

Susana G. Artal Maillie, Valeria Castelló-Joubert  
y Juan Manuel Lacalle (compiladores)

# Insularidades y puentes



ESTUDIOS ARGENTINOS DE LITERATURA  
FRANCESA Y FRANCÓFONA

# **Insularidades y puentes**

**Estudios Argentinos de Literatura Francesa y Francófona**

Susana G. Artal Maillie, Valeria Castelló-Joubert  
y Juan Manuel Lacalle (compiladores)

### **Comisión directiva AALFF**

Presidenta: Dra. Susana G. Artal (UBA)  
Vicepresidente: Dr. Walter Romero (UBA)  
Secretaria: Dra. Natalia Ferreri (UN Córdoba)  
Tesorera: Mag. Susana Caba (UBA/ISFD 29)  
Vocal: Mag. Carlos Valentini (UN Rosario)  
Vocal Suplente: Dra. Claudia Moronell (UN LaPlata)

### **Comité de referato de *Insularidades y puentes***

Dr. Francisco Aiello (UN Mar del Plata /CONICET)  
Dra. Alma Bolón (Univ. de la República)  
Dra. Emilia Deffis (Université Laval)  
Dra. Natalia Ferreri (UN Córdoba)  
Dr. Ricardo Ibarlucía (UNSAM)  
Dra. Alicia Parodi (UBA)  
Dra. Marcela Ristorto (UN Rosario)  
Mag. Carlos Valentini (UN Rosario)  
Dra. Beatriz Vegh (Academia de Letras de Uruguay)

*Insularidades y puentes: estudios argentinos de literatura francesa y francófona*  
/ Mónica Martínez de Arrieta... [et al.]; compilado por Susana Graciela Artal;  
Valeria Castelló-Joubert; Juan Manuel Lacalle. 1a ed. Mar del Plata: Plataforma,  
2018.

Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga

ISBN 978-987-46736-2-6

1. Crítica Literaria. I. Martínez de Arrieta, Mónica II. Artal, Susana Graciela,  
comp. III. Castelló-Joubert, Valeria , comp. IV Lacalle, Juan Manuel, comp.

CDD 801.95

© 2018, A.A.V.V.

© 2018, Asociación Argentina de Literatura Francesa y Francófona

© 2018, Plataforma



ISBN 978-987-46736-2-6

Foto de tapa:

Le Gray, Gustave. *View of the Seine, Paris 1857.*

Licencia CC0 1.0 Universal

Asociación Argentina de Literatura Francesa y Francófona

<https://aalfyf.wordpress.com/publicaciones/>

Diseño y maquetación: Francisco Costantini

[fcostantini83@gmail.com](mailto:fcostantini83@gmail.com)

# ÍNDICE

## ACERCA DE INSULARIDADES Y PUENTES

*Susana G. Artal Maillie y Valeria Castelló-Joubert*.....7

## I. ISLAS, VIAJEROS Y TRÁNSITOS

Insularidad del otro en la literatura de expresión francesa de las últimas décadas

*Mónica Martínez de Arrieta*.....11

*L'île à hélice*. Utopie et dystopie chez Jules Verne

*Georges A. Bertrand*.....23

Lina Beck-Bernard: miradas santafesinas en la pluma de una visitante ilustre

*Adriana C. Crolla y Silvia Zenarruza de Clément*.....31

De una isla a otra o el viaje identitario en Georges Perec

*Javier I. Gorraiz*.....41

El cisne ridículo y sublime: Victor Hugo ante el océano de Baudelaire

*Mario Rucavado Rojas*.....51

La Venecia de Proust y de Mann: la poética de las máscaras y del erotismo

*Francisco Salaris Banegas*.....59

Pasado clásico y sensualismo nacionalista: *Le voyage de Sparte* (1906) de Maurice Barrès

*Mariano Sverdloff*.....67

*Thésée* d'André Gide et le labyrinthe intérieur: la hétéropsychotopie

*Javier Tusó*.....79

Lanzarote en la obra de Houellebecq

*María Julia Zaparart*.....87

## II. ENTRE DOS ORILLAS

Francia y la literatura francesa en la poesía de María Elena Walsh

*Fernando Copello*.....95

Tras los pasos de Rimbaud: el malditismo en Leopoldo María Panero

*Keila Del Fiore*.....107

Espacios de sociabilidad bohemia en *Scènes de la vie de bohème* de Henry Murger y *El mal metafísico* de Manuel Gálvez

*Juan Manuel Lacalle*.....115

L'expression de la mort en <i>Ligeia</i> d'Edgar A. Poe et <i>Véra</i> de Villiers de l'Isle-Adam <i>Lígia M. Pereira de Pádua Xavier</i> .....	125
Lo propio/lo ajeno: tensiones que identifican la infancia-adolescencia en relatos de la literatura francesa y argentina <i>Silvina Ferrero de Roncaglia</i> .....	131
Charles Baudelaire y José Martí: entre el tedio y la militancia <i>Fernando A. Urrutia</i> .....	137
Cortázar y el OuLiPo: máquinas, laboratorios, mapas y lectores <i>Lucía Vogelfang</i> .....	145
<b>III. LOS PUENTES DE LA LENGUA: EL ESPACIO DE LA FRANCOFONÍA</b>	
Écrivains antillais de la modernité: Aimé Césaire, Maryse Condé, Édouard Glissant et Patrick Chamoiseau <i>Olga Hel-Bongo</i> .....	153
L'écriture biblique dans <i>Biblique des derniers gestes</i> de Patrick Chamoiseau et dans <i>Hijo de hombre</i> de Augusto Roa Bastos <i>María Celeste Biorda</i> .....	165
De Maupassant a Beckett: percepciones encontradas <i>Leticia P. Devincenzi</i> .....	173
Parole, pensée et écriture en archipel: Édouard Glissant et Pascal Quignard, deux poétiques en résonance <i>Sol Gil</i> .....	181
La presencia de un mito africano en dos novelas contemporáneas: <i>Corazón tan blanco</i> de Javier Marías y <i>La Folie et la Mort</i> de Ken Bugul <i>María Victoria Urquiza</i> .....	187
<b>IV. LOS PUENTES DEL ARTE</b>	
La pintura en Pierre Michon y Pablo Montoya <i>Alberto Bejarano</i> .....	195
La destinée littéraire de l'œuvre de Gustave Moreau entre l'esthète et le dilettante <i>Valeria Castelló-Joubert</i> .....	203
Del "poète maudit" al "mestizo peculiar": el retrato fotográfico de Charles Baudelaire y Lucio V. Mansilla <i>Mariana de Cabo</i> .....	211

## Acerca de insularidades y puentes

SUSANA G. ARTAL MAILLIE

Universidad de Buenos Aires

VALERIA CASTELLÓ-JOUBERT

Universidad de Buenos Aires

Entre las muchas encrucijadas que signan la creación artística –y en particular, la literaria–, hemos elegido como eje en torno al cual se han organizado las veinticuatro contribuciones que integran este libro el dilema entre dos impulsos en apariencia contradictorios: por un lado, la búsqueda de un refugio, una hipotética protección que puede terminar convirtiéndose en pasaje al aislamiento o la exclusión, y por otro, la necesidad imperiosa de comunicar, de entregar al otro lo más propio. Mediante múltiples enfoques y a través de temáticas variadas, esa línea de tensión, que intentamos traducir en el título *Insularidades y puentes*, es el recorrido bosquejado en estos trabajos que abordan, desde una perspectiva comparatista, obras literarias de expresión francesa producidas entre los siglos XIX y XXI entre las cuales, si bien la narrativa es el género predominante, también han tenido su espacio la literatura de viajes y la poesía.

En la primera sección, partiendo del concepto del otro en la filosofía y la literatura sartreanas, Mónica Martínez de Arrieta (Universidad Nacional de Córdoba) despliega el itinerario del sujeto, desde el aislamiento y la soledad absolutos hasta la solidaridad, en un corpus de obras de Michel Tournier, Romain Gary/Émile Ajar, Dany Laferrière y Tahar Ben Jelloun, donde la imagen de la isla, como espacio real o simbólico, resemantiza esos polos extremos en contextos y situaciones de marginalidad y diferencia. Georges Bertrand (Académie de Limoges), por su parte, se ocupa de la isla como espacio utópico y de su contracara distópica en la feroz crítica que alza Jules Verne a la sociedad maquinizada, en su novela de anticipación *L'île à hélice* (1895). Adriana Crolla y Silvia Zenarruza de Clément (Universidad Nacional del Litoral) descubren, en la mirada que la viajera suiza Lina Beck Bernard dirige a la “pampa gringa” del siglo XIX, la emergencia de la tensión entre las realidades contrapuestas que confluyeron en su experiencia

vital y se plasmaron en su producción literaria.

Javier Gorraiz (Universidad Nacional de La Plata) se detiene en los espacios insulares que afloran en la escritura autobiográfica de Georges Perec (*W ou le souvenir d'enfance*, 1975, y *Récits d'Ellis Island*, 1980), donde se pone en escena y se desarrolla, por la vía de la memoria, un proyecto identitario, tanto del orden subjetivo individual como del orden colectivo. Mario Rucavado (UBA) observa la configuración, en sentido literal o virtual, de la imagen del poeta como exiliado en "Le cygne", poema que Charles Baudelaire dedicó a Victor Hugo. Francisco Salaris Banegas (Universidad Nacional de Córdoba) compara los procedimientos constructivos y la gravitación de la imagen de Venecia, ciudad insular por excelencia, espacio de la seducción, la tentación y el encubrimiento, en *Albertine disparue*, de Marcel Proust, y en *La muerte en Venecia*, de Thomas Mann.

Mariano Sverdloff (UBA) estudia, en *Le voyage de Sparte* (1906) de Maurice Barrès, la lectura que las derechas nacionalistas neoliberales de fines del siglo XIX y principios del XX hacen del pasado neolatino. A partir de la noción de heterotopía forjada por Michel Foucault y la "Vida de Teseo" de Plutarco, Javier Tusó (Universidad Nacional de La Matanza) explora la reescritura del mito por André Gide, en la que subraya la importancia de una dimensión psicoespacial, donde el laberinto se revela prisión interior. Por fin, en *La posibilidad de una isla* (2005) de Michel Houellebecq, María Julia Zapparart (Universidad Nacional de La Plata) analiza cómo la isla de Lanzarote, lejos de limitarse a ser el escenario en que transcurre la acción, constituye un espacio mítico, lugar fundacional de (re)creación de una nueva humanidad.

Los ensayos de la segunda sección abordan, de distintas maneras, fenómenos por los cuales los ecos y refracciones de una obra, una cultura o una temática emergen en contextos muy diferentes de aquellos en los cuales se originaron, dando lugar a redes de remisiones y diálogos muchas veces insospechados. Fernando Copello (Université Le Mans) rastrea las huellas de Francia y la literatura francesa en poemas, canciones y obras de impronta autobiográfica (*Novios de antaño*, 1990; *Fantasmas en el parque*, 2008) de María Elena Walsh. Keila Del Fiore (Universidad de Mar del Plata) sigue el rastro del malditismo rimbaldiano en la poesía del español Leopoldo María Panero. Juan Manuel Lacalle (UBA) compara los espacios de sociabilidad intelectual bohemia en *Scènes de la vie de bohème* (1845-1851) de Henry Murger y *El mal metafísico* (1916) de Manuel Gálvez. A partir de una lectura comparativa de "Ligeia" (1838), de Edgar A. Poe, y "Vera" (1876), de Villiers de l'Isle-Adam, Lígia M. Pereira de Pádua Xavier (Universidade Estadual Paulista) sostiene que la presencia estructurante de la muerte en esos cuentos evidencia un estado de morbidez colectiva determinante en la floración del género fantástico y el éxito posterior de la estética simbolista y decadentista.

Por su parte, Silvina Perrero de Roncaglia (Universidad Nacional de Córdoba) estudia la representación de la infancia y la adolescencia en relatos de *El urogallo* (1988), de Michel Tournier, y *El inocente* (1965), de Juan José Hernández. Fernando Urrutia (Universidad Nacional de La Plata) examina la adaptación de las ideas estéticas de la corriente fundada por Baude-

laire al escenario latinoamericano en la obra de José Martí. Lucía Vogelfang (UBA), por fin, arriesga una hipótesis acerca de las causas literarias y políticas por las cuales Julio Cortázar, invitado a integrarse al OuLiPo, nunca lo hizo, pese a los puntos de contacto entre sus obras más experimentales y los modos de trabajo del grupo.

En la tercera sección, titulada “Los puentes de la lengua”, los trabajos se internan en los espacios de la francofonía, ya porque se trate de obras provenientes de regiones donde el francés convive con otras lenguas o con lenguas sincréticas, ya de las de autores que eligieron el francés como lengua de expresión, pese a provenir de otros contextos lingüísticos, como es el caso de Samuel Beckett. A partir de ejemplos tomados de *Cahier d'un retour au pays natal* de Aimé Césaire (1939), *L'intrahable beauté du monde* de los martiniqueses Édouard Glissant y Patrick Chamoiseau (2009) o *La vie sans fards* (2012) de Maryse Condé, Olga Hel-Bongo (Université Laval, Canadá) demuestra que la literatura antillana, caracterizada por la heterogeneidad, adopta todos los tonos, ritmos y acentos en función de los contextos y, mezclando la ficción, la meditación y el sueño, se ancla en un entorno insular africano o mundial, cuya visión y cuyo malestar expresa.

María Celeste Biorda (Universidad Autónoma de Entre Ríos) analiza, en *Biblique des derniers gestes*, de Patrick Chamoiseau, e *Hijo de hombre*, del paraguayo Augusto Roa Bastos, la elección y la utilización de parentescos estructurales y mitos bíblicos que contribuyen a crear una nueva poética novelística. Sol Gil (Universidad Nacional de San Martín) estudia cómo, en las obras del francés Pascal Quignard y las de Édouard Glissant, los “pensamientos flotantes”, que se acumulan al modo de archipiélagos, construyen una filosofía poética. Leticia Devincenzi (UBA) asocia la percepción del entorno y la construcción de la identidad en la obra de Samuel Beckett y los cuentos breves de Guy de Maupassant, en los que la figura recurrente del doble pone de manifiesto una agobiante sensación de alteridad que lleva a indagar en la relación que mantenemos con el mundo exterior. Por fin, María Victoria Urquiza (Universidad Nacional de Cuyo) rastrea la presencia del mito africano de Ninki Nanka, elemento funcional para la trama narrativa y anticipatorio de sucesos ocultos, en la composición de *Corazón tan blanco*, de Javier Marías, y en *La folie et la mort*, de la senegalesa Ken Bugul.

Completa el volumen una cuarta sección que reúne tres artículos en los que se vuelven patentes los vínculos poderosos entre las artes, otros tantos puentes que permiten un enriquecedor comercio que los hombres de letras han sabido explotar, ya a favor del posicionamiento del escritor dentro de la comunidad artística, como se lee en el trabajo de Mariana de Cabo (Universidad Católica Argentina) sobre los retratos fotográficos de Charles Baudelaire y de Lucio V. Mansilla, y en el de Valeria Castelló-Joubert (UBA) acerca del destino literario de la obra de Gustave Moreau; ya hacia los fines de la inspiración ficcional de vidas y obras imaginarias, según lo muestra Alberto Bejarano (Instituto Caro y Cuervo, Colombia) a propósito de la pintura en la obra de Pierre Michon y Pablo Montoya.

## **I. ISLAS, VIAJEROS Y TRÁNSITOS**

## **Insularidad del otro en la literatura de expresión francesa de las últimas décadas**

**MÓNICA MARTÍNEZ DE ARRIETA**  
Universidad Nacional de Córdoba  
*monicamartinezarrieta@gmail.com*

### **Palabras clave**

insularidad - otredad - literatura de expresión francesa

### **Resumen**

A partir del tema de la configuración de la imagen del otro como objeto exterior a mí, especial y problemático porque es al mismo tiempo alguien como yo, que se me parece y al que me le parezco, proceso por el cual también se establece la identidad y la diferencia, este trabajo aborda, en la literatura de expresión francesa de las últimas décadas, los modos en que se constituyen el yo y el otro en espacios de la insularidad, del archipiélago y del mar. La isla, espacio real o simbólico, geográfico o imaginario, evoca soledad, aislamiento, marginalización, identidad y diferencia, conceptos que la imagen del otro encarna en textos de Sartre, Tournier, Ajar, Ben Jelloun y Laferrière.

Nuestra vida es una experiencia con otros, porque no hemos nacido para vivir en soledad. Necesitamos a los otros para compartir trabajo y diversión, acción y deseo, alegrías y penas; simplemente, para existir. Pero desde los conflictos individuales hasta las guerras entre pueblos, la cohabitación se vive como una experiencia extremadamente difícil. El otro nos es indispensable, no obstante, y al mismo tiempo, puede ser nuestro más implacable enemigo. Otro yo (*alter ego*), prójimo, semejante, el otro es como yo, una extensión, un análogo de mí mismo: un yo que yo no soy, un yo que no soy yo. El otro, como objeto exterior a mí es especial y problemático porque es al mismo tiempo alguien como yo, que se me parece y al que me le parezco, es un hombre como yo, otro yo. Esta noción es pues contradictoria porque significa al mismo tiempo la identidad y la diferencia.

Esta problemática, que ha sido siempre para mí tema de interés y

preocupación, y que ha ocupado el centro de mis lecturas e investigaciones, tiene un vínculo especial con las figuras de la insularidad, del archipiélago, del mar, y la posibilidad de su empleo literario, como representaciones simbólicas en el imaginario. La isla, espacio real o simbólico, evoca soledad, aislamiento, marginalización, identidad y diferencia, conceptos que la imagen del otro encarna en los textos seleccionados. Las representaciones del mar son muy antiguas en la literatura y están en el principio de numerosas creaciones. En las últimas décadas del siglo XX y comienzos del XXI, diversos textos de habla francesa se construyen en torno a estas figuras, su presencia y valor en el imaginario.

El individualismo intransigente de nuestras sociedades actuales, la falta de solidaridad, la xenofobia, las discriminaciones, que condenan a la soledad y a la marginalidad, nuevas formas de insularidad, nos muestran hasta qué punto el tema del otro es actual y se manifiesta de diferentes maneras en obras de autores de distintos orígenes que comparten el francés como lengua literaria. Paterson (1999) entiende que en la literatura el Otro no es un concepto inamovible, inalterable o invariable, sino que varía según los diferentes contextos; pero siempre hay nociones conceptuales que subyacen a la noción del Otro ficticio. Es necesario distinguir alteridad y diferencia en el sentido de que es el *grupo de referencia* el que establece los rasgos que constituyen la alteridad de una persona o de un personaje.

En el siglo XX el concepto del otro fue la piedra angular del pensamiento sartreano, su descubrimiento marcó la evolución del hombre, del filósofo y del escritor. Desde su concepción de la literatura hasta su compromiso político, la vida y la obra de Jean-Paul Sartre tuvieron como eje el encuentro con el otro. Si imaginamos una cartografía de autores y textos, a partir de mediados del siglo XX, el teatro sartreano, en tanto pone en escena los principales temas del existencialismo ateo, permite seguir la evolución del pensamiento de Sartre y plantear una posteridad. Su concepto del otro encuentra su representación en piezas que señalan un itinerario posible, que va desde *Las Moscas* (1943) hasta *El diablo y Dios* (1951), y que conduce del aislamiento a la solidaridad, de la conciencia a la Historia, del Sartre filósofo y escritor al Sartre hombre político, en suma, una misma “realidad humana”.

Este camino tiene como punto de partida la toma de conciencia lúcida de la libertad individual que permanece a nivel de “gesto” al no poder insertarse en un proyecto común del mundo inter-humano, que Orestes encarna en *Las Moscas*. En *Huis-Clos* (1945), asistimos a la negación de la libertad a la que “estamos condenados”, que conduce al rechazo de la existencia misma, a la muerte de la cosa, a la paralización de lo humano por la mirada del otro, que en este caso, y únicamente en este caso, se convierte en un infierno. F. Jeanson se pregunta: “¿*Huis-Clos* no sería el drama de todos los que viven una vida cerrada, replegada sobre sí mismos, enteramente preocupada por sí mismos y vuelta hacia sí, una vida siempre a la defensiva con respecto al otro y por eso mismo totalmente *librada* a la mirada del otro?” (Jeanson, 1959: 29).

El conflicto queda definitivamente situado en *Las manos sucias* (1948). A la moral individualista, que no tiene como fin más que la salva-

ción personal, que tiene lugar en un espectáculo donde los otros son simples espectadores; a esta moral individualista “de intelectuales y Narcisos” (Jeanson, 1959: 47); al idealismo encarnado por Hugo, Sartre opone una moral de resultados, de la eficacia, en la que todo esfuerzo individual debe ser utilizado y puesto al servicio de una causa común, de una lucha determinada por fines comunes, posición encarnada en la pieza por el realismo de Hoederer. Pero es sin duda el personaje de Goetz, en *El diablo y Dios* (1951), el que sintetiza los rasgos comunes a todos sus predecesores en el arduo camino del encuentro con el otro. El capitán alemán reúne las soledades de Orestes y de Hugo; el aislamiento y la separación intolerables de Garcin, Estela e Inés; la lucidez que los caracteriza a todos, su insularidad, pero en esas condiciones *actúa*: vanamente en su primera y en su segunda encarnación de valores míticos, en cuanto absolutos: el Mal primero, el Bien, después. En su tercera conversión al partido de los hombres, cuando rechaza toda idea de Cielo o de Infierno, para no aceptar más que la Tierra y su relatividad, encuentra finalmente la verdadera vía de la salvación *en y con* los otros. Para Sartre, el punto de partida es, en todos los casos, la soledad, la marginalidad del bastardo, que permite a los personajes una toma de conciencia lúcida de su libertad, es decir, de su responsabilidad. La meta será para todos la inserción de ese proyecto individual en uno colectivo, semejantes a las islas que forman un archipiélago unido o no al continente, semejantes pero diferentes.

En las décadas siguientes, las obras de Michel Tournier y de Romain Gary/Émile Ajar exponen las transformaciones significativas del tema sartreano del otro en los últimos años del siglo XX y dejan abierta la posibilidad del estudio de su continuidad y variación en los primeros años del siglo XXI. La conocida afirmación sartreana “para obtener una verdad cualquiera sobre mí, es necesario que pase por otro. El otro es indispensable a mi existencia tanto como al conocimiento que tengo de mí mismo” (Sartre, 1980: 31-32) está cabalmente representada en la reescritura e inversión prospectiva del mito del naufrago solitario en una isla desierta en la primera novela de Michel Tournier, *Vendredi ou les limbes du Pacifique* (1967), que anuncia la década de 1970, en la que situamos los textos de Romain Gary, firmados por “el otro”, Émile Ajar, principalmente *Gros-Câlin* (1974) y *La vie devant soi* (1975). En los años 80, *La goutte d'or* (1986), de Tournier, actualiza el estudio de la temática al tiempo que señala la apertura de la problemática planteada desde los años 1990 hasta la actualidad y permite situar las nuevas insularidades contemporáneas.

En el Robinson de Tournier los efectos de la ausencia del otro sobre el comportamiento, el pensamiento y la percepción constituyen el tema central. La confrontación del “occidental” con el “primitivo”, con el “salvaje”, con ese otro por la raza, la lengua, la religión y las costumbres, provocará en el solitario un progresivo, doloroso y lento aprendizaje: de otro Robinson, primero, de otra isla/existencia posible más tarde. Las nociones de tiempo y espacio se ven metamorfoseadas en la medida en que la isla escapa a la Historia, es un “lugar al mismo tiempo desconocido y cerrado”, Speranza está situada en “los limbos del Pacífico”. La devastadora soledad llevará al naufrago a dudar muy sartreanamente de su propia existencia, el otro se

convierte en la pieza-clave de su universo. Robinson, figura mítica, encarna, en su destino individual, interrogaciones eternas sobre la condición humana. En su situación de insularidad sin el otro sus meditaciones resuenan en la soledad de la isla con fuertes ecos sartreanos: el hombre no existe sino por y para los otros, pero plantea, al mismo tiempo, la posibilidad de una nueva existencia sin otros. Tournier se pregunta:

¿Quién no ha soñado con retirarse a una isla desierta? [...] Ya vemos dónde está el prestigio de Robinson: esa soledad que padecemos incluso, y sobre todo, en medio de la muchedumbre anónima y opresora, él supo maravillosamente disponerla y elevarla al nivel de un arte de vida (Tournier, 1999: 225-226).

La isla de Robinson es un islote de tiempo y de espacio marginales con respecto al continente, situado en algún lugar del tiempo y del espacio de los otros pero sin ellos, y que el solitario tendrá que aprender a conocer y a amar. Para Deleuze, la isla es también la heroína de la novela, como Robinson y Viernes, sufrirá desdoblamientos y metamorfosis, por eso afirma: “La serie subjetiva de Robinson es inseparable de la serie de estados de la isla” (Deleuze, 1999: 351).

Víctima y héroe de la soledad, el naufrago anuncia otros solitarios y marginales ignorados en medio de grandes ciudades modernas, nuevos islotes de la contemporaneidad. Las obras de Michel Tournier y “las del otro”, Émile Ajar, adhieren a la tradición literaria del solitario que vive una crisis existencial, a través del motivo del hombre aislado, marginal y/o marginalizado, que busca una razón para vivir y alguien a quien amar. Tournier propone:

Sería necesario romper la jaula de cristal [...] Una sociedad preocupada por el bien común debería favorecer e incluso suscitar esos grupos que rompen el caparazón del aislamiento, en lugar de considerarlos a priori con desconfianza, cuando no los combate con una saña estúpida en nombre de no sé qué orden siniestro [...] (Tournier, 1994: 225).

La “jaula de cristal”, otra isla, puede estar representada en la obra de Ajar por el “trou”, departamento donde se refugia el solitario Michel Cousin (*Gros-Câlin*, 1974); por el departamento del sexto piso sin ascensor donde Momo y Mme. Rosa “se defienden” de la existencia (*La vie devant soi*, 1975); la “psiquis” que aprisiona al narrador en su pseudo auto-bio-grafía<sup>1</sup> (*Pseudo*, 1976) y, por qué no, por las limitaciones físicas de la vejez de Salomón y Cora (*L'angoisse du roi Salomon*, 1979). En las novelas de Michel Tournier, Robinson en su isla desierta dudará hasta de su existencia sin el otro, recreando, en esta reescritura del mito, nociones sartreanas. Viernes, el

---

1. “Autobiografía” significa “escribir su vida uno mismo”, como en este caso Gary escribe la biografía de Ajar que es un pseudónimo, encarnado en Paul Pavlowitch, separo etimológicamente la palabra. *Pseudo*, ¿es la biografía o la autobiografía de quién?

indígena primitivo que irrumpe en el universo solitario pero nostálgico de civilización inglesa del náufrago; Idriss, el muchacho magrebino que intenta luchar contra la imagen que el Occidente ha fabricado de él, de su raza y de su cultura, encarnan distintas figuras de la insularidad, real y simbólica. Robinson recuerda que “Existir” es “Sistere ex”, “estar fuera” (Tournier, 1999: 129), es decir, ser reconocido por el otro. Para él, la “jaula” fue la isla que lo separó del mundo de los otros pero en la que logró crearse una nueva vida; para Idriss, protagonista de *La gota de oro*, la celda, la isla, en la que se verá encerrado es el estereotipo, “resumen emblemático de una cultura a través de rasgos fijos”, según Moura, imagen discriminatoria del inmigrante pobre que el grupo de referencia, el Occidente, ha pre-fabricado de él y de su cultura, y le impide abrirse al mundo para mostrar y demostrar quién es en realidad. Idriss es un muchacho magrebino que llega a París después de un largo peregrinaje desde un oasis del desierto africano. Lleva por todo equipaje su cultura “otra”, su mirada “otra”, su pequeño mundo en la memoria, hecho de arena, soledad y signos. La imagen del otro, extranjero, inmigrante, el otro diferente para la Francia actual y que Idriss representa, lo convierte en un nuevo Viernes contemporáneo y en la imagen reveladora del estado actual de la problemática que nos ocupa. La penosa experiencia del inmigrante magrebí se convierte en un “poema geográfico” que Idriss escribe en su travesía por la cultura del Otro.

Para que haya marginalidad debe existir previamente un límite, que es siempre fijado, impuesto por un grupo en detrimento de otro, y la imagen literaria del excluido, como propone Jean-Marc Moura refiriéndose al extranjero, dependerá de “la aprehensión de la realidad extranjera por un escritor (o un lector)”, ya que no es directa sino “mediatizada por las representaciones imaginarias del grupo o de la sociedad a los que pertenece. Por eso surge la necesidad de trabajar sobre el imaginario social que rodea a la imagen literaria del extranjero” (Moura, 1998: 45, trad. propia). Los motivos de la soledad y la marginalidad, como manifestaciones del problema del otro, encuentran en estos textos representaciones diferentes que ponen en evidencia las carencias de los “mal amados”. Las relaciones con los otros en la vida social, tanto en el espacio público como en el privado, otras islas, confirman la única salida posible al conflicto del otro que Gary, en realidad “el otro”, Ajar, propone: “Hay que amar”.

*Gros-Câlin* (1974), primer Ajar, narra la historia de un solitario empleado de IBM que vive con una pitón de 2,20 metros en su departamento parisiense debido a su imposibilidad de encontrar otra compañía. Nada mejor que una cálida pitón que se enrosca alrededor del cuello cuando se está solo y triste en un gran conglomerado urbano, cuando todas las tentativas de comunicación con los otros han fracasado y la insularidad se vuelve insostenible. “Alguien a quien amar es de primera necesidad” es una frase que se repite seis veces en la novela, “especie de fábula sobre la soledad” (Bona, 2001: 319) cuyo título primitivo era *La solitude du python à Paris* (Anissimov, 2004: 513-528).<sup>2</sup> En *La vie devant soi* (1975), Mohamed, llamado

---

2. Anissimov (2004) relata minuciosamente las instancias de escritura y posterior publicación de la novela e incluye las cartas intercambiadas entre los participantes de la aventura Ajar.

Momo, es albergado por una anciana exprostituta judía, Mme. Rosa, con quien reunirá su soledad, sus miedos y sus carencias y compartirá la misma discriminación. La relación afectiva que une a estos dos seres desesperados y abandonados por los otros, por la comunidad “bien pensante”, desnuda la cruda y ácida crítica del autor a una sociedad en la que todos los valores se transmutan y donde reinan todos los conformismos. Queda una sola lección “hay que amar”, porque para Momo y para todos los “mal amados” de la obra de Gary/Ajar, “Ser significa ser amado”, afirmación ontológica que se completa con otras expresiones del autor sobre el tema. En este periférico barrio parisiense donde se desarrolla la novela quedan al desnudo la soledad y la marginalidad de los mal amados, y la indiferencia y la hostilidad de la sociedad francesa. La descripción de París, desde la perspectiva del niño que narra la terrible historia, en su lenguaje fonético, es la de dos islas claramente separadas por un mar de diferencias: el boulevard Belleville, escenario de todas las carencias y exclusiones, y más allá, el París de la higiene y el champagne. Todos los otros, exilados, excluidos, colaboran entre ellos “a puerta cerrada” en la construcción de un pequeño mundo fraterno y solidario que sin embargo no puede insertarse, para poder sobrevivir, en el gran mundo de los otros, indiferente y egotista. Está condenado a gravitar sobre sí mismo, indefinidamente, sin salida, como el infierno de Inés, Estelle y Garcin, como la isla de Robinson, en alguna parte del mundo de los otros pero sin ellos.

En *La vie devant soi* el margen entre estos dos “mundos” está fijado por la diferencia de “espacialidad” entre “el grupo de referencia, generalmente el grupo dominante que fija los rasgos diferenciales que servirán a la construcción de las figuras del Otro”<sup>3</sup> (Paterson, 1999: 106), en esta novela la sociedad parisiense, con su espacio y su sistema propio de segregación, y el grupo de inmigrantes extranjeros que viven en el boulevard Belleville. En *Gros-Câlin*,<sup>4</sup> cuando el otro es una pitón, la ironía y el humor, que caracterizan toda la obra del “otro” Gary, serán estrategias utilizadas por el autor como medio para tomar distancia de una realidad siempre insuficiente, pero también para plantear el deseo ferviente de un ideal de hombre y de sociedad diferentes, en los que el reconocimiento y la comunicación con el otro no sean una utopía, porque para el autor “la ficción es la forma más fuerte de resistencia a la realidad” (Rosse, 1995: 47).

En las distintas maneras de percibir al otro, de relacionarnos con él, se manifiestan dos estados que caracterizan también al “bastardo sartreano”:

---

3. La mayúscula indica todo otro, cualquier otro por la raza, la religión, la cultura, etcétera.

4. Resulta muy difícil la traducción del título de esta novela, compuesto por el adjetivo *câlin-e* = mimoso-a, (*câliner* = mimar; *câlinerie* = mimo), y por el adjetivo y adverbio *gros* = gordo, grueso, fuerte, entre muchas otras acepciones y formando una palabra compuesta que es el nombre de la pitón que acompaña al solitario protagonista. Además, *python*, en francés, es masculino. Optamos por *Mimosona* por el tono y el registro de lengua del relato. En 2007 Vaivén, Madrid, publicó la primera versión al español de este texto con el título *Mimos*.

la soledad y la marginalidad. Estos espacios y situaciones insulares son “jaulas”, en palabras de Tournier, islotes simbólicos en medio del mar del mundo, en el sentido de que significan aislamiento, encierro, exclusión, imposibilidad o dificultad en la comunicación, el diálogo y la negociación con los otros. La exclusión de las diferencias, las xenofobias y otras violencias de las sociedades son la manifestación evidente de un problema eterno, esencial, y no resuelto aún: el problema del otro, que Jean-Paul Sartre convirtió en eje y centro de su filosofía y su literatura. Esta problemática pasó por diferentes momentos hasta convertirse en un “desafío mayor a los paradigmas críticos, filosóficos y sociales” (Paterson, 1999: 102). Tanella Boni afirma al respecto:

[...] vivimos en un mundo dominado por el despertar del instinto gregario, *el repliegue sobre uno mismo, las discriminaciones de todo tipo, la exclusión del otro, la protección del interés y de la propiedad privados. Lo que está en juego fundamentalmente, en este fin del siglo XX, es la cuestión de la humanidad, la manera en la que percibo al otro, la imagen que tengo de mí mismo. La relación que puedo anudar con el otro, hombre o mujer* [...] Hoy, comprobamos que las relaciones de violencia y de competencia predominan. Los individuos se observan con desconfianza. Los grupos están a la defensiva, listos para echar a los intrusos<sup>5</sup> (Boni, 1997, destacados míos).

En el recorrido que Baudrillard y Guillaume realizan por las distintas figuras de la alteridad insisten en la relación inversamente proporcional que existe entre el aumento y la aceleración en las comunicaciones y la reclusión del individuo:

Dijimos bien que en realidad nuestro verdadero viaje era el otro, los otros. En el fondo, *el único viaje es el que se hace en la relación con el otro, ya sea un individuo, una cultura, y en esta perspectiva, cuanto más se amplía la comunicación, es decir, cuanto más intercambio hay con los otros, hay más comunicación, contactos, conexiones etc. más implosión hay en sí mismo* (Baudrillard, 1994: 85, destacados míos).

Esta postura, que es particularmente significativa en el mundo de fines del siglo XX y comienzos del actual, se define a través de dos procesos en tensión: la globalización y la diferenciación, esta última considerada una suerte de respuesta al fenómeno primero. “En una época en que los estados de Europa occidental tratan de protegerse contra las invasiones humanas provenientes del Tercer Mundo”, Todorov considera varias posiciones y afirma que “las diferencias se desplazan y transforman, pero no desaparecen [...] jamás está alguien tan consciente de su cultura, como cuando se halla

---

5. Tanella Boni es profesora de filosofía en la Universidad de Abidjan, filósofa y escritora. Ha publicado numerosos artículos eruditos y es amante de la pintura y de las artes plásticas. Su obra literaria comprende varias novelas, antologías de poesías y libros para niños.

en el extranjero” (Todorov, 1991: 94-95). Los “excluidos” son, de manera general, personas expulsadas de los sistemas por diversas causas ya que cada sociedad produce su tipo de asocial. Las migraciones y exilios que caracterizan los últimos años actualizan y resignifican propuestas teóricas y literarias. Las navegaciones se han convertido en una realidad, el mar es camino, de salvación o condena, o emblema del país natal.

¿Qué nombres ha recibido el mar a lo largo de la historia? *Thálassa*, para los griegos, alude al carácter maternal del agua como regazo y sendero de múltiples viajes; el *mare nostrum*, el Mediterráneo, le añade nombre de persona; *Pélagos* es la vasta amplitud, la zona infinita del alta mar, en movimiento permanente, mientras que *Póntos* alude a camino necesario pero riesgoso, a puente, comunicación entre islas, como recuerda Massimo Cacciari en su *Archipiélago* (1999). El filósofo revisa también las etimologías de la palabra en las lenguas germánicas y menciona que los griegos ignoraban el nombre *mar*; cuya raíz, del sánscrito *maru*, indica morir, y significa infecundo, desierto. La multiplicidad de rostros del mar no alcanza a agotar sus significados, que se construyen y (de)reconstruyen, entre islas, bahías, ciudades, partidas y retornos. Mares e islas de América o de Europa son distintos y desiguales, como los lenguajes que los habitan y sus mutaciones.

Si alguien conoce y sabe sobre estas transversalidades vividas es Dany Laferrière, escritor, periodista y cineasta, que nació en Puerto Príncipe en 1953 y se exilió en Montréal en 1976, huyendo de la dictadura duvalierista. En sus primeras obras, el dolor del desarraigo se expresa con ironía e irrisión en la estrategia de autorrepresentación del negro viril en América del Norte. *Comment faire l'amour avec un nègre sans se fatiguer* (1985), su primera novela, plantea dos ínsulas urbanas, netamente separadas por el color (el negro y la blanca), la cultura, las tradiciones, y se convierte en nostalgia en el recuerdo de su infancia. Escritor de la diáspora haitiana, la isla es para él la tierra natal, rodeada por el mar turquesa y transparente del Caribe. El mar-regazo, *Thálassa*, el de la infancia y la adolescencia, es marco y trama indispensables en *L'odeur du café* (1991). El agua diáfana y tibia es la del paisaje del espacio originario, junto con las presencias infaltables del sol, el viento y los *flamboyants*. Esta imagen colorida, de libertad y felicidad, es también la del niño pobre que disfruta con el amor de su abuela Da, el aroma del café y las aventuras con sus amigos, que siempre pasarán a buscarlo para ir a sumergirse en el oleaje azulado, límpido como esa infancia sin contradicciones ni cuestionamientos identitarios y culturales. El autor confiesa que escribió ese libro para no olvidar ese mar que llevará siempre consigo, en todo tiempo y lugar, más allá de las fronteras, reales o imaginarias que los hombres levantan para separar.

Muchos años después, en *L'énigme du retour* (Premio Médicis 2009), enigma que es también el secreto del mar, plantea la posibilidad de volver al lugar de origen “por la ventana de la novela”. Las percepciones del niño han mutado en reflexiones de un adulto exiliado, que ha aprendido, no sin dolor, a habitar un territorio siempre en movimiento, como el mar, en el que confluyen y conviven el origen y lo nuevo, formando un nuevo emplazamiento identitario y cultural, siempre nómades. En este texto las imágenes del origen marítimo, sus colores, movimientos y aromas están

siempre entretejidas y en contrapunto con las de la vida urbana de Montréal (la rue Saint-Denis, los cafés, el tren, su habitación, la eterna nieve...), son las propias y también las de todos los haitianos: el mar, los campos de maíz que llegan hasta el río, el canto de las lavanderas, el hambre, la pobreza. Los unos y los otros.

Los viajes y trayectos, reales y simbólicos, pueden leerse, en su diversidad, como desplazamientos hacia lo inalcanzable o lo abandonado, teniendo el mar como vía o entorno. Esto implica, como ha señalado Iain Chambers, una transformación importante en el concepto de “morada humana”, también nómada, “hábitat” móvil con los cambios sociales y culturales que ese hecho acarrea, “símbolo sugestivo de nuestra época”, y propone la noción de “morada”, como forma de “estar en el mundo”, (Chambers, 1994: 18). En este texto-enigma, Laferrière resemantiza a su modo el *Cahier d'un retour au pays natal* de Aimé Césaire. El mar regazo de la infancia, *Thalassa*, sigue presente e intacto en el recuerdo, pero un nuevo piélago de lágrimas se ha formado con la nieve del norte derretida por el sol del sur natal, figura de su metamorfosis identitaria transcultural.

Puede plantearse el exilio desde una perspectiva ontológica, como necesidad vital y personal, anterior al exilio geográfico; “Le mal du pays” se convierte en el “mal del siglo” y cabe preguntarse: ¿Ha existido algún siglo sin exilios? Lo esencial es la significación del Otro, su papel en el texto como “presencia hermenéutica perturbadora”. En este sentido las funciones ideológica (de integración) y utópica (subversiva) señaladas por Moura (1998) resultan insoslayables en la distinción entre “nosotros” y los “otros” (Todorov, 1991). La migración y el exilio son fenómenos demográficos, socioeconómicos y socioculturales. Las relaciones entre las culturas, originadas por el desplazamiento de personas desde las regiones más remotas del planeta, en busca de espacios democráticos o formas de inserción, constituyen uno de los desafíos sobresalientes del mundo contemporáneo. Las nuevas concepciones de movilidad y de identidad invitan a superar los nacionalismos cerrados tradicionales, por propuestas integradoras que abren horizontes imaginarios fecundos para la acción política, social y artística.

Por su ubicación geográfica, histórica, cultural y política, el Magreb tiene una relación privilegiada con el Mediterráneo. Tahar Ben Jelloun, escritor marroquí exiliado en Francia, presenta en *Con los ojos bajos* (*Les yeux baissés*, 1991) el piélago como ruta de salvación. La percepción positiva de la pastorcita magrebí y su familia lo convierte en *Póntos*, vía de salvación, con las consecuencias que todo desplazamiento provoca. El exilio implica inestabilidad identitaria y cultural, el desgarramiento del desarraigo. El *mare nostrum* es la senda que permite el retorno provisorio al lugar de origen y el regreso al espacio del exilio, de la supervivencia pero también del dolor, la discriminación, la exclusión, la insularidad. La identidad individual y cultural deviene, como el mar, en una zona inestable y peligrosa, en la cual se presentan distintas opciones. Julia Kristeva dice al respecto:

*Vivir con el otro, con el extranjero, nos confronta a la posibilidad o no de ser otro. No se trata simplemente –humanistamente– de nuestra aptitud para aceptar al otro; sino de ser, estar en su lugar, lo que significa pensarse*

y hacerse otro para sí mismo. El “yo soy otro” de Rimbaud no era solamente la confesión del fantasma psicótico que atormenta la poesía. La palabra anunciaba *el exilio, la posibilidad o la necesidad de ser extranjero y de vivir en el extranjero*, prefigurando así el arte de vivir de una era moderna, el cosmopolitismo de los despellejados (Kristeva, 1988: 25).<sup>6</sup>

Como en las islas de Cacciari, Marruecos y Francia son “elementos que se reclaman” (Cacciari, 1999: 23) en sus “inseparables distinciones”, teniendo el *Póntos* como vía. La contracara femenina de Idriss puede ser la pastorcita magrebí, narradora de *Les yeux baissés*, quien crece en un pueblito miserable del sur marroquí, sin agua ni rutas, hasta el día en que su padre decide emigrar a “Lafrance”, buscando mejores condiciones de vida, más allá del mar, el *mare nostrum* que los aparta de esa “Tierra Prometida”. En esta novela, a diferencia de lo que ocurre en *La gota de oro*, habrá dos cruces del Mediterráneo, camino hacia el lugar de origen y también para retornar al país de adopción, en la búsqueda penosa y difícil de una nueva “morada”. El Mediterráneo es *Póntos*, puente y sendero hacia el otro y “lo Otro”, hacia una existencia distinta, que supone una forma de ser discontinua, una disputa con el lugar de origen, y es un motivo importante de la cultura moderna, junto con los cruces culturales (Chambers, 1994) y sus interrogaciones, frente a la imperiosa necesidad de relación: “la idea de Archipiélago no es la de un retorno a los orígenes, sino más bien la de un ‘nuevo inicio’ o de un ‘contragolpe’” (Cacciari, 1999: 41). En esta navegación entre islas, la travesía es también iniciación, que implica dejar atrás el pasado, sin olvidarlo, para poder renacer, camino que Robinson ya había transitado en su isla. Fathma ocupa un lugar que no figura en los mapas geográficos ni tiene fronteras fijadas, territorio transcultural en (re)(de)construcción permanente, en un mundo destinado a convertir en realidad la propuesta de Édouard Glissant: edificar “identidades-relación”.

En *Partir*, novela de Ben Jelloun también, publicada en 2006, la historia se sitúa en Tánger, lugar histórico de encuentros e intercambios entre las dos orillas del Mediterráneo, escenario donde coexisten la desocupación, la prostitución, la corrupción y el tráfico, y que mira, a solo 14 kilómetros de distancia, hacia una España expectante y expulsora, cuyas luces nocturnas atraen a los jóvenes reunidos cada noche en el Café Hafa, mientras fuman kif y algunos sueñan con partir, con huir de la pobreza, del hastío, de la corrupción del Marruecos de Hassan II. El drama de la inmigración ilegal, de las horribles muertes en las pateras son imágenes que persiguen y torturan al joven marroquí Hazel durante su navegación por la cultura del otro. En una entrevista el autor afirmó que “se trata de un personaje nuevo en la literatura de la inmigración que lleva en sí toda la violencia y el dolor que implica dejar tu país” (Merino, 2006) y que conduce a este joven a la auto-destrucción. Hazel, su hermana y otros compatriotas moros pensaron que

---

6. En *Étrangers à nous-mêmes*, Kristeva subraya la expresión “être un autre”, he traducido, por este motivo, el verbo *être* en su doble significación de “ser” y “estar”, que creo fundamental para el sentido de la frase. Utiliza el neologismo *humanistement*, por lo que he preferido usar también un neologismo y por eso he evitado el término “humanísticamente”. El destacado es mío.

podrían, a través del *Mare Nostrum*, establecer un *Póntos* hacia el Otro, construir una vida aceptable en la otra orilla, la del Norte, pero terminarán por asumir que la existencia que añoran, con ese “otro que es tan cierto para nosotros como nosotros mismos”, según palabras de Sartre, no está en ninguna tierra fija, isla o continente, sino en un espacio en movimiento y cambio permanentes, como los del mar, que separa y permite al mismo tiempo la comunicación, la relación, la negociación y el diálogo entre identidades y diferencias, entre *Idem* y *Alter*.

Al final de este texto todos vuelven supuestamente a Tánger a bordo del *Toutia*, un barco mágico con nombre de leyenda, una araña convertida en voz que convoca a varios de los personajes que participaron de esta historia de la inmigración, como así también a escritores y personajes célebres (Flaubert, ese “*flot vert*” camerunés, primo de Apollinaire, que trabaja en el transporte de mercaderías; Zola, Don Quijote, M. Panza...), reunidos en el último capítulo titulado “*revenir*”, a volver a las raíces, volver a las fuentes, de la vida y de la ficción, en un espacio flotante, entre las dos orillas, donde no hay discriminación, racismo, prejuicios ni estereotipos, donde no existen “centros” ni “periferias”, donde pueden negociarse y articularse nuevas formaciones que trasciendan el binarismo identitario y cultural. El capitán ha plantado en el barco un árbol en flor, un naranjo o un limonero, imagen perfumada del espacio natal que podrá congregarlos en cualquier “morada”, en “Ningún-Lugar” (Cacciari, 1999: 83). Esta noción de reunión posible de diferentes y de diferencias, como la de las islas del mar en un archipiélago, plantea un espacio donde el centro está en todas partes: “El Mar por excelencia es el archi-pélagos, la verdad del mar, lugar de la relación, del diálogo, de la confrontación entre las múltiples islas que lo habitan, todas distintas del Mar y todas entrelazadas en el Mar, todas nutridas por el Mar y todas arriesgadas en el Mar” (Cacciari, 1999: 23).

En esta navegación que he propuesto, entre islas reales y simbólicas, cada texto a su manera propone una “transversalidad” que significa permanente negociación de la diferencia en la construcción de nuevos espacios de convivencia y diálogo con el otro, que sigue teniendo “el secreto de lo que soy”, de lo que somos como sociedad.

### Obras citadas

- AJAR, E. [seudónimo utilizado por Romain Gary] (1974). *Gros-Câlin*. París, Mercure de France.
- \_\_\_\_\_. (1975). *La vie devant soi*. París, Mercure de France.
- \_\_\_\_\_. (1976). *Pseudo*. París, Mercure de France.
- \_\_\_\_\_. (1979). *L'angoisse du roi Salomon*. París, Mercure de France.
- ANISSIMOV, M. (2004). *Romain Gary, le caméléon*. París, Denoël.
- BAUDRILLARD, J. (1994). *Figures de l'altérité*. París, Descartes.
- BEN JELLOUN, T. (1992 [1991]). *Con los ojos bajos*. Barcelona, Península Narrativa. Traducción de M. Embarek.
- \_\_\_\_\_. (2006). *Partir*. París, Gallimard.

- BONA, D. (2001). *Romain Gary*. París, Folio.
- BONI, T. (1997). “La Tolérance: une disposition permanente nécessaire à la construction d’un horizon d’humanité”. *Mots Pluriels*, Vol I. N° 4. <http://motspluriels.arts.uwa.edu.au/MP497tb.html>
- CACCIARI, M. (1999). *El Archipiélago. Figuras del otro en Occidente*. Universidad de Buenos Aires, Eudeba.
- CHAMBERS, I. (1994). *Migración, cultura, identidad*. Buenos Aires, Amorrortu Editores. Traducción de M. Eguía.
- DELEUZE, G. (1969). *Logique du sens*. París, Les Éditions de Minuit.
- JEANSON, F. (1959). *Sartre par lui-même*. París, Seuil.
- KRISTEVA, J. (1988). *Étrangers à nous-mêmes*. París, Fayard.
- LAFERRIÈRE, D. (2009). *L’énigme du retour*. París, Grasset. Canada, Boréal.
- \_\_\_\_\_. (2002 [1985]). *Comment faire l’amour avec un nègre sans se fatiguer*. Montréal, VLB éditeur, TYPO.
- \_\_\_\_\_. (2005 [1991]). *L’odeur du café*. Montréal, VLB éditeur, TYPO.
- MERINO, C. (2006). “Entrevista a Ben Jelloun en Barcelona”. *El Periódico de Cataluña*, 22/09/2006. Disponible en línea: <http://medios.mugak.eu/noticias/noticia74480>. Consultado: 25/01/2012.
- MOURA, J-M. (1998). *L’Europe littéraire et l’ailleurs*. París, Presses Universitaires de France.
- PATERSON, J. (1999). *L’Autre*. Toronto, Trintexte.
- ROSSE, D. (1995). *Romain Gary et la modernité*. París, Nizet.
- SARTRE, J-P. (1947). *Huis-clos suivi de Les mouches*. París, Gallimard.
- \_\_\_\_\_. (1948). *Les mains sales*. París, Gallimard.
- \_\_\_\_\_. (1951). *Le diable et le bon dieu*. París, Gallimard.
- \_\_\_\_\_. (1973). *Un théâtre de situations. Textes choisis et présentés par Michel Contat et Michel Rybalka*. París, Gallimard.
- TODOROV, T. (1991 [1981]). *Nosotros y los otros. La reflexión francesa sobre la diversidad humana*. México, Siglo XXI. Traducción de Martí Mur Ubasart.
- TOURNIER, M. (1994 [1977]). *El viento paráclito*. Madrid, Santillana. Traducción de E. Lasca.
- \_\_\_\_\_. (1999 [1967]). *Viernes o los limbos del Pacífico*. Buenos Aires, Alfaguara. Traducción de L. Ortiz.
- \_\_\_\_\_. (1986). *La goutte d’or*. París, Gallimard.

## ***L'île à hélice. Utopie et dystopie chez Jules Verne***

**GEORGES A. BERTRAND**

Académie de Limoges

*georgesabertrand@hotmail.com*

### **Mots-clés**

récit d'anticipation - progrès - décadence

### **Résumé**

L'île est un des thèmes verniens les plus fascinants. Nombreux sont en effet les écrits dont une île est le « personnage » principal, mais jamais elle ne sera comme dans l'œuvre qui nous occupe une « création » au sein d'un récit d'anticipation présenté comme tel. Nous insisterons sur l'idéologie vernienne, axée sur le progrès scientifique conduisant à un progrès technique, ainsi que sur l'organisation interne de l'île à hélice permettant en apparence de découvrir une société « parfaite » à la manière de la *République* de Platon ou de l'*Utopia* de Thomas More, soit une cité idéale. Mais tout cela n'est qu'illusion et, de façon ironique ou brutale, Jules Verne, au moyen de diverses intrigues entremêlées, démonte un à un les rouages de cette île qui se révèle être, en réalité, un enfer. L'utopie entrevue n'est alors qu'une contre-utopie. Verne a détruit ce à quoi il avait cru, rejoignant la cohorte des « pessimistes décadents » de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle.

Voici un roman d'anticipation de Jules Verne, *L'île à hélice* (ci-après *ÎH*, édition citée dans la bibliographie), que peu de gens connaissent. Il date de 1895 et est l'un de ses derniers, eu égard à son œuvre très prolifique. On y retrouve ce qui fait l'originalité de l'écrivain, à savoir son imagination sans limite pour la technologie futuriste, son goût pour l'écriture « rebondissante » avec *happy end* (il ne faut pas oublier que le roman sera d'abord publié en feuilleton du 1<sup>er</sup> janvier au 15 décembre 1895 dans le *Magasin d'Éducation et de Récréation*), ainsi que sa propension à se prendre pour le rédacteur, à lui tout seul, de l'ensemble des articles d'une encyclopédie universelle.

L'île est un des thèmes verniens les plus fascinants et les plus ré-

currents, peut-être parce que l'auteur a vécu son enfance sur l'île Feydeau, située sur la Loire, en plein cœur de Nantes et que, écrit sa première biographe et petite-nièce du romancier, Marguerite Allotte de la Fuÿe : «Aux jours de grande crue, il s'imagine que son île natale, arrachée au lit du fleuve va dériver jusqu'à la mer » (Allotte, 1953: 14). Nombreux sont en effet les romans de Jules Verne dont une île est le « personnage » soit principal soit essentiel au déroulement de l'histoire. En effet, à côté de l'Île Lincoln, la fameuse île de *L'Île mystérieuse*, existent l'île Hoste des *Naufragés du Jonathan*, l'île sans nom de *Deux ans de vacances*, sans compter nombre d'autres îles ou îlots aperçus dans de très nombreux voyages ayant la mer comme décor. Mais la caractéristique de toutes ces îles, c'est qu'elles sont naturelles, alors que l'île à hélice du roman éponyme sera, elle, mouvante. En mouvement comme le furent auparavant, le *Great Eastern*, le bateau géant du roman intitulé *Une ville flottante*, ou bien l'immense radeau de *La Jangada*, pouvant supporter un village entier blotti autour de son église. Avec Standard Island, nom de la plate-forme géante de *L'île à hélice*, nous atteignons un nouveau degré dans la démesure, celle qui justifie le titre de cette communication, à savoir les dimensions utopique et dystopique de cet étrange roman.

Que raconte *L'île à hélice* ? : les aventures et mésaventures d'un quatuor de musiciens français conviés à divertir une population d'environ 10.000 habitants vivant à bord d'une plateforme géante propulsée, comme l'indique le titre de l'ouvrage, par des hélices, et appelée Standard Island. Cette île flottante, constituée de 270 mille caissons d'acier de 100 m. de côté chacun, a une superficie de 27 km. « Dans la forme ovale que les constructeurs lui ont donnée, elle mesure sept kilomètres de longueur sur cinq kilomètres de largeur, et son pourtour est de dix-huit kilomètres en chiffres ronds » (*ÎH*, 2005: 97) note Jules Verne. En son centre, une ville, la bien-nommée Milliard City, un parc, un zoo, un observatoire et un Hôtel de ville, et même une « campagne » artificielle. Sur cette île, les habitants sont tous américains, sauf notre quatuor de musiciens et un maître de danse, tous les cinq français, car :

Dans le cours de cette année-là – nous ne saurions la préciser à trente ans près – les États-Unis d'Amérique ont doublé le nombre d'étoiles du pavillon fédératif. Ils sont dans l'entier épanouissement de leur puissance industrielle et commerciale, après s'être annexé le Dominion of Canada jusqu'aux dernières limites de la mer Polaire, les provinces mexicaines, guatémaltèques, hondurassiennes, nicaraguiennes et costariciennes jusqu'au canal de Panama (*ÎH*, 2005: 14).

Ils sont soit catholiques romains, soit protestants calvinistes – chaque communauté occupant une partie précise de la ville –, tous plus riches que les autres, à part un couple de souverains vieux et déchu, passant leurs journées en loisirs infinis, dont les concerts donnés par le quatuor déjà évoqué, leur argent travaillant pendant ce temps sur la terre ferme, américaine, cela va sans dire, là où se trouve d'ailleurs le siège de la société propriétaire de l'ensemble puisque tous ces gens ne sont que locataires de leur somp-

tueux hôtel particulier. Les logements, équipés d'eau chaude et d'eau froide, climatisés, sont distribués le long d'avenues plantées d'arbres, ayant bien sûr, du mal à s'enraciner, où circulent maintes voitures électriques, et menant aussi bien aux écoles, qu'au casino, au théâtre, aux grands magasins, même si ceux-ci ne sont pas trop fréquentés vu qu'on peut faire ses achats à distance :

[...] la plupart des commandes se font téléphoniquement ou même téléautographiquement [...]. Ce qui signifie que nous employons communément le téléautographe, un appareil perfectionné qui transporte l'écriture comme le téléphone transporte la parole, sans oublier le kinétographe qui enregistre les mouvements, étant pour l'œil ce que le phonographe est pour l'oreille, et le téléphote qui reproduit les images (*ÎH*, 2005: 59-60).

Tout le monde vit bien sur cette île, chacun y est sous surveillance médicale automatisée, tout n'y est que fêtes et réjouissances encadrées car il n'existe « ni bars, ni cafés, ni cabarets, rien qui provoque à l'alcoolisme » (*ÎH*, 2005: 104). Par contre, il existe des bibliothèques et des musées proposant moult œuvres d'art acquises à prix d'or, mais sans aucun impressionniste ou futuriste, représentant pour ces gens « la peste décadente » (*ÎH*, 2005: 147). Et Verne d'ajouter fort ironiquement : « Que ces merveilles soient souvent visitées, que les nababs de Milliard City aient le goût très prononcé pour ces productions de l'art, que le sens artiste soit éminemment développé chez eux, ce serait risqué de le prétendre » (*ÎH*, 2005: 147). Bref, cette île artificielle et mouvante préfigure ce qu'on trouve désormais de plus en plus aux États-Unis et ailleurs, ces cités « idéales » pour milliardaires, protégées du monde tel qu'il est, et où tout se veut « parfait ». Nous nous approchons d'une version abâtardie de *La République* de Platon, de l'île Utopia de Thomas More. D'ailleurs certains des éléments de l'une et de l'autre se retrouvent chez Jules Verne, de l'utilité de la gymnastique et de la musique considérées comme nécessaires à une bonne santé chez Platon, au bonheur réduit, chez More, à une absence de troubles dans un monde d'ordre et d'harmonie.

Dans la première partie du livre, la vie sur l'île semble merveilleuse, au sens premier du mot, à savoir surnaturelle, la violence et même la mort semblant abolies : « Pourquoi voulez-vous que l'on meure à Standard Island ?... —Parce que l'on meurt partout... —Pas ici, monsieur, pas plus qu'on ne meurt dans le paradis céleste ! » (*ÎH*, 2005: 255). Standard Island est donc le paradis terrestre retrouvé pour ces chrétiens, catholiques ou protestants. Tout y est si prévu, organisé, « sécurisé », que ceux qui veulent voyager dans le « vrai » monde :

[...] s'y fatiguent ; ils s'y ennuient pour la plupart ; ils n'y retrouvent rien de l'existence uniforme de Standard Island ; ils y souffrent du chaud ; ils y souffrent du froid, enfin ils s'y enrhumant, et on ne s'enrhume pas à Milliard City. Aussi, n'ont-ils que hâte et impatience de réintégrer leur île, ces imprudents qui ont eu la malencontreuse idée de la quitter (*ÎH*, 2005: 154).

La machine a permis le dépassement de l'opposition nomade/sédentaire. L'île à hélice est un territoire déterritorialisé. Surtout que des visites touristiques sont organisées au cours d'escales dans les îles, des réelles, celles-là, rencontrées au cours de la croisière annuelle organisée dans l'océan Pacifique : des îles Sandwich aux Nouvelles-Hébrides, en passant par Hawaï, Tahiti, Samoa, Tonga, les Marquises, les Fidji, etc., îles qui sont possessions anglaises ou françaises. Chaque étape est l'occasion pour Verne de nous décrire très longuement la géographie physique et humaine des lieux, entre faune, flore, habitants, mœurs et coutumes, en s'aidant des ouvrages et encyclopédies disponibles, ne pouvant donc empêcher erreurs et jugements idéologiques. On découvre également sa critique de certains aspects de la colonisation sans que jamais n'en soit remis en cause le principe, estimant que ses méfaits ne sont dus qu'à une mauvaise interprétation du rôle civilisateur que nous sommes censés avoir apporté à l'ensemble des peuples non occidentaux de la terre, comme l'a déclaré Jules Ferry devant les députés français le 28 juillet 1885, alors qu'il était Président du Conseil et ministre des Affaires étrangères : « [...] il y a pour les races supérieures un droit, parce qu'il y a un devoir pour elles. Elles ont le devoir de civiliser les races inférieures. »<sup>1</sup>

C'est ainsi que, par petites touches, il déclare que, certes, « Méthodistes, anglicans, catholiques, luttant d'influence, ont fait œuvre civilisatrice et triomphé du paganisme des anciens Kanaques. » (*ÎH*, 2005: 190), que les peaux nues et tatouées sont maintenant recouvertes « par la cotonnade des missionnaires » (*ÎH*, 2005: 245), mais un peu plus loin qu'aux indigènes :

[...] le costume moderne ne leur sied guère ! Que voulez-vous ? Décence est conséquence de civilisation ! [...] Depuis qu'ils sont habillés plus décentement, les Nouka-Hiviens (une tribu des Marquises) et autres insulaires ont, n'en doutez pas, perdu de leur vigueur native, et aussi de leur gaieté naturelle. Ils s'ennuient, et leur santé en a souffert. Ils ignoraient autrefois les bronchites, les pneumonies, la phtisie... (*ÎH*, 2005: 246).

Jules Verne se permet même d'évoquer :

(des) exterminations d'indigènes par les guerres, de l'enlèvement des individus mâles pour les plantations péruviennes, de l'abus des liqueurs fortes, et, enfin, pourquoi ne pas l'avouer ? de tous les maux qu'apporte la conquête, même lorsque les conquérants appartiennent aux races civilisées (*ÎH*, 2005: 241).

Lancés entre mille stéréotypes pseudo-scientifiques, souvent d'un racisme primaire proférés par nos croisiéristes et/ou par un Jules Verne alternativement narrateur omniscient et commentateur de l'aventure par la voix des musiciens embarqués, ces propos, qui préfigurent ceux qu'on entend aujourd'hui de la part de certains touristes, sont là, comme des signes

---

1. Jules Ferry, dans son discours prononcé à la Chambre des députés française le 28 juillet 1885.

avant-coureurs de ce qui attend l'île à hélice dans un futur plus ou moins proche. Car, même si la technologie ayant permis l'existence prodigieuse de cette plate-forme mouvante autorise chaque habitant, comme l'écrit Henri Lavondès, « de s'affranchir des contraintes de la périodicité saisonnière sans avoir besoin de quitter son domicile » (Lavondès, 1994: 137), il y a bien cet avertissement : « Ceux de nos lecteurs qui voudront bien, par la pensée, s'y embarquer de confiance, assisteront aux diverses péripéties de ce voyage à la surface du Pacifique, et peut-être n'auront-ils pas lieu de le regretter » (*ÎH*, 2005: 111). Et ce « peut-être » est important, Jules Verne multipliant, par petites touches, les indices qui nous font craindre que même si Standard Island semble une création parfaite, le ver ne soit déjà dans le fruit. Il y a ce sauvetage imprévu de naufragés malais qui ne disent rien qui vaille, et puis ce musicien, le violoncelliste, qui, de façon récurrente, tout au long du roman, fait part de son pessimisme, comme lorsqu'un de ses collègues, pour rire, évoque au cours d'une visite à terre la possibilité d' « un massacre général des excursionnistes !... », et qu'il lui répond : « Et cela pourrait bien arriver ! [...] d'une voix funèbre comme s'il eût tiré de lugubres sons de sa quatrième corde » (*ÎH*, 2005: 359). Cette « voix funèbre » n'est-elle pas celle de Jules Verne, qui au soir de sa vie, lui qui a parcouru la majeure partie du XIX<sup>e</sup> siècle, veut témoigner du destin de toute utopie, à savoir son anéantissement. Nicolas Wagner, à propos des *Cinq Cents Millions de la Bégum*, écrivait : « La mort est, sous mille apparences, l'objet fondamental de l'utopie, [...] et en aucune manière, l'avenir, l'espoir ou tout autre “bon sentiment ” » (Picot, 1988: 95).

Au cours de la seconde partie de l'ouvrage, alors que Standard Island atteint des rivages appartenant à l'empire Britannique, les incidents, puis les accidents, et enfin les catastrophes se multiplient, plus graves les uns que les autres. Ces événements seront d'ordre naturel, comme une éruption volcanique, mais la plupart du temps provoqués directement ou non par les hommes, qu'ils soient sur l'Île flottante (dissensions intestines menant à une guerre entre les deux communautés, la catholique et la protestante, et qui amènera la future dislocation de l'île), ou dans son environnement immédiat (attaque de pirates, invasion de bêtes féroces) ou bien encore, sur la terre ferme par un krach boursier qui ruine les propriétaires et par conséquent les locataires de l'île à hélice. Et ce sera la catastrophe finale (mâtinée d'un « happy end » totalement artificiel, inhérent au caractère feuilletonnesque du roman). Un cyclone a en effet éparpillé ce qui restait de l'île et quelques milliers d'habitants, dont les divers héros de l'histoire, ont réussi à se réfugier sur une espèce de radeau qui, par la grâce des vents, accostera en Nouvelle-Zélande. De là, les musiciens, sains et saufs, repartent à San Diego, en Californie, là d'où ils étaient partis un an avant, et où tout sera bien qui finira bien.

On présente souvent, sinon toujours, Jules Verne comme un thuriféraire du progrès technique, un optimiste forcené, un de ces scientifiques qui, au XIX<sup>e</sup> siècle, ont cru que les applications scientifiques allaient apporter le bonheur sur terre. Et la première partie de *L'Île à hélice* est une bonne illustration de cette croyance. Mais dans la seconde partie, l'île est attaquée de l'extérieur, disloquée de l'intérieur par une lutte sans merci pour sa domina-

tion. Rien ne peut empêcher que Standard Island ne soit anéantie aussi bien concrètement que symboliquement. Ce sont les passions humaines, pour l'argent, le pouvoir, dont le religieux, qu'elles soient extérieures ou intérieures à l'île qui amènent sa perte. Et les passions humaines ne peuvent être compatibles avec une utopie.

Trois événements significatifs vont ainsi se succéder, comme des signes annonciateurs de la fin de l'utopie : une altercation avec des militaires britanniques qui pointent leurs canons sur l'île, un débarquement de bêtes sauvages, fauves et sauriens, envoyées par ces mêmes Britanniques (que, décidément, Verne n'aime pas !) et, enfin, l'assaut donné par des pirates malais, barbares et assurément cannibales. L'île se sortira de ces trois mauvais pas, chacun plus grave que le précédent, mais le lecteur, et peut-être même les milliardaires de Standard Island, pressentent que leur « paradis » est condamné. Et comme l'écrit Jean-Pierre Picot : « De l'utopie de la mort, où la mort, élément du cycle naturel, était bannie, on passe à la mort de l'utopie » (Picot, 1988: 103). Jules Verne, en quelques lignes, détruit tout ce à quoi on était persuadé qu'il avait cru, à savoir au progrès technologique, moteur du bonheur universel. Marc Angenot avait intitulé un de ses articles : « Jules Verne, le dernier utopiste heureux » (Angenot, 1979: 18), notant : « Jules Verne est un utopiste sans extériorité, un des derniers écrivains qui aient pu vivre dans l'euphorie industrialiste » (Angenot, 1979: 33). On peut, à la lecture de *L'île à hélice*, ne pas partager cette opinion, et affirmer au contraire qu'il s'agit bien ici d'une dystopie, d'une contre-utopie, l'île paradisiaque se révélant être en réalité un enfer, non pas parce qu'elle le serait devenue sous les coups du sort, mais parce qu'en elle-même, elle contenait les germes de celui-ci, le paradis proposé n'étant qu'illusion. Le « Dieu est mort » de Nietzsche date de 1882, trois ans avant *L'île à hélice*, et l'utopiste du XIX<sup>e</sup> siècle, ne se satisfaisant plus des promesses chrétiennes, avait voulu être le créateur d'un nouveau monde, d'une collectivité quasi-divinisée. Comme l'a écrit Thomas Molnar:

« Ayant pris le parti de nier l'existence d'un Dieu radicalement du monde, l'utopiste découvre que son seul recours est de concevoir un Dieu immanement radicalement identifié avec ce monde, qui est le seul être conscient de lui-même, *créateur* de lui-même et de son environnement : *l'homme* » (Molnar, 1973: 131).

C'est l'action des hommes qui est responsable de l'ultime dislocation de l'île lorsque à un monde utopique fait d'ordre et d'harmonie quasi géométrique a succédé peu à peu le tourbillon, aussi bien naturel des vents tempétueux que dû aux hommes, qui fera tourner l'île comme une toupie.

Le but de l'utopiste n'est plus, comme dans les siècles passés, la perfection transcendante, mais la perfection historique, celle liée à un progrès qui transforme la réalité, et qui a vu son apogée, mais une apogée ambiguë, à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, exactement à l'époque où Verne écrit son roman. Face au positivisme, à l'évolutionnisme et autres divers matérialismes pouvant mener à une société technocratique, puis au totalitarisme, s'est en effet opposé un certain scepticisme quant aux bienfaits de telles idéolo-

gies « optimistes ». Jules Verne, même avant *L'île à hélice*, avait imaginé divers lieux utopiques, idéaux, parfaits et, à chaque fois, ces cités furent détruites, aussi bien dans *L'Île mystérieuse* que dans *Le Château des Carpathes*, *Mathias Sandorf* ou dans le *Voyage au centre de la terre*. À l'optimisme scientifique s'est superposé un pessimisme, fait de peur de la décadence en cette fin de siècle, mais également d'angoisse face au remplacement d'un monde dominé par la croyance religieuse qui avait ordonné le monde et sa compréhension pendant des siècles, par un néant coupé de tout lien transcendantal. Jules Verne ne note-t-il pas dans les toutes dernières lignes de son ouvrage :

[...] on ne saurait trop le répéter, créer une île artificielle, une île qui se déplace à la surface des mers, n'est-ce pas dépasser les limites assignées au génie humain, et n'est-il pas défendu à l'homme, qui ne dispose ni du vent ni des flots, d'usurper si témérairement sur le Créateur ?... (*ÎH*, 2005: 626-27).

Le paradis chrétien, de fait, appartient au passé (il est « perdu ») alors que l'utopie vise à le réaliser, dans l'avenir. Et ce paradis terrestre perdu n'est-il pas en réalité, celui que découvrent les habitants de Standard Island lorsqu'ils accostent dans les îles du Pacifique à la végétation naturelle et luxuriante, contrastant avec celle, artificielle, entourant Milliard City, et surtout lorsqu'ils rencontrent les autochtones qui les peuplent, dont les corps et les visages, les coutumes (dont le fameux cannibalisme) laissent à penser qu'ils appartiennent à un autre temps, qu'ils sont même hors du temps de la science et de la technologie. Ils ont d'autres croyances, d'autres religions, d'autres visions du monde même si l'action parfois musclée des missionnaires colonisateurs a modifié et perturbé celles-ci. Standard Island apparaît donc, comme l'a écrit Corin Braga, un de ces « [...] paradis technologiques (qui) ne sont pas des utopies paradisiaques, mais des anti-utopies infernales, qui, pour le bien et la sécurité de l'humanité, sont censées implorer et disparaître » (Braga, 2010). Et elle disparaîtra, cette île à hélice, à la suite de multiples assauts déjà décrits. Les maîtres du capitalisme qui l'ont créé sont condamnés, eux et leurs créations, car ils ne sont qu'agents du néant, leur quête n'étant plus spirituelle et chargée de transcendance, mais matérialiste et fondée sur le profit. L'avoir ayant remplacé l'être, leurs biens ne peuvent que disparaître tragiquement, dans un océan de catastrophes qui les entraîneront dans leur chute : « Après le krach de la compagnie, le krach de l'île à hélice » (*ÎH*, 2005: 607) s'écrie, à la toute fin du roman, l'un des quatre musiciens.

Et Jean-Pierre Picot de déclarer: « [...] les fantasmes du nationalisme et du bellicisme viennent rappeler qu'en notre monde, il n'est pas de place, étymologiquement, pour l'utopie, si ce n'est dans l'imaginaire et dans l'écriture » (Picot, 1988: 104). Dans l'écriture, par exemple, de ces presque dernières lignes du roman : « À présent, de la merveilleuse Standard Island, il ne reste plus que des morceaux épars, semblables aux fragments sporadiques d'une comète brisée, qui flottent, non dans l'espace, mais à la surface de l'immense Pacifique » (*ÎH*, 2005: 607).

Standard Island devait être un « morceau de planète supérieure tombé en plein Pacifique, un Eden flottant » (*IH*, 2005: 152), elle a disparu et, avec elle, les dernières illusions scientifiques de son créateur. Lorsque Frederic Jameson écrit : « La fonction de l'utopie n'est pas de nous aider à imaginer un avenir meilleur, mais plutôt de nous montrer notre incapacité totale d'imaginer un tel futur, notre emprisonnement dans un présent non utopique sans histoire ni avenir ; (sa fonction est) de nous montrer la clôture du système dans lequel nous sommes, d'une façon ou d'une autre, immobilisés et enfermés » (Jameson, 1971: 111), ne peut-on pas penser que, même s'il est impossible d'imaginer un monde « autre », il existe une multitude de mondes « possibles », ceux entrevus, par exemple, par les habitants de Milliard City découvrant les îles du Pacifique et nécessitant, chacun, un voyage, assurément extraordinaire.

### Références bibliographiques

- ALLOTTE DE LA FUYE, M. (1953). *Jules Verne, sa vie, son œuvre*. Paris, Hachette.
- ANGENOT, M. (1979). « Jules Verne, le dernier utopiste heureux », dans *Science Fiction: a critical guide*, London & New York, Longman, 18-33.
- BRAGA, C. (2010). « Jules Verne et la fin d'une tradition - Du Paradis interdit à l'anti-utopie scientifique — », dans *Phantasma, Universitatea "Babes-Bolyai"*, Facultatea de Litere, Cluj-Napoca, Hongrie. Consulté: 03/03/16.
- JAMESON, F. (1971). *Marxism and Form*. Princeton, Princeton University Press.
- LAVONDÈS, H. (1994). « Jules Verne, les Polynésiens et le motif de l'île mouvante », dans *Journal de la Société des océanistes*, volume 99, numéro 2, Paris, 131-139.
- MOLNAR, T. (1973). *L'Utopie. Eternelle hérésie*. Paris, Beauchesne.
- NIETZSCHE, F. (1982). *Le Gai savoir*. Paris, Gallimard.
- PICOT, J.-P. (1988). « Utopie de la mort et mort de l'utopie chez Jules Verne », dans *Romantisme*, volume 18, n° 61, Paris, SEDES, 95-105.
- VERNE, J. (2005). *L'Île à hélice*. Monaco, Éditions du Rocher.

## **Lina Beck-Bernard, miradas santafesinas en la pluma de una visitante ilustre**

**ADRIANA CRISTINA CROLLA**  
*acrolla@gmail.com*

Universidad Nacional del Litoral

**SILVIA ZENARRUZA DE CLÉMENT**  
*szenarruzaclement@gmail.com*

Universidad Nacional del Litoral

### **Palabras clave**

inmigración francófona - pampa gringa

### **Resumen**

Lina Beck-Bernard llega a Santa Fe en 1857, a un año de la fundación de Esperanza por Aarón Castellanos, y regresa a Suiza en 1862. Dos años después, la curiosidad intelectual de la esposa del importante empresario suizo Beck, responsable junto a Herzog de la fundación de San Carlos en 1858, no disminuye. Las impresiones maceradas en la lejanía florecieron en los textos donde registró sus impresiones y escribió sus ficciones. De estos recuerdos surgieron *Le Rio-Paraná. Cinq années de séjour dans la République Argentine*, publicado en París en 1864, y tres novelas breves que publicó en 1872, bajo el título de *Fleurs des pampas: L'Estancia de Santa Rosa, Telma y Frère Antonio*. Nos referiremos a nuestro trabajo de traducción de las novelas y al estudio que estamos desarrollando sobre esta figura que supo brindar una mirada de extrema lucidez y honda compenetración de las realidades contrapuestas que confluyeron en su experiencia viajera: las de su mundo suizo-europeo de origen y la pampa gringa que aprendió a conocer y valorar durante su residencia en Santa Fe.

Analizar textualidades, voces y prácticas que resultan paradigmáticas nos permite cartografiar algunas figuras que incidieron en la construcción de un saber “locado” al mismo tiempo aclimatado y renovador. Idea que postulamos para la exploración de textos y actores con miradas foráneas, todavía silenciados, o no suficientemente revalorizados en los anaque-

les de nuestra cultura local. La historia de la colonización en tierras santafesinas no puede soslayar las figuras de los esposos Beck-Bernard. Y sin embargo una parte importante de su obra espera ser puesta en valor. Lina Beck-Bernard llegó a Santa Fe en 1857, junto a su marido Charles Beck a un año de la fundación de Esperanza por Aarón Castellanos. Su esposo era dueño, junto a Aquiles Herzog, de una empresa de Colonización con sede en Basilea. Charles no solo se ocupó de los contratos de las primeras familias colonas sino que vino a continuar el proceso, solicitando tierras al gobierno provincial y fundando la colonia San Carlos en 1858.

Dos años después de su regreso a Suiza la curiosidad intelectual de Lina, genuina mujer de letras, no había disminuido. Las observaciones maceradas en la lejanía florecieron en los textos en que registró sus impresiones y ficcionalizó las experiencias vividas en nuestra zona. De estos recuerdos surgieron *Le Rio-Paraná. Cinq années de séjour dans la République Argentine*, publicado en París en 1864, y tres novelas breves que agrupó bajo el título de *Fleurs des pampas: L'Estancia de Santa Rosa, Telma y Frère Antonio*. De estas dos últimas, que hemos traducido al español por primera vez, trataremos en este trabajo.<sup>1</sup>

Tomando como marco teórico comparatista los recorridos trazados por especialistas de los estudios imagológicos, deseamos poner de relieve la lucidez con que la privilegiada viajera “mira” la realidad santafesina de entonces y la tensión que emerge en sus textos entre las realidades contrapuestas que confluyeron en su experiencia: el mundo suizo-europeo y la pampa gringa que aprendió a conocer y valorar.

Es sabido que la imagen del extranjero debe ser estudiada como parte de un conjunto vasto y complejo donde se cincela el imaginario. O más precisamente, el imaginario social en una de sus manifestaciones particulares: la representación del Otro, como nos dice Henri Pageaux (1989, 135). Ahora bien, la imagen del extranjero habla también sobre la cultura de origen, aunque a veces no sea tan explícito o resulte difícil de concebir.

Étudier comment s'écrivent diverses images de l'étranger, c'est étudier les fondements et les mécanismes idéologiques sur lesquels se construisent l'axiomatique de l'altérité, le discours de l'Autre (Pageaux, 1989: 137).

### **Lina: mirada y palabra**

En la escritura sobre la experiencia vivida en Argentina, Lina Beck-Bernard no deja de mostrar sus puntos de vista sobre su concepción de la modernidad y de la superioridad de los pueblos europeos que vendrán, gracias a la inmigración, a promover en estas tierras el progreso vivido en Europa y a sacarlas de la ignorancia y supersticiones ancladas en la tradición española que en ellas se mestizó.

En la primera novela de la trilogía, *L'Estancia de Santa Rosa*, que

---

1. El libro (A. Crolla, ed.) *Lina Beck-Bernard. Trilogía narrativa y ensayos*, que incluye las tres novelas traducidas al español y editado por el Centro de Publicaciones de la UNL, se encuentra en etapa de impresión.

no abordamos en este trabajo, Lina refleja una marcada exaltación de lo europeo (a excepción de la conquista española) como signo de “civilización” y progreso, dejando para lo local el pintoresco salvajismo del indio y del gaucho que caracterizó la literatura de ese siglo:

Es de manifiesto que, en los grandes centros de comercio e industria, el progreso no tiene otro antagonismo que la perezosa indiferencia de las razas criollas. En las provincias del centro, a medida que uno se acerca a los desiertos del Chaco, la civilización tropieza con el elemento indio, personificado de una manera sombría e inalcanzable, y tanto el hombre de la tribu como el hijo del desierto, y el centauro moderno armado con su lanza y su honda, como el *gaucho* que vive en medio de las vastas pampas, lejos de toda irradiación inteligente, hacen culto de la pasividad. No es que este último haya abdicado de todas las austeras virtudes castellanas; es esclavo de su palabra, hospitalario, generoso; pero la sangre que corre por sus venas es la sangre de sus antepasados, los arrogantes andaluces que rechazaron y destruyeron el comercio con los judíos, la industria y la agricultura con los moros, y que, a fuerza de destruir, quemar y destrozarse, no llegaron más que a un único resultado: la transformación de las mezquitas árabes en iglesias católicas. Entre esas razas libres y los propietarios de inmensos rebaños instalados en las pampas, existe una rara solidaridad de instintos, de hábitos, de pasiones a la vez feroces y generosas. Unos y otros convienen admirablemente en rechazar la civilización, que consideran un atentado a su libertad (Beck-Bernard, 1990: 35-36).

*Telma* tiene como marco la cuestión de la abolición de la esclavitud en el Río de la Plata, problemática que atrae vivamente la atención de la autora, ya reflejada en un capítulo de *Le Rio Paraná* que lleva por título “La manumisión de los esclavos”. Allí podemos constatar que los personajes y circunstancias de su novela corresponden a personas y hechos reales, de los que tuvo una apreciación directa y que en comparación con lo que el problema de la esclavitud había provocado en Brasil, pudo generar en ella una mirada más benévola, en correspondencia con los perfiles humanistas que la esclavitud asumió en estas tierras:

[los esclavos]... permanecieron junto a sus amos y fueron amparados y cuidados por ellos hasta la muerte, como lo hemos visto con nuestros propios ojos en casa de algunas familias amigas (Beck-Bernard, 2001: 144).

En el caso de *Telma*, el tema se justifica en la introducción y ocupa tres de los cinco capítulos, con la intención siempre de fundamentar verosimilitud en los hechos:

Le récit que l'on va lire, raconte un épisode de l'émancipation. C'est une humble histoire qui s'est passée, pour ainsi dire, sous nos yeux ; nous n'avons fait que changer quelques noms, et rassembler nos souvenirs (Beck-Bernard, 1872: 113).

En efecto, el personaje que da nombre a la novela es la hija de una

esclava, Natividad, quien abandona a sus dos niños, Telma y Mariano, en la casa del ama. La historia comienza doce años antes, cuando familias enteras de criollos comienzan a quedar abandonadas a su suerte, las casas se tornan desiertas y los cultivos, ahora sin mano de obra, abandonados. Tal el caso de Doña Isabel Gómez y Navarra, dama y patrona de una vasta propiedad en las cercanías de Santa Fe, pujante hacienda que pronto caerá en ruinas, a falta de manos que mantengan la industriosa actividad.

El relato del presente ruinoso contrasta con un *flashback* descriptivo entre la hormigueante vida y los quehaceres habituales en la populosa estancia de otrora y los acontecimientos que dejarán a la propietaria desamparada y obligada a hacerse cargo de los niños: “Vingt ans auparavant, il n’en était pas ainsi” (1872: 115). Telma, con el tiempo, se convertirá en el único sustento de su protectora pues su hermano parte para trabajar en otra estancia y luego será enrolado en las milicias, elemento importante del desenlace.

El proceso de liberación en estas latitudes es para la autora objeto de comparación con el que se llevó a cabo en Estados Unidos, declarando la modernidad de estas decisiones que se anticipaban en modo natural a lo que ocurrirá en el país del norte donde los conflictos perduraban todavía en momentos de escritura de su libro. Los juicios que emite sobre toda la problemática se han formado sin duda durante su estadía en estas tierras, ya que ha podido frecuentar una sociedad santafesina que estuvo directamente afectada por sus consecuencias.

L’affranchissement des esclaves, qui a coûté tant de sang aux États-Unis de l’Amérique du Nord, s’est accompli dans la République Argentine, avec l’esprit de sacrifice et le caractère généreux qui distinguent les créoles espagnols. Cependant, le peu de population, les habitudes du pays, les mœurs hispano-américaines où une véritable bonhomie patriarcale donnait à l’esclave, plus que partout ailleurs, sa place au foyer domestique, le fait important que les esclaves exerçaient à peu près tous les métiers, toutes ces causes réunies, faisaient de l’émancipation une secousse suprême, un vrai tremblement de terre social, qui ne devait laisser après lui que des gouffres béants, des ruines, sous lesquelles gémissent encore, ensevelies vivantes, des existences humaines (1872: 107).

La narradora deplora que el beneficio de una gran causa moral como era la emancipación de los negros provocara esa conmoción social pero reconoce a los criollos la iniciativa generosa que tuvieron en la cuestión de la abolición, ya que no hay que olvidar que tempranamente la Asamblea del año 1813 no decretó la abolición de la esclavitud pero sí la libertad de vientres, lo que constituyó un avance puntual y conceptual al decretar que los esclavos accederían a la libertad cuando contrajeran matrimonio o a la edad de 20 años (varones) o 16 (mujeres) y que se les otorgarían instrumentos de trabajo. Y si bien en Santa Fe hay antecedentes notables, recién se terminó de sancionar la abolición en el artículo 15 de la Constitución de la Confederación Argentina, promulgada en esta ciudad en 1853. En Buenos Aires, no fue sino hasta 1861 que se instrumentó con la reforma de la Constitución Provincial sancionada un año antes.

Al mismo tiempo Lina deja constancia en sus apreciaciones del plan espaciado en esa treintena de años en los que se desarrollaron guerras civiles largas y encarnizadas y del modo como incide el proyecto de una corriente migratoria que dejó de dirigirse hacia América del Norte para abreviar en estos suelos, lo que contraría los cálculos políticos sobre la emancipación.

El ideal humanitario que permea toda la obra de Lina Beck-Bernard se refleja en la percepción que tiene sobre la relación entre el criollo y el hombre de color. Destaca la figura del Brigadier como “el gran General López”, por haberse adelantado mediante una ley provincial aprobada durante su gobierno que otorgaba la libertad a los esclavos en Santa Fe, lo que la lleva a una aseveración errónea sobre el origen genético del general:

Dans la République Argentine, l’absurde et injuste préjugé contre les gens de couleur n’existait pas, et les fils d’esclaves pards ou mulâtres adoptés par leur père créole, jouissaient des mêmes privilèges que leurs frères de race blanche. Le pays doit à ce sentiment de justice inconnu aux États-Unis de l’Amérique du Nord, quelques uns de ses plus nobles citoyens. Nous désignerons entre autres, un des fondateurs de la Fédération, Don Estanislao López, surnommé encore aujourd’hui el *grande general López*, qui a laissé le souvenir des plus pures vertus (1872: 111).

La afirmación de Lina sobre una ascendencia negra o mulata del brigadier Estanislao López (cosa que la historia oficial local nunca registró) llamó nuestra atención y para ello consultamos a dos historiadores santafesinos reputados por su solvencia intelectual. El doctor Luis María Calvo, director del Departamento de Estudios Etnográficos y Coloniales de la Provincia de Santa Fe, nos dijo que “no existe ningún documento para inferirlo. Tampoco hay datos de sus ascendientes maternos como para afirmarlo o negarlo”.

Por su parte, Alejandro Damianovich, profesor de Historia, especializado en Historia Argentina y Americana, miembro correspondiente de la Academia Nacional de Historia y miembro de número en diversas instituciones, nos reconoció haberse sorprendido ante esta consulta. Y nos brindó algunas reflexiones de particular interés, como el que la escritora pudiera haber malinterpretado el matiz semántico despectivo de “negro” a cargo de algún adversario político pues no hacía muchos años de la desaparición física del caudillo cuando Lina reside en Santa Fe, o el color cetrino que evidencia la iconografía sobre el prócer.

La narradora critica el hecho de que la emancipación hecha de golpe haya cortado todos los lazos que unían el estado social y asegura que para reanudarlos harían falta varias generaciones. Sin embargo, su personaje, Doña Isabel, no piensa eso:

Elle crut avec une foi enfantine à l’espérance que le gouvernement donnait aux créoles; savoir que, l’émigration européenne favorisée, patronnée et constituée sur une vaste échelle, comblerait en peu de temps le gouffre qui s’ouvrait sous les pas de chacun. Des bars étrangers se loueraient facile-

ment, et cette terre, maintenant laissée en friche, se couvrirait encore de riches moissons (1872: 136).

Pero, agrega la narradora, esta última expectativa de Doña Isabel no se cumplió para los otrora ricos hacendados, dado que “los europeos que llegaban se agrupaban en colonias o cultivaban aisladamente sus propiedades, unas concedidas, otras compradas” (1872: 137). En consecuencia, las cosechas se perdieron, el ganado fue cercado y plantas y yuyos invadieron las propiedades abandonadas de los criollos, condicionadas a la falta de brazos y a la carestía de víveres. Y ante la miseria general, aun los objetos de valor como la platería pesada y las joyas fueron intercambiados o vendidos a precio vil.

Un dato interesante que podemos recabar de los relatos de Lina y que la historia ha silenciado es el importante desarrollo en la producción del algodón y del tabaco que se dio durante la época de la esclavitud en la pampa santafesina y que por supuesto se destruyó al carecer de mano de obra gratuita y numerosa. Tal como la imagología norteamericana nos mostró a través del cine y la literatura.

Telma aparece retratada en la novela como víctima directa, junto con su ama, del proceso de liberación de los esclavos. La joven mulata es bella, modesta, trabajadora, y cuida con devoción a su ama inválida devenida en madre adoptiva. Visualizada “casi” como una blanca más, el exotismo no se refleja en su figura, retratada según los moldes románticos de las heroínas de la época, sino en contraste con el paisaje de la *Laguna Grande del Salado* (visiblemente la *Laguna Setúbal*):

Sur la plaine, que les teintes du soir commençaient à colorer, la svelte et charmante figure de Telma portant son amphore, se détachait pleine d’une poésie en quelque sorte biblique sur les splendeurs du ciel, d’un azur encore éclatant, et sans le moindre nuage. *La Laguna grande del Salado*, majestueux et immense lac dont on ne peut apercevoir les deux bords, avait la tristesse solennelle de la pleine mer. Ses eaux bleues qui réfléchissaient les teintes du ciel, commençaient à frémir en vagues argentées, sous la brise du soir (1872: 143).

La narradora no solo nos brinda datos interesantes sobre las tareas habituales en las casas criollas sino también sobre el ámbito paisajístico donde se desarrolla la acción, coloreada con elementos ya realistas, ya fantasiosos, pero encuadrada en un marco romántico típico de la época de producción de la novela. Abundan las descripciones pero sobre todo dos llaman nuestra atención e introducen el elemento dramático del relato: una es la quemazón, y otra la peregrinación hacia la Basílica de Guadalupe de Santa Fe. Las quemazones han sido sin duda frecuentes durante el período de estadía de Lina Beck en estas tierras y ella ha sido un testigo azorado de este espectáculo grandioso en el que los vastos regueros de fuego la han impresionado tanto como la flora, la fauna y las costumbres al punto de dedicarles a las quemazones también un capítulo en su libro *Le Rio Paraná*. De la peligrosa trampa de fuego Telma será rescatada por un misterioso jinete que

sale de las profundidades del bosque y la carga a la grupa para depositarla sana y salva en las puertas de su casa. Verá nuevamente al gentil y elegante caballero en ocasión de la fiesta de Guadalupe. Aquí la narración se explaya en los detalles de la peregrinación a Nuestra Señora de Guadalupe, dando un cuadro colorido y vivaz que no dista mucho de lo que se puede ver aún en nuestros días en que esta práctica religiosa mantiene un fuerte sentido identitario.

De tous côtés on apercevait de petites installations très pittoresques. A l'ombre des charrettes, on avait établi des cuisines en plein vent, où l'on bouillissait le *maté*, qui était distribué à la ronde aux gens assis par terre, lesquelles fumaient et devisaient joyeusement. Les magasins de comestibles avaient étalé leurs marchandises; les pastèques, surtout, trouvaient des acheteurs empressés (1872: 161).

Las últimas líneas dejarán, después de las desgracias sufridas, un hálito de esperanza y felicidad para la protagonista. Posible felicidad que está vehiculizada por el trabajo voluntarioso y emprendedor del joven criollo que la ama y que retoma los negocios de un genovés. Vemos aquí toda la ideología de Lina Beck quien simboliza el futuro del país gracias a las corrientes migratorias que por esa época estaban floreciendo en el territorio y que lo harán acceder al ansiado Progreso del cual ella y su esposo son promotores.

*Frère Antonio* es también una novela corta, pero en este caso se cuentan los avatares de un franciscano italiano en misión en estas tierras del sur y el dolor producido por el rescate de una joven que él amó, secuestrada por los indios. Esta historia aparece enmarcada en forma de una carta manuscrita que el Hermano Antonio entrega a un Capitán naufragado en el Paraná y rescatado por los Hermanos del Convento de San Lorenzo. Fray Antonio es enviado a un puesto alejado en las Misiones del Chaco por tener convicciones que, después de estudios teológicos y filosóficos, le hacen dudar de la efectividad del catolicismo. Estos pasajes permiten a Lina Beck, de filiación protestante, como lo hace frecuentemente en sus escritos, formular severas críticas a las prácticas doctrinales del clero católico:

Cette suite de subtilités théologiques sur lesquelles les saints de notre ordre ont écrit des volumes, était peu faite pour m'attirer. Je passai ainsi trois ans à végéter (1872: 194).

Mon christianisme n'avait consisté jusque-là qu'en de vaines formes qui me pesaient comme étant un des moules de la superstition. Je m'adressai toutes les questions terribles que s'adresse l'âme qui pense et qui doute (1872: 197).

En un puesto alejado, la naturaleza hostil de la pampa y de los indios es motivo de reflexiones del personaje, donde permea la mirada de la autora comparando los tipos de existencia de uno y otro pueblo, el europeo, de donde proviene, y el del territorio americano, que está conociendo:

Les Indiens au milieu desquels les Pères Franciscains sont appelés à missionner, sont les restes de ces races infortunées que les premiers conquérants du nouveau monde n'ont su ni vaincre, ni civiliser. L'histoire de toutes les missions chez les peuples barbares, m'avait appris que l'homme policé qui se dévoue à eux oublie trop la méthode divine, dans le mode d'éducation de la grande famille humaine. Cette lente initiation de l'esprit aux faits élémentaires de la vie sociale, ce résultat des siècles accumulés d'une vieille civilisation, nous voudrions le trouver dans ces peuples qui sont restés primitifs comme la nature au sein de laquelle ils habitent. Ainsi, autant le contact immédiat de la création vierge m'avait semblé facile, harmonieux et charmant, autant celui de l'homme barbare m'apparaissait rude et hérissé de difficultés. Ces hordes chez lesquelles l'idée de Dieu existait à peine, ont conservé des anciennes missions Jésuitiques du respect pour la personne du prêtre, mais aucune soumission à ses enseignements (1872: 212).

Es así como la mirada que Lina nos provee sobre este castigado misionero contribuye sin embargo a la reflexión sobre las diferencias entre un mundo en decadencia y de fuertes contrastes sociales y las oportunidades que brinda el nuevo mundo, todavía virginal y potenciador, aun a pesar de la barbarie.

Et cependant, Frère Antonio avait été privilégié. Plus heureux que ceux qu'opprime l'atmosphère viciée de notre vieille société, il lui avait été donné de respirer l'air libre et pur d'un nouveau monde (1872: 233).

Lina comparte esta idea con su esposo quien escribe *La République Argentine* y trabaja denodadamente durante sus veinte años como Cónsul argentino en Suiza, para promover la emigración de los desheredados de su tierra hacia esta zona promisoría del mundo.

La numerosa familia, aquí fuente de miseria y sinsabores, se vuelve en aquellas tierras el elemento más seguro de la propiedad. La repartición y la retribución del trabajo, problema enervante y cuestión candente de nuestra época moderna, se resuelve y se simplifica en las colonias de la manera más natural y pacífica. La tierra como materia prima, los brazos como capitales, por salario los productos del suelo y como equilibrio y elemento ponderable, el libre intercambio de estos productos contra los de la industria y arte utilitario.

Así pues creemos haber emprendido una tarea útil que podrá hacer bien a muchos, presentando a la República Argentina como otra patria para todos aquellos a quienes nuestra vieja Europa es incapaz de alimentar y también a todos los que, por su posición, su inteligencia, sus ideas generosas y filantrópicas, pueden dar un impulso y una ayuda a esta parte de la sociedad a la cual se trata de sacar de la huella polvorienta del pauperismo para hacerla marchar por la vía del verdadero progreso (Beck-Bernard, 2015: 230).

### Obras citadas

- BECK-BERNARD, CH. (2015). *La República Argentina*, Crolla, A. (ed.). Santa Fe, Ediciones UNL. Traducción de Lutecia Piarrou de Campana (revisada por Silvia Clément y Verónica Cerati).
- BECK-BERNARD, L. (2018). *Lina Beck-Bernard. Trilogía narrativa y ensayos*, Crolla, A. (ed.). Santa Fe, Ediciones UNL. Traducción de Silvia Zenarruza de Clément y Verónica Cerati.
- \_\_\_\_\_. (2001). *El Río Paraná. Cinco años en la Confederación Argentina 1857-1862*. Buenos Aires, Emecé Editores. Traducción de J. L. Busaniche.
- \_\_\_\_\_. (1990). *La estancia Santa Rosa*. Santa Fe, Alianza Francesa y Universidad Nacional del Litoral. Traducción de I. Bignon, R. Maître y M. Yost de Passamonti.
- \_\_\_\_\_. (1872). *Fleurs des pampas. Scènes et souvenirs du désert argentine*. Ginebra, F. Richard.
- \_\_\_\_\_. (1864). “L’Estancia de Santa Rosa”. *Revue de deux mondes*, T. 54. París, J. Claye, Imprimeur, 315-361.
- \_\_\_\_\_. (1864). *Le Rio-Paraná. Cinq années de séjour dans la République Argentine*. París, Grassart.
- CROLLA, A. y S. ZENARRUZA DE CLÉMENT. (2015). “Matrices culturales italianas y francesas en el complejo cultural santafesino. Miradas geoestéticas desde la localidad”. En: Crolla, A. (dir.), *Memoria cultural y territorialidad*. Santa Fe, Ediciones UNL, 15-36.
- PAGEAUX, D.-H. (1989). “De l’imagerie culturelle à l’imaginaire”. En: Pierre Brunel et Yves Chevrel (dir.), *Précis de littérature comparée*. París, Presses Universitaires de France.



## De una isla a otra o el viaje identitario en Georges Perec

JAVIER I. GORRAIS  
Universidad Nacional de La Plata  
*jgorrais@hotmail.com*

### Palabras clave

autobiografía - memoria - intertextualidad

### Resumen

El vínculo entre viaje y literatura responde al desplazamiento que implica la escritura: el sujeto se proyecta en la narración de historias que se entrecruzan para edificar la propia. Unas veces, se aísla para reencontrarse en la escritura y cuestionarse desde la ficción. Otras, esta tarea lo coloca en un exilio incesante. Y en ocasiones, aislado de sí mismo, se desdobra en los otros para reconstruirse. Estas instancias se relacionan con la escritura de sí en Georges Perec, en los espacios insulares de *W ou le souvenir d'enfance* (1975) o de *Récits d'Ellis Island* (1980). En ambas obras, busca dar forma a una posible autobiografía intentando recuperar una memoria colectiva, pues las islas guardan la huella de fenómenos que buscaron aislar al hombre y señalan la violencia y el horror. El salto de una isla a otra se advierte en el proyecto creador de Perec respecto de su posicionamiento en el campo literario, donde el diálogo intertextual indica el itinerario y abre relaciones.

En este trabajo se reflexiona sobre el recorrido de la escritura de Perec en algunos de sus proyectos identitarios, particularmente, en aquellos en los que los espacios insulares contribuyen a la producción textual en función de la construcción de una memoria colectiva. En ellos, el vínculo entre viaje y literatura responde al movimiento hacia afuera, desplazamiento exigido por la experiencia de escritura, en la que el sujeto se proyecta en la narración de historias que se entrecruzan para edificar la propia. Tanto la entrega a la escritura, como el arrojarlo en ese espacio configurado por el entramado de diálogos entre ficción y realidad como historias imbricadas,

permiten leer el impulso hacia modos de identificación, por un lado, cuando el sujeto se aísla para reencontrarse y cuestionarse desde la ficción; por otro, cuando esta tarea lo coloca en un exilio constante en contacto con rastros de una posible identidad. Y a veces, se aleja de sí mismo al desdoblarse en la experiencia de los otros para allí (re)constituirse. Estas instancias se aprecian en la escritura autobiográfica de Perec en *W ou le souvenir d'enfance* (1975) o *Récits d'Ellis Island* (1980),<sup>1</sup> donde las experiencias se desarrollan en espacios insulares. En ambas, traza una posible autobiografía intentando, a su vez, recuperar las huellas que organicen los elementos fundantes de una escritura memorial, cuyo fin es la restitución de una memoria colectiva. En estos textos, las islas guardan la marca del aislamiento y recuerdan el horror en la ausencia, en los restos y en cada voz desaparecida.

El salto de una isla a otra también se lee en el proyecto creador de Perec respecto de su posición en el campo literario, donde el diálogo intertextual indica el itinerario y abre relaciones con otros espacios y voces. Un ejemplo es la presencia de *La invención de Morel* (1940), cuya trama es comentada en *La disparition* (1969); a su vez, esta novela argentina, traducida al francés en 1952, motiva la redacción de *WSE*, respecto de las observaciones de un sujeto en una isla, donde la lucha por vivir es rasgo esencial de ese espacio. Si tomamos cada texto literario como una isla, el conjunto de escritos en él congregados se acerca al archipiélago creado por el intercambio infinito entre espacios insulares. El libro de Bioy Casares nos lleva a pensar esta red comunicativa entre textos e islas: por un lado, *La isla del doctor Moreau*, intertexto de *LIM*; por otro, los que este último genera: *Plan de evasión* (1945) y *WSE*.

En la producción perequiana encontramos varios escritos en torno a la práctica autobiográfica que, desde lo ensayístico y lo literario, interrogan las marcas que configuran una vida y elaboran los lineamientos para el reconocimiento en un proceso identitario dirigido a una memoria colectiva. En este sentido, el sujeto construido línea a línea despliega recursos que cuestionan tanto los modos en que se escribe y escribe la vida de los otros, como la forma en que la experiencia literaria responde indirectamente a las exigencias de una escritura memorial y comunitaria. Aludimos a las producciones, estéticas o no, que recuperan las voces calladas o se identifican con la historia de una comunidad de desplazados o desaparecidos. Frente a esa realidad y al pasado que recuerda la imposibilidad, la salida es la exploración de lo indecible, de la falta y del vacío. Ese es el sendero emprendido por Perec en busca de lo ausente: el reconocimiento y la afirmación en una tradición, en una continuidad que sin quiebres ni rupturas le ofrezca un modo de identificación.

La escritura de Perec, que halla la imposibilidad en su origen como constricción para la invención literaria, parte de esa condición para arribar a una representación potencial de su vida y de su pasado en relación con la Historia, cuya huella responde con la dispersión y la diáspora. Por eso, adopta una escritura fragmentaria, producto de las circunstancias en las que

---

1. Empleamos las siglas: *WSE* = *W ou le souvenir d'enfance*; *REI* = *Récits d'Ellis Island*; *JSN* = *Je suis né*; *LIM* = *La invención de Morel* y *LIDM* = *La isla del doctor Moreau*. Las citas corresponden a las ediciones mencionadas en la sección obras citadas.

surge esta práctica, como también la naturaleza del sujeto que, fragmentado, expone su alteridad y se reconstruye en un encuentro con los otros. A su vez, esto se vincula con los restos, resultado de un pasado que dejó esparcidas y desordenadas las referencias para el reconocimiento, la incorporación y la permanencia en una tradición. Estos aspectos se leen en otras producciones de la segunda mitad del siglo XX que, deseando comunicar la expresión de los silenciados por el horror de la Historia, se reúnen en lo indecible.

Si lo indecible aparece como lo incomunicable, expresión sin expresión de un mundo hundido y de voces sofocadas, la escritura deberá exponer la responsabilidad del escritor de hacer emerger de lo lacunario una experiencia que, más allá del acto de escritura, no solo sobreviva y dé cuenta de ello, sino incluso decreta desde esta práctica la imposibilidad de morir para responder ante la ausencia. Esto, desde el habla que trasciende la vida y la muerte, situándose en un indecible que sentencia la permanencia entre figuras espectrales que, según Derrida,<sup>2</sup> asedian la escritura y constituyen al sujeto, afirmando la proyección nómada en un espacio siempre otro, el literario, donde se hace hablar a los muertos. Así, el sujeto y la escritura perfilan su existencia entre la interpelación del otro, el exilio, lo múltiple y la imposibilidad: “L’incessant, le répétitif de l’interminable [...] vérité et erreur, mort et vie” (Blanchot, 1980: 140). Bordes y transgresiones son el destino del escritor y de su escritura:

Écrire [...], c’est [...] récrire, et récrire ne renvoie à aucune écriture préalable [...] Le « re » du retour inscrit comme l’« ex », ouverture de toute extériorité : comme si le retour, loin d’y mettre fin, marquait l’exil, le commencement en son recommencement de l’exode. Revenir, ce serait en venir de nouveau à s’ex-centrer, à errer. Seule demeure l’affirmation *nomade* (Blanchot, 1984: 48-49).

Partiendo del carácter errante de esta escritura abierta al infinito, analizamos la experiencia en los distintos espacios insulares, que en Perec constituyen un archipiélago identitario. Entendiendo los relatos como “parcours d’espaces” (De Certeau, 1990: 170) leemos la construcción de un espacio de identificación de una isla a otra: de la totalitaria de la ficción de *WSE*, cercana a Tierra del Fuego, a la hospitalaria, selectiva y expulsiva Ellis, símbolo de migración y libertad en Estados Unidos y asiento de *REI*, proyecto de Perec con el cineasta y escritor de origen judío Robert Bober. Ambos textos impulsan la exploración de sí, la comprensión del otro en el espacio de la escritura, donde ficción y realidad se retroalimentan instalando un nuevo orden por la invención de una autobiografía potencial.

Dos relatos componen *WSE*: uno, imaginario (el de la isla W); otro, real (evocación de la infancia de Perec, antes y después de la ausencia y muerte de sus padres). El relato ficticio expone la historia de Gaspard Winckler, niño sordomudo, huérfano, perdido en la isla W, y el doble de es-

---

2. Sobre autobiografía, la figura del fantasma y los modos de identificación ver de Jacques Derrida: *Mémoires pour Paul de Man* (1988); *Spectres de Marx* (1993) y *Le Monolinguisme de l’autre* (1996), editados por Galilée.

te, un homónimo que viaja a W en busca del niño y que da testimonio de “*ce monde englouti*” bajo “*le ton froid et serein de l’ethnologue*” (1975: 10).<sup>3</sup> Esta confluencia de relatos alterna no solo los capítulos autobiográficos y ficcionales, sino también historias de la infancia perequiana y de la aniquilación de la vida en la isla W.<sup>4</sup> Esta isla ficticia aparece como un proyecto de sociedad ideal, utópica, cuyo funcionamiento y leyes recuerdan los regímenes totalitarios del siglo xx. En W, la exaltación del deporte rige la cotidianidad de sus pobladores y transforma ese espacio en “*un pays où le Sport est roi, une nation d’athlètes où le Sport et la vie se confondent en un même magnifique effort*” (1975: 92), bajo el mandato de la “*fière devise FORTIUS ALTIUS CITIUS qui orne les portiques monumentaux*” (1975: 92). La vida se destina a la *gloire du Corps*, la vocación atlética determinante, y el reino del Deporte dirige “*les relations sociales et les aspirations individuelles*” (1975: 92). Allí, la existencia de los atletas es una lucha por sobrevivir a un mundo de violencia y castigo, donde la lenta destrucción del hombre nos lleva a la experiencia de los campos de concentración. Una lectura de esta sociedad en paralelo con la Shoah nos permite relacionar lo narrado en W con los testimonios de la vida en la deportación y las prácticas de los SS:

Courir sur les cendrées, [...] dans les marais, [...] dans la boue. Courir, sauter, lancer les poids. Ramper. S’accroupir, se relever. Se relever, s’accroupir. Très vite, de plus en plus vite. Courir en rond, se jeter à terre, ramper, se relever, courir. Rester debout, au garde-à-vous, des heures, des jours, des jours et des nuits. A plat ventre ! Debout ! Habillez-vous ! Déshabillez-vous ! Habillez-vous ! Déshabillez-vous ! Courez ! Sautez ! Rampez ! A genoux ! (1975: 216).

La isla W impone sus normas y su lógica totalitaria, sometiendo a

---

3. Se respeta la bastardilla del original.

4. Señala Perec en la contratapa de *WSE*: “Il y a dans ce livre deux textes simplement alternés; il pourrait presque sembler qu’ils n’ont rien en commun, mais ils sont pourtant inextricablement enchevêtrés, comme si aucun des deux ne pouvait exister seul, comme si de leur rencontre seule, de cette lumière lointaine qu’ils jettent l’un sur l’autre, pouvait se révéler ce qui n’est jamais tout à fait dit dans l’un, jamais tout à fait dit dans l’autre, mais seulement dans leur fragile intersection. L’un de ces textes appartient tout entier à l’imaginaire : c’est un roman d’aventures, la reconstitution, arbitraire, mais minutieuse, d’un fantasme enfantin évoquant une cité régie par l’idéal olympique. L’autre [...] est une autobiographie : le récit fragmentaire d’une vie d’enfant pendant la guerre, un récit pauvre d’exploits et de souvenirs, fait de bribes éparses, d’absences, d’oublis, de doute, d’hypothèses [...]. Le récit d’aventures, [...] a quelque chose de grandiose, ou peut-être de suspect. [...] il commence par raconter une histoire et, d’un seul coup, se lance dans une autre : dans cette rupture, cette cassure qui suspend le récit autour d’on ne sait quelle attente, se trouve le lieu initial d’où est sorti ce livre, ces points de suspension auxquels se sont accrochés les fils rompus de l’enfance et la trame de l’écriture” (1975).

los atletas a un universo de subsistencia, en el que se baten por un lugar en la sociedad y se eliminan para lograr la individualización en lo anónimo. Esta sociedad, entre la vida y la muerte, exhibe sus ruinas: la utopía se vuelve contra-utopía por la perversión. El horror y la degradación cobran protagonismo: la violencia, la muerte y los abusos tornan parasitaria la imagen ideal del deporte, develando obsesión y manipulación. El régimen de W, parábola de lo concentracionario, se describe hacia el final análogamente con el nazismo: desde los grandes desfiles del Tercer Reich hasta los campos y los rostros esqueléticos de las víctimas. Por eso, leemos la denuncia del totalitarismo y del sometimiento del hombre con lógicas de selección, eliminación y privación de humanidad, como en el destino de los atletas de W.

El párrafo que cierra la narración sobre W se conecta con la parte autobiográfica de *WSE*; allí, Perec recuerda la visita a una exposición sobre los campos, donde fotografías reflejan las huellas de la deportación y sus víctimas. Las imágenes se ligan íntimamente al siguiente fragmento y se asocian a las que vemos en los memoriales de la Shoah:

Celui qui pénétrera un jour dans la Forteresse n'y trouvera d'abord qu'une succession de pièces vides, longues et grises. Le bruit de ses pas résonnant sous les hautes voûtes bétonnées lui fera peur, mais il faudra qu'il poursuive longtemps son chemin avant de découvrir, enfouis dans les profondeurs du sol, les vestiges souterrains d'un monde qu'il croira avoir oublié : des tas de dents d'or, d'alliances, de lunettes, des milliers et des milliers de vêtements en tas, des fichiers poussiéreux, des stocks de savon de mauvaise qualité... (1975: 218).

Estos recuerdos de un pueblo oprimido y desaparecido quedan en la memoria de la voz que narra la historia de la isla, pero también en la de los lectores que renuevan en cada lectura el gesto que materializó el silencio dándole voz y cuerpo al pasado de los muertos.

En *WSE*, Perec escenifica sus fantasmas de infancia en la ficción, fijando el relato de la sociedad deportiva en la isla ficticia, que ubica en unas islas reales entre Chile y Argentina. Así, proyecta su fantasía, el rastro fantasmal del horror que lo despojó de la posibilidad de reconstrucción de una tradición, en el lugar del no-lugar, de la imposibilidad, en un espacio que representa la violencia totalitaria. El sujeto, arrojado al examen de los acontecimientos relatados y experimentando desde la escritura el padecimiento de los seres que desaparecen o mueren en el intento de supervivencia, expone las vidas y las voces de figuras espectrales que visitan la práctica escrituraria, hallando su expresión en la literatura.

Este lugar de la ausencia presente, de la muerte que no muere, del fantasma que visita y exige respuesta, el espacio literario, permite el cuestionamiento de la historia de sí y de la Historia para reconocerse y afirmarse en la narración que Perec construye de él y de los otros: entre ficción y verdad, entre restos de una memoria agujereada y suturada, la expresión fragmentaria de un pasado potencial encuentra un modo de identificación. Perec se enfrenta a la ruptura de su probable tradición y de la historia de los otros en la ficción isleña, mientras que en la narración biográfica halla una posi-

ble respuesta a sus fantasías y fantasmas infantiles, a partir de la lectura de *L'Univers concentrationnaire* de David Rousset y de la dictadura chilena:

J'ai oublié les raisons qui à douze ans, m'ont fait choisir la Terre de Feu pour y installer W : les fascistes de Pinochet se sont chargés de donner à mon fantasme une ultime résonance : plusieurs îlots de la Terre de Feu sont aujourd'hui des camps de déportation (1975: 220).

¿Qué viaje identitario realiza esta escritura entre los espacios insulares? Por un lado, *WSE* toma su idea de *LIM*, que a su vez parte de *LIDM*: para llegar a la isla W, la invención literaria atraviesa las islas que configurarían el archipiélago de la creación perecquiana; por otro, del espacio insular ficcional la escritura pasa al delimitado por la realidad: la isla cercana a Tierra del Fuego, donde funcionaron campos de detención durante el régimen de Pinochet, coincidentes en su mecanismo de opresión con W.

De una isla a otra, el viaje identitario de la escritura perecquiana se desplaza, en *REI*, hacia un espacio de sujetos migrantes: la isla Ellis. Lugar que será su no-lugar o su posibilidad de asentar una historia coherente de sí y de los suyos a partir de los otros, del diálogo o de los restos. En *REI*, la exploración personal va desde lo potencial a través de un ejercicio de memoria colectiva, en el que la presencia del otro deviene elemento clave para fortalecer la escritura y para desarrollar su identificación en una narración.

A través del ensayo como reflexión de lo recorrido por su escritura buscando expresar una autobiografía probable, Perec comenta ese proceso en *Je suis né* (1990). Allí, el lector halla textos que, como afirma Lejeune en el prólogo, “éclaircent ce travail de la mémoire et de l'oubli, cette quête d'identité, cette approche d'une nouvelle stratégie autobiographique” (1990: 7), al tiempo que evidencian el modo en que Perec “envisageait l'autobiographie: oblique, multiple, éclatée [...] tournant sans fin autour de l'indicible” (1990: 8). Estos escritos repasan la incansable práctica escrituraria: la autobiográfica desde *L'Arbre* hasta *WSE* en una carta a Maurice Nadeau de 1969; en “Les gnocchis de l'automne ou réponse à quelques questions me concernant”, aparecido en *Cause commune* en 1972, indaga el devenir escritor y confiesa: “j'écris pour vivre et je vis pour écrire” (1990: 71); en “Le travail de la mémoire”, se ocupa de la memoria en relación con sus obras, indagando la memoria personal para construir la colectiva: en estas exploraciones parte de una memoria cultural o generacional para dar forma a esa memoria colectiva, como en *Je me souviens*. También, anuncia *REI*, memoria ficcional, donde el desplazamiento va hacia lo desconocido para inscribirse en lo posible, migración que le hace afirmar: “le travail d'écriture se fait toujours par rapport à une chose qui n'est plus, qui peut se figer un instant dans l'écriture, mais qui a disparu” (1990: 91).

En “Ellis Island. Description d'un projet” reconoce que la isla Ellis representa para él “le lieu même de l'exil, [...] le lieu de l'absence, le lieu de la dispersion” (1990: 98). Este espacio insular, equiparado a la errancia de su escritura, le permitió interrogar su arraigo en ese “non-lieu, cette absence, cette brisure sur laquelle se fonde toute quête de la trace, de la parole, de l'Autre” (1990: 102). La presencia ausente del otro lo lleva a escribir y a

escribirse a través del reconocimiento en los fantasmas que reclaman el ejercicio escriturario y que aparecen en la constitución del sujeto.

Perec, en *REI*, cuestiona la identidad y la judeidad, partiendo de una memoria imposible ligada al exilio. A su vez, presenta la judeidad como comunidad arraigada en ese no-lugar constituido por el error. Perec refiere a la diáspora para hablar de su historia y, así, diseñar una autobiografía imaginaria que exhiba el desarraigo y la discontinuidad, donde la identidad colectiva se define por la falta. La ausencia en los orígenes, herencia del silencio y del vacío legado por la Historia, recuerda la alteridad y el despojo de una tradición, una identidad y un pasado para anclar su propia historia. Perec asume la falta como vínculo de su condición de judío y de la imposibilidad de serlo:

Je ne sais pas précisément ce que c'est qu'être juif, ce que ça me fait que d'être juif. C'est une évidence [...], une marque qui ne me rattache à rien de précis, [...] de concret ; ce n'est pas un signe d'appartenance, ce n'est pas lié à une croyance, à une religion, à une pratique, à une culture, à un folklore, à une histoire, à un destin, à une langue. Ce serait plutôt une absence, une question, une mise en question, un flottement, une inquiétude : une certitude inquiète derrière laquelle se profile une autre certitude, abstraite, lourde, insupportable : celle d'avoir été désigné comme juif, et parce que juif victime, et de ne devoir la vie qu'au hasard et qu'à l'exil (1990: 99-100).

Y en tanto huérfano, comenta en *WSE*:

Je ne sais pas où se sont brisés les fils qui me rattachent à mon enfance [...] Mon enfance fait partie de ces choses dont je ne sais pas grand-chose. Elle est derrière moi, pourtant, elle est le sol sur lequel j'ai grandi, elle m'a appartenu, quelle que soit ma ténacité à affirmer qu'elle ne m'appartient plus. J'ai longtemps cherché à détourner ou à masquer ces évidences, m'enfermant dans le statut inoffensif de l'orphelin, de l'inengendré, du fils de personne (1975: 21).

A través de esta exploración, Perec se construye por medio de los relatos de sí y de las historias de los otros, confirmando lo que Ricœur afirma sobre la escritura de una vida: "l'histoire de chacun est enchevêtrée dans l'histoire des autres [...] c'est ainsi que notre histoire devient un segment de l'histoire des autres" (Ricoeur, 1992). En esta alternancia, la narración de una vida se da en la proyección intersubjetiva en el espacio de la escritura, donde los relatos que el sujeto se ofrece sobre su pasado se reconstruyen por la presencia de las historias y las voces de otros, que en la historia de Perec son los muertos a los que responde desde sus textos para inventar una probable autobiografía de memoria potencial. La escritura permite la interacción en la exposición a la ausencia y en la apertura al diálogo infinito con el otro y brinda al que se escribe una especie de protección. Resguardada en el espacio literario, como en las fortalezas de islas imaginarias, en utopías de aislamiento o en inventos que evitan la desaparición, la búsqueda identitaria

desarrolla los medios pertinentes para nutrir el ejercicio escritural y el asentamiento de sí en el texto. Entre los juegos de lenguaje, el enredo de historias y el indecible par ficción-realidad, Perec crea su lugar como una isla que, como escritor, le pertenece y le posibilita escribir una vida potencial o inventar un relato de sí. Así lo leemos en *WSE*: “J’écris parce qu’ils ont laissé en moi leur marque indélébile et que la trace en est l’écriture: leur souvenir est mort à l’écriture; l’écriture est le souvenir de leur mort et l’affirmation de ma vie” (1975: 59). Si la vida se afirma en la escritura fijando los cimientos para una narración autobiográfica, el sujeto instala en ese espacio la voz de una comunidad silenciada y edifica la memoria (la suya y la del conjunto que le confiere su constitución).

Régine Robin, en *La mémoire saturée*, cuestiona la sobreexposición de la memoria y sostiene que la ficción aporta rasgos nuevos e interesantes. Allí, analiza el proyecto creador de Perec en relación con la memoria y los programas autobiográficos e indaga los modos de desplegar procesos identitarios y de mostrar identidades múltiples que, desde la experiencia literaria y lo fragmentario, modelan el relato de una vida, impulsando, entre realidad y ficción, la resolución de la imposibilidad de establecer una identidad de sí a sí. En ese espacio indecible, la intervención espectral del otro, la invención literaria, los lugares y las historias que interactúan con los escritos de sí son esenciales para poder escribirse. Robin rescata la oportunidad que la escritura restrictiva ofrece para enfrentar la página en blanco: entre la ausencia original y el vacío sin huellas de tinta, Perec lucha con las palabras para materializar la falta y anclarla en el espacio literario orientado hacia una memoria colectiva.

En *WSE* y *REI*, el salto de una isla a otra revela una escritura errante que no cesa de visitar archipiélagos memoriales, narraciones e historias, para recuperarse en sus invenciones. Si las islas son espacios de memoria, leemos los escritos insulares de Perec como relatos que narran el pasado entre historias, restos y recuerdos (reales e imaginados) en modos de identificación, como en la invención de filiaciones literarias para darse una genealogía de sí, una tradición. Este es un trabajo de reescritura, de redescubrimiento y de recuperación, pues la memoria exige esa intervención: “la mémoire est un récit [...] parce qu’elle rentre dans une problématique de la trace et du reste, où le passé est fixé, géré, régi, où il est réaménagé, réécrit, où il est fantasmé” (1989: 48). Una “gestion de traces, [...] de cendres” (1989: 50), que en Perec son referencias para reconstruir su pasado y el de los otros, en el tránsito de una isla a otra.

### Obras citadas

- BLANCHOT, M. (1980). *L’Écriture du désastre*. París, Gallimard.  
 \_\_\_\_\_. (1984). *Le Pas au-delà*. París, Gallimard.  
 DE CERTEAU, M. (1990). *L’invention du quotidien 1*. París, Gallimard.  
 PEREC, G. (1975). *W ou le souvenir d’enfance*. París, Gallimard.  
 \_\_\_\_\_. (1980). *Récits d’Ellis Island*, París, POL.

- \_\_\_\_\_. (1990). *Je suis né*, Paris, Éditions du Seuil.
- RICŒUR, P. (1992). « La souffrance n'est pas la douleur. » *Psychiatrie française*, numéro spécial, juin, Paris.
- ROBIN, R. (1989). *Le roman mémoriel*. Montréal, Le Préambule.



## El cisne ridículo y sublime: Victor Hugo ante el océano de Baudelaire

MARIO RUCAVADO ROJAS  
Universidad de Buenos Aires  
*lahozdecronos@gmail.com*

### Palabras clave

Victor Hugo - Baudelaire - influencia literaria - poesía

### Resumen

“Être un grand poète, mais n’être ni Lamartine, ni Hugo, ni Musset” fue, según Valéry, el desafío que enfrentó Baudelaire al comenzar su carrera literaria. De estos tres, era Victor Hugo quien lanzaba la sombra más larga, y que por tanto exigía un mayor respeto y una resistencia más encarnizada. Este trabajo pretende hacer una lectura de “Le cygne”, el segundo de tres poemas que Baudelaire dedicó a Hugo, a partir de la idea de Valéry y de la tesis, avanzada por Harold Bloom, de que todo poeta se constituye como tal por medio de una lucha con los poetas anteriores. En “Le cygne”, Baudelaire evoca las figuras de Andrómaca, de un cisne en la zona del Carrusel y de una esclava negra arrancada de su África natal para configurar al propio poeta como un exiliado: literalmente, en el caso de Hugo, y virtualmente en el de Baudelaire, que camina por un París irreconocible por las reformas de Haussmann, melancólico pero con firmeza. Hugo queda así reducido a la imagen de un cisne, “ridículo y sublime”, que se encuentra fuera de lugar en la ciudad moderna.

El 2 de mayo de 1857 muere Alfred de Musset; el 25 de junio de ese año sale a la venta la primera edición de *Les Fleurs du mal*. Resulta casi demasiado tentador ubicar en ese momento el fin del romanticismo en Francia, pero la historia literaria nunca es tan prolija. En 1859 fue publicada la “Première Série” de *La Légende des siècles* de Hugo, poemario plenamente romántico que conoció un éxito masivo (su primera edición de seis mil ejemplares se agotó en poco tiempo) y que mereció efusivos elogios de Flaubert y de Théophile Gautier, a quien Baudelaire había dedicado sus “fleurs malades”. En su carta del 1º de octubre de 1859 a Jules Sandeu,

dice Flaubert: “Je suis tout étourdi et ébloui par les deux nouveaux volumes d’Hugo, d’où je sors à l’instant. J’ai des soleils qui me tournent devant les yeux et des rugissements dans les oreilles. Quel homme!” El mismo Baudelaire, que en 1857 había afirmado con Poe que “Un long poème n’existe pas; ce qu’on entend par un long poème est une parfaite contradiction de termes” (Baudelaire, 1884: xiv), se ve obligado a confesar que: “Victor Hugo a créé le seul poème épique qui put être créé par un homme de son temps pour des lecteurs de son temps” (1885: 328).

La recepción de *Les Fleurs*, por otro lado, fue más ambigua. Baudelaire debió enfrentar un proceso por “ultraje a la moral pública” que resultó en una condena y la escisión de seis poemas de la obra. No obstante, y más allá de aquellos que haciéndose eco de una moral puritana y pusilánime denunciaron su supuesta inmoralidad (Gustave Bourdin, J. Habans), el libro fue acogido con entusiasmo por muchos otros. Edouard Thierry escribió en su favor en *Le Moniteur universel* y Gustave Flaubert le escribió a Baudelaire que “depuis huit jours, je le relis, vers à vers, mot à mot et, franchement, cela me plaît et m'enchanté”.

Es casi baladí notar que la influencia posterior de ambos libros ha sido inversa a su popularidad contemporánea. Baudelaire, quien en palabras de Borges “engendró a Mallarmé, que engendró a Valéry, que engendró a Edmond Teste”, ha sido reconocido por gran parte de la crítica como el fundador de la poesía moderna o por lo menos su antecesor más directo; la popularidad de Hugo, mientras tanto, se ha convertido prácticamente en un argumento en su contra. Cuando los poetas modernistas anglosajones, T. S. Eliot entre ellos, alabaron a los poetas franceses decimonónicos por haber abierto la senda de la modernidad poética, se referían a Baudelaire y sus herederos, no al titánico Hugo. La imagen del poeta moderno que el mismo modernismo nos ha legado es esencialmente la de un Baudelaire, un escritor que se dedica por entero a pulir una obra mínima y perfecta; el desenfreno hugolino, ese carácter excesivo y derrochador que produjo una obra casi inabarcable, se vuelve sospechoso desde esta óptica.

Para entender la relación entre ambos, sin embargo, es necesario ir a ese momento en que Hugo dominaba el campo literario, mientras que Baudelaire era solo un pretendiente al trono. Entre ellos existió un respeto mutuo no exento de asperezas, sobre todo por parte de Baudelaire. Hugo apoyó a Baudelaire durante el proceso por ultraje y le escribió: “Vos *Fleurs du Mal* rayonnent et éblouissent comme des étoiles”; pese a ello es poco probable que sospechara que la reputación literaria de Baudelaire acabaría por eclipsar en más de un sentido la suya propia. Por otra parte, y pese a que con frecuencia lo elogió en público, las cartas de Baudelaire traicionan lo que Rosemary Lloyd llama una “envidia corrosiva” hacia Hugo (2005: 173). Se refirió con acidez a *Les misérables* y se quejaba de las cartas que constantemente le enviaba Hugo. Es en sus versos, sin embargo, donde Baudelaire lleva a cabo sus ataques más fulminantes, en particular en tres poemas, aparecidos en la segunda edición de *Les Fleurs*, que están dedicados a Hugo: “Le cygne”, “Les sept vieillards” y “Les petites vieilles”. Paul Valéry define el desafío que enfrentó a Baudelaire de la siguiente manera:

Plaçons-nous dans la situation d'un jeune homme qui arrive en 1840 à l'âge d'écrire. Il est nourri de ceux que son instinct lui commande impérieusement d'abolir [...] «Être un grand poète, mais n'être ni Lamartine, ni Hugo, ni Musset»: Je ne dis pas que ce propos fût conscient, mais il était nécessairement en Baudelaire, – et même essentiellement Baudelaire. Il était sa raison d'État. Dans les domaines de la création, qui sont aussi les domaines de l'orgueil, la nécessité de se distinguer est indivisible de l'existence même (1930: 130).

De las tres sombras a las que, según Valéry, Baudelaire buscaba sustraerse, la más agobiante era la de Victor Hugo, quien dominó la escena poética francesa durante varias décadas. Fue Hugo quien exigió de Baudelaire el mayor respeto y también, la más encarnizada resistencia. Mi intención es realizar una lectura de “Le cygne” a partir de esta intuición de Valéry del antagonismo literario que enfrentó a ambos poetas; un antagonismo, es necesario aclarar, que no se refiere a su relación personal, sino a su relación como poetas y a la tensión entre sus poéticas. Américo Cristófalo, uno de los traductores argentinos de *Les Fleurs*, lo define así: “Comparado con Victor Hugo, prolífico, desbordante, paternalista, Baudelaire es autor de una obra mínima; su intensidad viene de una reserva, de una discreta concentración de fuerzas” (Cristófalo, 2006: XI).

“En los dominios de la creación, que son también los del orgullo, la necesidad de distinguirse es indivisible de la existencia misma”. La frase de Valéry encierra una poética del *agón*, donde los distintos poetas se oponen unos a otros en una lucha por la supervivencia. Harold Bloom ha elaborado una teoría de la literatura que sigue este principio y mi lectura le debe mucho a *The Anxiety of Influence* (1973). Para Bloom, la historia de una encarnación poética, es decir, de la formación de un poeta, es la de una larga guerra en la cual el poeta joven (el “efebo”, para usar su terminología) busca arrancar la prioridad tanto temporal como ontológica al poeta que ha elegido como precursor (aunque más exacto sería decir que el precursor lo ha elegido a él). El efebo, en primer lugar, se descubre a sí mismo en un poeta anterior y este es el comienzo de sus males: “the poet is condemned to learn his profoundest yearnings through an awareness of *other selves* [...] he experiences the shame and splendour of being found by poems –great poems– *outside him*” (1997: 29). El poeta querría ser, como el Satanás de Milton, “self begot, self-rais'd/ by our own quick'ning power” (*Paradise Lost*, V, vv. 860-861), pero sabe en el fondo de sí mismo que no lo es. La angustia que produce esa conciencia es, según Bloom, el principal motor de la gran poesía occidental de los últimos siglos; según esta teoría, la principal motivación de Baudelaire a la hora de escribir era, precisamente, eclipsar a Lamartine y Musset, y por sobre ellos a Hugo.

Para escapar a la influencia del precursor, según Bloom, el poeta efebo lleva a cabo una “dislectura” (*misreading*) de la obra de este, dislectura que tiene como frutos concretos los poemas maduros del poeta. Bloom plantea seis “cocientes revisionistas” (*revisionary ratios*) para describir las maneras en que los poetas buscan escapar a la influencia de sus precursores. El primero, y el que más se amolda al planteo de Valéry, es llamado *clina-*

men por Bloom, quien toma el término de Lucrecio. En *De rerum natura*, se denomina *clinamen* el cambio de dirección o viraje espontáneo que realizan los átomos para chocar unos contra otros, y que vuelve posible el cambio en el universo. En términos poéticos, el *clinamen* representa el gesto por el cual el poeta efebo se aparta de la senda de su precursor y, por lo tanto, el gesto por el cual se constituye a sí mismo como poeta, pues si no llevara a cabo este apartamiento, es decir, si siguiera hasta el final la senda del precursor, nunca llegaría a ser un verdadero poeta, sino solo un imitador.

Es este impulso de distinguirse lo que subraya Valéry: para él, las obras de Hugo y Baudelaire son perfectamente complementarias, pues el segundo buscó hacer precisamente aquello que el primero no hizo, y evitó todo lo que Hugo ya había realizado de manera superlativa. El proyecto de prólogo para la segunda edición de *Les Fleurs* es muy explícito: “Des poètes illustres s’étaient partagé depuis longtemps les provinces les plus fleuries du domaine poétique. Il m’a paru plaisant, et d’autant plus agréable que la tâche était plus difficile, d’extraire la *beauté* du *Mal*”. Dicho en otras palabras “Los poetas anteriores ya tienen conquistado un territorio; ahora me toca a mí hacer otra cosa”. No solo hacer otra cosa, sino hacerla de otro modo: el viraje de Baudelaire no consiste meramente en una elección de temas, sino que permea su lenguaje. Según Valéry, Baudelaire regresa a una prosodia menos libre que la de los románticos; Cristóbal plantea que su verso aparece gobernado por la tensión entre un ritmo del Ideal, herencia de los románticos, y otro del *Spleen*, del que su lenguaje obtiene una mayor dureza.

“Le cygne”, el primero de los tres poemas dedicados a Hugo, es famoso, entre otras razones, porque menciona el Carrousel, y por el verso “Paris change!”, pues son las únicas referencias explícitas a la ciudad en todo el poemario; fuera de ellas, París permanece como un teatro ausente. En “Le cygne”, sin embargo, el poeta tematiza la propia transformación de la ciudad: “Le vieux Paris n'est plus (la forme d'une ville/ Change plus vite, hélas! que le cœur d'un mortel)” (vv. 7-8). Debido a los cambios que sufre la urbe, Baudelaire solo puede ver “en esprit” la feria de animales que antaño había ocupado la zona del Carrousel, y en ella al cisne que se arrastra cerca de un arroyo sin agua. La primera parte del poema introduce la escena urbana y la reminiscencia, mientras que la segunda lleva a cabo una reflexión sobre ellas.

El contexto del poema son las transformaciones llevadas a cabo por el barón de Haussmann a partir de 1852, bajo el gobierno de Napoleón III, que cambiaron por completo la fisonomía de París y le dieron su aspecto moderno. Baudelaire, crítico de la modernidad y sus aspiraciones de progreso (“esa gran herejía de la decrepitud”), construye este poema a partir de figuraciones del exilio. El poema comienza con una apelación a la princesa troyana exiliada: “Andromaque, je pense à vous!”; en la segunda parte del poema la describe “des bras d’un grand époux tombée,/ Vil bétail, sous la main du superbe Pyrrhus” (vv. 37-38). La siguiente figura es la del cisne, que arrancado de su hábitat natural no tiene dónde humedecer sus alas. Luego se menciona a Ovidio, paradigma del poeta exiliado. Ya en la segunda parte, el poema ubica a su yo lírico en el lugar del exiliado: “palais neufs, échafaudages, blocs,/ Vieux faubourgs, tout pour moi devient allégorie”

(vv. 30-31); la ciudad nueva convierte al poeta nativo en un extranjero. Luego de mencionar de nuevo al cisne y a Andrómaca, Baudelaire expande la red de sus referencias: primero habla de la esclava africana, que añora las palmeras africanas, y luego piensa “À quiconque a perdu ce qui ne se retrouve/ Jamais!” (vv. 45-46), para finalizar con un lamento por los marineros olvidados en una isla, por “Aux captifs, aux vaincus!... à bien d’autres encor!” (v. 52).

No es exagerado plantear que el poema constituye, en su totalidad, un ataque contra Hugo: resulta evidente que la mayoría de las referencias al exilio llevan de vuelta a él. El poema le fue dedicado en un momento en que Hugo vivía en la isla de Guernesey, en el canal de la Mancha, exiliado por su oposición a Napoleón III. Al incluirlo en una serie que incluye a los prisioneros, a los vencidos y a otros más, Baudelaire baja a Hugo del pedestal en que este se colocaba como poeta y profeta para ubicarlo en el mismo nivel de aquellos a quienes Hugo glorificó con frecuencia, pero de quienes se consideraba radicalmente distinto. Para decirlo de otro modo, en “Le cygne” Hugo deja de ser el autor de *Les misérables* para convertirse en un miserable más. Vale la pena recordar la actitud paternalista de la que siempre hizo gala Hugo hacia las masas parisinas; también, que en 1848 ambos poetas estuvieron en bandos opuestos en las barricadas.

Puede verse a Hugo en la figura de Ovidio, también exiliado por un emperador, y asimismo en el marinero del penúltimo verso, olvidado en su isla del Canal de la Mancha. Tampoco es imposible que las alusiones a Andrómaca y a la esclava busquen feminizar la figura de Hugo, mujeriego inveterado. No obstante, la figuración principal es claramente la del cisne que da título al poema. El cisne, pájaro ideal de los románticos, es descrito como un exiliado, “ridicule et sublime/ Et rongé d’un désir sans trêve!” (vv. 35-36), y no encuentra su lugar en la ciudad moderna. Se ha convertido en un anacronismo. He aquí la estocada final de Baudelaire: Victor Hugo, el gran poeta francés, es un viejo pájaro que no logra adaptarse a los tiempos que corren; las aguas en las que antes nadaba han desaparecido.

La estrategia de Baudelaire no carece de riesgos ni de paradojas, pues no es solamente Hugo quien aparece afectado. Como ya se dijo, Baudelaire se ubica a sí mismo dentro del grupo de los exiliados; es decir que para llevar a cabo su operación crítica, Baudelaire disminuye a la propia figura del poeta y, por consiguiente, a sí mismo. Este movimiento se acerca bastante al tercero de los coeficientes revisionistas de Bloom, la *kenosis*, que busca afirmar la discontinuidad respecto del precursor. Bloom toma la palabra de San Pablo, que la usa para referirse al vaciamiento de sí mismo que realiza Cristo cuando acepta pasar de la condición divina a la humana. En la *kenosis*, “The later poet, apparently emptying himself of his own afflatus, his imaginative godhood, seems to humble himself as though he were ceasing to be a poet” (1997: 14-15). Esta reducción, sin embargo, nunca es absoluta, pues es llevada a cabo respecto de un precursor, quien es vaciado en mayor medida que el poeta efebó. Baudelaire, como se dijo, niega la condición vática del poeta, y lo convierte en un exiliado más, junto a la multitud de los vencidos. Esta reducción cierra la posibilidad de asumir el rol de profeta, pero esa posibilidad no es necesaria para el proyecto poético

de *Les Fleurs*; es más, es antitética respecto de este. Para Hugo, al contrario, esa posibilidad es absolutamente esencial, y precisamente por eso Baudelaire puede usar su clausura como un arma contra su precursor. Su visión desencantada y escéptica se convierte en una superioridad frente al maestro.

No es baladí insistir en la oposición de Baudelaire a la idea del progreso, fundamental para la ideología dominante en la Francia del Segundo Imperio y para el propio Hugo. La estructura diacrónica de *La Légende* supone que hay una evolución en los asuntos humanos, y que la historia es un ascenso progresivo. No es exagerado decir que Hugo creía en la salvación universal, claro que en una versión secular de esta: tarde o temprano la humanidad conquistaría sus vicios y alcanzaría una felicidad plena (como vemos en “Plein ciel” al final de *La Légende*). En *Les Fleurs*, en cambio, Baudelaire busca mostrar aquello que su época ha olvidado: el Mal. Para Baudelaire, el pecado original es una realidad más poderosa que cualquier progreso, y por eso la humanidad tiene como único destino posible la decadencia. (“Les sept vieillards” y “Les petits vieilles” remarcan esto con sus imágenes de una vejez no venerable sino decrepita.)

En “Le cygne” abundan las alusiones marinas y no solamente por influencia hugolina. En este poema, Baudelaire equipara el progreso con la decadencia, e imagina a ambos como un océano que avanza implacable, barriendo con todo. Ante esa marea, la memoria opera como un baluarte: París cambia más rápido que un corazón, y sus habitantes, Baudelaire entre ellos, se aferran a recuerdos o referencias culturales que sirven de islas y permiten preservar algún escombros frente a la corriente. Algo parecido hace Hugo con *La Légende*, donde vierte la historia de la humanidad en alejandrinos para construir algo que parecía imposible: una épica contemporánea. Pero no toda resistencia es equivalente. Mediante su juego de espejos, donde cada exiliado refleja a los demás, Baudelaire se eleva a sí mismo mientras rebaja a Hugo. Este último es, en ese momento, un exiliado literal. Si aceptamos la preferencia romántica por lo exótico, el marinero abandonado en su isla es más noble que el habitante de la ciudad. Pero Baudelaire convierte esta posible fortaleza de su adversario en una debilidad y su debilidad, en fortaleza. Elegir la ciudad, el sitio de la verdadera lucha al ser el epicentro de lo moderno, se vuelve una prueba de audacia, y allí la poética de Hugo se encuentra tan poco a gusto como el cisne que arrastra sus plumas sobre el suelo empedrado. El océano es el lugar de la imaginación hugolina, pero su momento ha pasado (“Le voyage”, último poema de *Les Fleurs*, subraya este punto). El ritmo del Ideal ya no puede prescindir del *Spleen*. Dada la influencia posterior que tuvo *Les Fleurs*, resulta evidente el éxito de esta operación. Es Baudelaire, y no Hugo, quien lleva a cabo la resistencia más audaz en el corazón de lo moderno, resistencia que permite al poeta joven arrebatar a su precursor la preeminencia poética.

## Obras citadas

BAUDELAIRE, CH. (2006). *Las flores del mal*. Buenos Aires, Colihue. Traducción, introducción y notas de A. Cristófalo.

\_\_\_\_\_. (1884). “Nouvelles notes sur Edgar Poe”. En: Poe, Edgar, *Nouvelles Histoires extraordinaires*. París, A. Quantin, i-xix. Traducción de Ch. Baudelaire.

BLOOM, H. (1997). *The Anxiety of Influence*. Nueva York, Oxford University Press.

FLAUBERT, G. *Correspondance*. Centre Flaubert, Université de Rouen. Disponible en: <http://flaubert.univ-rouen.fr/correspondance/>.

LLOYD, R. (ed.). (2005). *The Cambridge Companion to Baudelaire*. Cambridge, University Press.

STEINER, G. (2013). *After Babel: Aspects of Language and Translation*. Nueva York, Open Road Media.

VALÉRY, P. (1930). “Situation de Baudelaire”. En: *Variété II*. París, Gallimard, 129-133.



## **La Venecia de Proust y de Mann: la poética de las máscaras y del erotismo**

FRANCISCO SALARIS BANEGAS  
Universidad Nacional de Córdoba  
*franciscosalaris@gmail.com*

### **Palabras clave**

Venecia - máscaras - obra - belleza

### **Resumen**

El despliegue de los lugares geográficos en *En busca del tiempo perdido*, de Marcel Proust, resulta fundamental porque condiciona las reflexiones del narrador. En este sentido, el viaje a Venecia que Marcel realiza en el sexto tomo de la novela (*Albertine desaparecida*) puede pensarse como una síntesis de los núcleos problemáticos de la obra: Venecia es la ciudad de la seducción, la tentación y el encubrimiento. Sus máscaras esconden la identidad conflictiva de los personajes de Proust, profundamente corroídos por el deseo de placer (homo)sexual. En la novela *La muerte en Venecia*, de Thomas Mann, Venecia es también el espacio donde se desatan los instintos del amor, el sexo y el arte. Gustav von Aschenbach se enamora de Tadzio, un adolescente, y decide prolongar su estancia en Venecia a pesar de que reina la peste. La Venecia de Mann se acerca, así, a la de Proust, aunque con diferencias notorias, que hacen a las particularidades de los dos autores. El trabajo propuesto tiene por objetivo investigar cómo se construye Venecia en *Albertine desaparecida* y en *La muerte en Venecia*, teniendo en cuenta que esto puede aportar líneas de análisis para comprender la poética de Mann y la de Proust.

“No conocía Venecia, sino la teoría sobre Venecia” (Svevo, 2010: 407), dice sobre el señor Arghios el narrador de “Corto viaje sentimental”, cuento largo de Italo Svevo. Y es que Venecia ha dejado de ser una ciudad meramente real para convertirse en una ciudad-símbolo, que interviene activamente en programas estéticos. Thomas Mann habla de la “improbabilidad” de Venecia: es una ciudad artificial, construida sobre el agua y

diseñada como un laberinto, que actúa como una metáfora de la obra de arte.

Como apunta Martin Nies en su libro *Venedig als Zeichen. 1787-2013* (2014), Venecia es un símbolo espacial (*Raum-Zeichen*), que con el fin de la República se convierte en una metáfora de la decadencia. La simbiosis entre la tierra y el agua, entre lo artificial y la naturaleza, crea una hibridez espacial que tiene su correlato también en una hibridez cultural: el eclecticismo arquitectónico, la convivencia entre elementos occidentales y orientales. Nies indica que la importancia y la diversidad del arte en Venecia hacen que las historias que la toman como ambiente se ocupen de la reflexión estética, tal como ocurre en los textos de Proust y Mann.

Las máscaras son, quizá, los objetos más representativos de Venecia. El arte, en este punto, se torna simulacro: se trata de que la artificialidad oculte las verdaderas identidades, de que el parecer y el ser nunca coincidan. Lo que se ve es pura superficie, pura máscara, y el anonimato y la confusión que esto produce hacen de Venecia la ciudad del permanente erotismo. El deseo de Venecia es una constante de toda la obra de Proust, y llega a rivalizar, en muchas oportunidades, con el deseo celoso que el narrador Marcel siente por Albertine. El poder de seducción es tan fuerte que resulta imposible escapar: Venecia es también la ciudad-laberinto. En sus callejas intrincadas se pierden los turistas que quieren ir a Rialto o a San Marco, y esto funciona como una metáfora de la desorientación del individuo. Como se verá en las obras literarias que se tratarán, la entrada a Venecia no garantiza la salida, porque la misma ciudad es *otra*, y exige —en palabras de Nies (2014: 15)— la superación de una frontera (*Grenzüberschreitung*), una disposición especial y un despojo para ser visitada. La improbabilidad de la que hablaba Thomas Mann tiene que ver con esta alteridad, que sitúa al sujeto ante lo desconocido y lo inseguro.

Trabajaremos con dos obras que toman a Venecia como una parte funcional y participativa del efecto literario. En *La muerte en Venecia*,<sup>1</sup> de Thomas Mann, el escritor Gustav von Aschenbach viaja a Venecia para escapar del vacío literario que lo sobrecoge, y allí conoce a Tadzio, un joven que se convierte en símbolo de la Belleza y el deseo. El segundo texto por analizar es un capítulo de *Albertine desaparecida*, sexto tomo de *En busca del tiempo perdido*, de Marcel Proust: “Séjour à Venise”. La noticia de la muerte de Albertine lleva a Marcel a realizar su tan ansiado viaje a Venecia, donde se entrega a los juegos de la seducción y el erotismo. Como complementación a este fragmento, se trabajará también con algunos aspectos de los otros volúmenes de *BTP*, en especial con *El tiempo recobrado*. La comparación de las obras servirá para pensar las posibilidades literarias que provee la utilización de ciertos espacios, y para conseguir un acercamiento a la poética de los dos autores.

### La Venecia de Mann: juventud, belleza y muerte

---

1. En este trabajo se emplearán las siguientes siglas: *MV* = *Muerte en Venecia*; *AD* = *Albertine desaparecida*; *BTP* = *En busca del tiempo perdido*. Las citas corresponden a las ediciones mencionadas en la bibliografía.

Tras ver a un hombre misterioso en el Jardín Inglés de Munich, Gustav von Aschenbach se siente sobrecogido por unas irrefrenables ansias de viajar. Aschenbach está disconforme con sus obras, que perdieron el fervor de la juventud y que se hacen cada vez más burguesas. La fama, la rutina y la vejez corroen su vida, y viajar supone la única promesa de recuperar el ardor juvenil.

La vejez, que acerca al hombre a la muerte y mecaniza el trabajo de Aschenbach, es aquello que debe ser encubierto, disimulado tras las máscaras que ofrece Venecia. En este sentido, el encuentro de Aschenbach con el anciano ebrio, en el barco que los conduce a la ciudad, resulta clave, porque despierta el asco del protagonista pero a la vez profetiza lo que le ocurrirá. Al principio, cree que se trata de un muchacho, “Pero en cuanto Aschenbach lo hubo observado con más detenimiento, se percató, no sin terror, de que se trataba de un falso joven” (*MV*, 23). El anciano se disfraza para intentar ser uno más entre un grupo de jóvenes, y Aschenbach se asombra de que aún no haya sido descubierto. Este desconcierto tiene su contrapartida en el capítulo quinto de la novela, cuando Aschenbach mismo sucumbe a las máscaras y se deja maquillar, teñir y ataviar como el anciano que tanto le había repugnado. La diferenciación espacial, entonces, resulta reveladora: el barco es un espacio en tránsito, que aún no ha sorteado la frontera y, por lo tanto, no se encuentra sometido a las leyes del simulacro. Venecia, por otra parte, absorbe a Aschenbach y lo dota de la máscara necesaria.

Lo que produce el cambio fundamental en Aschenbach es, sin dudas, la aparición de Tadzio. Joven y fervoroso, Tadzio se acerca mucho a los modelos de belleza clásica, lo que enamora a Aschenbach, quien acaba sacrificando su vida al riesgo de la peste solo para no dejar de verlo.

Aschenbach también percibe la fragilidad de Tadzio, sobre todo en una frase que puede ser la clave de toda la novela: “Es enfermizo, probablemente no llegará a viejo” (*MV*, 79). La observación alegra al escritor, porque intuye que la muerte alcanzará a su amado antes que la belleza de su cuerpo se corrompa. Curioso es que la Belleza esté encarnada en un muchacho pero, como veremos en el análisis de la obra de Proust, la homosexualidad encuentra un cómodo lugar en Venecia, porque supone a la vez una máscara y un permanente rozamiento a lo prohibido.

En Venecia, Aschenbach encuentra la Belleza que tanto buscaba, aquella cuya carencia le impedía escribir cosas de su agrado. La contemplación de la Belleza, como explica el intertexto platónico, es el único camino que el hombre tiene para acceder a lo espiritual, y supone un deslumbramiento que puede resultar excesivo para los ojos: “Sócrates instruía a Fedro sobre el deseo y la virtud. Le hablaba de los ardientes temores que padece el hombre sensible cuando sus ojos contemplan un símbolo de la Belleza eterna” (*MV*, 58). Luego de admirar a Tadzio y de reflexionar sobre la Belleza, a Aschenbach “súbitamente lo asaltó un deseo de escribir” (*MV*, 59). La Belleza parece ser, en *MV*, el motor de la escritura, y Venecia le permite a Aschenbach volver a escribir con el ardor de antes, a la vez que cataliza su muerte. La peste invade las calles, y Aschenbach, que es el único que termina conociendo el secreto, decide callar y quedarse. Sus últimos momentos

en Venecia son confusos y tortuosos, y la laberíntica disposición de las calles venecianas se traslada también a su mente. La fruta que le produce la muerte es una fresa, paradójico símbolo de la juventud y de la vida (Ingmar Bergman también juega con este simbolismo en su película *Fresas Salvajes*); así, el contacto con la Belleza se perpetúa y es la causa directa de su fin.

La Venecia de Mann se ha leído en muchas oportunidades como una metáfora de la muerte: se trataría de una suerte de *mise en scène* simbólica de la muerte de Aschenbach, que comienza dándole una moneda al barquero que lo lleva a Venecia –Caronte–, y termina su vida viendo a Tadzio –personificación, también, de la muerte– que lo invita a seguirlo con un gesto de mano, mientras desaparece en el mar. La *Grenzüberschreitung* se cristaliza, según estas propuestas interpretativas, en una experiencia vital; es una forma metafórica de sucumbir a la Belleza, de recuperar la escritura e, inevitablemente, de acabar muriendo.

### La Venecia de Proust: infancia, inversión y memoria

Ma mère m'avait emmené passer quelques semaines à Venise et –comme il peut y avoir de la beauté aussi bien que dans les choses les plus humbles dans les plus précieuses– j'y goûtais des impressions analogues à celles que j'avais si souvent ressenties autrefois à Combray, mais transposées selon un monde entièrement différent et plus riche (*AD*, 338).

Así empieza el capítulo tercero de *Albertine desaparecida*, llamado “Séjour à Venise”. La Venecia de Marcel es una suerte de reactualización de Combray, del mundo de la infancia donde el narrador veía despertar todos sus sentidos, aunque Marcel ya no es el mismo chico enfermizo y atormentado de antes. Venecia es un punto de inflexión en la obra de Proust, porque por primera vez Marcel consigue apaciguar sus celos hacia Albertine y cultivar sus deseos eróticos, alinéandose así con los demás personajes proustianos, descarnados e impúdicos.

El deseo de Venecia recorre toda la obra, pero no puede concretarse porque los celos de Marcel hacia Albertine le impiden viajar. La cárcel que poco a poco va creando en torno a la prisionera, a Albertine, también es una cárcel en la que él mismo está atrapado. Como observa Vincent Teixeira, “La ville et la femme apparaissent dans un rapport de forces: le narrateur doit choisir entre les deux, ce qui place la ville de Venise du côté de la féminité, car elle apparaît comme une autre femme, une rivale d'Albertine” (Teixeira, 2006: 6). Recién cuando Albertine muere y es olvidada, Marcel decide viajar a Venecia, donde, bajo una suerte de capa de exotismo oriental, mantiene relaciones pasajeras con diferentes campesinas.

La madre de Marcel es uno de los motores de *BTP*, desde la primera escena de “Combray”, cuando su saludo nocturno significaba la única posibilidad de un sueño tranquilo. Venecia se conecta con Combray porque la vida del narrador vuelve a estar bajo influjo materno. La escena final de “Séjour à Venise” muestra a un Marcel que hace todo lo posible por separarse de su madre, que retorna a París, pero, luego de unos momentos de fir-

meza, no tolera la ruptura y corre a la estación, justo a tiempo para tomar el tren adecuado.

Mientras que en *MV* las máscaras intentaban ocultar el desgaste de la edad, en la obra de Proust la homosexualidad es el eje articulador del juego del disimulo. Los homosexuales son los “invertidos”, y aunque a primera vista no despiertan la curiosidad del narrador, lo cierto es que acaban convirtiéndose en una ineludible paranoia: muchos de los personajes son invertidos, o al menos caen bajo la feroz sospecha de Marcel. Los celos se concentran, de esta manera, en las personas del mismo sexo, que ejercen una atracción mucho más fatal que las del sexo opuesto. La homosexualidad –o bisexualidad– de Albertine nunca es confirmada por Marcel, pero se convierte en una obsesión, que devora el amor verdadero y sitúa la “inversión” como tema central de la obra. La muerte de Albertine pone fin a los desvaríos de Marcel, pero solo para introducirlo en un ámbito que hace de la inversión su característica más íntima: Venecia. Venecia puede pensarse como un símbolo de toda la obra de Proust, porque representa la inversión de los personajes, pero también la duda y la postergación permanentes. Es luego de su estadía en Venecia cuando Marcel intuye que su íntimo amigo, Robert de Saint-Loup, ha comenzado a interesarse por los hombres, sumándose así a una lista interminable de nombres. El invertido máximo es, sin embargo, el barón de Charlus. De manera opuesta a Aschenbach, el fervor juvenil de Charlus no ha disminuido en lo más mínimo, y en el último tomo de la saga, *El tiempo recobrado*, lo encontramos sometido a prácticas sadomasoquistas, intentando saciar el placer hasta en los últimos momentos de su vida.

En cierto momento de “*Séjour à Venise*”, el narrador recibe una carta que cree que es de Albertine, y recién hacia el final del capítulo cae en la cuenta de que había confundido las iniciales, y de que la remitente era en realidad Gilberte. Este equívoco impregna la estadía en Venecia, porque la infructuosa reaparición de Albertine hace ver a Marcel que el tiempo ha hecho su trabajo, y que los celos ya no tienen la intensidad de antes. Albertine parece volver de la muerte para recuperar su puesto perdido, pero esto termina siendo otra fantasmagoría, otra máscara de Venecia. “*On devine en lisant, on crée*” (*AD*, 383) es la reflexión de Marcel: la lectura también es puro simulacro, pura ficción. Esta observación, que también podría aplicarse a todo *BTP*, establece un paralelismo entre Venecia y la literatura, puesto que ambas son productoras de simulacros.

La resistencia de Marcel a la hora de abandonar la ciudad se asemeja a la de Aschenbach, aunque no puede concretarse. El mundo materno acaba triunfando por sobre el mundo del erotismo, y Marcel corre a tomar el tren con su madre. Sin embargo, esto que ocurre en el nivel de los hechos toma un rumbo muy distinto en la dimensión que trabaja Proust: el tiempo. Venecia queda tan presente en el recuerdo del narrador que solo necesita un estímulo para retornar. En *El tiempo recobrado*, el narrador advierte un desnivel en el jardín de los Villeparisis, que le recuerda los desniveles del suelo de la Basílica de San Marco. Esta aparente nimiedad desencadena, sin embargo, la noción del tiempo que recorre toda la obra, y que tiene su expresión más conocida en el episodio de la magdalena: la memoria funciona

como un objeto de juntura, como un punto de unión mucho más fuerte que cualquier otro. Es recién con el recuerdo de Venecia como el narrador descubre la necesidad de crear una obra que se ajuste a los condicionamientos de la representación más sincera de la experiencia personal: la memoria. De Venecia, entonces, nunca se puede escapar, porque permanece como un recuerdo ineludible en la memoria, herramienta necesaria no solo para organizar la vida, sino también, como dice Magris sobre Svevo, para corregirla (Magris, 2012).

## Conclusiones

*BTP*, además de ser una de las mayores narrativas del yo, puede pensarse también como un *Bildungsroman* moderno, en el que el desarrollo del protagonista culmina en la creación de una obra literaria. En *El retrato del artista adolescente* de Joyce, el mismo nivel de la narración acompaña la maduración de Dedalus y su obra; en la novela de Proust, la experiencia personal –organizada y corregida por la memoria– es el motivo y la causa de la obra literaria, que a su vez se ocupa de esa misma experiencia personal. La obra buscada acaba siendo la misma obra que documenta la búsqueda, porque la memoria es la forma más eficaz de introducir al sujeto en la narración. Marcel es un escritor tardío, que fracasa hasta que se da cuenta, en su madurez, de que su obra maestra es su propia vida. Venecia es un paso imprescindible para este reconocimiento, porque revela con su laberíntica perdurabilidad el mecanismo del tiempo humano.

Mientras que la vejez de Marcel es productiva porque da origen a la obra, la vejez de Aschenbach es improductiva, y sus posibilidades de literatura poco a poco van desapareciendo ante el deslumbramiento que simboliza Tadzio. No se trata de la revelación de que la experiencia personal puede ser literatura, sino de una Belleza que simula el renacer del fervor juvenil, pero que en realidad agota la escritura y vacía de sentido el lenguaje. *MV* es, quizá, el libro que Aschenbach hubiera querido escribir, pero no funciona como la metaficción que sí es *BTP*. En última instancia, las obras tematizan dos momentos de la escritura: el de un escritor que nace y el de uno que muere.

Luchino Visconti, incansable lector de Proust, advirtió esto último, y en su guión a la nunca concretada película sobre *BTP* imaginó una escena final en la que Marcel está tirado en la cama, rodeado de manuscritos, y una voz en off comienza a recitar “Longtemps, je me suis couché de bonne heure...” La obra comienza cuando se acerca la muerte, que es garantía de una poderosa materia literaria. La película *Morte a Venezia*, obra maestra de Visconti, introduce tácitas relaciones entre Proust y Mann. La playa del Lido, donde Aschenbach disfruta de Tadzio, recuerda a las playas de Balbec, donde Marcel admiraba a Albertine, y el erotismo homosexual que recorre todas las escenas es típicamente proustiano. Tanto en la película como en los textos, Venecia funciona, aunque con distintos efectos, como una metáfora de la escritura. Aschenbach muere porque Venecia dice todo lo que él no ha podido, y Marcel comienza a escribir porque Venecia le revela las po-

sibilidades de la memoria y de la experiencia. Así como Shakespeare se alegraba en sus sonetos de que sus versos perdurarían por sobre los sujetos, la eternidad de Venecia se asemeja a la eternidad de la escritura: ni Aschenbach ni Marcel podrán escapar nunca de allí.

### Obras citadas

MAGRIS, C. (2012). “La escritura y la vejez salvaje: Italo Svevo”. En: *El anillo de Clarisse. Tradición y nihilismo en la literatura moderna*. Barañáin, Navarra, EUNSA.

MANN, TH. (2003). *La muerte en Venecia*. Buenos Aires, Editorial Sol. Traducción de J. J. del Solar.

NIES, M. (2014). *Venedig als Zeichen. Literarische und mediale Bilder der “unwahrscheinlichsten der Städte” 1787-2013*. Marburg, Schüren.

PROUST, M. (1947). *Albertine disparue*. París, Gallimard.

SVEVO, I. (2010). *Todos los relatos*. Buenos Aires, Debolsillo.

TEIXERA, V. (2006). *Le désir de Venise dans Albertine disparue de Marcel Proust*. Disponible en: [http://www.adm.fukuoka-u.ac.jp/fu844/home2/Ronso/RonsyuA/Vol5-1/A0501\\_0001.pdf](http://www.adm.fukuoka-u.ac.jp/fu844/home2/Ronso/RonsyuA/Vol5-1/A0501_0001.pdf). Consultado: 15/02/2016.



## **Ruinas griegas y egotismo nacionalista: *Le voyage de Sparte* de Maurice Barrès**

MARIANO SVERDLOFF  
Universidad de Buenos Aires-CONICET  
*marianosverdloff@gmail.com*

### **Palabras clave**

nacionalismo - fin-de-siècle - recepciones de la antigüedad clásica

### **Resumen**

El periplo registrado en *Le voyage de Sparte* (1906) de Maurice Barrès se inscribe conflictivamente en dos series independientes: la serie de las lecturas identitarias que las derechas nacionalistas hacen del pasado grecolatino, y la serie de los viajes cosmopolitas de las últimas décadas del siglo XIX y primeras del XX. Entre el Barrès viajero y el Barrès ideólogo, entre el egotismo y el nacionalismo, se trama, por tanto, una construcción de la antigüedad inestable y ambigua, en la que pugnan clasicismo y romanticismo. A partir de estas oscilaciones Barrès se distanciará del horizonte de expectativas culturales que acompañan el viaje a Grecia, y se permitirá incluso, de forma intermitente, cuestionar las premisas identitarias de la ideología nacionalista.

El periplo registrado en *Le voyage de Sparte* (1906) –de aquí en adelante *VdS*– de Maurice Barrès se inscribe conflictivamente en dos series independientes, casi opuestas: la serie de las lecturas identitarias que las derechas nacionalistas hacen del pasado grecolatino, y la serie de los viajes cosmopolitas del *fin-de-siècle* y de los años de la llamada *belle époque*. De este modo, la lectura barresiana del pasado griego está animada por tensiones contradictorias: por un lado, sirve para insinuar la imagen de una comunidad nacional orgánica, que se opondría a la decadencia del mundo de la Tercera República; por otro lado, sin embargo, Barrès, al contrario que Maurras, no deja nunca de reconocer la diferencia insalvable que existe entre la antigüedad “clásica” y la modernidad “romántica”. Temas tales como la santidad, la regeneración vital o la comunidad nacional, que surgen de la

mezcla de fascinación y tedio que le provoca a Barrès la Grecia moderna, le posibilitan reinterpretar el propio presente y medir a la vez la distancia entre una Grecia antigua ya perdida en el tiempo y una Francia idealizada por el nacionalismo. El objeto de este trabajo es, pues, exponer las tensiones que afloran en la lectura barresiana de la antigüedad griega: entre el Barrès ideólogo (el “rossignol du carnage”, como diría Romain Rolland) y el Barrès cosmopolita, sensualista y egotista, se trama una construcción de la antigüedad inestable y ambigua, en la que pugnan clasicismo y romanticismo, lo cual no debería sorprendernos si recordamos que *VdS* se presenta como un homenaje al “pagano místico” Louis Ménard, un personaje que, según Remy de Gourmont, resumía todas las contradicciones e inestabilidades del *fin-de-siècle*.

## Contexto

La lectura que hace Barrès del pasado griego se inscribe en toda una serie de problemáticas que atraviesan la apropiación del pasado griego en las últimas décadas del siglo XIX y primeras del XX que es necesario mencionar brevemente.

La primera de ellas es el viaje a Grecia, una larga tradición que tuvo exponentes tan ilustres como Goethe, Chateaubriand o Byron, y que se integra en una serie más amplia, la de los “viajes a Oriente”, entendiendo “Oriente” como un espacio variable que podía incluir Grecia, Turquía y Egipto, tal como sucede por ejemplo en el *Voyage en Orient* (1851) de Nerval. Mencionemos rápidamente dos acontecimientos que tienen una notable influencia en la imagen de Grecia en el siglo XIX: uno, la guerra de independencia de Grecia contra el Imperio Otomano entre 1821 y 1832, que provocó una gran ola de filohelenismo romántico; y el otro, la fundación de la Escuela Francesa de Atenas en 1846, que puso a la escena arqueológica en el centro del imaginario sobre la antigüedad griega. Quisiéramos además destacar un tópico que vuelve con insistencia en estos relatos de viaje, que es la comparación entre la Grecia actual y una fantaseada Grecia clásica, tópico que encontraremos en el texto de Barrès (Canat, 1911; Basch, 1995).

El segundo punto es el surgimiento de toda una serie de discursos en torno a la identidad nacional, que se radicalizarán notablemente a partir del *affaire* Dreyfus. Es la dupla nacionalismo/cosmopolitismo, que no significará, al menos en el caso de Barrès, un cierre absoluto de fronteras. La pregunta por la identidad nacional, por lo propio, también puede suponer –tal como veremos– interesarse por lo extranjero. Por lo demás, como ya ha sido dicho, en el caso de Barrès, el clivaje nacionalismo/cosmopolitismo no está exento de ambigüedades (Doty, 1976, entre otros).

La tercera cuestión que se debe tener en cuenta es la difusión, tanto en la historia como en la literatura, desde las últimas décadas del siglo XIX, de la noción de *décadence*, basada en la analogía entre Francia y Roma. Tópicos tales como la degeneración, el agotamiento biológico o la declinación de las costumbres fueron retomados por las retóricas nacionalistas. Solidaria de la idea de “decadencia” es la noción de “raza latina”, estrechamente aso-

ciada a la ideología de la *révanche* posterior a la derrota en la guerra franco-prusiana, que sirve para definir los límites que separan a la “comunidad imaginada” nacional del “bárbaro” germano. La polaridad bárbaro/romano o bárbaro/griego será modulada de diversas formas, tal como veremos en *VdS*.

En cuarto lugar, hay que considerar lo que Michel Décaudin (1961) ha llamado “crisis del simbolismo”, que lleva, entre otros fenómenos, al replanteo de las nociones clave de “clasicismo” y “romantismo”. Se asiste en ese momento, en una línea que va desde la *École Romane* de Jean Moréas hasta la NRF, a la revalorización de la noción de “clasicismo”, como reacción a la crisis de la literatura inaugurada por Mallarmé y que será profundizada por las vanguardias. Asimismo, se plantea la existencia de un nuevo romanticismo (que se distinguiría del de Hugo y que habría sido inaugurado por Baudelaire), estrechamente relacionado con nociones tales como “deca-dencia”, “novedad” o “modernidad”. En general podemos hablar de una reformulación de la oposición romanticismo/clasicismo, donde ambos términos pierden el valor que tenían a principios del siglo XIX. Este punto es fundamental para Barrès, quien aunque defiende una cierta idea de herencia “clásica” francesa, se mantiene siempre a distancia del rígido clasicismo maurrasiano y reivindica su pertenencia a cierto individualismo romántico.

Por lo demás, como se sabe, para Barrès romanticismo y nacionalismo están fuertemente vinculados, en la medida en que el romanticismo permite el pasaje entre yo y colectividad. Este movimiento, que se advierte en la oscilación entre el solipsismo de la escritura autobiográfica y la invocación a la “energía nacional” de los *Cahiers*, podría resumirse en la frase “je est eux mêmes”. Asimismo, tal como veremos en *VdS*, la oposición clasicismo/romanticismo le servirá a Barrès para pensar una historicidad específica de la modernidad, entendida como un corte radical en relación con el mundo antiguo. Elementos que además deben ser puestos en el contexto de la relación conflictiva que Barrès tiene con sus padres románticos: si en *VdS* Barrès continúa algunas líneas ya frecuentadas del viaje a Grecia (las citas a Lamartine, Goethe, Victor Hugo, la apelación a tópicos tales como las ruinas o los paisajes sublimes), también criticará a ciertos viajeros románticos por lo que considera una percepción excesivamente literaria de la Grecia moderna y de los restos de la antigua.

Finalmente, otro punto importante es la emergencia y difusión de toda una serie de filosofías (de las cuales Bergson y Nietzsche son los ejemplos más evidentes) centradas en categorías tales como “intuición”, “vida” o “fuerza” (Digeon, 1959), a partir de las cuales se lee tanto a la antigüedad, como a la modernidad. Este punto es especialmente importante para Barrès quien era, a diferencia de otros nacionalistas, un fino lector de la filosofía alemana.

En suma, la productividad que para Barrès tiene el viaje a Esparta debe ser encuadrada en las siguientes coordenadas: la inscripción en una larga tradición de viajes culturales a Grecia; el nacionalismo, con la consecuente oposición entre civilización y barbarie; la difusión de las nociones de *décadence* y de “raza latina”; la reinterpretación en sentido nacionalista de la dupla romanticismo/clasicismo; la difusión de diversos vitalismos, en virtud

de los cuales se interpreta la tradición antigua y la nacionalidad en términos de “vida”.

### ***Le voyage de Sparte de Maurice Barrès***

El viaje de Barrès a Esparta es uno más de toda una extensa serie de viajes. No deja de ser irónico que el autor de *Les déracinés* (1897) hubiera atravesado más de cuarenta veces las fronteras de Francia. Decía Thibaudet en *La vie de Maurice Barrès*: “Je pense à la définition qu’Aristote donnait du mouvement : l’acte de la puissance en tant que puissance. On en partirait aisément pour écrire une psychologie du voyage. La culture de M. Barrès tient en partie à cet esprit du voyage...” (Thibaudet, 1921: 25-26) Quizá sería productivo volver, a la luz de estas observaciones, al famoso artículo “La querelle des nationalistes et des cosmopolites”, publicado en *Le Figaro*, el 4 de julio de 1892, texto citado a menudo para ilustrar el surgimiento de la oposición entre nacionalismo y cosmopolitismo, así como la puesta en circulación del término “nationalisme” en las últimas décadas del siglo XIX. Lo cierto es que una lectura atenta debería permitir decir que la separación entre nacionalismo y cosmopolitismo no siempre es absoluta, y de hecho hay zonas de cruce o ambigüedad, en la medida en que el nacionalismo necesita de lo extranjero para definirse. Repasemos las últimas líneas del artículo:

Cuando el viajero ha traspasado la frontera y la noche se ilumina con astros nuevos, ese brillar sobre el puente del paquebote es una melancolía, una embriaguez sentimental a la que desde hace mucho tiempo no habían podido satisfacer las noches de Europa. ¿Se puede decir entonces que este cielo sea más misterioso que el de los crepúsculos de Montmartre? Estos nuevos astros le provocan esplendores y tristezas similares a las que difunden nuestros astros sobre París y sus suburbios, y sin embargo el viajero será sincero cuando nos diga: “Es allí lejos donde la noche ha sabido hablarme mejor y me ha repetido eso que las estrellas en nuestra casa no habían dejado de decir, pero que ya no se podía escuchar.”<sup>1</sup>

La identidad propia, lo que dicen “las estrellas en nuestra casa”, se percibe mejor, sin embargo, en el extranjero. Una ambigüedad constitutiva

---

1. “Quand le voyageur a passé la ligne et que la nuit s’éclaire d’astres nouveaux, ce lui est sur le pont du paquebot une mélancolie, une ivresse sentimentale que depuis longtemps les nuits d’Europe étaient insuffisantes à lui fournir. Est-ce à dire pourtant que ce ciel soit plus mystérieux que celui des soirs de Montmartre? Ces astres nouveaux lui versent les mêmes splendeurs et les mêmes tristesses qu’épandent les nôtres sur Paris et sa banlieue, et pourtant il sera sincère quand il nous dira : ‘C’est là-bas que la nuit a su le mieux me parler et m’a répété ce que les étoiles de chez nous n’avaient pas cessé de dire, mais avaient cessé de me faire entendre.’” (Barrès, 1892: 1). Todas las traducciones en este artículo me pertenecen.

que volveremos a encontrar en *VdS*, donde la identidad individual y nacional se define a partir de una oscilación constante entre la distancia y la cercanía al pasado clásico. Este movimiento de ida y vuelta se advierte en el fragmento dedicado a Antígona:

¡Qué me importan las posibles decepciones de la vida! Como una alabanza inmortal, Antígona justifica mi actividad, organizada de forma absoluta por mis muertos. Esta tragedia reúne los hechos, las ideas y las costumbres más adecuadas para que se reconozca, por lo emotiva que es, nuestra piedad, a la que se acusaba de resplandecer sin conquistar, de ser una fría pedería.

¿He respirado intacta la flor que Sófocles hizo florecer sobre la arena de Baco? Es demasiado, tratándose de una flor, por más que sea la menos perecedera, un retraso de veintitrés siglos. Compartimos los pétalos deshechos de Antígona. Los cristianos admiran que haya existido entre los paganos una inocente para redimir a su raza, y si levantan su mirada del texto, ven a Antígona en medio de los ángeles. Esta virgen pagana en su peñasco de agonía es la hermana de nuestras religiosas que, cada noche, en sus celdas, expían los pecados de todos los culpables del universo. Los filósofos estudian en este pequeño drama las relaciones de la religión y el Estado, la oposición entre la piedad de la mujer y la ley pública a la cual debe servir el hombre por naturaleza. A mí, por mi parte, esta pieza, absolutamente clara, armoniosa y proporcionada, me resulta una fuente de ensañación. Distingo allí superpuestas todas las edades de la humanidad. Antígona emerge de las profundas épocas primitivas en las que las hermanas se casaban con sus hermanos. El secreto, el centro de su culto de los muertos, lo revela cuando dice: “Yo no hubiera afrontado de esta forma la muerte por mi esposo, puesto que me podría haber vuelto a casar; ni por un hijo, porque podría haber tenido otro hijo; pero por un hermano... Puesto que los autores de mis días reposan ambos en la tumba, no puede nacer para mí un nuevo hermano...” Por este susurro sibilino, Antígona se revela como una supervivencia de las concepciones aristocráticas que hicieron que se reflejara sobre nuestras cumbres moselanas el culto de la diosa Rosmerta [N. del T.: diosa de la abundancia de la mitología celta], sentada junto a su hermano, el Mercurio galo. Y ella se eleva de esa noche lejana, bengala real y solitaria, para iluminar a Lucile de Chateaubriand, a Eugénie de Guérin, a Henriette Rénan, todas esas deidades compañeras ardientes y castas que mueren de amor fraternal.<sup>2</sup>

La descripción de Antígona pone en evidencia la distancia oscilante

---

2. “Que m’importent les déceptions possibles de la vie! Comme une louange immortelle, Antigone justifie mon activité toute réglée par mes morts. Cette tragédie rassemble les faits, les idées et les mœurs les plus propres à faire reconnaître pour émouvante notre piété, qu’on accusait d’étinceler, sans conquérir, et d’être une pierrerie froide. Ai-je respiré intacte la rose que Sophocle fit fleurir sur le sable de Bacchus? C’est beaucoup, auprès d’une fleur, fût-elle la moins périssable, qu’un retard de vingt-trois siècles. Nous nous partageons les pétales défaits d’Antigone. Les chrétiens admirent que chez les païens une innocente soit

entre la antigüedad y la modernidad. Si bien por un lado Antígona es “la hermana de nuestras religiosas”, por el otro, se pone de relieve la distancia histórica: “compartimos los pétalos deshechos de Antígona”. Por lo demás, la ensoñación nacionalista del culto a “mis muertos” apela a la fábula pseudocientífica del incesto ancestral: la identidad nacional, surgida en el marco de los procesos de consolidación del estado-nación en siglo XIX, es aquí reconducida a una escena primitiva, que se habría repetido una y otra vez desde la mitología celta hasta los escritores del siglo XIX. La figura del incesto implica, por tanto, una superposición de elementos de diversos tiempos históricos: es el “secreto” de las épocas primitivas, la estructura antropológica de la Grecia arcaica, la pareja de la Rosmerta celta y su hermano, la devoción de la época romántica. Una extraña fantasmagoría, donde la hiperbolización de la obsesión identitaria del nacionalismo se convierte en entropía de la raza agotada (el agotamiento es la consecuencia del incesto según el discurso finisecular sobre la degeneración). Ya no estamos cerca del general Boulanger y Paul Déroulède, sino en esa zona de intersección promiscua entre “perversión” y literatura, un poco al estilo de *Les hors-nature* (1897) de Rachilde. Superposición de tiempos y capas culturales, entonces, tal como se advierte en esta descripción del monte Taigeto en donde el paisaje sublime se funde con el recuerdo de Victor Hugo:

El Taigeto reposa sobre potentes cimientos que presentan sombríos pliegues; en su base, lo atormentan gargantas profundas, cubiertas de un azul negro y de bosques, y está enteramente armado de crestas y de vastos contrafuertes. Esos potentes avances invaden, cargan contra la llanura, y se los ve morir allí, como si fueran héroes de antiguas aldeas guerreras. Sobre esta primera construcción, se elevan formidables pendientes. Más arriba, como si fuera un tercer piso, se desarrolla la región salvaje de los glaciares

---

apparue pour racheter sa race, et s'ils lèvent leur regard du texte, ils voient Antigone au milieu des anges. Cette vierge païenne dans son rocher d'agonie est la sœur de nos religieuses qui, chaque nuit, dans leurs cellules, font la réparation pour tous les coupables de l'univers. Les philosophes étudient dans ce petit drame les rapports de la religion et de l'Etat, l'opposition entre la piété de la femme et la loi publique que l'homme est fait pour servir. Quant à moi, cette pièce, toute claire, harmonieuse et proportionnée, m'est un puits de rêverie. J'y distingue superposés tous les âges de l'humanité. Antigone émerge des profondes époques primitives où les sœurs épousaient leurs frères. Le secret, le centre de son culte des morts, elle le livre quand elle dit : 'Je n'aurais pas ainsi bravé la mort pour mon époux, car j'aurais pu me remarier, ni pour un fils, car j'aurais pu avoir un autre fils; mais pour un frère... Puisque les auteurs de mes jours reposent tous les deux dans la tombe, un frère ne peut plus naître pour moi...'. Par ce chuchotement sibyllin, Antigone se révèle comme une survivance des conceptions aristocratiques qui mirent sur nos sommets mosellans le culte de la déesse Rosmerthe, assise auprès de son frère, le Mercure gaulois. Et de cette nuit lointaine, elle s'élève, fusée royale et solitaire, pour illuminer Lucile de Chateaubriand, Eugénie de Guérin, Henriette Renan, toutes ces 'parèdres' ardentes et chastes qui meurent d'un amour fraternel." (Barrès, 1906: 100-101).

y las avalanchas. Y más alto todavía, la serie de picos se dispone, con un efecto admirable por su variedad. En medio de esas grupas que ascienden colosalmente, de bosques sombríos, de simas, de cúspides irisadas y de hielos, el Taigeto hace explotar súbitos desgarros, espléndidos acentos imprevistos. ¡Cuánta fuerza y grandeza en el movimiento del Taigeto, cuando se apoya largamente sobre la llanura consejera de voluptuosidades y se lanza con sus cinco puntas nevadas hacia el cielo! Ninguna audacia de escritor podría pintar este espesor brillante y fuerte, estos colores sólidos, enteros, nunca equívocos, estas grandes diversidades ásperas, que se escalonan con facilidad desde la zona de los naranjos hasta los hielos relucientes. ¿Mediante qué chorro de lirismo expresar el espíritu exhalado por esta masa bruta? Es quizá una potencia análoga a la que afectó a mi rozagante juventud, el día en que fui a buscar al Senado a mi maestro Leconte de Lisle y lo vi charlar con un hombre de baja estatura que era, lo pude adivinar por un golpe en mi corazón, Victor Hugo.<sup>3</sup>

### Historicidad y romanticismo

La categoría “romanticismo” es central en Barrès para pensar la distancia entre antigüedad y modernidad. En este punto se diferencia de Maurras, quien consideraba que habría habido una suerte de clasicismo sin solución de continuidad, que tendría su origen en la Grecia clásica y habría llegado hasta la Francia del siglo XVII, momento en el que fue interrumpido por la sucesión de males de la modernidad: la Reforma, la Revolución y el Romanticismo. Esta imagen de Grecia, que Maurras por ejemplo expone en los textos compilados en *Anthinéa* (1901), plantea una antigüedad sin aspectos oscuros ni irracionales, que puede acoplarse sin problemas con la supuesta racionalidad del “empirismo organizador”. Barrès, por el contrario, piensa

---

3. “Le Taygète repose sur des assises puissantes qui présentent de sombres plis ; à sa base, il est tourmenté de gorges profondes, pleines d’un bleu noir et de forêts, et tout armé d’arêtes et de vastes contreforts. Ces puissantes avances envahissent, chargent la plaine, et l’on y voit mourir en héros d’antiques villages guerriers. Sur cette première construction, de formidables escarpements s’élèvent. Là-dessus, comme un troisième étage, se développe la région sauvage des glaciers et des avalanches. Et plus haut encore, la série des pics se dispose, d’un effet admirable par leur variété. Au milieu de cette ascension colossale de croupes, de sombres bois, de gouffres, de faîtes irisés et de glaces, le Taygète fait éclater de soudaines déchirures, de splendides accents imprévus. Que de force et de grandeur dans les mouvements du Taygète, quand il s’appuie largement sur la plaine conseillère de voluptés et qu’il se jette par cinq pointes neigeuses dans le ciel ! Nulle hardiesse d’écrivain ne peindra cette épaisseur éclatante et forte, ces couleurs solides, entières, jamais équivoques, ces grandes diversités rudes, qui s’étagent avec aisance depuis la zone des orangers jusqu’aux glaces étincelantes. Par quel jet de lyrisme rendre l’esprit qu’exhale cette masse brute? C’est peut-être une puissance analogue qu’a subie ma jeunesse toute neuve, le jour que, rejoignant au Sénat mon maître Leconte de Lisle, je le vis causer avec un petit homme dont je devinai, par un coup dans mon cœur, que c’était Victor Hugo.” (1906: 234-235).

la relación con la antigüedad en términos de diferencia histórica. La modernidad, así como la historia de Francia, debe ser aceptada en bloque (lo cual también incluye, por supuesto, la Revolución Francesa), y no hay retorno posible. Barrès identifica plenamente modernidad con romanticismo:

Reconozco a los griegos como nuestros maestros. Sin embargo, deben permitirme el libre uso del tesoro de mis sentimientos. Como todos mis padres románticos, yo no pido otra cosa que descender de los bosques bárbaros y unirme al camino del Rey, pero hace falta que los clásicos a los que nos sometemos nos acuerden los honores de la guerra, y que enrolándonos bajo su disciplina perfecta nos permitan que nos quedemos con nuestras ricas alforjas y nuestras tan gloriosas banderolas. Nada más bello que el Partenón, pero no es un himno que se escape naturalmente de nuestra alma: no realiza la imagen que nos hacemos de una eternidad de disfrute. Epicteto decía “infeliz el hombre que muere sin haber subido a la Acrópolis”. ¡Ah, si Pascal nos hubiera recomendado, como flor del mundo, algún peregrinaje similar! Yo sueño con un templo erigido por un Fidias de nuestra raza en un bello paraje francés, por ejemplo sobre las colinas del Mosa en Domrémy, donde mi veneración estaría de acuerdo con la naturaleza y el arte, como les sucedía a los antiguos griegos ante el Partenón. Francesas de piedra me esperarían, bastante parecidas a las vírgenes de la región de Champagne que hay en las iglesias de Troyes y más cercanas a mi alma que las Venus y las Minervas. Y quisiera que bajo nuestro cielo de colores suaves se tocara una súbita campana. Entonces me acordaría de mi infancia y de mis muertos; me resignaría a los límites que mis experiencias por todos lados me imponen, y meditaría, con una delectación triste, sobre el desacuerdo que sienten los modernos entre la vida y el pensamiento. Me pasa con el alma ateniense lo mismo que con las montañas y los ríos del Ática: los árboles han sido cortados, la tierra se ha deslizado, el agua se ha evaporado. Yo veo la osamenta de esas bellas formas y el cauce de esa frescura; no puedo, en Grecia, refrescarme ni reposar. ¡Con qué placer, dejando esa Atenas tan famosa, reencontré mi acre Lorena!<sup>4</sup>

La subjetividad romántica está marcada por “el desacuerdo que sienten los modernos entre la vida y el pensamiento”, ese “falso infinito” a partir del cual Barrès lee en sus *Cahiers* las figuras de Baudelaire y Nietzsche.<sup>5</sup>

---

4. “Je reconnais les Grecs pour nos maîtres. Cependant il faut qu’ils m’accordent l’usage du trésor de mes sentiments. Avec tous mes pères romantiques je ne demande qu’à descendre des forêts barbares et qu’à rallier la route royale, mais il faut que les classiques à qui nous faisons soumission nous accordent les honneurs de la guerre, et qu’en nous enrôlant sous leur discipline parfaite ils nous laissent nos riches bagages et nos bannières assez glorieuses. Rien de plus beau que le Parthénon, mais il n’est pas l’hymne qui s’échappe naturellement de notre âme; il ne réalise pas l’image que nous nous composons d’une éternité de plaisir. Epictète disait malheureux l’homme qui meurt sans avoir gravi l’Acropole. Ah! s’il existait un pèlerinage que Pascal nous eût ainsi recommandé comme la fleur du monde ! Je rêve d’un temple dressé par un Phidias de notre race dans un beau lieu français, par

Esta visión melancólica, esta “delectación triste”, que nace de la insatisfacción propia del desarraigo de la subjetividad moderna (allí está Pascal), también puede volverse contra la supuesta plenitud de la particularidad nacionalista. A partir de la corrosión de esta visión melancólica, la “pureza étnica” también se torna amenazante:

Grecia fue un agrupamiento de pequeñas sociedades para el mejoramiento de la raza helénica. Y este culto de la raza, aunque nos aclara el secreto de una energía y de una aristocracia incomparables, nos explica también su decadencia. Las mejores precauciones imaginadas para proteger y mejorar la especie en cada uno de esos pequeños cantones debían sin embargo empobrecerla. La inquietud de guardar la pureza étnica es a la vez sabiduría y demencia. Un pueblo produce entonces una secreción que le es propia; pero rápidamente se agota. Las guerras, la masacre de las facciones, la liberación de los esclavos, las emigraciones ya habían rarificado la sangre griega, cuando la marea bárbara sumergió a las Acrópolis.<sup>6</sup>

Para el Barrès romántico y cosmopolita, también “el culto de la raza” puede llevar a la decadencia. Un temor por el exceso de identidad, que contrasta con otros pasajes de *VdS*, en los que sí se advierte la tendencia al cierre identitario:

Tengo en la sangre un ideal diferente, incluso enemigo. Aunque reconozco que la interpretación helénica de la vida es noble y de gran alcance, me resulta extranjera y sin resonancia. Si Goethe no me hubiese preparado con

---

exemple sur les collines de la Meuse, à Domrémy, où ma vénération s'accorderait avec la nature et l'art, comme celle des anciens Grecs en présence du Parthénon. Des Françaises de pierre m'y attendraient, assez pareilles aux vierges champenoises des églises de Troyes et plus voisines de mon âme que les Vénus et les Minerves –et je voudrais que sous notre ciel nuancé une cloche soudain s'ébranlât. Alors je me rappellerais mon enfance et mes morts; je me résignerais aux limites que mes expériences m'ont de toutes parts fait toucher, et je méditerais, avec une délectation triste, le désaccord que sentent les modernes entre la vie et la pensée. Il en est pour moi de l'âme athénienne comme des montagnes et des fleuves de l'Attique: les arbres ont été coupés, la terre a glissé, l'eau s'est évaporée. Je vois l'ossature de ces belles formes et le lit de cette fraîcheur; je ne peux, en Grèce, me désaltérer ni me reposer. Avec quel plaisir, en quittant cette Athènes fameuse, j'ai retrouvé mon aigre Lorraine!” (Barrès, 1906: 278-280).

5. “Je reviens encore au faux infini. Nietzsche est le Baudelaire des philosophes.” Cuaderno n°45, Febrero-Julio de 1922, en Barrès 1968 (T.XX): 26.

6. “La Grèce fut un groupement de petites sociétés pour l'amélioration de la race hellénique. Et ce culte de la race, s'il nous donne le secret d'une énergie et d'une aristocratie incomparables, nous explique aussi la décadence. Les meilleures précautions imaginées pour protéger et améliorer l'espèce dans chacun de ces petits cantons devaient cependant l'appauvrir. Le souci de garder la pureté ethnique est à la fois sagesse et démence. Un peuple produit alors une sécrétion qui

su comentario sobre Spinoza, nada vivo habría en mí para recibir el pensamiento de Fidias: un judío y un alemán son los eslabones intermediarios...<sup>7</sup>

### Bajo el signo de Louis Ménard, “último apóstol del helenismo”

Inscrito en una interrogación sobre la especificidad de lo nacional, el *VdS* sin embargo tiene grandes acentos subjetivos, casi esteticistas: es la tensión entre solipsismo decadente y comunidad integrada, entre yo *déraciné* y “la terre et les morts”. Ahora bien: esta tensión tiene como marco la extrema autoconciencia de Barrès en torno al carácter literario que tiene el viaje a Grecia. Efectivamente, y esta es una marca típicamente *fin-de-siècle* del texto, Barrès se posiciona “después del romanticismo”. Más aún, el romanticismo está ligado con toda una serie de expectativas culturales que probablemente sean defraudadas por el viaje (“La curiosité qui m’oriente vers Athènes m’est venue du dehors plutôt que de mon cœur profond [...] C’est avec une sorte de maussaderie et pour remplir un devoir de lettré que je vais me soumettre à la discipline d’Athènes” [Barrès, 1906: 39]). “Devoir de lettré”: todo el viaje barresiano se dedica a desmitificar las expectativas de una larga tradición que se menciona en el texto (Goethe, Chateaubriand, Byron) y que es interpretada como demasiado literaria, como un artificio.

En este contexto de meditación sobre un exceso de artificio y literatura, es llamativa la mención a la figura de Ménard, cuya semblanza hace Barrès en el primer capítulo de *VdS*. Ménard, a quien Barrès llama “el último apóstol del helenismo”, es un personaje que de algún modo resume todas las ambigüedades y anacronismos del *fin-de-siècle*. Resumamos brevemente la narración que de él hace Gourmont en el cuarto tomo de sus *Promenades Littéraires*: Louis Ménard fue poeta romántico, plagiaro, helenista, historiador de la religión, químico, pintor, renovador de la ortografía, partisano de la Comuna; en el plano religioso, se consideró sucesivamente adorador de los dioses paganos y exaltado cristiano devoto de la Virgen de Lourdes. Se trata, según Gourmont, de uno de esos personajes que “admettent tous les dieux, n’étant pas bien sûrs de croire en Dieu” (de Gourmont 1920: 161). A partir del eclecticismo, se configura toda una práctica literaria: Ménard escribe poemas a la manera de Leconte de Lisle; redacta un *Prométhée délivré* en francés (aunque, según Gourmont, este “pagano místico” hubiese disfrutado más escribiéndolo directamente en la lengua de Esquilo); escribe un relato apócrifo de Diderot, *Le diable au café*, texto que habría pasado por original de no haber sido denunciada la falsificación por Anatole France. El clasicismo de Ménard es una forma de anacronismo (no

---

lui est propre; mais très vite il s’épuise. Les guerres, les massacres des partis, l’affranchissement des esclaves, les émigrations avaient raréfié le sang grec, quand le flot barbare submergea les Acropoles.” (Barrès, 1906: 275-276).

7. “J’ai dans le sang un idéal différent et même ennemi. Bien que je reconnaisse l’interprétation hellénique de la vie comme très haute et d’immense portée, elle m’est étrangère et sans résonance. Si Goethe, par son commentaire de Spinoza, ne m’avait pas préparé, je n’aurais rien de vivant en moi où rattacher la pensée de Phidias: un Juif et un Allemand sont mes anneaux intermédiaires...” (Barrès, 1906: 93).

olvidemos, por lo demás, que este Ménard sería, según la crítica, una de las fuentes del Pierre Menard borgeano).

Ahora bien: es realmente notable que Barrès, al interrogarse sobre la nacionalidad y el pasado clásico, acuda a un espíritu tan *bariolé* como el de Louis Ménard. Habría que considerar con atención la paradoja, no menor, de que un autor tan estrechamente ligado al pastiche y a la parodia *fin-de-siècle* sea convocado por Barrès al comienzo de una meditación nacionalista que tiene por tema el origen clásico. Y aunque en ese primer capítulo Barrès toma distancia del “politeísmo” de Ménard, lo cierto es que algo del desfase del autor de las *Rêveries d'un païen mystique* puede rastrearse, tal como hemos visto, en *VdS*.

## Conclusiones

Como en tantos viajes de principios del siglo XX, lo que está en juego en *VdS* es la definición de una identidad, que surge del contacto con la alteridad. Pero a diferencia de otros relatos de viaje, el relato barresiano se construye a partir de la frustración de las expectativas culturales. Mauclair, Maurras, Renan, desde diversas posiciones ideológicas, interpretan a Grecia como el origen en el cual el viajero tiene que reconocer su propia identidad; Barrès, en cambio, parece convocar una cierta modulación de ese “sentiment du divers” del que hablaba Victor Segalen en su *Essai sur l'exotisme*. Claro que esa diversidad será recapturada por el momento identitario del nacionalismo, que la aproxima a esa jerarquización etnocéntrica que Segalen llama en sus borradores “exotismo degradado” y cuyo ejemplo es –según el propio Segalen– de Gobineau, el teórico de la desigualdad de las razas (Segalen, 2009: 105). Para Barrès la Grecia clásica no es un modelo civilizatorio, como sí lo era para Goethe, Chateaubriand y Byron: Barrès moviliza su propio romanticismo egotista contra estos románticos, a quienes identifica con las falsas expectativas letradas que preceden a la experiencia concreta del viaje. Su egotismo lo llevará a tomar el partido del “bárbaro” contra Grecia: como buen finisecular, hace una lectura melancólica y escéptica del helenismo romántico. Para Barrès, Atenas puede parecer apenas un “bibelot bizarre” (Barrès, 1906: 43).

En suma, en este texto de Barrès –no casualmente escrito bajo el signo del contradictorio Ménard, admirador del politeísmo griego y de la Virgen de Lourdes– la figura de “lo mismo” es convocada, pero también, con intermitencias, rechazada (Grecia, lo hemos visto más arriba, muere de un exceso de identidad). El *antidreyfusard* Barrès tiene su lugar asegurado, de más está decirlo, en cualquier enciclopedia del nacionalismo, del fascismo o del antisemitismo; pero lo cierto es que, al menos en este texto, su compromiso con las retóricas identitarias no es total. Esta errancia, esta apertura a lo diverso, por mínima que sea, hace que, a diferencia de lo que sucede con las poesías y los ensayos políticos de un Maurras, todavía podamos reconocer en Barrès una cierta oscilación que merece ser leída, una escritura.

## Obras citadas

- BARRÈS, M. (1892). “La querelle des nationalistes et des cosmopolites”. *Le Figaro*, 04/07/1892.
- \_\_\_\_\_. (1897). *Le roman de l'énergie nationale. 1. Les déracinés*. Paris, E. Fasquelle.
- \_\_\_\_\_. (1968). *Mes Cahiers* (Tomos XIII a XX de *L'Œuvre de Maurice Barrès*). Paris, Au Club de l'Honnête Homme.
- \_\_\_\_\_. (1906). *Voyage de Sparte*. Paris, Émilie-Paul.
- BASCH, S. (1995). *Le mirage grec. La Grèce moderne devant l'opinion publique française (1846-1946)*. Athènes, Editions / Hatier.
- CANAT, R. (1911). *La renaissance de la Grèce Antique (1820-1850)*. Paris, Hachette.
- DÉCAUDIN, M. (1961). *La crise des valeurs symbolistes. Vingt ans de poésie française*. Toulouse, Privat.
- DE GOURMONT, R. (1920). *Promenades littéraires. Quatrième Série. Souvenirs du Symboliste et autres études*. Paris, Mercure de France.
- DIGEON, C. (1959). *La crise allemande de la pensée française (1870-1914)*. Paris, PUF.
- DOTY, C. S. (1976). *From Cultural Rebellion to Counterrevolution*. Ohio, Ohio University Press.
- SEGALEN, V. (2009). *Essai sur l'exotisme. Une esthétique du divers*. Paris, Le livre de poche.
- THIBAUDET, A. (1921). *Trente ans de vie française II. La vie de Maurice Barrès*. Paris, Éditions de la Nouvelle Revue Française.
- WILFERT-PORTAL, B. (2016). “Une nouvelle géopolitique intellectuelle. Entre nationalisme et cosmopolitisme”. En: Charle, Ch. y Jeanpierre, L. (dirs.), *La Vie intellectuelle en France - Tome 1. Des lendemains de la Révolution à 1914*. Paris, Éditions du Seuil.

## Le *Thésée* d'André Gide et le labyrinthe intérieur : la hétéropsychotopie

JAVIER TUSO

Universidad Nacional de La Matanza  
*tusojavier@gmail.com*

### Mots-clés

mythologie - réécriture - hétérotopie

### Résumé

Dans cette courte étude, nous nous proposons d'interroger le *Thésée* d'André Gide dans sa dimension psychologique à partir de la notion d'*hétérotopie* forgée par Michel Foucault. Pour ce faire, nous aurons comme horizon de lecture « La vie de Thésée » de Plutarque dont s'est servi notre auteur pour sa réécriture.

Dans le cadre de la réception de la littérature de l'Antiquité grecque dans la littérature française moderne, nous nous proposons d'explorer la réécriture du mythe de Thésée réalisée par André Gide dans l'ouvrage qui porte ce même nom. Selon les périodes, les écrivains ont repris l'un ou l'autre de ses différents mythes : le combat avec les brigands, l'épreuve initiatique, l'épreuve du flot, le combat avec le Minotaure, la rencontre amoureuse, l'infidélité conjugale, la fondation de la cité et le synœcisme. Or, dans *Thésée* nous constatons la présence d'une *dimension psycho-spatiale* tout étrangère à la version de Plutarque dont s'est servi notre auteur pour sa réécriture. C'est ainsi que nous nous proposons de l'analyser à partir de la notion d'*hétérotopie* forgée par Michel Foucault (2009).

Dans sa conférence au Cercle d'études architecturales, le 14 mars 1967, appelée « Des espaces autres »,<sup>1</sup> Foucault nous parle de l'existence de lieux réels, de lieux effectifs, de lieux qui sont dessinés dans l'institution même de la société, et qui sont des sortes de contre-emplacements, sortes

---

1. Ou « contre-espaces » dans la version que nous utilisons (Foucault, 2009: 24).

d'utopies effectivement réalisées dans lesquelles tous les autres emplacements réels que l'on peut trouver à l'intérieur de la culture sont à la fois représentés, contestés et inversés, des sortes de lieux qui sont hors de tous les lieux, bien que pourtant ils soient effectivement localisables. Le philosophe désigne ces contre-espaces du nom d'« hétérotopies ». Dans son « premier principe », Foucault signale également « qu'il n'y a probablement pas une seule culture au monde qui ne constitue des hétérotopies » mais que ses formes ne sont pas universelles. Toutefois, elles peuvent être classées selon deux types : hétérotopies de crise et hétérotopies de déviation. Alors, ce qui nous intéresse tout particulièrement, c'est l'un de ces « lieux que la société ménage dans ses marges, dans les plages vides qui l'entourent [...] », ces lieux « plutôt réservés aux individus dont le comportement est déviant par rapport à la moyenne ou à la norme exigée ». En somme, nous nous occuperons de cette *hétérotopie de déviation* qu'est le labyrinthe crétois étant présenté sous la forme de prison, et tenterons de montrer que cet « espace autre » est lié à une dimension psychologique spatialisée (Foucault, 2009: 21).

### Statut hétérotopique du labyrinthe

Selon la légende, le labyrinthe était destiné à isoler le Minotaure et avait été construit par Dédale à la demande de Minos qui se trouvait gêné parce que sa femme avait mis bas un monstre. Il fallait exclure le monstrueux de la cité dans un « contre-espace », selon la terminologie de Foucault. Dans son discours, le Thésée de Gide ne fait aucune référence au caractère divin du Minotaure signalé par Pasiphaë qui croyait avoir couché avec Zeus ayant pris celui-ci la forme d'un taureau. Nous repérerons, en revanche, que notre héros met l'accent sur le caractère abominable du Minotaure lorsqu'il entame le récit de son « aventure admirable » sur l'île de Crète. C'est à ce moment-là qu'il parle du « monstrueux enfant que Pasiphaë, l'épouse de Minos, avait eu de son commerce avec un taureau » (Gide, 2009: 991).

En outre, le Minotaure est également une monstruosité pour toute la communauté crétoise. Gide se sert du pronom indéfini « on », nous semble-t-il, pour nous faire entendre la rumeur circulant parmi les Crétois qui laisse entrevoir leurs opinions concernant la nature du fils de la reine laquelle, par ailleurs, refuse d'admettre son caractère déviant :

Je n'ignore pas ce qui vous amène ici et tiens à prévenir une erreur. Vos intentions [celles de Thésée] sont meurtrières. Vous venez combattre mon fils. Je ne sais ce qu'on a pu vous raconter de lui et je ne tiens pas à le savoir. Ah! ne restez pas sourd aux réclamations de mon cœur! Que celui qu'on appelle le Minotaure soit ou non le monstre qu'on vous a peint sans doute, c'est mon fils (Gide, 2009: 998).

La nature du personnage de Thésée est encore une preuve du statut hétérotopique du labyrinthe car son comportement s'écarte également de la

norme. Il s'agit d'un personnage absolument hors du commun, mais son exceptionnalité est bien différente à celle du Minotaure ; celui-ci est au-dessous de la norme du fait de son caractère monstrueux, alors que Thésée, vu sa dimension héroïque, en est au-dessus . Cependant, son héroïsme est tout particulier puisque, tout en ayant un statut supérieur, il accomplit un acte inconcevable et intolérable pour sa morale. Il porte atteinte à la vie de son propre fils Hyppolite. L'infanticide révèle ainsi le caractère *sous-normal* de notre héros. De plus, cet acte meurtrier trouve son explication dans un écart de conduite, une nouvelle déviation, concernant son attitude habituelle vis-à-vis des femmes :

Pour une fois que je m'en remettais à la protestation d'une femme ! C'est sur mon fils innocent que j'appelai la vengeance du dieu. Et ma prière fut écoutée. Les hommes, lorsqu'ils s'adressent aux dieux, ne savent pas que c'est pour leur malheur, le plus souvent que les dieux les exaucent. Par volonté subite, irraisonnable, passionnée, je me trouvais avoir tué mon fils. Et j'en demeure inconsolable (Gide, 2009: 1019-1020).

D'autres aspects renforcent de surcroît le statut hétérotopique du labyrinthe. Dans le « cinquième principe », Foucault affirme :

Les hétérotopies supposent toujours un système d'ouverture et de fermeture qui, à la fois, les isole et les rend pénétrables. En général, on n'accède pas à un emplacement hétérotopique comme dans un moulin. Ou bien on y est contraint, c'est le cas de la caserne, le cas de la prison, ou bien il faut se soumettre à des rites et à des purifications. On ne peut y entrer qu'avec une certaine permission et une fois qu'on a accompli un certain nombre de gestes (Foucault, 2009: 21).

Dans *Thésée*, ce système s'avère relativement facile à pénétrer, mais il arrive tout autrement si l'on veut en sortir. La voix de la sagesse de Dédale dit que « Entrer dans le labyrinthe est facile. Rien de plus malaisé que d'en sortir » (Gide, 2009: 1008). Mais si l'on regarde de plus près, il faut se soumettre à des rites et à des purifications pour y accéder (cf. Foucault, 2009: 32). L'entrée au labyrinthe se fait conforme à une pratique rituelle réglée par Minos. Le roi de Crète tenait pour responsable à l'Attique de la mort de son fils Androgée, alors il exigeait « sept jeunes gens et sept jeunes filles » (Gide, 2009: 991) comme tribut. Exactement « sept jeunes gens et sept jeunes filles ». Le sacrifice de ces jeunes était donc soumis à la contrainte rituelle de la quantité, du sexe et de l'âge.

Si nous consultons *Les Vies des hommes illustres* de Plutarque, nous pouvons constater que ce rite sacrificiel était aussi lié au divin et à la temporalité. Les Athéniens devaient arrêter la guerre contre Minos pour apaiser l'ire des dieux.<sup>2</sup> De son côté, celui-ci leur octroierait la paix sous une condi-

---

2. « Peu de temps après cet exploit, vinrent de Candide les gens du roi Minos demander pour la troisième fois le tribut que payaient ceux d'Athènes pour telle occasion. Androgée, fils aîné du roi Minos, fut occis en trahison dans le pays

tion : « [...] l'espace de neuf ans durant ils [les Athéniens] seraient tenus envoyer chacun an en Candie, par forme de tribut, sept jeunes garçons et autant de jeunes garces ». Or, bien que Plutarque présente ces informations comme étant d'une évidence indiscutable parmi ceux qui ont traité la question: « [...] jusqu'ici tous les historiens sont bien d'accord ... » (1951: 12-13), le Thésée de Gide participe à ce rite bien qu'autrement. D'une certaine manière, il ne se soumet à aucun rite. Il y participe volontairement, même contre le désaccord de son père ne voulant pas que son fils fasse parti de ce lot de sept jeunes garçons et de sept jeunes filles.

L'issue du labyrinthe, pour sa part, s'avère plus difficileuse que l'entrée bien que dans une perspective tout différente à celle qui se rapporte à la question de la contrainte rituelle. Car le labyrinthe gidien est le résultat de la mise en fonctionnement d'une « opération » destinée à égarer les gens par le biais de l'action de certaines substances inhibitrices visant à créer chez eux des contraintes d'ordre psychologique ; autrement dit, une prison cérébrale.<sup>3</sup> Dans le *Thésée* de Gide, la difficulté à s'évader du labyrinthe s'explique moins par la forme de sa construction architecturale que par les effets produits par certaines « fumées semi-narcotiques », car Dédale cherche à en empêcher la sortie par l'anéantissement de la volonté des individus qui s'y introduisent. C'est ainsi que l'on arrive maintenant à la question de la dimension psychologique de l'hétérotopie que nous appellerons *hétéropsychotopie*.

### Hétéropsychotopie

En ce qui concerne le labyrinthe en tant qu'espace physique autre, c'est le savoir technique qui est au service de son agencement carcéral. Les connaissances acquises par Dédale en Égypte lui permettent de parvenir à l'achèvement de sa construction. Foucault a déjà signalé d'une certaine manière la relation entre les structures carcérales et le savoir architectural lorsqu'il mentionnait l'apparition historique de la prison moderne (le panoptique) qui venait remplacer subtilement les supplices infligés au condamné. Cette évolution est révélatrice d'une révolution dans la façon selon laquelle le pouvoir se manifeste au peuple. Le pouvoir du roi disparaît derrière une nouvelle architecture carcérale capable de contraindre les captifs sans que le geôlier n'ait à se manifester directement par quelque coup de fouet (Foucault, 1975). Dans le *Thésée* de Gide, la construction du labyrinthe est la preuve de la relation entre le pouvoir royal de Minos et le

---

d'Attique; à raison de quoi Minos, poursuivant la vengeance de cette mort, fit la guerre fort âpre aux Athéniens et leur porta beaucoup de dommage: mais outre cela les dieux encore persécutèrent et affligèrent fort durement tout le pays, tant par stérilité et famine que par pestilences et autres maux, jusqu'à faire tarir les rivières » (Plutarque, 1951: 12).

3. Au départ, le labyrinthe était destiné à isoler le Minotaure. Dédale construit le labyrinthe à la demande de Minos qui se trouvait gêné parce que sa femme avait mis bas un monstre. Il cherchait à le soustraire à la vue publique.

savoir architectural de Dédale. Or, cet espace physique autre comporte également une dimension psychologique. Voici les paroles éclairantes de notre savant architecte : « Pauvre cher enfant, dit Dédale. Comme il [Icare] pensait ne pouvoir plus s'échapper du labyrinthe et ne comprenait pas que le labyrinthe était en lui » (Gide, 2009: 1006). Gide s'écarte ainsi du mythe de Thésée transmis par Plutarque dans *Les Vies des hommes illustres* lui servant de source. Notre auteur y introduit le motif des « fumées semi-narcotiques » pour interioriser la question de l'égarement. C'est grâce au recours à cet élément narratif qu'il réussit à rendre vraisemblables les difficultés du fils de Dédale à se repérer dans les petites ruelles de son « monde intérieur ». Gide plonge ainsi dans la subjectivité du personnage. Il interiorise ce « contre-espace ». La prison se trouve donc désormais à l'intérieur de l'individu et fonctionne d'une manière toute particulière, s'agissant d'un système narco-pénitentiaire qui, au lieu de s'attaquer au pouvoir de l'individu, à ses capacités, cherche à détruire sa volonté. Dédale apprend à Thésée : « [...] j'ai pensé que, pour retenir dans le labyrinthe, le mieux était de faire en sorte, non point tant qu'on ne pût (tâche de me bien comprendre), mais qu'on n'en voulût pas sortir » (Gide, 2009: 1003).

Selon la voix de la sagesse incarnée en la personne de Dédale, il faut éviter coûte que coûte de succomber aux effets de ces parfums narcotiques. Pour ce faire, il conseille fortement à Thésée de rester attaché au fil d'Ariane, à son passé, c'est-à-dire, de « revenir à soi » car, comme disait Thésée à Hyppolite, « il s'agit d'abord de bien comprendre qui l'on est » et « ensuite il conviendra de prendre en conscience et en main l'héritage » (Gide, 2009: 897). Il faut donc faire un travail personnel sur soi afin de se connaître et de ne pas s'égarer du coup dans un labyrinthe. Toutefois, ce que Dédale n'a pas dit et que Thésée avoue avoir omis de raconter, c'est que celui-là lui avait remis un morceau d'étoffe imprégné d'un puissant antidote qui neutraliserait les effets de ces narcotiques. Deux sont donc les voies à parcourir pour faire face à cette situation : le travail d'introspection consciente et la « tricherie ». <sup>4</sup> Or, soit que l'on prenne la première soit que l'on prenne la seconde, la question revient à peu près au même sur ce point car la problématique se joue toujours sur le plan de l'intériorité subjective. Les parfums sont consubstantiels au labyrinthe intérieur. Il ne s'agit aucunement d'un recours subsidiaire pour en empêcher la sortie. Comme nous l'avons déjà affirmé, le labyrinthe est une hétérotopie interiorisée.

Le cas exemplaire de cet « imbroglio » (1004), encore une autre manière de nommer le labyrinthe intérieur, est celui de l'insanité d'Icare dont l'histoire inventée par Gide est enchâssée dans le discours correspondant proprement au mythe de Thésée. Icare, ayant inspiré les « fumées narcotiques », reste à jamais prisonnier de sa folie. Il se trouve égaré dans une pensée métaphysique et mystique dont le but est de se réconcilier dans l'Unique. Ayant parcouru les routes horizontales de la logique afin de déterminer les rapports entre l'homme et Dieu, Icare énonce son idée mystique d'une libération ascendante et verticale : « J'ai parcouru toutes les routes de la logique. Sur le plan horizontal, je suis las d'errer. Je rampe et je voudrais prendre l'essor ; quitter mon ombre, mon ordure, rejeter le poids du passé !

---

4. Voir Diana-Adriana Lefter (2003).

L'azur m'attire, ô poésie ! Je me sens aspiré par en haut » (Gide, 2009: 1006).<sup>5</sup>

À cette question de l'égarement mystique et métaphysique s'ajoute encore une perspective relevant d'une approche particulière de l'individu car les effets de ces « demi-narcotiques » sont de l'ordre du singulier. Tout individu ayant été imprégné de leurs parfums, se crée un monde tout particulier à lui. Gide *particularise* l'univers psychologique du personnage en le liant à un imaginaire tout personnel. Dédale informe à Thésée que « [l']opération de ces vapeurs n'est pas la même pour chacun de ceux qui les respirent, et chacun, d'après l'imbroglio que prépare alors sa cervelle, se perd, si je puis dire, dans son labyrinthe particulier » (Gide, 2009: 1004). Notre auteur présente ainsi la question sous un angle plutôt moderne, celui d'une perspective singulière et subjective, en s'écartant encore une fois de sa source. Chaque individu, individuellement, se forge sa propre prison imaginaire bien différente à celle que pourrait se forger n'importe quel autre sous les effets de la même drogue. Ainsi, le soliloque délirant tenu par Icare, où aucune forme d'altérité n'est envisagée, traduit la singularité de son imaginaire, étant notre jeune personnage absolument coupé du monde. En outre, son statut est également tout particulier car, bien qu'il soit décédé, Icare n'est pourtant pas mort puisque, selon sa perspective, l'Être se manifeste sur deux plans d'existence différents: d'un côté, le plan humain ; de l'autre, l'éternel sur lequel Icare continue « sa vie » en tant que symbole, grâce à la reprise de la poésie et des arts de son geste. Symbole de « l'inquiétude humaine, de la recherche, de l'essor de la poésie, que durant sa courte vie il incarne » (Gide, 2009: 1007).

### **Inversion hétéropsychotopique**

Si nous avons utilisé ci-dessus le syntagme « monde intérieur », c'est que nous avons l'intention d'introduire le propos d'Œdipe :

Du temps de ma jeunesse, j'ai pu passer pour clairvoyant. N'avais-je su, le premier, le seul, répondre à l'énigme du Sphinx ? Mais c'est depuis que mes yeux charnels, par ma propre main, se sont soustraits aux apparences que j'ai, me semble-t-il, commencé à y voir vraiment. Oui ; tandis que le monde extérieur, à jamais, se voilait aux yeux de la chair, une sorte de regard nouveau s'ouvrait en moi sur les perspectives infinies d'un monde intérieur, que le monde apparent, qui seul existait pour moi jusqu'alors, m'avait fait jusqu'alors mépriser. Et ce monde insensible (je veux dire, incompréhensible par nos sens) est, je le sais à présent, le seul vrai. Tout le reste n'est qu'une illusion qui nous abuse et offusque notre contemplation du Divin. « Il faut cesser de voir le monde, pour voir Dieu », me disait un jour le sage Tirésias; et je ne le comprenais pas alors; comme toi-même, ô Thésée, je sens bien que tu ne me comprends pas (Gide, 2009: 1021).

---

5. Sa pseudo-libération du labyrinthe, c'est-à-dire, sa libération physique, acquiert déjà un mouvement ascendant et vertical.

Il s'agit là d'un extrait du discours qu'Œdipe adresse à Thésée lors de la « suprême confrontation au carrefour de [ses] deux carrières ». Thésée ne se sent pas du tout satisfait de l'explication que donne Œdipe de son « affreux attentat contre lui-même » (automutilation). Et cela, parce que Thésée est proche de l'homme alors qu'Œdipe l'est du Divin. Pour celui-ci, le « monde intérieur », au lieu d'être une prison, représente une libération. Il s'agit là d'un mouvement tout contraire à celui d'Icare. Celui-ci était également à la recherche de la Divinité mais c'en fut une dans laquelle il perdit le bon chemin. Le discours d'Œdipe fait le contrepoint de celui d'Icare. Pour le premier, le regard posé sur le monde extérieur éloigne l'homme de la Divinité qui se trouve en lui ; pour le second, l'homme s'éloigne de l'homme lorsqu'il cherche à se rapprocher de la Divinité en posant un regard sur soi.

Dans la perspective d'Œdipe, la relation de l'homme à la Divinité est présentée à partir d'une opposition, lumière et obscurité, inversée : la lumière (« le firmament azuré ») devient la prison en tant que monde d'apparences, et l'obscurité, la libération de notre attachement au sens ; autrement dit, elle devient une « lumière surnaturelle ». Ce « monde intérieur », où l'on se rapproche du Divin, n'a pas de limites. C'est un éventail de « perspectives infinies ». Le Divin est source d'une liberté illimitée. Par contre, tout ce qui est en contact avec le monde extérieur n'est qu'une illusion faisant obstacle à la contemplation de Dieu. Or, Thésée a des difficultés à s'en faire une idée claire car, pour lui, ce qui compte c'est l'homme même si, avec ses prises de décisions, il risque de s'égarer dans le monde du visible. Thésée, lui, est un homme en contact avec le monde extérieur parce qu'il assume l'aventure de libérer son peuple de l'impôt imposé par Minos et de l'ire des dieux tout en risquant de devenir fou. Autrement dit, au risque de se créer un monde à lui (sa prison) notre héros décide volontairement de s'aventurer dans le labyrinthe des vapeurs narcotiques.

Sur ce dernier point, donc, le Thésée de Gide s'avère un peu moins héroïque que celui de la légende transmise par Plutarque car il dispose d'un antidote que, par une sorte de repentir, il avoue avoir eu de Dédale. Toutefois, l'action de ce *pharmacón*, bien qu'efficace lorsqu'il s'agit de contrecarrer les effets des parfums narcotiques, semble ne pas viser à la neutralisation des effets indésirables de la prison maritale, de l'attachement à une seule et unique femme. Le fil à relier Thésée à Ariane, au lieu d'être un adjuvant ainsi que l'est l'antidote contre les substances inhibitrices de la volonté, représente de même pour notre héros un obstacle (autrement dit, « un fil à patte » selon le propos de Gide) qu'il aurait beaucoup de peine à surmonter dans le cas où il consentirait à la demande d'Ariane de s'y attacher. Voilà donc que, sur une modalité toute moderne, la dimension héroïque lui est restituée car, en cas de consentement, Thésée se heurterait à ce grand monstre que sont les désagréments de la vie maritale (incarnés en la personne d'Ariane) auquel il devra faire face si jamais il souhaite poursuivre sa réalisation personnelle et contribuer à la sauvegarde de l'humanité.

La notion spatiale d'*hétérotopie* nous a permis ainsi d'explorer *Thésée* dans sa dimension psychologique. Il nous reste à dire, en guise de conclusion, que la notion de sujet véhiculée par ce texte s'appuie sur celles

d'intériorité et de particularité, elles-mêmes liées à un aspect spatial conçu en mouvement. Gide *plonge* dans l'intériorité des personnages. Il déploie leur élan psychologique sur un axe vertical et descendant. Mais une fois que nous sommes dans leur intérieur, il est question d'un mouvement variable. Pour Icare, celui-ci est vertical, ascendant et fusionnel, et conduit ce personnage à s'égarer dans son propre monde, au lieu de l'amener à se rapprocher de la Divinité selon son aspiration mystique initiale. Son entreprise de s'aventurer dans le Divin l'entraîne donc dans la folie. Pour Œdipe, l'espace intérieur s'élargit dans tous les sens au point de devenir vaste, voire infini. C'est un mouvement qui lui fait atteindre tous les horizons, ses limites étant inexistantes, et rejoindre le Divin sur une ligne verticale, ascendante et lumineuse. En revanche, Thésée est tout extériorité. Au lieu de se rapprocher du Divin-intérieur, il le fait de l'homme. Son mouvement se porte donc sur l'horizontale et sur l'extérieur ; dans un premier moment, pour se prouver lui-même ; ensuite, pour porter bonheur à l'humanité : « Pour le bien de l'humanité future, j'ai fait mon œuvre, j'ai vécu » (Gide, 2009 : ex-cipit).<sup>6</sup>

### Références bibliographiques

- BRUNEL, P. (1988). *Dictionnaire des mythes littéraires*. Paris, du Rocher.
- FOUCAULT, M. (2009). *Le Corps utopique* suivi de *Les Hétérotopies*. Paris, Lignes.
- \_\_\_\_\_. (1975). *Surveiller et Punir*. Paris, Gallimard.
- GIDE, A. (2009). *Romans et récits. Œuvres lyriques et dramatiques*. Paris, Gallimard.
- LEFTER, D. A. (2003). « Le Voyage dans *Thésée* d'André Gide ». Disponible en ligne : [www.uab.ro/reviste\\_recunoscute/philologica/.../12.doc](http://www.uab.ro/reviste_recunoscute/philologica/.../12.doc)
- Plutarque (1951). *Les Vies des hommes illustres*. Paris, Gallimard. Édition établie et annotée par G. Walter. Traduction de J. Amyot.
- ROUSSET, J. (1972). *Narcisse romancier. Essai sur la première personne dans le roman*. Paris, J. Corti.

---

6. Tout ce que nous avons pu dire sur la vie du Thésée d'André Gide provient de ce que Thésée lui-même a pu nous dire de lui-même ou de ce qu'il a fait dire aux autres de lui-même. Jean Rousset dit que « celui qui dit je est le seul à savoir que ce qu'il pense n'est pas ce qu'il montre... » (Rousset, 1972: 57). Or, le personnage de Thésée n'est pas tout à fait libre de dire ce qu'il veut, il est plus ou moins contraint par les grandes lignes de son propre mythe.

## Lanzarote en la obra de Michel Houellebecq

MARÍA JULIA ZAPARART  
Universidad Nacional de La Plata – IdICHS  
*juliazaparart@gmail.com*

### Palabras clave

Lanzarote - Houellebecq - insularidad

### Resumen

Nos proponemos analizar la importancia que la isla de Lanzarote tiene en la obra de Michel Houellebecq, principalmente en *Lanzarote* (2000) y en *La Possibilité d'une île* (2005). En estas novelas, la isla de Lanzarote se presenta como un espacio ideal para el advenimiento de una nueva humanidad. Houellebecq toma la realidad insular como materia narrativa, como escenario en el que transcurre la acción en varias de sus obras, pero se vale también del valor simbólico de regreso al origen que el espacio insular ofrece para pensar en una nueva humanidad. En *Lanzarote* (2000) y en *La Possibilité d'une île* (2005), Lanzarote se configura como un espacio mítico, como un lugar de (re)creación, de fundación, ideal para la llegada de los elohimitas que permitirán el advenimiento de los neo-humanos. Pero también, la atemporalidad que caracteriza al relato insular que “no tiene término ni conclusión” (Lestringant, 2002) permite narrar el cumplimiento de la promesa de la vida eterna.

Michel Houellebecq establece estrechas relaciones y puntos de conexión entre sus obras: novelas, poemas, filmes, canciones y fotografías dialogan y se responden en un juego de ecos. Un claro ejemplo de esta voluntad de presentar su obra como un todo es la presencia recurrente de Lanzarote. Una de las primeras apariciones de la isla española en la obra del autor francés es el poema “Playa Blanca” (*Renaissance*, 1999), que luego fue interpretado musicalmente por el propio Houellebecq. Es también el escenario de dos de sus novelas, *Lanzarote* ([2000] 2002) y *La Possibilité d'une île* (2005),<sup>1</sup> y de la adaptación cinematográfica de esta última. Además, el escritor francés

1. En este trabajo, se emplearán las siguientes siglas: LZ = *Lanzarote*; PI = *La Possibilité d'une île*. Las citas corresponden a las ediciones mencionadas en la

realizó una serie de fotografías de la isla incluidas en algunas ediciones de *LZ* y dos portfolios publicados por la revista *Les Inrockuptibles*. De este modo, la realidad insular aparece de manera recurrente en la obra de Houellebecq, no solo como materia narrativa, como escenario en el que transcurre la acción, sino también como un espacio mítico, como un lugar de (re)creación, de fundación. El paisaje de la isla se describe en numerosas oportunidades y varios de sus elementos vuelven de una obra a otra: la playa, los colores grises, los hoteles y centros de entretenimiento que representan la sociedad de consumo, los turistas, etcétera; pero Houellebecq se muestra particularmente cautivado por la topografía volcánica de la isla. Los volcanes de Lanzarote representan una posibilidad de regeneración, de renacimiento por el fuego: “la creación por el volcán”. En *LZ*, por ejemplo, se le concede una importancia particular a la sucesión de terremotos y erupciones volcánicas que cambiaron la fisonomía de la isla.<sup>2</sup>

Lanzarote adquiere el valor simbólico de la (re)generación tradicionalmente atribuido a las islas, y es interesante observar que en la obra de Houellebecq, el motivo de la isla funciona también como dispositivo narrativo: la poesía en la obra del autor francés puede ser leída como una “isla” dentro de su narrativa, una mirada lírica sobre el mundo, complementaria de la mirada cínica que ofrece el género novela.

### ***Lanzarote y La Possibilité d'une île: novelas insulares***

Si consideramos que, desde el plano hermenéutico, toda isla puede ser definida por oposición a una norma territorial, Lanzarote es, en la obra de Houellebecq, un universo que se opone a la decadencia de la sociedad occidental. En su carácter de isla, no representa el mundo. De este modo, el espacio insular se convertirá en el escenario ideal para dos novelas que narran el proyecto de una secta –los *raelianos* en *LZ* y los *elohimitas* en *PI*– cuyos adeptos alcanzarán la vida eterna. Para esto, la humanidad en su conjunto debe desaparecer con el fin de dar paso al advenimiento de los neohumanos.

*LZ* es un relato breve acompañado por un álbum de fotografías realizadas por el propio autor. El narrador elige vacacionar en esta isla de las Canarias, devastada por las erupciones volcánicas en el siglo XVIII, que se ha transformado en un destino turístico accesible según la agencia de viajes a la que recurre para planificar su viaje. El texto está atravesado por fórmulas *kitsch* inspiradas en publicidades turísticas y por el vocabulario del turista promedio. Las fotografías contrastan con el imaginario turístico ofrecido por la agente de viajes: retratan escenarios en los que el vacío domina la desolación del paisaje, evocando así el marco utópico que el espacio insular ofrece para la realización de un nuevo orden social. En este sentido, cobra importancia el imaginario de una isla volcánica donde siempre está

---

sección de Obras citadas.

2. En algunas ediciones de la novela, se transcribe en el apéndice una crónica del padre don Andrés Lorenzo Curbado, cura párroco de Yaiza, donde se narran con detalle las catástrofes naturales que tuvieron lugar en la isla entre septiembre de 1730 y diciembre de 1731.

latente la posibilidad de la destrucción seguida de una (re)generación. En *LZ* el narrador insiste sobre la aridez de un paisaje inhóspito para la vida humana y, a través de una nota al pie (Houellebecq, 2013: 19), remite al lector a las fotografías que refuerzan estas características de la isla. Lanzarote se convierte así en un escenario ideal para la desaparición de la humanidad tal y como la conocemos y el surgimiento de una nueva sociedad.

En *LZ* la isla adquiere una importancia particular para la eventual llegada de los neo-humanos, una raza nueva y perfeccionada. Fascinado ante el imponente paisaje de la isla, el narrador afirma: “Le silence était absolu. C’est à cela, me dis-je que ressemblerait le monde, après sa mort” (Houellebecq, 2002: 36). Algunas líneas después, Rudi, su compañero de viaje, le explica el porqué de la presencia de los *raelianos* en Lanzarote. La isla es el punto geográfico ideal para construir la embajada que permitirá recibir a los extraterrestres creadores de la especie humana: “La première rencontre avait eu lieu dans les montagnes sèches du Sinaï; la seconde dans le cratère éteint du puy de Lassolas. La troisième devait avoir lieu ici, au milieu des volcans, sur les terres des anciens Atlantes” (Houellebecq, 2002: 36). La isla aparece ligada entonces al imaginario del origen que se ve reforzado por la idea omnipresente de la (re)generación que el paisaje volcánico sugiere:

Au moment du décollage, je jetai un dernier regard sur le paysage de volcans, d’un rouge sombre dans le jour naissant. Étaient-ils rassurants, constituaient-ils au contraire une menace? Je n’aurais su le dire; mais quoi qu’il en soit, ils représentaient la possibilité d’une régénération, d’un nouveau départ. Régénération par le feu, me dis-je: l’avion prenait de l’altitude; puis il vira sur l’aile en direction de l’océan (Houellebecq, 2002: 54).

Pero en *LZ*, el relato se detiene allí. El narrador abandona la isla para volver al frío de París, a las cosas “normalmente desagradables”, es decir, a la norma territorial. Sin embargo, *LZ* parece funcionar como proemio a *PI*: en la primera, la isla de Lanzarote aparece evocada como lugar deseable para la construcción de una embajada; en la segunda, dicha construcción se narra de manera concreta.

*PI* cuenta la historia de Daniell, un humorista francés de 47 años que en sus espectáculos se dedica a describir la realidad contemporánea con un cinismo descarnado. Tras dos fracasos amorosos, decide unirse a los *elohimitas*, una secta con tendencias *New Age* que propone la reencarnación del cuerpo por medio de la clonación. En el relato de Daniell, el único obstáculo para poder llevar a cabo el proyecto genético de la clonación humana parece ser la conservación de la personalidad y la memoria. El “relato de vida” aparece como un paliativo para este problema: la novela se construye a partir de la narración de Daniell y de los comentarios que de ella hacen sus clones, Daniel24 y Daniel25.

Al igual que en *LZ*, el espacio insular se configura como un marco espacio-temporal esencial para la llegada de los neo-humanos. Se trata de un paisaje inhóspito, aislado y solitario, ideal para el advenimiento de una nueva especie. Las grutas de la isla serán el escenario de un episodio de

gran importancia. Se trata del momento originario en el que se narra la resurrección del profeta. Pero la nueva religión, el *elohimismo*, se funda sobre el crimen y el engaño. El profeta conquista a una joven adepta italiana y es asesinado por Gianpaolo, su novio. Daniell y otros pocos miembros “vip” de la secta son los únicos testigos del crimen. Tras una breve deliberación, deciden matar a los italianos y que Vincent, el hijo del profeta, finja ante el mundo ser su padre resucitado. Es un momento teatral: Vincent, en medio de una gran cobertura mediática, emerge de las grutas volcánicas de Lanzarote alcanzado por un halo de luz y anuncia el inicio de la inmortalidad y el advenimiento de una nueva raza humana.

Tanto en *LZ* como en *PI*, la isla es un espacio mítico, un lugar de (re)creación, de fundación. En ambas novelas se subraya lo que Deleuze llamó el carácter “originario” de la isla: "Conscience de la terre et de l'océan, telle est l'île déserte, prête à recommencer le monde" (Deleuze, 2002: 13). Pero la importancia de la isla no es solo geográfica. La atemporalidad que caracteriza el relato insular, que “no tiene término ni conclusión”<sup>3</sup> (Lestringant, 2002: 230), permite narrar el cumplimiento de la promesa de la vida eterna. *PI* se presenta como una interpretación del presente que es también exploración del pasado y del futuro de los protagonistas. El pasado nos es narrado por los neo-humanos, por seres del futuro. De este modo, la novela transforma nuestro presente en Historia. Como afirma Murielle Lucie Clément: "[I]e présent contemporain du lecteur [est] tamisé par la profondeur du passé du clone; c'est d'un arrière-plan purement temporel dont il s'agit" (2007: 90). La clonación se convierte en un medio para superar la vejez y la muerte y permite cumplir la promesa de la vida eterna.

### La poesía como isla en la obra de Houellebecq

Cada aparición de Lanzarote en la obra de Houellebecq puede pensarse como una sucesión de islas textuales que se articulan para formar una secuencia de lectura: el mundo-isla de la obra de Michel Houellebecq. En este sentido, podemos interrogarnos sobre el valor que la poesía adquiere en este mundo-isla. Para el escritor francés, la poesía es, frente a la novela, un género privilegiado. La poesía es el medio más natural para traducir la intuición pura de un instante. Sus poemarios pueden ser leídos como “islas” en el conjunto de su obra porque, a diferencia de la novela, permiten expresar la felicidad. En una entrevista que Sylvain Bourmeau (2005) le hizo en España para la revista *Les Inrockuptibles*, Houellebecq declaró: “un poema puede expresar la felicidad, en cuanto a la novela, tengo mis dudas”.<sup>4</sup> Esta diferencia de tono entre ambos géneros se ve reflejada en la manera en que se representa la isla de Lanzarote en los poemas y en las novelas de Michel Houellebecq. En *Renaissance* ([1999] 2001) Houellebecq le dedica a la isla

---

3. Nuestra traducción.

4. La entrevista, que lleva el título “Gracias por su visita”, aparece en el DVD que acompañó a un número especial que la revista *Les Inrockuptibles* le dedicó a Michel Houellebecq en 2005.

el poema “Playa Blanca”: “Playa Blanca comme une enclave/ Au milieu du monde qui souffre,/ Comme une enclave au bord du gouffre,/ Comme un lieu d’amour sans entrave”. La inclusión de un poema dedicado a esta isla en ese poemario no es casual, ya desde el título advertimos que el tono difiere del de las novelas del autor. Pero además, como afirma Fabrice Gabriel (1999), “*Renaissance* podría leerse como un relato rimado, cifrado: una novela de los orígenes”.<sup>5</sup> En el poema, Houellebecq describe la isla como un espacio idílico, como un lugar único en el centro del mundo, donde el amor puede manifestarse sin obstáculos, mientras que en las novelas, *LZ* y *PI*, la isla de Lanzarote, que en el pasado fue un lugar paradisíaco y virgen, es ahora un destino turístico decadente que ha sido víctima de la avidez comercial de la industria turística.

De este modo, si consideramos que para Houellebecq la poesía ofrece una mirada lírica del mundo que la novela es incapaz de construir, comprendemos sus esfuerzos por integrar la poesía en la novela. En *Interventions 2* (2009), Houellebecq explica que la poesía es una visión de mundo diferente, no se trata solo de un lenguaje diferente sino de una mirada diferente. Esa mirada que la poesía tiene del mundo es lírica y complementaria de la mirada que ofrece el género novela. En una entrevista con Jean-Yves Jouannais, Houellebecq afirma: “je ressens vivement la nécessité de deux approches complémentaires: le pathétique et le clinique. D’un côté la dissection, l’analyse à froid, l’humour; de l’autre la participation émotive et lyrique, d’un lyrisme immédiat” (2009: 61). Entonces, el tono de la disección clínica de la realidad contemporánea que ofrece la narrativa houellebecquiana se complementa con el tono lírico de los poemas incluidos en sus novelas. Por otra parte, la poesía se vuelve necesaria dentro de la novela porque es creadora de un nuevo sentido que solo ella es capaz de expresar: “[la poésie] est créatrice d’un sens autre, étrange mais immédiat, illimité, émotionnel” (Houellebecq, 2009: 81).

En *PI*, Daniel25 se refiere a la diferencia de tono que la poesía y la prosa exhiben en el “relato de vida” de Daniel1. Al leer el poema que este último le escribe a Esther antes de suicidarse, el clon comenta: “Je dois reconnaître que c’est un texte curieux, dénué d’ironie comme de sarcasme, pas du tout dans sa manière habituelle; je le trouve, même, assez émouvant” (Houellebecq, 2005: 423). Este poema cobra una importancia particular para el desenlace de la novela. Ante la desesperación de haber perdido una vez más a su amor y en sus últimos instantes de vida, Daniel1 elige la forma poética para expresarse: “Entré en dépendance entière,/ Je sais le tremblement de l’être/ L’hésitation à disparaître,/ Le soleil qui frappe en lisière/ Et l’amour, où tout est facile,/ Où tout est donné dans l’instant;/ Il existe au milieu du temps/ La possibilité d’une île” (Houellebecq, 2005: 424).

El poema funciona en la novela como una isla textual: su tono lírico, emocional, que difiere del resto de la novela despierta en los clones Marie23 y Daniel25 el deseo de comprender y de experimentar el amor. Estos neo-humanos abandonarán el aislamiento que les ha sido impuesto para sa-

---

5. Nuestra traducción.

lir en búsqueda de una hipotética comunidad. Los últimos versos del poema sugieren que “la posibilidad de una isla” implicaría, paradójicamente, abandonar la “separación individual radical” en la que se encuentran los neo-humanos para descubrir un nuevo modo de organización social que les permita experimentar el amor.

### A modo de cierre

La isla funciona en la obra de Houellebecq como espacio geográfico originario en el que se configura la acción; pero también, como dispositivo narrativo que participa de la concepción houellebecquiana de la propia obra como una novela total.

Contrariamente a la reconstrucción robinsoniana del espacio insular, en la que, según Deleuze “[l]a récréation mythique du monde à partir de l’île déserte a fait place à la reconstitution de la vie quotidienne bourgeoise à partir d’un capital” (Deleuze, 2002: 15); en Houellebecq la creación da paso a una civilización utópica, en un movimiento circular que, a través de la poesía, vuelve a la humanidad contemporánea pero para rechazar la sociedad capitalista y rescatar las emociones simples y la poesía.

Lanzarote es, en la obra de Houellebecq, “la posibilidad de una isla” en el centro del mundo y del tiempo.

### Obras citadas

- BOURMEAU, S. (2005). « Gracias por su visita. Entrevista a Michel Houellebecq ». *Les Inrockuptibles*, N° 22, DVD, París.
- CLÉMENT, M. (2007). *Houellebecq revisité*. París, L’Harmattan.
- DELEUZE, G. (2002). *L’Île déserte*. París, Éditions de Minuit.
- GABRIEL, F. (1999). « Renaissance ». *Les Inrockuptibles*. Hors série, 67.
- HOUELLEBECQ, M. (2001 [1999]). *Poésies. Le Sens du combat. La Poursuite du bonheur. Renaissance*. París, J’ai lu.
- \_\_\_\_\_. (2002 [2000]). *Lanzarote et autres textes*. París, Libro.
- \_\_\_\_\_. (2013 [2000]). *Lanzarote*. Barcelona, Anagrama. Traducción de J. Calzada.
- \_\_\_\_\_. (2005). *La Possibilité d’une île*. París, Fayard.
- \_\_\_\_\_. (2009). *Interventions 2*. París, Flammarion.
- LESTRINGANT, F. (2002). *Le livre des îles. Atlas et récits insulaires de la genèse à Jules Verne*. Ginebra, Librairie Droz.

## **II. ENTRE DOS ORILLAS**



## Francia y la literatura francesa en la poesía de María Elena Walsh

FERNANDO COPELLO  
Université Le Mans, Labo 3L.AM  
*fernand.copello@univ-lemans.fr*

### Palabras clave

literatura infantil - folclore literario - Robert Desnos

### Resumen

El presente trabajo rastrea el peso que tienen Francia y la literatura francesa en la poesía y el cancionero de María Elena Walsh, desde su adolescencia hasta sus últimos años. Existen trabajos sobre la importancia de la literatura inglesa y sobre el peso de la tradición española en las creaciones de la escritora de Ramos Mejía. Se ha explorado menos la relación con la literatura de lengua francesa a pesar de que la residencia de varios años en París de nuestra juglaresa dejó huellas considerables en su obra. Se traen también a cuento momentos de sus novelas, de sus entrevistas y de sus espectáculos.

Comenzaré este trabajo con unas ideas que aparecen en la reseña de *Tutú Marambá* que Frida Schultz de Mantovani escribe para *Sur* en 1960. Allí evoca: “[...] la alquimia de América, gabinete donde se mezcla el verbo heredado, pero sin compromisos con ninguna cultura en especial [...]” (Schultz de Mantovani, 1960: 56). La frase me parece particularmente intensa y extremadamente justa. Será el telón de fondo con el que voy a acompañar mis palabras en torno a las herencias francesas de María Elena Walsh, herencias bordadas y entretejidas en un pentagrama amplio que se desborda hacia la oralidad, la canción y el espectáculo. Una verdadera “ladrona” de tradiciones dice Elisa Boland que es Walsh (Boland, 2014: 125) y tanto mejor para nosotros que nos dejamos encantar por el presente que no se olvida del pasado. De esta poesía hecha a mano y amasada también con ingredientes franceses quiero ocuparme.<sup>1</sup>

---

1. Para una percepción global de la poesía de la escritora de Ramos Mejía véase Requeni (2008).

Voy a declinar este trabajo en tres partes desiguales: lo francés en la vida de María Elena Walsh será la primera etapa, los ecos franceses en su obra vestirán mi segundo escalón y acabaré, de manera más amplia, refiriéndome concretamente a la poesía de la juglaresa de Buenos Aires.<sup>2</sup>

En el único ejemplar de *Otoño imperdonable* (1947) que se encuentra en las bibliotecas públicas francesas, el del Institut des Hautes Études de l'Amérique Latine, leemos en la portada: “Para el Instituto Hispánico de la Facultad de Letras de la Universidad de París, homenaje de María Elena Walsh / 17 de agosto. 1947 / Gaona 2684 / Ramos Mejía / F.C.O. / Argentina”. Sara Facio me confirma que se trata de la letra y firma de nuestra escritora (correo electrónico del 12/06/2015). Curiosa huella manuscrita, que nos permite viajar hoy en el tiempo. El pie de imprenta del libro es del 10 de julio de 1947; un mes después, en un día feriado en Ramos Mejía, una adolescente de diecisiete años escribe con letra de grande esta dedicatoria dirigida a nadie en especial, dirigida a Francia, a la imagen de Francia que la acompañaba en su arrabal bonaerense.

De dos o tres años más tarde tenemos una fotografía, ya después del regreso del viaje a Maryland invitada por Zenobia y Juan Ramón Jiménez (Facio y Montequin, 2012: 12). María Elena posa con cara de niña escritora en su cuarto de la casa paterna. Detrás de ella vemos una nutrida biblioteca y nuestra autora nos mira enarbolando entre sus manos un libro de Albert Camus, *La peste*, en la edición de Sur de 1948. Elección significativa: la enamorada de las rimas y los versos, la que ya bebía en el folclore español y latinoamericano, elige para esta imagen elocuente la compañía de un novelista francés. Y justamente en la edición de Sur, esa editorial y revista que con su flecha hacia abajo muestra las relaciones entre los dos hemisferios o, todavía más, entre el viejo mundo y el nuevo.<sup>3</sup> Sur, empresa cultural dirigida por la “afrancesada” Victoria Ocampo que llegará a cartearse a menudo con la autora de “Manuelita la tortuga”.<sup>4</sup>

María Elena Walsh emprende luego un viaje de cuatro años a París junto a Leda Valladares: ese largo itinerario por lo francés ha sido ya detalladamente comentado por Alicia Dujovne (1979: 46-71), Sergio Pujol (2011: 89-111) y René Vargas Vera (2014: 48-52 y *passim*). No voy a detenerme en estos amaneceres parisinos que transcurren entre 1952 y 1956 sino para decir que la estancia en Francia le permite a Walsh ampliar su expe-

---

2. En este trabajo se emplearán las siguientes siglas: BM = *El buen modo*, CC = *Como la cigarra*, CM = *Canciones para mí*, DJ = *Desventuras en el País-Jardín-de-Infantes*, FP = *Fantasmas en el parque*, JM = *Juguemos en el mundo*, HM = *Hecho a mano*, NA = *Novios de antaño*, OI = *Otoño imperdonable*, RR = *El reino del revés*, TM = *Tutú Marambá*, VFC = *Versos folklóricos para cebollitas*, VTC = *Versos tradicionales para cebollitas*. Las citas corresponden a las ediciones mencionadas en la bibliografía.

3. Sobre *Sur* y el logo que idearon Victoria Ocampo y José Ortega y Gasset véase Ayerza de Castilho y Felgine (1991: 135-136).

4. Las cartas, que se encuentran en la Academia Argentina de Letras, pueden consultarse en Facio y Montequin (2012: 118-148).

riencia de la literatura francesa que no es solo ya la del libro escrito sino también la literatura de los nombres de las calles (*Rue Gît-le-Coeur* o *Rue du chat qui pêche*, por ejemplo) o la literatura de las canciones, entre las cuales ama particularmente las de Charles Trenet.<sup>5</sup> Más adelante, en 1968, un crítico del diario *La Prensa* llega a decir que Walsh es: “[...] una especie de Charles Trenet traducida al argentino. Basta poner Buenos Aires donde el otro dice París (P[otenze], 1968: 21).<sup>6</sup> Lo francés es una de las herencias culturales que acompaña a María Elena Walsh a lo largo de su vida, junto a lo inglés y a lo español,<sup>7</sup> mezclado todo ello en su gabinete latinoamericano.

De sus últimos tiempos rescato el impulso que la lleva a escribir y publicar en 1989 *La nube traicionera de George Sand*. La misma contratapa presenta así la obra: “María Elena Walsh tradujo y *acriolló* este cuento, en homenaje a la gran escritora George Sand y al Bicentenario de la Revolución Francesa, que exaltó el trabajo y proclamó los Derechos del Hombre”. Traducir y acriollar *Le nuage rose*, uno de los *Contes d’une Grand-mère*, significó permitirle a George Sand viajar desde el siglo XIX y decir a la manera de Buenos Aires la dificultad de vivir entre el sueño y la realidad, la magia del trabajo constructivo y, sobre todo, la libertad de la mujer. Como la tía abuela Colette del relato de Sand, María Elena Walsh se acerca a los jóvenes eligiendo un símbolo impregnado de elementos sociales y que viene de Francia. Ahora bien, Walsh, como siempre, nos sorprende: en lugar de evocar a la mujer a través de Simone de Beauvoir, lo que hubiera sido seguir un camino trillado, saca de la galera a una escritora más olvidada y la despliega en la realidad latinoamericana.<sup>8</sup>

Y ya que hablamos de vida y de libros, pasemos a la obra. Toda la obra de María Elena Walsh está salpicada de pinceladas francesas. Habría que subrayar lo que ya muchos han dicho, que la idea de escribir literatura infantil surge en París en una habitación del Hôtel du Grand Balcon, en la calle Dauphine:

Creo que escribir para chicos fue una tarea de reconciliación con el paraíso perdido [...] Y en aquel hotel Du Grand Balcon, sobre una redonda mesa cuya vetustez había cubierto con un immaculado hule blanco, empecé a librar mis primeras batallas hacia la levedad, el chiste rimado, todo eso que parece tan fácil... (Dujovne, 1979: 61-62).

---

5. Los tres cantautores que evoca a menudo son Charles Trenet, Georges Brassens y Jacques Brel (Dujovne, 1979: 61, 93, 119-120, 149; Pujol, 2011: 102, 106-107, 169, 198; Vargas Vera, 2014: 65).

6. Aunque la nota periodística solo aparece firmada con la inicial P, la lectura de otros trabajos permite deducir que el autor es Potenze.

7. Quizá quien más profundamente haya estudiado la herencia inglesa y el *nonsense* en un ensayo marcadamente literario sea Alicia Origgi de Monge (2004). Por mi parte, dejo constancia de la herencia española y enumero algunos estudios en Copello (2013b).

8. En el primer estudio importante sobre nuestra escritora, Ilse A. Luraschi y Kay Sibald evocan la lectura de *Le deuxième sexe* de Simone de Beauvoir como uno de los componentes considerables de su obra (1993: 147-189).

No he explorado en esta ocasión toda la narrativa juvenil y no puedo pronunciarme sobre el peso que pueda tener la literatura francesa en esos textos. Pero los dos largos relatos impregnados de elementos autobiográficos, *Novios de antaño* (1990) y *Fantasmas en el parque* (2008), establecen de maneras diversas relaciones con Francia y con la literatura francesa.

En *Novios de antaño*, María Elena Walsh ha incorporado, como en un *collage*, frases o versos ajenos, dándole a su prosa variados componentes. El primer francés citado, y a la vez el primer escritor citado, es Marcel Proust (NA: 9) y significativamente se trata de la primera frase de *Du côté de chez Swann*, el primer volumen de *À la recherche du temps perdu*: “*Longtemps, je me suis couché de bonne heure*” (Proust, 1988: 3). Proust es el escritor francés más citado (NA: 31, 70). Pero no faltan Paul Éluard (NA: 12), Georges Brassens (NA: 94), Jean-Arthur Rimbaud (NA: 177), François Villon (NA: 191), Gérard de Nerval (NA: 221) y Diderot (NA: 258). A veces, no se trata específicamente de una cita sino de referencias indirectas y tanto de literatura como de obras musicales: por ejemplo, lecturas de Alexandre Dumas (NA: 265) o de Victor Hugo (NA: 267) o recuerdos de la fosforería de *Carmen* de Bizet (NA: 207).

En cuanto a *Fantasmas en el parque*, no faltan allí referencias interesantes como una charla, sobre Proust justamente, con Silvina Ocampo y Adolfo Bioy, quien se refiere al autor de *À la recherche* como a alguien de la familia. Coinciden los tres en que: “[...] la lectura de Proust es una droga, produce una especie de alucinación...” (FP: 24). Durante una recordada visita a Notre Dame aparecen evocaciones de Victor Hugo (FP: 82-84). Y ambos escritores reaparecen (FP: 89, 90, 102, 116, 137 por lo que hace a Proust; 96 por lo que hace a Hugo). En un encuentro con Pablo Neruda en Santiago se piensa en Ronsard y se citan algunos versos del “Sonnet pour Hélène” (FP: 144, 227-228). Con Delia del Carril visita en París a Louis Aragon y Elsa Triolet (FP: 229). Variadas son las referencias a lo que eran París, su literatura, su vida cultural alrededor de 1953 y muy presente está Pepe Fernández, aquel vecino de Ramos Mejía que canjeó por neblina el sol de su país y que andará por Corrientes esquina Rivoli, en el cielo de los que se han ido.<sup>9</sup> Entre tantas citas hay una sin nombre de autor: “*Les vrais paradis sont les paradis qu’on a perdu[s]*”. Se trata de una frase del siempre recordado Proust en *Le Temps retrouvé* (Proust, 1990: 177). Y curiosamente, es esa frase la que asoma cuando, como ya lo hemos visto, nuestra María Elena decide dedicarse a la literatura juvenil: “[...] escribir para chicos fue una tarea de reconciliación con el paraíso perdido”. Lo que significa que las hondas raíces de esta vocación que determinará buena parte de la carrera literaria de la escritora de Ramos Mejía están en Proust y en Francia. Todavía más, varias páginas de *Le Temps retrouvé* rememoran a George Sand en el territorio de la infancia y de sus lecturas:

Si je reprends dans la bibliothèque *François le Champi*, immédiatement en moi un enfant se lève qui prend ma place, qui seul a le droit de lire ce ti-

9. FP: 31-32, 36-44. Sobre Pepe Fernández véase también la “Zamba para Pepe” en *JM*, I, lado 1, surco 3.

tre : *François le Champi*, et qui le lit comme il le lut alors, avec la même impression du temps qu'il faisait dans le jardin, les mêmes rêves qu'il formait alors sur le pays et sur la vie, la même angoisse du lendemain (Proust, 1990 : 192).

Si lo digo y si me apoyo en esta cita, entre otras posibles, es porque no me parece casual que Walsh elija a George Sand para traducirla y brindarla al público joven en su tiempo de madurez. Como en un círculo mágico, Proust la envuelve en una nube de literatura. George Sand es también el impregnado recuerdo de *À la recherche du temps perdu*.

Un último detalle para concluir esta segunda parte de mi trabajo. En 1992 la editorial Hyspamérica le propone a Walsh la dirección de una enciclopedia para niños titulada *Veo – Veo*. Tal proyecto, que en gran parte llegó llevarse a cabo, incluía una colección de libros: *Veo – Veo, Mi primera biblioteca*. La empresa quebró y no se completó la colección, pero llegaron a publicarse casi cien libros y en dicho catálogo la literatura francesa está ampliamente representada por autores como Ivan Pommaux, Robert Desnos, Jules Renard, Jacques Prévert, Anne-Marie Chapouton y Philippe Dumas, entre otros (Origi: 148-150). Elegir y poner en movimiento en el mercado editorial es una manera de escribir. Son estas otras pinceladas más en el horizonte francés de María Elena Walsh.

Ahora bien, me gustaría concentrarme, en esta última etapa, en el género poético, que es el más permanente en la producción de nuestra escritora. En su primer libro, *Otoño imperdonable* (1947), no hay elementos significativos que podamos relacionar con la cultura francesa, más allá de que la tonalidad poética recibe ecos románticos y modernistas que están también empapados en la literatura de Francia. Sin embargo, voy a detenerme en tres motivos que me parecen fecundos. El primero aparece en el último terceto del soneto que oficia de dedicatoria: “(Oh fábula en mi símbolo imprevisto,/ privilegiada miel de amaneceres:/ ¡Tus abejas poblaron mi colmena!)” (*OI*: 9). La fábula remite indefectiblemente a La Fontaine y, en este caso específico, a “La cigale et la fourmi”, apólogo con el que comienza la colección del escritor francés. Algunas versiones de esta fábula, tan anterior en la corriente esópica, reemplazan a la hormiga por una abeja, lo que permite integrar el componente más agradable de la miel.<sup>10</sup> Se podría rastrear el género de la fábula en Walsh, absolutamente abierto y que adhiere al rechazo de Juan Ramón Jiménez por la moraleja (Jiménez, 2005: 237). El empleo original del apólogo walshiano culmina, de alguna manera, en la apoteosis de la cigarra, en uno de los poemas más celebrados, “Como la cigarra” (*CC*, lado 1, surco 5), que además del sentido político que fue adquiriendo, contiene la celebración del canto, en perfecta oposición a la moraleja que La Fontaine difundió. Esta deconstrucción de la fábula está también presente en el poema “Canción de Titina”, donde la hormiga, libre e indiferente a las

---

10. La Fontaine, 2000: 29. S. Mey, por ejemplo, declina la fábula dos veces con protagonistas semejantes: “La hormiga y la cigarra” y “El grillo y la abeja” (Mey, 2017: 105, 140).

recomendaciones, baila chamamés (RR: 48-49).<sup>11</sup>

Otro motivo que en *Otoño imperdonable* me parece contraer una deuda con la cultura francesa es el que aparece en el poema “El caballo muerto” (OI: 51-53). El tema fue tratado varias veces por Théodore Géricault en obras que sin duda María Elena Walsh estudió en la Escuela de Bellas Artes, donde el motivo seguramente serviría incluso para ejercicios en clase de dibujo (*Le XIX<sup>e</sup> siècle*, 2012: 44-45). Por otra parte, el poema titulado “Hombre pensativo” está sin duda inspirado en la escultura de Rodin, *El pensador*, de la que existe una variante original en la Plaza del Congreso en Buenos Aires (OI: 67-68). Son rastros, huellas, que germinarán más tarde.

No voy a detenerme en libros posteriores como *Baladas con Ángel* (1952) o *Casi milagro* (1958) y sí voy a anclar por un rato en *Hecho a mano* (1965). Allí recuerda Walsh su estancia parisina en un poema titulado “Hôtel du Grand Balcon” (HM: 24-26).

Hôtel du Grand Balcon  
 proa sonora suspendida  
 sobre un mercado y la llovizna y lejos.  
 Abrir tus puertas era  
 averiguar el mundo desde el vamos  
 hasta la calle donde Yace-el-Corazón... (HM: 24)

El hotel se encontraba en el barrio de Saint-Germain, en la calle Dauphine, y daba al mercado de Buci. Leda y María alquilaban una habitación en el quinto piso y desde allí miraban a lo lejos (FP: 32). Su único gran balcón le daba a este barco quieto la algarabía de un buque, sonoro por el bullicio de las calles que lo rodeaban, quizá también por la música que lo habitaba: por allí además anduvo Lalo Schfrin que les pedía prestado el piano (Pujol, 2011: 99-101). Lugar de todos los descubrimientos “averiguar el mundo desde el vamos”), universo iniciático, el hotel llevaba hacia la “calle donde Yace-el-Corazón”; es decir, la *rue Gît-le-Coeur*, breve calle de 112 metros a poquísima distancia del hotel. En el siglo XIII se llamaba Gilles le Queux, nombre de un cocinero, pero la denominación se fue alterando. María Elena Walsh, más allá de la etimología, le da una significación sentimental que cuadra con el sentido de su poema.<sup>12</sup> En ese “hogar desparramado” de “lágrimas y partituras” van a nacer proyectos, miradas, acordes, versos, y se van a almacenar ideas que irán brotando después.

Citemos el caso de “El buen modo”, poema y canción inspirado en “La chanson de l’Auvergnat” de Georges Brassens: “Tengo tanto que agradecer/ al que me dio de beber...”.<sup>13</sup> Este poema surge muchos años después

10. No puede olvidarse tampoco la hibridación con tradiciones populares que elogian el canto y la actitud de la cigarra, como esta copla, recopilada por MEW en *VFC*, 30: “Yo soy como la chicharra,/ corta vida y larga fama,/ y me la paso cantando/ de la noche a la mañana”.

12. Véase: [https://fr.wikipedia.org/wiki/Rue\\_G%C3%AEt-le-C%C5%93ur](https://fr.wikipedia.org/wiki/Rue_G%C3%AEt-le-C%C5%93ur). Consultado el 28/05/16.

13. Véase una comparación entre los dos textos en Luraschi y Sibbald (1993: 128-129). “El buen modo” da título a un recital y al long-play que lo acompaña,

en Buenos Aires. Otro caso interesante es el de la “Canción de caminantes”, perteneciente al long-play *Como la cigarra* de 1973. Uno de sus versos (“Si por delicadeza perdí mi vida”) corresponde a la reescritura de dos versos de Rimbaud: “*Par délicatesse/ J’ai perdu ma vie*”.<sup>14</sup> La impronta de París y sus canciones es evidente, tan acentuada cuando regresó a Buenos Aires en 1956 y escribió en un poema publicado en *Sur* en 1957:

París canalla, carnal, ciego,  
ruge en las venas de Edith Piaf,  
abre un torbellino de sábanas,  
de inocencia desconsolada... (Facio y Montequin, 58).

Esa impronta permanecerá siempre a su lado como el pequeño Larousse. Y en ella seguirá buscando figuras.

Pero si hay un escritor francés por el que Walsh sintió un verdadero apego y que evoca constantemente al explicar el sentido de su literatura juvenil, este es Robert Desnos. En la conferencia titulada “La poesía de la primera infancia” nos dice:

Entre los poetas contemporáneos es un deber citar a uno que escribió un maravilloso libro en medio de la tragedia. Uno de los más hermosos libros de poesía para niños que se haya escrito nunca: *Chantefables* de Robert Desnos, poeta surrealista. En el París ocupado por los nazis, en medio de sus angustiosos trabajos en la Resistencia, en la clandestinidad y el miedo, pensó en los niños [...]. Desnos fue arrestado y muerto en un campo de concentración.<sup>15</sup>

En el surrealismo que juega en Desnos, en la parodia y el absurdo de Tretinet, María Elena Walsh encuentra la misma magia que en el *nonsense* inglés y todo ello lo incorpora a su gabinete.<sup>16</sup> Es evidente que “Manuelita la tortuga”, poema aparecido en *El reino del revés* (1965), tiene una deuda con “La Tortue” de Desnos:

Je suis tortue et je suis belle [...]  
Mon élégant corset d’écaille  
Sans boutons, sans vernis, ni mailles  
Est exactement à ma taille... (Desnos, 1994: 61).

Ambas son coquetas y están obsesionadas por su elegancia. Los significados fecundos del famosísimo poema de Walsh los he tratado en un trabajo anterior (Copello, 2013a). Me gustaría subrayar, sin embargo, hasta qué

---

publicado en 1975.

14. Se trata de dos versos de la “Chanson de la plus haute Tour” (Rimbaud, 2009: 210-212)

15. La charla, ofrecida en la OMEP en 1964, está publicada en *DJ*, 119-127. Sobre la influencia de Desnos en ciertos recursos estilísticos de MEW, véase Gómez Paz, 1977: 87-88.

16. Sobre la simplicidad compleja del estilo de MEW, véase Gaultier, 2012.

punto esta canción traza un vínculo entre Francia y nuestra pampa, de una manera absurdamente festiva.

Podría detenerme en dos poemas de *Tutú Marambá*, “Calles de París” y “Gatos de París”. El primero de ellos, en su versión cantada, se acompaña con una melodía de vals *musette*, lo que nos llevaría a incorporar la música en nuestro estudio (Pujol, 2011: 148; *TM*: 65; *CM*, lado 2, surco 5). Podría evocar la versión adaptada por Walsh de una tradicional canción francesa del siglo XV, “À la claire fontaine” (Luraschi y Sibbald, 1993: 122-123; *BM*, lado 1, 2). Un análisis del empleo de rimas agudas en “La calle del gato que pesca”, que es el nombre de una calle que no se encuentra lejos del Hôtel du Grand Balcon, sería interesante ya que ese gato es francés. Pero voy a limitarme a hablar de un último poema, “El señor Ravel”, que fue presentado en el espectáculo *Juguemos en el mundo* en 1968. La chispa que dio lugar a esta canción no se encuentra en la primera estancia parisina sino en un viaje posterior, de 1965. María Elena Walsh visita con María Herminia Avellaneda, Pepe Fernández y Ángel Rama la casa-museo de Ravel custodiada por Céleste, la que había sido ama de llaves de Proust. Todo ello está contado en *Fantasmas en el parque* (*FP*: 98-103). La pequeña casa, completamente adecuada al pequeño tamaño del gran músico francés, le inspira a Walsh este poema que transcurre allí, en Monfort-l’Amaury, el pueblo en el que vivía Ravel a cuarenta kilómetros de París. El texto está compuesto por seis estrofas de cinco versos cada una que reiteran la misma estructura métrica (tres octosílabos, un endecasílabo y un hexasílabo) y la misma estructura de rimas (abbAb). Lo que caracteriza al poema y le da un humor particular es la rima aguda, propia de la lengua francesa. Transcribo el poema:

Llegó a Monfort-l’Amaury  
un gato de cascabel,  
abrió la puerta cancel  
y preguntó: —¿Vive aquí, vive aquí  
el señor Ravel?

Cuando a la sala pasó  
el gato de cascabel  
sacó un montón de papel  
y con un miau se lo dio, se lo dio  
al señor Ravel.

Cuando el señor los leyó  
vio que decían así:  
do re mi fa sol la si  
y entonces fue, los guardó, los guardó  
en un popurrí.

Luego al compás del reloj  
el gato de cascabel  
bailó con un carretel  
y un miau en do le cantó, le cantó

al señor Ravel.

Muy finamente pidió  
el gato de cascabel  
permiso al señor Ravel  
y en el salón se quedó, se quedó  
a vivir con él.

Sentado sobre el marfil  
el gato de cascabel  
le daba vuelta al papel  
que estaba sobre el atril, el atril  
del señor Ravel (*JM*, II, lado 2, surco 3).

La música que acompaña los versos es un fox-trot. Ciertamente, este baile de salón de origen americano parecería no corresponder a la atmósfera francesa de la canción, pero Ravel cultivó justamente el fox-trot en una obra escrita en colaboración con Colette y destinada a los niños, la fantasía lírica *L'enfant et les sortilèges* donde se incluye el “Five o'clock fox-trot”. Por otra parte, los gatos no faltan y en uno de los cuadros de esta ópera, “Mi-in-hou, Môr-nâ-ou”, cantan a dúo el gato negro y la gata blanca (Ravel, 2015). También hay allí un reloj que suena y baila. Es evidente que ciertas huellas de esta fantasía lírica habitan el fox-trot del “Señor Ravel”, donde el gato es quien tiene el papel protagónico (a pesar de que tanto el compositor del famoso *Bolero* como el gato francés son ambos mencionados cinco veces). Este gato particularmente sonoro (la expresión “de cascabel” nunca lo abandona) es capaz de comunicarse con su miao: “con un miao se lo dio”, “un miao en si le cantó”, lo que recuerda el diálogo gatuno del dúo de Ravel. Los gatos parlantes aparecen a menudo en Walsh, pueden llevar gafas, leer y escribir, como en el caso de “Los gatos de París” (*TM*: 75-76). Algunos provienen de tradiciones folclóricas, como “Don Gato” (*VTC*: 113-114), pero este gato de Monfort-l’Amaury parece más bien salido de una fábula de La Fontaine por humano y por cortesano, por casi versallesco. Sentado sobre el marfil, es decir sobre las teclas del piano, en una actitud completamente irreverente, vuelve las hojas de la partitura y comparte un momento musical con el señor pequeño de Monfort. Todo es absurdo a la manera de unos versos de Robert Desnos. Y, fundamentalmente, no hay moraleja alguna si no es la del placer de una escena amistosa entre un hombre y un animal.

Va llegando la hora de concluir. Seré tan breve como un miao gatuno. Y volveré de algún buen modo a la frase de Fryda Schultz. En el gabinete donde compone María Elena Walsh se mezclan verbos heredados diversos. La conjugación francesa no está ausente, pero no hay ningún compromiso especial con ella: forma parte de una trama universal.

## Obras citadas

- AYERZA DE CASTILHO, L. y O. FELGINE (1991). *Victoria Ocampo*. París, Critérion.
- BOLAND, E. (2014). “María Elena Walsh, notre troubadour (1930-2011)”. En: *La revue des livres pour enfants. L’Argentine*, 275, 122-126.
- COPELLO, F. (2013a). “Los itinerarios de la vida: distancias, atajos y vericuetos. A propósito de ‘Manuelita la tortuga’ de María Elena Walsh”. En: Caplán R. y otros (ed.), *Chemins de traverse*. Angers, ALMOREAL, 17-31.
- \_\_\_\_\_. (2013b). “María Elena Walsh y Juan Ramón Jiménez. Desencuentros y encuentros”. En *Cuadernos LIRICO*. Disponible en: <http://lirico.revues.org/11979>. Consultado: 28/05/16.
- DESNOS, R. (1994). *Chantefables et chantefleurs à chanter sur n’importe quel air*. París, Gründ.
- DUJOVNE, AL. (1979). *María Elena Walsh*. Madrid, Júcar.
- FACIO, S. y E. MONTEQUIN (2012). *María Elena Walsh en casa de doña Disparate*. Buenos Aires, Aguilar.
- GAULTIER, M. (2012). “Les entrelacs de la simplicité et de la complexité dans le langage de l’enfance: Horacio Quiroga, María Elena Walsh, José Sebastián Tallon”. En: *Publije, revue de critique littéraire*, 3. Disponible en: <http://publije.univ-lemans.fr/publijetest/index.php?id=178>. Consultado: 28/05/16.
- GÓMEZ PAZ, J. (1977). *Cuatro actitudes poéticas*. Buenos Aires, Conjunta Editores.
- JIMÉNEZ, J. R. (2005). *Platero y yo*. Madrid, Cátedra.
- LA FONTAINE. (2000). *Fables*. París, La Pochothèque.
- Le XIX<sup>e</sup> siècle*. (2012). Catálogo de exposición. Anvers, Talabardon & Gauthier.
- LURASCHI, I. A. y K. SIBBALD. (1993). *María Elena Walsh o el desafío de la limitación*. Buenos Aires, Sudamericana.
- MEY, S. (2017). *Fabulario. 1613*. Texte établi et présenté par Fernando Coppello. Rennes, Presses Universitaires de Rennes.
- ORIGGI DE MONGE, A. (2004). *Textura del disparate. Estudio Crítico de la Obra Infantil de María Elena Walsh*. Buenos Aires, Lugar Editorial.
- P[OTENZE], J. (1968). “Poesía y ritmo en un recital de María Elena Walsh”. *La Prensa*, 7 de abril de 1968, 21.
- PROUST, M. (1988). *Du côté de chez Swann*, Préface d’Antoine Compagnon. París, Gallimard.
- \_\_\_\_\_. (1990). *Le Temps retrouvé*, Préface de Pierre-Louis Rey et Brian G. Rogers. París, Gallimard.
- PUJOL, S. (2011). *Como la cigarra. Biografía de María Elena Walsh*. Buenos Aires, Emecé.
- RAVEL, M. [y COLETTE]. (2015 [1925]). *L’enfant et les sortilèges*, Léonard Slatkin y orquesta Nacional de Lyon. Munich, Naxos.
- REQUENI, A. (2008). “La poesía de María Elena Walsh”. *Boletín de la Academia Argentina de Letras*, 73, N° 299-300, 721-730.
- RIMBAUD, A. (2009). *Oeuvres complètes*. Édition établie par A. Gruyaux

- avec la collaboration de A. Cerboni. Paris, Gallimard.
- SAND, G. (1982). *Contes d'une Grand-mère*, Première série. Texte établi, présenté et annoté par Ph. Berthin. Meylan, Les Éditions de l'Aurore.
- SCHULTZ DE MANTOVANI, F. (1960). "Tutú Marambá: juego y poesía". *Sur*, 266, 55-57.
- VARGAS VERA, R. (2014). *María Elena Walsh. Testimonios*. Buenos Aires, Asociación Argentina de Intérpretes.
- WALSH, M. E. (1963). *Canciones para mí*. Buenos Aires, CBS.
- \_\_\_\_\_. (1973). *Como la cigarra*. Buenos Aires, CBS.
- \_\_\_\_\_. (1975). *El buen modo*. Buenos Aires, Microfon.
- \_\_\_\_\_. (2008). *El reino del revés*. Buenos Aires, Alfaguara.
- \_\_\_\_\_. (2008). *Fantasmas en el parque*. Buenos Aires, Aguilar/Alfaguara.
- \_\_\_\_\_. (1998). *Hecho a mano*. Buenos Aires, Seix Barral.
- \_\_\_\_\_. (1968). *Juguemos en el mundo*, vol. I. Buenos Aires, CBS.
- \_\_\_\_\_. (1969). *Juguemos en el mundo*, vol. II. Buenos Aires, CBS.
- \_\_\_\_\_. (1992). *La nube traicionera de George Sand*. Buenos Aires, Primera Sudamericana.
- \_\_\_\_\_. (1990). *Novios de antaño*. Buenos Aires, Sudamericana.
- \_\_\_\_\_. (1947). *Otoño imperdonable*. Buenos Aires, Imprenta Ferrari.
- \_\_\_\_\_. (2000). *Tutú Marambá*. Buenos Aires, Aguilar/Alfaguara.
- \_\_\_\_\_. (1967). *Versos folklóricos para cebollitas*. Buenos Aires, Luis Fariña Editor.
- \_\_\_\_\_. (2000). *Versos tradicionales para cebollitas*. Buenos Aires, Aguilar/Alfaguara.



## **Tras los pasos de Rimbaud: el malditismo en Leopoldo María Panero**

**KEILA AYELÉN DEL FIORE BALCIUNAS**  
Universidad Nacional de Mar del Plata  
*keiladelfiore@gmail.com*

### **Palabras clave**

poesía comparada - subjetividad - simbolismo

### **Resumen**

En este trabajo se realizará una aproximación a la escritura del poeta español Leopoldo María Panero mediante un abordaje comparatista. De este modo, se señalarán diversas filiaciones y coincidencias con la escritura rimbaldiana, principalmente en lo que respecta al modo de construcción y fragmentación de la subjetividad. En ambas escrituras fue posible advertir similares conflictos con la alteridad, la identificación problemática del nombre, el malditismo como construcción biográfica y como búsqueda poética, entre otros rasgos, por lo que resulta no solo factible sino también productivo establecer una conexión entre las dos producciones.

Una de las cuestiones características en la escritura del poeta francés Arthur Rimbaud tiene que ver, sin duda, con la importancia que otorga al tratamiento de la identidad. Si bien su obra ha sido considerablemente relacionada con la estética simbolista del siglo XIX –fundamentalmente con la producción de escritores como Charles Baudelaire y Paul Verlaine– Rimbaud ha sabido diferenciarse. Así, es pertinente afirmar que en sus primeros versos es posible advertir un notorio uso de procedimientos marcadamente simbolistas, tales como la sinestesia (cruce de percepciones), la evocación y la sugerencia, los juegos musicales, el uso de imágenes visuales y la analogía entre los sentidos (mediante la aplicación de la teoría de las correspondencias). Es a partir de *Une saison en enfer* (1873) e *Illuminations* (1886) en donde, mediante la presentación de una subjetividad fragmentada y disociada, el poeta ingresa en un permanente ejercicio de experimentación

con el yo. Sus diversos conflictos identitarios y biográficos comienzan a aparecer en sus textos. De este modo, el hermetismo como forma de escritura, la satisfacción ante el mal y su consecuente búsqueda poética emergen como los procedimientos textuales más relevantes que expresan el malditismo como construcción biográfica y emocional del autor. La poesía rimbaldiana inicia, de este modo, la proclamación de una estética de la discontinuidad y de la fragmentación en la construcción de las frases y en el tratamiento de la imagen poética. Transgresor y sumergido en la marginación, la soledad y el aislamiento, Rimbaud sentencia en el poema que inaugura *Une saison en enfer*:

Un soir, j'ai assis la Beauté sur mes genoux. – Et je l'ai trouvée amère. –  
Et je l'ai injuriée.  
Je me suis armé contre la justice.  
Je me suis enfui [...] (Rimbaud, 1966: 211).

Es posible ver en este comienzo –puntualmente en “Je me suis armé contre la justice”– un yo que se construye, en palabras del crítico José Antonio Millán Alba, como un “ser en contra” (1997: 75). Así, la identidad poética aparece marcada por una negación que, mediante el desencanto y la pérdida de esperanza sobre lo conocido, constituye, en términos de Georges Bataille, una poesía de la insatisfacción. En *La literatura y el mal*, el crítico francés reflexiona acerca de la función estética del mal en la escritura, y señala:

La creación [...] posee el sentido de la insatisfacción, no puede desprenderse y se complace en un estado de inmutable insatisfacción. Esa complacencia triste, seguida de un fracaso, ese temor a quedar satisfecho, mudan la libertad en su contrario (Bataille, 2002: 76).

La insatisfacción es una forma de recuperar la individualidad y al mismo tiempo se convierte en condena. La escritura se vuelve sobre sí misma, se cuestiona, anhela lo imposible. La poesía –como señala Bataille– es siempre en cierto sentido lo contrario de la poesía. En “Mauvais Sang”, segunda composición de *Une saison en enfer*, Rimbaud anuncia:

Maintenant je suis maudit, j'ai horreur de la patrie. Le meilleur, c'est un sommeil bien ivre, sur la grève. [...] – Ah ! je suis tellement délaissé que j'offre à n'importe quelle divine image des élans vers la perfection. [...] L'ennui n'est plus mon amour. [...] ma vie n'est pas assez pesante, elle s'envole et flotte loin au-dessus de l'action [...] (Rimbaud, 1966: 215).

El poeta aparece inmerso en un espacio de continuo desagrado e incompreensión. La práctica escrituraria se vuelve sobre sí misma y se anula; el pensamiento se descubre incompleto y construye, paradójicamente, un testimonio de la autoaniquilación. El lenguaje es insuficiente. Las palabras son objeto de fascinación y de cólera simultáneas: “Je comprends, et ne sachant m'expliquer sans paroles païennes, je voudrais me taire” (1966, 214). El

poeta cuestiona su identidad: “Connais-je encore la nature? me connais-je? – Plus de mots” (1966: 217).

### Después de Rimbaud: Leopoldo María Panero

La noción de “poeta vidente”, la incorporación de la alteridad en la concepción del sujeto y el malditismo que Rimbaud propugnó a partir del deliberado desarreglo de los sentidos resultan significativos para delinear los núcleos centrales de su escritura y, a la vez, han sido cruciales en las especulaciones sobre la subjetividad en el siglo XX y han influido notablemente en artistas posteriores. Este es el caso del español Leopoldo María Panero (1948-2014), poeta novísimo, poeta incomprendido. Al igual que en Rimbaud, en Panero resulta difícil separar la biografía de los escritos. Los conflictos que Rimbaud tenía con su madre Vitalie –principalmente en materia religiosa y moral– resuenan necesariamente en sus versos y así es posible pensar los poemas que conforman *Une saison en enfer* como una representación del combate espiritual al que se vio sometido. En el caso de Panero, la relación problemática con su padre –escritor, al igual que él– ingresa de tal forma a su escritura que el español le dedica un poema (“Glosa a un epitafio”), en forma de epístola. Padre e hijo, de manera inquietante, son reunidos en una misma tumba:

Solos tú y yo, e irremediablemente  
unidos por la muerte: torturados aún por  
fantasmas que dejamos con torpeza  
añañarnos el cuerpo y luchar por los despojos  
del sudario, pero ambos muertos, y seguros  
de nuestra muerte; dejando al espectro proseguir en vano  
con el turbio negocio de los datos: mudo,  
el cuerpo, ese impostor en el retrato, y los dos siguiendo  
ese otro juego del alma que ya a nada responde,  
que lucha con su sombra en el espejo-solos,  
caídos frente a él y viendo  
detrás del cristal la vida como lluvia, tras del cristal  
asombrados [...] (Panero, 1973: 149).

Resulta notable la presencia de lo irremediable, lo inevitable y lo tortuoso. Las vivencias traumáticas que atraviesa el poeta –considerando, como ya se dijo, el difícil vínculo con sus padres, las continuas estadías en hospitales psiquiátricos, en cárceles por sus orientaciones políticas, la aparición de adicciones como el alcohol y la heroína– emergen inevitablemente en sus escritos. En el poema “La maldad nace de la supresión hipócrita del gozo”, Panero alude a su madre:

Una cucaracha recorre el jardín húmedo  
de mi chambre y circula por entre las botellas  
vacías:

la miro a los ojos y veo tus dos ojos  
azules, madre mía.  
Y cantas, cantas por las noches parecida a la locura,  
velas  
con tu maldición para que no me caiga dormido,  
para que no me olvide  
y esté despierto para siempre frente a tus  
dos ojos  
azules, madre mía (Panero, 1986: 187).

Si ya desde el título se advierte un posible acercamiento al malditismo mediante la reflexión acerca del mal en relación con el gozo, el desarrollo del poema permite sin dudas establecer un vínculo. La maldición en aparente posesión de la madre, como así también la proyección de los ojos maternos en los ojos de la cucaracha, revelan una percepción muy particular. Esta trasposición animal, transgresora, irreverente incluso, choca con el azul que adjetiva de manera posterior a los ojos. La repetición, seguida del vocativo “madre mía”, sugiere una resignificación y marca un clima que se carga de nuevos sentidos.

La mirada paneriana, entonces, está marcada por conflictos identitarios que no solo se vinculan con cuestiones biográficas, sino que también se relacionan con aspectos de la existencia en general. Desde una perspectiva ontológica, ingresa en su escritura una continua reflexión acerca del hombre, de su posición en el mundo:

Aguijón del desastre que es el funeral del Hombre  
El funeral al que nadie irá  
Sino la peste a la que llaman Hombre  
La peste de existir  
Como una sombra sobre la página  
Como la sombra de mí mismo  
Eternamente borrada por la página  
Por la página que cae  
Como la ceniza del cigarrillo sobre la mano (Panero, 2008: 51).

En este poema se hace visible, además, un elemento presente en la producción de Panero: se trata del desdoblamiento que el poeta incluye en sus deliberaciones acerca de la vida y el arte. “La peste de existir” es la que condena al Hombre –con mayúscula, al que a su vez lo define la peste– pero también es la peste de su sombra, la que lo delimita a él mismo. Estos juegos sintácticos introducen el absurdo, aspecto igualmente radical en la escritura paneriana. Asimismo, el tema del nombre surge como identificación problemática:

Hay restos de mi figura y ladra un perro.  
Me estremece el espejo: la persona, la máscara  
es ya máscara de nada.  
Como un yelmo en la noche antigua

una armadura sin nadie  
así es mi yo un andrajo al que viste un nombre (Panero, 1992: 440).

Aparece la otredad. De este modo, la incorporación de la alteridad es decisiva:

Palíndromo y críptico de la logia  
¿Quién fue Jeremy Bentham?  
¿Quién es el otro yo de Rimbaud?  
La verdad es el inconsciente. (Panero, 2008: 32).

Por otro lado, la presencia de lo escatológico, lo relativo al infierno y al demonio, también presente en la poesía de Rimbaud, asoma en la escritura de Panero. En algunos poemas se perciben alusiones demoníacas y la inclusión del infierno como parte de la vida. En “Himno al Satán”, por ejemplo:

yo que nací del excremento  
te amo  
y amo posar sobre tus manos delicadas mis heces (Panero, 1987: 365).

En “Infierno y paraíso”:

Pero no sólo los mendigos, padre, van al paraíso  
van también aquellos que aun más asco dan  
también estos mendigos del ser que acezan  
a la puerta del manicomio  
esas caricaturas humanas, tal como esta  
que Alicia se piensa en el  
jardín no  
humano de las flores  
y quisiera destruir el universo  
porque si hay algún monstruo, éste es la desgracia  
y la única injusticia que existe es la injusticia evidente  
y si hay alguna moral, ésta es la moral del desastre (Panero, 2004: 542).

Es pertinente también mencionar para el análisis algunos conceptos teóricos que permiten pensar la producción de Rimbaud. Desde la perspectiva de Maurice Blanchot, por ejemplo, la literatura emerge condenada a una continua interrogación sobre el acto de escribir: “Escribir es hacerse eco de lo que no puede dejar de hablar” (1992: 22-23), y esto la conduce inevitablemente a la categoría de desastre, “ruina del habla”. La poesía está, de alguna manera, destinada de antemano a una imposibilidad. Por este motivo, es posible considerar la poesía rimbaldiana desde esta visión. La crisis identitaria que atormenta a Rimbaud está marcada por una imposibilidad que se traduce en la suspensión voluntaria de su escritura. El poeta francés alega que no tiene nada nuevo para decir y abandona la actividad poética. El combate espiritual mencionado se mantiene tanto en su escritura como en su



\_\_\_\_. (2008). *Escribir como escupir*. Madrid, Calambur.

RIMBAUD, A. (1966 [1873]). *Une saison en enfer*. París, Éditions Garnier Frères.



## **Espacios de sociabilidad bohemia en *Scènes de la vie de bohème* de Henry Murger y *El mal metafísico* de Manuel Gálvez**

**JUAN MANUEL LACALLE**  
Universidad de Buenos Aires  
*lacallejuanmanuel@gmail.com*

### **Palabras clave**

bohemia - espacios de sociabilidad - Argentina - Francia - literaturas comparadas

### **Resumen**

Hacia fines del siglo XIX y comienzos del siglo XX, el diálogo entre Buenos Aires y París es particularmente fructífero. Desde un punto de vista comparatista, nuestro objetivo será analizar los espacios de sociabilidad intelectual bohemia en *Scènes de la vie de bohème* (1845-1851) de Henry Murger y *El mal metafísico* (1916) de Manuel Gálvez. Haremos especial hincapié en las particularidades que surgen en la novela de Gálvez a partir de la transposición de la acción al ámbito porteño y de las formas de representación diversa que adquiere la bohemia. Para ello, focalizaremos nuestro análisis en las vicisitudes que enfrentan los bohemios en los diferentes espacios de sociabilidad de la ciudad moderna, concibiendo este devenir como una “aventura”, y su lugar ubicado en los márgenes de la sociedad burguesa.

Entre las lecturas posibles que permite la ficcionalización de la vida artística bohemia elegiremos, en esta ocasión, el análisis de la aventura que se desarrolla, específicamente, en la ciudad moderna, espacio por excelencia para la existencia de la propia bohemia. El *corpus* escogido está compuesto por *Scènes de la vie de bohème* (1845-1851) del francés Henry Murger y *El mal metafísico*<sup>1</sup> (1916) del argentino Manuel Gálvez. Como los caballeros medievales, los bohemios de ambos relatos necesitan de la aven-

---

1. En este trabajo se emplearán las siguientes siglas para los textos: EMM= *El mal metafísico* y SVB= *Scènes de la vie de bohème*. Las citas corresponden a las ediciones mencionadas en la sección Obras citadas.

tura para no caer en la vida ociosa. Como ellos, también, pueden salir en la búsqueda azarosa de la aventura o esta se les puede presentar. Las calles de las modernas Buenos Aires y París serían espacios equivalentes a los bosques medievales,<sup>2</sup> donde los bohemios saben que pueden salir a encontrar la aventura. La buhardilla, en cambio, es el lugar equivalente a la corte de los relatos caballerescos, donde la aventura se presenta desde el exterior, casi intempestivamente. Si acordamos con lo que señala Köhler en *La aventura caballeresca* (1990), es decir, que los *romans* de Chrétien de Troyes reflejan la crisis del feudalismo y que sus caballeros buscan la aventura en un mundo hostil e incomprensible, podríamos plantear que la construcción de la bohemia, por su parte, intenta exhibir cierta crisis de la burguesía a partir de las sucesivas revoluciones del siglo XIX francés. Precisamente, la “vida bohemia” conlleva hábitos que intentan contradecir los parámetros característicos de la vida burguesa. La salida a la aventura se relaciona con la incertidumbre que implican los cambios culturales en las distintas épocas; inclusive los acaecidos entre fines del siglo XIX y comienzos del XX en Argentina. Además, y continuando con el razonamiento del autor, no debemos olvidar que al término de la búsqueda está el final de las aventuras y de la caballería. Aquí podríamos detenernos a contrastar las “escenas” de aventura continua de Murger con la novela más conclusiva de Gálvez. Si vinculamos los relatos de la bohemia con estas aventuras es porque consideramos que el relato que propicia la bohemia emerge, sobre todo, en momentos de incertidumbre cultural. Los textos escogidos son muestra de dos reacciones diversas, una más esperanzadora (o cínica) que la otra. En el segundo caso, la aventura finaliza con la muerte de Riga (con el hospital y el cementerio como espacios de sociabilidad últimos).

Las calles de las ciudades, como algunos bosques, en determinados momentos son un medio hostil. También tienen sus saqueadores y bandidos. Se trata de los “acreedores”, uno de los máximos temores de los bohemios, que rondan, sobre todo, en fechas puntuales. La errancia, asociada también a la libertad, puede llevar al “bohemia auténtico”, si seguimos la clasificación transhistórica que realiza Murger en su prólogo, a toparse con determinados peligros. Estas dificultades se vinculan con las vicisitudes propias de la especificidad del mundo de la intelectualidad, las artes y las letras.

En los dos casos en que nos centraremos, las peripecias le suceden, por un lado, al santiagueño estudiante de derecho e iniciado en la literatura Carlos Riga y, por otro lado, al grupo integrado por un pintor, un escritor, un músico y un filósofo (Marcel, Rodolphe, Schaunard y Colline, respectivamente). Del *quartier latin* pasamos al centro porteño. Si bien en su prólogo, Murger afirma: “Nous ajouterons que la Bohème n’existe et n’est possible qu’à Paris” (*SVB*: 6), el cenáculo integrado por jóvenes literatos e intelectuales a fines del siglo XIX en Buenos Aires permite pensar en una *translatio* hacia el ámbito porteño. De acuerdo con Jerrol Seigel en *Bohe-*

---

2. Quizás, uno de los espacios exteriores que se encuentra un poco más desdibujado en los textos es el vinculado con la naturaleza. Las excepciones más notorias son la excursión al Tigre en el texto argentino y los paseos por los bosques de la Ville d’Avray en el francés.

*mian Paris*, el crecimiento demográfico vertiginoso, producto principalmente de la inmigración en la Francia de comienzos del siglo XIX (1800-1840), es uno de los motivos que propicia la bohemia (1999: 22). Algo similar podríamos señalar sobre la Buenos Aires de fines del siglo XIX y comienzos del XX. En otro orden, en ambos relatos podemos observar la preponderancia de los provincianos que se acercan a la capital con diversas expectativas. El caso emblemático es el de la cantante Mussette. En este sentido, debemos destacar otro aspecto muy ligado a la circulación espacial que son los viajes. Los bohemios están constantemente en movimiento de un lugar a otro, ya sea dentro de la ciudad, en dirección a los suburbios o, más aún, a las provincias. Para ejemplificar con un caso más extremo, sobre la propia relación entre Buenos Aires y París, recordemos el viaje de la familia Itúrbide en *El mal metafísico*.

Ligado a este movimiento, pero desde un punto de vista social, Seigel plantea que los bohemios, más que enfrentarse a la sociedad burguesa, lo que hacen es probar sus límites y crearse un espacio propio dentro de las fronteras de la sociedad, esperando su momento para ingresar en ella: “[...] task of testing and probing the boundaries of bourgeois life, neither accepting them as already given, nor seeking to abolish them” (1999: 12). Lo que apunta a propósito de la bohemia parisina se podría extender al caso porteño de Riga en cuanto a su vínculo con Itúrbide y su hermana.<sup>3</sup> Los límites son permeables. Por otra parte, y desde un punto de vista más literario, los bohemios cruzan constantemente las fronteras entre la realidad y la fantasía:

Murger said that Rodolphe stayed in Bohemia because only there could he continue in the heightened state of arousal that made writing possible for him. Literature had to be an immediate reflection of experience; to be an artist meant living a life exalted by the power of erotic excitement, devoted to adventure, and open to the unexpected (1999: 383).

Los propios novelistas realizan un aporte al reconocimiento de la nueva entidad social, al inventar y difundir la nueva noción de bohemia y completar la construcción de su identidad (Bourdieu, 1992). En una tónica similar, pero con un matiz más cómico, al comienzo del texto de Murger y refiriéndose en realidad a una pintura, Marcel le replica al propietario Bernard, quien exigía amoblamiento como garantía: “Un palais ne vous suffit pas pour répondre du loyer d’une mansarde?” (*SVB*: 26). Finalmente, y desde una perspectiva más económica, percibimos un intento por parte de los artistas bohemios de traspasar las barreras que la pobreza erige frente a sus vocaciones. Recordemos que hacia comienzos del siglo XIX se extiende el pasaje del mecenazgo al mercado comercial, mundo de compra-venta del

---

3. Un episodio particular en relación con el café y la cervecería, que permite contrastar la bohemia de Riga y su grupo de amigos con el personaje de Itúrbide, de clase más acomodada, es cuando Eduardo no quiere ir a La Brasileña con los bohemios (*EMM*: 40) ni al Imperial Keller (*EMM*: 48). En cambio, sí decide ir al bar del Jockey (*EMM*: 49), “[...] las rotisseries de lujo, [...] y cierta casa donde acudían las más bellas cocotas de Buenos Aires” (*EMM*: 80).

que antes estaban excluidos o “protegidos” los artistas. Análogamente, a comienzos del siglo XX, en el ámbito porteño se percibe otro cambio en la figura del escritor: de letrado a artista. “Esta opción por la vida en arte, a su vez, determina itinerarios y espacios: viviendas precarias y cambiantes, la *flânerie* por las calles de la ciudad y la elección del café y otros sitios análogos como lugares de camaradería y producción artística e intelectual” (Ansolabehere, 2014: 157).

### La porte que quelqu'un a ouverte

Uno de los espacios por antonomasia de sociabilidad bohemia es el café. Sin ir más lejos, *El mal metafísico* comienza con Carlos Riga en “un bar apacible” y “frente a su taza de café”, que espera a sus amigos y colegas (se trata del principal espacio de reunión) tomando un “café inspirador”. En este caso el bar es La Brasileña, al que se le dedicará un párrafo aparte promediando la novela. La conveniente ecuación de los cafés es que poco gasto puede equivaler a muchas horas.<sup>4</sup> En el texto de Murger, uno de los cafés más frecuentados es Momus, en referencia al sitio donde el propio autor y sus amigos asistían. Cuando los personajes del texto francés se conocen “Ils auraient sans doute passé la nuit au café, si on n’était venu les prier de se retirer” (*SVB*: 37). Además de la sociabilidad en su aspecto más básico (conocerse y establecer vínculos), la relación entre la productibilidad artístico-intelectual y los cafés es otro de los puntos importantes: “Hacia fin de siglo, los cafés y las cervecerías se instalan definitivamente como el espacio natural de la camaradería artística e intelectual de Buenos Aires, donde se come, se bebe, se conversa y también se lee, se critica y se produce” (Ansolabehere, 2014: 167).

Sin embargo, hay que distinguir cierta sutileza. Ante dos facetas de la bohemia, una más alegre y festiva y otra más asociada a la marginalidad y la pobreza (esto último por los peligros que acarrea y no por su ostentación orgullosa vinculada con la libertad artística), aparecen también dos extremos de espacios de sociabilidad (opuestos y complementarios): el restaurante o café y la taberna o cervecería. Hay, también, dos visiones del café que se plasman en la novela de Gálvez. Por un lado, una visión del café como mito, propia de quienes no están inmersos estrictamente en la bohemia. Por ejemplo, Lita expresa que “Le gustaría ir a esa célebre Brasileña que Riga nombrara varias veces, escuchar a Orloff, a Noulens, a Rueda, a Reina y a otros” (*EMM*: 34) y en las discusiones con Cerota, la vida comunitaria de café literario de Riga le permitía citar a autores y abordar temas, que ni siquiera había leído. Por otro lado, existe una visión del café más re-

---

4. Sobre todo, cuando se hace uso de otras habilidades como pedir dos medios fricasés en lugar de uno o cuando “Sous prétexte qu’ils ont surpris le moka de l’établissement en adultère avec de la chicorée, ils ont apporté un filtre à esprit-de-vin, et rédigent eux-mêmes leur café, qu’ils édulcorent avec du sucre acquis au dehors à bas prix, ce qui est une insulte faite au laboratoire” (*SVB*: 127).

lacionada con la soledad. Cuando Riga camina por los bares y confiterías de la calle Corrientes, “[...] anhelaba hallarse solo para procurarse el único placer de los jóvenes poetas pobres: soñar a gusto [...]. Al enfrentar a una confitería de la calle Corrientes, entró, ocupó una mesa en un rincón y pidió un café: un pretexto para estar aislado de las cosas, en la intimidad de su alma” (*EMM*: 35). En un sentido similar, el café opera como “refugio” cuando Riga se dirige a La Brasileña después de una discusión sobre la condición de “gran escritor” de Almabrava. Riga se va al café enojado porque se habían burlado de su entusiasmo por el poeta y “Al verse allí, en aquel sitio que era para él hogar de inteligencia, se sintió lejos de la casa de huéspedes y le pareció que se había quitado un gran peso de encima” (*EMM*: 59).

Un detalle que se encuentra ausente en el texto argentino es lo inhabitable o expulsivo que tornan al café los bohemios en las escenas de Murger<sup>5</sup> (producto, quizás, de la puesta en perspectiva más paródica que nostálgica). Las invitaciones a comer y beber son constantes y el punto máximo ocurre el día que el dueño del Momus les expone sus críticas. Entre otros problemas que hiperbolizan el gesto de “ocupar” el café por parte de los bohemios, Rodolphe se llevaba todos los periódicos del lugar a su mesa y obligaba a los propietarios a comprar *Le Castor*, el diario donde él trabajaba, pidiéndolo en voz alta todo el tiempo; por su parte, “Marcel, oubliant qu’un café est un lieu public, s’est permis d’y transporter son chevalet, sa boîte à peindre et tous les instruments de son art” (*SVB*: 126) y Schaunard, quien pensaba en llevar su piano, había anunciado un curso en el cartel del local. A modo de justificativo, Colline le explica al dueño que ellos le habían hecho un gran honor eligiendo su café como “foyer d’intelligence” y que gracias a su presencia el lugar se había “elevado” al grado de café literario y artístico.

En el texto argentino, se narra que, luego de terminar sus estudios secundarios en el Colegio Nacional de Santiago, el padre había llevado a Riga a Buenos Aires para que estudiara Derecho (a pesar de que su madre consideraba a Buenos Aires “un lugar de perdición”). Sin embargo, Riga odiaba la Facultad y, en cambio, había encontrado en los cenáculos de La Brasileña su “lugar natural”. Además de lidiar con el desprecio de su padre y del país en general por la vocación literaria, “Diariamente, en la Facultad, en la casa de huéspedes, entre las pocas familias que frecuentaba, tenía que soportar la dura hostilidad del ambiente a sus ideales literarios” (*EMM*: 11). El contacto con la ciudad moderna ejerce en Gálvez un efecto aparentemente devastador. Cuando Riga “Recordó cómo Buenos Aires lo había modificado” (*EMM*: 14), pasa, de ser un joven “noble y desinteresado” y con ideales, a encontrarse con el mal y la miseria. Al enterarse de que los Itúrbi-de se irán a Europa, lo primero que hace es ir a un bar y pedirse un whiskey (en ese momento, el autor aprovecha para describir el recorrido por el barrio, los bares y la calle 25 de mayo).

---

5. “Après le dîner on alla prendre le café à Momus, où on avait déjà passé la soirée la veille. Ce fut à compter de ce jour-là que l’établissement devint inhabitable pour les autres habitués” (*SVB*: 45).

Otros de los lugares públicos donde los bohemios se relacionan son las redacciones de periódicos o revistas. Varios de los personajes se dedican al *métier*, además del propio Riga, Abraham Orloff y Pedro Rueda son periodistas, y Rodolphe, en el texto francés, trabaja como redactor en *L'écharpe d'Iris* y *Le Castor*. Cuando Itúrbide y Riga estaban por sacar *La idea moderna* perciben la falta de colaboraciones de escritores y, a su vez, reflexionan que “La falta de un centro donde se reunieran los escritores hacía muy penoso su trabajo, agravado aún más por las distancias en la inmensa Cosmópolis” (*EMM*: 52). De hecho, las oficinas de su propia revista “[...] habían sido instaladas en un cuartucho ínfimo, tan barato como poco elegante, hundido en el fondo de un largo patio, en una casa de la calle Florida” (*EMM*: 66). Ahora bien, una vez que sale publicado el primer número, se puede ver cómo la revista transita, también, todos los espacios de sociabilidad bohemia: “Durante un mes, los directores de *La idea moderna* fueron los hombres del día en La Brasileña, en la librería de Flaschoen,<sup>6</sup> en las redacciones de algún diarito y en el cuarto de cierto muchacho semibohemio, donde solían reunirse los literatos” (*EMM*: 74).

En la segunda parte del texto, Riga se encuentra trabajando, ya sin demasiadas expectativas, en la redacción del periódico político *El orden*. Antes él pagaba comidas y cafés a los amigos y ahora la situación se había invertido. Muchos de sus amigos habían vuelto al interior. La perspectiva de volver a la provincia es retratada de manera negativa cuando, frente al debate de volver a la ciudad de origen, Quiroga señala “Yo soy provinciano [...]. Y la verdad es que por nada de este mundo volvería a vivir en mi pueblo. Fuera de ir a la confitería, jugar a la baraja y dormir la siesta, ¿qué hace uno en esas aldeas?” (*EMM*: 143). En contraposición, Riga es consciente de que “[...] podría salvarse aún si fuera capaz de abandonar Buenos Aires e irse a Santiago. ¡Pero él ya no podía dejar la ciudad! Los horribles tentáculos de la Cosmópolis formidable le habían aprisionado para siempre” (*EMM*: 176). Al pasar algunos años, el contraste generacional se ve acentuado por la percepción de que La Brasileña se había transformado en un lugar diferente, con otro ambiente y donde Riga ya no encontraba a sus amigos. Los escritores, periodistas y artistas se habían mudado, como reflejo del cambio generacional, a El café de los inmortales. No obstante, cuando desea obtener opiniones sobre su libro, “[...] frecuentó La Brasileña, las redacciones, los cenáculos literarios” (*EMM*: 170). Sobre el final, Riga recorre las calles con la esperanza de encontrarse azarosamente, ya no con una aventura sino con un amigo. A pesar del tinte cómico que recorre las escenas recopiladas por Murger, en el último episodio también hay una breve reflexión sobre el cambio generacional (entre los 20 y los 25 años); los bohemios se lamentan de que les hayan vetado la entrada al café Momus y meditan sobre el tipo de vida que llevan. Mientras que Lita se entera a través de la lectura del diario *La Verdad* de que “En un hospital, en medio de la mayor pobreza, se muere de tuberculosis el poeta Carlos Riga, el poeta bohemio” (*EMM*: 222), Mimi corre una suerte similar al fallecer, si bien no

---

6. En el texto, la librería de Flaschoen de la calle Florida es descripta como “el más activo centro de maledicencia literaria que había en Buenos Aires”.

en la soledad absoluta, enferma.

### La porte que quelqu'un a refermée

*Scènes de la vie de bohème*, a diferencia de *El mal metafísico*, es una serie de relatos que, si bien están interrelacionados, admiten cierta independencia. Luego del prólogo, la primera escena se da en la *mansarde* (buhardilla) de Alexandre Schaunard. En su habitación los muebles cumplen diferentes funciones de las habituales ya que, por una cuestión de espacio, son utilizados para varias actividades. Como le había sucedido a Riga, Schaunard debe el alquiler al propietario y tiene que retirarse porque está por llegar un nuevo inquilino. La deuda, en ambos casos, implica perder sus posesiones. Sin embargo, esto no impide que Schaunard, en un giro cómico del texto, invite a Rodolphe y Colline a dormir en su casa el mismo día que los conoce y tras haber olvidado que se había quedado sin hogar. Por su parte, a sus veinte años, Riga vive en una pensión o casa de huéspedes, donde convive con gente de distintas provincias e, incluso, nacionalidades. En los dos textos, la alternancia de vivienda es una constante así como, también, las personas con quienes conviven los bohemios.

Riga trabaja amistad en su casa de huéspedes de la calle Tacuarí con un joven salteño, estudiante de arquitectura. Los dos perfiles se multiplican en el resto de los personajes: representantes de distintas provincias que se dedican a estudiar algo no relacionado directamente con el arte, pero que desarrollan su inclinación artística de alguna manera, por ejemplo, concurriendo a los teatros de modo habitual. Aquí, forzosamente se produce un pasaje del espacio externo al interno a lo largo del mes por una cuestión meramente económica: “A principios de mes solían ir a los teatros y cafés cantantes. Y a fines de mes, cuando ya ninguno tenía un cobre, se quedaban en la casa para jugar a las prendas o las adivinanzas” (*EMM*: 27).

A pesar de no querer dinero porque exige ocupaciones impropias de un escritor, Riga se “[...] contentaba con poca cosa: una casita modesta en los alrededores de Buenos Aires” (*EMM*: 50). Un ejemplo en la misma tónica se observa cuando Orloff y Riga van a visitar al poeta Juan Castillo que vivía “[...] en un cuartucho miserable de un fondín de la calle Cuyo” (*EMM*: 53) y luego se había mudado más a las afueras y había alojado a familias pobres en su casa. Las casas particulares también funcionan como sitio de encuentro. En *El mal metafísico* podemos recordar las escenas de reunión de literatos en el hogar del mecenas Durand. El dinamismo de los sujetos en los distintos espacios se plasma una de las veces que Riga asiste, cuando reconoce a dos bohemios “zaparrastrosos y anónimos” que solía ver en La Brasileña. En la casa de Itúrbide entran en contacto con otra clase de intelectuales como el político Lantero, quien tenía un cargo de académico en la Facultad de Filosofía y Letras. Por otra parte, en el cuarto episodio del texto de Murger, el encierro de Rodolphe en la casa de su tío propicia el encuentro con la actriz Sidonie. Además, continuamente están buscando organizar veladas, fiestas y bailes.

Al momento del viaje de la familia Itúrbide a Francia<sup>7</sup>, le solicitan a Riga que deje la habitación porque adeudaba seis meses y se muda con Ardoino a una nueva pensión. En la segunda parte, cuatro años después, Riga vive con Pedro Rueda en una casa donde se alquilan piezas para hombres solos. Su cuarto era “[...] una pocilga de piso embaldosado oliente a desperdicios, a hollín, a humedad” (EMM: 121). En el texto de Murger observamos un contraste entre el derroche que se presenta en ciertos episodios cuando la vida es compartida y comunitaria: “Pendant cinq jours, et sans sortir de chez eux, les bohèmes menaient la plus joyeuse vie du monde. Ils restaient à table depuis le matin jusqu’au soir” (SVB: 126) y la descripción del espacio y la situación en las ocasiones en que el alojamiento se reduce a lo individual. Cuando Rodolphe examina su nuevo hogar señala que la habitación era fría y silenciosa como una tumba y que “[...] les lieux que nous habitons exercent une influence mystérieuse sur nos pensées, et par conséquent sur nos actions” (SVB: 280).

En la última parte, y coronando el final de las aventuras, Itúrbide encuentra a Riga viviendo en una casa conventillo de la calle Córdoba: “Bajo la escalera que subía al segundo y último piso de la casa, había un agujero, un nauseabundo nido de ratas, sin aire y sin luz, donde parecía absurdo, humillante, que pudiera vivir un ser humano” (EMM: 200). La vida bohemía exige una existencia día a día y una búsqueda constante. Terminadas las aventuras, e inmerso en el medio hostil, al bohemio no le queda otra alternativa que la muerte. *L’hôpital où quelqu’un est mort.*

### Obras citadas

ANSOLABEHERE, P. (2014). “La vida bohemia en Buenos Aires (1880-1920)”. En: *Sociedades intelectuales en Argentina*. Buenos Aires, Editorial de la Universidad Nacional de Quilmes, 155-186.

---

7. La relación con la cultura francesa aparece en muchas ocasiones en el texto de Gálvez. Solo para ejemplificar, Riga publica unos versos en el suplemento literario del periódico *La Patria* “dignos de Verlaine”. Itúrbide, “el Anatole France argentino”, valora que su hermana conozca la literatura francesa moderna mejor que él. Asimismo, proliferan los modelos franceses y los nombres de autores en la biblioteca de su casa y toman como ejemplo editorial para su proyecto la *Revue des revues*. Lita “soñaba con París, adoraba a Verlaine” y cuando Riga imagina su luna de miel con ella, entre otras cosas, “recorrían los rincones románticos del *quartier latin*”. A la vuelta de su viaje a Francia, Itúrbide lleva al periódico *La Prensa* un artículo titulado “La sonrisa de París” y se encuentra viviendo con una francesa en la calle Esmeralda. Allí, todas las noches se hacían reuniones. Itúrbide se había juntado con Margot “[...] no tanto por simpatía ni por libertinaje, sino por esta razón fundamental: ella evocaba París” (EMM: 140). Paralelamente, Margot cuenta que cuando conoció a Itúrbide se había alegrado de poder comenzar una nueva vida en Buenos Aires, lejos de París.

- BOURDIEU, P. (1992). *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona, Anagrama. Traducción de Thomas Kauf.
- GÁLVEZ, M. (1962). *El mal metafísico (vida romántica)*. Buenos Aires, Espasa Calpe.
- KÖHLER, E. (1990). *La aventura caballeresca. Ideal y realidad en la narrativa cortés*. Barcelona, Sirmio.
- MURGER, H. (1880). *Scènes de la vie de bohème*. París, Calmann Lévy.
- SEIGEL, J. (1999). *Bohemian Paris. Culture, Politics, and the Boundaries of Bourgeois Life, 1830-1930*. Maryland, The John Hopkins University Press.



## **L'expression de la mort dans « Ligeia » d'Edgar A. Poe et « Véra » de Villiers de l'Isle-Adam**

**LÍGIA M. PEREIRA DE PADUA XAVIER**  
Universidade Estadual Paulista  
*lmpp23@yahoo.com.br*

### **Mots-clés**

dédoublément - symbolisme - décadentisme

### **Résumé**

La fuite de la réalité provoquée par l'engourdissement de la conscience devant la mort est le moteur de «Ligeia» (1838) d'Edgar A. Poe et de «Véra» (1876) de Villiers de l'Isle-Adam, tous deux chef-d'œuvres du conte poétique de genre fantastique. Ce mouvement de fuite est directement associé à la peur, à la conscience de l'impuissance humaine devant la mort, menant la société à un état nihiliste de morbidité collective. Ce désespoir a été exprimé, en termes littéraires, par l'appel au surnaturel avec la floraison du genre fantastique, et après, par l'esthétique symboliste et décadentiste. Dans ces contes, la mort est le centre de gravité: c'est elle qui configure tous les éléments. Sa présence obsessionnelle est due à la présence tourmentante des morts, revendiquée par le phénomène du dédoublement. Le but de cette étude sera de faire une lecture comparative de «Ligeia» et de «Véra» afin de vérifier la façon dont la présence de la mort structure ces deux récits.

Edgar A. Poe (1809-1849) et Villiers de l'Isle-Adam (1838-1889) ont vécu à une époque imprégnée du matérialisme et du rationalisme issus des idéaux de progrès et du nouvel ordre économique et social capitaliste; ils ont mené une bataille contre cette tendance étant donné qu'ils croyaient que l'être humain n'était pas seulement composé de raison mais aussi d'imagination et d'émotion.

Largement influencés par la philosophie néoplatonicienne des correspondances (répandue, en France, par la poétique baudelairienne), ils cherchaient l'essence à travers les apparences en transcendant le monde

sensuel, la réalité tangible pour atteindre le monde Idéal –c’est pourquoi leurs œuvres ont un caractère ascétique, d’élévation s’opposant à l’esprit de l’époque–. Ils incarnent le prototype de l’homme solitaire qui, devant la puissance de la mort, se réfugie dans la croyance en l’immortalité comme idée de salut. Marqués par l’excessif ennui, par la vive sensibilité, par la tendance à réduire la vie à l’inaction et au rêve, ces poètes, hantés par l’imminence de la mort, représentent l’archétype de l’homme angoissé par le mystère terrestre, soumis au destin et aux forces sur lesquelles il n’a pas le contrôle.

Ainsi, dans les contes « Ligeia » (1838) de Poe et « Véra » (1876) de Villiers, la fuite de la réalité est provoquée par l’engourdissement de la conscience face à (la peur de) la mort. Dans tous les deux, les jeunes époux, désolés par la mort prématurée de leurs épouses, se réfugient dans le monde de l’imagination, du rêve, de la folie pour leur « redonner la vie ».

### **L’expression de la mort**

D’après Edgar Morin (1970), l’existence de la conscience réaliste de la mort comme une loi inéluctable date de la préhistoire. Bien que cela n’apparaisse pas dans les vocabulaires archaïques comme un concept mais comme un voyage, sa conscience comme une idée d’anéantissement est constamment repoussée et métamorphosée et se trouve au cœur de la croyance humaine à l’idée de salut.

La crainte de la mort s’associe au sentiment de perte de l’individualité, du vide devant la plénitude individuelle. Les rites funéraires et le deuil sont, ainsi, des ressources élaborées par le procès de civilisation pour protéger les êtres vivants du risque de « contagion de la mort » –un tabou très attaché à l’état d’impureté de la décomposition du cadavre–. Dans « Ligeia », le poème « The Conqueror Worm » (« Le Vers vainqueur »), élaboré et récité par le personnage homonyme peu avant de succomber à la mort, témoigne cela:

[...] But see, amid the mimic rout,  
A crawling shape intrude!  
A blood-red thing that writhes from out  
The scenic solitude!  
It writhes! – it writhes! – with mortal pangs  
The mimes become its food,  
And the seraphs sob at vermin fangs  
In human gore imbued [...] (Poe, 1981: 172)

Par l’expression des anxiétés les plus profondes de l’être, la vie est représentée dans le poème comme un théâtre tragique dont le vers est le antihéros. Il s’infiltré dans les coulisses et, en se nourrissant du sang humain, finit par voler la vedette sur scène. Comme affirme Benjamin (1985: 207), si au Moyen Âge mourir était un spectacle public, au XIXe siècle la société bourgeoise rejette la mort de l’univers de l’être vivant en créant des

institutions responsables des pratiques funéraires, ce qui a permis d'épargner l'homme du « spectacle de la mort ». De cette façon, pendant le deuil –période d'environ une année, associée à la putréfaction du cadavre– la famille du mort était isolée des relations sociales et ses habits noirs symbolisaient le tabou qui l'avait rendue intouchable.

Dans « Véra » cette période du deuil coïncide, non par hasard, avec celle où le veuf, Roger d'Athol, désespéré par la mort de son épouse, lui « redonne vie » par la force de son amour :

Une année s'était écoulée. Le soir de l'Anniversaire, le comte, assis auprès du feu, dans la chambre de Véra, venait de lui lire un fabliau florentin: Callimaque [...] La chambre semblait joyeuse et douée de vie, d'une façon plus significative et plus intense que d'habitude. Mais rien ne pouvait surprendre le comte ! Cela lui semblait tellement normal, qu'il ne fit même pas attention que l'heure sonnait à cette pendule arrêtée depuis une année (Villiers, 2004: 32).

Extrêmement traumatisé par la perte de son épouse, il nie la mort et, aussi, le deuil. En analysant le récit, on pourrait conclure que l'horreur à la putréfaction est si intense que, pendant la période qui lui est associée, le temps chronologique est paralysé tel que le montre le passage « cette pendule arrêtée depuis une année » dans l'extrait ci-dessus.

Le trauma vécu par cette expérience dévoile l'inadaptation de l'homme face à son espèce, vu que la mort lui est inhérente. Néanmoins, on remarque que dans une société grégaire son impact est moins intense car la configuration de l'individu est essentiellement imbriquée dans le cadre social ; dans les sociétés anthropocentriques, par contre, le trauma s'intensifie d'autant plus qu'on valorise l'affirmation de l'individualité au détriment de l'espèce. Ainsi la religion naît-elle de cette inadaptation de l'être comme un moyen de canaliser la peur de la mort par le mythe de l'immortalité à travers l'idée de salut.

Si dans les civilisations polythéistes anciennes (en Égypte, en Grèce, par exemple), le droit à l'immortalité était un privilège des rois, avec le christianisme elle se popularise. Ce procès a abouti, à la seconde moitié du XIXe, à la crise de la mort, c'est-à-dire, à la crise de l'individualité devant le monde contemporain. Cette crise a commencé à être provoquée par le mal du siècle du Romantisme face à l'inadaptation au nouveau environnement urbain.

En 1848, avec le démembrement du Romantisme, les deux pôles de cette inadaptation ont été préfigurés: d'un côté, la fuite vers l'avenir, d'aspiration socialiste et révolutionnaire; de l'autre, le refus du moment présent aboutissant à l'isolement hermétique. Cet isolement est dû au désespoir provoqué par la conscience humaine de son impuissance devant la mort menant la société à un état nihiliste de morbidité collective. Ce désespoir, de son côté, a été exprimé, en termes littéraires, par l'appel au surnaturel avec le fleurissement du genre fantastique et, après, par l'esthétique symboliste et décadentiste. Même si on ne peut pas classer Poe et Villiers parmi les auteurs symbolistes et décadentistes, ils ont beaucoup inspiré ces mouvements

et ont contribué à l'épanouissement du genre fantastique en France (notamment Poe à travers Baudelaire).

Les contes ici analysés appartiennent à ce genre car le surnaturel, représentant la mort, est le centre de gravité qui configure tous leurs éléments : en ce qui concerne l'espace, par exemple, les deux récits ont lieu dans une demeure isolée et pleine de suggestions fantasmagoriques et l'instauration du phénomène surnaturel est, donc, favorisée par la claustration des protagonistes et par une ambiance morbide –plutôt funèbre dans « Ligeia » et nostalgique dans « Vera »– de telle sorte que tous les deux sont hantés par la présence de la mort ou bien, par sa négation. Les personnages sont, ainsi, traînés à un espace singulier d'où s'irradie le sentiment de deuil qui fait écho à leur solitude et à leur besoin d'échapper aux relations sociales. Plus ils y pénètrent, plus ils s'engouffrent dans la pénombre de leur inconscient.

Cette évasion en soi influence, également, le marquage temporel : le temps, dans les deux récits, prend surtout une connotation psychologique. Dans « Vera », la pendule s'arrête comme une manifestation de la mort par un élément surnaturel « [...] la pendule, dont il avait brisé le ressort pour qu'elle ne sonnât plus d'autres heures. » (Villiers, 2004: 31) ; dans « Ligeia », bien que le temps chronologique soit délimité, le récit est configuré par les rêveries du narrateur homodiégétique engourdi par la perte de Ligeia et de Lady Rowena, sa deuxième épouse : « It might have been midnight, or perhaps earlier, or later, for I had taken no note of time, when a sob, low, gentle, but very distinct, startled me from my revery » (Poe, 1981: 178).

En ce qui concerne la narration, les deux contes divergent : « Ligeia » est un récit à la 1<sup>ère</sup> personne et le narrateur homodiégétique, pris par un état de langueur, construit son discours de manière à provoquer l'hésitation chez les lecteurs sur la véracité des événements rapportés ; dans « Vera », en revanche, le narrateur hétérodiégétique adopte un point de vue omniscient pour rapporter le discours. Bien que ce type de narration renforce l'illusion du réel vu qu'elle favorise le contact direct entre le lecteur et les faits, il s'agit d'un trompe-l'œil car tout point de vue est partiel et limité. En somme, dans les deux contes, la narration provoque l'hésitation sur l'instauration effective du phénomène surnaturel. Selon Todorov (1992), cette hésitation est la condition *sine qua non* de l'existence du genre fantastique.

Réel ou non, le surnaturel symbolise la présence de la mort et la manière dont on élabore le sentiment de perte et, dans les récits, cela se manifeste en deux étapes : la première fait référence à l'anéantissement de la matière en provoquant la nostalgie chez les veufs et la deuxième, à la négation de la mort par l'amour de manière à restituer l'unité du couple. Ici, la mort est transfigurée et symbolisée par l'apparition du spectre des défuntes. Dans « Vera » : « Une présence flottait dans l'air: une forme s'efforçait de transparaître, de se tramer sur l'espace devenu indéfinissable » (Villiers, 2004: 32) ; dans « Ligeia » :

The hues of life flushed up with unwonted energy into the countenance – the limbs relaxed – and, save that the eyelids were yet pressed heavily

together, and that the bandages and draperies of the grave still imparted their charnel character to the figure, I might have dreamed that Rowena had indeed shaken off, utterly, the fetters of Death (Poe, 1981: 180).

En effet, la matérialisation de la mort par le spectre constitue une manœuvre de l'esprit pour sauver l'être en se dédoublant en multiples formes. Ainsi, le dédoublement de l'être est le résultat d'une élaboration psychique, sensorielle et même intellectuelle du sentiment de perte et vient de la croyance en la survie de l'âme, et aussi, en le salut de l'individualité humaine face à la putréfaction du corps. Ses manifestations datent depuis les sociétés archaïques et se présentent aussi par l'ombre, par l'écho, par le reflet au miroir, etcétera.

## Conclusion

C'est dans cette perspective que les narrateurs des deux contes redonnent la vie à leurs épouses décédées en les immortalisant dans un spectre (le double) pour reconstituer l'unité du couple qui, dans la sphère de la réalité, se voit menacée par la mort. Si dans « Ligeia » ce processus est suggéré par les hallucinations du veuf, causé par l'opium et par l'ambiance fantasmagorique de la chambre, dans « Véra », le double apparaît, d'abord, comme un produit de l'imagination du veuf en réaction à l'insupportable perte et, après, par la suggestion de son retour effectif au monde des vivants. Les deux contes sont de la sorte des exemples extraordinaires de projection et de représentation du parcours de l'esprit qui s'évade pour revendiquer l'immortalité par la négation de la mort comme anéantissement.

Points de référence de la littérature de genre fantastique et d'inspiration pour les symbolistes et les décadentistes, ils symbolisent magistralement avant la lettre l'esprit *fin-de-siècle* qui, inadapté à la réalité tangible, la transcende pour atteindre l'Absolu, l'Idéal néoplatonicien.

## Références bibliographiques

- BENJAMIN, W. (1985). *Magia e técnica, arte e política. Ensaios sobre a literatura e história da cultura*. São Paulo, Brasiliense. Traducción de S. P. Rouanet.
- MORIN, E. (1970). *O Homem e a Morte*. Lisboa, Publicações Europa-América. Traducción de J. Guerreiro Boto.
- POE, E. A. (1981). « Ligeia ». En: *Complete Illustrated Works of Edgar Allan Poe*. Londres, Octopus, 167-180.
- TODOROV, T. (1992). *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo, Perspectiva. Traducción de M. C. Correa Castello.
- VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, A. (2004). *Véra et autres contes cruels*. Paris, Librairie Générale Française. Édition établie, présentée et anotée par P.

Glaudes.

# **Lo propio / lo ajeno: tensiones que identifican la infancia-adolescencia en relatos de la literatura argentina y francesa**

**MARÍA SILVINA PERRERO DE RONCAGLIA**  
Universidad Nacional de Córdoba  
*silvinaperrero@gmail.com*

## **Palabras clave**

infancia-adolescencia - tensiones - convergencias

## **Resumen**

Consideraremos dos relatos de Michel Tournier y dos de Juan José Hernández, que coinciden en el eje temático infancia-adolescencia. No plantearé una lectura de los textos en un marco intercultural estricto, sino que abordaré un estudio comparativo que incluye lo convergente y lo diverso que sustenta toda plática, presidido por el siguiente interrogante: ¿la confrontación de los relatos permitirá trascender la definición de lo propio y lo ajeno para asumir ambos términos en un horizonte común de tensiones vinculadas con la temática que nos ocupa?

La literatura comparada propicia un diálogo entre diferentes culturas entendido como un encuentro, un “hablar juntos” desde la igualdad y la reciprocidad, sin prescindir de la diversidad de identidades, pero tampoco de la unidad de relaciones e intereses. Así entendida, la literatura comparada implica una forma de conocimiento general y múltiple en torno a temas de interés recíproco, problemáticas de nuestro tiempo y de todos los tiempos; en términos de Armando Gnisci, “el horizonte intercultural que permite a los hombres de letras del mundo entero encontrarse a fin de compararse entre sí, en relación con problemas generales importantes para la humanidad presente y futura” (Gnisci, 1998: 191).

Desde esta perspectiva, consideraremos dos relatos de Michel Tournier (París, 1924 - Choisel, 2016), uno de los escritores franceses más traducidos, y dos del escritor argentino Juan José Hernández (Tucumán, 1930 - Buenos Aires, 2007), que trascendió en su obra el pintoresquismo costumbrista para plantear una literatura interesada en el mundo de los desposeí-

dos, los postergados. Ambos autores coinciden en el eje temático infancia-adolescencia, eje común a los cuentos seleccionados: “Amandine o los dos jardines” y “Tupik” (incluidos en *El urogallo*, 1988, de Tournier); “Anita” y “Julián” (publicados en *El inocente*, 1965, de Hernández).

En las propuestas de Michel Tournier y Juan J. Hernández, rápidamente se advierten isotopías comunes, y entre ellas, la curiosidad ocupa lugar de privilegio pues se impone en la psicología de los personajes-niños: Tupik es el niño que descubre, en el mundo de “estatuas tan raras por su desnudez como por sus respectivas ocupaciones” (Tournier, 1988: 78), la ambigüedad de seres extraños: el entufauro, hombre-caballo “obligado a robar una mujer por la fuerza, debido al mal olor que desprendía y al que debía su nombre” (Tournier, 1988: 79), y Teseo, que mató al hombre-toro, pero lleva “una faldilla y un nombre de chica”. (En francés, el nombre del personaje es Thésée, y la ée final sugiere la desinencia de un nombre femenino). La niña de “Amandine o los dos jardines”, también impulsada por el deseo de conocer, cierto día, gracias a su gata, sospecha que en la vida debe de haber algo más que el jardín limpio y ordenado de su casa; escala la tapia y descubre, en los hábitos de animales diurnos y nocturnos, salvajes y domesticados, otra cara de la realidad, “un mundo triste y hermoso” que no comprende. Ambos personajes acceden a una aprehensión del mundo exterior por vía de la experiencia sensible: ojos muy abiertos y deseo de palparlo todo, una aprehensión intuitiva que causa desasosiego y se resuelve de manera diversa. Tupik se reconoce en su deseo de ser mujer más allá de su naturaleza masculina; Amandine, señala Tournier, “se descubre a sí misma en una turbación que es la de la preadolescencia” (Tournier, 1988: 347).

En los relatos de Hernández, los protagonistas no están solos en su experiencia. El narrador y su amigo Marcelo descubren en la plaza de una ciudad del interior no precisada al “hombre del turbante” que les vende la araña pollito, supuestamente hábil, “cariñosa e inofensiva”, que responde al apelativo que justifica el título del cuento. Al deslumbramiento y la felicidad inicial que embarga a ambos pronto sucede el desengaño: “Al poco tiempo descubrimos que el hombre del turbante era un impostor. La cariñosa Anita resultó una araña malhumorada que se negaba a saludar y permanecía encogida en el fondo de la lata” (Hernández, 2004: 340-341). Más tarde, en la prueba a la que se someten voluntariamente –dejar que la araña se deslice sobre la piel desnuda– cada uno se enfrenta consigo mismo y con el otro, se descubre en el desafío mutuo, las motivaciones oscuras que lo impulsan, la capacidad de simulación y engaño. El lector advierte que, a pesar de que los niños actúan emocionalmente, sin la premeditación del adulto, la perversidad preside, en muchas ocasiones, la solo aparente inocencia del juego infantil, tema presente en la literatura de autores como Silvina Ocampo y otros.

Los mismos personajes son los protagonistas de “Julián”, pero ahora el título remite a otro niño cuyas acciones –robar primero dinero para conseguir figuritas y con ellas, la posibilidad de entrar en relación con los protagonistas, y luego, llevarse el reloj de Sabrina, la tía solterona de Marcelo– y las consecuencias que ellas suscitan revelan a los protagonistas, en toda su verdad descarnada, los abismos que separan las relaciones humanas.

Si la curiosidad es la marca recurrente que pone en marcha el programa narrativo en los relatos mencionados, otro rasgo convergente es su identificación con los cuentos de iniciación o cuentos iniciáticos,<sup>1</sup> entendiendo por tales los que proponen el acceso a una experiencia que proyecta al protagonista a la siguiente etapa de su vida, en este caso, de la niñez a la adolescencia. Ese paso, que en la antigüedad y en algunas sociedades tradicionales era parte de un rito colectivo, es aquí consecuencia de una experiencia personal que adquiere dimensión trascendente. El lector asiste de cerca a las vicisitudes y tribulaciones de los personajes, aunque Michel Tournier y Juan José Hernández recurran a distintas perspectivas narrativas.

En los cuentos argentinos, las historias son contadas como retrospectión en primera persona, estrategia que le permite al narrador, en el presente de la narración, poner al descubierto el sentido que asumieron los hechos relatados, aun cuando no realiza análisis ni valoración explícita de ellos. Revela la realidad de su mundo infantil compartido con Marcelo en juegos inocentes. En “Anita”, la araña homónima es la agente del pasaje de la credulidad al desengaño, de la arriesgada aventura que el juego propone al desafío mutuo. En “Julián”, el protagonista-narrador reconstruye los pasos que siguió el “nuevo amigo” en la construcción de un engaño que lo desenmascara en su doble personalidad: Julián tiene los atributos propios de un niño, pero también la capacidad de simulación que le permite consumir el engaño que conlleva la desilusión del otro. Julián es el agente del pasaje a otra visión del mundo porque la lección se completa con la constatación de la arrogancia de la tía de Marcelo y la brutalidad del castigo propiciado por la madrina a Julián. Las consecuencias de la experiencia se expresan metafóricamente en el desenlace: “En el trayecto a casa corté una rama de un arbusto y con el cortaplumas empecé a desgajarla hasta que fue adquiriendo la forma de una espada” (Hernández, 2004: 268). Es necesario defenderse, el mundo de los adultos está preñado de mezquindad y violencia; la inocencia es inadmisibles, nadie puede dejarse sorprender impunemente.

En “Amandine o los dos jardines”, la experiencia de iniciación está presentada por Tournier a manera de diario. La niña, en una narración preñada de ingenuidad y no exenta de lirismo, registra los acontecimientos cotidianos y proyecta en el enunciado las impresiones, la sorpresa, la incertidumbre, las vivencias que ellos despiertan: “Es triste y hermoso” (Tournier, 1988: 50), “Todo aquí es melancólico”, “Tengo ganas de llorar y soy feliz” (Tournier, 1988: 51) hasta la confesión final: “Me acerco al espejo [...] no tengo ya el aspecto de una chiquilla de diez años” (Tournier, 1988: 52).

“Tupik” presenta una particularidad: la experiencia del niño llega al lector a través de un narrador omnisciente, pero el relato está dominado por la impresión del protagonista que se constituye en foco de la narración. En el cuento confluyen la imagen distante y autoritaria del padre, y el conse-

---

1. Rodolfo Schweizer refiere tres tipos de historias de iniciación: “aquellas que llevan al protagonista al borde de la madurez o adultez total, aquellas que lo hacen cruzar al otro lado pero lo dejan en la incertidumbre y, finalmente, aquellas que lo llevan firmemente hacia el final del proceso” (Schweizer, 2001: 34).

cuenta rechazo del niño a su identificación con él; el deseo de unirse a la madre, quien mide su entrega, sus manifestaciones de cariño y confía su hijo a una institutriz consciente de las normas que deben presidir los hábitos y el comportamiento, pero limitada en su comprensión profunda de la realidad del mundo, en particular del mundo infantil; y por fin, la revelación de Dominique, en apariencia un niño, que desnuda y se desnuda ante Tupik revelando cruda y descarnadamente la realidad de su sexo femenino. De la percepción en soledad de su entorno, de la transacción entre sus impulsos y los límites que fija la realidad en normas y códigos de conducta, Tupik va sacando sus propias conclusiones; confluyen la turbación y la desolación espiritual que conducen a la autoagresión, la mutilación y un desenlace que produce temblor y escalofrío en el lector: "...de pronto él sacó de su bolsillo una maquinilla de afeitar, una de esas [...] que a veces reciben el nombre de 'navaja'. Mamousse lanzó un alarido animal al verle extraer su pillita de niño y acercar la maquinilla. La sangre corrió. Tupik tendía ahora a Mamousse por encima de la mesa un poco de carne arrugada" (Tournier, 1988: 90).

Si bien la perversidad, en los cuentos argentinos, puede pensarse como una transgresión con ribetes de violencia, esta violencia adquiere otras dimensiones cuando llega en "Tupik" al límite mismo donde lo inocente y lo cruel, lo irracional y lo racional se tocan para confluir en la amenaza cierta de la vida.

Otra divergencia entre los relatos de Tournier y los de Hernández se advierte en relación con el contexto en que se desarrollan las historias y en la visión subyacente del medio social. En los dos cuentos del escritor francés, cierta arrogancia burguesa se adivina en el clima que preside la narración de la historia; en los de Hernández, el terraplén separa la clase media, a la que pertenecen Marcelo y el narrador, de las míseras viviendas de madera del suburbio donde habita Julián. Una isotopía común recorre, sin embargo, los relatos: la oposición dentro / fuera; el mundo cerrado, familiar y el ámbito abierto (la plaza, el jardín) donde se viven las experiencias que van a permitir el crecimiento, la percepción de la realidad del mundo de los adultos. En este sentido, las palabras del narrador de "Tupik" podrían aplicarse a las cuatro historias que nos ocupan:

Tupik amaba aquellas horas medio desocupadas de exploración y descubrimiento [...]. Todo lo que aprendía en la escuela le resultaba abstracto y sin relación alguna con las cosas. El saber flotaba por encima de la vida, sin llegar nunca a mezclarse con ella. Pero en cambio en la plaza, lugar iniciático, lleno de sorpresas y de amenazas, avanzaba con los ojos abiertos como platos y los dedos dispuestos a palparlo todo (Tournier, 1988: 78).

Lo que se cuenta, en todos los casos, son acontecimientos habituales de la vida diaria, pero llevan al lector a desenmascarar aspectos comunes a la realidad de la infancia: la soledad que el medio y las circunstancias imponen al niño, su fragilidad psicológica, el estímulo y las proyecciones de la curiosidad infantil, motor del crecimiento en su interacción con el medio, las huellas que las experiencias dejan en esa personalidad en formación aunque no sea posible determinar con precisión su alcance en el futuro. Los

relatos resultan así índices de algo que está más allá del texto y que el lector debe completar, de allí que los finales están lejos de representar una salida o una solución del conflicto; más bien, la metáfora o la elipsis que marcan el desenlace evitan la explicación, suscitan la reflexión y estimulan al lector porque la tensión emocional, el juego de contrastes entre protagonistas limitados en su capacidad de comprensión y un lector que sí sabe lo que ocurre, no se resuelve. De allí resulta que, si tal como se ha señalado, es marca convergente en todos los casos la percepción de la realidad presidida por las impresiones personales de los protagonistas, lo es también la demanda de un lector atento, dispuesto a inferir que las fronteras entre los relatos, más allá de la divergente visión subyacente del medio social aludida, no son tan rígidas: no solo con Julián se identifica la falsía de una doble personalidad, también Dominique, después de desnudar su verdad a Tupik, confiesa: “–Dominique también es nombre de chica [...] Fue papá. Quiere que crean que soy un chico, cuando tengo que ocuparme yo sola del tiovivo. Dice que es más seguro” (Tournier, 1988: 89). La revelación pone al descubierto la penetrante observación de los autores en torno a las relaciones humanas condicionadas por el entorno social donde la simulación y la hipocresía son estrategias comunes prontas a activarse en cualquier momento.

### **A manera de conclusión**

A partir de lo expuesto, el abordaje de los relatos de Tournier y Juan José Hernández permite arribar a algunas conclusiones: se trata de cuatro muestras donde se imponen experiencia y subjetividad en la representación de la infancia desde una focalización que escapa a toda idealización. No hay crueldad ni piedad en esta óptica, solo la lucidez que revela no el mundo que se desea sino el que es. De allí que, en el nivel pragmático, el núcleo esencial de los relatos coincide en el valor iluminativo que una observación, un descubrimiento adquiere para los niños-adolescentes en tanto experiencia fundamental cognoscitiva. Pero esa certeza trasciende el alcance puramente intelectual frente a lo vivido: la impresión intensa y su consecuente descarga emotiva implican un pasaje y abren una cuota de desazón y ambigüedad que alcanza al protagonista y al lector.

El estudio comparativo pone al descubierto contextos sociales y culturales diversos, pero es una muestra del poder inherente de la literatura para inducir al diálogo sin jerarquías ni modelos preestablecidos. Implica la apertura a lo diverso, al Otro, para trascender la definición de contextos propios y ajenos y proyectarlos en un horizonte común de tensiones vinculadas con la representación de la infancia-adolescencia. Tal el sentido de lo que expresa Eva Kushner cuando propone “la exploración en profundidad e incluso acumulativa de lo particular que nos conducirá a ver destellos de lo universal sin eliminar ese particular” (1998: 191).

### Obras citadas

GNISCI, A. (1998). “La literatura comparada como disciplina de descolonización”. En: M. J. Vega y Neus Carbonell, *La literatura comparada: principios y métodos*. Madrid, Gredos, 188-195.

HERNÁNDEZ, J. J. (2004) *La ciudad de los sueños*. Narrativa completa. Buenos Aires, Adriana Hidalgo.

KUSHNER, E. (1998). “¿Hacia una tipología de los estudios de literatura comparada?”. En: D. Romero López (comp.), *Orientaciones en literatura comparada*. Madrid, Arco/Libro, 187-199.

TOURNIER, M. (1988). *El urogallo*. Madrid, Alfaguara. Traducción de L. Ortiz.

SCHWEIZER, R. E. (2001). *Juan José Hernández, aproximación a su cuentística*. Córdoba, Alción Editora.

## Charles Baudelaire y Jose Martí: entre el tedio y la militancia

FERNANDO URRUTIA  
Universidad Nacional de La Plata  
*fau\_94@hotmail.com*

### Palabras clave

simbolismo - modernismo - *spleen* - compromiso - arte por el arte - militancia

### Resumen

Si bien es conocida la influencia del trascendentalismo estadounidense en el modernismo latinoamericano, no se debe olvidar la relevancia que tuvo en él el simbolismo francés, encarnado, principalmente, en la figura del poeta Charles Baudelaire. La obra del poeta y militante cubano José Martí, precursor del modernismo hispano, fue altamente influenciada por el autor de *Las flores del mal* antes que por Emerson o Whitman, ya que, tal como intentaremos demostrar, Martí adaptó las ideas estéticas de la corriente fundada por el francés al escenario latinoamericano, el cual estaba transitando por un período de modernización y ebullición social similar al que impulsó la apuesta artística de Baudelaire. Conceptos clave como correspondencia, melancolía y angustia, además de las pasmosas similitudes lexicales y conceptuales en las producciones literarias de uno y otro, evidencian el diálogo que el cubano estableció con su par francés. Por lo tanto, las ideas de Emerson y Whitman quedan relegadas a un uso político que Martí explotará en sus discursos latinoamericanistas; no obstante, su poesía, el lirismo de su prosa y su visión, y su sensibilidad artística son una clara herencia de los tópicos que inauguraron y propagaron el padre del simbolismo francés y sus sucesores.

“¡Horrible vida! ¡Horrible ciudad!”

Charles Baudelaire, *Pequeños poemas en prosa*

El grito abatido y desolado de Baudelaire hacia su propia existencia es también la descripción perfecta de la situación del artista a mediados del siglo XIX, cuando la Revolución Industrial estaba en su apogeo y las ciuda-

des se habían sumergido en un irreversible proceso de modernización urbana y concentración demográfica. Las novedades científicas y tecnológicas, las tiradas masivas de diarios que alimentaban la sed por lo “nuevo” y el ritmo de vida acelerado eran solo algunos de los síntomas de un capitalismo ya instalado. Sin embargo, aquello de lo que se lamenta el poeta no es causado simplemente por los cambios arquitectónicos, o por los mendigos paseando errantes al lado de burgueses adinerados y ostentosos; lo que aqueja al artista, en cambio, es la experiencia vital que genera el fenómeno de modernización: una experiencia que altera los modos de percibir, de interpretar el tiempo y el espacio, la vida propia y la de los demás; en fin, una alteración en la subjetividad misma. A tal conjunto de experiencias que caracterizaron la segunda mitad del siglo XIX y que se remontan a nuestro presente, Marshall Berman las denomina “modernidad” (1988: 2). Si bien esto aflige incluso a los sujetos del mundo contemporáneo, en los tiempos de Baudelaire su efecto era mucho más evidente, pues las personas observaban cómo todas las estructuras sociales que habían organizado la vida durante siglos eran lenta y progresivamente arrasadas. Y no solo se daba este fenómeno en las grandes urbes del viejo continente, sino que, poco a poco, las jóvenes naciones latinoamericanas también se vieron afectadas. Países como Argentina, México, Cuba (aún bajo dominio español) y, principalmente, Estados Unidos se situaban a la vanguardia del proceso de modernización en América. En consecuencia, los artistas latinoamericanos, al igual que Baudelaire, se vieron inmersos en un contexto donde las tradiciones se desvanecían y lo nuevo era el paradigma sobre el cual sostener los grandes ideales que se habían cultivado durante décadas. El hombre moderno, por lo tanto, estaba situado entre dos épocas, encabalgado entre un pasado idealizado y un presente fugaz. Un presente en el que se debía buscar un objetivo firme con el cual encarar el futuro, un sentido al cual aferrarse en un mundo donde, como recuerdan las palabras de Karl Marx evocadas por Berman, “todo lo sólido se desvanece en el aire”.

Sobre la base de este desafío que debieron enfrentar los hombres y, en especial, los artistas modernos, hemos seleccionado, para nuestro trabajo, a los dos poetas quizá más paradigmáticos y trascendentes del período que nos ocupa: el cubano José Martí (1853-1895), una de las voces iniciales del modernismo hispanoamericano, y Charles Baudelaire (1821-1867), padre del simbolismo. Ambos vivieron la modernidad en contextos diferentes, adoptaron posturas políticas dispares, crearon imágenes de artista absolutamente opuestas. No obstante, intentaremos demostrar la evidente proximidad que existe entre ellos y la influencia que Martí recibió del francés, aspecto muchas veces ofuscado ante los ojos de la crítica por la admiración que Martí sentía hacia el poeta estadounidense Walt Whitman, quien, según Octavio Paz, funcionó para los modernistas “más como ejemplo y estímulo que como modelo directo [...]” (1965: 18).

En primer lugar, la pregunta que ambos poetas aceptaron responder frente a la realidad que se les presentaba fue la misma: ¿cómo hacer arte en un mundo agobiado por la industria y las políticas del mercado? ¿Cómo encontrar belleza en un espacio donde la aceleración y lo efímero impregnaban las calles? ¿Cómo responder a los principios románticos que modelaron

Victor Hugo, Chateaubriand, Byron, Lamartine, entre otros? Era evidente que las grandes corrientes artísticas del pasado habían caducado: ya no lo-graban satisfacer las exigencias de un presente que las superaba y relegaba. Baudelaire, en su conocidísimo ensayo “El pintor de la vida moderna”, se refiere a esa realidad: “No cabe duda de que es excelente estudiar los maes-tros antiguos para aprender a pintar, pero eso no puede ser más que un ejer-cicio superfluo si su propósito es comprender el carácter de la belleza actual” (2009: 39). Esa belleza el poeta la define en su propia noción de mo-dernidad: “La modernidad es lo transitorio, lo fugitivo, lo contingente, la mitad del arte, cuya otra mitad es lo eterno y lo inmutable”. Baudelaire en-cuentra esa esencia “eterna e inmutable” en la superfluidad que caracteriza a su tiempo: “Se trata [...] de separar de la moda lo que ésta [la modernidad] pueda contener de poético en lo histórico, de sacar lo eterno de lo transito-rio” (2009: 38).

El arte moderno, entonces, nace de aquello que nunca antes hubiera podido ser motivo de una producción estética: lo feo, lo banal, los elemen-tos y fenómenos que produce la era de la revolución tecnológica serán lo que ornará los nuevos versos. Queda en la sensibilidad del artista, en el ge-nio del poeta estimulado por el tedio que le produce su tiempo (volveremos más adelante sobre este punto), el saber leer la belleza oculta en la aparien-cia de las cosas, dilucidar el alma que se esconde tras la envoltura material de los objetos. Esto es, se sabe, la acción que define el concepto de corres-pondencia y la base teórica del simbolismo, fundado por el propio Baude-laire con la publicación en 1857 de su mayor obra, *Las flores del mal*.

El simbolismo fue, sin lugar a dudas, la corriente artística que más impacto tuvo en la obra de José Martí. El poeta cubano también supo captar esa renovación que el arte necesitaba y lo hizo con el mismo procedimiento que Baudelaire: buscó la belleza que podía manifestarse en el caos que lo rodeaba:

Alas vi en los hombros nacer  
De las mujeres hermosas:  
Y salir de los escombros  
Volando las mariposas. [...]  
Todo es hermoso y constante  
Todo es música y razón,  
Y todo, como el diamante,  
Antes que luz fue carbón  
(Martí, 1995: 166).

Se ha creído que el concepto de correspondencia (o analogía) en Martí nace, principalmente, por la influencia del trascendentalismo estadou-nidense. En efecto, Martí conoce y adopta, cuando se instala en New York a partir de 1880, las teorías de Ralph W. Emerson, cuya filosofía coloca al in-dividuo como centro espiritual del universo, ya que en él se encuentra el ca-mino para llegar a la naturaleza, a la historia y al cosmos. Un camino en el que están presentes las analogías que viven en la naturaleza y que revelan, justamente, la esencia única del universo. En su ensayo sobre Emerson,

Martí declara: “Él no ve más que analogías: él no halla contradicciones en la naturaleza: él ve que todo en ella es símbolo del hombre, y todo lo que hay en el hombre lo hay en ella” (2010: 260).

El gran modelo literario de esta doctrina, y que Martí tiene muy presente, es el poeta Walt Whitman (1819-1892) quien, según expresa Martí en un ensayo dedicado a su figura, trata de “reflejar en palabras el ruido de las muchedumbres que se asientan, de las ciudades que trabajan y de los mares domados y de los ríos esclavos” (2010: 283). Como se puede apreciar, los aspectos que el cubano señala en Whitman son muy similares a los que plantea Baudelaire. Sin embargo, coincidimos con Ángel Rama (1974: 136) cuando advierte que en materia de correspondencias los letrados franceses fueron los principales educadores de los hispanoamericanos, entre ellos Martí, quien vivió en Europa desde 1871 hasta 1875, luego de ser deportado por sus declaraciones a favor de la independencia de Cuba. Durante dicho período, el poeta residió en España, donde estudió derecho, filosofía y literatura; en 1874, antes de emprender su regreso a América, se instaló en París durante un mes. Sería ingenuo pensar que una persona como Martí se mantuviera al margen de lo que pasaba en el campo literario francés de la época: para 1874 ya la huella de Baudelaire había calado hondo en los poetas que le sucedieron, como Paul Verlaine o Arthur Rimbaud.

No obstante, las conjeturas se transforman en certezas al revisar el tomo quince de las *Obras Completas* del autor de *Versos sencillos*, donde encontramos exclamaciones como “¡Ah, Baudelaire! Escribía versos como quien con mano segura cincela en mármol blanco” (1991: 137). O fragmentos en que se aprecia una total lucidez sobre los fenómenos modernos y, por extensión, literarios:

Una época de transición exige grandes esfuerzos. Las penas individuales: manantial perenne y abundante de poesía, pasan inadvertidas ante los grandes dolores de la humanidad. Los ensueños de la imaginación no valen gran cosa cuando es preciso ejercitar el pensamiento. De esta lucha entre la necesidad de cantar y una época de turbación ha surgido una poesía inquieta y amarga, débil pero verdadera, cubierta con el ropaje de seductora tristeza. Es algo como la poesía del destierro -destierro de la patria del alma cantada en la tierra natal. Es la poesía de Musset, de Augusto Barbier, de Baudelaire, almas nacidas para creer, que lloran la pérdida de su fe. Amando la pompa, estos poetas despreciaban la grandeza ilegítima. Mostrábanse inconsolables por verse obligados a vivir sin tener esplendor real que amar; eran reyes sin reino, dioses destronados (1991: 27).

Estas y otras varias menciones del poeta simbolista aparecen en la vastedad de la obra martiana. Por otro lado, gran parte de las alusiones a Baudelaire aparecen en artículos para diarios norteamericanos, fechados a partir de 1880, indicio no solo de que Martí ya conocía en profundidad los escritos del autor, sino de que los tiene presentes incluso en territorio estadounidense y antes de publicar su primer libro de poemas, *Ismaelillo* (1882). Además, es altamente probable que los versos de Baudelaire se encontraran entre los textos que Martí se dedicó a traducir durante su estancia en Nueva York.

Ahora bien, si Martí evidentemente leyó de primera mano a Baudelaire y fue influido por el movimiento simbolista, ¿por qué su insistencia en identificarse con el trascendentalismo y con la poesía de Whitman, como lo demuestra la fogosidad con que escribe los ensayos “Emerson” y “El poeta Walt Whitman”, que introdujeron a esos autores en el escenario latinoamericano? La respuesta la encontramos en el compromiso político de Martí con la causa latinoamericana y la independencia de Cuba. La filosofía trascendentalista no solo es un discurso artístico nacido en las “entrañas del monstruo” (que, a fin de cuentas, está dentro del continente americano), sino que también es una estética donde la palabra tiene una fuerza transformadora que incluye una responsabilidad: al unificar lo individual con la naturaleza y con lo universal (donde toda la creación se encuentra ligada a tal punto que lo sucedido en una parte afecta al resto de la unidad), y al fomentar la positividad al punto de definir el mal como ausencia de bien, el trascendentalismo es un llamado a la acción en busca del bienestar general mediante la realización individual.

No resulta extraño, entonces, que Martí se haya visto seducido por estas ideas, pues le permitían incorporar en su discurso visiones del continente como una totalidad articulada bajo una misma causa: la independencia y el peligro expansionista de Estados Unidos. Un claro ejemplo es el ensayo “Nuestra América”, donde habla en términos colectivos y latinoamericanistas, con el fin de hacer un llamado a la unión de los pueblos para tomar conciencia frente al neocolonialismo norteamericano, ya que con el trascendentalismo los valores de un hombre valen para todos los hombres. Martí supo explotar y combinar esto con su acción estética y política, construyendo una imagen de artista completamente distinta a la de Baudelaire quien, se sabe, propagó las ideas del arte por el arte, la bohemia despolitizada, la figura del *spleen* y la melancolía: “El artista vive muy poco, o incluso nada, en el mundo moral y político” (2009: 33) declara el francés en “El pintor de la vida moderna”. Por el contrario, Martí, gran lector también de Victor Hugo, eligió amoldarse a la imagen romántica del poeta como vate, como guía y guardián de los valores sociales, enseñanzas del autor de *Los miserables* que cupieron a la perfección en su sentir revolucionario y que luego se verían identificadas, a su vez, en el trascendentalismo. Sin embargo, persisten en Martí varios aspectos baudelaireanos que conviven con la influencia de Hugo, Emerson y Whitman, e incluso se puede plantear que la filosofía de estos últimos queda relegada, en Martí, como una simple herramienta discursiva para sus textos políticos, ya que en sus producciones de carácter más literario y estético (aquellos vinculados, justamente, con la ciudad y los fenómenos modernos) predominan numerosos *leitmotifs* que inaugura el simbolista francés, como intentaremos demostrar. En sus *Diaris íntimos*, escribe Baudelaire:

Yo no pretendo que la Alegría no pueda asociarse con la Belleza, pero digo que la alegría es uno de sus adornos más vulgares, mientras que la melancolía es, por decirlo así, su ilustre compañera, llegando hasta el extremo de no concebir [...] un tipo de Belleza donde no haya Dolor (1999: 30).

La cita sintetiza la fuente única de la que derivan todos los temas que unen, junto con la noción de correspondencia que ya mencionamos, la obra de Martí y la de Baudelaire: el tedio, sentimiento propio de la modernidad desde el que ambos emiten sus palabras. Martí trasplanta o “injerta” en la poesía latinoamericana los temas que inicia Baudelaire y crea con ellos su propia estética. Veamos, a modo de ejemplo, los siguientes versos (todas las cursivas son nuestras):

¿Qué me importa que este dolor  
seque el mar y nuble el cielo? *El verso, dulce consuelo,*  
*Nace alado del dolor*  
(1995: 193).

*La noche es la propicia*  
*Amiga de los versos.* Quebrantada,  
como la mies bajo la trilla, nace  
En las *horas ruidosas* la Poesía  
(1995: 210).

Bien: ya lo sé!:- *la Muerte está sentada*  
*A mis umbrales:* cautelosa viene,  
Porque sus llantos y su amor no apronten  
En mi defensa, cuando lejos viven  
Padres e hijo  
(1995: 98).

Imágenes que remiten al hastío, a la angustia existencial, al asco por la civilización desbordada, la presencia de la muerte y otras nociones que remiten al poeta como *flâneur* o paseante que, envuelto bajo la estela del concepto de *spleen*, se mezcla con la multitud pero no pertenece a ella colman los textos martianos, además de términos que remiten al vuelo y a la elevación: metáfora de la posición del artista como un ser que escapa y observa la realidad desde otra perspectiva (clara alusión a “El albatros”), entre otros aspectos propios del simbolismo y del estilo de Baudelaire. Incluso la prosa de Martí, musical y elegante, donde el estruendo de la modernidad se ordena bajo la densidad de un lenguaje exquisito y punzante, parece responder a los experimentos del francés, quien ya buscaba una escritura poética y musical en sus *Pequeños poemas en prosa*.

Por otra parte, el agobio de la ciudad y la disconformidad con el mundo en que les toca vivir los mantiene en contacto permanente con el estado metafísico más puro e inevitable: el sufrimiento. Todo gran arte siempre ha alcanzado su estado de mayor pureza y profundidad cuando es eyectado al mundo usando como materia prima el sufrimiento, y es esto lo que une la sensibilidad artística tanto de Baudelaire como de Martí. Por tal motivo, el cubano queda, como lo expresa Ángel Rama, “[...] emparentado con los poetas malditos del XIX: es un compañero de Lautréamont y de Rimbaud, un descendiente de Baudelaire, un antepasado de los modernos viajeros del infierno” (1974: 197). Sin embargo, mientras que Baudelaire se

deja caer en la abyección y la bohemia, Martí intenta escapar mediante el compromiso con su país y con su tiempo: la realidad latinoamericana, su condición de criollo subyugado y exiliado no le permiten, como al francés, aspirar a la autonomía del arte. Martí siente el tedio, lo posee, pero lo supera al utilizarlo como un arma política, sin descuidar el tono poético. El arte de Martí, de esta forma, es para sí y para todos.

Por lo tanto, y a modo de conclusión, considero que las enseñanzas de Hugo y, en especial, del trascendentalismo (donde no se da lugar al hastío sino a la acción) consuelan la melancolía de Martí y le permiten posicionarse como un guía político americano. El cubano no puede coincidir con la imagen de artista que ofrece Baudelaire, pero sí utilizará las enseñanzas estéticas de este (desde el concepto de correspondencia hasta el sentimiento de *spleen* como herramienta hiladora del lenguaje poético) para crear su propio estilo:

La reconversión que Baudelaire, Flaubert y, tras ellos los creadores del año 1870, efectúan, aproximándose a una temática subjetiva pero del mayor rigor objetivante que simultáneamente imponía una máxima precisión formal, equivale a la línea general que asume la estética de Martí, aunque tan distintas sean las filosofías de unos y de otro (Rama, 1974: 166).

En efecto, tal como insinúa Ángel Rama, el estilo de Martí yace forjado en la sensibilidad propia de los poetas malditos franceses, para quienes el tedio y la muerte son un ácido con que el artista remueve las entrañas de la sociedad de su tiempo. En Martí, en cambio, el grito poético que desprende su dolor y su nostalgia lleva consigo la pasión por la hermandad y la identidad latinoamericanas y, sobre todo, por Cuba:

Dos patrias tengo yo: Cuba y la noche.  
¿O son una las dos? No bien retira  
Su majestad el sol, con largos velos  
Y un clavel en la mano, silenciosa  
Cuba cual viuda triste me aparece  
(Martí, 1995: 214).

### Obras citadas

- BAUDELAIRE, CH. (2009). *Arte y modernidad*. Buenos Aires, Prometeo. Traducción de L. Vogelfang.
- \_\_\_\_\_. (1999). *Cuadernos de un disconforme*. Buenos Aires, Longseller. Traducción de M. Alarcón.
- \_\_\_\_\_. (2009). *Las flores del mal*. Buenos Aires, Losada. Traducción de N. Lamarque.
- \_\_\_\_\_. (2013). *Pequeños poemas en Prosa / Los paraísos artificiales*. Madrid, Cátedra. Traducción de J. A. Millán Alba.
- BERMAN, M. (1988). *Todo lo sólido se desvanece en el aire*. México, Siglo

XXI. Traducción de A. Morales Vidal.

MARTÍ, J. (2010). *Escenas norteamericanas y otros textos*. Buenos Aires, Corregidor.

\_\_\_\_\_. (1991). *Obras completas*, tomo 15. La Habana, Editorial de Ciencias Sociales.

\_\_\_\_\_. (1995). *Poesía completa*. Madrid, Alianza Editorial.

PAZ, O. (1965). “El caracol y la sirena”. En: *Cuadrivio*. México, Joaquín Mortiz, 11-65.

RAMA, Á. (1974). “La dialéctica de la modernidad en José Martí”. En: *Estudios martianos. Seminario José Martí*. Puerto Rico, Ed. Universitaria, 129-198.

## Cortázar y el OuLiPo: máquinas, laboratorios, mapas y lectores

LUCÍA VOGELFANG  
Universidad de Buenos Aires  
*lucia-vogel@gmail.com*

### Palabras clave

OuLiPo - Julio Cortázar - literatura comparada

### Resumen

Alrededor de 1970 el grupo de experimentación literaria OuLiPo cursó una invitación para que Julio Cortázar se convirtiera en miembro del grupo. El cronopio prometió asistir al siguiente encuentro en demostración de su adhesión, pero finalmente nunca apareció. ¿Qué hizo que el OuLiPo viera en Cortázar, según la fórmula empleada por ellos, un “plagiarista por anticipación”, es decir, un escritor que escribió con fórmulas que luego desarrollaría el grupo? ¿Qué llevó a Georges Perec a cursar una invitación a Cortázar para que engrosara las filas del laboratorio literario? Gracias a un análisis de los modos de trabajo del OuLiPo y de las obras de corte más experimental de Cortázar, determinaremos las características comunes (palíndromos, concepción lúdica del lenguaje, juegos combinatorios, mapas, y una particular concepción del lector y de la lectura), así como también las posibles causas (literarias y políticas) por las que el escritor argentino no formó parte del grupo.

Alrededor de 1970 el grupo de experimentación literaria OuLiPo (acrónimo de *Ouvroir de Littérature Potentielle*) tuvo intenciones de invitar a Julio Cortázar a convertirse en miembro del grupo. El cronopio, que manifestó sus deseos de asistir a los encuentros mensuales, nunca apareció. ¿Cuáles fueron las causas que motivaron la invitación? ¿Qué características de la obra de corte experimental de Julio Cortázar pueden vincularse con la metodología lúdica y potencial del grupo con sede en Francia? ¿Qué hizo que el OuLiPo viera en Cortázar, según la fórmula empleada por ellos, un “plagiarista por anticipación”, es decir, un escritor que escribió con fórmulas

que ellos luego desarrollarían? Y, finalmente, ¿cuáles fueron las posibles causas por las que el escritor argentino no formó parte? Analizaremos la metodología de trabajo del OuLiPo para relacionarla con la literatura cortazariana (concepción lúdica del lenguaje, presencia de mapas y ciudades, una particular concepción del lector y de la lectura). Por último, revisaremos las posibles causas literarias y políticas que final y definitivamente alejaron a Cortázar del *Ouvroir*:

Reunidos en septiembre de 1960, en Cerisy-la-Salle, un conjunto de escritores y matemáticos dedicaron un coloquio sobre literatura y matemática a la figura de Raymond Queneau. Entusiasmados por la propuesta y por los encendidos debates, los participantes de esa reunión decidieron ir más allá y crearon el SeLitEx –Seminario de Literatura Experimental– que, a partir de su segunda reunión, tomó el nombre de OuLiPo. El OuLiPo explora las potencialidades de la literatura. Sus miembros comparten un espíritu lúdico que combinan con el rigor científico y experimental. El grupo rápidamente cobró notoriedad, sobre todo, por la importancia de algunos de sus integrantes en la escena literaria y artística: Raymond Queneau, Georges Perec, Marcel Duchamp e Italo Calvino, este último en calidad de corresponsal extranjero.

Algunos meses después de la conformación del *Ouvroir*, Queneau publicó un libro de poemas llamado *Cent mille milliards de poèmes* (*Cien mil millones de poemas*) que consta de diez sonetos superpuestos en los que cada verso puede reemplazarse por otros nueve, sin perder la estructura gramatical ni la rima. El libro consiste en 10 a la 14 ( $10^{14}$ ) potenciales sonetos (porque son 14 versos). De esta particular disposición sobre el papel y del trabajo activo que involucra al lector se desprende la primera de las nociones alrededor de las que trabaja este grupo: la potencialidad de la literatura, pues el libro no está conformado por diez sonetos sino por los cien mil millones que puede crear el lector al combinar los versos.

Georges Perec, que ingresó en OuLiPo en 1967, produjo uno de los ejemplos más extremos de lipograma: ninguna palabra de su novela *La disparition* lleva la letra "e", la más común en la lengua francesa (en español, gracias a un gran trabajo de traducción, se ha publicado como *El secuestro*, sin la letra a). Y esa falta tiene un sentido muy importante dentro de la trama, no es una mera exhibición de virtuosismo o de ingenio sino que se convierte en el verdadero enigma policial por resolver. En *La vida, instrucciones de uso*, también de Perec, un edificio sin fachada deja al descubierto la historia de los noventa y nueve departamentos y de sus habitantes. El orden de los capítulos, o sea el orden de visita de cada una de las piezas, está determinado por los desplazamientos de un caballo de ajedrez, que tiene que pasar por cada una de las piezas sin nunca volver a caer en el mismo casillero. Perec se impuso además un *cahier de charge* (una serie de condiciones) en el que atribuyó a cada capítulo una lista de elementos, objetos y citas obligadas. Así funciona la *contrainte*, característica escritural más común de este grupo, cuya traducción se encuentra en la intersección entre consigna, limitación, traba y restricción.

Si bien la obra cortazariana ha sido estudiada con frecuencia en relación con el surrealismo –seguramente gracias a que el propio Cortázar

afirmó que el surrealismo es “la más alta empresa del hombre contemporáneo” (Alazraki, 1994: 179)– o con el *Nouveau Roman*, sobre todo por la defensa de la autonomía de la obra literaria o por el rechazo de conceptos narratológicos tradicionales que la acercaron a la obra de autores como Butor (a quien se menciona explícitamente en *62. Modelo para armar*), otros elementos permiten analizar su obra a la luz de las propuestas del OuLiPo.<sup>1</sup>

Ya residiendo en Francia, donde se instaló en 1951, Cortázar estrechó vínculos con el Colegio de Patafísica, entidad que los oulipianos reconocen como su precursora y de la que fueron en un principio un desprendimiento. Por otro lado, la naturaleza *à contrainte* de algunas obras de Cortázar, como *Rayuela* –cuyo tablero de dirección indica un programa de lectura potencial de carácter oulipiano–, *El libro de Manuel* y *62. Modelo para armar* autorizan la puesta en común pues suponen, al igual que los ejercicios oulipianos, la concepción de la literatura como juego, la experimentación con el lenguaje, la escritura bajo un sistema de reglas y una particular concepción de la lectura.

### Todos los juegos

En la introducción a *Ejercicios de estilo*, Fernández (Queneau, 1993: 35) recuerda una declaración de Perec: “Preocupada únicamente por sus grandes mayúsculas (la Obra, el Estilo, la Inspiración, el Genio, la Creación, etc.), la historia literaria parece ignorar deliberadamente la escritura como práctica, como trabajo, como juego”. Esta concepción lúdica de la literatura se refleja en los juegos presentes en las obras de los miembros del OuLiPo (el ajedrez, los crucigramas, los rompecabezas) pero también en los juegos lingüísticos: palíndromos, lipogramas, heterogramas, homomorfismos, anagramas, etcétera. Desde muy joven Cortázar descubrió los palíndromos y los juegos de palabras y, con ellos, confiesa, se sintió “instalado en una relación mágica con el lenguaje” (Prego, 1985: 26). Esos juegos, años más tarde, se incorporaron a sus textos como en el cuento “Lejana”, en el que la protagonista ensaya palíndromos para combatir el insomnio. Además, la concepción lúdica aparece desde los títulos (*Rayuela*, “Final del juego”, *Los premios*) hasta en las temáticas y en los procedimientos. En “Cartas de mamá” (Cortázar, 1996: 187), la pareja de protagonistas dialoga y las líneas del diálogo se intercalan como movimientos de ajedrez:

---

1. Aunque no existen registros escritos de la invitación formal a participar del grupo, en el Archivo del OuLiPo de la *Bibliothèque de l’Arsenal* se conservan documentos que permiten constatar la intención de invitarlo. David Bellos y Karine Berriot, biógrafos de Perec y de Cortázar, respectivamente, no dan una misma versión de esa supuesta tentativa de cooptación. Además se menciona a Cortázar en registros de los encuentros mensuales que mantenía el grupo y se encuentran recortes de poemas cortazarianos de inspiración oulipiana junto con una anotación que señala a Georges Perec como el encargado de cursar la invitación en 1972 (Klein, 3). A pesar de que la búsqueda documental no permite afirmar que Cortázar haya efectivamente recibido la invitación, en Internet se encuentran artículos que aseguran que formó parte del grupo (Moreno, Piglia).

—Sí. ¿No creés que se habrá equivocado de nombre? Tenía que ser. Peón cuatro rey, peón cuatro rey. Perfecto.[...]

—Ah, claro. Podría ser —dijo Laura. Caballo rey tres alfil.

Cortázar comparte con el OuLiPo el gusto por el juego combinatorio, por el cálculo de probabilidades, por las infinitas posibilidades de la matemática. Si bien lo experimental no es como podría ser en Gironde la naturaleza de la escritura cortazariana, sino uno de sus atributos o una de sus facetas, entre las que también se cuentan la fantástica, la autobiográfica o la humanística, lo mismo podríamos decir de Perec, en cuya obra encontramos tanto la vertiente de consigna (*La vida, instrucciones de uso*) o lipogramática (*El secuestro*), como la vertiente sociológica (*Las cosas*) o la autobiográfica (*W, o el recuerdo de la infancia*).

### Los laboratorios

Cortázar, como los escritores oulipianos, trabaja los textos literarios como laboratorios experimentales de a) temáticas, b) géneros, y c) procedimientos. Pues incorporan nuevos materiales temáticos que la literatura no había tomado hasta entonces, las instrucciones de Cortázar para subir escaleras o dar cuerda a un reloj o el homenaje a lo cotidiano y el panegírico del detalle que encontramos en todas las *Historias de cronopios y de famas* se ligan con lo “infraordinario” perequiano, con los inventarios y las descripciones minuciosas de espacios parisinos y de la vida cotidiana (en *Intento por agotar un lugar parisino*, de Perec, se describen durante tres días los eventos cotidianos de la Plaza de Saint-Sulpice, a modo de inventario o de catálogo, con algunas poquísimas y breves reflexiones que trascienden la mera observación). En cuanto a los géneros, combinan prosa, poesía, fragmentos, fotografías. En *Ejercicios de estilo*, de Queneau, se cuenta una anécdota aparentemente banal de noventa y nueve maneras, cada una según un protocolo de escritura: en presente, en pasado, en futuro, con precisiones, con fonética inglesa, en forma de soneto, de atrás hacia adelante... *Los astronautas de la cosmopista* (que utiliza un programa de escritura a modo de *contrainte* porque Cortázar y Carol Dunlop deciden emprender un viaje de treinta días por la autopista París-Marsella con dos paradas obligadas por día en áreas de servicio y contar todo, sin nunca salirse de la ruta) involucra fotografías, relatos, fragmentos de diario de ruta. Además, en la correspondencia entre Cortázar y su editor (Porrúa), aparece el pedido explícito por parte del cronopio de no poner el acento en el género novela en la tapa de *Rayuela*.

Con respecto a los procedimientos, Italo Calvino propuso para el nuevo milenio el concepto de “multiplicidad” al que hacen honor tanto Cortázar como los oulipianos con las obras fragmentarias y combinatorias —como *Rayuela* o *La vida, instrucciones de uso*—. También encontramos en sus obras neologismos e invenciones de palabras y de lenguajes como el gliglico. Cortázar escribe incluso textos-hipérbaton como el “Por escrito ga-

llina una”, muy similar al ejercicio de estilo “sínquisis”, que altera la sintaxis lógica de la frase. Otro de los procedimientos oulipianos es el modelo de cinta de Moebius que Cortázar utiliza en “Continuidad de los parques” o en “La noche boca arriba”, en que un mismo personaje, en estados de vigilia y sueño consecutivos, alterna entre una cama de hospital y una hoguera azteca. O las varias direcciones de lectura como en el soneto que se lee de arriba hacia abajo y de abajo hacia arriba de *Un tal Lucas*, en el que Cortázar reconoce su deuda con Raymond Queneau.

## Los mapas

Otra de las características que Cortázar comparte con los miembros del OuLiPo es la presencia constante en sus textos de las ciudades, como recorridos, mapas y tejidos textuales. En la obra de Cortázar, París y Buenos Aires aparecen como espacios contiguos e intersticiales (por ejemplo las galerías de “El otro cielo”) pero también en forma de recorridos que crean un entramado urbano similar al recorrido del colectivo de la línea S de *Ejercicios de estilo*. También la obra de Perec está repleta de ciudades como inventarios (*Especies de espacios*), como espacios descritos de manera sistemática y exhaustiva (*Tentativa de agotar un lugar parisino*) y como recorridos, similares a los deambulares por París de los protagonistas de *Rayuela* o al trayecto del colectivo de la línea 168 de “Ómnibus”.<sup>2</sup>

## Las máquinas y los lectores

Tanto los laboratorios como los recorridos componen máquinas literarias: máquinas de fabricar poemas, maquinarias de lectura, que hacen del lector un protagonista –como en *Si una noche de invierno un viajero* con su comienzo en segunda persona: “Estás a punto de empezar a leer la nueva novela de Italo Calvino” (Calvino, 1999: 23)–, o un verdadero cómplice o coautor, pues las obras son artefactos de arte combinatoria, modelos para armar, rompecabezas. Esta idea de complicidad está incluso tematizada en *Rayuela* cuando Morelli confiesa querer “escribir un texto que no agarre al lector pero que lo vuelva obligadamente cómplice” (Cortázar, 1995: 426).

La literatura potencial depende de un particular modo de leer y de un particular contrato de lectura: los libros desbordan el soporte material y se convierten en una relación entre las prácticas de la lectura y los aspectos

---

2. Tal es el romance entre los oulipianos y las ciudades que, en 2011, la cineasta Odile Fillion presentó un documental llamado *El OuLiPo recorre las calles (de París)*, en el que diez miembros del grupo recorren una o varias calles de París, por la/s que sienten un interés o una atracción particular. Esos recorridos, muy graciosos, mezcla de erudición histórica y humor, dan como resultado una treintena de itinerarios por una París bastante inhabitual y pintoresca (por ejemplo, hay uno que se desplaza únicamente por calles con nombres de científicos, o con nombres alemanes...).

materiales y tipográficos. Como si toda la obra, para decirlo con una metáfora cara al OuLiPo y a Cortázar, fuera una partida de ajedrez entre el lector y el autor. Umberto Eco en *Lector in fabula* sostiene que todo texto en sus propias operaciones generativas prevé su lector modelo que cooperará para actualizar el texto, y estos lectores activos, que deben recombinar poemas, reunir fragmentos, leer según las indicaciones del tablero de dirección o siguiendo las cinco mil entradas del índice de *La vida, instrucciones de uso* que multiplica las posibles entradas al texto y rompe con la fatalidad secuencial de la lectura, resuenan en la teoría del semiólogo italiano.

### ¿Por qué no?

La pregunta parecería ser, entonces, por qué Cortázar *no* formó parte del OuLiPo. Muchas son las conjeturas al respecto. Algunas de las razones son de orden literario: si bien Cortázar escribió alguna de sus obras imponiéndose consignas, no incorporó el método de manera sistemática y escribía “bajo dictado”, técnica surrealista que da lugar al azar, práctica opuesta a la potencial y sistemática.

Además, *Rayuela* no tuvo, como *La vida, instrucciones de uso*, un *cahier de charges* sino que solo una vez escrita y con todos los papeles sobre la mesa de trabajo, Cortázar sintió la necesidad de reordenar el material y otorgarle un orden relativo. En una carta a Porrúa, Cortázar (2000: 449) dice: “Terminé la obra gruesa del libro, y lo estoy poniendo en orden, es decir, que lo estoy desordenando de acuerdo con unas leyes especiales cuya eficacia se verá luego, cuando tenga el coraje de releer de un tirón las 600 páginas”. En contrapartida, a Percec le tomó diez años planear la estructura de su novela. *Rayuela* no siguió pues un programa oulipiano, sino que fue, antes bien, un proceso compositivo.

La última de las razones y la que adquiere mayor relevancia es que Cortázar, que a principios de los años 1960 había viajado a Cuba y que luego viajaría a Nicaragua (y hasta donaría años más tarde los derechos de *Losonautas de la cosmopista* al sandinismo nicaragüense), frente a su creciente compromiso político no quiso pertenecer a una agrupación declaradamente apolítica (en una Francia que acababa de atravesar el Mayo del 68).

Sin embargo, no haber sido miembro del OuLiPo no es condición *sine qua non* para no haber sido oulipiano, pues hoy el acrónimo se ha convertido en un adjetivo que se aplica de forma general a todos aquellos que trabajan a partir de restricciones y el vocablo ha entrado incluso en el diccionario. Es muy posible y probable que Cortázar, que vivía en París desde 1951, haya tanto influenciado la literatura potencial como recibido su influencia y, por lo tanto, deberíamos hablar de una sinergia literaria entre el cronopio y el OuLiPo.

## Obras citadas

- ALAZRAKI, J. (1994). *Hacia Cortázar: aproximaciones a su obra*. Barcelona, Anthropos.
- CALVINO, I. (1999). *Si una noche de invierno un viajero*. Madrid, Siruela.
- CORTÁZAR, J. (1995 [1963]). *Rayuela*. Buenos Aires, Alfaguara.
- \_\_\_\_\_. (1996 [1945]). “Las cartas de mamá”. En: *Cuentos Completos / 1*. Buenos Aires, Alfaguara.
- \_\_\_\_\_. (2000). *Cartas (1937-1963)*. Edición de Aurora Bernárdez. Buenos Aires, Alfaguara.
- KLEIN, P. (SD). “¿Un plagiario por anticipación?: Cortázar y el OuLiPo (1960-1980)”. *Ensemble, Revista electrónica de la casa argentina en París*. Disponible en: [https://www.academia.edu/8414852/\\_Un\\_plagiario\\_por\\_anticipación\\_Cortázar\\_y\\_el\\_OuLiPo\\_1960-1980\\_](https://www.academia.edu/8414852/_Un_plagiario_por_anticipación_Cortázar_y_el_OuLiPo_1960-1980_). Consultado: 15/03/2016.
- MORENO, V. (SD). Disponible en [www.mundofree.com/babar/html/evictor-moreno.htm](http://www.mundofree.com/babar/html/evictor-moreno.htm). Consultado: 20/12/2015.
- PIGLIA, R. (2015). “El arte de imaginar sentidos posibles. Notas para una conferencia”. *La Nación*, jueves 3 de julio de 2015. Disponible en: <http://www.lanacion.com.ar/1807244-ricardo-piglia-el-arte-de-imaginar-los-sentidos-posibles>. Consultado: 15/03/2016.
- PREGO, O. (1985). *La fascinación de las palabras. Conversaciones con Julio Cortázar*. Barcelona, Muchnik Editores.
- QUENEAU, R. (1993). *Ejercicios de estilo*. Madrid, Cátedra.

### **III. LOS PUENTES DE LA LENGUA: EL ESPACIO DE LA FRANCOFONÍA**

## **Écrivains antillais de la modernité : Aimé Césaire, Maryse Condé, Édouard Glissant, Patrick Chamoiseau**

**OLGA HEL-BONGO**  
Université Laval  
*olga.hel-bongo@lit.ulaval.ca*

### **Mots clés**

insularité - tout-monde - autobiographie - fiction

### **Résumé**

Une analyse de quelques romanciers antillais francophones permet de montrer une tendance, chez ces auteurs, à vouloir saisir la complexité de leur environnement géo-politique et social par une mise en forme langagière que Charles Baudelaire qualifiait de moderne. À partir d'extraits tirés de *Cahier d'un retour au pays natal* d'Aimé Césaire (1939), de *L'introuvable beauté du monde* d'Édouard Glissant et de Patrick Chamoiseau (2009) ou de *La vie sans fards* (2012) de Maryse Condé, nous montrerons que la littérature antillaise s'ancre dans un environnement insulaire, africain ou mondial dont elle exprime la vision et le malaise. Fondamentalement caractérisée par l'hétérogénéité, elle adopte tous les tons, rythmes et accents en fonction des contextes, mêlant la fiction à la méditation et au rêve.

Une analyse de quelques romanciers antillais francophones permet de montrer une tendance, chez ces auteurs, à vouloir saisir la complexité de leur environnement géo-politique et social par une mise en forme langagière que Charles Baudelaire qualifiait de moderne. À partir d'extraits tirés de *Cahier d'un retour au pays natal* d'Aimé Césaire (1939), de *L'introuvable beauté du monde* d'Édouard Glissant et de Patrick Chamoiseau (2009) ou de *La vie sans fards* (2012) de Maryse Condé, nous montrerons que la littérature antillaise s'ancre dans un environnement insulaire, africain ou mondial dont elle exprime la vision et le malaise.

L'accent sera mis sur quelques stratégies narratives et discursives qui permettent à des écrivains consacrés comme Aimé Césaire, Maryse

Condé, Édouard Glissant ou Patrick Chamoiseau de dire l'histoire en s'en libérant, c'est-à-dire en mêlant un je autobiographique (équivalent à un nous) à une pluralité de voix et de discours longtemps tenus sur eux (les Antilles) en vue d'instituer un nouveau discours critique au sein de leurs œuvres, réelles et fictionnelles. Il s'agira donc de montrer que dans le poème *Cahier d'un retour au pays natal* d'Aimé Césaire (1939), dans l'autobiographie *La vie sans fards* (2012) de Maryse Condé ou dans l'essai *L'intraitable beauté du monde* d'Édouard Glissant et de Patrick Chamoiseau (2009), se dire ne va pas sans dire l'autre. L'enchevêtrement de l'histoire et du présent de l'énonciation intensifie la relation aux signes, permettant aux locuteurs d'atteindre un dépassement du conditionnement historique et une ouverture de l'insularité au Tout-monde (Glissant, 1996 et 1997).

### Le dépassement de la condition historique chez Aimé Césaire

Au début de *Cahier d'un retour au pays natal*,<sup>1</sup> Aimé Césaire parle de son enfance et de son île, la Martinique, dans un état de misère sans nom. Il évoque ensuite la condition de l'homme noir, complexé par des siècles de domination liée à la traite négrière, l'esclavage et la colonisation. Le poète aborde enfin le dépassement de l'homme opprimé par le racisme et l'intériorisation de stéréotypes sur sa culture et sur le préjugé de couleur aux Antilles. Le dépassement se fait au moyen du langage, où le poète affirme la nécessité d'assumer sa négritude et son passé pour aller de l'avant.

L'écriture de *Cahier d'un retour au pays natal* est donc dialectique. Césaire commence par décrire avec beaucoup de réalisme la situation calamiteuse de l'île: les taudis, les mares, les cases mal formées, les maladies, les habitations précaires, les « maisons pataudes », la « carcasse des ciments » qui servent à décrire la maison paternelle.

Au bout du petit matin bourgeonnant d'anses  
frêles les Antilles qui ont faim, les Antilles grêlées de  
petite vérole, les Antilles dynamitées d'alcool,  
échouées dans la boue de cette baie, dans la poussière  
de cette ville sinistrement échouées (CR: 8).

La paronomase « la boue de cette baie » traduit l'idée de circularité du sujet, se sentant emprisonné dans la « calebasse d'une île » (CR: 24), sans avenir autre que la contrainte de regarder sa misère en face. Le poète prend conscience des conséquences désastreuses de la traite des Noirs aux Amériques et aux Antilles. La force de travail des esclaves propulsa, certes, l'économie européenne Outre-Atlantique à chaque grande étape du commerce triangulaire (les ports de Nantes, Bordeaux, Saint-Malo, Liverpool, etc.), mais les esclaves accostant les îles sont brisés, dépossédés de leur

---

1. Dans ce travail, on utilisera le sigle CR pour *Cahier d'un retour au pays natal*. Les citations ont été prises de l'édition signalée dans les références bibliographiques.

nom, de leur famille, de leur humanité, dans une aliénation absolue :

Et je me dis Bordeaux et Nantes et Liverpool  
et New York et San Francisco  
pas un bout de ce monde qui ne porte mon empreinte  
digitale  
et mon calcanéum sur le dos des gratte-ciel et ma  
crasse  
dans le scintillement des gemmes! (CR: 24).

La thématization de la négritude dans *Cahier d'un retour au pays natal* permet de transcender le sceau d'illégitimité qui pèse sur l'homme antillais en raison de sa couleur, de sa race et de son histoire. Les énumérations, hyperboles, interpellations et invectives dans le poème ont moins pour but de choquer le lecteur que de provoquer l'indignation, la révolte d'une situation jugée inacceptable par le poète, mais scandaleusement acceptée par le « bon nègre » ou par les colons. Le je poétique césairien tresse ainsi ces trois voix en un discours polyphonique où toutes les instances se mêlent et s'enchaînent l'une à l'autre. Le motif de la chaîne est suggéré typographiquement, dans le poème, par le trait d'union, qui unit les mots de plusieurs vers consécutifs, enfermés dans une parenthèse qui les enchâsse : « (les nègres-sont-tous-les-mêmes, je-vous-le-dis/ les vices-tous-les-vices, c'est moi-qui-vous-le-dis / l'odeur-du-nègre, ça-fait-pousser-la-canne /rappelez-vous-le-vieux-dicton : /battre-un-nègre, c'est le nourrir) ». (CR: 35)

La parenthèse exprime le discours intérieur de la conscience stéréotypée et raciste du maître de plantation esclavagiste à l'endroit de ses « nègres ». En adoptant le point de vue du maître, le poète dénonce mais condamne tout à la fois le racisme et les préjugés qui l'habitent,<sup>2</sup> comme il invite implicitement l'esclave, ou l'homme dominé en général, à s'insurger contre une image que la société coloniale a façonnée de lui : celle du « bon nègre », du nègre soumis, couché, humilié, bon enfant, rieur, « comique et laid » (CR: 24). Le trait d'union qui enchaîne les mots entre eux dans la citation brise la syntaxe ordinaire, de la même manière que les chaînes de l'esclave brisèrent son corps et son humanité. La « stylisation parodique » (Bakhtine, 1978) de la typographie est une stratégie discursive qui permet à Césaire de dénoncer, par le trait d'union, la fixité du préjugé, cristallisé dans la conscience du colon et du nègre assimilé. Dans le même ordre d'idée, la parenthèse suggère l'irruption du discours intérieur, ou l'importance d'une prise de conscience de ces stéréotypes par le poète afin de pouvoir les mettre à distance et les rejeter. L'écriture poétique devient ainsi le lieu d'une catharsis. Le poète se libère de tout ce qui pouvait alourdir sa conscience: « Et ce pays cria pendant des siècles que nous sommes des bêtes brutes; que les pulsations de l'humanité s'arrêtent aux portes de la négrerie » (CR: 38);

---

2. Les mots « préjugés et stéréotypes » sont pris ici du sens que leur donne la psychologie sociale. Il ne s'agit ni de préjugés, ni de stéréotypes individuels, mais d'attitudes sociales négatives venues d'un groupe, d'une collectivité par rapport aux « hors-groupes ».

« et on avait fourré dans sa pauvre cervelle qu'une fatalité pesait sur lui » (CR: 59), « qu'il n'avait pas puissance sur son destin » (*Id.*), « et de croire honnêtement à son indignité » (CR: 60), « ceux qui n'ont exploré ni les mers ni le ciel / mais ceux sans qui la terre ne serait pas la terre » (CR: 46). En disant adieu à la soumission, le poète chante sa renaissance au monde : « Je dis hurrah! La vieille négritude / progressivement se cadavérise / l'horizon se défait, recule et s'élargit et voici parmi des déchirements de nuages la / fulgurance d'un signe » (CR: 60).

Dire et dédire, énoncer pour dénoncer, crier puis chanter, assumer mais rejeter, voilà en quoi consiste l'engagement poétique du cahier de Césaire. Si les conditions socio-historiques ouvrent le poème et le traversent, l'humanisme du poète, malgré ses atours de rebelle, l'incite à formuler une vision nouvelle du monde au moyen de l'imaginaire et du signe. L'imaginaire se situe dans une quête de liberté. Mais cette liberté, souvent commentée par la critique dans les prises de positions politiques et militantes de Césaire dans ses essais datant de 1955 et 1956, s'exprime aussi dans le plurilinguisme du langage poétique. Chaque registre (familier, soutenu, en créole, en latin et français) et chaque mode d'écriture (poétique, médical, végétal, astronomique) dans *Cahier d'un retour au pays natal* tisse la toile d'une histoire qui réconcilie l'homme avec lui-même, avec les autres et avec l'univers. Il suffit de relire la fin du *Cahier* pour s'en convaincre :

Enroule-toi, vent, autour de ma nouvelle croissance / pose-toi sur mes  
doigts mesurés / je te livre ma conscience et son rythme de chair / je te  
livre les feux où brasille ma faiblesse / je te livre le chain-gang / je te livre  
le marais / je te livre l'intourist du circuit triangulaire/ dévore vent / je te  
livre mes paroles abruptes / dévore et enroule-toi/ et t'enroulant embrasse-moi  
d'un plus vaste frisson / embrasse-moi jusqu'au nous furieux / embrasse,  
embrasse NOUS (CR: 64).

Le je poétique rencontre l'autre et tous les deux se fondent en un nous inscrit en capitale d'imprimerie à la fin du poème. Le poète lie le contexte socio-historique des Antilles à une rhétorique de l'éloge et du blâme, d'où ces « figures poétiques historiquement inscrites » dans l'œuvre (Bisnswa, 2008: 161). Ainsi, comme le soutient Georg Lukács, l'écriture de Césaire se mélange à la vie (1929).

*Cahier d'un retour au pays natal* marque fortement les contemporains et les héritiers de Césaire, non tant pour ce qui fait, à mon sens, le tour de force du poème –sa polyphonie– que pour la problématique identitaire qu'elle contient, au cœur des préoccupations des écrivains africains et antillais depuis plusieurs générations (générations des chantres de la négritude, soit celle de Césaire, Léon-Gontran Damas et Léopold Sédard Senghor dans les années 1930 à 1950, génération d'Édouard Glissant (1981) et de Maryse Condé (1976) dans les années 1980, ou génération des auteurs de *Éloge de la créolité* (Bernabé, Chamoiseau et Confiant, 1989; Chamoiseau, 1997) à partir des années 1990.

## Le mal des origines de Maryse Condé

Maryse Condé<sup>3</sup>, dans son autobiographie *La vie sans fards* publiée en 2012, revisite des thématiques abordées dans son premier roman, *Heremakhonon* (1976) qui signifie *En attendant le bonheur* (1997)<sup>4</sup>. Dans *La vie sans fards*, il est à nouveau question de l'identité du sujet antillais, diffracté entre la tentation de retourner en Afrique et l'aspiration à vouloir conquérir le monde. La romancière quitte néanmoins le terrain du romanesque pour écrire ses mémoires. À l'instar de Jean-Jacques Rousseau dans *Les Confessions*, Condé dit vouloir se peindre telle qu'elle est (« je veux montrer à mes semblables une femme dans toute la vérité de la nature et cette femme sera moi » (VSF: 12) mais reconnaît un penchant pour l'imaginaire : « La passion de l'écriture a fondu sur moi presque à mon insu » (VSF: 13). L'originalité de l'œuvre se situe dans l'entrelacement de l'autobiographie et du roman, si bien que la distinction entre la personne de Condé et le personnage paraît ténue. Ainsi, la narratrice autodiégétique de *La vie sans fards* construit son personnage de femme et d'écrivaine en interpénétration avec ses œuvres. Les tribulations familiales, nationales, internationales, amoureuses, culturelles et littéraires font de sa vie un roman, scindé en épisodes marquants de la vie quotidienne. Le malaise de la narratrice se ressent, par exemple, dans l'ambivalence de ses positions à l'égard des origines familiales, des appartenances de race et de classe, des déplacements frénétiques du sujet. Sur le plan du récit, le malaise se mesure davantage dans les anachronies temporelles et dans la relation du sujet au langage. La narratrice utilisera deux procédés pour tenter de sortir de l'impasse identitaire dans laquelle elle se trouve : l'auto-métatexte et l'auto-dérision.

Dans *La vie sans fards*, Condé se sent mal aimée de son entourage. Depuis la mort de sa mère, son père ne lui envoie plus d'argent. Ses sœurs, tout comme les étudiants antillais de Paris, la rejettent en raison de son statut d'étudiante mère. Haïe de son propriétaire parce qu'elle ne parvient pas à payer son loyer, celui-ci lui crie au visage : « Je ne suis pas là pour vous servir de père! » (VSF: 28). La narratrice n'est à aucun moment libérée de la voix du père, que son frère aîné Auguste lui rappelle. « On comprend si le rapprochement avec [Auguste] me terrifia! Il me semblait que quoi que je fasse, j'étais percée à jour. Si je n'y prenais garde, "les grands nègres" risquaient de me rattraper » (VSF: 80). L'expression "les grands nègres" revient sans cesse dans le récit et désigne, dans le contexte verbal

---

3. Maryse Condé, *La vie sans fards*, Paris, Jean-Claude Lattès, 2012. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle VSF suivi de la page, et placées entre parenthèses dans le corps du texte.

4. Maryse Condé, *En attendant le bonheur (Heremakhonon)*, Paris, Robert Laffont, 1997 [1988]. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle EAB suivi de la page, et placées entre parenthèses dans le corps du texte. Ce roman est une réédition du tout premier roman, *Heremakhonon*, publié aux éditions 10/18 en 1976. Maryse Condé s'explique sur la réécriture du roman et le changement de titre dans la préface de l'édition de 1988 et de 1997.

(Kerbrat-Orecchioni, 2012), la bourgeoisie guadeloupéenne à laquelle appartient la famille de Condé. Si l'énoncé exprime la plainte de la narratrice vis-à-vis de l'emprise du père sur sa vie, l'énonciation dit la fierté enfouie de la narratrice d'appartenir à une élite. D'autres phrases incidentes confirment ce sentiment comme celles sur la description d'Auguste, « premier agrégé ès lettres de la Guadeloupe » (*VSF*: 80), sur la sœur de la narratrice mariée au célèbre écrivain Guy Tirolien, « élève de l'École Normale d'Administration qui avec son recueil *Balles d'Or* devait devenir notre poète national » (*VSF*: 24). La narratrice commente d'ailleurs ainsi leur mariage : « Voilà que les enfants des Grands Nègres se mariaient entre eux et fondaient des dynasties » (*VSF*: 53).

Le tour de phrase péjoratif et humoristique (« Voilà que les enfants des Grands Nègres se mariaient entre eux ») se transforme en un énoncé à valeur méliorative, puisque les grands nègres « fondaient des dynasties ». L'auteur critique, certes, le désir familial de vouloir conserver des privilèges de classe en n'épousant que des personnes issues du même rang. Mais l'hyperbole « dynasties » trahit un désir d'appartenance à une famille ancienne. Françoise Simasotchi-Bronès, dans son ouvrage sur le roman antillais, souligne la récurrence du thème de la généalogie. L'une des causes en est l'esclavage, qui a interrompu les filiations et génère un manque dans la psychologie collective (Simasotchi-Bronès, 2004; Katell Colin, 2008). Faute de filiation, les écrivains tentent de recréer une affiliation symbolique au sein des œuvres, autrement dit, une généalogie nouvelle, construite soit sur le thème de la saga familiale, soit sur des stratégies discursives de « détour », pour reprendre l'expression d'Édouard Glissant (Glissant, 1981), comme il en va ici de l'humour et de l'auto-dérision chez la narratrice.

La venue inattendue de son premier enfant, Denis, avorte une carrière d'écrivaine à peine entamée, et semble constituer l'étape fondatrice du sentiment de perte de la jeune Maryse Condé. Le manque, l'absence d'ancrage professionnel, se diluent dans la vie itinérante de la narratrice. Après des semaines fougueuses avec Jacques, le Haïtien, Condé fait ses valises pendant qu'il dort et retourne en Guinée rejoindre son premier mari, Mamadou Condé. « Je n'ai toujours pas clairement compris pourquoi je m'infligeais pareille blessure » (*VSF*: 76), confie-t-elle. Elle tente néanmoins une explication : « Il ne fallait pas que Denis et Sylvia-Anne grandissent dans l'anormalité d'un foyer monoparental. Il fallait qu'ils possèdent un pays, un toit et un père. Ce pays était la Guinée, ce toit était Conakry, ce père était Condé » (*VSF*: 76).

Le retour en Afrique procède ainsi d'une décision, plus que d'un désir, et cette décision s'avère souvent problématique dans la relation que l'Antillais noue avec son ancêtre africain (Colin, 2001: 493-509). Cette relation est ici suggérée par la voix de l'écrivain Guy Tirolien, qui demande à la narratrice:

« Est-ce que tu aimes l'Afrique?, tonna-t-il, me couvrant de son regard brûlant./ Je bredouillai que oui. Cependant je venais d'arriver en Côte d'Ivoire et la connaissais encore bien mal./ Il faut l'aimer! affirma-t-il. C'est notre mère à tous qui a beaucoup souffert » (*VSF*: 53).

Maryse Condé veut ainsi mieux comprendre son rapport à l'Afrique. L'attrance pour les Africains se traduit par un contact charnel avec les hommes, par une complicité recherchée avec sa belle-mère guinéenne et avec la langue malenké, qu'elle ne maîtrise pas. Quant à l'obtention du passeport guinéen, elle admet que « cette réappropriation matérielle de l'Afrique me prouvait qu'allant plus loin que le chef de file de la Négritude, mon maître à penser, je commençais de m'assumer » (*VSF*: 69). La convocation d'Aimé Césaire, père de la Négritude, est bien connue de la plupart des écrivains négro-africains et antillais (Bonnet, 2001). Maryse Condé se joue de ce cliché en faisant appel à la figure Aimé Césaire comme d'un père symbolique et à celle de Mamadou Condé comme le père biologique de ses enfants. Ce rapport de père en Père, de « Nègres avec aïeux » dans *En attendant le bonheur* à « grands Nègres » dans *La vie sans fards*, se reproduit dans toutes les relations de fuite de la narratrice de ville en ville, d'hommes en hommes, d'amitiés en amitiés, de métiers en métiers. On ne s'étonnera donc pas que la question initiale, posée dans son premier roman *Here-makhonon* (Que cherchai-je en Afrique?) revienne, dans *La vie sans fards* sous la forme: « Encore aujourd'hui, je me demande ce que j'allais chercher à Paris » (*VSF*: 71). Les rapports de substitution d'un lieu à un autre sont l'expression d'un mal-être non résolu chez la narratrice.

Le mécanisme d'auto-défense contre le mal-être est l'auto-dérision et la dérision du stéréotype, comme chez Aimé Césaire dans *Cahier d'un retour au pays natal*. La narratrice se montre engluée dans le stéréotype sur l'homme Noir<sup>5</sup>, puis joint une critique subtile sur l'ethnographie comme science coloniale ayant réduit le sujet africain en objet d'étude: « Je commençai par prendre comme objet d'études mon boy, Jiman. Bientôt, j'élargis mon champ d'étude de recherche en me laissant courtiser par Koffi N'Guessan, le directeur du Jardin d'Essai » (*VSF*: 50). La mention du « Jardin d'Essai » rappelle ces expositions universelles, où l'on montrait les curiosités nègres. L'autodérision se poursuit avec la petite muséologie de la narratrice dont elle ne comprend pas les symboles :

Au cours d'une visite à Bouaké, j'avais fait l'acquisition d'une collection d'images de fertilité baoulé. C'était des poupées en bois avec de curieuses têtes rondes et des bras rigides étendus à l'horizontale. Elles me fixent aujourd'hui encore de leurs yeux vides et me semblent un symbole. Je ne vis rien. Je n'entendis rien (*VSF*: 62).

La cécité affichée de Condé à l'égard des choses africaines a pour enjeu une énonciation métacritique sur les écrits des ethnologues occidentaux et des écrivains voyageurs, adeptes de curiosités mais tombant souvent dans le piège d'une Afrique vue de l'extérieur. Comme dans le journal de voyage d'André Gide (Gide, 1927 et 1928), la narratrice se peint en exote, écrivant: « je contemplais », « j'admirais » (*VSF*: 65), effaçant la présence redoutée d'un « tu ». Elle passe de préférence en revue la misère, les mouches, les objets, la beauté du Nègre, l'Afrique ancestrale, la faune et la flore

---

5. Ce fut le sujet de sa thèse de doctorat.

que représente métaphoriquement le « Jardin d'Essai ». La stratégie d'autodérision comme instrument critique de l'histoire coloniale a pour enjeu la dénonciation des représentations sur une Afrique inventée par l'Occident (Mudimbe, 1988), avec son lot de stéréotypes et de préjugés, que la plume provocatrice de la narratrice s'amuse à dénoncer sur un ton plus léger qu'Aimé Césaire.

En parallèle, Maryse Condé médite sur sa vie et démystifie des codes sur la vie sociale en Afrique et sur sa relation personnelle avec les africains. L'enquête africaine, doublée d'une quête des origines, mène au constat que le bonheur n'était pas là où elle l'attendait (dans le retour à l'Afrique, comme le soutenait d'ailleurs Édouard Glissant dans son essai *Le discours antillais* (1981), mais dans la création artistique. Ce bonheur se définit, par conséquent, dans la narration d'une vie singulière entrelacée aux œuvres. Comme chez Césaire, le moi autobiographique condéen devient un moi biographé qui se greffe à d'autres vies, celles de gens illustres. Au cours de sa vie, Maryse Condé rencontre Sékou Touré, Mario de Andrade, Agostinho Neto, Hamilcar Cabral (*VSF*: 100), Kwame Nkrumah, Laurent Gbagbo, Wole Soyinka, Djibril Tamsir Niane et bien d'autres personnalités<sup>6</sup> dont la destinée politique ou littéraire auréole la vie de la narratrice. Pendant son séjour en Afrique, Condé aura également vécu trois deuils nationaux d'importance : celui de Patrice Lumumba, de Cabral et de Kennedy. En eux pourrait résider l'équilibre tant cherché par le moi, ce moi qui tend vers l'autre sans pouvoir le rencontrer.

Chaque lieu arpenté par la narratrice (la Guadeloupe, la France, la Guinée, le Sénégal, la Côte d'Ivoire, l'Angleterre, la Californie) exige une adaptation sociale qui se solde souvent par une déception (Hel-Bongo, 2014). Ces perturbations d'ordre spatiotemporel contribuent néanmoins à l'effet de relance sur l'action du récit. Le chronotope<sup>7</sup> condéen finit ainsi par trouver un équilibre, non dans l'interrelation entre temps, espace et récit, mais dans l'enchevêtrement ou la tresse d'un passé biographé (plutôt qu'auto-biographique) à un présent du commentaire et à une promesse d'avenir, où la jeune écrivaine en herbe, Maryse Boucolon, deviendra cette écrivaine consacrée de la modernité des lettres antillaises et mondiales.

### **Éloge du métissage et critique de la domination chez Édouard Glissant et Patrick Chamoiseau**

Les textes antillais contemporains recourent à différents genres pour exprimer le malaise lié à l'Histoire. Aimé Césaire, dans son essai *Discours sur le colonialisme* (1955), prolonge le syntagme « Ce qui est à moi » dans *Cahier d'un retour au pays natal* en écrivant: « Je parle de millions d'hommes arrachés à leurs dieux, à leur terre, à leurs habitudes, à leur vie, à leur danse, à la sagesse. / Je parle de millions d'hommes à qui on a inculqué sa-

---

6. Voir Roland Barthes, « Le personnage historique » (1970: 108-109).

7. Que Mikhaïl Bakhtine définit comme « la fusion des indices spatiaux et temporels en un tout intelligible et concret » (1978: 237).

vamment la peur, le complexe d'infériorité, le tremblement, l'agenouillement, le désespoir, le larbinisme » (*DC*: 24). Une cinquantaine d'années plus tard, Édouard Glissant et Patrick Chamoiseau publient *L'intraitable beauté du monde : adresse à Barack Obama*, petit essai poétique, politique et culturel qui sert en fait d'illustration des notions glissantiennes de créolisation, de relation et de Tout-monde. Barack Obama incarne à leurs yeux un modèle de créolisation du monde, c'est-à-dire un processus de rencontre des peuples et des cultures qui rend possible le « dépassement des murs, et de la liberté d'esprit » (*IBM*: 9). Dans leur écriture, le Beau se frotte au Mal à travers les signes. Un signe bien connu est celui de la mer, métaphore de l'histoire de l'esclavage (Walcott, 1986) et métonymie du gouffre. Le gouffre symbolise le tombeau et la mort de milliers d'hommes, lors de la traversée à bord du bateau négrier. Glissant et Chamoiseau écrivent à ce sujet:

Les coquillages sonores se frottent aux crânes, aux os et aux boulets verdis, au fond de l'Atlantique. Il y a dans ces abysses des cimetières de bateaux négriers. Les rapacités, les frontières violées, les drapeaux relevés et tombés, du monde occidental. Et qui constellent l'épais tapis des fils d'Afrique, dont on faisait commerce, ceux-là sont hors des nomenclatures, nul n'en connaît le nombre (*IBM*: 21-22).

Les auteurs ne se figent pas dans un passé mythique lié à l'ancêtre africain. Ils voient plutôt surgir du lointain passé africain des mondes nouveaux et métissés prenant naissance dans les Amériques et les Antilles : « Les Afriques ont engrossé des mondes au loin. Cela manifeste et nous fait comprendre le Tout-monde, donné en tous, valable pour tous, multiple dans sa totalité, qui se fonde sur cette rumeur des abysses » (*IBM*: 1-2). Une poétique de la relation unirait donc l'Afrique et les Amériques malgré la métaphore de l'abîme et du gouffre, omniprésente aussi bien dans les *Fleurs du Mal* de Baudelaire que dans la littérature antillaise. Glissant et Chamoiseau adoptent, comme Aimé Césaire dans *Cahier d'un retour au pays natal*, plusieurs tons (éloge et blâme), rythmes et accents (légers et graves) pour rêver un monde multiculturel et critiquer l'impérialisme américain. Dans la section intitulée « En relation, force n'est pas puissance », les auteurs en appellent, comme Maryse Condé, à l'humour et à la dérision pour relater le complexe de supériorité des États-Unis dans le déploiement de ses forces militaires et dans son droit d'ingérence dans d'autres pays. Ils prennent pour image le président Barack Obama :

Monsieur, la question peut-être impertinente se pose de savoir si vous n'êtes pas un Yankee, un gouverneur par nature, sans doute avec moins d'arrogance et d'aveuglement que la plupart de vos adversaires en politiques ou de vos prédécesseurs. / Parce que vous pensez que les États-Unis ont reçu, ou se sont donné, vocation à diriger le monde. Or les peuples, par-delà les tragédies des dominations, n'ont pas de vocation autre que celle d'entrer en Relation, de s'enrichir au partage et de ne se construire qu'à l'échange (*IBM*: 39).

## Conclusion

En guise de conclusion, trois pistes de réflexions méritent d'être soulignées en ce qui concerne les écrivains antillais de la modernité. Premièrement, le sentiment de domination linguistique, politique, culturelle et institutionnelle de la France sur les Antilles (et la Martinique) dont Patrick Chamoiseau fait remarquablement état dans son livre *Écrire en pays dominé* (1997), génère chez eux une conscience aiguë d'un déclassement social, renforcé du fait des origines généalogiques et familiales souvent modestes. Les critères de la filiation et de la légitimité sont soumis à caution, d'où le désir des auteurs de créer, sur un plan symbolique, une poétique de la relation, et de vouloir dépasser le conditionnement historique de la traite et de l'esclavage par différentes stratégies discursives comme l'humour, la dérision, l'autodérision, la polyphonie, l'hybridité générique, ceci à des fins poétiques, linguistiques et socio-pragmatiques. L'écriture permet ainsi d'accéder à un reclassement symbolique en offrant une garantie de réussite plus performante que la narration autobiographique.

Deuxièmement, Chamoiseau, Bernabé et Confiant affirmaient, en 1989, dans le manifeste *Éloge de la créolité* : « Nous sommes à jamais fils d'Aimé Césaire ». Les écrivains antillais réécrivent, en effet, Aimé Césaire et le convoquent dans leurs écrits. Ils transforment le texte césairien en un commentaire, tantôt élogieux tantôt parodique ou les deux à la fois, doublé d'un intertexte qui absorbe par voie d'imitation et de transformation les idées préconisées par les pères de la Négritude (Césaire, Damas, Senghor) sur le colonialisme, le rythme poétique et la fraternité universelle. La nouvelle littérature antillaise reproduit donc ce qu'elle a tendance à nier de sa propre écriture: une pulsion mimétique (Glissant, 1981; Chamoiseau, 1997) des écrivains de la négritude, et une pulsion névrotique (Fanon, 1952) ressassant l'aventure esclavagiste et colonialiste à des fins cathartiques. Il en résulte que la littérature antillaise continue de porter des nœuds conflictuels liés à son histoire dans le repli de son énonciation. Ces nœuds montrent le paradoxe de l'écrivain contemporain, pris entre sa tentation d'affirmer une filiation respectable avec l'Afrique et le désir de s'ouvrir au monde, à l'universel, au Tout-monde, à condition de tuer le père. L'image shakespearienne du meurtre du père, ou celle, baudelairienne, du meurtre du frère ou de « l'hypocrite lecteur », complice de toutes les compromissions autour de l'image du nègre opprimé, ne peut empêcher l'impossibilité de se défaire de l'« odeur du père », pour reprendre l'expression de V.Y. Mudimbe.

En d'autres termes, la situation d'interdépendance entre les pères de la Négritude et ses descendants rejoue, bon gré mal gré, la dynamique d'interdépendance coloniale entre le colonisé et le colonisateur si bien décrite par Albert Memmi (1957). Le paradoxe temporel entre modernité et dépendance, ou postmodernité et impérialisme (politique, culturel et symbolique) ne peut qu'entériner une réflexion nouvelle sur une poétique « amère » de la relation. En effet, si Glissant, Chamoiseau, Bernabé, Confiant et Condé renient une part de leur héritage négro-africain, ne le font-ils pas aussi pour des raisons qu'eux mêmes critiquent, des raisons

de domination institutionnelle? (Hel-Bongo, 2014).

Enfin, les essais des écrivains antillais disent une histoire politique et sociale autant que poétique et littéraire, mais leurs fictions construisent et déconstruisent cette histoire de façon latérale. Cette histoire est celle de la colonisation et de l'esclavage, dans une quête effrénée d'approfondissement et de recherche de vérité. Les rapports qu'histoire et fiction entretiennent aujourd'hui ont perdu leur candeur d'antan, de sorte qu'aucune entreprise totalisante, n'en déplaise à Édouard Glissant et à sa notion de Tout-monde, ne peut cerner la complexité de la dynamique sociale et de l'imaginaire. En revanche, l'hétérogénéité, le plurilinguisme et la polyphonie des textes, mêlant la fiction à la méditation et au rêve, permet de présenter au lecteur une image de la condition humaine multiple et diversifiée dans laquelle la vie gouvernée par un destin trouve dans la déchéance sociale et l'hybridité générique une métaphore aussi sombre qu'exacte de la modernité. Les textes antillais contiennent une histoire littéraire (coloniale et postcoloniale) que les auteurs transforment en histoire de l'écriture. Leur œuvre devient le lieu d'une médiation et d'une articulation entre histoire nationale et histoire singulière entre lesquelles un sujet critique s'immisce, s'auto-évalue et se met en scène en vue de critiquer les lieux communs, les stéréotypes et les idéologies de son temps.

### Références bibliographiques

- BAKHTINE, M. (1978). *Esthétique et théorie du roman*. Paris, Seuil. Traduction de D. Olivier.
- BERNABE, J., P. CHAMOISEAU, R. CONFIAIT. (1989). *Éloge de la créolité*. Paris, Gallimard.
- BISANSWA, J. K. (2008). « Aimé Césaire entre métaphore et oxymore. La boue et l'or ». *Présence africaine*, n°178, 158-176.
- BONNET, V. (2001). « Les traces intertextuelles ou l'affirmation d'un champ littéraire franco-antillais » Romuald Fonkoua et Pierre Halen [dir.], *Les champs littéraires africains*. Paris, Karthala, 135-149.
- CÉSAIRE, A. (1939). *Cahier d'un retour au pays natal*. Paris, Présence Africaine.
- \_\_\_\_\_. (1955). *Discours sur le colonialisme suivi du Discours sur la négritude*. Paris, Présence Africaine.
- \_\_\_\_\_. (1956). *Lettre à Maurice Thorez*. Paris, Présence africaine.
- CHAMOISEAU, P. (1997). *Écrire en pays dominé*. Paris, Gallimard.
- COLIN, K. (2008). *Le roman-monde d'Édouard Glissant. Totalisation et tautologie*. Québec, Les Presses de l'Université Laval.
- \_\_\_\_\_. (2011). « Protée, l'Africain dans le roman antillais », dans Justin Bisanswa (dir.), *Dire le social dans le roman francophone contemporain*. Paris, Honoré Champion, 493-509.
- CONDÉ, M. (1976). *Heremakhonon*, Paris, 10/18.
- \_\_\_\_\_. (2012). *La vie sans fards*. Paris, Jean-Claude Lattès.
- \_\_\_\_\_. (1997). *En attendant le bonheur (Heremakhonon)*. Paris, Robert Laffont.

- GIDE, A. (1927 et 1928). *Voyage au Congo suivi de Le retour du Tchad. Carnets de route*. Paris, Gallimard.
- FANON, F. (1952). *Peau noire, masques blancs*. Paris, Seuil.
- GLISSANT, É. (1981). *Le discours antillais*. Paris, Seuil.
- \_\_\_\_\_. (1993). *Tout-monde : roman*. Paris, Gallimard.
- \_\_\_\_\_. (1996). *Introduction à une poétique du divers*. Paris, Gallimard.
- \_\_\_\_\_. (1997). *Traité du Tout-monde (Poétique IV)*. Paris, Gallimard.
- GLISSANT, É. ET P. CHAMOISEAU. (2009). *L'intraitable beauté du monde. Adresse à Barack Obama*. Paris, Galaade.
- HEL-BONGO, O. (2014). « Énonciation du malaise dans *La Vie sans fards* de Maryse Condé », dans Françoise Simasotchi-Bronès (dir.), *Maryse Condé en tous ses ailleurs*. Paris, Éditions L'Improviste, 153-165.
- \_\_\_\_\_. (2014b). « Stratégies, enjeux et jeux d'écriture dans *Écrire en pays dominé* de Patrick Chamoiseau », *Présence Africaine*, n°190, 2<sup>e</sup> semestre, 269-282.
- HEL-BONGO, O. ET M. FAULKNER. (2016). *Roman francophone et modernité*. Paris, Riveneuve Editions.
- KERBRAT-ORECCHIONI, C. (2012). « Le contexte revisité », *Corela*. Disponible en ligne: <http://corela.revues.org/2627>. Consulté: 15/03/16.
- MEMMI, A. (1957). *Portrait du colonisé, précédé de Portrait du colonisateur*. Paris, Buchet/Chastel.
- MUDIMBE, V. Y. (1982). *L'Odeur du père. Essai sur des limites de la science et de la vie en Afrique noire*. Paris, Présence africaine.
- \_\_\_\_\_. (1988). *The Invention of Africa. Gnosis, Philosophy, and the Order of Knowledge*. Bloomington, Indiana University Press.
- SIMASOTCHI-BRONES, F. (2004). *Le roman antillais, personnages, espace et histoire : fils du chaos*. Paris, L'Harmattan.
- WALCOTT, D. (1986). « The Sea is History », dans *Collected Poems 1948-1984*. Toronto, Harper & Collins, 364-367.

# L'écriture biblique dans *Biblique des derniers gestes* de Patrick Chamoiseau et dans *Hijo de hombre* de Augusto Roa Bastos

MARÍA CELESTE BIORDA  
Universidad Autónoma de Entre Ríos  
corabiorda@gmail.com

## Mots clés

mode d'écriture - figura - mythes bibliques

## Résumé

Des critiques littéraires comme Northrop Frye et Paul Ricoeur ont déjà démontré l'importance de la relation entre création littéraire et écriture biblique. Les textes bibliques constituent une source d'imaginaire inépuisable pour notre culture. Les références à la Bible dans la littérature occidentale sont constantes : certains auteurs en réécrivent des mythes, d'autres en reprennent des structures ou encore paraphrasent certains textes, que l'on songe par exemple à l'*Hérodiane* de Mallarmé, à Agrippa D'Aubigné dans *Les Tragiques* ou au *Cantique Spirituel* de Saint Jean de La Croix. Dans les ouvrages que nous étudierons l'intertexte biblique est multiple: les deux titres (*Biblique des derniers gestes* et *Hijo de hombre*) nous en donnent déjà un aperçu.<sup>1</sup> Nous étudierons dans un premier temps la parenté des structures de ces romans avec celles du Grand Livre, ensuite nous nous arrêterons sur la présence de certains mythes bibliques dans les deux romans et nous tenterons finalement de montrer dans quelle mesure le choix des références et l'utilisation que les auteurs en font contribuent à la création d'une nouvelle poétique romanesque.

Des critiques littéraires comme Northrop Frye et Paul Ricoeur ont déjà démontré l'importance de la relation entre création littéraire et écriture biblique.<sup>2</sup> Les textes bibliques constituent, pour la littérature occidentale,

---

1. Nous emploierons dans cet article les sigles suivantes *BDG* = *Biblique des derniers gestes* et *HDH* = *Hijo de hombre*, les citations correspondent aux éditions indiquées en Bibliographie.

une source d'imaginaire inépuisable, mais ils sont aussi à l'origine de la structuration de notre narrativité (Pelletier, 1991). Les auteurs que nous avons décidé d'étudier ensemble jouent constamment dans leurs œuvres avec l'hypertexte biblique d'une manière qui leur est particulière. En effet, à la différence des auteurs occidentaux pour qui la Bible est un texte sinon sacré du moins fondateur de leur culture, Patrick Chamoiseau et Augusto Roa Bastos possèdent une double culture de par leur bilinguisme (créole-français pour l'un, guarani-espagnol pour l'autre). Ce qui fait que, chez eux, les mythes et les histoires bibliques se conjuguent avec des mythes et des histoires issus de leur *oraliture*.

Nous nous proposons d'étudier, dans ces deux romans, premièrement, un certain nombre de traits issus de la Bible afin de montrer l'instauration d'un nouveau mode d'écriture ; et finalement, quelques mythes et figures bibliques resémantisés par l'usage qu'en font ces deux auteurs.

L'opération de « cadrage » générique est essentielle à l'établissement du pacte de lecture qui permet au lecteur de rattacher le texte à une « famille » de textes et elle se fonde notamment sur les « seuils » du texte (Genette, 1987). Il est donc intéressant de voir dans quelle mesure les « seuils » des œuvres qui nous intéressent établissent déjà des relations hypertextuelles avec la Bible.

### Les titres<sup>3</sup>

*Biblique des derniers gestes* évoque la Bible dès le premier mot du titre, comme si l'auteur nous offrait une « bible », un recueil de récits, des « derniers gestes » de Balthazar Bodule-Jules. Or, Chamoiseau ne propose pas une « Bible », mais une « Biblique », faisant passer le terme par plusieurs transformations : du nom « bible », on passe à l'adjectif « biblique » qui qualifie à la fin du roman la « démesure » des gestes du héros, la relation intertextuelle implique une comparaison : il s'agit d'une « démesure » à la manière de celle de la Bible. Cependant, dans le titre du roman, on retrouve cet adjectif substantivé. Pour Danièle Chauvin ce changement de catégorie grammaticale implique la création d'une nouvelle catégorie de récit : « biblique des derniers gestes », nous dit-elle, « comme on pourrait écrire récit, roman ou épopée des derniers gestes » (2008a: 126). La substantivation de

---

2. Northrop Frye, 1984, *Le Grand Code. La Bible et la littérature*, Paris, Seuil ; 1994, *La Parole souveraine. La bible et la littérature II*, Paris, Seuil. Paul Ricoeur, 1994, *Lectures III*, Paris, Seuil; 1969 *Le Conflit des interprétations. Essais d'herméneutique I*, Paris, Seuil.

3. Plusieurs titres des chapitres dans les deux romans font une référence directe à la Bible, mais nous ne pouvons nous arrêter que sur les titres des œuvres. Nous n'avons malheureusement pas le temps d'étudier le titre du premier livre composant *Biblique des derniers gestes*, « Annonciation », qui évoque évidemment le chapitre de l'Evangile selon Jean-Luc (1, 26), mais aussi aux annonces de la Passion (Mt 16 21-23, 17 22-23, 20 17-19 ; Mc 8 31-33, 9 30-32, 10 32-34 ; Lc 9 22, 9 44-45, 18 31-33), ni « Éxodo », quatrième livre de *Hijo de hombre*, dont le titre et l'histoire nous rappellent ceux du Pentateuque.

l'adjectif «biblique» pourrait être faite sur le modèle de l'adjectif «tragique», mais aussi sur celui de «poétique», ajoute Chauvin. Pour elle, Chamoiseau mettrait en œuvre alors une poétique inspirée de la Bible. C'est dans ce sens que Chamoiseau et, comme nous tenterons de le montrer plus tard, Roa Bastos créent une nouvelle poétique romanesque, dans la mesure où ils proposent un nouveau « mode » (Fowler, 1982) d'écriture du roman, le mode biblique. Ainsi, poursuivant la réflexion de Chauvin, nous ajouterons que le choix de l'adjectif substantivé permet à l'auteur de poser un horizon d'attente générique : même si la Bible n'est pas un genre littéraire, la récurrence d'un certain nombre de traits et de motifs à l'intérieur du Grand Livre, lorsque ceux-ci sont repris par la littérature profane, pourrait être une marque de pertinence générique.

Le syntagme « Hijo de hombre », titre du roman de Roa Bastos qui nous intéresse, évoque plusieurs personnages bibliques : le Christ, dans un premier temps, puisqu'il est, selon le Nouveau Testament, le « fils d'homme » dont la venue était annoncée dans l'Ancien Testament par le prophète Daniel (Dn 7 13-14) ; le prophète Ezéchiel, dans un deuxième temps, qui est appelé par Yahvé « fils d'homme » (Ez 2 1) et dont plusieurs citations sont mises en exergue par l'auteur dans une première épigraphe ; mais aussi les descendants de Caïn, considérés comme les « fils de l'homme » –par opposition aux descendants de Seth qui sont les « fils de Dieu »–, auxquels Miguel Vera associe les Paraguayens.

Creo que en el libro de León Pinelo se afirma y se prueba que el Paraíso Terrenal estuvo aquí [...]. Si el cosmógrafo y teólogo de Chuquisaca tuvo razón, éstas serían las cenizas del Edén, incinerado por el castigo, sobre las cuales los hijos de Caín peregrinan ahora trajeados de kaki y verdeolivo (HDH: 293).

L'appellation biblique « hijo de hombre » permet au lecteur de reconnaître plusieurs personnages du roman comme des figures<sup>4</sup> de tous ces personnages bibliques cités, mais aussi le peuple Paraguayen comme une *figura* du peuple d'Israël.<sup>5</sup> Les titres des deux romans, par l'allusion directe au Grand Livre à partir d'un terme dérivé pour l'un et d'une *figura* pour l'autre, signalent au lecteur un horizon générique biblique.

## Un livre des livres

*Biblique des derniers gestes* et *Hijo de hombre* présentent au lecteur une structure en recueil proche de celle de la Bible dans la mesure où les

---

4. En terminologie biblique, une figure est une mise en rapport de deux événements ou deux personnes, l'une étant une préfiguration de l'autre. Par exemple, Moïse est une figura du Christ. Les deux termes ont cependant une profondeur historique qui leur est propre, malgré la prophétie figurative, chaque figure a autant de réalité historique que ce qu'elle prophétise. Une figure est donc « une relation transhistorique et trans- (ou inter-) textuelle » (Chauvin, 2008b: 176).

5. Notamment, les « mensús » dans le chapitre « Éxodo ».

textes aux registres et narrateurs variés qui les composent offrent plusieurs points de vue de la grande fresque historique qu'ils dépeignent.

*Biblique des derniers gestes* est composé de deux livres majeurs : « L'Annonciation ou Livre de la conscience du pays officiel » et le « Livre de l'agonie », lui-même divisé en quatre «incertitudes» qui rappellent les quatre évangiles du Nouveau Testament, d'une part parce qu'elles sont quatre, et d'autre part, parce qu'elles contiennent de manière diffractée l'histoire de la vie du grand indépendantiste narrée à l'occasion de l'annonce de sa mort. Cette diffraction est causée par « le lot des versions » qui existent sur la vie de Balthazar et constitue le principe même de la narration chamoisienne :

C'est pourquoi, en guise de démarrage d'une agonie qui est en fait une genèse, subsistent ce lot de versions possibles et ce principe d'incertitudes qui dans toute cette affaire deviendra structurel. Il est donc possible de dire qu'ici on ne commence pas, mais qu'on diffracte soudain (*BDG*: 33-34).

Ainsi, l'histoire de la vie du héros, qui apparaît comme une *figura* du Christ (Chauvin, 2008a: 128), nous sera dévoilée tantôt par le marqueur des paroles, avatar de l'auteur présent dans la veillée de l'agonisant, tantôt par la voix du père, de la mère et de Gasdo, dont le témoignage vit dans une parole collective détenue et articulée par l'assemblée qui veille le mort, tantôt par Balthazar lui-même dont la voix nous est rapportée au discours direct par le marqueur de paroles. Cette polyphonie, manifeste dans la multiplicité des discours rapportés, se prolonge dans une « polygraphie » (Chancé, 2010: 159) qui interrompt la prose de l'auteur. Nous pouvons ainsi lire à l'intérieur du roman d'autres fragments d'œuvres de genres et d'auteurs divers comme « Notre morceau de fer », des fragments de *Cantilènes d'Isomène Calipso*, du conteur « à voix pas claire » de la commune de Saint-Joseph ou le *Livret des lieux du Deuxième monde* de Déborah-Nicol entre autres.

En ce qui concerne la composition de *Hijo de hombre*, nous pouvons voir que le roman apparaît comme un recueil de dix histoires, chacune d'elles portant un titre et divisée en plusieurs chapitres, ce qui leur rend une certaine autonomie qui nous permet de les lire comme dix livres brefs composant un seul grand livre. Cette structure a la particularité de nous offrir, tout comme le roman de Chamoiseau, une vision diffractée de l'histoire. En effet, les protagonistes et les narrateurs de chaque récit changent de l'un à l'autre, et malgré leur autonomie apparente, le lecteur retrouve, dans différents chapitres, des fragments d'histoires qui se rapportent à un même événement. L'histoire du mystérieux déplacement du wagon qui hébergeait la famille Jara dont nous retrouvons des bribes dans les chapitres « Madera y carne », « Éxodo » et « Hogar » en est un exemple, tout comme l'arrivée du camion-citerne rempli d'eau pour les soldats du front qui luttent à Boquerón, dont le récit est double : « Destinados » et « Misión » nous en montrent les deux points de vues opposés.

Cette forme de narration, dans laquelle s'entassent des versions générant une multiplicité de points de vue sur un même événement, nous

paraît « biblique » dans la mesure où elle est diffraction d'une parole appartenant à une instance narrative supérieure mais dont le tout reste le principal horizon. Dans la Bible, cette instance supérieure est le Verbe créateur, relayé par les prophètes, les patriarches, les juges ; dans *Biblique des derniers gestes*, se serait l'*epos* (Biorda et Soubias, 2017), une parole collective qui engendre le récit, et dans *Hijo de hombre*, cette instance serait la mémoire collective qui se manifeste dans une parole plurielle, fragmentée, mais dont la totalité reste percevable aux yeux du lecteur.

Les relations hypertextuelles avec la Bible, établies par les seuils des romans, vont se prolonger à l'intérieur de ceux-ci grâce à un réseau de références très riche renvoyant à plusieurs mythes et figures bibliques et obligeant le lecteur à réaliser une lecture dynamique par des aller-retour du roman au Grand Livre, ainsi qu'à l'intérieur du roman.

### Quelques mythes bibliques. La figure christique

Dans un article de mythocritique, Danièle Chauvin rappelle que

Le mythe littéraire n'existe pas sans la série qui est son point de fuite en même temps que son point de départ ; il invite donc à une lecture sérielle, mais sa littéarité est davantage dans les écarts et dans la nouveauté que dans les reprises à l'identique de la répétition cyclique (Chauvin, 2008b: 177).

Dans cette perspective, nous tenterons de comprendre les enjeux de la reprise de certains mythes bibliques et leur resémantisation.

Dans *Hijo de hombre* la figure du Christ semble être passée à travers un prisme et se refléter ainsi, de manière fragmentée, sur plusieurs personnages du roman.<sup>6</sup> Cependant le personnage de Gaspar Mora est celui qui représente le mieux la figure christique. En effet, il est question dans le premier récit du roman, « Hijo de hombre », du « Cristo del cerrito ». Il s'agit d'une sculpture du Christ taillée par Gaspar Mora pendant l'isolement causé par sa lèpre. Cette sculpture est l'élément qui nous permet de parler de Gaspar Mora comme *figura* du Christ. En effet, elle représente à la fois le personnage biblique et le romanesque puisqu'elle était « un Cristo de madera » mais fait à la « imagen y semejanza » (*HDH*: 57) de Gaspar Mora. Cette double référence semble être, de plus, fondamentale pour asseoir la foi des Itapeños en le Christ : d'un côté, les Itapeños –et les lecteurs– trouvent des correspondances<sup>7</sup> entre l'histoire de Gaspar Mora et celle du Christ; d'un autre côté, ils revivent la Passion lors de la découverte de la sculpture et la

---

6. Nous la retrouvons dans le personnage de Cristobal Jara –véritable Moïse des mensú–, surnommé Kirito qui, en langue indienne, veut dire Christ; dans celui de Macario Francia, dont une description apparaît comme une *ekphrasis* de la troisième station du chemin de croix (*HDH*: 62).

7. Le travail du bois, l'amour des autres, la charité, la pureté, par exemple.

descente au village<sup>8</sup> qui est à l'origine de leur liturgie des Vendredi Saints. Ainsi, Gaspar Mora est le médiateur qui permet de comprendre la figure du rédempteur, même si elle diffère de la conception évangélique :

[...] el origen del Cristo del cerrito [...] había despertado en sus almas esa extraña creencia en un redentor harapiento como ellos y que como ellos era continuamente burlado, escarnecido y muerto, desde que el mundo era mundo (HDH: 38).

Le Christ, pour les Itapeños, n'est donc pas exactement celui que la Compagnie de Jésus leur avait présenté, mais un homme, comme Gaspar, comme eux. C'est, en tout cas, ce que suggère leur liturgie :

La gente de aquel tiempo seguía yendo año tras año al cerro a desclavar el Cristo y pasearlo por el pueblo como a una víctima a quien debían vengar y no como a un Dios que había querido morir por los hombres (HDH: 38).

La sculpture de Gaspar Mora apparaît ainsi comme *figura* du Christ ; or, le génie de Roa Bastos réside ici dans le fait que ce n'est pas le personnage biblique qui donne sens au personnage romanesque mais l'inverse.

Danièle Chauvin a déjà bien montré en quoi Balthazar Bodule-Jules rappelait la figure Christique (2008a : 127), nous ne reviendrons donc pas sur ce personnage. Cependant, la figure du Christ apparaît aussi dans *Biblique des derniers gestes* dans la figure du Che qui est considéré par Balthazar comme le rédempteur, celui qui sauvera les millions d'âmes qui se trouvent emprisonnées dans les mines de l'Altiplano. En effet, il est nommé « l'ange du grand jugement », « l'ultime espoir de ces damnés », « ce fer » (BDG : 217, 218, 223), dont la venue était tant attendue par les Boliviens ; mais il est surtout comparé, au moment de sa mort, au *Christ mort* de Mantegna, et le narrateur d'insister sur l'aspect pathétique de la scène :

C'est tout ce qu'il verrait jamais du Che [...] Ce corps sale. Ficelé. Avec les yeux ouverts. La mâchoire pendante. Sur les lèvres, une sorte de sourire, oui, semblable au Christ mort du vieux tableau de Mantegna ! [...] Tout était devenu obscur en lui [Balthazar]. Alors le soir, désespéré, il s'immobilisait avec cette image du Che dans la tête. Le corps maculé de poussière –amaigri, ficelé, baigné de son aura christique– était auprès de lui (BDG, 750).

Tout comme dans le roman de Roa Bastos, la figure christique est représentée ici dans toute son humanité et la mort de ces nouveaux Christs n'apporte en aucun cas le salut du peuple; au contraire, elle les condamne à l'abandon.

---

8. Notamment la scène de la descente de la sculpture, le Christ semble à ce moment-là « descolgado de una inmensa cruz », puis María Rosa étend sa gourde à la sculpture en s'exclamant « Debe tener sed » (HDH: 58).

## Un univers génésique

Les premiers cinq livres de la Bible sont désignés par les hébreux d'après le premier mot de leur texte. La Genèse est connue par eux comme *Bereshit*, qui veut dire « Au commencement ». Patrick Chamoiseau reprend ce « bereshit » au début du « Livre de l'agonie », renvoyant le lecteur, à travers cette citation, vers un univers génésique. Or, les premières « incertitudes », qui débutent avec cette expression, ne traitent pas de la genèse du héros, celle-ci, ou plutôt celles-ci, nous sont contées aux deuxièmes « incertitudes », où nous pouvons lire les trois genèses du héros : la genèse cosmique, dont le récit regorge d'expressions scientifiques relatives à l'origine atomique de la planète et qui rend le héros partie intégrante de la Pierre-Monde ; la genèse dans la cale du bateau, mythe fondateur du peuple Antillais, qui permet au héros de se relier à l'Afrique, dont la mythologie nourrira son esprit ; et finalement sa genèse biologique et héroïque, le récit de son accouchement, dont les caractéristiques coïncident avec celles décrites par Joseph Campbell dans la théorie du monomythe (2010), et qui est habité par une grande quantité de figures mythiques (zombis, diablasses, mentô) de la littérature orale antillaise. Ainsi, Chamoiseau s'éloigne du mythe originaire judéo-chrétien et au lieu de nous présenter une genèse il nous offre une digenèse (Glissant, 1979) ; son « bereshit » ne renvoie donc pas de manière thématique à la Genèse, il est là pour marquer le renouement avec le goût de la narrativité présent dans la Bible. Cet « au commencement » marque les débuts d'un flux narratif qui ne fera que s'étendre.

Augusto Roa Bastos renvoie le lecteur au livre de la Genèse de manière référentielle, les lieux dont parle la Genèse étant, d'après Miguel Vera et des citations d'autorité à l'appui, celui où il se trouve au moment de la guerre du Chaco, c'est à dire, aux alentours de l'île Po'í. En effet, dans le chapitre «Destinados», le narrateur désigne ces lieux par des périphrases qui renvoient directement au livre de la Genèse : « contorno inculto, encallado en el primer día del Génesis », « holla antediluviana », «jardín de delicias», « Edén maldito ». L'utilisation de ces périphrases s'explique dans le même chapitre dans le paragraphe argumentatif dans lequel Vera utilise la citation d'autorité du livre *El paraíso en el nuevo mundo* :

Creo que en el libro de León Pinelo se afirma y se prueba que el Paraíso Terrenal estuvo aquí, en el centro del Nuevo Mundo, en el corazón del continente indio, como un lugar « corpóreo, real y verdadero » y que aquí fue creado el primer hombre. Cualesquiera de estos árboles pudieron ser el Árbol de la Vida y el Árbol del Bien y del Mal, y no sería difícil que en el agua de la isla Po'í se hubieran bañado Adán y Eva, con los ojos deslumbrados aún por las maravillas del primer jardín. Si el cosmógrafo y teólogo de Chuquisaca tuvo razón, éstas serían las cenizas del Edén, incinerado por el castigo, sobre las cuales los hijos de Caín peregrinan ahora trajeados de kaki y verdeolivo.

De aquellos lodos salieron estos polvos (*HDH*: 293).

Selon cette hypothèse, le destin des Paraguayens serait écrit dans la

Bible depuis la nuit des temps, ils ne sont donc pas une figure du peuple d'Israël, élu en tant que descendant direct de Dieu ; ils sont les fils de l'homme, ceux qui, bannis par Dieu, sont condamnés à « séjourn(er) [...] à l'Orient d'Eden » (Gn 4 16), autrement dit à la marge du Paradis. Ce postulat implique, en conséquence, une dichotomie entre l'homme américain et l'Occidental et suggère à la fois le refus, par l'auteur, de l'historicité d'un récit biblique, dans ce cas celui de l'extinction de l'humanité, à l'exception de la famille de Noé, par le Déluge.

## Conclusion

Pour conclure nous pouvons affirmer que ces deux romans instaurent deux formes de réécriture biblique, l'une d'ordre narratif, en vertu de laquelle les auteurs renouent avec une forme de narrativité originelle et écrivent suivant les structures narratives que la Bible a léguées à l'humanité, l'autre d'ordre thématique : le contenu des récits bibliques est invoqué, or non pas en tant que source d'une culture propre à laquelle ces auteurs adhèrent, mais en tant que composante sans cesse questionnée et mise en doute par leur culture créolisée. Ainsi, nous pourrions nous demander si ces auteurs n'ont pas recours à une écriture biblique afin de rendre manifeste une identité indépendante, avec une composante culturelle occidentale mais non issue d'elle.

## Références bibliographiques

- BIORDA, M. ET SOUBIAS, P. (2017). « *Biblique des derniers gestes* ou la quête de l'*epos* ». Dans: Soubias *et al.* (comps.) *Patrick Chamoiseau et la mer des récits*. Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 223-233.
- CAMPBELL, J. (2010). *Le héros aux mille et un visages*. Escalquens, Oxus. Traduit par H. Crès.
- CHAMOISEAU, P. (2002). *Biblique des derniers gestes*. Paris, Gallimard.
- CHANCÉ, D. (2010). *Patrick Chamoiseau, écrivain postcolonial et baroque*. Paris, Honoré Champion Editions.
- CHAUVIN, D. (2008). « *Biblique des derniers gestes* : les enjeux d'un titre ». Dans: T. Swoboda *et autres* (ed.), *Autour de Patrick Chamoiseau*. Sopot, Fundacja Rozwoju Uniwersytetu Gdanskiego, 125-133.
- \_\_\_\_\_. (2008). « Figures... vous avez dit figures ? Mythocritique et typologie. L'exemple de William Blake ». En: V. Léonard-Roques, *Figures mythiques : fabrique et métamorphoses*. Clermont- Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 169-189.
- FOWLER, A. (1982). *Kinds of Literature. An Introduction to the Theory of Genres and Modes*. Oxford, Oxford University Press.
- GENETTE, G. (1987). *Seuils*. Paris, Seuil.
- PELLETIER, A. M. (1991). « La Bible comme mémoire culturelle : un enseignement à inventer », *Études*, 374, 381-392.
- ROA BASTOS, A. (2011). *Hijo de hombre*. Buenos Aires, Eterna Cadencia.

## De Maupassant a Beckett: percepciones encontradas

LETICIA PENÉLOPE DEVINCENZI  
Universidad de Buenos Aires  
letidevi@hotmail.com

### Palabras clave

soledad - percepción - sujeto

### Resumen

Dentro de la producción literaria de Maupassant encontramos una rica variedad de relatos fantásticos donde las vivencias de los personajes, atormentados por la soledad o el miedo, internan al lector en la angustia de escenarios perturbadores. Con frecuencia, en estas historias observamos un cuestionamiento acerca del entorno y el manejo de los espacios, de la percepción del hombre, de la identidad y la construcción del sujeto. Tal es así que una de las figuras recurrentes es la del doble, un monstruo moderno que pone de manifiesto una agobiante sensación de “otredad” y nos lleva a indagar en la relación que mantenemos con el mundo exterior. En la obra beckettiana, ya en el siglo XX, encontramos elementos que señalan una conexión con la prosa de los cuentos breves de Maupassant. Teniendo en cuenta las doctrinas filosóficas que acompañan las producciones de ambos autores, realizaremos un análisis comparativo entre algunos cuentos de Maupassant, tales como *Lui?*, *Lettre d'un fou* y *Le Horla*, y las características de la producción de Samuel Beckett. Para ello, tomaremos como referencia algunas de sus obras, como *Mal vu, mal dit*, *Not I* o *Happy days*, y estudiaremos, en particular, su película *Film*. De esta manera, intentaremos poner en evidencia ciertos paralelismos entre las ideas que ya circulaban en la literatura del siglo XIX y la forma en que Beckett las retoma.

En el último cuarto del siglo XIX comenzaron a circular los relatos de Guy de Maupassant y una gran parte de ellos penetraban en temáticas más bien siniestras, en el marco de un género ya próspero en la época: el relato fantástico. Personajes atormentados por la soledad o el miedo circulan en estas historias con finales poco felices, que mantienen al lector en la angustia de escenarios perturbadores pero verosímiles. En estas narraciones

aparecen de manera recurrente preguntas asociadas al entorno, la percepción del hombre e incluso la identidad, que muchas veces llevan hasta el cuestionamiento de la propia cordura de los personajes. Como muchas de las producciones de la literatura europea del período, la de Maupassant no dejará a un lado una temática que ya cobraba protagonismo: la figura del doble que encontramos, por ejemplo, en *Lettre d'un fou*, *Lui?* y *Le Horla*. En sus orígenes, esta figura de alteridad no necesariamente engendraba temor;<sup>1</sup> es recién en este período cuando comienza a circular en la literatura como una figura siniestra o monstruosa. Sin embargo, a los fines de este trabajo, no profundizaremos en los rasgos del doble sino más bien en quien lo observa. Resulta interesante destacar cómo, a partir de la aparición del doble, se desarrolla una reflexión respecto de la percepción que tenemos del mundo exterior y la posibilidad de que esa percepción sea incompleta, cuando no errada. A su vez, este cuestionamiento permite el despliegue de una sensación de extrañeza e incomodidad con el entorno que devienen en una angustia difícil de dominar y en una puesta en duda de la propia identidad.

Ahora bien, interesa realizar este recorte específico en el estudio de los cuentos de Maupassant para trazar un puente con la escritura de Samuel Beckett. Podría objetarse que, a simple vista, el intento de comparar las propuestas de autores tan disímiles pareciera algo difícil de sostener. Sin embargo, al profundizar el estudio de sus producciones, y si nos mantenemos fieles al estilo beckettiano de hacer una lectura fragmentada de lo que nos interesa de la literatura del siglo XIX, podremos encontrar más de un punto en común: la melancolía y la soledad de los personajes, el manejo de los espacios y, sobre todo, el cuestionamiento de la percepción y la construcción del sujeto. Intentaremos, entonces, analizar algunas de estas cuestiones teniendo en cuenta, además, las doctrinas filosóficas que funcionan como telón de fondo en las obras de estos autores, con el fin de demostrar ciertos puntos de contacto entre ambos, y estudiar la forma en que Beckett retoma las ideas que ya se gestaban en el siglo XIX.

En los cuatro cuentos, *Lui?*, *Lettre d'un fou* y las dos versiones de *Le Horla*,<sup>2</sup> la historia está narrada en primera persona y el tema principal es

---

1. En la tradición nórdica, por ejemplo, eran figuras protectoras. Véase Lecouteux, C. (2005). *Hadas, brujas y hombres lobo en la Edad Media: Historia del doble*, Barcelona, J.J. De Olañeta.

2. *Lui?* fue publicado por primera vez en la revista *Gil Blas* el 3 de julio de 1883, bajo el pseudónimo Maufrigneuse que Maupassant utilizó entre 1881 y 1885 para firmar en ese diario. Luego apareció en la selección de novelas cortas *Las hermanas Rondoli* publicadas en 1884 por el editor Paul Ollendorff. *Lettre d'un fou* no formó parte de ninguna selección de cuentos en vida de Maupassant. Fue un relato también publicado en el diario *Gil Blas* el 17 de febrero de 1885. Por último, *Le Horla*, publicado en 1887, es su relato más conocido, del que hay dos versiones: una en forma de diario íntimo y otra en la que el enfermo, rodeado de médicos, cuenta su historia. Las similitudes de ciertas reflexiones y episodios entre estos textos y *Lettre d'un fou* nos permiten pensar que tal vez este último sea una versión más de *Le Horla*.

la aparición de la figura del doble. Los personajes experimentan un encuentro con un ser que provoca igualmente fascinación y terror, y este encuentro supone un quiebre tanto en la manera de comprender el mundo exterior como en la construcción interna del sujeto. Pero, para llegar a esto, debemos analizar primero algunas características que comparten los protagonistas de estos cuentos. En primer lugar, la soledad ocupa un rol tan central en ellos que el protagonista de *Lui?* piensa que la solución para enfrentar al ser que lo atormenta es casarse. El narrador-personaje comienza explicando cómo, a pesar de sus más firmes convicciones en contra del matrimonio, la única alternativa que le queda es la de no estar solo. Y concluye diciendo: “Mais si nous étions deux chez moi, je sens, oui, je sens assurément qu'il n'y serait plus! Car il est là parce que je suis seul, uniquement parce que je suis seul!” (Maupassant, 2005: 176).

En los otros cuentos también se busca con desesperación una escapatoria a esta “aparición” que solo sucede en los momentos de soledad. En la carta, el personaje se entrega desconsolado a su doctor, buscando respuestas a lo largo de toda la historia en un enfoque casi científico sobre el asunto. En *Le Horla*, el personaje acaba por incendiar la casa, presa del delirio que este ser provoca en él, pero fracasa en su intento por eliminarlo: « S'il n'était pas mort?... seul peut-être le temps a prise sur l'Être Invisible et Redoutable” (Maupassant, 1984: 82). La soledad es esencial para la sucesión de hechos ya que es lo que permite mantener la verosimilitud del relato desde el momento en que no hay nadie más que pueda explicitar si lo que sucede es o no producto de la imaginación de los protagonistas y estos solo se atreven a compartir su historia cuando ya es demasiado tarde, cuando todo pareciera haber concluido y la eliminación de ese otro ser resulta imposible. La soledad es lo que los sumerge en reflexiones existenciales y en monólogos en los que buscan convencerse de que no están locos. La soledad es, además, lo que explicita que lo que sucede internamente es difícil de transmitir, lo que nos muestra que el lenguaje no alcanza, que explicarle a un tercero la experiencia sensorial de ver al doble resulta casi imposible sin entrar en el ámbito de la demencia. Por otra parte, el espacio físico colabora con esa soledad: el doble aparece siempre en la habitación del protagonista, habitación que debiera estar herméticamente cerrada y en la que, sin embargo, el doble puede introducirse sin ningún problema. El episodio fundamental del encuentro con ese ser transcurre entonces en ese espacio cerrado y el protagonista busca en el afuera una explicación racional o un consuelo para lo que le acontece, pero todo conduce al fracaso.

Por otra parte, el cuestionamiento que se realiza sobre la percepción del ser humano resulta altamente interesante. En *Lettre d'un fou*, por ejemplo, encontramos un detalle minucioso sobre los sentidos del hombre y su funcionamiento, que destaca las capacidades del cuerpo humano pero también sus limitaciones, lo cual fortalece los motivos del cuestionamiento de nuestra percepción:

En effet, nos organes sont les seuls intermédiaires entre le monde extérieur et nous. C'est-à-dire que l'être intérieur, qui constitue *le moi*, se trouve en contact, au moyen de quelques filets nerveux, avec l'être extérieur qui constitue le monde.

Or, outre que cet être extérieur nous échappe par ses proportions, sa durée, ses propriétés innombrables et impénétrables, ses origines, son avenir ou ses fins, ses formes lointaines et ses manifestations infinies, nos organes ne nous fournissent encore sur la parcelle de lui que nous pouvons connaître que des renseignements aussi incertains que peu nombreux.

Incertains, parce que ce sont uniquement les propriétés de nos organes qui déterminent pour nous les propriétés apparentes de la matière.

Peu nombreux, parce que nos sens n'étant qu'au nombre de cinq, le champ de leurs investigations et la nature de leurs révélations se trouvent fort restreints (Maupassant, 1984: 38).

La puesta en duda de nuestra capacidad de percibir correctamente el mundo exterior es evidente. A partir de estas premisas resulta difícil sostener una unificación del sujeto, pues todos percibimos cosas distintas según nuestras capacidades; nuestro conocimiento del mundo, por lo tanto, será siempre “incierto”, como dice el personaje. A su vez, la expresión de ese conocimiento también se ve limitada porque nuestros sentidos lo están. Así el “yo”, el ser interior según el personaje, solo puede tener un contacto con el mundo exterior mediado por esa percepción errónea. De esta manera, estos personajes de Maupassant comienzan a fraccionarse lentamente a partir de la puesta en duda de lo que les muestran sus ojos, y terminan por sentir temor frente a esa experiencia que se manifiesta en el doble. El sujeto se fragmenta, y en estas historias es, además, atormentado por la angustia y el miedo que le provoca su experiencia con este ser siniestro.<sup>3</sup>

Para comprender mejor estas cuestiones, no debemos perder de vista el trasfondo filosófico del siglo XIX, que, como veremos, alcanzará también a las producciones realizadas en el siglo XX. Partiendo de las teorías filosóficas de René Descartes y George Berkeley respecto del sujeto y su existencia, nos encontramos con la idea de que la realidad es una construcción mental a partir de la percepción sensorial. Más adelante, el enfoque empirista de David Hume quien, no conforme con la mirada innatista cartesiana

---

3. Recordemos que desde el enfoque psicoanalítico, Freud explica que lo siniestro, *das Unheimliche*, coincide con un sentimiento angustiante que nace cuando lo conocido, bajo determinadas condiciones, se transforma en algo turbador, como les sucede a los personajes de Maupassant con su entorno. Además, desde el psicoanálisis, se observa que el desdoblamiento plantea una pérdida de dominio del propio yo asociada al eterno retorno de lo semejante y que, en otras etapas de la evolución del yo, resulta relevante la instancia de auto-observación y autocrítica como una censura psíquica. Asimismo, Jacques Lacan postula que el doble será una sustitución del propio yo cuando reconocemos en el otro el objeto de deseo, lo cual conduce a la pérdida de la propia autonomía. De esta manera, de la figura del doble emergería la expresión de lo reprimido. Ahora bien, las ideas del psicoanálisis son posteriores a las condiciones de producción de estos textos, pero no serán ajenas a Beckett cuya obra trata, en gran medida, acerca de la fragmentación del sujeto.

4. La noción cartesiana de sustancia ligada a la tradición metafísica aristotélica, es decir, que entiende por sustancia lo que existe en sí y por sí.

y del yo como sustancia pensante,<sup>4</sup> sostiene que todo el conocimiento proviene de nuestra experiencia subjetiva (interna o externa), de la que surgen nuestras percepciones y que, por lo tanto, entender al sujeto como un yo unificado no es más que una ficción. A su vez, la creencia en la continuidad de esas percepciones y de lo que consideramos externo a nosotros mismos, por ejemplo, los objetos o el entorno, nos permite pensar en una existencia prolongada en el tiempo, estemos o no nosotros allí para verificarlo. Tiempo después y a partir de las ideas de Hume, Immanuel Kant se alejará del sueño dogmático racionalista y propondrá, fundamentalmente en su *Crítica de la razón pura* (1781), una nueva fundamentación filosófica para explicar nuestra manera de entender el mundo que será revolucionaria para el ámbito del conocimiento.

De manera general y entre otras cuestiones, podemos destacar que el idealismo trascendental kantiano entiende que el sujeto posee una igualdad de condiciones en su estructura racional, lo que le permite tener una percepción del mundo objetiva, pues todos comparten las mismas condiciones ideales de posibilidad (el espacio y el tiempo como formas a priori de la sensibilidad y las categorías como conceptos a priori del entendimiento) para entender, por ejemplo, que un objeto es un objeto. De esta manera, Kant logra rehabilitar la posibilidad de un conocimiento objetivo de la realidad en la medida en que esta es constituida a través de las representaciones, sensibles e intelectuales, del sujeto. En cierta forma, podríamos leer entonces en Maupassant tanto la discusión contra el positivismo que reduce la percepción del mundo exterior a un conocimiento empírico, como el cuestionamiento de la unidad del yo que había rehabilitado Kant al pretender darles un giro a las ideas ya presentadas por Descartes, Berkeley y Hume.

Al adentrarnos en el universo beckettiano nos cruzamos de nuevo con este cuestionamiento respecto de la percepción y de la conformación —o más bien de la degradación— del sujeto. No es difícil percibir que los sujetos en Beckett no tienen unidad, ni siquiera física en algunos casos. Podemos encontrarnos con una parte del cuerpo (por ejemplo, la boca de *Not I*), o con un cuerpo inmovilizado, incluso que va desapareciendo (¿tal vez desintegrándose?) gradualmente, como se observa en *Happy days / Oh les beaux jours!* Además, no hay actuación, es una boca que habla o un sujeto que piensa, o un personaje que espera, como en *Esperando a Godot*. El sujeto en Beckett es un sujeto fragmentado, un sujeto que habita en tiempo presente, cuya memoria y cuyo tiempo carecen de algún tipo de continuidad o trascendencia, y es acaso esa fragmentación lo que condiciona la percepción. Ya observamos en Maupassant cómo se cuestiona que la percepción del sujeto sea correcta, las limitaciones del individuo y sus capacidades, las dificultades para transmitir lo que sucede en el mundo interior y la posibilidad de una autopercepción expresada en la figura del doble, donde el personaje que observa y el doble que resulta observado parecieran tener la misma identidad, y uno termina por preguntarse quién observa realmente a quién. ¿Hay acaso alguna diferencia, más allá del estilo literario, entre el planteo que encontramos en esos cuentos de Maupassant y la propuesta de Beckett?

Pensemos, por un lado, que los personajes beckettianos también suelen estar atravesados por la soledad. Van y vienen como en un movimiento pendular, en un continuo repetir llevado al extremo, dentro de un es-

pacio determinado. Buscan expresarse y conectarse con el mundo exterior a través del lenguaje, pero eso no conduce más que al fracaso. Recordemos que en Beckett intervienen no solo las perspectivas filosóficas que mencionamos para Maupassant, sino también la de Nietzsche, quien, ya hacia fines del siglo XIX, problematiza nuevamente la cuestión de la percepción del mundo externo introduciendo un nuevo elemento: el lenguaje. En *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral* (1873), se reafirma el lugar que el idealismo moderno le da al hombre, ubicado en el centro de todas las cosas, pues no solo es la propia perspectiva del hombre la que determina la realidad sino que además lo es el uso del lenguaje. Por lo tanto, la construcción de esa realidad es puramente arbitraria pues el lenguaje es la manera en que transponemos nuestro pensamiento subjetivo: “Involucrado en el conocimiento, en la comunicación, en la expresión artística, el lenguaje es constituyente; no se limita a reflejar la realidad, sino que, por el contrario, la determina y cualifica desde una perspectiva antropocéntrica” (Rossi, 2012: 261). Por otro lado, e influenciado por Nietzsche, Fritz Mauthner a principios del siglo XX se volverá más escéptico aún respecto de la posibilidad de expresar objetivamente nuestras experiencias sensoriales o percepciones del mundo externo pues el lenguaje es individual, en tanto instancia de enunciación en el presente que involucra de manera íntima al sujeto y a la palabra: “No hay más que lenguajes individuales [...] El lenguaje de un individuo no es una imagen falsa de su pensamiento, sino una imagen falsa de su mundo exterior” (Mauthner, 1976: 174). El sujeto posee una relación única con el lenguaje y por lo tanto resulta imposible transmitirle al otro un conocimiento del mundo que no sea errado, pues depende de la propia percepción y del uso arbitrario del lenguaje. A lo sumo, acepta Mauthner, podemos aludir a la experiencia externa y compartir una zona mínima común de lenguaje que nos permita la subsistencia en términos comunicativos.

Beckett realiza, entonces, una apoteosis de la soledad, aun cuando sus personajes no están solos en escena, y la comunicación será imposible pues el sujeto es un sujeto atravesado por el lenguaje y, retomando a Mauthner, esa individualidad del lenguaje no se puede transmitir. Esto es patente en *Mal visto, mal dicho*: “Ella se pierde. Con lo demás. Lo ya mal visto se nubla o vuelto a ver mal se anula. La cabeza traiciona a los ojos traidores y la palabra traidora a sus traiciones” (Beckett, 2010: 245). La distancia entre el mundo interior y el mundo exterior conduce a una percepción equivocada, la realidad exterior no puede ser percibida de forma plena y siempre habrá un inconveniente cuando el personaje beckettiano intente relacionarse con ese mundo exterior. Nos encontramos así con uno de los ejes principales que atraviesa la obra de Beckett: “De qué manera podemos aprehender el mundo exterior y cómo podemos expresar, es decir, llevar al lenguaje ese mundo que percibimos erróneamente” (Margarit, 2014: 231). A su vez, es esa percepción errónea la que permite la existencia del sujeto. Nuevamente, podemos remitirnos a la teoría filosófica de Berkeley, cercana a la de Hume, cuando dice *esse est percipi* (ser es ser percibido), fuera de esa percepción no habría realidad ni existencia; todo es mental, para existir hay que percibir o ser percibido. Berkeley además, como ya lo había hecho Descartes, resuelve el problema de la soledad en el sujeto con la existencia de un Dios

que lo percibe. Pero en Beckett no tenemos ninguna divinidad que perciba, por lo que la existencia del sujeto permanece irresuelta.

Para concluir, mencionaremos uno de los ejemplos más claros en donde puede observarse el planteo de Beckett respecto de la percepción. Nos referimos a su película *Film*, protagonizada por Buster Keaton, donde todo gira en torno a la imagen pues, por supuesto, no hay lenguaje. La película comienza y termina con el primer plano de un ojo. Es esa mirada, que el espectador puede identificar con el ojo de la cámara, la que persigue al sujeto que es objeto de la percepción. El “Ojo” lo percibe constantemente y el sujeto-Objeto pretende escapar de esa percepción, tal vez evitar la percepción errónea, pero es imposible huir, no solo del Ojo, sino también de la percepción de las personas, incluso de los animales, con los que se cruza. Esas personas, a su vez, al ver al Ojo se metamorfosean en una expresión de horror, como si reconocer la percepción fuera algo siniestro. El sujeto-Objeto, desesperado, se encierra en la habitación y pone el pasador en la puerta, pretendiendo impedir que el Ojo se introduzca en la habitación. Esta escena de desesperación y de la habitación herméticamente cerrada, sumada al horror de los personajes, nos remite al momento en que en los cuentos de Maupassant se busca escapar del doble, incluso atraparlo, lo que también resulta imposible. Tanto en el Ojo y el sujeto-Objeto de Beckett como en la figura del doble y el sujeto de Maupassant, quien percibe y quien es percibido son lo mismo, es decir, comparten una identidad, de ahí que no puedan huir de la propia autopercepción. Existen en una dualidad de la que no se puede salir: “La imposibilidad que se plantea aquí [en *Film*] es la huida y coexiste con la obligación de existir al ser percibido, en esta instancia, por la cámara” (Margarit, 2008: 128). La agonía de la percepción intuida por Maupassant como una amenaza de disolución del sujeto configura en Beckett un modo de autoconciencia fragmentaria.

### Obras citadas

- BECKETT, S. (2010). “Mal visto, mal dicho”. En: *Relatos*, Buenos Aires, Tusquets, 225-250. Compilado por Caonex Sanz.
- MARGARIT, L. (2008). *Samuel Beckett. Las Huellas en el Vacío*. Buenos Aires, Atuel-La Avispa.
- \_\_\_\_\_. (2014). “Rastros de la melancolía en las primeras obras de Beckett”. En: M. J. Ciordia y M. Vedda (comps.) *Placeres de la melancolía: Reflexiones sobre literatura y tristeza*, Buenos Aires, Gorla, 231-238.
- MAUPASSANT, G. (1984). *Le Horla et autres contes d'angoisse*. París, Flammarion.
- \_\_\_\_\_. (2005). *Contes Fantastiques Complets*. Barcelona, Marabout.
- MAUTHNER, F. (1976). *Contribuciones a una crítica del lenguaje*. México DF, JP Editor.
- ROSSI, M. J. (2012). “Lenguaje, historia y ficción en Friedrich Nietzsche”. En: M. J. Rossi y A. Bertorello (comps.) *Relecturas. Claves hermenéuticas para la comprensión de textos filosóficos*. Buenos Aires, Eudeba, 259-281.



## **Parole, pensée et écriture en archipel: Édouard Glissant et Pascal Quignard, deux poétiques en résonance**

**SOL GIL**

Universidad Nacional de San Martín

*solangelgil@gmail.com*

### **Palabras clave**

rhétorique spéculative - identité culturelle - fragmentation

### **Resumen**

Après l'écroulement des pensées de systèmes, la pensée contemporaine cherche d'autres voies de réflexion. Pascal Quignard et Édouard Glissant participent à cette même recherche. En effet, ils construisent tous deux au travers de leurs œuvres une poétique, voire une philosophie ou, à vrai dire, une philosophie poétique dont l'articulation se fait principalement par des accumulations de pensées « flottantes », tels des îlots de pensée formant un archipel. À partir d'un discours qui vise à qualifier des identités culturelles –principalement créole pour Glissant et gréco-romaine ou orientale pour Quignard–, ces deux auteurs se rapprochent, en outre, dans leur façon de concevoir la parole (comme cri), la poétique (comme connaissance), la pensée (comme rhizome). Pensée en archipel, de la trace ou encore de la Relation, chez Glissant, rhétorique spéculative ou pensée du va-et-vient, chez Quignard, il s'agit de deux pensées qui, à l'image de la mer, impliquent avant tout la mobilité et le flux, allant jusqu'à brasser différentes cultures, langues, genres, ou formes du discours, échappant ainsi à la synthèse: la créolisation admet les opposés tout comme la rhétorique spéculative admet les paradoxes.

Comme un fantôme de la forme, l'esprit de la philosophie de Gilles Deleuze anime les écritures de notre temps: hybrides, multiples, rhizomatiques. La littérature française des dernières décennies pourrait ainsi se définir selon la formule de Glissant « identité relation vs. identité racine unique ». Contre un continent entendu comme unité enracinée, la métaphore géographique de l'archipel apparaît dans l'œuvre de plusieurs auteurs pour

symboliser la fragmentation, l'éparpillement, la multiplicité et la relation.

Pascal Quignard (Verneuil-sur-Avre, 1948) et Édouard Glissant (Sainte-Marie, 1928) font partie de ces écrivains. Il s'agit de deux œuvres que la critique n'a pas l'habitude de traiter ensemble, l'un incarnant l'érudit solitaire de la littérature française, l'autre, l'ambassadeur de la créolisation et de la littérature francophone. En un mot, le continent et l'archipel. Hormis le fait de partager une forte admiration pour certaines figures telles que Michel Leiris, Hegel ou Valerio Adami, et d'avoir suivi tous deux des études en philosophie, rien ne semble rapprocher l'œuvre de Quignard et celle de Glissant. Pourtant, la notion d'archipel est centrale dans leurs œuvres, symbolisant une idée du langage –multiple, poétique, musical–, de la pensée –rhizomatique, métaphorique–, de l'écriture –fragmentaire–. Nous pensons aussi à l'œuvre de Kenneth White (prix Edouard Glissant, 2004), écrivain de langue française d'origine écossaise, créateur de l'Institut International de Géopoétique, tout comme Glissant aura son Institut du Tout-monde. White a considérablement théorisé sur la notion d'archipel « en ce qu'il symbolise un mode de pensée éclaté mais non pas dispersé, complexe car ouvert » (Stéphane Bigeard). C'est ainsi, par exemple, que White présentera son livre *La figure du dehors*: « Il s'agira donc dans ce livre, à travers des paysages mentaux d'occident et d'orient, et quelques figures exceptionnelles, de la recherche d'un archipel de pensée qui dépasse l'opposition de l'orient et de l'occident, et qui puisse être reconnu et partagé par tous. » (White, 1982: 18). La ressemblance de certaines formulations chez White, Glissant ou Quignard est parfois surprenante car le modèle de l'archipel rassemble ces trois écrivains en ce que leur écriture ne peut pas se penser en dehors de la notion d'îlots de pensée ou d'archipel mental. Mais cela ne devrait pas tant surprendre si l'on tient compte de la thèse développée par Laurent Demanze dans ses *Fictions encyclopédiques*. En effet, à notre époque, les savoirs sont eux-mêmes « comme en archipel », l'archipel étant alors pour nous la façon même de connaître le réel. Laurent Demanze soutient que la littérature contemporaine « interroge la notion de totalité des connaissances et d'articulation des savoirs. Car depuis que les savoirs sont comme en archipel, une des fonctions de la littérature est peut-être de les articuler les uns aux autres ou d'inventer une totalité des connaissances, à la mesure de l'individu, ne serait-ce que comme fiction» (Demanze, 2010).

Au-delà de leur production romanesque, leurs œuvres se caractérisent par le choix d'un genre particulier: le traité. Il semblerait alors que ce genre soit la forme qui corresponde le mieux à une pratique littéraire archipélique, forme apte à une pratique scripturale de la relation, à une écriture du multiple. En effet, Glissant et Quignard se posent une même question: comment la pensée du système a-t-elle pu s'imposer au cours des siècles en Occident ? Comment est-elle parvenue à chasser d'autres types de pensées, les pensées de la non généralisation, de la diversité, de la relation ? À partir d'une réflexion sur l'évolution de la pensée du système, cette question est à la base de nombreux petits traités quignardiens, particulièrement dans *Rhétorique spéculative*. De même, depuis *Soleil de la conscience* en passant par le *Traité du Tout-Monde* jusqu'à *Poétique de la relation*, Glissant ressasse cette même question en multipliant les alternatives de réponse dans une lut-

te qui oppose, comme il dit, « l'étant contre l'être ».

L'imaginaire archipélique de la pensée se traduit chez Quignard et Glissant par une écriture de la mobilité et du flux, une écriture nomade, comme dirait White. De livre en livre, tel sujet se « remet en mouvement » par l'acte de pensée. Chez Quignard, par exemple, il s'agit d'un mouvement de « va-et-vient » (on connaît bien l'importance symbolique de la mer qui baigne toute son œuvre, de *Boutès* à *Vie secrète* et, plus particulièrement, l'ouvrage avec Irène Fenoglio *Sur le désir de se jeter à l'eau*). Quignard est un écrivain des images. Sa pensée dite spéculative se développe par la transformation hallucinée d'images qui vont et viennent, se court-circuitent, produisant le rythme si particulier de ses livres. Chez Glissant, ce mouvement n'est autre chose que ce qu'il appelle lui-même la « créolisation ». Ainsi, dans la créolisation, « les pensées sont accordées à l'infinie variété contradictoire de notre univers » (Glissant, 1994: 12), tout comme la rhétorique spéculative est une pensée des paradoxes (Quignard, 1995: 57). La créolisation correspond à la collision de cultures différentes qui ne créent pas une synthèse ni une réduction mais une réalité composite et inédite. Glissant transpose ce concept dans une forme littéraire, mélangeant dans ses écrits des cultures et des époques très différentes, à l'instar de l'érudition quignardienne. La rhétorique spéculative et la créolisation sont deux figures qui, partant parfois de problématiques diverses, s'opposent pareillement à l'idée de système. Bref, deux figures qui, dans leur mouvement constant, fuient les plans, les schémas, les relations logiques et toute hiérarchisation du discours.

### **Construire une pensée poétique**

L'archipel est inséparable chez Quignard et Glissant d'une pensée poétique, voire d'une connaissance poétique, qui est elle-même théorisée dans leurs œuvres. Dès *L'Intention poétique*, Glissant écrit: « On a remarqué comment l'idéalisme a consacré en Occident la rupture entre fonction poétique et quête de la connaissance » (Glissant, 1969: 59). Chez Quignard cette pensée poétique correspond à ce qu'il appelle la rhétorique spéculative, comme une possibilité autre de faire de la philosophie, ou plutôt, de l'antiphilosophie :

J'appelle rhétorique spéculative la tradition lettrée antiphilosophique qui court sur toute l'histoire occidentale dès l'invention de la philosophie. J'en date l'avènement théorique à Rome, en 139. Le théoricien en fut Fronton. L'expression courante : « C'est un littéraire » n'est pas une insulte. Elle est dotée de sens. Elle renvoie à une tradition ancienne, marginale, récalcitrante, persécutée, pour laquelle la lettre du langage doit être prise à la *littera* (1995: 7).

La pensée de système a séparé la poésie de la connaissance, le mythe de la raison, etcétera. Nos deux auteurs voyagent aux origines de ce phénomène et renouvellent ce lien. La clé de ce renouvellement se trouve dans la redéfinition qu'ils font du *logos* dans ses deux acceptions, comme pensée

ou raisonnement et comme langage. Quignard, plus philologue que philosophe, redessine une exposition personnelle du *logos* inspirée, comme il est cher à l'auteur, de l'étymologie du mot et de son sens originaire, *legein*, lié non au raisonnement mais à la collecte de ce qui fut oublié et reste secret (Quignard, 1995: 40 ; 1996: 300). Contrairement à l'idée platonicienne et à la conception de l'art rhétorique qui se sont répandues et renouvelées sous diverses formes tout au long de l'histoire de l'occident –le souci de vérité et de synthèse par la voie d'une logique ou d'une dialectique–, le *logos* quignardien comme le glissantien visent à fuir toutes les séparations que celui-ci entraîne. Ainsi, leur *logos* se construit par juxtapositions d'éléments divers. Tout comme Quignard, « Glissant mélange des souvenirs à des aphorismes vertigineux, des descriptions naturelles picturales à des spéculations philosophiques abstraites » (Bao, 2013: 5). Ainsi toute réflexion est construite non comme « plus de sens » mais « plus d'un sens » pour une même chose. La traductrice Christina Kullberg remarque que chez Glissant « la philosophie de la relation est constituée de transformations suggérant l'image du Tout-monde » (Bao, 2013: 5). Si ces transformations suivent un rythme de va-et-vient chez Quignard, Glissant fait quant à lui appel à l'image du tourbillon, « très adéquate pour qualifier le déploiement vertigineux des concepts qui caractérise ses essais », dit-on sur le site officiel dédié à son œuvre: <http://www.edouardglissant.fr/>. Ce « déploiement vertigineux » est fait de métaphores qui se métamorphosent pour porter le discours. Chez Quignard et Glissant, la pensée épouse le rythme de la mer, opposant à la structure la souplesse de l'eau, la force originaire de la *physis*, du Chaos, de la forme musicale, de la voix, de l'oralité. Les phrases, séparées par des blancs, sont sur la page des îlots de pensée, des aphorismes-bourgeons. De plus, les deux auteurs ont en commun des thèmes tels que l'origine, le rêve, la temporalité, l'étymologie, l'errance, la pensée présocratique, le langage lié aux éléments de la nature. Glissant dit dans *Philosophie de la relation*:

Nous ne voyons plus le monde en manière grossière et projective : et par exemple, comme hier, cinq continents, quatre races, plusieurs grandes civilisations, des périple de découvertes et de conquêtes, des avenants réguliers à la connaissance, un devenir à peu près devinable. Nous entrons maintenant et au contraire dans un infini détail, et d'abord nous en concevons de partout la multiplicité, qui est inévidente, et qui pour nous est indémêlable, et sans prédiction. Il n'y a pas que cinq continents, il y a les archipels, une floraison de mers, évidentes et cachées, dont les plus secrètes nous émeuvent déjà [...].

Il n'y a pas que de grandes civilisations, ou plutôt : la mesure même de cela qu'on appelle une civilisation cède à l'emmêlement de ces cultures des humanités, avoisinantes et impliquées. Leurs détails engendrent partout, de partout, la totalité (2009: 26).

Dans cette pensée poétique, l'archipel, en tant que territoire de l'éparpillement, se traduit en une forte présence du détail. Tout d'abord, le détail ouvre à la relation, laissant intervenir la multiplicité de l'Histoire. En ce qui concerne le langage, par exemple, cette recherche du détail devient

recherche d'un langage multiple. Glissant défend à maintes reprises le multilinguisme ; Quignard, pour sa part, mêle au français le grec et le latin, entre autres, explorant très souvent en détail leur étymologie. Cette recherche du détail met en place chez les deux écrivains toute une poétique de la trace qu'il serait intéressant d'explorer. Pour Glissant, « le détail n'est pas un repère descriptif, c'est une profondeur de poésie, en même temps qu'une étendue non mesurable. Ces inextricables et ces inattendus désignent, avant même de les définir, la réalité ou le sens du Tout-monde » (Glissant, 2009). Et sur le détail, Quignard dit: « La mise en valeur (mais la rareté) des détails extrêmement concrets et leur précision inattendue emportent avec elles plus d'actualité que le bavardage des descriptions, ou que la futilité des discours, ou que la profondeur toujours adjectivale des réflexions. » (Quignard, 1995: 161).

À la fin de « Rhizome », Deleuze et Guattari définissent *Mille plateaux* comme un livre « plateau » et un livre « nomade ». Ces deux notions font respectivement référence à une non hiérarchisation de la pensée et à son caractère erratique. Encore une fois, comme l'archipel, il s'agit d'images qui contribuent à représenter une organisation textuelle qui se transforme sans cesse elle-même par la renégociation permanente. En ce sens, le plateau et le nomadisme aident autant à penser l'écriture des *Petits traités* que celle du *Traité du Tout-Monde*, où le détail correspond à une poétique de l'errance.

### **En guise de conclusion**

La littérature française contemporaine déploie différentes formes d'écritures réflexives, c'est-à-dire des écritures qui relèvent d'une expérience de pensée. En outre, comme dans le cas de Quignard et Glissant, elles sont fortement liées à l'image de l'archipel. Nous avons vu comment, à partir de cette métaphore géographique, se développe tout un réseau de notions –le renouvellement de la définition du logos, la présence des détails, le nomadisme–. Nous croyons que de telles expériences de pensée, depuis la littérature, entraînent deux choses fondamentales, à savoir, une façon personnelle de concevoir et de travailler la langue loin de tout genre codifié, ainsi qu'une exploration des possibilités infinies pour l'exposition de la pensée, par le mouvement de l'écriture elle-même. L'écriture devient alors un agencement inédit de la pensée, bref, une pensée originale qui se meut entre l'essai et la fiction.

### **Références bibliographiques**

- BAO, V. (s/d). « Il n'existe pas de paysage sans ombres », *Revue internationale Internationale Web Journal*. Disponible en ligne: [www.sens-public.org](http://www.sens-public.org). Consulté: 07/01/2016
- BIGEARD, S. *Dictionnaire de Géopoétique*. Disponible en ligne: <http://geo->

poetique.nt2.ca/mot/archipel. Consulté: 30/01/2016

DELEUZE, G. ; Guattari, F. (1980). *Milles plateaux*. Paris, Minuit.

DEMANZE, L. (2010-2011). *Les fictions encyclopédiques de Gustave Flaubert à Pascal Quignard*, Seminario de Master, École Normale Supérieure de Lyon. Disponible en ligne: <http://ecrit-cont.ens-lyon.fr/spip.php?rubrique31>. Consulté: 22/01/2016

GLISSANT, E. (1994). « Traduire: relire, relier ». *Onzièmes Assises de la Traduction Littéraire*. Paris, Actes Sud.

\_\_\_\_\_. (1997). *L'Intention poétique*. Paris, Gallimard.

\_\_\_\_\_. (1997). *Traité du tout-monde*. Paris, Gallimard.

\_\_\_\_\_. (1990). *Poétique de la Relation*. Paris, Gallimard.

\_\_\_\_\_. (2009). *Philosophie de la relation*. Paris, Gallimard.

QUIGNARD, P. (1990). *Petits traités*. Paris, Maeght éditeur.

\_\_\_\_\_. (1995). *Rhétorique spéculative*. Paris, Calmann-Lévy.

\_\_\_\_\_. (1996). *La Haine de la musique*. Paris, Calmann-Lévy.

\_\_\_\_\_. (1998). *Vie secrète*. Paris. Gallimard.

\_\_\_\_\_. (2008). *Boutès*. Paris, Galilée.

QUIGNARD, P. et I. FENOGLIO. (2011). *Sur le désir de se jeter à l'eau*. Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle.

WHITE, K. (1982). *La figure du dehors*. Paris, Grasset.

## **Un mito africano en dos novelas contemporáneas: *Corazón tan blanco* de Javier Marías y *La folie et la mort* de Ken Bugul**

MARÍA VICTORIA URQUIZA  
Universidad Nacional de Cuyo – CONICET  
*mariviurquiza@hotmail.com*

### **Palabras clave**

literatura francófona- literatura africana- literatura española - Ken Bugul - Javier Marías

### **Resumen**

Ninki Nanka es uno de los seres mitológicos más temidos de África occidental. Se trata de una suerte de serpiente gigante que devora a seres inofensivos mediante engaños y que se emparenta con lo siniestro entendido como aquello que, pese a que debería permanecer oculto, sale a la luz. Nos proponemos en este trabajo analizar la presencia del mito de Ninki Nanka en la composición de *Corazón tan blanco*, de Javier Marías, y en *La folie et la mort*, de Ken Bugul, como un elemento funcional a la trama narrativa y anticipatorio de sucesos que debieran permanecer ocultos. Para ello, estudiaremos su reescritura en relación con la figura masculina: en ambas novelas, esta serpiente se ve metamorfoseada en hombre, un hombre que las protagonistas, féminas en construcción de su identidad, buscan en forma inconsciente y para quienes representa un asilo seguro.

La cultura africana, presente más allá de su continente de origen como consecuencia de la esclavitud perpetrada por los países europeos, es rica en mitologías que intentan explicar el mundo de una manera más aprehensible para el ser humano. Así, es posible observar en Cuba los rastros de personajes del bestiario africano. Abundan aquellos que se relacionan con una serpiente con diversas características según sea la comunidad que la describa: a veces dragón, a veces ser con cabeza de león. Proviene en un principio de Gambia (país muy próximo a Senegal, de donde es originaria Ken Bugul) aunque ha sido recuperado por varias de las tribus africanas que

le atribuyen la facilidad del engaño y la muerte y la posibilidad de metamorfosearse en humano. Nos proponemos analizar las reelaboraciones de ese mito en dos novelas contemporáneas: *Corazón tan blanco* (1992), de Javier Marías, cuya publicación le valió a su autor el Premio de la Crítica y el Prix L'Œil et la Lettre en 1993, y el reconocimiento internacional; y *La Folie et la Mort* (2000), de la senegalesa Ken Bugul.

### ***Corazón tan blanco*: África en Cuba**

*Corazón tan blanco* es la quinta novela del escritor español Javier Marías, quien propone una historia que ahonda en los secretos de familia. La trama no plantearía mayores sorpresas si no fuera por la decisión del autor de presentar el abanico de posibilidades que le ofrece la temática a modo de ensayo. Las reflexiones en torno al secreto, la vida conyugal, la posibilidad de saber y de ignorar quedan en boca del protagonista, un hombre de 35 años llamado Juan Ranz, quien narra el proceso mediante el cual los presentimientos de desastres que lo aquejan desde su casamiento desembocan en el descubrimiento de una verdad callada durante más de cuarenta años. De esta manera, la novela se va tejiendo en un entramado rico en repeticiones, donde situaciones planteadas en forma de espejo van haciendo aflorar en el protagonista, pero sobre todo en el lector, el sentimiento de amenaza provocado por hechos sutiles, detectados por Juan y encastrados a medida que avanza el relato.

La historia comienza con una confesión “no he querido saber pero he sabido” (CTB: 11)<sup>1</sup> dice el narrador, y expone el primer hecho que ha descubierto, consecuencia de un suceso anterior que termina por ser parte de una historia familiar macabra, que no juzgará. Lo que no ha querido saber y ha sabido es el suicidio de su tía Teresa, que fue esposa de su padre y hermana de Juana, la madre de Juan. A partir de allí tendrá lugar una concatenación de hechos, como ecos perceptibles para quien preste atención: “Escuchar es lo más peligroso, es saber, es estar enterado y estar al tanto, los oídos carecen de párpados que puedan cerrarse instintivamente a lo pronunciado” (CTB: 102), sentencia el protagonista. Y una vez que la rueda ha comenzado a andar no es posible pararla. Mediante saltos temporales a un pasado reciente primero y remoto después, asistimos a la evolución de una angustia creciente.

“El segundo malestar apareció con fuerza hacia el final del viaje, esto es, solo en La Habana, de donde yo procedo en cierto sentido” (CTB: 24), observa Juan en el segundo capítulo. En este punto presenciamos la conjunción de elementos que luego, de forma espejada, veremos reaparecer en los capítulos siguientes. El protagonista es testigo del encuentro de dos amantes: Miriam y Guillermo, que es un hombre casado. Juan ve desde su balcón a Miriam, quien lo confunde con Guillermo, le hace un gesto de amenaza y avanza hasta que desde el balcón vecino Guillermo la llama. Nuestro testigo

---

1. En este trabajo, se emplearán las siguientes siglas: CTB, *Corazón tan Blanco*; y LFM: *La folie et la mort*. Las citas corresponden a las ediciones mencionadas en la bibliografía.

ocular es ahora auditivo. Juan deduce lo que sucede, llena los silencios con posibles acciones, escucha la voz de esa mujer desconocida hablar: “Tienes que matarla” (CTB: 63) e inmediatamente, el canturreo, una poesía popular cubana con claros vestigios de la cultura africana: “mi abuela cantaba sobre todo las canciones de su propia niñez, canciones de Cuba y de las ayas negras que la habían cuidado hasta los diez años [...] historias tétricas o africanas” (CTB: 67), recuerda. Se trata de “Canción para matar culebras”, de autor anónimo, cuyo estribillo dice: “Mamita, mamita, yen yen, serpiente me traga, yen yen”. El narrador nos cuenta que la canción habla sobre una mujer de clase baja que se casa con un extranjero adinerado. En la noche de bodas, la muchacha advierte a su madre acerca de lo que está sucediendo en la habitación, pero la gran serpiente se justifica: “estamos jugando al uso de mi tierra”. Al día siguiente, la mujer se encuentra con una gran serpiente y las sábanas ensangrentadas.

Lo siniestro, definido como aquella suerte de espanto que afecta a las cosas conocidas y familiares desde tiempo atrás, actúa en este episodio por partida doble. Por un lado, lo conocido esconde algo de temor: “pero mi sobresalto y mi escalofrío eran previos a las frases de Miriam y se debían a la canción, que yo conocía de mucho antes porque esa canción me la cantaba mi abuela cuando era niño, o, mejor dicho, no me la cantaba, pues no era precisamente una canción para niños y en realidad formaba parte de una historia o cuento” (CTB: 64). Por otro, el canturreo prefigura lo que va a ser develado tiempo después. Ambos personajes (el protagonista y la madre del cuento) no pueden saber lo que pasa en la habitación en la que no están, aunque sí puedan escuchar lo declarado, lo inevitable, puesto que como ya se dijo antes, los oídos carecen de párpados.

El canturreo, que luego se repite como un *leit-motiv* secundario, se va replicando en las mujeres de la obra: la abuela del protagonista, su esposa Luisa, Miriam y Berta. Y mezcla la sensación de esperanza del que de manera pasiva incita a actuar, pero también la del que está distraído y es vulnerable. La violencia identificada con lo masculino, que vemos claramente representado en esta serpiente, actúa sobre las mujeres, mientras que ellas, a veces víctimas, reciben esa violencia real: la muerte; o simbólica: el abandono después del sexo, la mentira (es el caso de Miriam y el de Berta, amiga del protagonista, quien anhela tener una relación estable y lo único que consigue son citas a través de correspondencia con hombres que la abandonan más pronto que tarde).

Así, la canción anticipa el final y el cierre del círculo que se inició con el descubrimiento del suicidio de la tía: Ranz padre había matado a su primera esposa cubana (serpiente me mata) para poder estar con Teresa, su segunda mujer, que se suicidó al saberlo. Ranz, el extranjero adinerado, había asesinado a la muchacha porque los labios de otra mujer lo habían incitado sin saberlo.

### **La folie et la mort: reescritura del mito**

Mientras que en *Corazón tan blanco* la canción sirve de puntapié

para destejer la madeja, en *La folie et la mort*, se nos presenta el viaje del héroe por un territorio donde reina la locura, y en esta novela la inclusión del mito servirá de pasaje a “otra realidad”. Ken Bugul dedica su novela a todos los locos del mundo y en una larga enumeración menciona a aquellos que de una u otra manera quisieron cambiarlo, para cerrar con “À nous tous”, haciéndonos partícipes de esa sensación de enajenación. Inmediatamente después, coloca un epígrafe donde nos advierte que “tout est fiction et imaginaire.” El lector queda advertido de que las crudas escenas pertenecen al plano exclusivo de la ficción, aunque bien sabemos hasta dónde la realidad la supera.

El itinerario de nuestra heroína, llamada Mom Dioum, comienza de noche: “il fait toujours nuit. Une nuit noire. Une nuit terriblement noire. Une nuit étrangement noire” (*LFM* : 15). Esta oscuridad simboliza la marginalidad sufrida a partir de su ida a la ciudad y a pesar de los intentos por lograrlo, la mujer nunca podrá salir de ella. Mom Dioum vuelve a su pueblo después de haber tratado de establecerse en la ciudad. Una ciudad que no solo le fue hostil (como luego lo será con su primo y con su mejor amiga), sino que la obligó a humillarse. Lejos del futuro promisorio, Mom Dioum escapa de la prostitución y de una acusación terrible: el asesinato de un albino. Este es el comienzo del viaje.

La protagonista se encuentra con su amiga Fatou antes de tomar una gran decisión “—Fatou, je veux me tuer pour renaître [...]. J’ai déjà pris ma décision avant de t’en parler. Je ne reviendrai plus. Un jour tu comprendras pourquoi” (*LFM*: 28). Desaparece y la vemos buscándose a sí misma, intentando volver a sus raíces. Recurre a una práctica tradicional que se realiza sin anestesia y que consiste en tatuar los labios de las mujeres golpeando sobre la zona de la boca con una aguja. Para Mom Dioum, “c’était une épreuve initiatique fondamentale” (*LFM*: 39). Sin embargo, el dolor durante la práctica es insoportable y ella no puede tolerarlo. Escapa, ahora marcada a la mitad, se ha vuelto indigna de sus raíces. Y en ese acto deja afuera la última posibilidad de verse integrada, de volver a formar parte.

Al final de la huida, “un homme beau et affable” (*LFM*: 119), también extranjero, a quien no le importa la marca de Mom Dioum, le dará asilo. Este personaje cuida, protege a la protagonista, siempre remarcando que ella no puede irse de su lado, puesto que “les gens se moqueront de toi, riront de toi” (*LFM*: 120). La vuelve vulnerable, circunscribiéndola al hogar y asegurando de ese modo la presencia de Mom Dioum, dependiente ahora de él puesto que es su esposa. Los roles femeninos y masculinos quedan establecidos y determinados: la mujer está subsumida al varón.

Hasta ese punto la novela, aunque inclasificable en su estilo que abunda en frases que recuerdan más a los versos que a la prosa, tiene un tinte realista. Todo el viaje del personaje principal es narrado por una voz cuasi omnisciente, es decir, una voz que tiene una visión parcial de la historia, que acompaña y que por momentos parece hablarles a los personajes. Los juicios de valor emitidos se asemejan a los de una especie de creador que observa su creación moverse en el escenario preparado. Sin embargo, y en consonancia con la búsqueda de lo tradicional, Ken Bugul recurre a la inserción de un mito tradicional africano, cuya protagonista será Mom Dioum.

La joven en su patio asoleándose escucha las voces de los habitantes del tamarindo, las cuales le confiesan que en realidad su marido es un monstruo terrible, que tiene cuerpo de serpiente y echa fuego por la boca: “Tous les jours il va dans la forêt, redevient une bête sauvage et en rentrant, il se déguise à nouveau en être humain” (*LFM*: 124). Las voces le advierten que la única intención que él tiene es comerla y que piensa hacerlo ese mismo día. La única solución será volver a escapar. Siguiendo la estructura de los relatos tradicionales, tres voces responderán por ella para hacerle ganar tiempo en la huida, tres piedrecitas serán sus atributos, y serán a su vez transformadas en fuego, en océano y finalmente, en caballo. Quien salvará a la protagonista será Ninki-Nanka, otra serpiente de tamaños descomunales, protectora de la ciudad donde Mom Dioum ha llegado. El nuevo paradero de Mom Dioum es “un village endormi” (*LFM*: 129) y allí ella es identificada como una loca, rol que ella preferirá antes que el lugar de extraña, de no perteneciente a ningún lugar.

El mito marca el quiebre de la narración: todo lo que se desencadena después no estará relacionado con la esperanza sino con la muerte, esta huida es un camino hacia ella. Uno solo parece ser el camino: o aceptar ser devorada por el hombre o morir, pero esta vez no para renacer sino para purificar su memoria y su locura, como le sucederá cuando Yaw, personaje que primero parece surgir de un sueño pero que luego se encuentra con ella en el hospicio, termine por ahorcarla.

### **A modo de cierre**

Las novelas analizadas incluyen en su estructura la narración del mito africano del marido protector y poderoso detrás del cual se esconde una serpiente. En ambas novelas, esa inclusión sirve para anticipar el final, como prefiguración en *Corazón tan blanco* y como una analogía en *La folie et la mort*.

En la novela de Marías, la cultura afrocubana aloja en su seno la historia familiar del protagonista. Todas las sensaciones de malestar que él ha comenzado a sentir luego de su boda llegan a su punto culminante en el momento en que él identifica el canto que ha oído y la historia de la serpiente. Estos ecos de su verdadera historia terminarán de resonar una vez que la verdad haya sido escuchada, aunque por parte del narrador ese deseo haya sido implantado.

En la *Folie et la mort*, los ejercicios de poder de los cuales ha sido víctima la protagonista se ven reflejados en la presencia de ese monstruo que, mostrando una máscara, la máscara que toda la sociedad lleva, ha engañado a la joven para arrastrarla a una muerte simbólica.

Tanto Javier Marías como Ken Bugul han logrado que el lector los acompañe en ese clímax que no decrece hasta llegar a cerrar, de la mano de una escritura perfectamente armada, la verdadera historia detrás de lo no dicho.

**Obras citadas**

BUGUL, K. (2001). *La folie et la mort*. París, Présence Africaine.

MARÍAS, J. (2007). *Corazón tan blanco*. Buenos Aires, Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara.

#### **IV. LOS PUENTES DEL ARTE**



## La pintura en Pierre Michon y Pablo Montoya

ALBERTO BEJARANO

Instituto Caro y Cuervo

*otrasinquisiciones@hotmail.com*

### Palabras clave

literatura colombiana - Borges - biografías imaginarias

### Resumen

En este trabajo exploramos la relación entre literatura y pintura a través del estudio de dos obras representativas del escritor francés Pierre Michon y el colombiano Pablo Montoya. El propósito es rastrear las influencias borgeanas en las biografías imaginarias de pintores.

Roger Chartier plantea que el género de la biografía imaginaria inventado por Marcel Schwob, prolongado por Borges y por Bolaño, entre otros, insiste en preguntarnos cómo hablar de los libros que no se han escrito (para Pierre Bayard, de los que no se han leído, contracara de la misma pregunta, con otro énfasis), para llevarnos a un plano hiperborgeano de la conjetura en el que el espacio vacío (o suspensión) de lo ausente, lo mutilado, ocultado, traspapelado, extraviado o destruido, le permite al escritor (y al lector) reinventar la historia, desde los márgenes.

El escritor francés Pierre Michon (1945) y el colombiano Pablo Montoya (1963) son nuevos continuadores de este género. Desde *Vidas minúsculas* (1984), Michon ha ahondado en estas búsquedas. Lo mismo puede decirse de Montoya desde *La sed del ojo* (2004). Conjeturar no equivale a especular sin fundamento ni a ofrecer una especie de asociación de ideas arbitraria a partir de ideas superficiales. Por el contrario, el arte de la conjetura que practican Michon y Montoya tiene que ver con investigaciones históricas que sustentan sus búsquedas estéticas, con el refinamiento de su mirada como escritores en torno a la pintura y, finalmente, con una forma de desviación del punto de vista que nos permite pasar de la historia monumental a la microhistoria. Podríamos decir que los dos escritores asumen

plenamente la idea de que la historia es más lo que oculta que lo que revela, que la gran historia retrata para fijar, mientras que el arte retrata para mover. Para Montoya, Michon “intenta llegar a los misterios de la creación artística de pintores, como Van Gogh, Watteau y Goya, desde una serie de voces que testimonian sobre el itinerario de aquellos destinos únicos en la historia de arte” (2013: 109).

Michon y Montoya se preguntan por la forma en que el mundo es (re)presentado en la pintura, particularmente a través de la luz. El denominador común de sus obras radica en comprender la luz como un dispositivo misterioso (poético en el sentido de Bachelard) en el que los hombres se enfrentan a lo desconocido, bien sea en escenarios naturales o en la contemplación de la pintura y del oficio del pintor; dicha búsqueda apunta a generar instantes de introspección en los personajes y en los lectores. La preocupación por la luz en los estudios de estética moderna y contemporánea comienza con la visionaria teoría del color de Goethe (1810), en la que el poeta alemán sentó las bases de una relación de carácter misterioso (poético) con la realidad, a través del estudio y contemplación de la luz como mecanismo de reflejo, relieve y reverberación del mundo en el sujeto y viceversa. Esta intuición poética de Goethe fue retomada y profundizada por Schopenhauer y Nietzsche, con el fin de definir la estética como una forma de revelación espiritual que constituiría lo que Eduardo Subirats llama “conocimiento artístico”, como una alteración, crítica y separación radical del *Aufklärung* (esclarecimiento) propio de la modernidad.<sup>1</sup> Dicha intuición poética sería más bien del orden de una *Aufgehoben* (suspensión/suspensión) como una contemplación abierta del mundo que nos sitúa siempre en una visión fragmentaria del mundo y no en la obsesión por la síntesis racional. Goethe lo definió en estos términos:

busqué por tanto fuera del arte poético un lugar en el que lograr alguna comparación y aquello que pudiera traducir y juzgar desde una cierta distancia lo que me confundía desde la cercanía. Para alcanzar esta meta no había sitio mejor al que dirigirse que a las artes plásticas [...]. En solitarias horas del pasado, estuve muy atento a la naturaleza, tal y como ella se muestra como paisaje y, dado que desde la niñez en adelante había frecuentado los talleres de los pintores, hice intentos por transformar en una imagen, se diera bien o mal, lo que se me aparecía en la realidad; hacia ello, así como hacia aquellas cosas de la naturaleza que me resultaban ligeras y cómodas, sentía un impulso enorme para el que en realidad no tenía ningún talento [...]. Es decir, cuanto menor era el talento natural que se me había dado para las artes plásticas, más buscaba yo leyes y reglas; le prestaba más atención a lo técnico de la pintura que a lo técnico del arte poético: y es que ¡cómo se busca satisfacer mediante el entendimiento y la comprensión aquello que la naturaleza ha dejado incompleto en nosotros!” (2008: 283).

---

1. Notas tomadas en el Seminario de “Estética alemana” dictado por el Profesor Subirats entre el 31 de agosto y el 4 de septiembre de 2015 en el Instituto Caro y Cuervo.

## Miradas a Michon

Michon es un exponente representativo de la literatura francesa contemporánea, con una extensa obra que reúne varios géneros y estilos, de la novela al ensayo, pasando por la errancia propia de poetas como Rimbaud, Artaud y Michaux (a quienes además ha dedicado varios trabajos). Sus preocupaciones estéticas se dirigen a explorar los puntos de contacto entre la escritura (con una evidente sensibilidad por la poesía en los dos casos) y las artes en una mirada caleidoscópica que trascienda los géneros y los marcos habituales de los cánones y las clasificaciones literarias de las obras y los autores. Le interesa ver (aprender a ver) la naturaleza, sus movimientos, sus oscilaciones y sobre todo sus silencios (de allí el interés que ambos le consagran a la música en sus obras, algo también compartido por Montoya). Por su parte, el escritor colombiano Pablo Montoya, alejado de los tópicos característicos de la literatura colombiana de los últimos treinta años, –ligada en buena parte al fenómeno de la mal llamada “sicaresca” que ha dominado buena parte de la producción nacional<sup>2</sup> ha construido gradualmente una obra singular que transita por otros caminos y preocupaciones estéticas.

En el caso de las dos novelas que hemos elegido, el espacio vacío al que hemos aludido rastrea las vidas minúsculas de pintores y obras en la sombra, con el fin de mostrarnos/confrontarnos con las huellas inciertas de visiones del pasado que se han desvanecido en el tiempo. Para Michon, el espacio vacío está en el cuadro y en la vida del pintor François Corentin, quien pintó *Los Once*, un cuadro de los once miembros del Comité de salvación pública en 1794, que estuvo en el Louvre y desapareció. La novela enfrenta no solamente el espectro de lo posible, sino la influencia de un relato que le dio una connotación de terror completa al cuadro: la descripción hecha por el historiador Jules Michelet. Michon desmonta el carácter de prueba, de documento histórico de Michelet y nos muestra cómo se trata de un relato hipersubjetivo del historiador.

La pregunta de Michon es cómo ver *Los Once* por fuera del relato instituido por la voz autorizada del historiador Michelet. El procedimiento de Michon consiste en taladrar el discurso oficial del historiador, abriendo grietas en su vida y obra, para develarnos hasta qué punto su visión es ficcional y subjetiva. ¿*Los Once* solo puede verse desde el punto de vista del Terror? ¿Acaso Corentin fue solo un testigo pasivo que registró un acontecimiento histórico? ¿Qué otras huellas podemos rastrear en el pintor y sus dilemas que no se resuelven exclusivamente en ser una síntesis del terror?

Es posible que Michelet llevara mucho sin ver el cuadro grande del Louvre: sabido es que ese cuadro lo asustaba; recordaba en demasía el choque que había notado al verlo por primera vez, lo evitaba cuando estaba en su ma-

---

2. “La literatura colombiana de los años noventa y de comienzos del siglo XXI merece un estudio que analice la forma como un país que se pierde en el caos de la violencia, sobrevive en un ambiente cultural que cada día es re-evaluado por los escritores en forma diversa y original” (Ponce, 2002: 3).

no, lo elogiaba y lo aborrecía, lo idolatraba de lejos. Por lo demás, cuando en 1852 puso por escrito su visita y su visión de 1846 en San Nicolás, estaba en Nantes, en la punta del Loira, no a la orilla del Sena que sustenta a *Los Once*. Así que, en la escena de la sacristía, vivida en 1846, escrita en 1852, lo describe de memoria y lo falsifica, quizá de buena fe, o con esa perversidad de cura enemigo de los curas que le conocemos. Y en esa falsificación, en esa reconstrucción de la memoria, en las famosas doce páginas, pues le aplica al cuadro grande lo que vio, lo que imaginó y apañó aquel día... vio en él una sagrada cena laica, específica, aquella en la que siguen sacrificando esforzadamente el pan y el vino en ausencia de Cristo...vio y vio bien, que era una auténtica cena sagrada, es decir, en once hombres separados un alma colectiva y no una simple colección de hombres (Michon, 2010: 130).

La propuesta de Michon nos sugiere que si no tenemos en cuenta las condiciones de posibilidad, el contexto y las circunstancias personales del narrador, en este caso Michelet, estamos inclinados a creer como una verdad incuestionable, el veredicto de su Historia, el juicio incuestionable sobre los once, el terror y la revolución...

¿En qué piensa caballero, delante de ese cristal grande, de ese reflejo tras el que hay figuras en pie que miran en su dirección? Usted es de los que leen, caballero, es de las Luces también a su manera y, por consiguiente, conoce algo a esos hombres de detrás del cristal, le hablaron de ellos en el colegio y en los libros; y, además, inmediatamente antes de entrar en la sala cuadrada del primer piso de este pabellón de flora en donde están *Los Once* y ningún cuadro más, anduvo meditando en la antesalista explicativa en cuyas paredes hay gráficos, recordatorios, reproducciones, detalles aumentados, informaciones biográficas de los hombres de detrás del cristal (Michon, 2010: 52).

## Miradas a Montoya

En el caso de Montoya, *Tríptico de la infamia* es la historia de tres pintores europeos en América en el siglo XVI, Le Moyne, Dubois y De Bry. Nos concentraremos en el primer apartado de la novela, sobre Le Moyne. La historia describe la expedición a América de Laudonnière, bajo el reinado de Carlos IX, para establecer una colonia de protestantes en el nuevo mundo. En ella encontramos al pintor Le Moyne, quien descubre al otro, al salvaje, al bárbaro, desde su mirada de pintor, desde su asombro, y no desde el juicio moral. Se pregunta por el uso y sentido de las pinturas en los cuerpos de los indígenas, por sus tatuajes.

Le Moyne empezó a entender el significado de los colores. En la paleta indígena, el rojo era el color protagonista. Se destinaba a los párpados, coronaba la nariz, ampliaba la frente, volvía más dedálicas las orejas y más provocativos los labios. Se amalgamaba a las pieles de los indios, que eran amarillentas o cetrinas. El rojo parecía ser el matiz de la seducción y la

protección, de la rabia, la pasión amorosa y el prestigio. Estaba ligado a la vida y a la muerte. Pero así avanzara en el conocimiento de estas significaciones, el pintor intuía que lo esencial de los tatuajes permanecía muy lejos de su comprensión (Montoya, 2015: 53).

Las preguntas de Montoya comparten la preocupación de Michon por los personajes grises de la historia, por aquellos que no son considerados héroes o epígonos de su tiempo y de su sociedad. Para Montoya, por ejemplo:

Personajes grises los de Michon. Hay una coloración en sus atmósferas vinculada con aquella que teje a los jugadores de cartas o a las hogareñas mujeres de Paul Cézanne. En apariencia impertérritos, pero campos baldíos donde crecen las pasiones. Aplastados por la monotonía y la orden secular de nacer, trabajar y morir, pero inevitablemente inclinados al delirio (Montoya, 2013: 104).

Al igual que en Michon, vemos una confrontación con los saberes y discursos establecidos en la época, en este caso sobre lo racial. Le Moyne, a través de la observación y la experimentación con la pintura, se interroga sobre el lugar y la definición de lo indígena asociada a la bestialidad...

Le Moyne pensaba, cada vez que observaba a los indios, si en esa desnudez había algo que tuviera que ver con la inferioridad, la bajeza y la bestialidad. La Caille hablaba de primeros hombres, se remitía a la edad de oro de Heliodoro, pensaba en Adanes y Evas primordiales. En sus aseveraciones letradas siempre surgía una balanza en donde el vicio y el legado combatían contra la virtud y la inocencia. Otras opiniones eran proclives a una conmiseración candorosa, y ahí estaba la de Laudonnière; y aquí aparecían los pastores que en sus prédicas proponían una necesaria evangelización a partir del canto de los salmos. Le Moyne, en la medida en que asistía a la factura de las pinturas corporales, iba desprendiéndose de estos prejuicios. No podía haber bajeza en hombres que desconocían la relatividad de ese concepto. Tampoco era apropiado apoyarse en el vínculo con las bestias porque los indios justamente se depilaban el cuerpo y se pintaban, entre otras cosas, para diferenciarse de los animales. ¿Qué bestia era capaz de tomar con las patas una raíz humedecida y hacer con su pigmento un diseño en el lomo de uno de sus congéneres? (Montoya, 2015: 55).

Sin embargo, en Montoya hay un aspecto que lo diferencia de Michon. No le interesa solamente esbozar una confrontación histórica de los saberes, sino que defiende el poder del arte para nombrar, renombrar o desnombrar las palabras y las cosas. Hay un componente aún más político en el escritor colombiano, en el que lo americano como desamparo es una forma de resistencia (ya no de encantamiento, a diferencia por ejemplo de William Ospina). En la reciente película colombiana, *El abrazo de la serpiente* (nominada al Oscar como mejor película extranjera), observamos algo similar: hay una confrontación de saberes entre lo occidental que busca extraer co-

nocimiento para fines científicos e industriales, frente a la relación espiritual y comunitaria, pero ante todo lo que vemos es el profundo desamparo del último indígena de su tribu.

En Montoya y Ciro Guerra, al igual que en la obra del pintor colombiano, indígena inga del Putumayo, Carlos Jacanamijoy, las imágenes de la selva no buscan simplemente llevar a la admiración por la exuberancia de la selva, sino a explorar formas del misterio que nos confrontan con las visiones aparentemente salvajes ligadas a lo psicodélico.<sup>3</sup> En la pintura de Jacanamijoy, por ejemplo, vemos una evolución del rojo al gris, de los colores intensos que caracterizaron su pintura durante dos décadas, a un vaciamiento progresivo hacia el negro y la penumbra.

Una de las páginas más inquietantes y reveladoras de Montoya nos muestra la escena en que Le Moyne pinta (figurativamente) en el cuerpo del pintor indígena Kututuka, mientras que este pinta al europeo de forma no figurativa. Al final Le Moyne comprende que: “saberse pintado de ese modo le hacía pensar que era como si él mismo fuese una representación vital de lo incógnito. Por fin él mismo era una pintura”. (Montoya, 2015, 81)

### A modo de cierre

En el campo cada vez más amplio de la literatura comparada contemporánea, escritores como Michon y Montoya exploran nuevas formas de interacción entre literatura y otras artes, en este caso la pintura, y a la vez, le proponen al lector un diálogo crítico sobre la relación entre historia y ficción. Más que recrear una supuesta historia más o menos verídica, confrontan las verdades instituidas por historiadores como Michelet o por cronistas como La Caille. En ese sentido, el valor de *Los Once* no se basa solamente en el estilo de Michon, en la prosa poética, en la manera como nos habla de pintura, sino en la conmoción que produce la grieta que abre en nosotros a la hora de ver un cuadro y, sobre todo, uno que no existe o que ya no existe. Por su parte, Montoya desmonta el carácter civilizador del encuentro de dos mundos, y despojando del buen salvaje, nos permite ver desde el asombro de un pintor, las formas de vida inmanentes de los indígenas. En los dos casos podríamos decir que el arte, la mirada, ocupa un lugar central y renovador que desterritorializa la historia y los saberes que se desprenden de ella, homogeneizantes, y dan pie a la heterodoxia, a la heterotopía, que nos permite pensar las vidas como el espacio de lo posible, de la conjetura que nos lleva a reescribir la historia desde sus márgenes.

---

3. El único reparo que le haría a la película es justamente haber optado por una resolución mística de carácter cromático ligada más a Oriente y al rock de la década del setenta, desaprovechando la opción original que culminaba con la pintura de Jacanamijoy.

## Obras citadas

- GIRALDO, E. (2006). *Literatura y arte*. Medellín, Comfama.
- GIRALDO, L. (1990). *La novela colombiana ante la crítica (1975-1990)*. Bogotá, Javeriana.
- GOETHE, J. (2008). *Paisajes*. Madrid, Círculo de bellas artes.
- MICHON, P. (2010). *Los Once*. Barcelona, Anagrama. Traducción de M.T. Gallego Urrutia.
- MONTOYA, P. (2015). *Tríptico de la infamia*. Bogotá, Random House.
- \_\_\_\_\_. (2013). *Un Robinsón cercano*. Medellín, Eafit.
- PONCE DE LEÓN, G. (2002). “Panorama de la novela colombiana contemporánea”. En: *Mujer, erotismo, mito, utopía y héroe contemporáneo en Álvaro Mutis*. Bogotá, Universidad Javeriana.
- RESTREPO, J. (2007). “Réquiem por un fantasma”. *Revista de Estudios de literatura colombiana*, Colombia, N° 20, pp. 127-132.



## La destinée littéraire de Gustave Moreau entre l'esthète et le dilettante

VALERIA CASTELLÓ-JOUBERT  
Universidad de Buenos Aires  
Universidad Nacional de San Martín - CIF  
*castellojoubert@gmail.com*

### Mots clés

Huysmans - Renan - goût

### Résumé

Après le Salon de 1880, l'œuvre de Gustave Moreau a subi des appropriations et des transpositions successives de la part de poètes et d'hommes de lettres devenus critiques et connaisseurs d'art. La destinée littéraire des tableaux de Moreau est due, dans une large mesure, à la situation de l'art à l'ère de sa spiritualisation, quand, paradoxalement, parler d'art était à la portée de tout le monde. Entre spiritualisation et consommation, deux figures se dressent à l'horizon de la démocratisation de l'art : l'esthète et le dilettante. Le but de ce travail est de préciser leur contour dans l'affrontement de Joris-Karl Huysmans à Ernest Renan à propos de l'œuvre de Moreau.

Après le Salon de 1880, l'œuvre de Gustave Moreau a été l'objet d'appropriations et de transpositions successives de la part de poètes et d'hommes de lettres devenus critiques et connaisseurs d'art. En empruntant le concept anglais des « *sisters arts* », expression qu'il a traduite en français comme « arts jumeaux », Peter Cooke a analysé ce phénomène et a interrogé la spécificité de la littérature et de la peinture par rapport à Moreau, peintre d'histoire, autant que « peintre-poète » (Cooke, 2003 : 15).

Or, il est également indéniable que la destinée littéraire des tableaux de Moreau est aussi due, dans une large mesure, à la situation de l'art à l'ère de sa spiritualisation, quand, paradoxalement, parler d'art était à la portée de tout le monde. L'art se balade en ville et salue les passants, se lamente le peintre américain James Abbott McNeill Whistler en 1885. La banalisation de l'art, soit son irruption dans la vie quotidienne de la bourgeoisie, est le

fondement et la contrepartie de l'esthétisme *fin-de-siècle*. D'après Theodor Adorno (2011: 26), le processus de spiritualisation de l'art a stimulé « la rancune des exclus de la culture » et a établi « le genre de l'art de consommation », poussant les artistes à une spiritualisation de plus en plus implacable. Entre spiritualisation et consommation, deux figures se dressent à l'horizon de la démocratisation de l'art : l'esthète et le dilettante disputent de la suprématie du goût. Le terme « esthète », selon l'histoire qu'établit Jacques Lethève (1964), s'inscrit vers 1880 dans le champ lexical du mot « artiste » qui, dès 1820-1830, désigne la personne consacrée à l'Art (437), « qui se fait de la vie une conception *artistique* » (437). Cet artiste –littérateur, peintre, musicien, ou tout simplement amateur– est « naturellement séparé du vulgaire et du bourgeois » (437). La fin du siècle, confrontée à la richesse sémantique du mot « artiste », produisit des désignations alternatives ou simultanées : *dandy*, *dilettante*, *décadent*, *déliquescent* (438). Emprunté à l'anglais *aesthete*, c'est dans ce contexte terminologique qu'apparaît *esthète*, « mais au moment où l'on cherche une dénomination commune » (438). L'ambition de saisir dans un seul terme toutes les nuances –ou presque toutes– décline *esthète* en quatre sens : 1) homme adorant l'idéal, le beau émacié et maladif mis à la mode par les peintres préraphaélites, au point de mépriser ce qui n'est pas assez *esthétique* à ses yeux. L'emploi du mot francisé, dans ce sens 1, et l'anglais *aesthete* coexistent; 2) *esthète* et son synonyme *esthétique*, employé aussi comme adjectif, s'appliquent non sans ironie ou moquerie, tant à des hommes qu'à des femmes, pour dénoncer à la fois leur anglomanie et leur manque de goût; 3) théoricien des lettres, sens dû notamment à Jules Laforgue et à Charles Morice, qui aime l'art et vit pour l'art (443); 4) complémentaire du sens n° 3 et « nettement francisé », le sens n°4 « désigne un genre d'homme propre aux dernières années du XIXe siècle » (443). Proche de *dilettant*, pourtant récusé par ceux qui estiment que « le véritable esthète se soucie comme une guigne de la société et préfère encore les spectacles offerts par l'art à ceux de la vie » (443).

Le but de cette communication est de préciser leur contour dans l'affrontement de Joris-Karl Huysmans à Ernest Renan à propos de l'œuvre de Moreau. Ma démarche comprend deux parties : je m'occuperai premièrement des considérations de Huysmans et de son double critique, l'esthète des Esseintes, héros de *À rebours*, roman paru en 1884, sur Moreau et son art; ensuite, je traiterai du salon du dilettante, en tant que manifestation de son esprit, tel que Paul Bourget le définit –ou plus justement, « l'indéfini », oserais-je dire– dans le portrait qu'il donne de Renan dans son premier essai de « Psychologie contemporaine », publié en 1882. Pour conclure, je m'arrêterai brièvement sur la réplique que quelques années plus tard, dans *Certains* (1889), Huysmans adresse à Renan et à Bourget.

### Moreau et l'esthète dans *À rebours* de Huysmans

Le projet huysmansien d'affranchir l'œuvre d'art du paradigme formel réaliste et naturaliste parcourt la spiritualisation sur deux voies : 1) l'œuvre d'art doit permettre l'accès à des époques et des lieux lointains afin

de nous soustraire de la désagréable vie contemporaine ; 2) l'œuvre d'art doit être pure et essentielle, « quintessence », « concentré » et « osmazome ». Dans ce projet, la critique d'art joue le rôle de catalyseur des attributs et des conditions esthétiques qui assureront le surgissement d'un art symbolique.

Huysmans a contribué au déferlement de proses et de poèmes issus de la transposition littéraire des images de Moreau, mais avant lui Émile Zola avait déjà consacré au peintre un assez long commentaire dans son *Salon de juin 1876*, paru dans le journal russe *Le Messager de l'Europe* :

J'aurai noté toutes les curiosités de la peinture moderne quand j'aurai traité de Gustave Moreau, que j'ai gardé pour la fin comme étant la plus étonnante manifestation des extravagances où peut tomber un artiste dans la recherche de l'originalité et la haine du réalisme. Le naturalisme contemporain, les efforts de l'art pour étudier la nature, devaient évidemment appeler une réaction et engendrer des artistes idéalistes. Ce mouvement rétrograde dans la sphère de l'imagination a pris chez Gustave Moreau un caractère particulièrement intéressant. Il ne s'est pas réfugié dans le romantisme comme on aurait pu s'y attendre [...]. Non, Gustave Moreau s'est lancé dans le symbolisme. [...] Quelle valeur un tel art peut-il avoir de nos jours ? C'est une question à laquelle il n'est pas facile de répondre. J'y vois, comme je l'ai dit, une simple réaction contre le monde moderne. Le danger qu'y court la science est mince. On hausse les épaules et on passe outre, voilà tout (1959: 187-188).

Si nous inversons le jugement que Zola porte sur les tableaux de Moreau, nous reconnaitrons sans peine les prémisses de la critique qu'en fait Huysmans. Il ne serait donc pas hasardeux de signaler que c'est à rebours de l'avis du maître naturaliste –mais tout en conservant ses termes– que Huysmans trace ses propres coordonnées critiques. Le projet esthétique huysmansien d'avant la conversion tient presque entièrement dans ce passage de Zola. Huysmans s'engage dans « ce mouvement rétrograde dans la sphère de l'imagination », conçoit son héros des Esseintes, à l'instar du peintre extravagant, et dégoûté par le réalisme, se lance dans le symbolisme, à la recherche d'un art original, idéal et spirituel.

Dans le *Salon officiel en 1880*, que Huysmans publie dans *La Réforme* entre le 15 mai et le 1er juillet, et qui sera repris trois ans plus tard dans le volume *L'Art moderne*, Moreau apparaît comme « un artiste extraordinaire, unique » (1902 : 152). Son art personnel et nouveau déconcerte au premier abord car « ses toiles ne semblent plus appartenir à la peinture proprement dite » (1902 : 153). Nous voilà donc au point de départ de la métamorphose que subit Moreau par la critique de Huysmans et qui décidera de sa destinée littéraire : « La seule analogie qu'il pourrait y avoir entre ces œuvres et celles qui ont été créées jusqu'à ce jour n'existerait vraiment qu'en littérature » (1902 : 153).

Cette sentence qui fait déborder les toiles de Moreau du champ de la peinture afin qu'elles prennent pied dans celui de la littérature est le raccourci menant aux multiples transpositions littéraires des tableaux de Moreau. Huysmans s'y essaie sans délai avec les micro-récits de *Salomé*,

*Hélène et Galatée*, qu'il envisage comme autant de poèmes en prose. Car loin de s'en tenir à la « promenade » du critique d'art il expérimente sur la forme des genres en les hybridant. Ceci aboutit, en 1884, à son roman *À rebours*, où les micro-récits de la critique d'art, poèmes en prose, sont inclus dans le cadre d'une narration fictionnelle.

Saturé de la pseudo-transparence de la « maison de verre » du naturalisme zolien, Huysmans se fixe l'objectif de mélanger et de confondre toutes les formes d'écriture, pour qu'il n'y ait plus de soumission d'un genre par un autre. La critique des tableaux de Moreau que Huysmans réalise depuis le point de vue de Des Esseintes constitue l'expérimentation formelle d'une hybridation générique qui vise l'autonomie du discours critique par sa fictionnalisation, ainsi que la recherche d'une quintessence de la prose poétique, inscrite dans le sillon de la poésie mallarméenne. Huysmans se propose de briser la mimésis de la fiction naturaliste, tout en élargissant les compétences du romancier, qui devient de ce fait critique d'art et poète.

La résidence de Des Esseintes, tapissée pour couper tout lien avec l'extérieur, est le locus narratif opposé à la maison de verre zolienne : « un intérieur confortable et paré néanmoins d'une façon rare », « une installation curieuse et calme, appropriée aux besoins de sa future solitude » (1884 : 17). La disposition même de ces pièces relève de l'imaginaire architectural du roman gothique. Je crois même qu'il s'avérerait difficile d'en tracer le plan, soit parce que l'information fournie par le narrateur est déficiente, soit parce qu'elle est inconsistante. Il y a, par exemple, une salle à manger reliée au cabinet par un « corridor capitonné, hermétiquement fermé », qui est « insérée dans une pièce plus grande » (1884, 26)<sup>1</sup>. Or, le narrateur propose un plan du rez-de-chaussée qui contredit la disposition « gothique » des pièces : elles sont décrites, au chapitre 5, comme attenant les unes aux autres dans le sens de la longueur, en deux faces de quatre pièces chacune (1884 : 80-81).

La fonction que remplit Moreau, présenté dès le chapitre V comme l'artiste entre tous dont le talent est le plus ravissant, est celle d'assister, voire de parrainer, des Esseintes dans son avènement comme esthète. Ceci est explicitement formulé au chapitre VII : sous l'action des tableaux de Moreau qui ornent le salon, son « côté plastique » s'accroît, au détriment du « côté abstrait ». Ainsi, le « sens artiste » de Des Esseintes s'épanouit sous l'influence de Moreau. Mais Huysmans pousse encore le rapport entre les deux en identifiant des Esseintes à Moreau par le biais des mêmes attributions : désintérêt pour la vie contemporaine, besoin d'enfermement mystique ou religieux, penchant pour la rêverie contemplative. L'esthète atteint de cette façon le sommet de son accomplissement. Le processus d'assimilation à Moreau du personnage névrosé et excentrique résulte aussi du choix, du tri, de la sélection affirmative des œuvres d'art valorisées et du rejet concomitant de celles qui sont méprisées. Autrement dit, la quintessence voulue pour la littérature, dont le poème en prose est l'osmazome, est de même recherchée pour l'esthète : des Esseintes n'en finira jamais de raffiner. *À rebours*,

---

1. Voir la description que le narrateur donne des pièces du rez-de-chaussée qu'il occupe exclusivement, l'étage ayant été complètement cédé aux domestiques, au chapitre V (1884: 80-81).

écrit Huysmans à Paul Bourget en 1883, est un « livre sur le raffinement » (Brunel, Guyaux, 1985 : 177). Et sur le raffinage, pourrions-nous ajouter.

### **Moreau dans le salon du dilettante**

Un célèbre tableau de Moreau, la *Galatée* exhibée en 1880, orne le salon d'Ernest Renan, le dilettante. Voici la description qu'en fait Bourget :

Une aquarelle de Gustave Moreau, posée sur un piano, représente la Galatée Antique : si frêle et si jeune, et abandonnant son corps d'ivoire sur un lit d'algues merveilleuses, la nymphe repose dans la fraîcheur de sa grotte. Le Polyphème monstrueux, accoudé à l'entrée, contemple avec une infinie mélancolie la créature aimée, tissée d'une chair quasi immatérielle, quand il est pétri, lui, de l'épais limon, si menue et suave, quand il est, lui, le géant des forges souterraines. Et l'œil de son front s'ouvre étrangement et les paupières de Galatée s'abaissent ingénument... [...] Un portrait peint par Bonnat, dans une manière solide comme la science et vraie comme la réalité, domine cette aquarelle; et de-ci, de-là, c'est sous les vitrines, c'est sur les tables, c'est sur les étagères, une profusion de bibelots exotiques ou anciens [...] (1882: 252).

Du point de vue « plus spécialement psychologique » de Bourget, les « hasards de la destinée » ont conduit Renan « à représenter à un haut degré deux ou trois états de l'âme, particuliers à notre XIXe siècle finissant » (1882: 234), dont le dilettantisme, qu'il définit comme « une science délicate de la métamorphose intellectuelle et sentimentale » (1882: 246). C'est de l'esprit de décadence que Bourget dégage la nonchalance dilettante. En effet, d'après sa formule devenue célèbre, selon laquelle l'esprit de décadence est un esprit de fragmentation, de désagrégation des parties, le fragmentaire habilite le déplacement du goût qui se porte indifféremment sur un objet et sur son opposé, sans se fixer sur aucun ni ressentir de contradiction. Le dilettantisme « est une disposition de l'esprit [...] qui nous incline tour à tour vers les formes diverses de la vie et nous conduit à nous prêter à toutes ces formes sans nous donner à aucune » (1882: 245). Cette condition protéiforme du dilettante va à l'encontre de l'ambition de Huysmans de signaler Moreau comme label d'exclusivité et de raffinement du goût. Le fait de retrouver la *Galatée* à laquelle il avait consacré en 1880 un de ses plus beaux micro-récits –ou poèmes en prose– dans le salon du dilettante, de celui dont la doctrine consiste en la « négation de la religion, négation de la société, négation de la science et négation de l'art, en d'autres termes, athéisme et barbarie » (Hello, 1859: 5) ne fait qu'aiguiser le rejet de Huysmans envers toutes les formes de démocratisation de l'art, qui risque de mourir.

Voici le micro-récit de la *Galatée* du Salon de 1880, qui est repris dans l'*Art moderne* en 1883, mais exclu d'*À rebours* :

La grotte est un vaste écrin où, sous la lumière tombée d'un ciel de lapis,

une flore minérale étrange croise ses pousses fantastiques et entremêle les délicates guipures de ses invraisemblables feuilles. Des branches de corail, des ramures d'argent, des étoiles de mer, ajourées comme des filigranes et de couleur bise, jaillissent en même temps que de vertes tiges supportant de chimériques et réelles fleurs, dans cet antre illuminé de pierres précieuses comme un tabernacle et contenant l'inimitable et radieux bijou, le corps blanc, teinté de rose aux seins et aux lèvres, de la Galatée endormie dans ses longs cheveux pâles ! (1902 : 154-155).

Huysmans, lors de la composition du chapitre V en 1882, ne l'inclut pas car des Esseintes ne pourrait pas posséder une aquarelle qui était exposée dans le salon-musée du dilettante, à la vue de ses nombreux visiteurs. En revanche, il rend son héros possesseur des « deux chefs-d'œuvre » de Moreau : *Salomé dansant devant Hérode* et *L'Apparition*, exposés en 1876. Mais il s'agit surtout d'un parti pris esthétique et non d'une question de vraisemblance romanesque : Huysmans forge la figure de l'esthète dans l'ambition de manifester sa supériorité éthique et esthétique par rapport au dilettante incapable de trier, de sélectionner, de critiquer, de porter un jugement sur une œuvre d'art.

La raison qui mène Bourget à justifier la volubilité du dilettantisme à la Renan est la même qui pousse l'esthète Des Esseintes à développer la conception d'une quintessence de l'art, qu'il recherche à travers l'épuration obsessionnelle de sa bibliothèque et de sa collection de tableaux : la démocratisation politique et culturelle. Car d'après Bourget, le dilettantisme est le résultat de la situation contemporaine :

Comment en serait-il aujourd'hui que le flot démocratique a monté, que trente volte-faces, en politique, en littérature, en religion, de la pensée générale, ont jeté dans le courant des esprits toutes sortes de formules de gouvernement, d'esthétique et de croyance ? Joignez à cela le formidable afflux des étrangers qui se sont rués sur Paris comme en un caravansérail où la sensation d'exister revêt mille formes piquantes et variées. Cette ville est le microcosme de notre civilisation. [...] Respirer à Paris, c'est boire ces atomes, c'est devenir critique, c'est faire son éducation de dilettante (1882 : 253).

### « Soyons certains »

Ainsi commence le premier essai de *Certains* : « L'un des symptômes les plus déconcertants de cette époque, c'est la promiscuité dans l'admiration » (Huysmans, 1889 : 7). En reprenant l'expression « promiscuité dans l'admiration » déjà employée au chapitre IX d' *À rebours*<sup>2</sup>, Huysmans situe son nouvel ouvrage dans la lignée qui démarre avec ses écrits sur l'art moderne. Il y revient pour réaffirmer son parti pris et renouveler sa foi

---

2. « Cette promiscuité dans l'admiration était d'ailleurs l'un des plus grands chagrins de sa vie ; d'incompréhensibles succès lui avaient à jamais gâté des tableaux et des livres jadis chers [...] » (Huysmans, 1975: 178).

d'esthète. Il refuse formellement la « promiscuité dans l'admiration » du dilettantisme. Au moment du délabrement des certitudes, il ne reste que l'affirmation par la voie esthétique. L'art fournit les certitudes que la vie sociale et politique refuse.

Huysmans ne pouvait pas accepter sans plus l'appropriation de Moreau pour la cause du dilettantisme. Dans le premier essai de *Certains*, qui reprend le titre de Bourget « Du dilettantisme », il lui donne la réplique:

Non, la vérité c'est qu'on ne peut pas comprendre l'art et l'aimer vraiment si l'on est un éclectique, un dilettante. [...] l'on n'aime pas M. Moreau si l'on admet Bonnat [...] (1889 : 13).

Le salon du dilettante transfère à la vie privée le mode de circulation des œuvres des musées, des salons et des galeries : tout avec tout, à la vue du public. Ce n'est pas l'esprit qui anime Des Esseintes quand il s'installe à Fontenay, parce que la logique d'accumulation sans critère d'objets hétéroclites le répugne. Qui aime l'art doit être capable d'affirmer, d'être certain. Les tableaux de Moreau ne doivent pas être à la portée des masses, lesquelles, comme on a lu dans le commentaire de Zola, ne font que hausser les épaules et passer outre. La destinée littéraire de Moreau, le peintre-poète, se joue ainsi tant dans le champ de l'esthète que dans celui du dilettante, sans que l'artiste soit interpellé pour départager. Il a mis sept ans pour rédiger une lettre de remerciement à Huysmans qu'il ne lui a finalement pas envoyée. Dans l'appropriation littéraire de ses œuvres, la devise « Moreau » est arborée pour servir des causes opposées.

## Références bibliographiques

- ADORNO, T. (2011). *Teoría estética, Obra completa, 7*, Edición de R. Tiedemann, con la colaboración de G. Adorno, S. Buck-Morss y K. Schultz. Madrid, Akal. Traducción de J. Navarro Pérez
- BOURGET, P. (1993). *Essais de psychologie contemporaine. Études littéraires*. Paris, Gallimard.
- COOKE, P. (2003). *Gustave Moreau et les arts jumeaux. Peinture et littérature au dix-neuvième siècle*. Peter Lang.
- GAMBONI, D. (1989). *La plume et le pinceau. Odilon Redon et la littérature*. Paris, Les Éditions de Minuit.
- LETHÈVE, J. (1964). « Un mot témoin de l'époque fin-de-siècle : Esthète », dans *Revue d'histoire littéraire de la France*, N° 3, 436-446.
- HELLO, E. (1859). *M. Renan. L'Allemagne et l'athéisme au XIXe siècle*. Paris, Charles Douniol.
- HUYSMANS, J.-K. (1902). *L'Art moderne*. Paris, Stock.
- WHISTLER, J. (1967). *The Gentle Art of Making Enemies*. Nueva York, Dover Publications.
- ZOLA, É. (1959). « Salon de 1876 », dans *Salons*. Genève/Paris, Droz/Minard, 169-196.



## Del “poète maudit” al “mestizo peculiar”: el retrato fotográfico de Charles Baudelaire y Lucio V. Mansilla

MARIANA DE CABO  
Universidad Católica Argentina  
marianadecabo@gmail.com

### Palabras clave

dandismo - espacio ficcional - imagen de escritor

### Resumen

En la *causerie* “Un hombre comido por moscas”, Lucio V. Mansilla afirma que no padece de “un dandismo satánico” igual que Baudelaire, ya que no se viste “à la diable” ni habla como un antropófago. Julio Schwartzman (1996: 154) considera irónicas estas palabras de Mansilla, pues, justamente, su vestimenta es insurrecta y su obra juega con el tópico del caníbal en el capítulo 26 de *Una excursión a los indios ranqueles* y en la *causerie* “¿Por qué...?”. Schwartzman (1996: 154) vincula estos deslices del *gentleman* porteño con los florilegios del mal y con el deseo de construir una imagen de escritor similar a la de Baudelaire. Más aún, Mansilla al construir su figura de autor se vale, como Baudelaire, de la fotografía. De esta manera, ambos autores coinciden en los usos, representaciones y formas que dan al lenguaje fotográfico: usan el espacio de la fotografía para que el yo adopte diferentes formas; transforman ese espacio en espacio ficcional, como su obra. Estudiaremos desde una perspectiva interdisciplinaria que combina el lenguaje de la fotografía y el de la literatura, la influencia del dandi parisino en la construcción del escritor argentino finisecular.

Durante el siglo XIX, la industrialización posibilita la difusión de imágenes a gran escala. Este proceso se acelera más aún gracias a la invención de la fotografía: procedimiento que es creado para funcionar en remplazo de la litografía. En este contexto dominado por lo visual, conocen Charles Baudelaire y Lucio V. Mansilla la fotografía: cuando en 1826 Baudelaire cumple cinco años, Niépce toma la primera fotografía de la his-

toria (“Point de vue du Gras”); a los dieciocho años, descubre la difusión pública del daguerrotipo en París. Mansilla, por su parte, tiene nueve años cuando en 1840 los exiliados del gobierno de Rosas conocen y documentan el daguerrotipo en Uruguay. Ambos construyen un horizonte de expectativas respecto del nuevo invento, al que consideran con ambigüedad. Baudelaire, a pesar de su crítica a la fotografía comercial en el *Salon de 1859*, sigue, como señala Walter Benjamin (2012: 231), “su empeño por reservar un espacio a lo moderno y, especialmente en el caso de arte, por señalárselo”. Por su parte, Mansilla, aunque critica la inclemencia de todo progreso a destajo (Caillet-Bois, 1947: XXVI), presta rigurosa atención a las nuevas invenciones científicas como la fotografía.

Seducidos por los horizontes creativos que inaugura la cámara, los escritores dandis posan en numerosas oportunidades: Baudelaire de 1855 a 1864 bajo el lente de Félix Nadar, Étienne Carjat y Charles Neyt, Mansilla de 1865 a 1903 para la cámara de numerosos fotógrafos y estudios de diferentes países como Carlos Díaz, Chute & Brooks, H. Sjoevalk, Globus Atelier, Ferdinand Mulnier, Federico Artigue, Christiano Junior y Alejandro Witcomb. Entre la época de Charles Baudelaire y la de Lucio V. Mansilla se producen diferentes avances en la fotografía que determinan su recepción de la invención. Desde las primeras fotografías en placa de colodión húmedo que Nadar toma de Baudelaire a mediados del siglo XIX hasta las *carte de visite* en papel albuminado de Mansilla que reproduce mecánicamente la imprenta de la revista *Caras y Caretas* a principios del siglo XX, los procedimientos fotográficos se han perfeccionado y la sociedad se ha familiarizado con la fotografía.

Para comprender el interés que suscita el retrato fotográfico en Baudelaire y en Mansilla, debemos definir su naturaleza. Un elemento primordial de este género es la subjetividad. El fotógrafo a través de su percepción subjetiva de la realidad utiliza la cámara para captar la individualidad del retratado. Gracias al acto fotográfico, se logra retener la huella del *poseur*, su *índex*. Pues, en primer lugar, el retrato fotográfico se considera una emanación de la persona (Sorlin, 2004: 135) que lleva a cada individuo a verse como un objeto exterior a sí mismo (Sorlin, 2004: 16-52).

Sin embargo, el fotógrafo, como el pintor, se enfrenta a una ciencia incierta: ¿cómo asir la imagen del hombre en su totalidad? Pues, como señala Georg Simmel (1990, II: 150), más allá de la “visibilité effective”, el artista se encuentra frente a la complejidad del retrato. Su labor consiste en captar el carácter simbólico del rostro del retratado. A partir del intrincado lenguaje de la pose, es decir, de la simulación, el fotógrafo compone una obra que el público debe traducir para desentrañar la intimidad del *poseur*.

La reflexión sobre el retrato fotográfico como escritura del yo nos conduce al tema de la figura de autor. La actitud de los escritores frente a la difusión de sus fotografías varía, pero, ya sea de rechazo o de aceptación, demuestra una profunda conciencia autoral (Bokobza Kahan, 2009: s/p). Los escritores, conocedores del valor de su figura y de su obra, administran rigurosamente la propagación de sus imágenes. Baudelaire y Mansilla reflejan la crisis de la identidad del autor que intenta redefinirse a partir de la invención de la fotografía. Michèle Bokobza Kahan (2009: s/p) señala un

tema fundamental en la literatura del siglo XIX: el advenimiento de la figura autoral en todo su esplendor. De esta manera, lo sintetiza: “Dans ses discours fictionnels et paratextuels, il [l'auteur] pose désormais un moi devenu sujet extérieur, observable, analysable et répertorié” (Bokobza Kahan, 2009: s/p). Es decir, la fotografía se define como “un discurso ficcional y paratexual”, dado que la imagen que muestran Baudelaire y Mansilla en las fotografías resulta una creación, un rostro que esconde la verdad, como define Jacques Aumont (1992: 14). Pues, con la modernidad, se desune la apariencia de la esencia y se opaca el ideal del rostro como espejo del alma (Cortés-Rocca, 2011: 43). La fotografía transforma al retrato: lo oculto se insinúa gracias a lo visible. Es decir que el autor del siglo XIX no solo se enfrenta al imperio comercial de la fotografía, sino también a las posibilidades ficcionales que le ofrece el espacio fotográfico.



*Figura 1 “Un air de Baudelaire”  
Étienne Carjat, 1861, Musée d’Orsay*



*Figura 2 “Mansilla siendo general”  
Alejandro Witcomb, 1903, Archivo general de La Nación*

Después de la sobreexposición de la imagen del escritor con la fotografía, se produce una identificación del autor con su obra (Bokobza Kahan, 2009: s/p). Al retrato fotográfico se suma la prensa, difusora de la fotografía, y, en el último cuarto de siglo, la entrevista (Bokobza Kahan, 2009: s/p). Todos estos elementos facilitan la intromisión en el ámbito de lo privado y el nacimiento del espectáculo público (Cortés-Rocca, 2011: 44). Esta descripción de la época permite comprender el origen del dandi y su deseo de exteriorizar, de convertirse en una obra de arte en sí misma. Baudelaire, consciente de su imagen, la maneja y explota según su voluntad. El aspecto exterior posee tal importancia para el poeta que al escribir el 30 de junio de 1845 a Ancelle, gerenciadador de la herencia paterna, le pide que después de su suicidio, que concluye en un intento fallido, legue a Jeanne Duval, su amante, entre otras cosas, su retrato. La frase del escritor acentúa en especial la inclusión del retrato y permite comprender el valor inmensurable de este bien tan preciado: “Je donne et lègue tout ce que je possède à Mlle Lemer, même mon petit mobilier et mon portrait - parce qu'elle est le seul être en qui j'ai trouvé quelque repos” (Baudelaire, 1947, vol. I: 71).

En las figuras 1 y 2 que se incluyen en este trabajo, se reconoce el uso que los escritores efectúan de la fotografía. Eligen fotógrafos prestigiosos y deciden crear imágenes que llaman la atención por su carácter innovador y único para la época. Las poses de ambas fotografías prueban el diálogo que existe entre los fotógrafos y los escritores, y manifiestan la relevancia que posee la imagen de autor en el siglo XIX.

La figura 1 de Baudelaire es tomada por Étienne Carjat en 1861. Mientras Thomas Arnauld det posa en el atelier del fotógrafo en la rue Laffitte, se registra detrás del telón la silueta del poeta. Serge Plantureux, el coleccionista que obtiene la fotografía por pocos euros y de casualidad, explica a Jérôme Dupuis, del semanario *L'Express*, la historia de la desconocida fotografía (2013: s/p). Fascinado por la imagen fantasmal detrás de escena, Plantureux, que compró la imagen a un desconocido, la vende al Musée d'Orsay por 50.000 euros. Se trata de una copia de papel albuminado tomada a partir de un negativo de vidrio de colodión. Sobre la fotografía está escrito el nombre “M. Arnauld det”. De acuerdo con Plantureux, si bien el señor Arnauld det no figura en la correspondencia de Baudelaire, Jean Anhémar, bibliotecario de la BNF y uno de los organizadores de la exposición sobre el centenario de *Les Fleurs du Mal* en 1957, explica que Arnauld det fue bibliotecario del gabinete de estampas de la BNF entre 1858 y 1869 y amigo de Baudelaire (Dupuis, 2013: s/p). La fotografía se adjudica a Carjat porque el aspecto del desconocido y su atuendo coincide con el de otras fotografías de Baudelaire. Plantureux efectúa una profunda investigación que le permite descubrir ciertos datos sobre M. Arnauld det. Al parecer Thomas Arnauld det, que nació en 1834, pertenecía a una familia muy prestigiosa de Poitou y vivía lujosamente. Además, compartía con Baudelaire su afición por el grabado y, especialmente, la caricatura.

La figura 2 de Mansilla la obtiene Witcomb en 1903. Se trata de una gelatina de plata montada sobre cartón (16,5 x 22,8 cm) y prueba las técnicas modernas que emplea el fotógrafo. La toma muestra la puesta en escena del truco de los espejos, muy famoso en la época. Según Abel Alexander,

para efectuar la técnica de la multifotografía, el modelo se coloca entre la cámara y dos espejos enfrentados entre sí. De esta manera, los espejos reproducen el reflejo del retratado y el reflejo del reflejo: la figura del modelo se multiplica hasta cinco veces. Al parecer después del retrato de Mansilla, la técnica se vuelve un éxito de ventas: al poco tiempo importantes estudios de la época como el de Bixio y Cía empiezan a utilizarla (Cuarterolo, 2012: 74). José Luis Lanuza (1965: 72) registra el efecto que produce el innovador retrato en la sociedad de la época:

El truco fotográfico debió parecer novedoso y tuvo la virtud de amontonar a la gente frente a las vidrieras que lo exhibían en la calle Florida.

“¡El general Mansilla!”, decían. Y los recién llegados se detenían, preguntando qué le había pasado al general, hasta que a fuerza de codazos llegaban a la vidriera donde se exponía la fotografía múltiple y estallaban en carcajadas. Así el viejo Alcibiades porteño seguía llamando –aun en imagen– la atención de sus conciudadanos.

Edouard Reyer, que fue testigo de estas aglomeraciones en Florida, recuerda (La Nación, 5 de mayo de 1940) que poco después de la edición parisiense del New York Herald publicó ese retrato múltiple con el epígrafe: “Novel photography of General Lucio V. Mansilla. He is seen in five attitudes as if carrying a conversation with himself”. (Original fotografía del general Lucio V. Mansilla. Se lo ve en cinco actitudes, como si conversara consigo mismo.) El citado Reyer escribió un poema (dedicado a Rubén Darío) que envió al general –“Mansilla en conciliabule”– y que empieza así:

Aux yeux du passant qui l'épie,  
Finement photographié,  
S'exhibe en platinotypie  
Mansilla très amplifié.  
Quels superbement drolatiques  
S'étaient ces cinq Mansillas !  
Croqués en des poses typiques,  
Assis en rond sur leur « sillas » !

El escritor dandi vive a través de su exteriorización. Hijo de la modernidad, disfruta de la relación intrínseca que se establece entre su imagen y su obra. Ni Baudelaire ni Mansilla desconocen cómo la fotografía influye en la recepción de sus libros. El uso que efectúan del medio carece de inocencia.

Cuando observamos los retratos de Baudelaire, no reconocemos una prueba de lo real, sino el indicio de una simulación, la actuación de un personaje. La condición actoral y esquivada de Baudelaire se comprueba cuando Américo Cristóbal sostiene que Courbet reniega del rostro cambiante de Baudelaire: “Courbet se quejaba, no podía terminar su retrato: cada día un rostro distinto. Esta economía exige un cuerpo doble de acto, cuerpo natural y cuerpo artificial: regla de prosa autobiográfica” (2005: 12). De esta manera, el análisis que Cristóbal efectúa de la obra de Baudelaire se aplica también a las fotografías del poeta, ya que en ambos documentos el escritor

juega entre la ficción y la realidad mezclando la literatura con la vida. Para Baudelaire no importa revelar su yo, sino a través de máscaras, ambigüedades y apariencias, ocultarse tras su obra y tras el reflejo de su imagen.

Mansilla, a pesar de sus diferencias con Baudelaire, el modelo clásico de dandi, lo sigue en su impulso por adoptar otros yos, por simular ser lo que no es. Baudelaire instruye con su ejemplo a Mansilla: mientras Baudelaire pasa por homosexual en Bélgica, Mansilla simula ser el general Cialdini en Roma (Molloy, 1980: 747). Esta deuda con Baudelaire, Mansilla la menciona de manera velada en la *causerie* “Un hombre comido por las moscas”: el narrador afirma que no padece de “un dandismo satánico” igual que Baudelaire, ya que no se viste “à la diable” ni habla como un antropófago (1963: 392). Julio Schwartzman (1996: 154) considera irónicas estas palabras de Mansilla, pues, justamente, su vestimenta es insurrecta y su obra juega con el tópico del caníbal en el capítulo 46 de *Una excursión a los indios ranqueles* y en la *causerie* “¿Por qué...?”. Schwartzman (1996: 154) vincula estos deslices del *gentleman* porteño con los florilegios del mal y con el deseo de construir una imagen de escritor similar a la de Baudelaire. Más aún, Mansilla, al construir su figura de autor, se vale, como Baudelaire, de la fotografía. De esta manera, ambos autores coinciden en los usos, representaciones y formas que dan al lenguaje fotográfico: usan el espacio de la fotografía para que el yo adopte diferentes formas, transforman ese espacio en espacio ficcional.

Respecto a las lecturas baudelairianas de Mansilla, en el catálogo de la Biblioteca de Victorio Mansilla en París (Museo Histórico Nacional), se consigna que el escritor posee las siguientes obras de Baudelaire: *Petits Poèmes en prose*, *Les Paradis artificiels* y *Les Fleurs du Mal*. En cuanto a un posible encuentro entre Baudelaire y Mansilla, se sabe que Mansilla visita París por primera vez en el año 1851 y vuelve con su padre en el año 1852; en las dos oportunidades frecuenta personalidades célebres de la época como la marquesa de La Grange, Eugenia de Montijo y Napoleón III (Vinacua, 1980: 411). ¿Habrà conocido Mansilla personalmente a Baudelaire durante esas dos estancias en París? Sí podemos comprobar, en todo caso, la relación que en viajes posteriores tuvo con Paul Verlaine, Robert de Monstesquiou y Maurice Barrès, escritores muy influenciados por Baudelaire (Lojo, 2012: 29-30).

Por eso, más allá de las divergencias, hay a nuestro entender una continuidad entre el espíritu moderno de Baudelaire y Mansilla y la fotografía, la gran invención de la edad moderna. Nuestra hipótesis es que ambos autores dialogan mediante los usos que dan al lenguaje fotográfico, y que ese diálogo pasa por su condición de modernos. ¿Pero qué entendemos por moderno? Siguiendo a Jean Starobinski (1983: 247), deducimos que el yo de Charles Baudelaire y Lucio V. Mansilla, en calidad de modernos, se hace verbo. En otras palabras: los autores establecen una relación inmediata con el lenguaje; el escritor se vuelve personaje y su biografía determina la lectura de sus textos (Premat, 2006: s/p). Es así que tanto el cuerpo como la obra se convierten en un espacio de ficción: bajo la forma del dandi las vidas de Baudelaire y Mansilla se sustentan en el artificio.

Ambos viven en la edad fotográfica de la literatura (Gouritin, 2009):

es así como recurren a la fotografía con el fin de perpetuar su figura para la posteridad. El nuevo medio provoca tanto en la obra de Baudelaire y en la de escritores posteriores, como Mansilla, un cambio en la relación con el público que reconoce ahora la identidad del autor: el texto adopta un cuerpo, una biografía. El escritor fantasma resulta real porque el carácter indicial, signo de la existencia de la fotografía, prueba la realidad de la persona (Martens, 2008: 159-162). Es decir que la recepción de las obras de Baudelaire y de Mansilla no hubiera sido la misma sin la iconografía del escritor provocador que mira desafiante a la cámara. Pues las fotografías de los escritores se erigen como una ficción, como una construcción de los escritores que planean cuidadosamente la formación del mito “du poète de la bohème” (Mélon, 2009: s/p) en el caso de Baudelaire y del mito del “mestizo peculiar” (Fondo David Viñas, 2009, Caja II, DV 18: 18/39) en el caso de Mansilla.

### Obras citadas

- AUMONT, J. (1992). *Du visage au cinéma*. París, Éditions de l'Étoile.
- BAUDELAIRE, CH. (1947-1953). *Correspondance générale*. Edición de J. Crépet y C. Pichois. París, Louis Conard, 6 vols.
- BENJAMIN, W. (2012 [1939]). “Sobre algunos temas en Baudelaire”. En: *El París de Baudelaire*. Buenos Aires, Eterna Cadencia. Traducción de M. Dimópulos.
- BOKOBZA KAHAN, M. (2009). “Introduction”. En: *Argumentation et Analyse du Discours*, 3, Disponible en línea: <http://aad.revues.org/658>
- CAILLET-BOIS, J. (1947). “Prólogo”. En: Mansilla, L., *Una excursión a los indios ranqueles*. Buenos Aires, Emecé.
- CORTÉS-ROCCA, P. (2011). *El tiempo de la máquina*. Buenos Aires, Colihue.
- CRISTÓFALO, A. (2005). “Prólogo”. En: Ch. Baudelaire, *Correspondencia General*. Buenos Aires, Paradiso, 7-16.
- CUARTEROLO, A. (2012). *De la foto al fotograma. Relaciones entre cine y fotografía en la Argentina (1840- 1933)*. Montevideo, CdF Ediciones.
- DUPUIS, J. (2013). “Photographie inédite: un air de Baudelaire”. *L'express*, [http://www.lexpress.fr/culture/livre/photographie-inedite-un-air-de-baudelaire\\_1301028.html](http://www.lexpress.fr/culture/livre/photographie-inedite-un-air-de-baudelaire_1301028.html)
- GOURITIN, P. (2009). “Littérature et photographie, du lisible qui fait voir au visible qui narre”. En: *Acta fabula*, vol. 10, 4, <http://www.fabula.org/revue/document5017.php>
- LANUZA, J. L. (1965). *Genio y figura de Lucio V. Mansilla*. Buenos Aires, EUDEBA.
- LOJO, M. R. (2012). “Introducción”. En: *Diario de viaje a Oriente (1850-51) y otras crónicas del viaje oriental*. Buenos Aires, Corregidor.
- MANSILLA, L. V. (1963). *Entre-nos. Causeries del jueves*. Buenos Aires, Hachette.
- \_\_\_\_\_. (1984). *Una excursión a los indios ranqueles*. Caracas, Biblioteca Ayacucho.
- MARTENS, D. (2008). “Blaise Cendrars – Photographies d'un pseudonyme”,

*Figura*, 19, vol. 1, 157-177.

MÉLON, M. (2009). "Baudelaire, la photographie, la modernité : discordances paradoxales". En: *Open Repository and Bibliography*, <http://orbi.ulg.ac.be/bitstream/2268/61959/1/Baudelaire-Photo-Modernit%C3%A9.pdf>

MOLLOY, S. (1980). "Imagen de Mansilla". En: G. Ferrari y E. Gallo (comps.), *La Argentina del ochenta al centenario*. Buenos Aires, Sudamericana.

PREMAT, J. (2006). "El autor: orientación teórica y bibliográfica". *Cuadernos LIRICO*, 1, <http://lirico.revues.org/824>

SCHVARTZMANN, J. (1996). *Microcrítica*. Buenos Aires, Biblos.

SIMMEL, G. (1990). *Le problème du portrait*. En: *Philosophie de la modernité*. París, Payot, Vol. II. Traducción de Jean-Louis Vieillard-Baron.

SORLIN, P. (2004). *El siglo de la imagen analógica. Los hijos de Nadar*. Buenos Aires, La Marca. Traducción de V. Goldstein.

STAROBINSKI, J. (1983). *Rousseau: la transparencia y el obstáculo*. Madrid, Taurus.

VINACUA, R. (1980). "Lucio Mansilla". En: *Capítulo: Historia de la literatura argentina*. Buenos Aires, Centro Editor de América Larina, fascículo 18.

VIÑAS, D. (2009). *Mansilla entre Rozas y París*. En: *Fondo David Viñas*. Buenos Aires, Biblioteca Nacional.

