López, Madrid, Cátedra, 1989, pág. 259.

vivirlos, sentirlos en la suya, –no resulta menos que escribir algo suyo. Es una suerte de boda secreta, si –de verdad– se ama<sup>15</sup>”.

“Ceñid[a] por un hilo<sup>16</sup> al “libro / secreto”, les propongo pues, cogida asimismo de la mano de María Zambrano, una lectura del último poema de *Fragmentos a su imán* –poema entre sus preferidos, junto con *Muerte de Narciso* y la “Rapsodia para el mulo” de *La fijeza*–, mi escucha, ojalá resonante desde mi lengua francesa. Una rediviva *suma de secretos* (*Enemigo rumor*<sup>17</sup>), en la *viviente fatalidad* de una *nuncupatoria de entrecruzados* (*Dador*<sup>18</sup>).

Pues quisiera que en el jardín prometido por el *tokonoma*, sonara un eco de la canción de las piedras blancas, en aquella tierra *pre-natal* del poema, de la poesía, que es la Isla entre todas.

---

15. TSVETAeva, Marina, *Vivre dans le feu. Confessions*, París, Robert Laffont, 2005, pág. 124. (La traducción es mía).

16. =, José, *op. cit.*, pág. 514.

17. *Ibid.*, pág. 84

18. *Ibid.*, pág. 417.



## Pavillon du vide

Une vis à la main  
je questionne le mur,  
pour un son sans couleur,  
une couleur revêtue d'un manteau.  
Mais je vacille et aveugle  
tout à coup, je me sens disparaître.  
Je me souviens, soudain,  
et j'ouvre de mes ongles  
le tokonoma dans le mur.  
J'ai besoin d'un petit vide,  
je m'y réduis  
pour surgir à nouveau,  
me palper, remettre mon front à sa place.  
Un petit vide dans le mur.

Je suis dans un café  
qui multiplie ma lassitude,  
l'insistant daikiri  
revient comme un visage sans secours  
pour mourir, pour le printemps.  
Je parcours de mes mains  
le revers de ma veste qui me semble tout froid.  
Je n'attends personne  
et j'insiste, quelqu'un doit arriver.  
De mon ongle, soudain,  
je trace un petit creux sur la table.  
C'est pour moi le tokonoma, le vide,  
la compagnie irremplaçable,  
la conversation au coin d'une rue d'Alexandrie.  
J'entre avec lui dans une ronde  
de patineurs sur le Prado.  
Il était un enfant qui respirait  
toute la rosée tenace du ciel,  
emplie du vide déjà, comme un chat  
qui entoure notre corps  
d'un silence de lumières.

Tout autour de notre corps,  
être tout entouré

de cette idée fixe, que notre âme  
et son enveloppe sont contenues  
dans un petit vide dans le mur  
ou dans un papier de soie que gratte l'ongle.

Je me réduis,  
je suis un point qui disparaît et qui revient  
et je tiens tout entier dans le tokonoma.  
Je deviens invisible  
et dans l'envers je retrouve mon corps  
qui nage sur une plage,  
entouré d'écoliers aux étendards de neige,  
de mathématiciens et de joueurs de balle  
qui décrivent une glace au mamey.  
Le vide est plus petit qu'une carte à jouer  
et peut être aussi grand que le ciel,  
mais on peut le faire juste avec notre ongle  
sur le bord d'une tasse à café  
ou sur le ciel qui tombe sur notre épaule.

Le commencement s'unit au tokonoma,  
un kangourou peut se cacher dans le vide,  
sans perdre sa joie bondissante.  
L'apparition d'une grotte  
est mystérieuse, elle va dévidant son terrible.  
S'y cacher c'est trembler.  
Les cors des chasseurs résonnent  
dans le bois gelé.  
Mais le vide est serein,  
on peut l'attirer par un fil  
et l'inaugurer dans l'insignifiance.  
Je griffe le mur de mon ongle,  
la chaux tombe peu à peu  
comme un morceau de la carapace  
de la tortue céleste.  
L'aridité dans le vide,  
est-ce le premier et le dernier chemin ?  
Je m'endors, dans le tokonoma  
j'évapore l'autre qui continue à cheminer.

1<sup>er</sup> avril et 1976

José Lezama Lima, "Pabellón del vacío", *Fragmentos a su imán* (1977)  
Traduction de Laurence Breyse-Chanet



**- IV -**  
**Comptes rendus**



---

## Reseña de la colección *Serie Ve*

*Véronique Pugibet*

**Référence:** México DF, Ediciones Ve, Distribuidor exclusivo Océano<sup>1</sup>

La colección *Serie Ve* nació en el 2009 a raíz del deseo de dar a conocer las reflexiones de unos filósofos, historiadores, ensayistas, profesores e investigadores contemporáneos cuyo punto en común es la imagen y la fotografía. Estos autores son de alguna manera los herederos de ensayistas como R. Barthes, W. Benjamin o S. Sontag. La directora de esta colección mexicana, Vesta Mónica Herrerías, quien hizo su tesis de doctorado sobre la burguesía mexicana en el retrato fotográfico<sup>2</sup>, lamentó precisamente en aquel entonces la ausencia de este tipo de libros en lengua española, de ahí la idea de iniciar *Serie Ve* lo cual es una gran suerte para los lectores hispanohablantes. Los autores seleccionados son hasta ahora de lengua inglesa o francesa.

Fundación Televisa brindó de inmediato su apoyo al proyecto naciente y las primeras obras se beneficiaron además de la ayuda de Conaculta (Consejo Nacional para la Cultura y las Artes), la UNAM (Universidad Nacional Autónoma de México) y la embajada de Francia en México<sup>3</sup>.

En primer lugar, cabe señalar que *Serie Ve* ofrece unos objetos de excelente factura. Las carátulas minimalistas brindan sin embargo un guiño que refuerza el juego de palabras del título de la colección al presentar en cada libro, entre el nombre del autor y el título, un suaje en forma de ojo, y en la contraportada vemos el trazo de unas pestañas que evocan nuevamente una mirada. El color del “iris” cambia en cada título. En las solapas se presenta al autor y al desdoblarlas se lee una cita clave del libro acompañado por el dibujo de fondo del suaje; de la misma manera cuando el lector acaba su lectura y abre la solapa posterior, aparece el trazo de dos ojos cerrados simbolizados por unas pestañas y la siguiente invitación “Aquí el libro cierra los ojos y usted los tiene que abrir”.

---

1. Para mayores informes, contactar: [serieve.contacto@gmail.com](mailto:serieve.contacto@gmail.com).

2. HERRERÍAS, Vesta Mónica, *Le masque social ou la représentation de la bourgeoisie mexicaine dans le portrait photographique (1854-2008)*, Dir. Dubois, Philippe, Fell, Claude, Frizot, Michel y Olivier, Florence, 9 de junio del 2009, Université Sorbonne-Nouvelle, Paris 3.

3. También el de DUBOIS, Philippe, *Fotografía y cine*, publicado en marzo del 2013.





Por otra parte cada libro está impreso a color y con imágenes de diversos tamaños. Cada título de la serie nos deleita con un papel *couché* de 115 gramos, de manera que la reproducción de las fotos resulta irreprochable. *Serie Ve* se propone cuidar cada detalle para lograr la mejor calidad posible en la reproducción de las imágenes. Finalmente la gran competencia que existe en México entre los impresores (tipo de servicios y descuentos ofrecidos) explica que *Serie Ve* haya trabajado con diferentes especialistas sin comprometerse con uno en particular.

¿Ahora bien quiénes son los autores y libros seleccionados para acercarnos al mundo de la imagen? Cabe señalar ante todo que estas obras se publican por vez primera en español. Algunos son traducciones de libros que ya existían mientras que otros se prepararon especialmente para la colección (Frizot, Durand).



Michel Frizot con *El imaginario fotográfico* (2009), se propone caracterizar a la fotografía como arte y analizar las prácticas culturales, el imaginario así como las confusiones que han acompañado al dispositivo fotográfico desde su nacimiento hasta el auge de la fotografía digital. Para Frizot, estudiar la producción de una foto es indispensable para poder descifrarla. Finalmente el imaginario fotográfico nos acerca a un arte (que sea de Niépce a Man Ray o a través de fotos tomadas por aficionados o fotos anónimas) que goza de una inmensa fuerza expresiva, a la vez que ha demostrado su capacidad para determinar la manera como percibimos el mundo a través de las fotografías.

En *Breve historia del error fotográfico* (2009), Clément Chéroux<sup>4</sup> presenta una historia de la fotografía contada a través de sus errores.

El libro ofrece al lector abundantes ilustraciones. Interroga la noción de equivocación, de intento fallido a través de algunos iconos fotográficos o de imágenes anónimas. Lejos de presentar “un simple museo de equivocaciones y de horrores” como lo afirma al principio, demuestra de qué manera ciertos intentos fallidos han contribuido a impulsar los alcances y la evolución de la fotografía. Así estima que “es en sus sombras, sus errores, sus accidentes y sus lapsus, que la fotografía se entrega más y hasta mejor se analiza” considerando el error fotográfico como una herramienta cognitiva. Al enumerar los diferentes tipos de accidentes posibles, recalca los remedios citados por los manuales técnicos para evitarlos, llevando a estimar lo que ha de ser una buena fotografía. Este historiador de la fotografía estudia ciertos corpus de imágenes antiguas a la luz del arte del siglo XX y su influencia sobre éste. En efecto a través de su ensayo va mostrando cómo los errores fotográficos (por ejemplo la deformación del

4. Título original : *Fautographie: petite histoire de l'erreur photographique*, Crisnée (Belgique), Yellow Now, 2003.

sujeto debido a la velocidad del movimiento) logran ser recuperados por las vanguardias desde principios del siglo XX hasta hoy día.

*El momento interminable de la fotografía*<sup>5</sup> de Geoff Dyer (2010) invita a los lectores a clasificar los temas que la fotografía ha desarrollado a lo largo de su historia. Dyer analiza los elementos que han interesado a generaciones de fotógrafos (de Eugène Atget a Nan Goldin), así como los intercambios entre unos y otros artistas quienes llegan a apropiarse a la vez ciertos temas que parecían exclusivos de sus rivales o maestros. La perspectiva de Dyer hace hincapié en cómo se ven ciertas cosas cuando han sido retratadas, y sugiere que en la fotografía no existen tiempos muertos, sino un solo, intenso momento interminable, creado por los fotógrafos.

En *Después de la fotografía* Fred Ritchin<sup>6</sup>, aborda a través de diez capítulos copiosamente ilustrados, las problemáticas del desafío inducido por las tecnologías numéricas a partir de varias perspectivas. Muestra la revolución engendrada por la fotografía numérica tomando siempre en cuenta la análoga. Destaca su maleabilidad, su instantaneidad y expone cómo se inserta en el amplio panorama de los metamedios. Otro aspecto novedoso de la fotografía digital es la posibilidad de retocar y modificar cualquier representación de manera que la fotografía pierde su valor de autenticación. Propone el paradigma de “hiperfotografía” para mostrar cómo en la nebulosidad numérica, las imágenes se multiplican, fusionan y se enlazan. Así la fotografía digital está cambiando la imagen que tenemos del ser humano -y es que nosotros también nos transformamos, nos volvemos imágenes en potencia. Finalmente el autor incita a descubrir de manera responsable el potencial de las nuevas tecnologías tomando en cuenta el delicado límite entre ficción y realidad.

*La experiencia fotográfica* de Régis Durand (2012) recoge una selección entre todos sus textos sobre la teoría fotográfica. La directora de la colección después de haber leído todos sus ensayos y en colaboración con el propio autor eligió los diversos ensayos que componen este libro. El criterio de la selección fue escoger lo más representativo del pensamiento de Durand en relación a la teoría fotográfica. Es por lo tanto una obra totalmente inédita que retoma las grandes preguntas en torno al arte fotográfico como por ejemplo ¿cuáles han sido las transformaciones fundamentales que ha experimentado? , ¿en qué medida podemos afirmar que las fotografías piensan, y cómo se verifica dicho pensamiento? El punto de partida es la obra de algunos de los artistas contemporáneos más emblemáticos (de Robert Frank a Jeff Wall) así como su aportación a la creación actual. Durand en *La experiencia fotográfica* subraya lo que la foto tiene de desafío, de esplendor, de nostalgia y de auténtica indagación sobre el tiempo.

Bajo el título de *Arde la imagen* (2012), se publican dos breves pero contundentes ensayos de Georges Didi Huberman *Arde la imagen y Las imágenes y las enfermedades*<sup>7</sup>. La primera frase del ensayo “La imagen quema: arde en llamas y nos consume”<sup>8</sup> plantea la problemática que Didi-Huberman va a abordar. La imagen nos revela verdades crudas aunque también logra mentirnos, al sufrir manipulaciones y censuras como nunca antes. No obstante la imagen nos sigue atrayendo y la emoción nos sobrecoge frente a ciertas imágenes. Así la imagen es “una estela visual del tiempo”. Para Didi-Huberman la imagen arde con lo real, arde por el deseo, por la destrucción por su intempestivo movimiento, por su audacia, por el dolor, por la memoria. El autor finalmente interroga las imágenes desde una perspectiva psicoanalítica, reflexionando acerca del “uso de la sublimación”.

A través de sus 325 páginas repartidas en diez capítulos, *Fotografía & cine* (2013) de Philippe Dubois<sup>9</sup>, estudia la estrecha relación, “la ligadura” entre la fotografía & el cine, llevándolos a ser “un

---

5. Título original: *The ongoing moment*, London, Little Brown, 2005.

6. Título original: *After photography*, New York, W. W. Norton & Company, 2009.

7. Título original: “L’image brûle”, París, *Art Press*, número spécial n.º. 25, 2004.

8. *Op. cit.*, p.9.

9. Es el director de tesis de V.M. Herrerías.

todo único, indivisible e indiscernible”. Dubois expone su análisis de manera teórica al principio, cuestionando varios aspectos como la relación autobiográfica con la memoria (R. Depardon, A. Varda, R. Frank, C. Marker, H. Frampton), la foto hecha película y la memoria como fotografía (C. Marker con *La Jetée*), el panorama fotográfico o la fotografía panorámica (dimensión histórica), el “efecto-cine” en la creación fotográfica contemporánea, el movimiento en la imagen y su exposición; luego siguen cuatro textos que estudian los casos particulares de cuatro artistas (E. Rondepierre, H. Rabot, M. Lamothe y V. Burgin).

El próximo libro de la colección será uno del artista y ensayista Joan Fontcuberta; el interés inmediato para sus lectores es el hecho de que contiene ensayos inéditos escritos especialmente para *Serie Ve*.

Paralelamente se publicará por primera vez en español un libro inédito de la teórica brasileña Annateresa Fabris. La selección de ensayos, algunos de ellos inéditos, estará a cargo de la propia autora y de Alexandre Santos, especialista brasileño de la fotografía.

El último título de esta primera etapa de diez libros está por definirse, ya que en los últimos dos años V.M. Herrerías ha localizado varios textos y autores que le interesan (tanto de Italia, como del Reino Unido, de Alemania...). Lo único cierto es que *Serie Ve* va a continuar. Ojalá y se publiquen pronto estos volúmenes.

La ambición de la colección después de finalizar esta serie de ensayos teóricos, es la de publicar entre otros temas sobre la imagen, ensayos sobre fotografía mexicana. Y no dudamos de que tendrá sus fieles lectores acostumbrados a una selección de gran relevancia y con una evidente calidad.

## Tàpies, Saura, Millares L'art informel en Espagne

Martine Heredia



Esthétiques  
hors  
cadre

**Martine Heredia, Tàpies, Saura, Millares.**  
*L'art informel en Espagne*  
 Bernard Bessière

**Référence :** Paris, Presses universitaires de Vincennes, Collection Esthétiques hors cadre, 2013, 176 pages.

L'ouvrage de 176 pages intitulé *Tàpies, Saura, Millares. L'art informel en Espagne*, que Martine Heredia vient de publier aux Presses Universitaires de Vincennes dans la collection « Esthétiques hors cadre », est la version réduite et remaniée d'une thèse de 400 pages soutenue en mai 2009 [Direction : Professeure Nancy Berthier]. D'où les amputations qui sont inévitables dans ce genre de publication, notamment la disparition de la dernière partie, mais on y retrouve l'essentiel de la réflexion de l'auteure. La thèse, déjà, avait renoncé avec bonheur aux tentations du remplissage, c'est dire si le présent volume est la quintessence des analyses et des démonstrations développées dans la recherche doctorale. Certes, un travail de réflexion sur l'œuvre de ces trois artistes n'est pas une entreprise nouvelle, comme en témoignent la richesse et la variété de la bibliographie sélective reproduite aux pages 163-169. Certes, on peut également regretter au passage que les chercheurs motivés par le courant informel espagnol n'accordent pas le même intérêt à d'autres artistes de cette mouvance sans doute moins médiatisés voire quelque peu négligés par la critique, comme Gustavo Torner, Lucio Muñoz, Fernando Zobel ou José Guerrero. Mais gageons que le type de travail mené par Martine Heredia donnera aux futurs chercheurs l'idée de se pencher à leur tour sur les peintres informels cités ci-dessus ou sur d'autres qui méritent également respect et attention. Autant dire que le sujet défini par Martine Heredia est parfaitement légitime, d'autant que peu de recherches hispanistes abordent l'art informel, à quelques exceptions près, notamment la thèse que Saramaya Pelletay a soutenue en 2011 sur Antoni Tapiès [Direction : Professeur Jacques Terrasa].

Dans la première partie intitulée « Les modalités de la peinture informelle en Espagne » l'auteure s'attache à contextualiser puis à définir les différents aspects du courant artistique connu en Espagne sous le nom d'*Informalismo*, non seulement à travers la pratique mais aussi à partir des écrits théoriques des trois artistes qui, de l'avis des historiens de l'art sont les représentants les plus importants de ce courant, à savoir Antoni Tàpies, Antonio Saura et Manolo Millares. Tout en montrant la convergence des liens esthétiques, théoriques voire idéologiques qui unissaient les trois artistes, l'accent est mis sur la spécificité de chacune des trajectoires de ce trio d'exception, dans le contexte des mouvements auxquels ils ont appartenu et qui ont laissé une trace décisive dans l'histoire de l'art espagnol du XXe siècle. Il faut, en effet, saisir le mouvement catalan *Dau al Set*, le courant madrilène *El Paso*, ou l'expérience plus individuelle du Canarien Millares, comme autant d'expressions particulières nourries de la culture de la terre qui les a vus s'épanouir. La mise en contexte du courant informel est particulièrement bien menée dans le livre. Dans cette Espagne à l'académisme triomphant, on comprend que de jeunes artistes aient été fascinés par les expériences venant de Paris et de New York et on mesure le choc esthétique considérable que les trois futurs maîtres espagnols ont pu ressentir en découvrant Fautrier, Dubuffet ou Pollock, parmi d'autres pionniers. Et on sait ce que toute cette génération doit au critique Michel Tapié et à son « évangile » : *Un art autre*. De même, la toile de fond idéologique est bien mise en valeur dans ce pays alors soumis à une dictature implacable, notamment pendant l'autarcie puis le premier *desarrollismo*, même si le régime fut prompt à vouloir récupérer une expression artistique qui, *a priori*,



paraissait innocente du fait qu'elle ne véhiculait pas un message facilement identifiable.

Les deux mouvements successifs de peinture informelle espagnole participent d'abord de l'élan surréaliste avant de se doter de nouveaux modes d'expression, puis ils prolongent dans une certaine mesure les expériences abstraites de la première moitié du XXe siècle [Kandinsky, Malévitch, Klee ou Rothko], mais ils s'en séparent également sur plusieurs points, comme l'auteure s'attache à le démontrer. D'où le sous-chapitre « Individualisation du parcours informel » qui évoque une « unité souterraine en même temps qu'une manière de voir qui se met au monde par le travail ».

La deuxième partie, intitulée « Le processus de création », annonce d'emblée qu'elle accordera plus d'importance encore au « faire » qu'au « dire » et que l'étude ne se limitera pas à des considérations théoriques portant sur la seule signification de l'œuvre peinte. Ce chapitre sent, en effet, la térébenthine, l'encre, le pigment, la toile à sac, le bois, la paille, la rouille, le goudron. Parfois même cela sent mauvais, comme il sied à un atelier de peintre, notamment de peintre de la mouvance informelle. Les sous-chapitres « La matière », « Le geste » et « La relation de l'homme et de la matière » se lisent très agréablement malgré leurs confrontations avec le vocabulaire technique et les références théoriques de Bachelard, Klee, Danto, Dufrenne, Barthes ou Eco. Martine Heredia procède par définitions successives pour mieux mettre progressivement en valeur son objet. Ainsi, après avoir défini l'informel comme « une absence de forme mais pas pour autant sa négation », et avoir distingué « matiéristes » et « gestuels » elle s'engage, sans jamais laisser l'attention du lecteur, dans les analyses brèves mais éclairantes d'un certain nombre d'œuvres qu'elle aborde –et c'est là l'une des originalités de la thèse– d'un point de vue phénoménologique. De Tàpies, par exemple, *Palla e fusta*, *Taca vermella que flueix*, *Matèria en forma de nou*, *Oval blanc*, *Celebració de la mel* ; de Millares, *Tableau 186*, *Muro perforado* ou la série des *Cuadro* et des *Humúnculo* ; de Saura, la série des *Dama negra* ou des *Crucifixiones*. De même, de belles pages sont consacrées au geste –geste imagé, geste réflexif, geste automatique, geste et matière– et à l'authenticité libératrice porteuse d'énergie vitale. « Main pensante » finalement, qui, dans une certaine mesure, renvoie à la *cosa mentale* chère à Leonard.

Cette étude fourmille de formules heureuses, par exemple sur Saura qui cesse d'être abstrait et dont le retour à la figuration ne se fait que pour « entreprendre la défiguration », ou cette autre contradiction qui tenaille le peintre aragonais : alors que le portrait est censé être transparent, Saura en souligne puissamment l'opacité. Sont également d'un grand intérêt les pages relatives à « l'écriture illisible » dans la pratique respective de Millares et de Tàpies.

La troisième partie, intitulée « La création comme expérience » repose sur une double exploration du rapport au temps –présent historique ; présent de l'acte créateur ; poids du passé– et du rapport à l'espace –celui du tableau et celui du peintre. Là encore, tout en montrant les points de contact entre ces trois créateurs qui « travaillent le vide potentiel, susceptible d'accueillir la forme et de la manifester » et dont le travail « s'organise autant par la masse que par le creux, par la présence que par l'absence, par la matière compacte que par ses particules fines » (p. 151), l'auteure met en lumière ce qui différencie singulièrement le « faire » de ces trois artistes, finalement très différents.

Plusieurs pages, consacrées au concept du « vide qui provoque l'éclosion du geste » rendent compte d'une grande sensibilité devant chaque œuvre abordée et d'une belle rigueur conceptuelle au moment d'analyser le produit de ce geste. Nous avons, en particulier, été très sensible aux considérations sur le « faire » de Millares, son choix du noir, ses matériaux pauvres, sa revendication de la culture *guancho* (momies, etc.). Ce sont là des pages précieuses et parfois même émouvantes eu égard à la totale sincérité du peintre canarien et aux circonstances de sa disparition.

L'art informel espagnol, comme d'autres expressions qui, pour faire simple, participent à la fois de l'abstraction et du matiérisme, découragent encore trop souvent les enseignants du Supérieur pourtant désireux de communiquer leur goût, voire leur passion pour l'art. Il est vrai qu'on n'entre pas sans

connaissances esthétiques et sans présupposés théoriques dans le monde de Tàpies, de Saura et de Millares et de leurs compagnons de route des années 1950-1990. Mais il est toujours regrettable de voir que nos étudiants hispanistes sont très rarement initiés à cette forme d'art dans lequel les créateurs espagnols ont gagné une place singulière.

Raison de plus pour les engager dans des lectures utiles et stimulantes, comme celle que nous propose aujourd'hui Martine Heredia, désireuse de démontrer que l'informel n'est pas affaire d'école mais plutôt de style.

Madrid  
dans le cinéma  
de Carlos Saura :  
*Los Golfos,*  
*Deprisa, deprisa*  
et *Taxi*

*Marianne Bloch-Robin*



Grimh

## Bloch-Robin, Marianne, *Madrid dans le cinéma de Carlos Saura : Los Golfos, Deprisa, deprisa et Taxi*

*Jean-Paul Aubert*

Référence : Lyon, Le Grimoire, 2013, 137 pages.

L'association du nom de Carlos Saura à Madrid ne s'impose pas comme une évidence. Autant il est aisé de dire des filmographies de certains réalisateurs comme Edgar Neville ou Pedro Almodóvar qu'elles sont viscéralement liées à la capitale espagnole, autant le cinéaste aragonais semble n'avoir jamais voulu s'imposer le cadre géographique exclusif de la *Villa y Corte*. Au contraire, pourrait-on dire, son œuvre aura parcouru le territoire espagnol, la Castille (*La caza* -1965-, *La prima Angélica* -1973-), la Sierra Morena (*Llanto por un bandido* -1963-) l'Andalousie (*Stess es tres, très* -1968-, *El séptimo día* -2004-), l'Aragon (*Los zancos* -1984-), la région de Murcie (*Pajarico* -1997-), s'autorisant même quelques escapades hors de la péninsule (le Nouveau Monde dans *El dorado* -1988-, le Mexique et la France dans *Antonieta* -1982-, la France encore, dans *Goya en Burdeos* -1999-). On ne saurait davantage dire du cinéma de Carlos Saura qu'il privilégie les décors urbains. Des films comme *La prima Angélica*, *Pajarico* ou *El Séptimo día* excellent au contraire dans la description de la vie de province et des ambiances rurales. D'autres, tels les films musicaux, semblent opter pour des espaces faiblement localisés, voire pour une certaine forme d'abstraction (*Bodas de sangre* -1981-, *Flamenco* -1995-). Ajoutons que l'on a tant célébré en Carlos Saura le cinéaste de la mémoire et du temps que le rapport du réalisateur à l'espace a pu passer au second plan. On l'aura compris, il revient à Marianne Bloch-Robin le mérite de s'être écartée de chemins déjà bien balisés par les critiques et historiens du cinéma et d'avoir interrogé l'œuvre de Carlos Saura à partir de postulats originaux et *a priori* incertains.

### Saura, cinéaste de Madrid

Quoique de nombreuses années séparent la réalisation de chacun d'eux, *Los golfos* -1959-, *Deprisa, deprisa* -1980- et *Taxi* -1996- dessinent au sein de l'œuvre de Saura rien moins qu'un triptyque madrilène dont Marianne Bloch-Robin trace avec précision les contours. Le plan chronologique de l'ouvrage (organisé selon trois parties, correspondant aux trois films étudiés - *Los Golfos* : marginalité et verrouillage de la société » ; « *Deprisa, deprisa* : du désenchantement à la postmodernité » ; « *Taxi* : immigration et résurgence du franquisme ») met d'abord en évidence la trajectoire du cinéaste depuis son premier long-métrage jusqu'à sa production plus récente. De fait la modestie des moyens mis en œuvre pour la réalisation de *Los Golfos*, qui s'appuie sur l'exploitation de matériaux documentaires et la présence d'acteurs non-professionnels, tranche avec la mise en scène luxueuse d'un film comme *Taxi*, servi par le jeu d'acteurs professionnels et par le savoir-faire de l'un des plus grands directeurs de la photographie de notre époque, Vittorio Storaro. Mais au-delà de ce simple constat, la perspective diachronique adoptée par Marianne Bloch-Robin a le grand mérite de montrer comment le regard que Saura porte sur Madrid évolue au rythme des transformations importantes que connaissent la capitale espagnole et le pays tout entier. *Los Golfos* marque l'adhésion de Carlos Saura à l'esthétique de la modernité tout en s'imposant comme l'un des grands films sociaux de la fin des années cinquante. Parfois proche du documentaire, le film rend compte des conditions de vie des émigrés venus des campagnes espagnoles appauvries, que la ville a attirés et qu'elle maintient à sa lisière. Le regard qu'il porte sur l'inertie et sur ce que Marianne

Bloch-Robin nomme à juste raison le « verrouillage » de la société franquiste est implacable. Marianne Bloch-Robin voit dans *Deprisa, deprisa* le film du basculement dans la postmodernité et le *desencanto*, ce désenchantement qui s'empare de nombreux espagnols à l'égard d'une démocratie qui n'a pas tenu toutes ses promesses. De fait, la société espagnole que décrit *Deprisa, deprisa* demeure impitoyable à l'égard des plus faibles et si les voyous de *Los Golfos* croyaient en un futur meilleur pour eux-mêmes, les *quinquis* de *Deprisa, deprisa* n'ont désormais aucune espérance. *Taxi* s'impose comme le film de la crise économique, politique et morale larvée qui mine l'Espagne des années 90, une Espagne qui bien qu'installée dans la démocratie voit néanmoins resurgir le spectre d'une extrême droite nostalgique du franquisme. *Taxi* fait aussi le constat de l'entrée de la capitale espagnole dans l'ère des mégapoles tentaculaires. Saura décrit Madrid comme une jungle urbaine aux accents parfois futuristes, au sein de laquelle les plus faibles sont à la merci des plus forts. Les marginaux auxquels *Los Golfos* ou *Deprisa, deprisa* avaient accordé le statut de protagonistes sont devenus des proies dans ce qui s'apparente à une cruelle chasse aux pauvres et aux déclassés.

### Saura, cinéaste de l'espace urbain

Le Madrid de Saura est à la fois un fait social, et un espace géographique. La ville porte dans sa chair l'empreinte d'une organisation sociale fondée sur la ségrégation et la violence. Marianne Bloch-Robin offre une véritable typologie du Madrid de Saura, détaillant les lieux urbains auxquels le cinéaste accorde une particulière attention : les terrains vagues, omniprésents dans *Los Golfos* aussi bien que dans *Deprisa, deprisa* et, dans une moindre mesure dans *Taxi*, le marché de Legazpi, le Rastro, les arènes, dans *Los Golfos*, le quartier populaire de Villaverde et les zones résidentielles, dans *Deprisa, deprisa*, Gran Vía, l'extension urbaine du XIX<sup>ème</sup> siècle (*l'ensanche*), et le Parc du Retiro, dans *Taxi*. Loin de se limiter à une recension des lieux, Marianne Bloch-Robin montre de quelle manière la topographie construit, dans les deux premiers films notamment, un modèle bipolaire fondé sur l'opposition entre le centre et la périphérie. Une opposition qui n'est pas que le reflet du ségrégationnisme social caractéristique des grandes cités et de la capitale espagnole en particulier, mais qui est au cœur de la structure narrative des films. A cet égard, l'approche sémiologique privilégiée par Marianne Bloch-Robin s'avère probante dans la mesure où elle permet de dévoiler la fonctionnalité des lieux et les rapports qui se nouent entre ceux-ci et les personnages. L'auteur envisage les relations entre les différents lieux en termes de jonction et de disjonction, démontrant toute l'opérativité de notions développées par André Gardies<sup>1</sup>. Dans cette perspective, les « espaces frontaliers », lieux de transition ou de séparation, bénéficient d'une attention particulière. Marianne Bloch-Robin étudie avec précision les fonctions narratives du fameux pont de *Los Golfos* ou ces « espaces de l'entre-deux » que sont dans *Deprisa, deprisa*, les parkings et les zones industrielles ou encore les voies dites de communication, telle le célèbre périphérique de la M30 qui relie moins qu'il n'isole et ne sépare. Elle livre également des pages très convaincantes sur l'espace si particulier du terrain vague, où se révèle la nature foncièrement hétérogène et discontinue d'une zone péri-urbaine qui n'est plus tout à fait la campagne mais qui n'est pas encore totalement la ville.

Au terme de cette enquête précise et toujours sensible à la richesse du langage cinématographique déployé par Carlos Saura, Marianne Bloch-Robin parvient à démontrer que si l'espace joue un rôle majeur dans ces trois films, c'est autant parce qu'il atteste de la réalité de l'espace référentiel, que parce qu'il participe des effets de sens du film lui-même. La construction de l'espace est au cœur du dispositif narratif, elle est le ciment de la cohérence textuelle et sémantique des trois films. *Los golfos* est le récit de la conquête du centre (représenté par les arènes) depuis la périphérie ; la dynamique narrative de *Deprisa,*

---

1. GARDIES, André, *L'Espace au cinéma*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1993.

*deprisa* repose au contraire sur une force centripète qui semble expulser les personnages du centre pour les disperser dans les espaces urbains ; si l'espace urbain de *Taxi* semble échapper à cette bipolarité, c'est que dans la mégapole moderne les notions de centre et de périphérie semblent avoir perdu une part de leur signification et que les frontières et les territoires se sont dissous. La ville est devenu un monstre informe qui dévore ses habitants. Elle s'est faite mouvement permanent, vivant au rythme des flux qui la traversent, celui de la circulation automobile notamment qui est au cœur d'un film comme *Taxi*.

Publié par le Groupe de Réflexion sur l'Image dans le Monde Hispanique (GRIMH), *Madrid dans le cinéma de Carlos Saura* offre une réflexion stimulante à tous ceux qui s'intéressent à la représentation de la ville au cinéma. C'est, en outre, une pierre qui s'ajoute à l'édifice déjà conséquent des études dédiées à l'œuvre de Carlos Saura. Une pierre nécessaire et bien taillée qui démontre à ceux qui l'ignoraient encore que Saura est l'un des grands cinéastes de Madrid.



SÉRIE ESPAGNOL

JEAN-PAUL AUBERT



MADRID À L'ÉCRAN  
(1939-2000)



CNED

puf

## Aubert, Jean-Paul, *Madrid à l'écran (1939-2000)*

*Bénédicte Brémard*

**Référence** : Paris, PUF, CNED, 2013, 176 p.

Professeur à l'Université de Nice Sophia Antipolis, spécialiste de cinéma espagnol et auteur d'études sur le cinéma de Vicente Aranda ou L'École de Barcelone, Jean-Paul Aubert signe cet ouvrage de 164 pages consacré aux représentations filmiques de Madrid dans le cinéma espagnol de 1939 à 2000.

Si cette publication répond aux attentes des candidats à l'agrégation d'espagnol, puisque celle-ci comprend pour les sessions 2014 et 2015 une question sur « Madrid, du franquisme à la fin du XX<sup>e</sup> siècle : enjeux urbanistiques, socio-culturels et politiques d'une ville en mutation. Visions cinématographiques des années 1950 aux années 2000 » pour les épreuves écrites et orales, elle va beaucoup plus loin, tant du point de vue chronologique, en remontant aux origines du cinéma espagnol, que du point de vue thématique, proposant dès l'introduction une véritable réflexion sur la construction de l'espace au cinéma.

L'étude est organisée suivant trois grandes parties chronologiques : « Madrid sous le boisseau », « Madrid en transition » et « Madrid fin de siècle », qui, tout en prenant en compte la valeur documentaire ou indicielle des films étudiés sur l'évolution de la capitale, s'attache à

mettre en avant les mécanismes de construction (choix de mise en scène et de montage) d'une « géographie imaginaire dont les coordonnées ne sont plus tout à fait celles de la géographie réelle », pour reprendre les mots de l'auteur.

Au sortir de la guerre civile, le cinéma des vainqueurs tente de prendre sa revanche sur la capitale de la République, dont la résistance au soulèvement nationaliste a duré jusqu'aux dernières heures de la guerre. À travers documentaires et fictions, naissent deux tendances visant à récupérer l'image de Madrid : *casticismo* et *desarrollismo*, le Madrid éternel, porteur des valeurs d'une Espagne pure, et le Madrid moderne, en voie de développement, regardant vers l'avenir. Les films musicaux avec des stars de la chanson comme Sara Montiel feront de Madrid le théâtre de leurs mélodrames populaires. Mais, pendant ce temps, le visage de la capitale change, la ville s'étend en largeur et en hauteur, les nouvelles constructions surgissent et prétendent rivaliser avec les grandes capitales du monde. Les films d'Edgar Neville traduisent la nostalgie et déjà, la mémoire, d'une Madrid provinciale et champêtre en train de disparaître. C'est dans cet esprit que *Surcos* (J. A. Nieves Conde, 1951) met en scène l'impossible rencontre entre une famille paysanne venue tenter sa chance à Madrid et « la urbe de las tentaciones », une ville hostile, aux espaces saturés (jusqu'à l'espace sonore), dans une veine *tremendista* traduisant le désenchantement des phalangistes à l'égard d'un pouvoir qu'ils avaient défendu. Paradoxalement, ce constat rejoint celui des artistes de l'opposition dont les plus célèbres représentants, Berlanga, Bardem et Ferreri, s'attachent à faire de Madrid une ville grotesque, raillant la pénurie de logements et critiquant férocelement les ambitions consuméristes de la classe moyenne émergente.

Il faudra, néanmoins, attendre *Los golfos* (Carlos Saura, 1959) pour qu'ait droit de cité à l'écran une nouvelle réalité madrilène : l'existence d'une banlieue peuplée de bidonvilles. Les rêves de conquête de la ville par les jeunes protagonistes tourneront à la tragédie, ceux-ci se trouvant fatalement rejetés à la marge, comme les eaux sales qu'y déversent les égouts où Paco tentera en vain de fuir la police. Le constat est sans appel pour le premier long métrage espagnol entièrement tourné en décors naturels.

Avec la Transition démocratique, Madrid redevient l'enjeu d'une lutte pour la liberté : la rue est

à conquérir. Les slogans de la Movida traduisent ce nouvel engouement, cette nouvelle fierté d'être madrilène, de « Madrid me mata » à « de Madrid al cielo », et ce, même si l'identité madrilène n'est elle-même qu'une utopie dans une ville construite sur l'exode rural. C'est sans doute pourquoi « à peine le cinéma espagnol enregistre-t-il l'euphorie de la liberté retrouvée qu'il est en proie au doute, à la désillusion et à ce que l'on appela le *desencanto* ». Au sein des films de la nouvelle génération « progre », les touches champêtres s'invitent au cœur de la comédie madrilène et il n'est pas rare d'y croiser des poulaillers donnant à la capitale un air de village. Mais la Transition permet aussi un retour sur l'histoire offrant de Madrid l'image d'une ville fantôme, celle des chroniques de la guerre ou de l'après guerre civile, une ville en ruines où règne la misère. Sobrement intitulée *Madrid*, l'œuvre de Basilio Martín Patino (1986) se déjoue de tous les codes. Faux documentaire sur le faux tournage impossible d'un film de montage, hymne à la liberté du cinéaste, à son droit à la fiction et à l'inachèvement, il offre une déclaration d'amour à la capitale et un éloge de son imperfection. Cette seconde partie s'achève sur une vingtaine de pages consacrées à l'œuvre foisonnante du plus célèbre de ces cinéastes madrilènes d'adoption, Pedro Almodóvar et ses « mille Madrid ». L'auteur rappelle qu'avant de filmer les monuments emblèmes de Madrid, sans hiérarchie aucune (de la Puerta de Alcalá au « pirulí » de TVE ou aux Torres Kio), l'Almodóvar-Madrid fut aussi un microcosme, la chronique quasi-involontairement documentaire du bouillon de la contre-culture du début des années 1980, de ses bars à ses groupes musicaux, de la *Factory* des Costus à Chueca. Mais il insiste également à juste titre sur l'importance des personnages, madrilènes d'adoption comme le cinéaste, dont les corps s'égareront parfois dans une ville-artifice qui fait ressortir leur solitude.

Le *desencanto* qui accompagne les lendemains du retour de l'Espagne à la démocratie donnera naissance à un nouveau genre cinématographique, le *cine quinqué*, dont les protagonistes sont des petits délinquants pris au piège des barres d'immeubles qu'ils habitent et qui ferment leur horizon, des prisonniers, y compris des espaces ouverts et de la rue dont ils croient avoir fait leur territoire. La banlieue s'absente alors des écrans espagnols pendant une quinzaine d'années avant de revenir dans les films de la fin du siècle, ceux d'un retour au réalisme social. L'auteur remarque néanmoins avec justesse que ceux-ci tendent à présenter une banlieue ou un quartier à valeur universelle pour dénoncer les maux de la société et les oubliés du progrès, sans volonté de localisme. À l'opposé de cette tendance, naît l'image d'un Madrid mi-futuriste mi-virtuel, celui d'Amenábar ou d'Álex de la Iglesia, une image apocalyptique fortement inspirée de l'esthétique du cinéma américain. En l'espace d'un demi-siècle, Madrid fait donc un retour aux ténèbres, à cette image de Babylone qui lui colle à la peau. À la fois théâtre et corps en mutation, ville et île, Madrid ne cesse de vivre et de se réinventer à travers le cinéma espagnol qu'elle effraie et attire à la fois.

S'appuyant fréquemment sur des travaux de civilisation (dont ceux de Bernard Bessière) qui rendent compte des métamorphoses de la capitale au fil des ans, l'ouvrage de Jean-Paul Aubert offre donc au lecteur un panorama à la fois complet et détaillé de tout un pan du cinéma espagnol étroitement lié à l'espace et au temps dans lequel il s'est construit. Si l'on peut regretter l'absence de photogrammes – mais opérer un choix au sein de l'abondant corpus analysé relèverait de la gageure – nul doute qu'il donnera envie à ses lecteurs de battre le pavé madrilène, dans le but d'y retrouver, sous les pavés, les films.



# FRONTERAS EN LA LITERATURA HISPANOAMERICANA ÚLTIMA

¿Líneas imaginarias que separan dos países, las fronteras políticas corresponden o no con un elemento natural. Río, mar, desierto, valla, muro “...separan a la humanidad en dos categorías [...] los de adentro y los de afuera, los nacionales y los extranjeros, nosotros y ellos” afirma Jorge Volpi. De Chiapas a Lampedusa, pasando por Ceuta y Melilla, la actualidad abunda en ejemplos de consolidación de fronteras. Aquellas “...zonas intermedias entre la opulencia y la miseria” –como también las llama el escritor mejicano– son sin embargo inestables, móviles, penetrables, incapaces de negar su condición de zonas de contacto.

De la ambigüedad del sentido propio deriva la ambivalencia del sentido figurado: límite virtual entre espacios conceptuales que se oponen o pueden hibridarse en un recíproco intercambio. Implícitamente, la frontera es línea entre dos elementos que la cultura occidental moderna consideraba como contrarios.

Nuestra era es –por lo tanto– un tiempo de paradojas: al mismo tiempo que los Estados defienden sus lindes, jamás artes y ciencias sociales habían proclamado tanto la desaparición de fronteras. La deconstrucción propia de la posmodernidad genera híbridos que no terminan de borrar las categorías de la civilización occidental hasta el siglo XX: cultura alta y cultura popular, razón y locura, géneros literarios, formas artísticas, diferencias sexuales, autor y receptor, Norte y Sur se diluyen, contradiciendo la implacable defensa de fronteras nacionales.

En tiempos de globalización, en una época marcada por la hostilidad cada vez mayor a las categorías, tienden a borrarse las fronteras simbólicas, lo que –sin embargo– no significa la desaparición de su versión política.

El presente dossier declina variantes de la cuestión en la literatura y las artes hispanoamericanas de última generación. Empezando por formas literarias (novela, cuento, poesía) que tematizan la desacralización de la tradición, pasando por artículos que analizan la erosión de fronteras formales. Si las fronteras son líneas imaginarias, acaso la mejor forma de combatir las sea con la imaginación.

*Iberic@I est une revue interdisciplinaire sur les mondes ibériques et ibéro-américains contemporains rattachée au CRIMIC, équipe d'accueil EA 2561 de l'université Paris-Sorbonne, à comité de lecture international. Elle a pour vocation de diffuser les articles des chercheurs, doctorants et post-doctorants, français et étrangers, dont l'objet d'étude porte sur la péninsule ibérique et l'Amérique latine des XIX-XXIe siècles.*

*Chaque numéro est composé d'un dossier monographique, autour d'un thème fédérateur, d'une série d'études et de documents et d'une rubrique de comptes rendus.*

I.S.S.N.  
2260-2534



CRIMIC

NUMÉRO 2 – PRINTEMPS 2014

IBERIC@I