

RÉÉCRITURES EN AMÉRIQUE LATINE

LES MODÈLES DÉCENTRÉS

Cet ouvrage reprend les communications présentées lors du Colloque « *Réécritures en Amérique latine : les modèles décentrés* » organisé à l'Université Paul Verlaine-Metz, les 10 et 11 avril 2008. Ce Colloque et la présente publication furent possibles grâce au soutien financier des entités suivantes :

- l'Université Paul Verlaine-Metz,
- le Centre de Recherche ÉCRITURES,
- le Conseil Régional de Lorraine,
- la Communauté d'agglomération de Metz Métropole (CA2M).

A tous, nos remerciements.

Contact

Marta Inés Waldegaray : waldegaray@univ-metz.fr

Comité de lecture de ce volume

Nicole Fourtané, Ilse Logie, Marta Inés Waldegaray

Composition et typographie

Catherine Maillot, ingénieur d'études, UPVM

Conception de la couverture

Sophie Eberhardt, ingénieur d'études, UPVM

En couverture : © Yolanda LÓPEZ ALONSO (Madrid, Espagne), « Collage de amistad », 2007, 60 x 73 cm, technique mixte, support carton

Tous droits réservés pour tous pays.

RÉÉCRITURES EN AMÉRIQUE LATINE

LES MODÈLES DÉCENTRÉS

Textes réunis par Marta Inés WALDEGARAY

UNIVERSITÉ PAUL VERLAINE-METZ
CENTRE DE RECHERCHES « ÉCRITURES »

Collection *Littératures des mondes contemporains*
Série « Amériques », 3



PRÉSENTATION

Marta Inés WALDEGARAY

Centre Écritures – Université Paul Verlaine-Metz

« El texto de Cervantes y el de Pierre Menard son verbalmente idénticos, pero el segundo es casi infinitamente más rico »

Jorge Luis Borges,

« Pierre Menard, autor del Quijote »

Ce troisième volume de la série *Amériques* de notre Centre de recherches *Écritures* (EA 3943) est consacré à la réception et réécriture de modèles littéraires. Il rassemble les quatorze communications, en français et en espagnol, présentées lors du Colloque « Réécritures en Amérique latine : les modèles décentrés », organisé à l'Université Paul Verlaine-Metz, les 10 et 11 avril 2008. Cette rencontre organisée autour de la littérature latino-américaine (contemporaine majoritairement) s'inscrit dans le cadre du travail de recherche du groupe « Réception, réécritures » (rattaché à l'équipe d'accueil *Écritures*), groupe qui réunit des chercheurs littéraires, linguistes et spécialistes de civilisation travaillant selon un angle de réflexion qui privilégie les approches d'intertextualité et d'esthétique de la réception. Ce colloque a été l'occasion d'élargir l'horizon spatial et thématique de notre groupe grâce aux apports de collègues chercheurs confirmés sur la littérature latino-américaine rattachés à d'autres universités, françaises et étrangères.

Les communications de cet ouvrage proposent la notion de *réécriture* comme centre de réflexion à partir duquel il semble possible de s'interroger sur les rapports que la production littéraire latino-américaine établit avec sa propre tradition, tout en nouant également un dialogue fécond avec la

tradition littéraire étrangère, plus concrètement européenne. La réécriture est une notion qui ouvre une voie méthodologique d'analyse littéraire, celle qui nous invite à nous pencher sur le travail audacieux d'appropriation, de transformation et de construction de conventions littéraires distinctes ou encore de nouveaux modèles culturels. L'acte de différenciation qu'est la *réécriture* soulève des enjeux littéraires, textuels, discursifs, idéologiques. Ce sont ces dernières facettes de la réécriture qu'étudient nos intervenants.

Comme chacun le sait, il n'existe pas d'écriture *ex nihilo*. L'écriture entretient des relations de tension, d'appropriation, de transformation, voire de désaveu avec d'autres écritures qui l'ont précédée ou suivie et ce positionnement poétique relève plus du domaine de la stratégie que de l'influence. Cette trame intertextuelle au sens large, constituante ou fondatrice, qui relève de ce que Gérard Genette définit comme trans-textualité, rend compte d'une dimension matérielle de l'écriture qui, lorsqu'elle est envisagée à travers le prisme de la réécriture, dévoile ses rapports avec un modèle spécifique (la tradition, les formes littéraires préexistantes, les canons). Une lecture abusive de cette trame (réduite à un principe théorique) ferait de l'intertextualité une opération purement mécanique, car si l'intertextualité est une dimension qui relève de la lecture, ce qui permet d'induire que tout lecteur crée son texte, il n'en est pas moins vrai qu'à son tour le texte crée son lecteur, l'intertextualité étant ainsi également un effet de lecture.

La réception non passive des modèles anime un double travail d'élimination et d'inclusion, d'exclusion et de conservation, mais également de transformation poétique. Les communications de ce volume creusent cette dimension poétique au-delà de l'approche stylistique qui s'intéresse à l'élucidation d'une spécificité formelle. Elles interrogent la réécriture comme acte de répétition différentielle qui fait réapparaître l'écriture comme processus de production de sens, comme action génératrice d'effets de lecture chez un lecteur qui deviendra, à son tour, écrivain. Elles se penchent sur l'organisation interne des œuvres et envisagent également le caractère illusoire de la référence à un texte antérieur. Le lecteur appréciera comment dans certaines analyses l'*autre* texte est moins un intertexte qu'une interférence. Ces communications dévoilent finalement l'enjeu idéologique de la transformation opérée lorsque l'intertexte nous livre le réel à travers les discours sociaux. Le paratexte se redresse et réécrit le texte. On voit bien toute la portée méthodologique de la réécriture,

tant elle nous éloigne de la notion simpliste d'influence ou de l'idée traditionnelle de contexte.

Les communications de ce volume s'organisent autour de trois lignes directrices de réflexion, non restrictives : la réception et diffusion de modèles, les mécanismes de détournement textuel ou générique, et la transformation fonctionnelle ou idéologique. Le lecteur trouvera dans ces pages des réponses variées à l'ensemble des préalables théoriques que nous venons d'exposer. Il évaluera ce que chaque contribution a d'intéressant, discernera ce que chaque analyse porte de novateur, de suggestif ou de concluant, se prononcera sur la portée de ce volume qui n'a pas l'ambition de présenter un panorama historique de la réécriture en Amérique latine, ni l'intention de poser un diagnostic sur l'histoire des relations littéraires entre un modèle (généralement européen) et une périphérie textuelle. Ce colloque fut avant tout une avenante rencontre entre collègues, des spécialistes de la littérature latino-américaine, réunis autour d'un sujet d'intérêt commun, abordé selon les orientations qui sont les leurs. C'est la raison pour laquelle notre volume rassemble des communications sur la littérature péruvienne, cubaine, colombienne, mexicaine, argentine, chilienne et sur des genres très variés : le roman, le théâtre, le conte, la poésie, le feuilleton, le cinéma, le journalisme. Pour ce qui est du domaine historico-littéraire, ces communications traitent de la littérature latino-américaine à partir du dernier quart du XIX^e siècle jusqu'à nos jours ; elles étudient le modernisme littéraire (dans la prose et dans la poésie), le roman policier et la littérature apocalyptique contemporains ainsi que des manifestations littéraires qui eurent lieu tout au long du XX^e siècle comme l'indigénisme andin, le canon réaliste, la littérature à thèse et l'avant-garde poétique et théâtrale. Cette diversité temporelle et générique convoque un éventail d'écrivains représentatifs de notre littérature, de José Martí à Roberto Bolaño et Juan Hernández Luna, en passant par Eugenio Cambaceres, Julián Martel, Roberto Payró, Leopoldo Lugones, Roberto Arlt, Alejandra Pizarnik, Emilia Bertolé, Griselda Gambaro, Virgilio Piñera, Senel Paz, Enrique López Albújar, Edgardo Rivera Martínez, Rocío Silva-Santisteban, Gabriel García Márquez et Alvaro Cepeda Samudio. S'agissant de réécriture de modèles, certains écrivains phares de la littérature européenne ont été cités de manière récurrente ; ce sont des références célèbres de la tradition littéraire en langue française, espagnole et autres dont la production littéraire est érigée en modèle autour duquel s'articule le travail de *(re)lecture-(ré)écriture*. Nous nous référons à Guy de

Maupassant, Paul Verlaine, Lautréamont, Arthur Rimbaud, Gustave Flaubert, ainsi qu'à Rubén Darío, Jorge Luis Borges, Gabriel García Márquez, Miguel Ángel Asturias, Juan Rulfo, Enrique López Albújar ou Ramón del Valle Inclán et à Luigi Pirandello, Antonin Artaud, Samuel Beckett, Eugène Ionesco, Harold Pinter pour ce qui est de la production théâtrale.

Les communications de l'ouvrage sont présentées selon l'ordre d'apparition des intervenants dans le programme de nos deux journées d'étude. Cette disposition a simplement trait à des critères de regroupement géographique. Nous aurions pu proposer une autre présentation selon d'autres critères de classification, comme par exemple, une classification qui distingue entre les études réalisées à partir d'une comparaison intertextuelle et celle qui envisage des rapports intergénériques ; ou bien, une subdivision qui regroupe les travaux qui considèrent les rapports avec les modèles provenant de l'intérieur même du système littéraire latino-américain (le réalisme magique, l'indigénisme), ou au contraire, les rapports avec les modèles canoniques issus d'une tradition étrangère. Ou encore, cette disposition aurait pu correspondre à l'origine de ce qui est réécrit : l'auteur réécrit-il ses propres textes ou ceux d'autres auteurs ? Mais il se trouve que les communications acceptent mal la restriction que ces critères leur auraient imposée ; leurs contenus dépassent tout périmètre de classification. Nous avons donc préféré garder l'ordre des interventions et laisser au lecteur de ce volume la liberté de dégager les lignes directrices qu'ils trouveront les plus fécondes, la liberté de décoder et de s'appropriier de ces textes et, nous le souhaitons, de s'engager sur de nouvelles et fructueuses voies critiques.



Nicole FOURTANÉ

Romania* – Université Nancy 2

QUAND LA TRADITION ORALE ANDINE DEVIENT LITTÉRATURE... ÉTUDE DE QUELQUES RÉCITS D'EDGARDO RIVERA MARTÍNEZ

L'œuvre d'Edgardo Rivera Martínez présente la particularité de faire pénétrer le lecteur dans l'univers culturel andin, tout en maintenant fermement ses repères occidentaux : son appréhension du monde, ses lectures classiques, ses références littéraires, musicales, esthétiques, son goût pour la littérature. Les innombrables allusions aux croyances andines, à la tradition orale, correspondent à des expériences vécues par l'auteur dans son enfance et sa jeunesse passées à Jauja (département de Junín), elles sont donc intégrées naturellement dans sa production et méritent une attention toute particulière. Nous nous intéresserons dans cette étude aux contes traditionnels insérés dans plusieurs récits : « El cuentero », publié dans le recueil intitulé *Ángel de Ocongate y otros cuentos* en 1986¹, « El retorno de Eliseo », intégré dans *Danzantes de la noche y de la muerte y otros relatos*, dont la publication remonte à mars 2006², et un conte attribué à Marcelina, la vieille servante du roman *País de Jauja* (1993), que, pour faciliter l'analyse, nous intitulerons « Le renard amoureux de la bergère »³. Il remonte à la mémoire de Claudio et il le consigne dans son cahier, comme les autres narrations de la conteuse, « para no olvidarlos nunca »⁴. Après

* Romania : Centre interdisciplinaire de recherche sur les lettres et les cultures françaises et romanes.

1 RIVERA MARTÍNEZ (E.), *Ángel de Ocongate y otros cuentos*. Lima : Peisa, 1986, 115 p. ; p. 31-42.

2 RIVERA MARTÍNEZ (E.), *Danzantes de la noche y de la muerte y otros relatos*. Lima : Alfaguara, 2006, 142 p. ; p. 51-79.

3 RIVERA MARTÍNEZ (E.), *País de Jauja* (1993). Lima : Peisa, 1997, Tercera edición, 548 p. ; p. 295.

4 RIVERA MARTÍNEZ (E.), *País de Jauja*, *op. cit.*, p. 299.

une brève présentation de ces narrations, nous tenterons de montrer comment s'établit le rapport d'intertextualité avec la littérature orale dans ces histoires et nous démontrerons comment l'insertion dans un contexte nouveau déplace le récit traditionnel et lui donne un sens différent.

Présentation des contes

« El cuentero » intègre trois contes d'inspiration traditionnelle dans une histoire qui est elle-même le récit d'une mystification. Le narrateur, instituteur de son métier, en est la victime et dépose plainte auprès du gouverneur du district. Ce faisant, il assume lui-même le rôle d'un conteur. Alors que les notables du village sont réunis pour jouer au palet chez Tadeo Pérez, un homme, petit et gros, fait son apparition dans le vestibule et va s'asseoir dans le fauteuil dans lequel seul le maître des lieux prend place pour lire son journal. Il sort son revolver, nargue l'assemblée, ordonne à toutes les personnes présentes de s'asseoir et les transforme en véritables enfants qui doivent exécuter les ordres qu'il leur donne. Puis il se fait passer pour conteur et narre son premier récit : un renard se déguise en curé et se rend dans un village pour célébrer la fête patronale. Après avoir mangé et bu, il conte fleurette à plusieurs femmes et a des relations sexuelles avec elles. Ensuite, il les confesse. Sur ces entrefaites, le vrai curé arrive. Alors l'usurpateur s'éclipse au plus vite en laissant une pancarte avec le message suivant : « Benditos, poblanos, los cuernos que os he puesto, y más benditas aún vuestras mujeres ». Après ce premier récit, l'homme demande que l'on fasse circuler un chapeau et se fait payer pour sa prestation. Estimant que l'un des membres n'a pas été assez généreux, il lui extorque tous les billets qu'il a sur lui au prétexte que, la veille, il a vendu trente-deux sacs de pommes de terre. Puis il enchaîne un conte de *condenado* : cette fois, il s'agit d'un homme assassiné par l'amant de sa femme. Celui-ci, animé par un désir de vengeance et ne pouvant pas trouver de repos, revient plusieurs fois pour livrer bataille à son ennemi mais l'adultère triomphe toujours. Finalement, le *condenado* se résigne à sa défaite et accepte d'errer sur la terre. Après le récit, le conteur omniscient renouvelle la quête, obligeant cette fois l'instituteur à déboursier plus qu'il ne voulait, révélant à l'assemblée les cadeaux secrets que ce dernier a faits récemment à une certaine dame et dévoilant que, malgré cela, elle fait les yeux doux à un rival. Ensuite, avant d'entamer le troisième conte, il demande à être payé d'avance et exige que le maître de maison aille

chercher l'argent qu'il a soutiré à sa marraine pour faire des prêts à ses amis. Son dernier conte s'intitule : « El diablo y los borregos ». De toute évidence, il a un rapport direct avec la situation vécue par l'auditoire. Un diable est accusé par ses congénères d'être un mauvais démon parce qu'il ne crée pas suffisamment de zizanie dans le monde. Il se rend donc dans un petit village du Pérou, raconte l'histoire qu'il fait vivre à son public, enferme le groupe dans la chambre à coucher du couple et met le feu à la maison. Les membres présents sont obligés de sortir par le toit et d'éteindre le début d'incendie grâce à l'aide des voisins. Puis, une fois le calme revenu, les révélations faites par l'intrus déclenchent une véritable dispute entre les anciens amis mais les secrets dévoilés obligent chacun à la réserve. Cependant une question demeure sans réponse : qui est l'imposteur ? Est-il le diable en personne ou un homme en chair et en os ?

Dans « El retorno de Eliseo », Eliseo, un jeune adolescent d'une quinzaine d'années, muet depuis l'âge de dix ans et épris de musique, écoute en se cachant l'organiste de son village, don Isauro Oscovilca, lors de ses séances d'entraînement. Celui-ci lui prédit, au début de la narration, qu'il reparlera et qu'un jour il sera musicien. Alors qu'il a quatorze ans, sa mère l'emmène à la messe et il entend pour la première fois l'organiste jouer du mélodium. Séduit, il n'a plus qu'une idée en tête : apprendre à se servir de l'instrument. Ayant découvert que l'organiste s'exerce le mardi et le jeudi, il prend le risque d'aller l'écouter en se cachant dans la corniche. Ainsi, il peut observer tous les mouvements de ses doigts sur le clavier. Lorsque le musicien est sur le point de quitter l'église, Eliseo fait le chemin inverse sans se faire voir. La même scène se reproduit plusieurs fois sans incident jusqu'à la mort de don Isauro. Quelque temps plus tard, le jeune homme décide d'entrer dans l'église, à la tombée de la nuit, et de reproduire les mélodies jouées par le défunt. Il recommence ainsi pendant plusieurs semaines mais, un jour, la pluie oblige deux personnes à se réfugier sous l'auvent de l'église. En entendant les airs qui leur étaient familiers, elles croient que l'âme du défunt est de retour et elles vont chercher le gouverneur pour qu'il constate les faits. Le jeune homme, devant l'agitation soulevée dans le village, n'a pas d'autre choix que de s'échapper par une fenêtre située dans le contrefort de la nef. Tout le monde est convaincu que don Isauro est devenu un *condenado*, alors qu'il ne semblait avoir commis durant sa vie aucune faute susceptible d'engendrer un tel châtement. Eliseo décide de laisser passer plusieurs semaines pour que les gens oublient l'épisode et reprend son entraînement au moment où les hommes du village vont

travailler les champs que possède la communauté dans les terres basses du versant amazonien. Pris dans son apprentissage et conscient de ses progrès, il oublie les délais qu'il s'était fixés et revient plus longtemps que prévu à l'église. C'est alors que l'inévitable se produit. Un soir, alors qu'il quitte l'église, il entend des voix et des sifflements en bas. Il tente, comme la fois précédente, de s'enfuir par le toit mais des tuiles se cassent et une détonation retentit. Dans sa précipitation, il perd son chapeau dans la rue et est sûr que son identité a été découverte. Il décide alors de quitter le village ; il n'y reviendra que trente-neuf ans plus tard. Ses pas le conduisent à l'église de Jauja où le sacristain le recueille et où le curé l'embauche pour faire le ménage. Après les fêtes de Noël et du Nouvel An, à l'occasion du passage du gardien du couvent d'Ocopa, le prêtre lui propose d'aller vivre avec les franciscains en tant que frère convers. Sa vie change lorsqu'on lui permet de monter au chœur et qu'il ose jouer. Voyant qu'il a des aptitudes, les religieux lui font donner des leçons puis l'envoient à Lima où, outre les cours de musique qui lui permettent de faire des progrès notoires, il recouvre la parole grâce à des séances chez un psychologue. Malgré son absence de vocation, il connaît ainsi une période heureuse : il accompagne diverses célébrations en tant qu'organiste et sert d'accompagnateur au substitut du père supérieur lors de visites dans les couvents de Cuzco, Puno et Arequipa. Il assiste aussi à des concerts donnés à la capitale dans l'église San Pedro et à la Cathédrale. Cependant, le désir de revenir dans son village et d'aller s'occuper de la petite église laissée à l'abandon va grandissant. Il quitte donc le couvent et entreprend le voyage de retour vers sa terre natale : tout y est presque en ruine et il ne reste plus que quelques habitants. Le lendemain de son arrivée, il entre dans l'église et essaie le mélodium. Il constate que tous les registres ne fonctionnent plus. Il ne fait aucun doute qu'il devra passer de longues heures pour les réparer mais n'est-ce pas pour la musique « como elegía, recogimiento, celebración »⁵ qu'il est revenu ?

Le troisième récit que nous retenons est un passage de *País de Jauja*. Il s'intercale dans la narration comme un feuillet du cahier que tient Claudio sur lequel il note les histoires que racontait Marcelina. Comme tous les autres récits qu'il lui prête, il est introduit par la formule : « Marcelina dijo » et est inséré dans le roman en italiques. Il s'agit cette fois d'un renard amoureux

5 RIVERA MARTÍNEZ (E.), *Danzantes de la noche y de la muerte y otros relatos*, op. cit., p. 79.

d'une bergère qui lui déclare son amour en jouant de la *vihuela* et en chantant. Lorsque la jeune fille entend ce chant, il lui paraît beau mais étrange et elle l'écoute jusqu'au matin. Une semaine plus tard, la scène se répète. Elle décide donc d'aller voir du côté du lieu d'où provient la voix. Cependant, elle ne distingue rien car le renard, craignant qu'elle ne découvre sa véritable nature, s'est éloigné. Tous les soirs, la jeune fille se risque plus loin pour tenter de découvrir qui lui fait des sérénades mais elle ne réussit jamais à apercevoir le musicien. Elle finit par se lasser. Un jour, elle tombe amoureuse d'un jeune homme et quitte le village. Cependant, le renard, qui ignore son mariage, continue à chanter tous les soirs jusqu'à sa mort.

Le rapport d'intertextualité avec la tradition orale andine

« El cuentero » reprend le principe de la séance de contage de la tradition andine au cours de laquelle les récits se suivent, parfois avec des conteurs différents mais aussi avec un narrateur unique, capable de tenir son auditoire en haleine durant des heures. Il n'est pas exclu qu'il ne se fasse payer à l'issue de sa prestation. Nous en avons en tout cas des témoignages dans l'univers carcéral, où c'est une pratique courante⁶. Comme dans les veillées, le conteur annonce qu'il va narrer son premier récit, indice clair qu'il y en aura d'autres. Il procède ensuite à son énonciation. Lorsqu'il amorce la seconde narration, il la débute également de façon traditionnelle : « aquí va el segundo cuento, que es uno de *condenados* »⁷. Cependant, il déroge à la règle en commençant la troisième, puisque les contes n'ont pas de titre : il devient donc un conteur lettré, influencé par la lecture d'anthologies⁸. En effet, pour la publication, les auteurs des compilations distinguent les diverses histoires en désignant les sujets par des en-têtes.

Comme dans les soirées de contes, un lien étroit s'établit entre le conteur et son auditoire et leur interaction est mise en évidence dans le

6 FOURTANÉ (N.), « L'Indien et la prison. Étude de récits de vie », dans CAPLAN (R.), COPETE (M.-L.), RECK (I.), *Univers répressifs. Péninsule Ibérique et Amérique latine*. Paris : L'Harmattan, 2001, 296 p., p. 243-253.

7 RIVERA MARTÍNEZ (E.), *Ángel de Ocongate y otros cuentos*, *op. cit.*, p. 35.

8 Pour de plus amples développements sur le déroulement des séances de contage, voir FOURTANÉ (N.), « Le conte populaire, expression de la culture andine traditionnelle », *América, Cahiers du CRICCAL*, n° 18, Tome I, 1997, p. 118-120.

récit. La mise en scène focalise l'attention sur le meneur de jeu, son comportement, et sur les réactions des divers membres de l'assistance qui modifient l'atmosphère générale et la rendent de plus en plus tendue. En effet, contrairement à ce qui se passe dans les séances de contage, où le public participe de bonne grâce et manifeste son plaisir, ici, il subit, contraint et forcé, la rhétorique de l'intervenant car ses narrations ne lui plaisent pas. Du point de vue stylistique, l'accent est également mis sur l'oralité avec des parties narratives en alternance avec de nombreuses interrogations, exclamations, onomatopées, et des tournures de langage parlé, voire des expressions familières. L'intrus interpelle tour à tour chacun des présents en fonction des révélations qu'il compte faire sur lui et des attentes qu'il exprime à son égard.

Les trois contes retenus, qui sont inclus dans la narration principale, comme des récits enchâssés, ont un lien direct avec des thématiques connues. Les contes du renard abondent dans le monde andin et mettent l'animal dans des situations diverses, le plus souvent burlesques, qui suscitent l'hilarité générale du public. Pourtant, le sujet du renard déguisé en curé est très rare. Ce récit mélange trois genres différents : les contes d'animaux amoureux, les contes de curés et le renard confesseur (Aarne-Thompson Type 61 A), pratiquement inconnu dans le répertoire andin. Ce trait apparaîtrait donc comme une création d'Edgardo Rivera Martínez. De toute façon, la confession est l'une des missions des curés et il sait user de ce motif, dans les récits traditionnels, pour avoir des informations sur les secrets qu'il veut connaître ou pour donner des rendez-vous amoureux à ses paroissiennes. Dans les Andes, le curé, étroitement lié aux intérêts de la classe dominante, n'a jamais bonne presse. Il est pratiquement toujours tourné en ridicule. De plus, le renard est assimilé au *misti*, c'est-à-dire au Blanc. Le rapprochement entre le renard et le curé est donc facile à établir : aussi bien l'un que l'autre ont très mauvaise réputation. En outre, les pratiques sexuelles des curés sont la cible de la risée générale dans de nombreuses narrations connues dans la région de Jauja⁹. La mise en scène des fourberies du renard-curé n'a donc rien de surprenant. Ce dernier commet l'adultère, thème récurrent des contes de curés mais présent

9 MONGE (P.), *Cuentos populares de Jauja*. Jauja : Municipalidad provincial de Jauja, 1986, 245 p. ; p. 219-245.

également dans le répertoire du renard¹⁰. Cependant, il innove en se moquant de ses fidèles, lorsqu'il laisse en partant une pancarte où il révèle au grand jour à ses prétendus paroissiens qu'ils ont été trompés. Le second récit de l'intrus se réfère au *condenado*, ce mort-vivant qui, après sa mort, sort de sa tombe et erre dans la Cordillère des Andes tant qu'il n'a pas purgé ses fautes et trouvé le repos¹¹. Là encore, l'atmosphère traditionnelle est parfaitement rendue. L'amant tue le mari de sa femme. Comme celui-ci meurt de façon tragique, dans des circonstances non naturelles, il devient logiquement, selon la croyance généralisée, un *condenado*. Il revient chez lui avec l'intention de se venger et livre bataille à son rival, comme c'est le cas dans plusieurs contes où un homme affronte un *condenado* dans un combat singulier. Néanmoins, ici, le rapport s'inverse : c'est le défunt qui prend l'initiative mais, selon la logique andine, il ne peut pas avoir la victoire ; sinon, l'ordre de l'univers basculerait et le monde des morts prendrait la place de celui des vivants. De ce fait, comme dans beaucoup de récits de la vallée du Mantaro, le *condenado* finit par se lasser et se résigne à errer pendant la nuit dans la région. Le troisième conte prend appui sur un récit traditionnel où les acteurs sont des chats noirs mais, comme nous l'avons démontré dans un de nos articles¹², à l'origine, ce sont des diables. Ces chats sèment la zizanie autour d'eux, notamment dans les ménages. Seule l'idée générale est gardée car, à ce niveau de la narration, l'histoire devient une mise en abyme de la situation vécue par les personnages et le narrateur reprend ensuite toute sa liberté de création.

Dans « El retorno de Eliseo », la première partie du récit se structure autour de la croyance collective dans l'existence du *condenado*. Toutes les

10 CHIRINOS RIVERA (A.), MAQUE CAPIRA (A.), *Eros andino*. Cuzco : Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de Las Casas, 1996, 405 p. ; p. 286-289, « El zorro y la mujer adúltera ». Cette thématique se retrouve également dans un récit recueilli à Usi, village du département de Cuzco, par César Itier et sert de préambule au récit du voyage au ciel. ITIER (C.), *La littérature orale quechua de la région de Cuzco – Pérou*. Paris : Karthala, INALCO, 2004, 238 p. ; p. 109-127.

11 Pour plus d'informations sur le *condenado*, nous renvoyons à notre thèse : FOURTANÉ (N.), *Tradition et création dans la littérature orale des Andes péruviennes : le cas du « condenado »*, Tours : Université François Rabelais, 1991, 3 volumes, 1242 p.

12 FOURTANÉ (N.), « Les contes de chats noirs. Le legs du Moyen-Âge réinterprété », dans *Culture et éducation dans les mondes hispaniques. Essais en hommage à Ève-Marie Fell*. Tours : Université François Rabelais, CIREMIA, Études hispaniques n° 17, 2005, p. 337-347.

conditions sont réunies pour que la première fois qu'Eliseo est surpris en train de jouer de l'instrument, on puisse admettre que don Isauro Oscovilca est devenu un *condenado*. La scène se passe à la tombée de la nuit, un jour où la pluie battante rend la visibilité difficile. Le jeune adolescent qui s'échappe par le toit est perçu comme une silhouette fantomatique par les personnes qui le voient. De plus, la musique entendue par les deux hommes réfugiés sous l'auvent de l'église est exactement celle que jouait le défunt. Comme, à la connaissance de tous les habitants du village, il était le seul à savoir se servir du mélodium, le doute n'est pas possible : le mort revient sur ses lieux familiers car il n'arrive pas à quitter ce monde. Il n'en faut pas plus pour que la panique s'empare de tous et que les gens jasant, comme le relatent divers contes de la vallée du Mantaro. Néanmoins, personne ne comprend pourquoi don Isauro Oscovilca, considéré comme un homme bon, a pu connaître ce triste sort. Pourtant, afin de se préserver du danger que représentent, pour les survivants, ses retours dans la communauté, toutes les mesures sont prises pour lui permettre de rejoindre le monde des morts : le curé du village voisin vient réciter des prières pour le repos de l'âme du défunt et asperge le chœur d'eau bénite, ensuite, la confrérie locale prend le relais et dit des répons. Soulignons qu'ici les moyens de protection choisis relèvent des méthodes proposées en la matière par l'Église catholique et non des pratiques indigènes. Si la peur du *condenado* fonctionne bien pour Eliseo dans ce premier épisode, il n'en va pas de même lorsqu'il est surpris pour la seconde fois. Le fait qu'il soit clairement aperçu dans sa fuite enlève tout mystère et le suspens ne peut plus être entretenu. De plus, la perte du chapeau permet son identification. Il est clair pour le protagoniste que plus personne ne peut croire que le joueur de mélodium est un revenant. Comme tous ceux qui ont enfreint les us et coutumes de la communauté, Eliseo doit partir du village. Ces deux épisodes constituent le climax du récit et lui impriment une nouvelle direction inattendue. L'ambiance des contes de *condenados* est particulièrement bien reconstituée mais, alors que tous continuent à croire à ce fantôme, Eliseo sait que c'est lui qui joue et rit des commentaires que suscite la situation. En tant que narrateur, les propos qu'il tient mettent de la distance par rapport à la croyance et présente celle-ci comme un accessoire dérisoire par rapport à son problème fondamental : pouvoir réaliser son désir de jouer de la musique.

« Le renard amoureux de la bergère » dans *Pais de Jauja* reprend la thématique des contes d'animaux amoureux. Cependant, il est rare que le

renard soit mis en scène dans ce type de récit car il est considéré comme un animal sauvage, lié aux puissances du monde souterrain. Il s'agit le plus souvent d'oiseaux, de rats, de lézards ou de chiens. Normalement, ces récits, qui ont pour but d'aider les adolescentes à bien choisir leur partenaire, présentent une jeune fille jolie mais naïve, qui se laisse égarer par de fausses apparences et, malgré les évidences, ne s'aperçoit pas que son amant est un animal¹³. Ici, il n'en est rien et la situation s'inverse. La jeune fille prête attention à la musique que lui adresse le renard mais elle la trouve étrange, ce qui la met sur ses gardes. De plus, alors qu'elle va toujours plus loin pour tenter de savoir qui est son amant, celui-ci se dérobe sans cesse à ses yeux pour qu'elle ne découvre pas sa nature animale. Comme dans tous les contes de ce genre, la relation se termine par un échec. Dans cette narration, comme dans la tradition orale de la *puna*, le renard apparaît comme « un double sauvage du berger »¹⁴. Cependant, bien qu'il ait des aptitudes musicales, qui le rapprochent de l'être humain, il se cache, comme s'il avait peur d'être pris au piège – tel est, en effet, le sort réservé à la plupart des animaux amoureux quand la famille les découvre – lorsque la jeune fille s'apercevra qu'il est un renard. Le motif du renard musicien est présent dans plusieurs récits du patrimoine andin, notamment dans les contes qui se réfèrent à son voyage au ciel, où il joue soit du tambour, soit de la *vihuela*¹⁵. La *vihuela* est un instrument d'origine hispanique, ce qui permet d'assimiler le renard dans ce conte à un *misti*, bien qu'il tente de se faire passer pour un berger. Dans le cadre du mariage endogamique recommandé par la tradition indigène, cette assimilation fait du renard un parti impossible pour la bergère. Par ailleurs, le début de l'énonciation est marqué par la formule retenue par Claudio pour introduire les récits de Marcelina : celle-ci se rapproche des amorces traditionnelles de contes en quechua « se dice que », « cuentan que », mais l'énonciateur est caractérisé : Marcelina répercute et transmet le patrimoine andin. De plus, l'insertion du récit en italiques dans le cadre romanesque lui confère le

13 Sur ce point, voir notre article : FOURTANÉ (N.), « De bouche à oreille... Le conte populaire andin », *Les Langues Néo-Latines*, n° 294, troisième trimestre 1995, p. 65-66.

14 ITIER (C.), *La littérature orale quechua de la région de Cuzco - Pérou*, op. cit., p. 113.

15 JIMÉNEZ BORJA (A.), *Cuentos y leyendas del Perú*, Lima : Instituto Peruano del Libro, 1940, 33 p. ; p. 7-8 ; VIENRICH (A.), *Fábulas quechuas* (1905). Lima : Ediciones « Lux », 1961, 79 p. ; p. 51-55.

statut spécifique de référence à la partie autochtone constitutive de l'identité nationale péruvienne.

Le sens nouveau de ces contes traditionnels dans les récits d'Edgardo Rivera Martínez

« El cuentero », bien qu'il se présente comme un reflet fidèle de la tradition orale andine, innove sur plusieurs points au niveau de la structure narrative : mises en abyme et récits enchâssés. En effet, nous assistons à deux mises en abyme successives du récit. La première est liée à la narration que fait de la scène l'instituteur lorsqu'il dépose sa plainte devant le gouverneur, à qui il s'adresse dès la première phrase, en l'appelant « señor ». Le récit du récit nous restitue la situation vécue par le narrateur qui s'exprime à la première personne et les réactions des divers personnages. Le recul et la distanciation transforment en véritable scène d'humour la panique ressentie par tous ces notables : ils sont changés, comme par magie, en enfants craintifs et en agneaux dociles par le personnage autoritaire et effrayant qui s'introduit dans leur vie et leur commande de s'asseoir, de répondre à ses questions, d'apprécier ses contes, de lui payer sa prestation, d'obéir à toutes ses injonctions. Le grotesque affleure à tout instant mais le trait n'est jamais forcé. Les acteurs deviennent ridicules grâce à l'emploi par le conteur d'une terminologie dépréciative à leur adresse : « malcriados », « muchachos », « papanatas », « ilustrao », « bocona », « vejancona », « pobrete », « ricachón », « idiotas » et par leur transformation en véritables marionnettes entre ses mains. Mais ce dernier est, à son tour, présenté par le narrateur en termes peu amènes, exagérés et péjoratifs. Le portrait qu'il dresse de cet individu nous le dépeint comme « un tipo bajo pero fortachón, con unos ojos de culebra que nos tasaban uno a uno », « llevaba un revólver enorme, que debía tener como cien años, pero enorme ». Plus loin, cette arme est comparée au fusil des anges des tableaux de l'École de Cuzco. Cette référence fait donc appel aux connaissances artistiques d'un lecteur cultivé. Tout au long de la narration, l'intrus est désigné successivement comme « el sujeto », « el gordo », « el valentón », « el fulano », « el maleante », « el tipo », « el forajido », « el individuo », « el sinvergüenza », « el facineroso », « el pillo », « el bribón », « el bandido », « ese malvado », « ese malandrín », autant de substantifs qui insistent sur le côté hors normes du personnage, son caractère asocial, et qui renvoient, par un jeu de miroir, l'appréciation portée par l'auditoire sur ce conteur peu recommandable qui lui

a fait vivre le pire. De plus, l'adjectif démonstratif « ese » caractérise, à plusieurs reprises, cet énergumène « bravucón y extravagante », considéré au final comme « zorro », « *condenado* » et « diablo ». Ces trois mots renvoient à chacun des contes narrés et l'identifient à ces catégories considérées comme dangereuses dans l'univers andin : un prédateur stupide et fanfaron, sur lequel pèse une forte charge satirique, un mort-vivant excessivement dangereux, puisqu'il met en péril l'ordre de l'univers, un diable dont la nocivité n'est pas à démontrer après la mise en scène de l'incendie.

La seconde mise en abyme du récit marque le climax de l'histoire : elle se produit lorsque le conteur débute son troisième conte et fait vivre à son auditoire le contenu de la narration : « arrancó con una historia que en su intención tenía que ver con nosotros, como usted apreciará, caballero ». Cette introduction induit un effet de miroir qui pique la curiosité du lecteur et rend la plaisanterie truculente. En effet, toute la stratégie adoptée par l'intrus est soigneusement détaillée, elle permet au lecteur d'apprécier justement la situation et d'en faire la relecture qui s'impose¹⁶. Cette amorce marque la phase décisive de l'action puisque le conteur enferme son auditoire dans la chambre et y met le feu, avant de s'éclipser, laissant les acteurs se débrouiller pour échapper aux flammes. En fait de retour à la réalité, puisque le conte traditionnel ménage toujours une transition entre la fiction et le monde réel, le passage est plutôt brutal. De plus, l'inconnu a semé la zizanie entre les anciens amis et révélé les secrets cachés de chacun. Le narrateur s'emploie d'ailleurs à en minimiser la portée, comme s'il lui était nécessaire de redorer son image, ainsi que celle de ses compagnons de jeu, après la perte de leur réputation d'hommes respectables. Ils apparaissent tous comme les misérables victimes d'une mystification sans précédent. Alors qu'ils se considèrent comme les notables du village, ils ont été ridiculisés par un inconnu dont ils sont incapables de définir la vraie nature : est-il le diable en personne ou un être en chair et en os ?

Les trois contes enchâssés dans la narration principale sont au service du message central du récit. Ils perdent la finalité propre qu'ils peuvent avoir dans la tradition orale pour devenir un simple objet de divertissement illustrant les aptitudes du conteur et mettant en relief sa mainmise sur son public. Il est significatif que celui-ci n'apprécie pas les histoires narrées, dans

16 RIVERA MARTÍNEZ (E.), *Ángel de Ocongate y otros cuentos*, op. cit., p. 38.

la mesure où les deux premières mettent l'accent sur l'adultère qu'aucun des membres présents n'a commis mais cette sélection dans le répertoire traditionnel fait planer le soupçon sur eux. Après la révélation des fautes cachées de chacun, les sous-entendus sont pires que ce qui s'exprime. Quant à la troisième narration, accompagnée d'un passage à l'acte, elle ne peut être perçue que négativement par ceux qui la vivent concrètement dans leur chair. Lorsque la fiction devient réalité, au moment où la frontière entre les deux est abolie, le sarcasme devient barbarie et le dénouement « perverso »¹⁷. La suite du récit démontre à l'envie que cette aventure a laissé des traces chez les personnages et que les contes n'ont été qu'un prétexte pour mener à bien les révélations sur l'intimité de chacun d'eux. Ce sont elles qui les taraudent, ainsi que le prêt que Tadeo Pérez a dû consentir à ses amis. Les deux éléments associés sont à l'origine de la brouille qui s'ensuit. De toute évidence, le diable du conte a parfaitement réussi son pari.

Alors que José María Arguedas louait les dons de conteuse de Carmen Taripha Mamani, la servante indigène du curé de Marangani, le père Jorge Lira¹⁸, nous pouvons saluer la performance du narrateur de cette histoire. Dès la première ligne, le lecteur est pris dans un suspens qui ne s'achève qu'à la fin : « seguro está pensando, que el cuentero soy yo »¹⁹. Le mystère sur l'identité du conteur ne sera jamais levée mais la boucle est bouclée dans la structure circulaire du récit : la phrase finale renvoie au titre, invitation claire au renouvellement du cycle narratif. Comme nous l'indiquions pour les contes traditionnels, « le récit ne trouve sa plénitude que dans une sorte de représentation théâtrale, une mise en scène par la voix et le geste qu'un conteur réalise pour un auditoire particulier et sélectionné »²⁰. Dans cette narration, toutes ces conditions sont remplies : tous les détails sont orientés vers l'action, les différentes péripéties qui s'intercalent entre les trois contes sont menées à un rythme rapide et avec maestria. Le style parlé, voire même familier, les tournures idiomatiques, les interpellations successives de chacun des personnages, leurs réactions, le ton autoritaire de l'individu qui infantilise ses interlocuteurs donnent une tonalité parti-

17 RIVERA MARTÍNEZ (E.), *Ángel de Ocongate y otros cuentos*, op. cit., p. 40.

18 ARGUEDAS (J. M.), *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. Madrid : CSIC, 1990, Colección Archivos, 14, 462 p. ; p. 14.

19 RIVERA MARTÍNEZ (E.), *Ángel de Ocongate y otros cuentos*, p. 42.

20 FOURTANÉ (N.), « De bouche à oreille... », op. cit., p. 71.

culière à ce récit où l'humour et le rire, suscité de façon réitérée par les « je ! je... » sarcastiques du conteur, sont omniprésents, malgré le côté dramatique et tragique de la situation, dont personne n'est dupe. La jouissance que procure la langue, à travers la recherche de la familiarité, témoigne d'un long travail sur le style : en dépit du côté scabreux des histoires narrées, celui-ci ne tombe jamais dans la vulgarité.

« El retorno de Eliseo » nous plonge dans un tout autre contexte : le monde de la musique, thème dominant du récit, et l'univers religieux permettant d'accéder au Pérou à des instruments à vent, tels que l'orgue ou l'harmonium, étroitement liés à la célébration du culte catholique. Cependant, don Isauro Oscovilca ne se contente pas d'exécuter de la musique sacrée, il crée également des pièces s'inspirant d'airs locaux et les interprète à l'instrument ²¹.

En effet, l'intention de l'auteur dans cette narration est « entretejer y a la vez contrastar las tradiciones culturales europea y andina, particularmente en lo relacionado con la música » ²². Le récit est un long monologue d'Eliseo qui relit sa vie et son histoire au soir de son retour dans son village natal après trente-neuf ans d'absence, au moment où il va pouvoir enfin être le successeur de don Isauro. Dans cette relecture, la croyance au *condenado* est au service de la réalisation de la vocation du jeune muet. Bien que cet élément puisse paraître secondaire dans l'architecture narrative au regard de l'espace qu'il occupe dans l'ensemble, trois pages sur un total de vingt-neuf, il est absolument décisif puisqu'il permet le départ du jeune homme de Sónдор. En quittant le lieu où se trouvent ses racines, il marche vers son destin : il pourra accomplir son rêve en assumant une vocation religieuse qu'il n'a pas et devenir l'organiste qui sommeille en lui. Dans un premier temps, la lecture faite par les villageois du phénomène anormal qu'ils constatent, lorsqu'ils entendent l'harmonium résonner dans l'église, vient contrecarrer l'apprentissage du musicien. Sa fuite par le toit pour échapper aux regards de ceux qui l'ont surpris donne lieu à une scène de haute voltige. La seconde aventure s'avère malheureuse mais elle ouvre la voie non seulement à la pratique de la musique et à sa parfaite maîtrise

21 RIVERA MARTÍNEZ (E.), *Danzantes de la noche y de la muerte y otros relatos*, op. cit., p. 54. Soulignons également dans ce passage l'intertextualité tissée avec le roman de José María Arguedas, *Los ríos profundos*. Madrid : Cátedra, 2003, 462 p. ; p. 209-210.

22 Communication personnelle, 15 juin 2007.

mais encore à la réalisation de l'homme qu'Eliseo, *el mudo*, deviendra par la contrainte des événements qui ponctueront sa vie. L'Indien ignorant, marginalisé, qu'il était au départ, a assimilé les apports de la culture occidentale, résumés dans ce récit par l'instruction, l'apprentissage méthodique de la musique, la pratique consciente de la religion catholique, la connaissance de son pays, l'expérience de tous les apports de la vie moderne en ville (les concerts et le poste de radio qu'il achète avant de quitter Lima en sont le symbole). L'homme d'âge mûr qui revient sur son lieu d'origine, avec tout le sens que ce retour revêt dans l'univers andin, puisqu'il inclut la dimension essentielle de la vie humaine qu'est la mort, choisit, pour la première fois, son existence. Quelle magnifique trajectoire humaine que la sienne²³ et avec quelle simplicité et quelle pudeur elle nous est narrée ! Nous pénétrons dans l'intimité d'Eliseo avec la sérénité d'une vie assumée en plénitude. Le message est universel.

Le conte « Le renard amoureux de la bergère » est intégré pratiquement à la moitié du roman *País de Jauja*. Il occupe donc une place centrale en dépit de ses apparences et de sa brièveté. C'est sans doute le récit où l'auteur innove le plus en inversant les rôles joués par les personnages dans la thématique traditionnelle. Bien que Claudio se défende d'avoir mis sa propre griffe dans les contes de Marcelina qu'il admire, il est évident ici qu'il recompose le conte type²⁴. Il s'agit d'amours d'adolescents et la situation entretient un lien direct avec le sentiment amoureux que le jeune homme, appartenant à une famille de classe moyenne, passionné de musique, qu'elle soit occidentale ou andine, nourrit pour Leonor, l'Indienne, assimilée à la *sullawayta*, la fleur blanche de la rosée et du givre de la *puna* de Janchiscocha, qui se cacherait derrière les traits de la bergère. À cet endroit du roman, leur rapport pourrait être caractérisé par cette narration symbolique : celle-ci serait donc une allégorie de la relation amoureuse de Claudio et Leonor, condamnée à des rencontres fugaces, « con furtivos intercambios de apretones de mano o besos en la mejilla, que ambos dudaran en ofrecer o recibir »²⁵, dirait Luis Millones. L'allusion faite, quelques pages plus loin, à Fox Caro, le menuisier, dont le prénom signifie renard en

23 RIVERA MARTÍNEZ (E.), *Danzantes de la noche y de la muerte y otros relatos*, op. cit., p. 72.

24 RIVERA MARTÍNEZ (E.), *País de Jauja*, op. cit., p. 299.

25 MILLONES (L.), « La educación sentimental », dans FERREIRA (C.), *Edgardo Rivera Martínez: Nuevas lecturas*. Lima : Fondo Editorial UNMSM, 2006, 380 p. ; p. 204.

anglais, ce qui suscite l'ironie d'un Péruvien²⁶, et à sa relation avec les femmes n'est là que pour détourner l'attention de la cible véritable et pour rappeler ce conte, de manière à ce qu'il s'insère dans la trame du roman, comme un fil de lecture²⁷. La dimension poétique de cette histoire, soulignée par Claudio lui-même, tranche avec le style habituel des versions populaires, à quelques exceptions près. En effet, même si la répétition des termes, trait distinctif de ce genre narratif, reprend le procédé habituel, la préférence donnée aux phrases courtes, bien équilibrées²⁸, la sélection du vocabulaire, simple mais toujours employé à bon escient, lyrique par moments, les inversions du sujet, le jeu sur le mystère de cette musique, dont la bergère n'arrive pas à identifier l'origine, font de ce texte une sorte de poème en prose, un véritable chant d'amour²⁹, qui prend une dimension cosmique avec la présence du silence de la *puna*, « el *ichu*, el cerro, el viento, las estrellas »³⁰.

Edgardo Rivera Martínez, nous le voyons à travers ces exemples, est un fin connaisseur de la littérature orale andine. À l'image de Claudio qui, dans son journal, dresse, le 30 janvier, la liste du répertoire traditionnel³¹, l'auteur tire parti de ses ressources thématiques et des aspects fictionnels que celui-ci lui offre. Il l'utilise comme le reflet du versant autochtone de son œuvre, en contraste avec ce qu'il nomme le volet occidental de la culture péruvienne. Dans le syncrétisme subtil qui s'établit entre ces deux éléments, la veine de la tradition autochtone s'insère dans un contexte spécifique, qui lui donne une tonalité nouvelle, au service de la création littéraire à laquelle elle contribue. Grâce à cette stratégie d'écriture, Edgardo Rivera Martínez, à la suite de José María Arguedas, mais de manière différente, sauve de l'oubli une partie du patrimoine national, qu'il recrée selon des procédés littéraires qui lui sont propres, et lui donne une dimension universelle.

26 RIVERA MARTÍNEZ (E.), *País de Jauja*, op. cit., p. 155.

27 *Ibid.*, p. 300.

28 *Ibid.*, p. 295.

29 Sur ce point, nous nous devons de rappeler le récit de Garcilaso de la Vega que nous pourrions aussi invoquer comme modèle littéraire de ce conte, bien qu'il s'agisse d'un joueur de flûte. GARCILASO DE LA VEGA Inca, *Obras Completas*, Tomo II, *Comentarios reales*. Madrid : Ediciones Atlas, 1965, BAE, Tomo 133, 395 p. ; p. 78.

30 RIVERA MARTÍNEZ (E.), *País de Jauja*, op. cit., p. 295.

31 *Ibid.*, p. 237.



Françoise AUBÈS

MÉTA* – Université d'Orléans

D'UN GENRE À L'AUTRE : L'INTERPRÉTATION POSTMODERNE D'UN CLASSIQUE INDIGÉNISTE

En 1920, Enrique López Albújar, (1872-1966) publie *Cuentos andinos*¹, sous-titré « Vida y costumbres indígenas », livre qui deviendra le prototype du réalisme indigéniste, un classique. En 1994, quelques soixante-dix années plus tard, la poétesse Rocío Silva-Santisteban née en 1963, date à laquelle le vieux patriarche des lettres péruviennes publiera ses *Memorias*², publie *Me perturbas*³, un premier ouvrage en prose où les nouvelles sont regroupées en quatre parties ; la quatrième s'intitulant « El limpiador ». Or un épigraphe informe le lecteur que « El limpiador » est un *remake* de « El campeón de la muerte », l'une des nouvelles de *Cuentos andinos* de López Albújar⁴. On se trouve donc face à un cas très net et en apparence très simple d'hypertextualité⁵ selon la terminologie de Gérard Genette : le texte B « El limpiador » est l'hypertexte du texte A « El campeón de la muerte », qui est donc l'hypotexte.

Le degré d'hypertextualité étant variable, dans le cas qui nous intéresse, l'apparente fidélité, comme on le verra, de l'hypertexte envers l'hypotexte, ne doit pas faire oublier que le terme *remake* est avant tout cinématographique.

* MÉTA : centre de recherche sur les littératures et civilisations

1 LÓPEZ ALBÚJAR (E.), *Cuentos andinos, vida y costumbres indígenas*. Prólogo de Ezequiel S. Ayllón. Lima : Imprenta La opinión nacional, 1920, 140 p.

2 LÓPEZ ALBÚJAR (E.), *Memorias*. Lima : Talleres gráficos Villanueva, 1963, 241 p.

3 SILVA SANTISTEBAN (R.), *Me perturbas*. Lima : Ediciones Santo Oficio, 1994, 107 p.

4 « El limpiador », *op. cit.*, p. 85.

5 GENETTE (G.), *Palimpseste. La littérature de seconde main*. Paris : Seuil, 1982, 573 p., « Hypertextualité : toute relation unissant un texte B (que j'appellerai hypertexte) à un texte A (que j'appellerai, bien sûr, hypotexte) » ; p. 11.

graphique, piste à prendre en considération pour analyser le processus de réécriture et ses modalités techniques : adaptation, variations, recréation.

Cuentos andinos reste dans l'histoire littéraire péruvienne comme un livre-jalon qui inaugure une nouvelle vision de l'Indien, « literatura realista y analítica », document de « comunismo indígena »⁶ pour José Carlos Mariátegui, considéré rétrospectivement par les écrivains indigénistes, Ciro Alegría, José María Arguedas, etc., comme novateur dans la mesure où l'Indien chez López Albújar est représenté pour la première fois comme un personnage rebelle et violent, en totale rupture avec la représentation littéraire empreinte de paternalisme et de misérabilisme du préindigénisme de Clorinda Matto de Turner dans *Aves sin nido* (1889). Enrique López Albújar, esprit lui-même rebelle, contestataire, antioligarchique, occupe à partir de 1917, la charge de juge d'instruction à Chupán, province de Huánuco. Suspendu pendant trois mois, pour avoir préféré, dans un cas d'adultère, la voix du cœur plutôt que la stricte application de la loi jugée par lui trop inhumaine, il occupera son temps libre à la rédaction de *Cuentos andinos*. Le prologue adressé à ses enfants montre l'écrivain-juge mu par un grand désir de vérité, disposé à combattre l'aveuglement national – « en un país donde precisamente hay que pensar distinto de los demás y gritar las propias ideas para que los sordos del espíritu las escuchen por más rudas y extrañas que sean »⁷ –, dans la filiation d'un Manuel González Prada dont il est un fervent disciple.

Por eso he venido en hablar en este libro de los hombres y de las cosas en cuyo medio vivo, realizando obra de amor y de bien (...) y yo no he querido sólo inventar sino volcar en sus páginas cierta faz de la vida de una raza, que si hoy parece ser nuestra vergüenza, ayer fue nuestra gloria y mañana tal vez nuestra salvación⁸.

L'inspiration des « cuentos andinos » est on ne peut plus réaliste. Comme tout écrivain réaliste, López Albuja fait un travail de terrain, consignait sur ses carnets, informations, observations, pour décrire et faire comprendre ce que certains ne veulent pas connaître : le monde indigène. Et ce qui constituera en priorité le matériau de son inspiration, sera son expérience de juge devant instruire des cas délictueux dont les coupables sont

6 MARIÁTEGUI (J.-C.), *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana* (1928), « El proceso de la literatura ». México : Era, 1979, 342 p. ; p. 308.

7 Prologue a mis hijos, *Cuentos andinos*, *op. cit.*, I-XIX.

8 *Ibid.*

des Indiens. Plus pénaliste qu'écrivain diront certains, il sera reproché à López Albújar d'avoir « criminalisé » l'Indien, en privilégiant des histoires de vengeance qui atteignent des sommets de grande cruauté, des cimes de désespoir.

« El campeón de la muerte » commence *in medias res*. Le soir tombe ; le vieux Liberato Tucto ressasse sa douleur, en mastiquant de façon compulsive la coca divinatoire et apaisante ; sa fille Faustina a disparu depuis un mois ; elle est partie avec Hilario Crispín, un vaurien, un « mostrenco ». Soudain apparaît la silhouette d'un homme, portant un sac sur l'épaule :

– Viejo aquí te traigo a tu hija para que no la hagas buscar tanto ni andes por el pueblo diciendo que un mostrenco se la ha llevado.

Y sin esperar respuesta, el hombre desató el saco y vació de golpe el contenido, un contenido nauseabundo, viscoso, horripilante, sanguinolento, macabro, que al caer, se esparció por el suelo despidiendo un olor acre y repulsivo. Aquello era la hija de Tucto descuartizada con prolijidad y paciencia diabólicas, escalofrantes, con un ensañamiento de loco trágico⁹.

Le vieux Tucto engagera Juan Jorge, un tueur, « illapaco » prestigieux, orgueil de la région pour son talent à la gâchette et son rôle de justicier. Après une traque difficile – Hilario Crispín « es un indio valiente y no lo hace mal con la carabina »¹⁰ –, à laquelle participe le père de Faustina, Juan Jorge tuera de dix balles – comme lui a demandé Tucto – soit à petit feu, l'assassin de Faustina : la main droite, la gauche, les jambes, la mâchoire etc., jusqu'au tir fatal qui fera exploser la boîte crânienne de l'assassin : « Había tardado una hora en este satánico ejercicio : una hora de horror, de ferocidad siniestra, de refinamiento inquisitorial que el viejo Tucto saboreó con fruición y que fue para Juan Jorge la hazaña más grande de su vida de campeón de la muerte »¹¹. Restera à accomplir le rituel : énucléer les yeux, couper la langue de l'assassin et à la demande du « campeón de la muerte », prendre aussi son cœur : « Quiero comérmelo porque es de un cholo valiente »¹². Le récit est efficace, rapide, avec quelques pauses infor-

9 « El campeón de la muerte » dans *Cuentos andinos* (1920), édition consultée : LÓPEZ ALBÚJAR (E.), *Los mejores cuentos*. Lima : Patronato del libro peruano, 1957, 120 p. ; p. 47.

10 « El campeón de la muerte », p. 55.

11 *Ibid.*, p. 61.

12 *Ibid.*

matives sur le milieu où se déroule l'histoire Pampamarca, – « tierra de tiradores, illapaco jumapa » –¹³ et sur les antécédents du héros de la région.

Selon le schéma actantiel¹⁴, la force thématique de « El campeón de la muerte » est la vengeance : le sujet, Juan Jorge, mandaté par le destinataire Tucto, reçoit une mission – l'objet – , tuer l'opposant, celui qui a enlevé puis dépecé Faustina. Aidé par la mère de Faustina, adjuvant, qui intercèdera auprès du tueur pour le décider à accomplir cette tâche et par le destinataire Tucto, le sujet accomplira sa mission pour un destinataire qui est à la fois l'honneur du père humilié et celui de la communauté indienne toute entière. La nouvelle de Rocío Silva-Santisteban, « El limpiador », suit le même programme narratif¹⁵. « El limpiador », le sujet, tuera le « Mostrenko » ; disparaît un actant-adjuvant, la mère de Faustina, principale modification apportée au schéma originel.

Présenté ainsi, l'acte de réécriture ne serait que transtextualité, variation à partir de deux ou trois arguments éternels. Or ce qui séparent le texte A du texte B, malgré leur apparente connivence sémantique, c'est un style, un horizon d'attente, un contexte, un imaginaire, soit l'écriture¹⁶ : tout ce que met en jeu celui qui écrit et qui plus est, réécrit comme nous le verrons en analysant « El limpiador ».

Dans la nouvelle de Rocío Silva-Santisteban, on assistera à divers changements ou adaptations, sortes de greffes qui à partir du modèle originel vont prendre ou mourir. De façon plus élaborée, en nous référant au travail de Gérard Genette dans *Palimpseste* sur les différentes transpositions subies par le texte A, on remarquera que la première et non des moindres est une transposition diégétique – l'univers diégétique étant à entendre comme le cadre spatio-temporel dans lequel se déroule l'histoire. « El limpiador » a pour cadre une zone urbaine non identifiée, sans toponymie précise, entre *Zona sur* et *Zona norte*, près de la mer ; point de Marañón qui coule ni de pentes andines escarpées mais des terre-pleins, des barres de béton comme celle de l'immeuble où habite « El limpiador », « una unidad vecinal (...) bloques de departamentos donde se instalan más

13 *Ibid.*, p. 49.

14 GREIMAS (A.-J.), *Sémantique structurale*. Paris : Librairie Larousse, 1966, 262 p.

15 Cf. ADAM (J.-M.), *Le récit*. Paris : PUF, Que sais-je ?, 1994, 128 p.

16 Cf. COMPAGNON (A.), *Le démon de la théorie. Littérature et sens commun*. Paris : Seuil, 1998, 338 p.

de veinte familias, apretados, apiñados, tugurizados, sucios de la herrumbre que viene del mar y de la masa de moho que se adhiere a las paredes »¹⁷. Cette transposition spatiale, de la sierra à la ville, scelle d'emblée la transformation générique : plus d'Indiens plus d'indigénisme. Quant aux personnages, ils sont réduits à des rôles thématiques, désignés par leur surnom ou par un substantif générique : Plomo se substitue à Tucto, El limpiador, l'exterminateur, se suffit à lui-même ; l'assassin sera désigné par son étiquette sémantique de « Mostrenko ». Quant à la transposition pragmatique – « modification du cours de l'action et de son support instrumental »¹⁸ ou des attributs selon Vladimir Propp¹⁹ –, ce n'est plus la coca que l'on mâche pour oublier mais un mauvais alcool que l'on boit, l'herbe que l'on fume, et le *terokal* que les gamins sniffent. Les armes ont proliféré ; les mauser des Indiens de Pampamarca sont maintenant des revolvers automatiques, des Smith and Weston, pour les débutants, en passant par les Luger pour terminer par un Berreta ou un Webley volés à un policier. Les détails ci-dessus inciteraient à penser que Rocío Silva-Santisteban se contente de « moderniser » la nouvelle de López Albújar. Mais la réécriture est plus subtile. Car le texte A ne disparaît pas tout à fait, tel un palimpseste, on retrouve quasi inchangés des morceaux de dialogues, des bouts de descriptions, des emprunts au « Campeón de la muerte » comme si l'écrivaine féministe s'amusait à faire de belles reprises, à rénover le vieux texte du patriarcat. Analyser ce texte B sous l'angle purement féministe est tentant. Mais le plus intéressant dans le processus de réécriture est donné dans le paratexte par l'emploi du mot *remake*. La nouvelle de López Albújar se subdivise en cinq parties numérotées : action, pause, action, pause, dénouement. Dans le cas de « El limpiador », il y a bien découpage mais comme l'annonce l'élément paratextuel, il serait plus approprié de parler de séquences dans le sens cinématographique – l'auteur est aussi scénariste et déclare avoir écrit un scénario de la nouvelle « algo diferente, (...) allí la chica tiene un nombre, toma cuerpo y se convierte en la protagonista »²⁰ – voire de vidéoclips, lesquels sont annoncés par des intertitres programma-

17 « El limpiador », *op. cit.*, p. 88.

18 *Palimpsestes*, *op. cit.*, p. 361.

19 PROPP (V.), *Morphologie du conte*. Paris : Seuil, 1965, 254 p. « Par attributs, nous entendons l'ensemble des qualités externes des personnages : leur âge, leur sexe, situation, leur apparence extérieure avec ses particularités », p. 106.

20 « Entrevista a Rocío Silva-Santisteban », 05-03-2008. Document personnel.

tiques comme des titres de chansons, de romans, de groupe de rock. La dernière séquence s'intitule « El matador », tandis que le début *in medias res* comme dans la nouvelle de López Albújar, porte de titre de « Luz de luna ». Rocío Silva-Santisteban entrecroise les genres, la musique, surtout le rock, la bande dessinée : « En este cuento particularmente me interesaba presentar personajes de comic, los he visualizado así : dibujos animados ». La séquence intitulée « La soledad del corredor de fondo » commence par un gros plan sur « El limpiador », adossé contre un mur d'adobe, mélancolique et moderne ange de la mort prenant la pause :

Sobre los lentes sus ojos claros reflejan un cielo imperturbablemente gris. Piensa : « todos los perros orinan su territorio » mientras contempla desde lejos la vasta y desolada carretera al sur. Saca del bolsillo un cigarillo bastante estropeado y se lo lleva a la boca sin prenderlo. Así durante varios minutos, permanece jugando con las comisuras de sus labios. La resolana le recalentaba la cabeza ²¹.

Une telle esthétique correspond à l'horizon d'attente d'un lectorat jeune nourri de contre-culture à base de fanzine, de rock, de paysages urbains futuristes, ceux d'une capitale moderne : « Es una Lima que podría estar en el 2100, que habla con códigos : Zona norte, Zona sur. Igual a nuestro actual Cono norte, Cono sur... » ²². La nouvelle serait une sorte d'extrapolation futuriste de l'hypotexte A.

En resituant *Me perturbas* dans la production de l'écrivain, « El limpiador » présente toutes les marques de cette nouvelle forme d'écriture à laquelle Rocío Silva-Santisteban consacrera un long article paru dans la revue *Hueso Húmero*, intitulé « El fenómeno de la novela joven » ²³ et dont les traits majeurs sont : l'hybridation, la fragmentation, le texte métissé, – « desterritorializar el gesto punk para trasladarlo a la novela y otorgarle esa carga eléctrica que permita reactivarla » ²⁴ ; Mostrenko est écrit selon la culture rock avec un K : « Subversión de la ortografía en textos poéticos y en canciones de rock subterráneo » ²⁵. Entre « realismo sucio » et « literatura revulsiva » ²⁶, pour Rocío Silva-Santisteban, ce roman jeune est

21 « El limpiador », *op. cit.*, p. 91

22 « Entrevista a Rocío Silva-Santisteban ».

23 *Hueso Húmero*, n° 34, julio de 1999, « El fenómeno de la novela joven ».

24 *Ibid.*, p. 151.

25 *Ibid.*, p. 149.

26 *Ibid.*, p. 145

la littérature du désenchantement des temps postmodernes²⁷ marqués par la fin des idéologies ; une allusion explicite se trouve dans « El limpiador » : « Hoy cuando los muros se derrumban, las personas sólo deberían aprender a caer »²⁸. La nouvelle « El limpiador » serait alors un exercice de style où la violence ne serait qu'une composante de l'esthétique postmoderne. Mais cette interprétation de la réécriture de la nouvelle de López Albújar reste réductrice.

Certes les emprunts divers, l'hybridisme, sont pratique courante chez les jeunes auteurs qui évoluent dans différentes sphères de la création comme l'écriture, le journalisme, le cinéma :

No se limitan a mezclar géneros dentro de un mismo espacio textual, también suelen moverse ágilmente entre la narrativa, la poesía, el teatro, el libreto fílmico, el ensayo o el periodismo cultural sin plantearse en ningún momento el problema de traspasar las fronteras de las « especialidades »²⁹.

Ce que fait Rocío Silva-Santisteban. Mais il s'agit aussi de jouer avec les canons de la littérature péruvienne éminemment masculine. En effet, Rocío Silva-Santisteban fait partie de cette génération de femmes romancières et poétesses³⁰ qui vont affirmer une voix dérangeant, violente, érotique : « apropiarse el discurso del orden patriarcal dominante para mejor subvertirlo y destruirlos »³¹, lutter contre ce que Susana Reisz appelle la « "invisibilidad" que ha tenido la escritura de mujeres a lo largo de la historia³² ». Émancipation du texte, « refus d'hériter »³³, peuvent être les

27 Cf. ZIMA (P.), « Vers une construction du postmoderne », dans CARCAUD-MACAIRE (M.), éd., *Questionnement des formes. Questionnement du sens. Tome 1, Pour Edmond Cros*. Montpellier : Université Montpellier III, 1997, 506 p.

28 « El limpiador », *op. cit.*, p. 92.

29 REISZ (S.), « Indigencia y creatividad en las letras peruanas : nuevas crisis, nuevos actores », *Hueso Húmero*, n° 39, setiembre 2001, p. 118.

30 OLLÉ (C.), *Noches de adrenalina*. Lima : Milla Batres, 1997 ; POLLAROLO (G.), *Entre mujeres solas*. Lima : Ediciones Colmillo Blanco, 1991 ; SILVA-SANTISTEBAN (R.), *Mariposa negra*. Lima : Jaime Campodónico Editor, 1993.

31 FORGUES (R.), « Orientaciones y tendencias de la poesía escrita por mujeres (siglo XX) », dans GUARDI (S. B.), compilation et édition, *La escritura de la historia de las mujeres en América latina, El retorno de las diosas*. Lima : CEMHAL, 2005, 547 p.

32 REISZ (S.), « Hablar de sí », dans CAMPRA (R.) et VON PRELLEVITZ (N.), *Escrituras del yo. España e Hispanoamérica*. Università di Roma "La Sapienza", Roma : Bagatto Libri, 1999, 260 p. ; p. 140.

33 *Palimpsestes*, *op. cit.*, p. 236.

mobiles de cette réécriture d'une nouvelle qui renvoie à un thème récurrent de *Me perturbas*, la violence faite au corps des femmes. Dans l'anthologie intitulée *Cuentas* et consacrée aux écrivaines péruviennes, Giovana Minardi, la coordinatrice, écrit :

Me perturbas, libro chocante que marca un fenómeno en la narrativa de mujeres en el Perú. Como me decía la autora los personajes son caricaturescos acartonados. Las mujeres que habitan estos cuentos están marcadas por la incomunicación y la violencia y sólo parecen poder contar con su propio cuerpo maltratado y hastiado de si mismo ³⁴.

La violence faite au corps de la jeune fille dans « El limpiador » – « un saco de arroz cargado de una materia macilenta » ³⁵ –, le gros plan sur les mains du tueur – « Sus manos estaban sucias de sangre y en las uñas algunos pedazos de vísceras le amorotaban los dedos » ³⁶ –, renvoient à la thématique très féministe des nouvelles de *Me perturbas*. Mais l'image réitérée du corps de la femme agressé, torturé, violé est à lire aussi dans la production de l'écrivain comme une métonymie de la violence nationale. « Un amigo – Javier Arévalo – me comentó que le parecía que “El campeón de la muerte” era el cuento más cruel de la literatura peruana. (...) Cuando le releí me pareció un cuento realmente cruel y precisamente por eso me interesó, por eso lo escogí para un remake ». Pour l'écrivain, poétesse, journaliste, très impliquée dans la vie politique de son pays, la violence est inhérente à la société péruvienne : « A mí me interesa la violencia como tema porque creo que hemos vivido y vivimos momentos muy violentos ; nos hemos acostumbrado a la violencia cotidiana (...) ». Née en 1963, Rocío, jeune étudiante en droit dans les années quatre-vingt quand commence la « *década trágica* », fait une thèse sur les rondes paysannes ³⁷ ; comme tout péruvien elle sera marquée par les événements d'Uchuraccay (1983) : massacre de journalistes par des Indiens qui les prenant pour des *terrucos* vont les tuer à coup de pierres et selon les rituels – ceux-là mêmes

34 MINARDI (G.), *Cuentas. Narradoras peruanas del siglo XX*. Lima : Ediciones Flora Tristán, Santo Oficio, 2000, 292 p.

35 « El limpiador », *op. cit.*, p. 87

36 *Ibid.*, p. 88.

37 « Yo estudié derecho ; cuando tenía diecisiete años tenía una voluntad inocente para buscar la justicia social. En mi carrera, en el transcurso de mi vida me he dado cuenta de que eso es muy difícil y una de las cosas más importantes de la justicia, sobre todo en Derecho penal, es la venganza, la venganza es esa parte primitiva de la justicia, esa parte originaria, ese estado inicial que está en la base de toda búsqueda de castigo al culpable » ; *Entrevista, op. cit.*

que décrit la fiction de López Albújar (chevilles brisées, yeux énucléés, langue coupée). « Somos hijos de la violencia y del desencanto »³⁸, déclare-t-elle. Dans son dernier ouvrage, *Las hijas del terror*³⁹, prix Copé 2007, Rocío Silva-Santisteban allie encore une fois enquête journalistique et création : les poèmes sont consacrés aux femmes, Liméniennes en mal de vivre mais surtout femmes de la sierra victimes de la violence des militaires, esclaves sexuelles des sendéristes⁴⁰.

Le *remake* de la nouvelle indigéniste n'est pas un simple travail de réécriture dans l'esprit postmoderne. La nouvelle de López Albújar se voulait la description d'un monde rural indigène où la justice devait contourner ou braver la légalité de l'état officiel ignorant la réalité andine. Les personnages de l'écrivain indigéniste sont dépeints sans aucune grâce dans leur brutalité inhérente à leur milieu, selon un code d'écriture naturaliste ; le père de Faustina est un vieil indien roublard, dur, mais disposé à tout pour venger sa fille ; cette vengeance n'est pas seulement une pulsion individuelle, elle répond à un code d'honneur celui qui régit la communauté : « la muerte era indispensable para tranquilidad de su conciencia, satisfacción de los yayas (*les anciens chargés d'administrer la justice*) y regocijo de su Faustina en la otra vida »⁴¹. Dans le cas de « El limpiador », s'opère une nouvelle évaluation ou transposition sémantique. Car l'univers diégétique de « El limpiador » est un monde chaotique, sans valeurs – Plomo, le père de la jeune fille assassinée, est un ex-commissaire de police corrompu, ivrogne, délinquant, symbole d'une société dégradée sans lois où peut évoluer à son aise le héros « justicier », ange exterminateur, mélancolique et dépressif. S'il mange le cœur du Mostrenko, ce n'est pas comme dans la nouvelle de López Albújar parce que l'adversaire était vaillant et courageux⁴² ; c'est seulement parce qu'il a besoin d'un cœur pour « sentir » :

38 GUTIÉRREZ (C.), « Vida, pasión y obra de cuatro escritores », *El Comercio*, año IX, n° 425, 1994.

39 SILVA-SANTISTEBAN (R.), *Las hijas del terror*. Lima : Petro Perú, 2007, 81 p.

40 Voir aussi du même auteur : « Escribir como mujer. El cuerpo y la literatura de mujeres » ; [<http://www.modemmujer.org/docs/11.275.htm>].

41 « El campeón de la muerte », *op. cit.*, p. 54.

42 « Para mí el corazón, – añadió Juan Jorge – Sácalo bien. Quiero comérmelo porque es de un cholo muy valiente », « El campeón de la muerte », *op. cit.*, p. 61.

El limpiador se acercó al cadáver y sacando de su cintura un cuchillo largo y delgado, se lo clavó en el pecho, cortó la carne del centro y le sacó el corazón.

– ¡¿Para qué haces eso ?! – preguntó el viejo, asqueado.

– ¿Para qué ? – dijo el limpiador en voz alta, pero en realidad hablando para sí mismo.

– Porque dicen que hay que comerse un corazón de hombre para volver a sentir ⁴³.

Cette transposition par rapport au texte source renvoie au message explicite que l'auteur a donné à ce *remake*. Culture urbaine, modalités d'écriture postmodernes, globalisation, semble décontextualiser l'argument, le vider de toute lecture référentielle, contrairement au postulat de López Albújar qui dans un but didactique voulait démontrer la violence de la sierra et du même coup œuvrer pour une littérature nationale édifiante. Or malgré l'apparente décontextualisation de « El limpiador », le réseau allusif et métaphorique du texte instaure un horizon d'attente où le lecteur décrypte les images d'un Pérou moderne, de la « guerre sale » au désenchantement.

La réécriture participe d'un processus semblable à la dévoration, à l'anthropophagie, au cannibalisme ⁴⁴ du texte source absorbé, digéré et recyclé. Mode opératoire particulièrement prisé par les écrivains femmes actuelles : « En la literatura es notoria, por ejemplo la flexibilidad y la tendencia "omnívora" de las mujeres escritoras (...) su facilidad para absorber y sincretizar registros estilísticos considerados como excluyentes » ⁴⁵.

Dans le cas de « El limpiador », une telle pratique ne signifie pas destruction ou élimination mais plutôt réactivation. Ni pastiche, ni parodie, la reprise ou le *remake* de la nouvelle indigéniste, loin de faire de l'ombre à « El campeón de la muerte », invite aussi à la relecture soit à la réinterprétation du canon. Les deux textes fonctionnent en résonance : c'est le fil obscur de la violence qui les relie.

Ainsi, ce cas de réécriture, loin d'être une activité secondaire ou parallèle, nous fait comprendre que la littérature « est autant une question de lecture et de transmission que d'invention et de création » ⁴⁶.

43 « El limpiador », *op. cit.*, p. 107.

44 Cf. FRAISSE (E.), MOURALIS (B.), *Questions générales de littérature*. Paris : Seuil, 2001, 298 p. ; p. 258.

45 REISZ (S.), « Indigencia y creatividad en las letras peruanas : nuevas crisis, nuevos actores-autores » ; *op. cit.*, p. 117.

46 *Questions générales de littérature, op. cit.*, p. 260.



Iván JIMÉNEZ

LI.RI.CO.* – Université Paris 8

**GARCÍA MÁRQUEZ RECUERDA ALGO QUE CEPEDA SAMUDIO HABÍA
CONTADO.
RE-ESCRITURA EN TORNO A LA MASACRE DE LAS BANANERAS**

Le monde ne devient histoire que dans l'exacte
mesure où des hommes y deviennent sujets

Elisabeth Guibert-Sledsiewski

El 6 de diciembre de 1928, en Ciénaga, un municipio de la Costa Caribe colombiana, tuvo lugar la represión oficial de la huelga de los jornaleros del banano que trabajaban para la United Fruit Company (UFC) ¹. El gobierno conservador de aquel entonces no consideró que se tratara de un conflicto laboral sino de un ataque al orden público ²; a petición de la Compañía, envió un contingente militar que sofocó el movimiento con una matanza en la estación de tren del pueblo. El hecho tuvo consecuencias notables en la historia colombiana: fue un factor decisivo para la crisis de la hegemonía conservadora y el paso a los gobiernos liberales a partir de 1930 ³. Pero más allá del impacto político, también dejó huellas en la interioridad de un colectivo.

* LI.RI.CO. : Littératures contemporaines du Rio de la Plata.

1 Cf. POSADA-CARBÓ (E.), *The Colombian Caribbean : A Regional History, 1870-1950*. Oxford : Oxford University Press, 1996, p. 198-212 y WHITE (J.), *La United Fruit en Colombia : historia de una ignominia*. Bogotá : Editorial Presencia, 1978, 300 p.

2 VALENCIA (E.), « El movimiento obrero colombiano », en GONZÁLEZ CASANOVA (P.), ed., *Historia del movimiento obrero en América Latina. Colombia, Venezuela, Ecuador, Perú, Bolivia, Paraguay*. Madrid-Bogotá-México : Siglo XXI, 1984, 421 p.; p. 43.

3 POSADA-CARBÓ (E.), « Fiction as History : The *bananeras* and Gabriel García Márquez's *One Hundred Years of Solitude* », en *Journal of Latin American Studies*, 30, vol. 2, Cambridge University Press, 452 p. ; p. 400.

La invitación a pensar la reescritura teniendo en cuenta la capacidad generativa de una matriz textual nos ha llevado a considerar una escritura sobre la masacre que retoma algunos de los patrones de modernización literaria seguidos por los escritores latinoamericanos a mediados del siglo XX. Nos referimos a *La casa grande*, la novela del escritor y periodista colombiano Alvaro Cepeda Samudio (1926-1972). Lo que quisiéramos mostrar es que, en las narrativas que proponen una lectura de la Historia, el estilo del escritor es un filtro que orienta la mirada hacia uno u otro aspecto de la subjetividad de los actores sociales de la época evocada. Desde esta perspectiva, hemos creído pertinente detenernos también en lo que Gabriel García Márquez cuenta sobre la masacre en *Vivir para contarla*. Se trata pues de ver, en la novela del uno y en las memorias del otro, qué aspecto toma el mismo período histórico al ser narrado en dos épocas distintas por dos escritores, dos sujetos, que además del entusiasmo de los primeros aprendizajes literarios, compartieron una amistad basada en el mismo origen regional y un patrimonio común de recuerdos ligados a la Zona bananera.

La novela de Cepeda Samudio

*La casa grande*⁴ fue escrita entre 1956 y 1962. « Se trata de la historia de la huelga bananera de 1928 y al mismo tiempo es la anécdota de una familia que domina en el pueblo y que ocupa “la casa grande” »⁵. En la historia de la literatura colombiana, la obra ha sido reconocida como una novela moderna, que supera los límites del costumbrismo y del realismo tradicional, a través de una escritura urbana y cosmopolita, es decir, diversa en los recursos literarios que emplea. Este cosmopolitismo es a menudo asociado con la asimilación de un modelo literario venido de fuera. Los estudiosos de la literatura de García Márquez saben lo importante que fue para su formación de escritor el contacto con el grupo de Barranquilla,

4 CEPEDA SAMUDIO (A.), *La casa grande*. Bogotá : El Áncora Editores, 1992, 126 p. En adelante, remitiremos a esta edición indicando las páginas de las citas entre paréntesis.

5 WILLIAMS (R.), « Los antecedentes : Álvaro Cepeda Samudio y la tradición de la novela costeña », en PINEDA BOTERO (A.) y WILLIAMS (R.), coord., *De ficciones y realidades. Perspectivas sobre literatura e historia colombianas*. Bogotá : Tercer mundo editores y Universidad de Cartagena, Actas del 5º Congreso de colombianistas norteamericanos (agosto 1988), 1989, 397 p. ; p. 52.

un conjunto de intelectuales de los cuales formaba parte Cepeda Samudio. A este grupo suele atribuírsele una simpatía por los autores que encarnaban la modernidad literaria en los 50, Kafka, y sobre todo Faulkner⁶. De la matriz faulkneriana, la novela de Cepeda toma la crisis del narrador onmisciente que se refleja en la fragmentación del relato ; la anécdota no se constituye de manera cronológica, sino que surge como un efecto final de los aportes de diversos puntos de vista. La oralidad⁷ es considerada como el elemento que hace surgir, a partir de ese modelo, una novela impregnada del carácter regional de la Costa caribe colombiana. Por la abundancia de diálogos – los de los soldados que van a reprimir la huelga, los de la gente del pueblo, los de los hijos de la tercera generación de la casa grande –, por las diversas voces que se escuchan en los monólogos de los miembros de esta familia, *La casa grande* ha sido leída como una novela polifónica⁸. Este aspecto, insoslayable cuando lo valorado es la multiplicidad de puntos de vista que se opone – es lo que algunos piensan⁹ – al monologismo del discurso historiográfico, no es, sin embargo, el que retendrá nuestra atención. Nuestro análisis está más bien orientado según un concepto de *estilo* propuesto por Barthes, a saber, el estilo como « un langage autarcique qui ne plonge que dans la mythologie personnelle et secrète de l'auteur, dans cette hypophysique de la parole, où se forme le premier couple des mots et des choses »¹⁰. El propósito es entonces llegar a la escritura que está más allá de la pluralidad de voces de *La casa grande*: determinar lo que la subjetividad del autor puede ofrecer al conocimiento del pasado a partir de las palabras que su escritura asocia, es decir, buscar el poema que está disperso en esta novela que habla de la Historia.

6 WILLIAMS (R.), *Novela y poder en Colombia 1844-1987*. Trad. Álvaro Pineda Botero, Bogotá : Tercer Mundo editores, 1991, 271 p. ; p. 144.

7 *Ibid.*, p. 150-151.

8 GARCÍA (A.), « La estética de la Historia en *La casa grande* », en *Revista de Lingüística y Literatura*, v. 2, Barranquilla : Universidad del Atlántico, 2000, p. 36-43.

9 VERGARA (A.), « Coordenadas para un plano de *La casa grande* de Álvaro Cepeda Samudio », en *Estudios de Literatura Colombiana*, Medellín : Universidad de Antioquia, 2001, p. 72-95.

10 BARTHES (R.), *Le degré zéro de l'écriture*. Paris : Seuil, 1953, 126 p. ; p. 19-20.

De la novela de Cepeda Samudio habría que destacar tanto su aspecto histórico como su aspecto arquetípico ¹¹. Lugares geográficos – Sevilla, Cuatro Bocas¹² –, actores del episodio – los huelguistas, los soldados, la Compañía –, nombres propios – como el del general Carlos Cortés Vargas, que aparece como firmante en la transcripción casi exacta del decreto real que declaraba a los jornaleros en huelga como una partida de malhechores ¹³ –, todos estos elementos remiten a las dimensiones socio-económica y política de un pasado documentado que la memoria colectiva puede identificar como precedente causal de la posteridad ¹⁴, y en este sentido, para hablar como María Cristina Pons, constituyen el aspecto *histórico* de la obra. Esta referencialidad al hecho real contrasta con la representación del círculo familiar de la finca La Gabriela. La familia del hacendado es una construcción arquetípica, es decir, una abstracción que reúne los rasgos propios de un actor social presente en todas partes del ámbito nacional. La escritura realiza un trabajo de depuración despojando a los miembros de esa familia de algunas de las prerrogativas del realismo de las cuales Nathalie Sarraute parece burlarse en *L'ère du soupçon* ¹⁵. Por ejemplo, el nombre propio. No hay ningún nombre propio asociado a los dueños de La Gabriela ; por el contrario, las palabras que los designan son sustantivos genéricos que empiezan por mayúscula – El Padre, la Hermana, el Hermano, la Madre, los Hijos –, como si lo más importante de esos personajes fuera, no su identidad, sino los vínculos afectivos que se establecen entre ellos, como si estos vínculos tuvieran una validez generalizada y no debieran ser atribuidos exclusivamente a un conjunto de individuos concretos, claramente identificados. Aunque no tengamos ningún dato que nos permita hablar de influencia, este modo de representar al sujeto dentro de la ficción se aproxima al modelo adoptado por Sarraute en *Tropismes*, en el que los personajes son referidos sólo a través de los pronombres personales.

11 Sobre la dicotomía « arquetípico-histórico » en las representaciones del pasado, cf. PONS (M.-C.), *Memorias del olvido. Del Paso, García Márquez, Saer y la novela histórica de fines del siglo XX*. México : Siglo veintiuno editores, 1996, 285 p. ; p. 200-211.

12 CEPEDA SAMUDIO (A.), *La casa grande, op.cit.*, p. 50-51.

13 WILLIAMS (R.), *Novela y poder en Colombia 1844-1987, op. cit.*, p. 149.

14 PONS (M.-C.), *Memorias del olvido, op. cit.*, p. 69.

15 SARRAUTE (N.), *L'ère du soupçon*. Paris : Gallimard, 1956, 151 p. ; p. 64-65.

El tren es uno de los motivos en los que se percibe la continuidad del contexto real que inspira la novela. En 1928, el tren era la irrupción de la modernidad en el ámbito rural ; transportaba la fruta desde las plantaciones hasta los puertos, para que después los barcos se la llevaran por el resto del mundo ; y era también una arteria que comunicaba a los pueblos de la Zona entre sí, un factor de articulación regional. Su paso a ciertas horas determinadas debía imponer una regularidad al curso de los días, como el sol mañanero. El tren de la novela, siniestro e inesperado, trae a los soldados que van a reprimir la huelga. Cuando una mujer le dice al hombre con quien está sentada en una cantina « No podrás irte hoy ; no vendrá el tren »¹⁶, su frase va cargada del sentimiento de que el ritmo habitual de la vida estaba siendo alterado. El mismo sentimiento se propagó como una onda entre la población. En *La Gabriela*, durante el desayuno, una de las hermanas supo que « ese tren era el comienzo de un horario, no nuevo, extraño pero no nuevo » ; y cuenta que, al escuchar « el sonido del pito desacostumbrado », « la Madre se quedó con la pregunta colgándole de los ojos opacos : una pregunta que nadie [...] hubiera podido responderle : porque por más que pensáramos y tratáramos de recordar los itinerarios más remotos, no habríamos encontrado una hora, un sitio para ese tren. »¹⁷

Luego de su paso breve por el cuartel, la entrada de los soldados en el pueblo es anunciada por el chasquido insistente de sus botas sobre el suelo fangozo : « El agua de los charcos brincaba ahora bajo el peso de los cuerpos : el doble peso del metal y del cuero. El barro emergía brillante a cada golpe de botas »¹⁸. La afirmación rotunda de lo marcial en cuerpos que doblan su peso con el cuero y el metal... Aquí están algunos de los elementos de la escritura de Cepeda Samudio sobre la violencia. « Muerte » es el nombre que encuentra para denominar el rifle, que representa la compacta materialidad de lo marcial : « marchaban con la muerte pegada a las piernas : la muerte les golpeaba una nalga a cada trance : les pesaba la muerte sobre la clavícula izquierda ; una muerte de metal y madera que habían limpiado con dedicación »¹⁹. Cuando se tiene en

16 CEPEDA SAMUDIO (A.), *La casa grande*, op. cit., p. 88.

17 *Ibid.*, p. 42.

18 *Ibid.*, p. 31.

19 *Ibid.*, p. 31.

cuenta que la novela fue escrita en los años 50, en el período que hoy se conoce como La Violencia, ese énfasis en lo militar no parece arbitrario ; parece más bien un efecto del filtro de lectura de la Historia que el presente de la escritura ha impuesto a la obra. Otto Benítez ha señalado²⁰ el lugar central que ocupa el crudo enfrentamiento entre conservadores y liberales en los escritos periodísticos que Cepeda publica en aquella época ; desde su punto de vista, la alianza poderosa entre la posesión de la tierra y la violencia oficial es la base empírica que motiva la tensión entre el pueblo y el dueño de la finca que tanto espesor adquiere en la novela.

En la novela, el credo popular atribuye la responsabilidad de la masacre al Padre, como lo indica el comentario de una prostituta : « todo el pueblo lo sabía. Después de la matanza de la estación lo han estado esperando »²¹ ; el Padre parece no estar al tanto pero se entera de la acusación por la boca de su meretriz :

La Muchacha : No es por la plata, a usted no lo odian por la plata : es por lo de la huelga.

El Padre : ¿La huelga?

La Muchacha : Mataron muchos en la estación : los soldados dispararon desde los vagones : no se bajaron : el tren paró y los soldados dispararon sobre los que estaban en la estación y el tren arrancó después : los soldados no se bajaron pero mataron un motón.

El Padre : Bien hecho.²²

En este diálogo, el discurso ficcional hace surgir un *sujeto histórico*, es decir, según lo precisa la historiadora Elisabeth Guibert²³, una entidad a la cual se le atribuye la responsabilidad de un estado de cosas ; cada vez que una *imputación* de este tipo tiene lugar en nuestro discurso, nos ponemos en el camino de la representación de la Historia como un proceso que indolucra sujetos y, de manera indirecta, también definimos un universo de posibilidades para nuestro actuar : sea porque nos identificamos con el sujeto histórico al cual nos referimos, o porque nos oponemos a él. Ahora bien, a escrituras diferentes imputaciones diferentes. Veremos más adelante que al

20 BENÍTEZ MORALES (O.), « Lineamientos del fabular de Álvaro Cepeda Samudio », en PINEDA BOTERO (A.) y WILLIAMS (R.), coord., *De ficciones y realidades*, op. cit., p. 97.

21 CEPEDA SAMUDIO (A.), *La casa grande*, op. cit., p. 69.

22 *Ibid.*, p. 65.

23 GUIBERT-SLEDZIEWSKI (E.), « Penser le sujet de l'histoire », en *Penser le sujet aujourd'hui*, Actas del Coloquio de Cerisy de julio de 1986. Paris : Méridiens Klincksieck, 1988, p. 213-215.

narrar el mismo hecho y la misma época, la novela de Cepeda y las memorias de García Márquez se centran en un sujeto histórico distinto.

Al Padre, los jornaleros vengativos terminan por « matar[lo] en Sevilla, a punta de cavador ». En este ambiente de fincas, la violencia toma un aspecto rural. Cuando los peones de La Gabriela llegaron a buscar al Padre asesinado, « todavía tenía los cavadores clavados en todo el cuerpo »²⁴. La aliteración de [k] recuerda el sonido de una superficie blanda cuando es horadada. La realidad de agresión que vive el campo cristaliza en otra imagen : una espuela sucia de barro seco chorreada de sangre. En la madrugada del día de la masacre, en el mismo patio de casa, la Hermana se entrega a uno de los soldados que acaban de llegar cuartel contiguo ; al saberlo, « el Padre le rompió la cara [a la Hermana] con el filo sucio de una espuela »²⁵. Dos utensilios del mundo agrario, el cavador y la espuela, se han convertido en armas para aniquilar con rencor y castigar la carne humana. La violencia es la drástica escritura de un hierro rural que atraviesa la piel.

Palabras como *cuerpo*, *herida* y *cicatriz* empiezan a entrar en resonancia hasta generar un poema de la violencia. El castigo de la Hermana deja una huella indeleble. Dieciocho años después, cuando el Hermano vuelve a ver el cuerpo de la Hermana que acaba de morir, se queda contemplando la cicatriz de su mejilla. Aunque le parece « menos encarnada », vuelve a tocarla como « esa noche toc[ó] la herida todavía húmeda »²⁶. Sentir aún, a través de la cicatriz, la humedad de la herida, es un indicio de que ésta no ha sanado : el recuerdo no ha logrado convertirse en una referencia al pasado apagada de emociones ; aún no ha perdido su poder de reactivación del dolor. El asesinato brutal del Padre deja una herida todavía más grande : no sobre el cuerpo de una persona, sino sobre un cuerpo colectivo. El Padre había dejado el caballo afuera de la casa de su amante y cuando lo perforaron, ella « no oyó palabras : solamente el relincho furioso y el galope despavorido del caballo atravesando el pueblo como una herida ancha e inacabable »²⁷.

24 CEPEDA SAMUDIO (A.), *La casa grande*, op. cit., p. 54.

25 *Ibid.*, p. 108.

26 *Ibid.*, p. 109.

27 *Ibid.*, p. 76-77.

La herida será « inacabable » por el retorno permanente al dolor de los unos provocado por los otros, más precisamente, por el desprecio de « la casa grande » – el lugar conservador por excelencia, el sitio de lo que quiere perdurar en el tiempo y mantenerse siempre igual – hacia todo lo que es « distinto » de sí misma, o sea, la masa popular. Así, al hombre del pueblo, ese hombre « distinto », con quien su hija (la Hermana) logra construir la « comodidad de estar juntos, comer juntos, acostarse juntos », el Padre lo mata a disparos ; luego cabalga hasta el « pueblo con el cadáver ya reventándose dentro de la apretada envoltura de la hamaca y [lo] ent[ierra] allí, para que el pueblo [pueda] seguir recordando y odiando »²⁸. La narradora de esta historia (otra de las hermanas) también recuerda el encono del Padre al acusar a los jornaleros huelguistas en el pequeño salón de la alcaldía ; en su monólogo interior, no puede abstenerse de hacerle los reproches a la hermana mayor que había sostenido al Padre en su empeño recalcitrante : « El Padre necesitó de ti, de tu fortaleza, de tu desprecio, de tu deseo de perpetuar todo lo que significaba el apellido. Perpetuarlo en cualquier forma así fuera por medio del odio. »²⁹

Poco a poco, la ficción se adentra en una especie de especulación acerca de la génesis de la violencia. La escritura asocia el odio con esa forma de perpetuación que es la familia, como para indicar la reproductividad de ese sentimiento. A veces, como en la cita anterior, parecería que el odio fuera el medio para sostener a la estirpe en el tiempo. Otras veces, la relación se invierte, de tal manera que es más bien la familia la que parece estar al servicio de la duración del odio. Los tres hijos que nacieron de la unión de la Hermana y del hombre del pueblo de todos modos fueron recibidos y criados en La Gabriela por la hermana mayor, cuando el Padre ya no estaba. Muchos años después, con la muerte de la Hermana – esa madre a través de la cual los tres mantenían un lazo sanguíneo con esa casa de odio –, uno de ellos entrevé la posibilidad de una « liberación » : « Todo cambiará ; ya no somos parte del odio ; ya no estamos condenados a odiar ; ya no somos la continuidad de esta casa : la Hermana nos ha liberado ». Los jóvenes de la nueva generación han logrado identificar al odio como el verdugo que deben vencer. Librarse del odio exige estar cada

28 *Ibid.*, p. 53.

29 *Ibid.*, p. 51.

vez más lejos de la sangre del Padre, ir hacia lo distinto que éste rechazaba, ir hacia una « sangre nueva »³⁰.

La atmósfera que envuelve esta historia de violencia también merece ser considerada con detenimiento. « El pueblo termina frente al mar : un mar desapacible y sucio al que no mira nadie. Sin embargo, el pueblo termina frente al mar »³¹. Esta proximidad del mar debe ser la fuente de la capa de aire salino que cubre el pueblo. La madrugada de la llegada de los soldados, una mujer que estaba desperezándose medio desnuda, « rodó las manos sobre los tramos de piel seca granulada de polvo y de salitre »³². Esa madrugada, los soldados recorrieron las calles y « con pasos seguros marcharon sobre los charcos y el barro salitroso »³³. Después, el día del entierro del Padre, hubo gente que siguió la caja donde estaba el cadáver hasta el cementerio y que « esperó hasta que la cubrieron de barro salitroso y colocaron sobre el barro salitroso los montones de flores sucias y aplastadas »³⁴. De « las casas que rodean la plaza y la iglesia del pueblo », esas « casas que parece que siempre hubieran sido viejas », también se dice que « por fuera el salitre las destruye lenta y seguramente »³⁵. En *La Gabriela*, « el odio [...] sostiene las paredes carcomidas por el salitre y las vigas enmohecidas y [...] cae de pronto sobre las gentes agotándolas »³⁶. El salitre es primero, un residuo menudo y áspero que irrita la piel ; después, una dispersión de partículas secas y tercas, que en lugar de fusionarse con la tierra empapada, parecen imprimirle una esterilidad que las flores sucias y aplastadas confirman ; y por último, un elemento corrosivo. Lo recalcado es la resistencia del polvo salino a diluirse en otros cuerpos. Hay, sin embargo, un fluido en el que amaina su poder abrasivo, según nos dice la hermana que recuerda el momento en que los peones llegaron a la casa para anunciar el asesinato del Padre : « Y las palabras, el llanto, las botas, las espuelas, los cascos, los caballos, en solo y apelonado sonido llenándonos, llenándonos el cuerpo hasta

30 *Ibid.*, p. 120.

31 *Ibid.*, p. 80.

32 *Ibid.*, p. 84.

33 *Ibid.*, p. 31.

34 *Ibid.*, p. 55.

35 *Ibid.*, p. 80.

36 *Ibid.*, p. 124.

reventárenos los ojos en un llanto ronco y salobre »³⁷. El suelo que debe aguantar el paso de todo este tránsito pesado despide una estridencia que resuena dentro del cuerpo hasta sacarle un fluido en el que la sal puede convivir con otro cuerpo sin rasparlo, el fluido que nace del dolor, las lágrimas.

Las memorias de García Márquez

En la obra de García Márquez, la masacre de las bananeras ha sido tomada como clave de lectura de *Cien años de soledad* y como punto de partida para abordar las relaciones entre ficción y realidad³⁸. Sin desconocer los beneficios que la consideración de esta obra podría traer a la presente reflexión sobre la reescritura, hemos optado por centrarnos en *Vivir para contarla*³⁹ con el fin de mantener la diferencia de género como criterio de comparación en nuestro análisis. Como texto de memorias, *Vivir para contarla* establece el enlace entre creación y sociedad en la medida en que el autor habla de los hitos de su propia vida, relacionándolos con la historia de los grupos a los cuales ha pertenecido (familia, amigos, nación). Son tres las posiciones de narrador que hemos reconocido en las memorias de García Márquez cuando cuenta los episodios nucleares de la historia colombiana⁴⁰: la posición del testigo de los hechos, la del intelectual que tiene acceso a fuentes privilegiadas (dirigentes políticos, por ejemplo) y la del representante de un colectivo. Las dos primeras determinan la narración del 9 de abril de 1948, día en que fue asesinado el caudillo liberal Jorge Eliécer Gaitán. Desde la tercera enuncia los recuerdos sobre la Zona

37 *Ibid.*, p. 54.

38 El historiador Eduardo Posada-Carbó realiza un balance detallado a este respecto; señala que, tanto en la crítica como en algunos estudios históricos, la célebre novela ha sido utilizada como fuente primaria, a pesar de que el autor haya dicho que la cifra de los tres mil muertos no surge de la realidad, sino de la necesidad poética de subrayar la magnitud de un drama que los datos verificables no alcanzaban a reflejar. Cf. POSADA-CARBÓ (E.), « Fiction as History », *art. cit.*, p. 395-397.

39 GARCÍA MÁRQUEZ (G.), *Vivir para contarla*. Barcelona: De Bolsillo, 2004, 526 p. En adelante, remitiremos a esta edición, indicando las páginas de las citas entre paréntesis.

40 Remitimos a nuestro « Historia, memoria y narrativa en *Vivir para contarla* de Gabriel García Márquez », en *Literatura. Teoría, Historia, Crítica*, 8. Bogotá: Departamento de Literatura-Universidad Nacional de Colombia, 2006, 506 p.; p. 53-95.

bananera. El marco en que surgen estos recuerdos es un viaje que el joven escritor hace con su madre desde la ciudad de Barranquilla hasta el municipio de Aracataca. Cuando el tren pasa por Ciénaga, la madre dice : « – Mira [...]. Ahí fue donde se acabó el mundo. »⁴¹. Luego la narración avanza hacia la escena de la masacre :

Yo conocía el episodio como si lo hubiera vivido, después de haberlo oído contado y mil veces repetido por mi abuelo desde que tuve memoria : el militar leyendo el decreto por el que los peones en huelga fueron declarados una partida de malhechores ; los tres mil hombres, mujeres y niños inmóviles bajo el sol bárbaro después que el oficial les dió un plazo de cinco minutos para evacuar la plaza ; la orden de fuego, el tableteo de las ráfagas de escupitajos incandescentes, la muchedumbre acorralada por el pánico mientras la iban disminuyendo palmo a palmo con las tijeras metódicas e insaciables de la metralleta.⁴²

García Márquez se autoriza a contar el episodio invocando, no sólo la transmisión por parte de los mayores – con lo cual pone de relieve esa determinación de la memoria individual por la familia que tanto subraya Halbwachs⁴³ –, sino también la conversación que tuvo en Barranquilla, más de veinte años después de la masacre, con Raúl Eduardo Mahecha, uno de los organizadores de la huelga que fue acusado de profesar la ideología comunista. Aunque el escritor dice que el testimonio le sirvió para hacerse una idea « más objetiva del conflicto », es evidente que su relato no se limita a la noción de objetividad que el punto de vista positivista suele atribuir al discurso histórico : más allá de lo económico y lo político, el centro de gravitación de esta parte de sus recuerdos son las huellas emotivas que la bonanza bananera y la masacre de los obreros dejaron en el pueblo.

La diacronía del relato de García Márquez va del « esplendor efímero de la compañía bananera »⁴⁴ y termina en « el desastre de Aracataca »⁴⁵ ; si la masacre es evocada de manera sucinta, es quizá porque el objeto de este capítulo de las memorias es menos el episodio concreto que el sentido que fue cobrando a lo largo de los años en el discurso colectivo del pueblo. Esto nos recuerda un comentario de Adorno : « à la différence de la connaissance discursive du réel, dont il n'est pas distinct graduellement,

41 GARCÍA MÁRQUEZ (G.), *Vivir para contarla*, op.cit., p. 21.

42 *Ibid.*, p. 21-22.

43 HALBWACHS (M.), *La mémoire collective*. Paris : Albin Michel, 1997, p. 105 y 111-112.

44 GARCÍA MÁRQUEZ (G.), *Vivir para contarla*, op.cit., p. 13.

45 *Ibid.*, p. 136.

mais catégoriquement, [l'art] n'admet que ce qui est dans l'état de subjectivité, ce qui est commensurable à celle-ci »⁴⁶. En otro orden de ideas, Ricœur afirma que otorgarle a la subjetividad un espacio en el conocimiento histórico, es indispensable para entender que los hombres del pasado forman parte de nuestra misma humanidad⁴⁷. Articulando ambos planteamientos, podemos decir que, en la medida en que « la factualité de l'intériorité »⁴⁸ forma parte de su campo de exploración, el discurso narrativo puede mostrar que la Historia es también un asunto de subjetividad, porque vincula los procesos de la vida externa con una gama amplia de acontecimientos de la interioridad, que va desde las intenciones voluntaristas, pasando por movimientos más difusos como las vacilaciones, hasta llegar a estados de ánimo generalizados como el miedo, la expectativa, la esperanza y la nostalgia.

García Márquez recrea el « estado del mundo cuando empe[zó] a tomar conciencia de [su] ámbito familiar » y dice que « no logr[a] evocarlo de otro modo : pesares, añoranzas, incertidumbres, en la soledad de una casa inmensa »⁴⁹. Esta casa es distinta de la casa asociada con el poder militar por la voluntad de su jefe, que hemos visto en la novela de Cepeda ; es una casa que ha padecido la acción de otro actor involucrado en la masacre : la UFC. La Compañía, que según los historiadores llegó a constituir un verdadero estado autónomo al interior del Estado nacional, es asociada en las memorias con « un mundo remoto e inverosímil que nos estaba vedado a los mortales »⁵⁰, el universo casi olímpico de « las ciudades privadas de los gringos », que una cerca electrificada ponía a salvo de cualquier tipo de intrusión por parte de los lugareños. El motivo del tren también aparece aquí pero con un sentido distinto al que asume en la novela de Cepeda Samudio : los vagones del tren que recuerda García Márquez son una progresión gradual de la comodidad, donde cada etapa

46 ADORNO (T.), *Notes sur la littérature*, trad. francesa de Sibylle Muller. Paris : Flammarion, 1984, 438 p. ; p. 210-211.

47 RICŒUR (P.), « Objectivité et subjectivité en histoire », en *Histoire et vérité*. Paris : Seuil, 1967, 408 p. ; p. 37.

48 ADORNO (T.), *Notes sur la littérature*, *op. cit.*, p. 39.

49 GARCÍA MÁRQUEZ (G.), *Vivir para contarla*, *op. cit.*, p. 74.

50 *Ibid.*, p. 95.

está simétricamente asignada a uno de los niveles de la pirámide social ⁵¹. Estos elementos configuran un sujeto histórico.

Como en *La casa grande*, los personajes de las memorias también sienten que algo cambió para siempre. A lo largo del viaje, la madre enuncia la lista completa de los pueblos de la Zona como « como ráfagas instantáneas de la vida que fue y que no volvería a ser nunca jamás » ⁵². Su sobresalto aumenta al ver la soledad de la estación de Aracataca : « ¡ La estación ! – exclamó mi madre –. Cómo habrá cambiado el mundo que ya nadie espera el tren » ⁵³. El lugar que tiene La Gabriela – la casa del poder terrateniente, del desprecio a lo distinto y del odio – en la novela de Cepeda lo ocupa aquí la Compañía. A través de lo que dice la gente, ésta se constituye como el sujeto histórico al cual se le imputa el sacudimiento de la vida colectiva. Así, un cura que se monta en el tren expresa su descontento ante el retorno improbable de la UFC : « La compañía deja la ruina por donde pasa » ⁵⁴. Cuando llegan a Aracataca, antes de ir a la casa que se disponen a vender, el joven García Márquez y su madre pasan a saludar al doctor Alfredo Barboza, el boticario, quien los recibe con estas palabras : « – Ustedes no pueden imaginarse por las que ha pasado este pueblo. » ⁵⁵ y luego les cuenta « los pormenores de la tragedia que había abatido a la población » ; en una imputación similar a la del cura, Barboza dice : « Los gringos no vuelven nunca » ⁵⁶, lo que el escritor de las memorias entiende como otra manera de decir que « el origen de todas las desgracias [...] había sido la matanza de los obreros por la fuerza pública » ⁵⁷.

Luego, la escritura empieza a desgranar la « ruina » del pueblo en un conjunto de disposiciones anímicas colectivas relacionadas con el Tiempo. La orientación de las energías vitales hacia el futuro es lo primero que resalta en la experiencia colectiva. El escritor cuenta que al principio, « el imperio absoluto de la compañía bananera empezaba a parecerse al sueño

51 *Ibid.*, p. 22.

52 *Ibid.*, p. 27.

53 *Ibid.*, p. 28.

54 *Ibid.*, p. 24.

55 *Ibid.*, p. 34.

56 *Ibid.*, p. 36.

57 *Ibid.*

de la tierra prometida »⁵⁸. ¿Acaso no fue la « ilusión de la bonanza bananera » lo que llevó al boticario a dejar su Venezuela natal para instalarse en Aracataca? « Ilusión », « tierra prometida » : palabras que hablan de una atmósfera cargada de anuncios optimistas que nada parece contradecir. Sin embargo, la utopía generalizada es el germen de un temor creciente por la posible desaparición de lo que todos perciben como la fuente de la felicidad, la actividad de la Compañía :

Desde que empecé a recordar – escribe García Márquez –, oí repetirse – primero con mucho sigilo y después en voz alta y con alarma – la frase fatídica : “Dicen que la compañía se va”. Sin embargo, o nadie lo creía o nadie se atrevió a pensar en sus estragos.⁵⁹

Al pánico por el desastre viene a añadirse la intensificación de añoranza. La misma madre expresa su descontento por tener que vender la casa lo más pronto posible y renunciar a la « ilusión de venderla hasta cuatro veces más cuando volviera la compañía » : « – Lástima que no podamos esperar un tiempcito más para vender la casa por más plata »⁶⁰. Su ilusión ha quedado atascada en el mismo objeto en el que han quedado atascadas las ilusiones de todos :

Desde la ventanilla del vagón se veían los hombres sentados en la puerta de sus casas y bastaba con mirarlos la cara para saber lo que esperaban. Las lavanderas en las playas de caliche miraban pasar el tren con la misma esperanza. Cada forastero que llegaba con un maletín de negocios les parecía que era el hombre de la United Fruit Company que volvía a restablecer el pasado. En todo encuentro, en toda visita, en toda carta surgía tarde o temprano la frase sacramental : “Dicen que la compañía vuelve”. Nadie sabía quién lo dijo, ni cuándo ni por qué, pero nadie lo ponía en duda.⁶¹

Con la partida de la Compañía, la comunidad queda sumida en una especie de sobrevaloración del pasado que hace más urgentes las ganas de verlo restablecerse. Las esperanzas se intensifican en la medida en que las posibilidades del retorno de la UFC se hacen más remotas. El resultado final de este abandono al recuerdo que alimenta ilusiones irrealizables, es un estancamiento : el actuar ha dejado de ser impulso hacia adelante porque los sujetos han quedado con su mirada fija en lo que queda atrás.

58 *Ibid.*, p. 66.

59 *Ibid.*, p. 72.

60 *Ibid.*, p. 25.

61 *Ibid.*, p. 24.

Pero el tema del Tiempo no sólo aparece en relación con esta compleja elaboración de la interioridad ; también se manifiesta como una entidad que modifica el aspecto exterior de la existencia. Lo que García Márquez recuerda haber visto en los objetos materiales que se encontraba a su paso durante ese viaje es el empeoramiento o la caricatura de un antes mejor, que se refleja, por ejemplo, en el estado de la botica de Barboza ⁶². Las imágenes de la « transfiguración de las cosas por la herrumbre del tiempo » son profusas : « los restos de la ciudad prohibida de la compañía bananera », « las palmeras marchitas entre la maleza », « el vasto matorral sin palmeras », los « almendros decrepitos », « las casas destruidas entre las amapolas y los escombros del hospital incendiado ». De este lado de las vías del tren, en el pueblo, lo que se veía eran « las mismas casas carcomidas, los techos de cinc perforados por el óxido, el camellón con los escombros de las bancas de granito y los almendros tristes ». Recuerda el escritor en su vejez : « Todo era idéntico a los recuerdos, pero más reducido y pobre, y arrasado por un ventarrón de fatalidad [...] todo [estaba] transfigurado por aquel polvo invisible y ardiente que engañaba la vista y calcinaba la piel » ⁶³. Al final de esta visita de los recuerdos la escritura adopta el tono del reproche. No hace falta ir demasiado lejos para saber a quien se refiere el « se llevaron todo » que leemos enseguida :

Lo único cierto era que se llevaron todo : el dinero, las brisas de diciembre, el cuchillo del pan, el trueno de las tres de la tarde, el aroma de los jazmines, el amor. Sólo quedaron los almendros polvorientos, las calles reverberantes, las casas de madera y los techos de cinc oxidado con sus gentes taciturnas devastadas por los recuerdos. ⁶⁴

La elipsis del sujeto de la oración es otro modo de indicar la responsabilidad de la compañía en el despojo que vive la Zona. La imagen de las « gentes taciturnas devastadas por los recuerdos » fusiona las dos dimensiones del flujo temporal a las que hemos aludido : el mundo interior, en el cual transcurren « recuerdos » y el mundo externo, donde tienen lugar las « devastaciones ». Esas imágenes de edificaciones destartaladas en medio de una vegetación destructiva y moribunda caben dentro de una palabra que aparece dos veces en esta parte de las memorias : la palabra *rastro*, que designa los vestigios de algo que ha pasado.

62 *Ibid.*, p. 33.

63 *Ibid.*, p. 29.

64 *Ibid.*, p. 36.

Aquí podemos empezar a escuchar el poema que vive en esta escritura de la Historia. El paso del Tiempo no corresponde al ritmo de un transcurrir tranquilo, sino a una « devastación », al ímpetu súbito de un « ventarrón de fatalidad ». El sonido de la [R] que escuchamos una y otra vez en toda la familia de palabras que remiten al desgaste (restos, marchitas, matorral, decrepitos, destruidas, escombros, carcomidas, perforados, tristes, reducido, pobre, arrasado, ventarrón, estrago), es distinto del que emana en *La casa grande* cada vez que el suelo de Ciénaga es sacudido por el paso de esos cuerpos cargados de hierro y cuero que forman parte del mundo rural militarizado. Lo que *Vivir para contarla* destaca en la historia de la masacre de las bananeras y la época de la UFC, es una subjetividad marcada por el deterioro, la vida afectada por el Tiempo que pasa como un viento arrasador, como un aire cargado de un « polvo ardiente » que corroee los cuerpos al pasar, hasta erosionar la integridad orgánica e inorgánica de la existencia.

El contraste entre las escrituras de Cepeda Samudio y García Márquez sobre la masacre de las bananeras nos hace pensar en lo que Ricoeur llama *distance historique*⁶⁵ : el reconocimiento de lo que nos aleja y nos separa del acontecimiento. No podemos percibir los efectos ni reponernos de lo que tanto nos ha afectado si no nos alejamos del primer grito de desesperación para ponerle nombre, palabras, a ese trauma. La escritura literaria sobre la Historia requiere de esta distancia. Es más : las palabras con las que está hecha esa escritura reflejan la distancia. Esas palabras son un código personal : el estilo del escritor. Si, como dice Barthes, el estilo es « la “chose” de l'écrivain, sa splendeur et [...] sa solitude »⁶⁶, las dos escrituras que hemos analizado descubren el hecho de la masacre de las bananeras con la intensidad de su propia luz ; cada uno funciona como un reflector cuya distancia la dan las palabras que lo componen, un reflector que introduce un corte particular sobre el acontecer, activando sentidos propios hasta conferirle una textura particular. Barthes también se refiere al estilo como a « la transmutation d'une Humeur »⁶⁷. El humor de

65 RICŒUR (P.), « Objectivité et subjectivité en histoire », *art. cit.*, p. 35.

66 BARTHES (R.), *Le degré zéro de l'écriture*, *op. cit.*, p. 20.

67 *Ibid.*

Cepeda Samudio se asemeja a una indignación que retiene sobre todo el aspecto corrosivo de la vida y el derroche de « sangre seca y olvidada » en un campo sacudido por el paso de la violencia militar y el odio de la clase terrateniente. En cambio, el humor de García Márquez en la vejez está más cerca de un lamento por el deterioro material y espiritual que vino con la partida de esa Trascendencia que fue la Compañía instaurada en la Zona bananera. La dimensión subjetiva de los acontecimientos se configura de manera progresiva a lo largo y ancho de los poemas que subyacen a estas dos escrituras. Con esto hemos querido mostrar que, cuando se trata del conocimiento de la Historia, la *reescritura* también puede referirse a una construcción de sentido inter-subjetiva.



Sergio DELGADO

HCTI* – Université de Bretagne-Sud, Lorient

EL CHORRO DE VERLAINE

Lo que está, lo que queda, ya de por sí es difícil. Pero, ¿cómo dar cuenta además de lo otro, lo incontable, lo que no permanece, lo que ocurre y se diluye, digamos, en el vacío, en el olvido, sin dejar huella de su paso? Es cierto que el sentido y si se quiere la eficacia de un acto cultural se mide en la permanencia, posterior a su acontecer, de alguno de sus signos, incluso de los más inesperados. Pero, ¿qué es un acto cultural? ¿El hecho mismo, o más bien palabras e imágenes que perduran en la memoria de los asistentes, los días, meses o años sucesivos? Es difícil saberlo porque, en estos casos, nadie puede darle un valor cierto a lo que se pierde ni tampoco asegurar que lo que permanece sea, acaso, lo más perdurable. A veces eso, lo que permanece, no se trata de otra cosa que de meras fórmulas o convenciones de escritura en la gacetilla de un diario como *La Prensa* de Buenos Aires de un 3 o un 4 de diciembre de alguno de aquellos años controvertidos, literariamente hablando, de fines de la década del 20. Qué es entonces un acto y cuánto, en qué medida, resulta « trascendente » – para recordar una palabra que se suele emplear en semejantes ocasiones –. Estoy pensando en las presentaciones de libros, y más precisamente en la del primer libro de un poeta. Se genera siempre ahí una particular curiosidad, como la que ronda las maternidades, que es la curiosidad ante lo que nace ; y es el caso, sin duda, de la presentación del primero y único libro de Emilia Bertolé, *Espejo en sombra*, el 2 de diciembre de 1927, en las galerías Güemes de Buenos Aires, en un banquete que reunió a doscientas personalidades del mundillo cultural de la ciudad. Habrá habido escritores, artistas, directores de revistas y diarios influyentes, alguno de esos literatos extranjeros que tratan de darse una idea de la vida

* HCTI : Héritages et constructions dans le texte et l'image.

cultural de la ciudad, algún desprevenido también, que nunca falta. Y no contamos, por supuesto, los ausentes con aviso, que multiplicaron el espacio y el tiempo con chismes y chusmeríos. Recogemos, entre los presentes, algunos nombres. Sabemos, seguro, que estaban la autora, y Julio Noé y Alfonsina Storni, que presentaron el libro, y también Berta Singerman, que recitó algunos poemas. Palabras, aplausos, risas, brindis, elogios. También silencio. Y después nada o muy poco. ¿Qué quedó de todo eso, volvemos a preguntarnos, en la memoria de los asistentes? Poco, dijimos, sí, pero cuán poco.

Lo que nos interesa aquí en todo caso es ese otro silencio, vamos a tratar de escrutarlo, ese que deja un movimiento literario que se agota, un sistema de escrituras que se debilita y pierde fuerza, hasta desaparecer, lentamente, durante años, décadas quizás. Puede ser que para ese movimiento y su agonía, el acto de un día valga, apenas, lo que un suspiro, pero puede ser también, por qué no, que se constituya en una suerte de microcosmos, de aleph subterráneo y barrial, donde se concentran todos sus misterios.

Lo ulterior como problema

El modernismo en el Río de la Plata es un movimiento homogéneo que, de alguna manera, sigue a la publicación de *Prosas profanas* de Rubén Darío (1896), y que será marcado por el paso del poeta por Buenos Aires en esos años, su partida a Europa, en 1898, y luego por sus diferentes regresos (literarios y físicos¹). Las obras de poetas como Leopoldo Lugones (que publica *Los crepúsculos del jardín* en 1905 y *Lunario sentimental* en 1909) y Julio Herrera y Reissig (*Los peregrinos de piedra* es de 1909-1910), son los indicios más claros de la fuerza de este movimiento. Estos dos poetas, por otra parte señalan también, en una línea si se quiere afirmativa, el inicio de lo que se va a denominar *postmodernismo*. Otras tendencias, más bien contrarias al movimiento, al menos en alguno de los aspectos lexicales o temáticos que lo caracterizan, colaboran también con su lenta

1 Me refiero a sus visitas, pero también a las crónicas periodísticas y los poemas que, escritos en Europa, fueron publicados en *La Nación* de Buenos Aires y que luego integraron libros como *España contemporánea* (1901) y *Cantos de vida y esperanza* (1905).

agonía. Es el caso por ejemplo del *sencilismo*, en autores como Evaristo Carriego o Baldomero Fernández Moreno. Y es el caso también de una generación de mujeres, a un mismo tiempo continuación y desviación de aquel modelo dominado por figuras y emblemas masculinos. Así Delmira Agustini publica en 1913 *Los cálices vacíos*, que llevaba un « Pórtico » de Rubén Darío, quien entre otras cosas dice o más bien proclama : « es la primera vez que en lengua castellana aparece un alma femenina en el orgullo de la verdad de su inocencia y de su amor »² ; en 1914, Gabriela Mistral publica *Sonetos de la muerte*, en 1916 Alfonsina Storni *La inquietud del rosal* y en 1920 Juana de Ibarbourou *Las lenguas de diamante*³.

El postmodernismo es entonces un fenómeno complejo, que posee por lo menos dos aspectos contradictorios en sus protocolos de escritura:

1. Es un movimiento de permanencia, de resistencia frente a lo nuevo, que mantiene una determinada homogeneidad poética durante prácticamente los treinta o cuarenta primeros años del siglo XX. Se constituye, para muchos autores, en una suerte de refugio o de barrera contra la profusión de las vanguardias y toca, por ejemplo, al primer libro de un poeta como Juan L. Ortiz, escrito entre 1924 y 1933.

2. El postmodernismo es también una suerte de antecedente de las vanguardias, dado que ambos movimientos comparten muchos elementos de, si se quiere, una misma tradición innovadora. Una tradición americana, ajena si se quiere a los dictados de los manifiestos europeos. Sin el *Lunario sentimental* de Lugones es imposible comprender *Luna de enfrente* de Borges.

2 DARÍO (R.), en AGUSTINI (D.), *Poesías completas*, ed. de Magdalena García Pinto. Madrid : Cátedra, 2000, 356 p. ; p. 223.

3 Pienso en el recorte propuesto por Carmen Rubalcaba, que implica además una definición de postmodernismo : « El período en el que se inscribe la obra de estas autoras ha recibido distintas denominaciones, nosotros pensamos que todas ellas pueden enmarcarse [...] bajo el marbete de postmodernistas, entendiéndolo por postmodernismo en un sentido lato el período – iniciado tras la muerte de Rubén Darío (1916) – que enlaza la poesía modernista con las vanguardias, es decir, el momento en el que se desenvuelve la obra de los autores epigonales del Modernismo, cuya poesía se caracteriza por presentar, entre otros rasgos, una mayor sencillez expresiva y una atmósfera más íntima y personal » (« Todas quisieron ser reinas... Cuatro ejemplos de poesía femenina hispanoamericana », en ROYANO (L.), éd., *Fuera del olvido. Los escritores hispanoamericanos frente a 1898*. Santander : Universidad de Cantabria, 2000, 186 p. ; p. 156-157).

Es interesante recordar entonces, hablando de un proceso cultural como el del postmodernismo, el concepto de « dominante » propuesto por el formalismo ruso y reelaborado por Jakobson :

Se puede buscar la existencia de una dominante no solamente en la obra poética de un artista individual, no solamente en el canon poético y el conjunto de normas de una escuela, sino también en el arte de una época, considerada como formando un todo ⁴.

En el marco de esta dominante actúan la novedad y su resistencia. La constitución de un conjunto de elementos que se mantienen en el tiempo y que determinan una época, cuyos alcances no se limitan al escenario meramente literario, necesita de un estudio detenido, que no ha sido realizado todavía y que por supuesto no podemos hacer aquí. Se trata, en cierto modo, de estudiar los procesos de interacción entre escritura, lectura y re-escritura inscritos en un determinado campo de fuerzas. En este sentido la justificación de la predominancia, durante las primeras décadas del siglo XX, de un cierto « canon poético » o de un « conjunto de normas », no puede simplemente realizarse, como hacen muchos tratados de literatura hispano-americana, siguiendo ciertos ejes fuertes de influencia y conflicto. Es el caso, por ejemplo, de explicar el postmodernismo en relación con la poesía de Rubén Darío, o la poesía de Rubén Darío en relación con el simbolismo francés. Esto es sólo una parte del problema, que cada poeta habrá de dirimir individualmente. Hay elementos que tienen un carácter si se quiere más general, que deben explicarse a partir de procesos de re-escritura no lineales. Debemos intentar dar cuenta, por ejemplo, del caso de aquellos poetas que, inscribiéndose en este campo de tensiones que es el modernismo y su continuidad, no han leído o han leído mal a los poetas simbolistas franceses ; y debemos explicar también el caso de aquellos poetas postmodernistas que ni siquiera han leído, o han leído mal a poetas como Rubén Darío. Es en este marco textual que esta suerte de lugar común debe ser revisitado.

Nosotros vamos a estudiar, en este sentido, algunos aspectos del problema de la dominante postmodernista, por supuesto que sin ánimo alguno de agotar su complejidad. Pero incorporemos, previamente, algunos matices al problema.

4 JAKOBSON (R.), « La dominante », *Huit questions de poétique*. Paris : Seuil, 1977, 192 p. ; p. 79. La traducción es nuestra.

Las estrellas en su cielo

Para medir la extensión del postmodernismo, para comprender su fuerza y también, si se quiere, su debilidad, no basta con considerar la obra de los autores mencionados anteriormente (Lugones, Herrera y Reissig, Carriego, Fernández Moreno, Agustini, Storni, Mistral, Ibarbourou, el primer Juan L. Ortiz, el primer Borges, etc.). Deben estudiarse también los modos como esta dominante opera en autores de diversa medida literaria. En este sentido, quizás valga la pena recuperar una metáfora celeste propuesta por Bertolt Brecht :

Es imposible comprender la literatura si sólo se tienen en cuenta a los «grandes». Un cielo que sólo ofrece grandes estrellas, no es un cielo ⁵.

Esta maravillosa metáfora puede a su vez ser ampliada y completada. En primer lugar podría decirse que, en materia de cielo, lo grande y lo pequeño es un fenómeno de perspectiva. Además no hay que olvidar que muchas estrellas se apagan sin explicación; las luces del cielo de hoy dan cuenta muchas veces de estrellas o planetas que han desaparecido hace miles de años.

Me interesa, en este sentido, detenerme un momento en la pequeña obra de la poeta y artista Emilia Bertolé. La reciente edición, en 2006, de su *Obra poética y pictórica* por parte de la Editorial Municipal de Rosario y sobre todo el magnífico trabajo de Nora Avaro ⁶, que tuvo a su cargo esa edición, nos permiten recuperarla.

Emilia Bertolé nació en El Trébol, una pequeña localidad de la provincia de Santa Fe, el 21 de junio de 1896 (el mismo año en el que, Rubén Darío, publica *Prosas profanas*). De origen modesto, hija de inmigrantes italianos, Bertolé llegó a ser una estrella en su tiempo gracias a su arte – principalmente, a su trabajo como retratista – y también gracias a su encanto personal. Con esta categoría de «Estrella» pensamos indudablemente, sin

5 BRECHT (B.), *Les Arts et la révolution. Notes sur le travail littéraire. Articles sur la littérature*. Paris : L'Arche (colección «Travaux»), 1970, 192 p. ; p. 92.

6 BERTOLÉ (E.), *Obra poética y pictórica*, edición al cuidado de Nora Avaro. Rosario : Editorial Municipal de Rosario, 2006, 192 p. Incluye el libro *Espejo en sombra*, poemas inéditos reunidos por la autora en dos colecciones, «Poemas de los álbumes» y «Poemas del Cuaderno de tapa de cuerina», y una «Galería» de su obra pictórica. Acompañan la edición los trabajos «Vida de artista» de Nora Avaro, «Los retratos de Emilia Bertolé» de Rafael Sendra y «Siete escenas en la obra de Emilia Bertolé» de Raúl D'Amelio.

olvidar la metáfora de Brecht, en el lugar imaginario que la obra de esta poeta ocupó en el cielo literario argentino en el momento de su manifestación, pero también en una definición cultural más amplia : la medida de la presencia de la artista en los medios de comunicación de la época : su aparición en las tapas de revistas populares, respondiendo a reportajes y encuestas no sólo relativos a su arte sino a su vida privada, sus gustos, sus ideas políticas, etc. ; su participación incluso en publicidades de productos de belleza femeninos. Bertolé supo explotar su mirada inquietante y un cierto misterio en torno de su vida amorosa: se la suponía amante de políticos, de abogados influyentes, de escritores como Alfredo Bufano u Horacio Quiroga, o simplemente como una mujer inalcanzable. Además frecuentaba instituciones centrales del mundo literario, como el *Pen club* (de cuya comisión directiva formó parte), o laterales, como el grupo « Anaconda » presidido por Quiroga. Ya era una persona conocida en el medio cultural de la capital cuando, en 1927, publica su primero y único libro de poemas, *Espejo en sombra*, que fue presentado, como decíamos anteriormente, por una « estrella » como Alfonsina Storni ⁷, en un banquete multitudinario.

En una reseña que realiza de *Espejo en sombra*, Alfonsina Storni destaca la falta de pretensión renovadora en la poesía de Bertolé y la compara, no sin malevolencia, con esos trajes *prêt-à-porter* que, bien llevados, nunca pasan de moda. Al respecto, Nora Avaro aclara :

rehusando no sólo los humores vanguardistas sino también los del modernismo de Rubén Darío y Leopoldo Lugones, Emilia Bertolé, la gran desafecta a las innovaciones artísticas, aúna sencillez y romanticismo en versos en los que todo, el paisaje, el clima, los interiores, la ciudad, los demás y el propio cuerpo, se acciona desde una primera persona transparente y expresiva (p. 41).

Este libro, si lo pensamos en el momento de su *presentación*, es decir en lo que significaba, en ese momento, como inicio de algo – y no como el

7 Poco se sabe de los referentes literarios ni de las lecturas de Bertolé, pero lo cierto es que admiraba a Alfonsina Storni, quien actúa, para muchas poetas de su generación, como una suerte de figura iniciadora. En un reportaje, Bertolé declarará esta relación, que sobrepasa el plano meramente literario : « [...] había una mujer a quien yo admiraba apasionadamente: Alfonsina Storni. Hacia poco tiempo que yo había llegado a Rosario cuando un día la vi en la sala Witcomb. Imposible describir la emoción que sentí. Me quedé observándola de lejos, y cuando salió conversando con una amiga mía, las seguí de cerca [...] quería oír las palabras que salían de su boca ». AVARO (N.), « Vida de artista », *op. cit.* p. 39.

episodio final de una obra poética equívoca, que se agota rápidamente –, veremos que este acto de hacerse presente concentra, en sí mismo, todos los elementos de una tensión fundamental del postmodernismo. Y lo encontramos sobre todo en aquellos poemas o versos donde la poeta se mide con la artista. Es el caso, en este sentido, de muchos poemas descriptivos u « objetivos », que pueden ser vistos como « Paisajes », y en particular el caso de tres poemas que, dispersos en distintos lugares del libro, repiten obsesivamente el mismo título : « Retrato ». Estos poemas, concretamente, son como bocetos, estudios literarios de figuras humanas :

Surge del fondo oscuro la cabeza
abandonada un poco,
por timidez quizás o por fatiga,
sobre el exiguo y grácil hombro ⁸.

En este sentido, hay un poema ejemplar, « Mis manos ciertas veces », que es un raro ejercicio de *Estudio de manos*, donde, como bien lo señala Avaro, la primera persona acciona sobre el propio cuerpo :

Mis manos ciertas veces
dan la rara impresión de cosa muerta.
Palidez más extraña no vi nunca ;
marfil antiguo, polvorienta cera,
y en el dorso delgado y transparente
el turquesa apagado de las venas ⁹.

Estos poemas tocan, decíamos, un punto sensible del modernismo en su conjunto que es el de la interacción entre las distintas artes, al menos como lo plantean, en ese relato inaugural de *Azul...* que es « El velo de la reina Mab », los personajes arquetípicos del escultor, el pintor, el músico y el poeta. Este rasgo de los poemas de *Espejo en sombras* es señalado de manera más bien despectiva por Storni en su reseña del libro, como una puja entre lo literario y lo plástico donde termina ganando más bien lo segundo (como quien dice : « zapatero a tus zapatos » ¹⁰). Pero esto toca

8 BERTOLÉ (E.), *op. cit.*, p. 80.

9 *Ibid.*, p. 79.

10 Dice, concretamente, Alfonsina Storni : « En sus versos mejores [...] aparece, evidentemente, el ojo de la pintora y su muñeca delicada que prefiere el matiz, el velo, el subtono, el esfumino a la línea violenta y única » (citado por AVARO (N.), « Vida de artista », *op. cit.*, p. 42).

también un punto sensible de las vanguardias, es decir el de la tensión entre la naturaleza plástica o literaria de la imagen poética.

Una vacilación equivalente puede verse también en cuanto a la versificación. La mayoría de los poemas de este libro tienden al verso libre, aunque no abandonan totalmente la rima, que por lo general es asonante – como propone por ejemplo el *sencilismo* –, pero hay algunos poemas de métrica regular y rima consonante ; y algunos casos de verso alejandrino. Es decir que *Espejo en sombra* es el resultado de la iniciación literaria pero también de la búsqueda de un espacio propio dificultoso y sin mucha posibilidad de asunción.

Esta estrella fugaz que fue el único libro de Emilia Bertolé se sitúa, sin dudas, en este contexto del postmodernismo y nos deja muchas enseñanzas sobre las posibilidades de la época. Tanto por lo que contiene, por lo que se asume, pero también por lo que está ausente, lo que fue descartado, que es el caso por ejemplo de algunos poemas que podrían haber estado en el libro pero que sin embargo fueron excluidos. Podemos señalar, en este sentido, el poema « Éxtasis lunar », publicado en el diario *El país*, de Montevideo, el 14 de noviembre de 1921, pero que luego no será incluido en *Espejo en sombra* :

Noche de plenilunio, blanca noche de plata.
Todo el jardín se empolva con el claro de luna.
La fuente dice bajo su armoniosa sonata
Y un fantástico espejo semeja la laguna ¹¹.

En ese poema marginal, excluido, vemos claramente la modesta tensión que se permite Bertolé entre la permanencia y la ruptura frente al modelo modernista, que sigue ejerciendo su marca tanto en la métrica (un ya cansado alejandrino), como en la utilización de ciertos ambientes o temas, como es el caso del claro de luna (que viene plateando la poesía rioplatense desde el romanticismo) y también la imagen de la fuente.

Detengámonos en esta imagen de la fuente, cuya rica tradición recorre gran parte de la poesía francesa y que luego es asumida por el modernismo. Se trata de una imagen que Rubén Darío hizo suya y que él mismo se ocupó de dismantelar.

11 BERTOLÉ (E.), *op. cit.*, p. 105.

El agua de la fuente

El « Soneto autumnal al Marqués de Brodomín » abriga, de manera admirable, la mayoría de los temas y dilemas de la última etapa de la poesía de Rubén Darío, de lo que podríamos denominar el otoño del modernismo y también, por qué no, de ese rara meseta de varias décadas que sigue a la muerte del poeta y que, en ausencia de palabra más feliz, hemos denominado postmodernismo. El « Soneto autumnal... », se me ocurre, concentra todos estos problemas, mejor incluso que otros poemas y textos de *Cantos de vida y esperanza*, ya de por sí muy elocuentes. Mucho mejor, por ejemplo, que las palabras « liminares » que abren el libro, esbozadas en clave precisamente otoñales (donde se define a los libros anteriores, *Azul...* y *Prosas profanas*, como la primavera del poeta). Allí Darío declara que la plenitud ha sido alcanzada : « El movimiento de libertad que me tocó iniciar en América, se propagó hasta España y tanto aquí como allá el triunfo está logrado »¹². Y es también en clave otoñal que el poeta se refiere a este momento en *Historia de mis libros* :

La autumnal es la estación reflexiva. La Naturaleza comunica su filosofía sin palabras, con sus hojas pálidas, sus cielos taciturnos, sus opacidades melancólicas. El ensueño se impregna de reflexión. El recuerdo ilumina con su interior luz apacible los más amables secretos de nuestra memoria. Respiramos, como a través de un aire mágico, el perfume de las antiguas rosas. La ilusión existe, mas su sonrisa es discreta¹³.

El « Soneto autumnal al Marqués de Bradomín », concentra entonces todos estos problemas, mejor que aquellos textos del libro que profesan una determinada teoría poética; mejor incluso que el por demás elocuente poema de « introducción », en versos que ya nadie puede olvidar :

Yo soy aquel que ayer no más decía
El verso azul y la canción profana,
En cuya noche un ruiseñor había
Que era alondra de luz por la mañana¹⁴.

12 DARÍO (R.), *Azul... / Cantos de vida y esperanza*, ed. de José María Martínez, 3ª. ed. Revisada. Madrid : Cátedra, 2000, 466 p. ; p. 333.

13 DARÍO (R.), « Historia de mis libros », *Páginas escogidas*, 14ª ed. de Ricardo Gullón. Madrid : Cátedra, 2005, 256 p. ; p. 217.

14 DARÍO (R.), *Azul... / Cantos de vida y esperanza*, *op. cit.*, p. 339. En *Historia de mis libros*, R. Darío define a este poema como « Introducción » y en su momento tuvo el título de « Cantos de vida y esperanza », que luego se aplicó al libro.

En el momento de concreción de este libro otoñal, todo el decir parece estar en función de lo dicho ; escritura y re-escritura, en el marco del trabajo poético propio, pero también en el de pensar un movimiento que se propaga en América y en España, se confunden en el mismo programa. Decir « otoño », « primavera » y también « rosas », « ruiseñores », « alondras » es evocar el jardín modernista que, como todo jardín, dada su paradójica condición, a un mismo tiempo natural y artificial, necesita ser regado, cuidado, podado... Escritura y naturaleza se confunden.

Rubén Darío intuye, y no duda en proclamarlo, la situación autumnal en que se encuentra a principios del siglo XX su poesía y la poesía que ya nadie puede nombrar « modernista » sin un dejo de nostalgia o de ironía. Porque es el momento del giro, en el cual, todavía quizás con timidez pero en pocos años con vehemencia, el modernismo comienza o comenzará a representar lo « antiguo », lo pasado. Rubén Darío sabe también que el ritmo del arte obedece a leyes mucho más caprichosas que las que rigen los ciclos de la naturaleza. Aunque más no sea la naturaleza que intentan educar los jardines.

Es lo que graban, de alguna manera los versos finales del libro, otros versos memorables, como son todos los del poema del cierre de *Cantos de vida y esperanza*, que lleva por título « Lo fatal » :

Y no saber adónde vamos
Ni de dónde venimos...!¹⁵

No pueden saber, ni un poeta ni una sociedad, hacia dónde se va si se ignora de dónde se viene, diría un discurso político de pacotilla ; pero ¿qué significa este cierre de un poema y de un libro y también de una etapa en la vida y en la obra de un poeta como Rubén Darío, con la declaración de la ignorancia de ambas cosas : « adónde vamos... de dónde venimos »? En un libro que contiene muchos textos programáticos, teóricos, proclamas y también muchos textos de carácter político (pienso, en particular, en el poema « A Roosevelt »), un poema como el « Soneto autumnal al Marqués de Bradomín » puede pasar desapercibido. Sin embargo es allí, de manera más indirecta – como la poesía suele decir mejor las cosas que tiene que decir –, y quizás con mayor potencia, donde todo parece estar decidido :

Marqués (como el Divino lo eres), te saludo.
Es el otoño y vengo de un Versalles doliente.

15 DARÍO (R.), *Ibid.*, p. 466.

Había mucho frío y erraba vulgar gente.
El chorro de agua de Verlaine estaba mudo.

En esta estrofa inicial del poema, se hace referencia en primer lugar a la misma poesía de Rubén Darío, a lo que esta poesía propuso y que ya no puede pretender, al menos no sin dolor, en relación con un paisaje de jardines poéticos, en *Azul... o Prosas profanas*. En *Historia de mis libros*, Rubén Darío expone justamente la situación de sorpresa de muchos lectores de *Cantos de vida y esperanza*, que no comprenden, en el libro y quizás en este poema en particular, la situación actual de la poesía del autor, volcándose, en la lectura, no hacia lo presente, sino más bien a la añoranza de lo que ya no es posible:

[estos lectores] echaron de menos el tono matinal de *Azul...* y la princesa que estaba triste en *Prosas profanas*, y los caprichos siglo XVIII, mis queridas y gentiles versallerías, los madrigales galantes y preciosos y todo lo que en su tiempo sirvió para renovar el gusto y la forma y el vocabulario en nuestra poesía ¹⁶.

Pero es indudable, de manera independiente al lamento del autor, que el libro, y este poema en particular, están habilitando esa lectura nostálgica. Lo que el autor al parecer no puede percibir en su verdadera dimensión, es la distancia que se abre entre pasado y presente. « El soneto autumnal... » es una reescritura del pasado pero en clave, si cabe el término, de auto-parodia. Se nos presenta aquí el regreso de una visita a los jardines de Versailles. La visita de un turista, indudablemente, codeándose con esa otra «vulgar gente» que puebla ahora esos jardines públicos. Ya no puede sorprenderse el español Juan Valera, como se sorprendía quince años atrás, al leer *Azul...*, que un joven poeta latinoamericano se haya impregnado del espíritu parisino « a través de libros franceses » ¹⁷. Ahora Rubén Darío conoce París directamente, vive en París. Y por distintas razones, humanas y culturales, no puede representar de la misma manera estos ambientes que cuando los visitaba con la imaginación. Versailles no es ahora, como lo había sido antes, asumiendo la máxima de Verlaine, « un paysage choisi ».

En segundo lugar, el « El soneto autumnal... » hace referencia justamente a la poesía de Verlaine, poeta ante quien Rubén Darío siempre

16 DARÍO (R.), « Historia de mis libros », *Páginas escogidas*, p. 217.

17 VALERA (J.), «A D. Rubén Darío», bibliográfica epistolar a *Azul...*, que Darío incorpora como prólogo a partir de la segunda edición de este libro.

reconoce su deuda, y también, a través de Verlaine, a toda la poesía francesa, de Victor Hugo al simbolismo¹⁸. En este reconocimiento y en el lugar común que ello implica, no es difícil percibir también el tono de parodia, puesto aquí en evidencia en la utilización del elemento mismo de la fuente, símil habitual en la teoría romántica de las influencias literarias. En este sentido, si acaso « el chorro de agua », es decir la fuente, es una metáfora de la poesía de Verlaine, esta fuente ya no actúa: está « muda ».

Detengámonos aquí un momento. La referencia indudable de este poema, dentro de la poesía de Verlaine, es el libro *Fêtes galantes*, que significa un movimiento de recuperación de cierta imaginaria del siglo XVIII. Un movimiento de reconstrucción cultural donde lo pasado, cierto ambiente o decorado festivo y libertino, concentra lo opuesto al siglo que se vive. Estamos pensando, en particular, en « Clair de lune », poema que abre el libro a modo, casi, de presentación :

Au calme clair de lune triste et beau,
 Qui fait rêver les oiseaux dans les arbres
 Et sangloter d'extase les jets d'eau,
 Les grands jets d'eau sveltes parmi les marbres.

Se trata de un doble movimiento hacia el pasado, el de las propias referencias literarias, las de los libros *Azul...* y *Prosas profanas*, y el pasado representado por el decorado de fondo tipo siglo XVIII de *Fêtes galantes*. Vuelvo a citar, en este sentido, el prólogo de *Cantos de vida y esperanza*, con « los caprichos siglo XVIII, mis queridas y gentiles versallerías, los madrigales galantes y preciosos », que el lector ya no puede encontrar sino en un marco paródico de reescritura.

Pero hay que señalar también que esta toma de distancia frente a ese complejo pasado, el de la propia escritura y el de las referencias a un ambiente « galante » dieciochesco, se hace aquí en una curiosa « mise en abîme », tomando como referencia a otro personaje de ese siglo, el Marqués de Bradomín, protagonista de las aventuras que desarrollan las *Sonatas* de Ramón del Valle Inclán. Se sostiene que este soneto acompañó, en 1904, la primera edición de la *Sonata de primavera*, y a

18 No se puede no mencionar, por ejemplo, el poema « Le jet d'eau » de las *Galanteries* de Baudelaire, donde la fuente, y el paisaje circundante, son representaciones de lo sexual : « Lune, eau sonore, nuit bénie / Arbres qui frissonnez autour / Votre pure mélancolie / Est le miroir de mon amour ».

partir de entonces todas las ediciones de este texto. El Marqués de Bradomín, personaje galante y libertino, interlocutor del poema, es un personaje de Valle Inclán pero también de Verlaine y de Rubén Darío.

La referencia, en la persona de Valle Inclán, se proyecta hacia esa suerte de colegiatura, de generación discipular, la del 98, que celebraron en Darío al maestro. Proyección entonces de este texto, entre escrituras y reescrituras, hacia el presente. La vitalidad del modernismo se descubre, curiosamente, en el pastiche, la superposición de referencias, la sátira.

Por último, lo que en realidad debería estar en primer término, debemos mencionar el trabajo que « El soneto autumnal... » realiza con el lenguaje poético. Para comenzar, el que realiza con la forma misma del soneto, que como *frente* se ve cansada, y que enmudece para prolongar el símil. Forma respecto a la cual, Rubén Darío ha explorado, prácticamente, todos sus misterios. En este caso se trata de una rara variante, en la medida de un alejandrino de trece sílabas, de ese verso que algunos tratadistas de métrica española definen como « alejandrino a la francesa ».

Volvamos a leer la primera estrofa :

Marqués (como el Divino lo eres), te saludo.
Es el otoño y vengo de un Versalles doliente.
Había mucho frío y erraba vulgar gente.
El chorro de agua de Verlaine estaba mudo.

Es un tipo de versificación que Darío explora también en otros poemas de la última sección de *Cantos de vida y esperanza*, como es el caso por ejemplo de « Urna votiva ». Son versos que por un lado forman parte de un juego de ingenio, dado que pueden ser leídos como versos de trece o catorce sílabas, según la forma de sus pausas y según dónde se hagan caer los acentos versales. Por otra parte es un juego de reescritura con la historia de un verso como el alejandrino, en su tradición clásica, francesa y castellana. Aquí la parodia tiene forma de calco y el calco de sátira y también, por qué no, de homenaje.

Pero el lenguaje poético, por otra parte, se proyecta hacia adelante, avizorando el de las generaciones venideras. Esto lo percibe claramente Juan José Saer, quien observa, al analizar el último verso de esta estrofa, su forma coloquial :

El chorro de agua de Verlaine estaba mudo.
Lo coloquial en este verso lo percibe Saer en la disposición de las palabras. Distinto sería, piensa, si convocándose el auxilio del hipébaton, se proclamara : «mudo estaba

el chorro de agua de Verlaine ». Rubén Darío elige una sintaxis por demás vulgar (integrándose a la masa de la « vulgar gente »). Pero también lo coloquial está presente en las expresiones, en ese casi pleonasma rípiado : « chorro de agua ». ¿Es que tratándose de una fuente hay un « chorro » que no sea de agua? Y finalmente en las palabras mismas, la utilización de ese término « chorro », tan poco poético ¹⁹.

Chorro, palabra onomatopéyica por excelencia, que contiene en su origen la simulación, con la boca, de la forma física del sonido de un chorro de agua cuando emerge de su fuente o cuando choca contra la superficie que lo recibe. Sonoridad vulgar, que no son « vulgar gente » sólo las multitudes que inundan los jardines de Versalles sino el poeta mismo, que no puede sustraerse a su influjo, dejándose ganar por esa chocarrería; de una vez y para siempre, ya no son posibles, no solo la poesía del Verlaine de *Fêtes galantes*, sino la posibilidad de todo «paysage choisi». Como si una multitud sonora y chabacana se hubiera desplazado al interior del poema con sus voces y sonidos. Decía Rubén Darío, precisamente en el prólogo de *Cantos de vida y esperanza* : « yo no soy un poeta para muchedumbres. Pero sé que indefectiblemente tengo que ir a ellas » ²⁰.

En este verso residen esas y tantas expresiones construidas sobre *chorro*, ligadas a la voz : « chorro de voz », « hablar a chorros », « soltar el chorro ». Y no es lo mismo, Rubén Darío lo sabe, la pronunciación del término *chorro* en España que en la América española. Chorro, además, por subterráneas migraciones de palabras, según el *Diccionario etimológico del lunfardo* de Oscar Conde, entra al Río de la Plata desde el caló : *choro* : ladrón. De allí también el verbo *choreo*. La cita, se sabe, tiene algo de robo, de despojo... Aunque el que roba a un ladrón...

El « Soneto autumnal al Marqués de Bradomín », es en cierto modo un diagnóstico no sólo del estado de la poesía de Rubén Darío o del modernismo en España o en América Latina, llegado su otoño, sino de su proyección hacia el futuro. Es indudable que allí está todo el programa de las generaciones que escribirán poesía luego de la muerte de Rubén Darío. El postmodernismo pero también las vanguardias y sus ecos. Está la poesía de poetas como Saer, que no renuncia totalmente a la filiación modernista, pero también la de aquellos que la combaten. Ese chorro de agua llega, incluso, hasta la última poesía del siglo. Podría decirse hasta el

19 SAER (J. J.) y PIGLIA (R.), *Diálogo*. Santa Fe : Universidad Nacional del Litoral, 1995, 88 p. ; p. 68-70.

20 DARÍO (R.), *Azul... / Cantos de vida y esperanza*, *op. cit.*, p. 334.

« Chorro de la iluminaciones » de Néstor Perlonguer (pienso, en particular, en los sonetos al cisne).

Destino y medida de lo « mío »

Si retomamos las direcciones de escritura planteadas en el soneto de Rubén Darío que acabamos de estudiar – pasado, presente y futuro –, a modo de conclusión podemos desarrollar en este sentido los tres aspectos principales del problema que nos ocupa :

1. En cuanto al pasado, la relación del modernismo de Rubén Darío con el simbolismo francés – en particular con la poesía de Verlaine – no se limita de ninguna manera a un simple problema de causa-efecto. Se trata de una relación compleja porque el simbolismo francés es un objeto complejo, porque la poesía de Verlaine es una poesía compleja y porque la obra de un poeta como Rubén Darío es una obra compleja.

2. Lo mismo podemos decir respecto a la relación establecida por Rubén Darío, en el presente de la escritura del poema, con sus contemporáneos en ese momento, es decir los miembros de la generación del 98, en particular Valle Inclán.

3. La continuidad del modernismo rubendariano con la poesía que se escribirá en América Latina – sobre todo en el Río de la Plata –, luego de la muerte del poeta, necesita estudiarse no en sus proyecciones lineales, individuales, sino en el marco de la dominante planteada por Jakobson. Es importante tratar de comprender entonces el sentido que tiene un poema como « Éxtasis lunar » de Emilia Bertolé, que fue publicado, en su momento, como una suerte de carta de presentación ²¹, y que luego fue tachado. Debemos tentar, de este modo, una lectura retrospectiva del sentido de la *fente* en el « Soneto autumnal al Marqués de Bradomín ». En el significado del poema de Bertolé confluyen, en medidas variables, la vitalidad y la fatiga ; vitalidad y fatiga, por un lado, de ciertos temas de la poesía modernista (el claro de luna, el jardín, la fuente, etc.), pero también de la forma del verso alejandrino.

21 Este poema fue publicado, como dijimos, en *El país* de Montevideo en 1921, acompañado por una nota de presentación que llevaba por título : « Una poetisa y pintora argentina : Emilia Bertolé ».

Se me ocurre además que es en este contexto de reflexión que deben ser releídas las palabras visionarias de Darío en el prólogo a *Prosas profanas*: « Yo no tengo literatura mía [...] para marcar el rumbo de las demás: mi literatura es mía en mí ». Es cierto que lo propio, en gran medida, está en manos del azar y del destino, órdenes del mundo que no siempre significan la misma cosa; pero también es cierto que lo propio es un espacio interior que se desarrolla cuando el poeta aprende a reconocer la voz de lo « mío en mí » y a desoír las voces de los demás. Por otra parte lo otro, el dominio de lo *demás*, tanto para escritores como para lectores, nace ahí mismo, en ese momento, cuando se aprende la diferencia entre escribir y leer.

Se trata, en todo caso, de una frágil frontera la que divide una cosa y la otra, lo propio y lo ajeno. En algún momento el escritor la vislumbra, sea como horizonte o como amenaza, en ese escenario privado de decisiones que la práctica literaria le brinda. En algún momento después de la presentación de su primer libro, quizás esa misma noche, cuando se quedó a solas, o quizás meses o años después, Emilia Bertolé decidió, o comenzó a decidir, que sería el último. En esa decisión deben haber jugado muchos factores. El único que nos es dado estudiar, que probablemente no es el más « decisivo », no pertenece al orden de las posibilidades de una escritura o de una reescritura, sino de su cansancio, de su oscurecimiento. Para decirlo parafraseando el título de este raro y brillante libro, todo está ahí, en el sentido de ese espejo ensombrecido, de ese espejo incapaz de entregar siquiera el destello de una imagen.



Mariana Di Ció

LI.RI.CO.* – Université Paris 8

LOS CUADERNOS DE ALEJANDRA PIZARNIK: UNA CASA DE CITAS

Nous ne faisons que nous entregloser
Montaigne

C'est en copiant qu'on invente
Valéry

El primer sentido del verbo *citar* es, según la Real Academia Española, el de convocar o dar *rendez-vous*. A ese propósito, Antoine Compagnon recuerda que, además de señalar el lugar y el momento del encuentro, toda cita cumple una función fática, en tanto puede establecer, prolongar o interrumpir la comunicación¹. Tal como queda sugerido en « Casa de citas »², Alejandra Pizarnik (1936-1972) propone una mirada irónica e irreverente sobre esta operación intertextual, en tanto desvaloriza « el lugar de la cita »³ pero también la utiliza como hilo argumental, como motor de muchos de sus textos. Verdadera *maison close* donde conviven la biblia y

* LI.RI.CO. : Littératures contemporaines du Rio de la Plata.

1 Cf. COMPAGNON (A.), *La seconde main ou le travail de la citation*. Paris : Seuil, 1979, 408 p. ; p. 23.

2 Se trata de un texto de publicación póstuma : PIZARNIK (A.), *Prosa completa*. Buenos Aires : Lumen, 2003, 319 p.; p. 69.

3 Cf. « Una de las frases que más me obsesiona la dice la pequeña Alice en el país de las maravillas : – “Sólo vine a ver el jardín”. Para Alice y para mí, el jardín sería el lugar de la cita o, dicho con las palabras de Mircea Eliade, *el centro del mundo*. (...) », entrevista con Martha Isabel Moia (1972), en PIZARNIK (A.), *Prosa completa*, *op. cit.*, p. 311.

el calefón, en los papeles y cuadernos de Pizarnik⁴ confluyen sin tapujos todo tipo de palabras, de papeles, de recortes ; se puede, por lo tanto, leer la inserción de citas como un mecanismo que la poeta utiliza para abrir el espacio de comunicación, para establecer un diálogo con la tradición al mismo tiempo que, por medio de alusiones, guiños, parodias y otros mecanismos de reescritura, busca insertarse en ella.

Lejos del mito de la escritura automática que tantas veces se le ha querido endosar, la abrumadora cantidad de citas que encontramos en los archivos o que se camuflan en sus textos nos revelan, por el contrario, a una lectora minuciosa, a una polígrafa, a una incansable escritora o, mejor dicho, a una incansable reescribora. A fin de ilustrar, entonces, el alcance de este intercambio discursivo, así como el modo en que Pizarnik hace dialogar las palabras propias con las ajenas, me detendré primero en dos de los mecanismos esenciales (selección, copia) que intervienen en la génesis textual. Presentaré luego varios ejemplos breves de reorganización o de reelaboración de textos pertenecientes a la tradición francesa⁵, integrados principalmente a partir de la apropiación y del desvío. Se trata, en definitiva, de intentar deslindar los presupuestos estéticos que animan la escritura de Pizarnik, de comprender el modo en que esta proliferación de citas (explícitas y veladas) deviene no sólo un modo de la repetición sino, también, de la reescritura.

-
- 4 El fondo Alejandra Pizarnik se encuentra actualmente en la Biblioteca de la Universidad de Princeton (*Alejandra Pizarnik Papers* [APP], Manuscripts Division, Department of Rare Books and Special Collections, Princeton University Library, [C0395]). Agradezco la autorización para citar los fragmentos de manuscritos que he incluido en este artículo. Para mayores detalles sobre el itinerario de estos papeles, remitimos al lector interesado a : BECCIÚ (A.), « Alejandra Pizarnik : Los avatares de su legado », en *Clarín*, Suplemento « Cultura y Nación ». Buenos Aires, 14 de septiembre de 2002 ; CATELLI (N.), « Invitados al palacio de las citas. Los diarios inéditos », en *Clarín* (suplemento « Cultura y Nación »). Buenos Aires, 14 de septiembre de 2002 y CATELLI (N.), « Ráfagas de Alejandra Pizarnik », en *El País*, *Babelia*, 3 de enero de 2004.
- 5 Si bien la tradición francesa constituye uno de los pilares en los que se sustenta su literatura, Pizarnik abreva en las fuentes más variadas, que no abordaré en esta oportunidad por cuestiones puramente prácticas.

Si la lógica de la intertextualidad atraviesa la totalidad de su producción, es en los cuadernos donde se vuelve especialmente visible. En la tapa de varios de ellos⁶, un rótulo o una etiqueta indica « P.V », iniciales que también encontramos en los márgenes de algunos libros pertenecientes a su biblioteca personal⁷ y que remiten al *Palais du vocabulaire*. Si bien Pizarnik emplea con cierta frecuencia palabras o términos en francés, el uso sistemático de esta locución para referirse, precisamente, a aquellos cuadernos que contienen citas, apuntes y comentarios de lectura no parece responder a una actitud extranjerizante ni a la búsqueda de un supuesto refinamiento o prestigio que otorgaría el idioma galo; antes bien, parece sugerir un guiño intertextual. En efecto, bajo esta denominación parece reverberar el *Palais de Confettis* de Henri Michaux⁸, uno de los autores predilectos de Pizarnik que, a su vez, nos permite establecer una analogía entre la fragmentación literal de la materia (recordemos que, finalmente, los confeti no son sino pedacitos de papel) y su fragmentación simbólica (materializada en las citas de los cuadernos). También resuenan en esta denominación otros sintagmas con que Pizarnik concretiza la lengua, tales como la ya mencionada « casa de citas », « la casa del lenguaje », « la casa del canto » o aquel « espléndido palacio de papel de las peregrinaciones infantiles »⁹ en el que convergen el mundo de la infancia y el *Palais du vocabulaire*. Se trata, en definitiva, de concebir el lenguaje como una

6 Aunque no todos íntegramente utilizados, se conservan en sus archivos unos treinta cuadernos. Delimitar el *Palais du vocabulaire* no es, por cierto, nada fácil, y sin duda sería difícil el consenso en este punto, razón por la cual me atenderé estrictamente a la clasificación de la biblioteca de Princeton, que incluye en esa categoría a los cuadernos: *Alejandra Pizarnik Papers* [APP], *loc. cit.*, Box 4, folder 5 ; Box 4, folder 7 y Box 5, folder 6.

7 Una gran parte de la biblioteca personal de Pizarnik se conserva hoy en la Biblioteca Nacional Argentina. En la época en que la consulté estaba todavía en manos de Pablo Ingberg, a quien agradezco su generosidad y su tiempo. Desde septiembre de 2008, existe también en la Biblioteca Nacional del Maestro un fondo especial con libros que pertenecieron a la autora: (“Donación Alejandra Pizarnik”).

8 MICHAUX (H.), *La vie dans les plis*. Paris : Gallimard, 1949, 213 p. ; p. 101 : « D’ailleurs, comme toutes les Meidosemmes, elle ne rêve que d’entrer au Palais de Confettis ». En 1964 Pizarnik publica en *El Nacional* de Caracas una reseña de *Passages* (1963), reproducida en PIZARNIK (A.), *Prosa completa, op. cit.*, [Palabra en el tiempo, N° 317], p. 206-211.

9 PIZARNIK (A.), « La máscara y el poema », en *Poesía completa*, A. Becció (ed.), Barcelona, 2001, [Poesía, N° 120], 470 p.; p. 287.

entidad concreta y delimitada, donde las palabras son una suerte de « materia prima » o de « material expresivo » y, a la vez, obstáculos para la verdadera comunicación, que ponen en primer plano sus propios límites mientras materializan el cuestionamiento del lenguaje tan característico de la obra de Pizarnik : « Cuando a la casa del lenguaje se le vuela el tejado y las palabras no guarecen, yo hablo »¹⁰.

Por otro lado, al tener *palais* dos acepciones – ‘palacio’ y ‘paladar’ – resulta una fórmula infinitamente sugerente en sus connotaciones: si el palacio es donde se aloja la nobleza, el paladar es un recinto donde, antes de su deglución, se almacenan, provisoriamente, los manjares en vías de fraccionamiento y desintegración. Una entrada del *Diario* en que se alude a la lectura como una forma del engullir y un fragmento de una larga carta dirigida (pero no enviada) a André Pieyre de Mandiargues en que Pizarnik emplea el término ‘palais’ en su acepción orgánica vendrían, entonces, a corroborar que la autora no sólo era plenamente conciente de la polisemia de esta locución, sino que, además, la explotaba:

Et les mots proliferaient [sic] dans ma gorge (mon esprit est dans ma gorge, dans mon palais et dans ma langue collée au palais) et je ne pouvais pas respirer. Je t’ennuie avec l’indicible (мәи). Tu sais ? Le livre-oui, ces textes de langage à mourir d’aphasie, je les ai réunies [sic] dans un livre : *La bucanera de Pernambuco o Hilda la Polígrafa*¹¹.

Si compro libros y los devoro, no es por un placer intelectual – yo no tengo placeres, sólo tengo hambre y sed – ni por un deseo de conocimientos sino por una astucia inconciente que recién ahora descubro: coleccionar palabras, prenderlas en mí como si ellas fueran harapos y yo un clavo¹².

Pizarnik es, en verdad, una « coleccionista de palabras » y, en ese sentido, estos cuadernos constituyen una suerte de « limbo textual », es

10 PIZARNIK (A.), « Fragmentos para dominar el silencio », en *Poesía completa, op. cit.*, p. 223.

11 *Alejandra Pizarnik Papers* [APP], *loc. cit.*, Box 9, Folder « Pieyre de Mandiargues ». Es interesante señalar que, junto con la posible alusión al *Palais du vocabulaire*, Pizarnik menciona un texto que se compone a partir de una visita paródica de citas ajenas pero que, ya desde el título, también subraya el carácter plural de sus discursos, puesto que no sólo propone una titulación disyuntiva sino que, además, elige a una polígrafa como personaje principal y, presumiblemente, también como autora de los textos que se presentan a continuación.

12 PIZARNIK (A.), *Diarios*. Barcelona : Lumen, 2003, 504 p.; p. 198.

decir, un reservorio de material que volveremos a encontrar, *mutatis mutandis*, en la obra publicada, ya sea en forma abierta o solapada. Más que emparentarse con un glosario o diccionario, el *Palais du vocabulaire* hace pensar en una « antología personal » que recogería los mejores versos (o los más exquisitos, llamativos, insólitos...) de cada autor. La arquitectura de este particular palacio del lenguaje parece descansar, entonces, en un doble mecanismo de reescritura: no sólo está conformado por citas en su interior, sino que su estructura también resulta una imitación o transposición formal de un esquema semejante al proyectado por Flaubert en *Bouvard y Pécuchet*. Truncos en ambos casos por la muerte de sus autores son, en efecto, dos proyectos que tienen varios puntos en común : la voluntad enciclopédica o totalizante, el desmenuzamiento léxico y la incorporación de un apéndice que, en cierto modo, busca completarlos : un *Dictionnaire des idées reçues* en un caso y, en el otro, un repertorio alfabético con « *Notas gramaticales (ejemplos) 1969* »¹³. Tal vez más importante aún, la razón de ser de ambos parece descansar, simplemente, en ese « placer que hay en el acto material de copiar nuevamente algo »¹⁴. Si el fervor con que los personajes de Flaubert comienzan su labor de amanuenses les impide seleccionar o jerarquizar sus fuentes, es poco lo que sabemos de los criterios empleados por Pizarnik al recortar y seleccionar párrafos, versos, sintagmas de las fuentes más variadas, aunque el objetivo último también parece haber sido siempre el de constituir un *liber libris* : « Idea del Poema de los poemas : copiar en pequeña carpeta PV todos los fragmentos de poemas, en primer lugar versos, viejos y nuevos »¹⁵, anotará en julio de 1968 ; en marzo de 1971, insistirá : « Deseo emprender un vasto plan de lecturas. Pienso que mi “Palais du vocabulaire” es una excelente idea. No importa si hasta ahora no

13 *Alejandra Pizarnik Papers* [APP], *loc. cit.*, Box 4, Folder 8.

14 Cf. « Ils copièrent... tout ce qui leur tomba sous la main, ... longue énumération... les notes des auteurs précédemment lus, – vieux papiers achetés au poids à la manufacture de papier voisine. Mais ils éprouvent le besoin de faire un classement... alors ils recopient sur un grand registre de commerce. Plaisir qu'il y a dans l'acte matériel de recopier », (« Scénarios », Ms gg 10, f° 67 r°), dans FLAUBERT (G.), *Bouvard et Pécuchet*, avec une préface de R. Queneau. Paris : Gallimard, Folio Classique, 1979, 572 p. ; p. 442.

15 PIZARNIK (A.), *Diarios*, *op. cit.*, p. 449.

he descubierto de qué manera puede servirme. Pero es excelente como ejercicio de sensibilización del idioma »¹⁶.

Al igual que para los personajes de Flaubert, el acto mismo de la copia es esencial en Pizarnik : no sólo aparece en indicaciones metadiscursivas o instrucciones del estilo « Pasar a la machine » sino que invade, lentamente, el proceso de escritura, e incluso, como en Bouvard y Pécuchet, el ámbito de trabajo : « des nappes, des draps, des serviettes pendaient verticalement, attachés par des fiches de bois à des cordes tendues »¹⁷.

Lejos de ser mera reproducción de palabras ajenas, la copia se transforma en un acto mediante el cual el scriptor lucha contra la página en blanco, apropiándose, en cierta medida, de lo que copia, a la vez que, al repetir la postura que adopta su cuerpo, se « dobla », literal y simbólicamente, sobre las palabras. Es una práctica que, tal como subraya Jacques Roubaud, posibilita la apropiación – descontextualizado, todo texto resulta, forzosamente, nuevo – pero también la creación o la amplificación textual :

Tout poème que je copie, et apprends et répète, devient un poème composé pour moi, par moi. Tout poème que je compose est prêt à être copié. La copie fait partie de la *copie* de l'art de poésie, au sens où la Renaissance entendait ce mot, synonyme presque d'abondance, de richesse, de trésor¹⁸.

Las afinidades entre ciertas prosas de Pizarnik y Lewis Carroll¹⁹, o entre *Los poseídos entre lilas* y *Final de juego*, de Samuel Beckett²⁰, tantas

16 PIZARNIK (A.), *Diarios*, op. cit., p. 491.

17 FLAUBERT (G.), *Bouvard et Pécuchet*, op. cit., p. 385.

18 ROUBAUD (J.), *Poésie (récit)*. Paris : Seuil, 2000, 538 p. ; p. 21-22.

19 Cf. « A tiempo y no », en PIZARNIK (A.), *Prosa completa*, op. cit., p. 37. Una nota (¿de Ana Becció?) aclara : « Publicado en la revista *Sur*, N° 314, Buenos Aires, septiembre-octubre de 1968. Este relato iba a constituir una de las cuatro partes de un libro. Sería, según una notita hallada entre las fichas de A.P., un homenaje a *Alice in Wonderland* ». Cabe aclarar que otros textos de prosa, tales como « El hombre del antifaz azul » o « Devoción », también parecerían formar parte de este « homenaje ».

20 NEGRONI (M.), *El testigo lúcido. La obra de sombra de Alejandra Pizarnik*. Rosario : Beatriz Viterbo, 2003, 120 p. ; p. 81 : « Cuando digo que *Los poseídos entre lilas* copia casi *verbatim* *Final de juego*, me refiero a la estructura, a las direcciones escénicas, la inmovilidad del personaje central, la función del doble, el carácter fantasmático de las figuras "paternas", las fijaciones sexuales, la presencia de un ser incompleto perteneciente al mundo infantil (la muñeca/el perro) y, sobre todo, a los diálogos,

veces señaladas por la crítica, pero también otros parentescos, tal vez menos visibles pero igualmente presentes, como los que señala Miguel Dalmaroni entre *Las aventuras perdidas* y los *Himnos* de Novalis, o entre *Los trabajos y las noches* y *El bosque de la noche*, de Djuna Barnes ²¹ parecen, entonces, inscribirse dentro de esta lógica de reapropiación de lo ya escrito. Sin embargo, no se trata únicamente de seleccionar y extraer textos de la tradición literaria, ni de transcribirlos mecánicamente y ciegamente como los copistas y glosadores medievales, sino de integrarlos en un proceso compositivo que se declina por etapas. En ese sentido, vemos que si mediante el *Palais du vocabulaire* Pizarnik « negocia con los muertos » ²², el diálogo es también consigo misma; como si hubiera escuchado la admonición de Macedonio – « ¡Basta de citar siempre a otros autores! ¡Hay que citarse a sí mismo y confiar en la virtud corroborante de las autocitas! » ²³ –, podemos encontrar en un mismo manuscrito cinco o seis versiones de un mismo poema, con variantes mínimas, a veces tan sólo de diagramación. O subrayados a destiempo (en distintos períodos o en distintos niveles) que hacen visible la relectura. O, caso paradigmático, notas que remiten al interior mismo de cuaderno de notas ²⁴ y que resultan una *mise en abîme* de la transmigración *ad intra* de pequeñas estructuras que advertimos en algunos pasajes ²⁵, un procedimiento que Ana Nuño

muchas veces reproducidos sin más innovación que el uso del color local, el lunfardo y las referencias paródicas a la cultura vernácula ».

21 DALMARONI (M.), « Sacrificio e intertextos en la poesía de Alejandra Pizarnik », *Orbis Tertius 1. Revista de Teoría y crítica literaria*, La Plata, Centro de Estudios de Teoría y Crítica literaria, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La Plata, 1996, pp. 93-116.

22 Cf. ATWOOD (M.), *Negotiating with the Dead. A Writer on Writing*. Cambridge University Press, 2002, 219 p.

23 FERNANDEZ (M.), *Una novela que comienza*, en *Relato: cuentos, poemas y misceláneas. Obras Completas*, vol. VII, Buenos Aires, Corregidor, 1987, 241 p.; p. 14.

24 Hay, en la página 5 del PV1, una cita de *Haute surveillance*, de Jean Genet : « Ah oui, c'est le lilas ! Et c'est pour ça que je me suis perdu », que vuelve a aparecer en la pág. 73 del mismo cuaderno, esta vez acompañada de una nota en lápiz negro : « a) cf. p. 5 ».

25 Ejemplo : « [Nadja] es la suma de las figuras femeninas que atraviesan este libro, figuras del presentimiento de la mujer verdadera, la insustituible que aparece al final » (« Relectura de *Nadja*, de André Breton », PIZARNIK (A.), *Prosa completa, op. cit.*, p. 264). Cabe destacar que este sintagma, « figuras del presentimiento », que da nombre a la primera sección de *El infierno musical* es, nuevamente, un indicio de reescritura, la

subraya en el prólogo a la *Prosa completa* : « De la resonancia entre estas dos últimas [el conjunto de la prosa y la obra poética], el caso más flagrante lo ofrece la pieza de teatro *Los perturbados entre lilas*, donde se reconocen numerosos ecos de *El infierno musical* »²⁶.

Estos mecanismos de selección, copia y reorganización (especialmente a partir del desvío y/o la posterior resemantización) que se hacen visibles en los archivos de Pizarnik entroncarían, entonces, con una concepción de la escritura entendida no como creación *ex nihilo* sino más bien como reelaboración y reapropiación de textos anteriores. Siempre en esta lógica de poemas o de textos « encontrados » que recuerda aquella de los *objets trouvés*, no es extraño que aparezcan abundantes referencias al universo plástico, como tampoco lo es el hecho de que estas menciones susciten complejas formas de reescritura – es el caso, por ejemplo, de *Extracción de la piedra de locura* o *El infierno musical*, dos poemarios cuyos títulos remiten a cuadros de Hieronymus Bosch²⁷. Además de identificar, designar y poner en valor el contenido de la obra²⁸, en Pizarnik, los títulos suelen remitir a cuadros o textos, anunciando, antes incluso de que se produzca la lectura, el carácter referido o secundario de los textos a los que preceden, y constituyéndose en un espacio privilegiado para la aparición de la alteridad.

Mencionemos, pues, algunos ejemplos de estos títulos que entablan, también, un diálogo con la tradición, y de manera particular con la tradición francesa : el poema « Linterna sorda »²⁹ remite a la obra homónima de Jules Renard (1931), traducida por Ramón Gómez de la Serna, con quien

huella de un guiño hacia el lector pero también hacia el texto que sirve de fuente. Ya María Negroni había percibido esta cualidad migratoria de los textos de Pizarnik : « De todos los casos de apropiación textual, quizá los perpetrados en el interior de la propia obra sean los más sorprendentes. Hablo de versos, expresiones, tiradas enteras, que migran entre libros y épocas dispares » (NEGRONI (M.), *El testigo lúcido. La obra de sombra de Alejandra Pizarnik*, op. cit., 2003, p. 79).

26 NUÑO (A.), « Prólogo », en PIZARNIK (A.), *Prosa completa*, op. cit., 319 p.; p. 8.

27 No analizaré en esta oportunidad aquellas transposiciones que supongan o requieran un cambio de código, sino que me concentraré únicamente en reescrituras de textos o discursos.

28 A grandes rasgos, tales son las funciones básicas del título. Cf. GENETTE (G.), *Seuils*. Paris : Seuil, 1987, 426 p. ; pp. 80 ss.

29 PIZARNIK (A.), *Poesía completa*, op. cit., p. 215.

Pizarnik tuvo lazos de amistad. *Les chants*, tal el *working title* ³⁰ de lo que luego serán « Los pequeños cantos » – una serie de veinte poemas publicados en la revista *Árbol de Fuego* de Caracas en 1971 – remite a la obra del Conde de Lautréamont, por la que Pizarnik profesaba abierta admiración. Por otro lado, la segunda sección de *El infierno musical*, poemario contemporáneo en su escritura con « Los pequeños cantos », se abre con un poema llamado «En un ejemplar de *Les chants de Maldoror* » ³¹ en el que, además de un gesto vagamente mimético respecto de « Composición escrita en un ejemplar de la Gesta de Beowulf » ³², de Borges, vemos una clara voluntad de acercamiento a la poética de Isidore Ducasse. Lejos de ser inocente – ningún título, ninguna cita lo es ³³, esta inscripción transforma el poema de Pizarnik en comentario, en glosa del de Lautréamont. Y así como el comentario, la glosa, suelen adosarse a los textos que los originan ³⁴, estableciendo, sí, un diálogo, las más veces fecundo, con la fuente ; así también, hay que decirlo, la localización ficticia del texto engendra una apropiación (en este caso, de

30 PIZARNIK (A.), *Diarios, op. cit.* : « *Les Chants* deben y pueden ser **reescritos** uno por uno, con su propio vocabulario y sus expresiones particulares » (p. 451); « Creo que voy a comenzar a **rescribir** (sic) *Les Chants* » (p. 458); « ¿no será mejor acaso, dedicar tanta pena a la **reescritura** del primer *chant*? » (p. 460); « Quiero **componer** *Les Chants* » (p. 462), etcétera. Como vemos, no existe, para Pizarnik, una gran diferencia entre reescritura y composición. Lo destacado me pertenece.

31 PIZARNIK (A.), *Poesía completa, op. cit.*, p. 275.

32 BORGES (J.-L.), *El otro, el mismo* (1964), en *Obras completas*. Buenos Aires : Emecé, 1974, 1161 p. ; p. 902.

33 El drama de Pizarnik es, precisamente, ése: busca frenéticamente la « palabra inocente », aún teniendo la absoluta certeza de que no podrá alcanzarla jamás. Ninguna palabra es inocente, y nadie más consciente de ello que Pizarnik, que incluso formula esta paradoja con los mismos mecanismos que cuestiona : por un lado, repite con absoluta fidelidad el sintagma de Eluard – « Il y a des mots qui font vivre/ Et ce sont des mots innocents » (« Gabriel Péri », *Au Rendez-vous des allemands*) – que copia primero en su *Palais du vocabulaire* (p. 188) – para introducirlo luego, resemantizado (y en singular) en « Los trabajos y las noches » (PIZARNIK (A.), *Poesía completa, op. cit.*, p. 171).

34 Exceptuando, por supuesto, ese « primer vagido » de la lengua española que asoma en San Millán de la Cogolla en que se invierte el orden lógico y la glosa cobra más importancia que el texto que les da origen. Cf. ALONSO (D.), « El primer vagido de nuestra lengua », dans *Obras completas*, vol. 2 : *Estudios y ensayos sobre literatura. Primera parte, desde los orígenes románicos hasta finales del s.XVI*, Madrid, Gredos, 1973, 1090 p. ; p. 11-14.

Lautreamont/Maldoror), cuyo objetivo sería algo así como el usufructo del valor simbólico.

Pero volvamos a los títulos. Si la referencia – invertida – a la obra de Hesíodo salta a la vista en el título del poemario que Pizarnik publica en 1965, *Los trabajos y las noches*, probablemente sea menos evidente el vínculo entre *La última inocencia*, de 1956 y unos versos de « Mauvais sang » de Rimbaud ³⁵, de donde Pizarnik transpone el sintagma, aunque sin marcarlo tipográficamente. Incluso cuando se repite literalmente, podríamos decir de la cita lo mismo que Heráclito del río : es y *no* es la misma. El contexto, los lectores y, en este caso, *el lugar de la cita*, han cambiado ; por lo tanto, el sentido ya no es, ya no puede ser el mismo. ¿Pero qué otras transformaciones se producen cuando se trata, como aquí, de una cita traducida?

En primer lugar, además del desplazamiento físico y metafórico, y de la diferencia que abre toda repetición, el cambio de lengua supone un nuevo filtro, a la vez que insinúa la pérdida, por mínima que sea, de sentido (*traduttore, traditore*). En otras palabras, la confrontación entre el discurso original – que, por supuesto, nunca es tal – y el discurso referido pone de manifiesto, con mayor o menor intensidad, la impotencia de todo lenguaje o, para decirlo con otras palabras, los límites del lenguaje mismo. Aun cuando Pizarnik hace de esta imposibilidad de decir uno de los núcleos de su poética

nunca es eso lo que uno quiere decir
 (...)
 la lengua es un órgano del conocimiento
 del fracaso de todo poema
 castrado por su propia lengua ³⁶

35 Cf. « La dernière innocence et la dernière timidité. C'est dit. Ne pas porter au monde mes dégoûts et mes trahisons.// Allons ! La marche, le fardeau, le désert, l'ennui et la colère », RIMBAUD (A.), *Une saison en enfer*, en *Poésies. Une saison en enfer. Illuminations*, L. Forestier (éd.), préface de René Char. Paris : Gallimard, 1999, 342 p. ; p. 181. Más que un mecanismo de apropiación literaria, César Aira ve en esta cita una toma de postura : « La elección de esta fórmula por Pizarnik para el título del libro es, quizá, en el comienzo de su obra, una velada referencia a su homosexualidad, en tal caso la única que habría hecho en toda su obra publicada », AIRA (C.), *Alejandra Pizarnik*. Barcelona : Omega, 2001, [Vidas literarias], 136 p. ; p. 42.

36 PIZARNIK (A.), « En esta noche, en este mundo », *Poesía completa, op. cit.*, p. 398.

no sólo no niega sino que, por el contrario, explota esta brecha de sentido que se produce entre el original y su reescritura, la ahonda aún más e inscribe, en un gesto distorsivo y ambivalente, su propio discurso, a la vez homenaje y desafiante desvío del modelo. Es el caso de « Por amor a Flaubert »³⁷, un texto inédito en que, ya desde el título, vemos cómo Pizarnik dialoga infielmente con la tradición, en este caso con el cuento « Un cœur simple », cuyos personajes y estructura retoma y carnavaliza. La lectura de Flaubert no sólo es punto de partida para una ficción que moderniza y subvierte el espíritu flaubertiano (la narradora-protagonista del texto alejandrino se encuentra en las antípodas de la abnegación de Felicité, la sirvienta flaubertiana) sino que es, también, motor y causa explícita de todas las acciones de los personajes : « La miro con asombro. Dudo entre insultarla o continuar la experiencia flaubertiana ».

Y sin embargo, en ningún caso las prolongaciones son serviles, sino más bien todo lo contrario: si el fragmento de *Une saison en enfer* que le sirve de inspiración comenzaba con un taxativo « On ne part pas »³⁸, Pizarnik concluye « La última inocencia » diciendo : « He de partir. // Pero arremete, ¡viajera! »³⁹. Es decir que, aun cuando la alusión literaria o el discurso referido no sean plenamente decodificados por el lector, el solo uso del nombre de Flaubert o del sintagma de Rimbaud supone la incorporación de la alteridad y de todo un universo literario y cultural en el discurso propio ; en definitiva, la instauración de una hibridez textual que caracterizará toda la obra de la argentina.

Tomemos, a modo de contrapunto, un ejemplo donde la heterogeneidad es más evidente. *La condesa sangrienta* (1965 ; 1971)⁴⁰ se presenta como una reelaboración, como una reformulación explícita de *La comtesse sanglante*, que Valentine Penrose publica, con prólogo de Paul Eluard, en 1962 y que fascina a los surrealistas⁴¹. También aquí está presente ese susurro de voces propias y ajenas que es todo lenguaje y, de

37 Alejandra Pizarnik Papers [APP], *loc. cit.*, Box 7, folder 38.

38 RIMBAUD (A.), *Une saison en enfer*, en *Poésies. Une saison en enfer. Illuminations*, *op. cit.*, p. 180.

39 PIZARNIK (A.), « La última inocencia », *Poesía completa*, *op. cit.*, p. 61.

40 Escrita en 1965, la primera edición de este texto aparece en el primer número de la revista *Testigo. Revista de arte y literatura*, año 1, n° 1, enero-marzo 1966. Fue publicada luego, en forma de libro, por la editorial Aquarius de Buenos Aires, en 1971.

41 PENROSE (V.), *La Comtesse sanglante*. Paris : Mercure de France, 1962, 235 p.

manera especial, el lenguaje literario, ese tejido de citas proveniente de los mil focos de la cultura del que hablaba Barthes ⁴², ese complejo entramado de escrituras múltiples, que, al superponerse y transformarse van configurando una cierta oscuridad, una cierta densidad textual que hace a la riqueza misma de la obra y que A. Pizarnik harán decir : « No puedo hablar con mi voz sino con mis voces » ⁴³.

Al igual que en el famoso « castillo sangriento» con que se inicia *62, Modelo para armar* (1968), en el ensayo de Pizarnik sobre Bathory también se filtran textos ajenos. En uno y otro caso, el modelo sirve para legitimar la propia empresa : mediante la alusión a la condesa Báthory, la imagen del « castillo sangriento » permite a Cortázar la transformación de un contexto banal y cotidiano en fuente del horror, a la vez que sirve como punto de partida para una disquisición lingüística centrada en la imposibilidad de traducir el pedido « Je voudrais un château saignant » o, para el caso, cualquier otro pedido. En el caso de Pizarnik, la particular « traducción » que hace de la biografía de Penrose también parece un pretexto para declinar la propia poética y edulcorar, mediante el recurso a estas figuras cercanas al surrealismo francés, una estética que tiene a la tortura, a la violencia, al sadismo, como componentes principales.

También el *Palais du vocabulaire* es un tumulto de citas, un reservorio de términos en el que la poeta parece buscar, a través de las palabras de otros, las palabras propias; las palabras con las que luego escribirá, instaurando un vaivén infinito entre lectura, auto-lectura y escritura. En ese contexto, resulta particularmente iluminadora de todo el proceso una cita de René Char, que aparece en la página 5 y luego en la página 203 del *Palais du vocabulaire* – « La quantité de fragments me déchire. Et debout se tient la torture » – y que encontramos, traducidas y en itálicas, en el poema que da nombre a *El infierno musical* :

Nada se acopla con nada aquí
(...)
La cantidad de fragmentos me desgarran
Impuro diálogo
Un proyectarse desesperado de la materia verbal

42 BARTHES (R.), « La mort de l'auteur », dans *Le bruissement de la langue. Essais critiques* IV. Paris : Seuil, 1984, 439 p. ; p. 67.

43 PIZARNIK (A.), « Piedra fundamental », en *Poesía completa, op. cit.*, p. 264.

Además de una declaración de principios estéticos y de una tematización del proceso compositivo, el uso de la bastardilla deja entrever las « costuras » de esta reescritura que supone, claro está, un *cortar* y *pegar* previo o, para decirlo en términos de Jakobson, que supone la selección y la combinación pero, también, un cambio de lengua, un desplazamiento, una apropiación, un desvío y una recontextualización.

Inscribiéndose, entonces, en una lógica fragmentaria, en una lógica de mesa de disección, Pizarnik desarticula textos y discursos mientras que, en el plano material, también descompone literalmente sus papeles para trabajar con la palabra como estructura mínima y sugerir una escisión que el lenguaje no podrá sino frágilmente recomponer : « Escribir es buscar en el tumulto de los huesos quemados el hueso del brazo que corresponda al hueso de la pierna. Miserable mixtura. Yo restauro, yo reconstruyo, yo ando así rodeada de muerte »⁴⁴. Otra cita del *Palais* – esta vez, el fragmento de un artículo de Francis Ponge (« Condición y destino del artista ») que aparece en traducción en el n° 209-210 de la revista *Sur* (1952) corrobora esta concepción de la escritura que vibra en la obra de Pizarnik, una concepción de la escritura entendida como « costura », como unión de fragmentos textuales dispersos y disímiles :

La función del artista es (...) muy clara : debe abrir un taller y reparar el mundo tal como le llega, por fragmentos. Y que no por ello se considere un mago. Es sólo un mecánico.

Hablar de *taller*, de *atelier* es, en definitiva, poner el foco de atención en ese espacio intermediario, ese cruce de caminos y de textos que se instaure entre la obra y el artista, pero también entre el artista y sus predecesores, entre el artista y sus potenciales imitadores, seguidores, reescritores. En ese sentido, la movilidad de los textos de Pizarnik, nunca más visibles que en ese *statu nascendi* que son los manuscritos, anuncia e ilustra los intercambios que éstos mantienen con la tradición. Mientras su lectura permite recomponer la inestable cartografía de una obra que se construye con una « materia prima » seleccionada, copiada y reorganizada a partir de fragmentos de textos pertenecientes a un canon que detenta, a los ojos de Pizarnik, prestigio simbólico, de un canon que se quiere « lugar

44 « Extracción de la piedra de locura », en PIZARNIK (A.), *Poesía completa, op. cit.*, p. 251.

común », la lectura del *Palais du vocabulaire* permite comprender mejor la estrategia que guía a Pizarnik en esta empresa de lectura/escritura/reescritura.

Como los estratos de Troya, la poesía de Pizarnik parece contener en sí misma ruinas y tesoros de otros tiempos, de otras lenguas, de otros lugares, que el *Palais du vocabulaire* – museo, diccionario, antología, *boîte à outils* – recoge y vuelve visibles a nuestros ojos. Desviando, claro está, la famosa cita de Michelet, podríamos decir que, en este palacio, « Le vrai roi moderne, c'est le scribe », o mejor dicho, « La vraie reine moderne, c'est la scribe ».



Christina KOMI

Centre Interlangues : Texte, image, langage – Université de Dijon

LOS CUENTOS DE CIENCIA FICCIÓN DE ROBERTO ARLT, VERSIÓN RIOPLATENSE DE UN GÉNERO

Arlt lector y escritor

En el marco de este coloquio que plantea la escritura como reescritura, propongo una lectura de algunos cuentos de Roberto Arlt, los que se podrían calificar de ficciones científicas. Compuestos a partir de temáticas y motivos sacados de autores clásicos y también de textos no literarios, estos cuentos presentan una versión personal y a la vez local de una ficción que anticipa el futuro de la humanidad.

Arlt, cronista, periodista, autor autodidacta, inventor aficionado, fue ante todo lector de una multitud de textos de todo origen y calidad : desde Dostoievski, Cervantes, Baroja hasta Ponson du Terail, Helena Blavatsky o manuales del inventor. Ajeno a las tertulias literarias y excluido de la élite intelectual de la época, se puede decir que este autor que escribía mal cometía, de alguna manera, una transgresión ya que consagraba su literatura a aquello que no se solía decir.

Fijando su mirada en las cosas que sus contemporáneos no veían construyó sus fabulaciones con materiales heterogéneos, marginales, como lo eran en aquel momento los espacios insólitos de la ciudad moderna (la periferia), los saberes sin prestigio (saber cómo fundar un prostíbulo, falsificar dinero o fabricar telas engomadas) elaboró en sus novelas y en sus cuentos personajes y motivos que remiten más bien a géneros considerados como inferiores : el folletín, las historias de aventuras, la ciencia ficción, el relato policial.

Como señala Rose Corral, muchas veces se ha intentado disociar artificialmente la actividad periodística de Arlt (la escritura de sus crónicas) de su obra literaria mientras que en realidad se trata de vasos comunicantes, de verdaderos intercambios que se dan entre una práctica y otra : lo ficcional, resultado de sus múltiples lecturas y de su imaginación creativa influye en la escritura de sus crónicas y viceversa : el mundo de la actualidad (como noticia e industria de la escritura y de la lectura) dejó sus huellas en su escritura ficcional. Lo mismo se podría decir de otras actividades o pasiones del hombre Arlt, por ejemplo de los inventos que ocuparon un lugar importante en su vida y también en su literatura. Se trataría entonces de pensar en una actividad desde la otra : pensar en la obra periodística desde la ficción, en la literatura desde el cruce con el periodismo y la actividad de inventor. Cada una de estas vías (o discursos) corren paralelas y se retroalimentan en varios sentidos ¹.

En este trabajo (que por supuesto no es exhaustivo) nos centramos en algunas de sus ficciones científicas porque son un ejemplo de reescritura tanto en el sentido de una asimilación de lecturas como en el sentido de una autoreescritura, una reelaboración de elementos de la propia escritura periodística. El mismo Arlt, curiosamente y en contraste con su famoso prólogo de *Los Lanzallamas* en el que hablaba de la escritura como una urgencia personal excluyendo toda vinculación con precursores, el año 1936 (en vísperas del estreno de su obra teatral *El fabricante de fantasmas*) se refirió a ilustres antecedentes de la literatura universal :

Los espantables personajes que animan el drama, el Jorobado, la Ciega, el Leproso y la Coja, aparte de que en germen se encuentran en mis novelas *Los siete locos* y *El jorobadito* son una reminiscencia de mi recorrido por los museos españoles : Goya, Durero y Brueghel el viejo, quien [*sic*] con sus farsas de Locura y de la Muerte, reactivaron en mi sentido teatral la afición a lo maravilloso que hoy, insisto nuevamente, se atribuye con excesiva ligereza a la influencia de Pirandello, como si no existieran los previos antecedentes de la actuación de la fantasmagoría en Calderon de la Barca, Shakespeare y Goethe ².

Arlt elabora hábilmente e integra en su obra los personajes singulares, lo maravilloso, la farsa. Sus cuentos, publicados en los diarios, se dirigen al

-
- 1 CORRAL (R.), « Roberto Arlt cronista y novelista », en *Revista de literaturas modernas* (Univ. Nacional de Cuyo), n° 32 – ARLT, [<http://ffyl.uncu.edu.ar/IMG/pdf/CORRAL.pdf>].
 - 2 Citado en PRIETO (A.), « La fantasía y lo fantástico en Roberto Arlt », en *Boletín de literaturas hispánicas* (Univ. del Litoral), n° 5, 1963, p. 5-18 ; p. 10.

público lector de la prensa porteña y están en acorde con el ambiente general de las publicaciones y el mercado de la prensa de esa época. ¿Quiénes son estos lectores? y ¿qué leen? Como observa Beatriz Sarlo en su artículo « Divulgación periodística y ciencia popular », tanto *Crítica* como *El Mundo*, los dos diarios más populares de la capital porteña en los años 20 y 30, dedican una impresionante cantidad de notas y un espacio cada vez mayor a temas de ciencia, técnica, medicina, parapsicología, curanderismo, videncia y milagros de la naturaleza³. *Crítica*, más que *El Mundo*, en su estrategia de mercado insiste en el aspecto sensacionalista de las noticias y en dos áreas temáticas en particular : todo lo relativo al progreso – anticipación del futuro, la ciudad del porvenir, los robots y los vuelos interplanetarios – y a las noticias centradas en lo anormal y lo disforme (siameses, animales raros, niños bicéfalos o sin cabeza, deformaciones genéticas y monstruos variados). Ambos campos de interés implican una fascinación por lo desconocido, lo descomunal, lo inaudito y por consiguiente una fijación en los milagros médicos y otros, los métodos de cura o de experimentación heterodoxos. Si estos diarios cumplían la función de informar y transmitir noticias, en la Argentina de los años 20 y 30 circulaban también y se vendían por decenas de millares otras publicaciones que se podrían calificar de periodismo técnico de divulgación. A fines de la década de los veinte, en los quioscos de Buenos Aires podían comprarse simultáneamente más de siete revistas dedicadas a la radio, la tecnología fotográfica y filmica, los *hobbies* técnicos, la divulgación científica y la invención *amateur*⁴. Estas revistas permitían descubrir nuevos procedimientos alejados del universo del aficionado, pero también incluían explicaciones de un *saber hacer* práctico – con dibujos, grabados, esquemas –, y hasta organizaban concursos de ideas para el desarrollo del *bricolage* hogareño. El éxito de tales publicaciones residía, según Sarlo, en el hecho de haber sabido producir, a partir de las posibilidades que ofrecía el ambiente de la sociedad porteña de la época, la categoría de público

3 « El año 1923 es un punto de inflexión, a partir del cual la atención dispersa con que *Crítica* consideraba estos temas se vuelve sistemática; *El Mundo*, por su parte, desde su fundación en 1928 le adjudica a la ciencia y a la técnica un peso análogo aunque según otro estilo que diverge en los tonos y las elecciones temáticas ». SARLO (B.), « Divulgación periodística y ciencia popular », en *La imaginación técnica. Sueños modernos de la cultura argentina*. Buenos Aires : Nueva Vision, 1992, 153 p.; p. 66.

4 Véase SARLO, *op. cit.*, p. 72.

adecuada: ¿cómo? descubriendo algunas preocupaciones de esa sociedad, difusas e imprecisas, y dándoles una forma periodística inmediatamente reconocible, seriada y repetible.

A propósito de lo que ofrecían esas publicaciones, ya se puede hablar de un primer nivel de combinación del realismo técnico con la imaginación (una manera de soñar con la tecnología o de avanzar técnicamente por medio de la imaginación). En este contexto, la presencia de figuras como las de Julio Verne, Edison, Einstein, Marconi – que de distintas maneras entrelazaban presente y futuro, abriendo el paso hacia el saber práctico, la explicación teórica, pero también la especulación y la imaginación – marcaba ese medio de lecturas populares.

Cuando los fragmentos de la novedad, presentados como noticias en la prensa o como consejos prácticos para realizar milagros o manejos técnicos o teorías para explicar lo maravilloso, adquieren organización y estructura narrativa se empieza a armar una red ficcional. Las ficciones científicas nacen en el punto de encuentro de los procesos de innovación material con los aspectos míticos de la razón (científica) y dan lugar a una red de hipótesis que organizan lo maravilloso ⁵.

Cuando la razón corteja la fantasía

La utilización del conocimiento científico y técnico para construir ficciones es algo que tiene sus raíces más bien en el siglo XIX. En una sociedad orientada hacia las posibilidades que abre el futuro y el progreso, la técnica es un componente del imaginario que debe explorar los aspectos míticos de la razón. E. A. Poe en los años 30 del siglo XIX anticipó la ficción científica (con obras como *La incomparable aventura de un tal Hans Pfaal*, *El poder de las palabras*, *Revelación mesmérica*, *La verdad sobre el caso del señor Valdemar*, *Un descenso al Maelström*, *Von Kempelen y su descubrimiento*). Pero tres son los autores que al conjugar tecnología e imaginación ofrecieron mundos alternativos: Mary Shelley (con *Frankenstein*, 1818), Julio Verne (sobre todo con *De la tierra a la luna*) y H. G. Wells,

5 Como precisa Gary Wolfe, lo que logra la ciencia ficción es algo especialmente necesario en una sociedad tecnológica, al explorar los aspectos míticos de la razón, en especial de la razón científica. *The Known and the Unknown; the Iconography of Science Fiction*. The Kent State University Press, Kent-Ohio, 1979, 250 p. ; p. 4-5.

continuador británico de Verne (también con una multitud de relatos entre los cuales el más conocido es *La máquina del tiempo*) cuyas narraciones combinaban la crítica social con la orientación científica, mezcla que está presente también en la escritura de Roberto Arlt⁶. Por otro lado, en el ámbito del Río de la Plata los nombres de Holmberg, Lugones y Quiroga se destacan como antecedentes de la ciencia ficción combinando el elemento científico con los de la pura fantasía, la psicopatología, el espiritismo y el horror a la Poe.

Integrando estas lecturas y el espíritu de la prensa porteña de la época, los cuentos científicos de Roberto Arlt, presentan rasgos muy particulares precisamente y ante todo la compenetración de la escritura ficcional con el periodismo. Rose Corral habla de « interacción perturbadora y polémica entre ficción y crónica » y señala que « Arlt juega con los presupuestos genéricos de la crónica: testimonio, verosimilitud, objetividad entre otros »⁷. El juego consiste en afirmar el carácter *real* de la historia que cuenta, la cual construye con la apariencia de una crónica, y a la vez en sembrar desconfianza en torno a los signos presentados abriendo múltiples brechas e incertidumbres en el mundo narrado. Efectivamente (como lo señalan Adolfo Prieto y Guillermo García), estamos ante una extraña convivencia de elementos de realismo y fantasía, ante el encuentro de perspectivas muy distintas en un mismo texto, ante dos planos antinómicos que paradójicamente son tratados con la misma técnica, como por ejemplo: descripciones detalladas de ciudades que no existen, retratos psicológicos de seres extraños. La impresión realista se corrobora tanto más cuanto Arlt se empeña en introducir referencias geográficas o sociales concretas⁸.

6 Hasta 1926, año en que se inventa el término *ciencia ficción*, las narraciones en las que se conjugaban estos elementos recibían diversos nombres: viajes fantásticos, relatos de mundos perdidos, utopías, novelas científicas.

7 Véase CORRAL, *op. cit.*

8 El elemento de la técnica está presente en gran parte de los escritos de Arlt, a veces como temática (como en *Los Lanzallamas*, libro que incluye rasgos de literatura de anticipación y especulaciones apocalípticas) y otras como material de la percepción / imaginación visual, como materia prima con la cual se forjan imágenes y metáforas de todo tipo que ilustran los estados del alma humana, los avatares del amor, el miedo y la angustia. Ejemplo de esto son ciertas descripciones urbanas del todo adelantadas de su época y las personalísimas representaciones de paisajes urbanos « futúricamente » distorcionados (varias panorámicas ciudadanas que aparecen en *El amor brujo*, 1932, o en un cuento como « Noche terrible », 1931), textos que para nada calificaríamos de

Aquí elegimos comentar tres relatos que se podrían calificar de anticipación o de catástrofe ya que dan una visión muy negativa sobre el futuro. Se trata de « La luna roja » (inicialmente publicada en *Mundo argentino*, en 1932, y después en el libro de cuentos *El jorobadito*), « La muerte del sol » (*Mundo argentino*, 1934), « La ola del perfume verde » (*Mundo argentino*, 1937). En estos tres cuentos lo nuevo, lo extraño, lo desconocido, que irrumpe en la escena de lo real y causa el desarreglo generalizado del mundo lleva implícita una explicación racional y científica – o pseudo-científica – que coloca lo extraño en el territorio de lo posible. Veremos también cómo en la *nouvelle Viage terrible* la articulación entre elementos de realismo y de fantasía es totalmente distinta ⁹.

« Luna roja » es un cuento de suspense que termina en una visión apocalíptica. Un día (cualquier día), en una gran ciudad (cualquier gran ciudad del occidente capitalista), la vida palpita en sus frenéticos negocios, su tráfico, sus atropellos. La noche llega con normalidad, como siempre, con sus rascacielos iluminados, las luces de neón de las multinacionales, los vigilantes y los policías, los turistas y los ricos... La descripción está marcada por una fina ironía y no falta el resentimiento social : hombres y mujeres despreocupados, seguros de sí mismos, amarrados a su poderío económico que les permite mirar con desprecio a « los de abajo » y llamar « estado de cafres y mulatillos » a los que les deben dinero. A pesar del creciente ambiente fantástico, en las descripciones destacamos suficiente realismo, por ejemplo, en esos « ancianos de directorio » cuyas « miradas duras y autoritarias » se deslizan con « implacable seguridad y solidaridad ». Frente a esta clase de poder adquisitivo elevado, se encuentran los pobres

fantásticos. De *Los siete locos* en adelante, Arlt utiliza esta técnica para introducir la ambigüedad. La razón se pone al servicio de la imaginación de sus singulares personajes que buscan cambiar la dolorosa, para ellos, realidad y crear un nuevo orden, en el que convivirían progresos y milagros. El saber científico alimenta las fantasías de fábricas utópicas, las fórmulas químicas que sirven para la elaboración de proyectos bélicos de la Sociedad Secreta, que destruirá esta sociedad que ha dejado de dar esperanzas al hombre.

9 Hago esta selección de textos por cuestiones de extensión del presente trabajo. Se hubieran podido incluir los cuentos « La ciudad en la orilla » y « El aprendiz de brujo » (éste último mezcla también elementos de espiritismo) y la *nouvelle El traje del fantasma*.

situados « abajo », también con respecto al espacio, en calles « turbias y profundas »¹⁰.

El extraño suceso se introduce con suspense, primero mediante la reacción de los músicos de la orquesta « Jardín Aéreo Imperius », que huyen de la sala de ceremonia donde daban en concierto « El Danubio Azul », seguidos por camareros y, finalmente por los clientes, todos en perfecto silencio y en la absoluta oscuridad. De repente, en el camino se sueltan los animales que se confunden con los hombres. Finalmente frente a esta misteriosa procesión, aparece la luna roja, como un enorme « ojo de sangre » que « despidе una sangrienta y pastosa emanación de matadero ». Todo sucede bajo un silencio ominoso que se rompe sólo al final cuando un inmenso cañón negro escupe fuego y la multitud grita espantada « No queremos la guerra ! ». Es obvia la relación con el Apocalipsis de la *Biblia*. El cielo se abre y la gran comitiva se detiene ante la muerte. Animales y hombres juntos, caminando al compás del Danubio Azul como si se tratara de un baile asisten a la destrucción definitiva. Monos, tigres, perros, hipopótamos y elefantes, esa es la « vanguardia de la multitud ». La fatalidad del destino común los iguala y la bestialidad de los humanos se encuentra en la cola de las demás especies vivas del planeta¹¹. El lenguaje « científico » de Arlt logra plasmar una humanidad volcada en lo material, con sus imágenes tomadas del mundo de la industria y del negocio : tesoros blindados por muros de acero, fachadas fosforescentes, la boca de los altos hornos vomitando atmósferas incandescentes, tensiones voltaicas... las formas y los colores denuncian tendencias expresionistas y aspiran a la creación de un ambiente impactante. Este relato también hace pensar en textos y pinturas del expresionismo : la gran urbe y su demonismo, temas preferidos de esta corriente (recuérdense los cuadros de Kirchner, Dix o Grosz), el fin del mundo, el « crepúsculo de la humanidad » (« *Menschheitsdämmerung* »),

10 Todas las citas de los cuentos de Roberto Arlt pertenecen a la edición siguiente : ARLT (R.), *Narrativa corta completa*, tomo I y II, edición y prólogo de HERNÁNDEZ (D.-L.), La Laguna : Universidad de La Laguna, 1995. Para los fragmentos citados aquí véase tomo I, 352 p.; p. 62-63.

11 HERNÁNDEZ (D.-L.), *Roberto Arlt, la sombra pronunciada*. Barcelona : Montesinos, 1995, 366 p.; p. 326.

título de la antología más representativa del expresionismo recopilada por Kurt Pinthus en 1920) y la guerra ¹².

« La muerte del sol », como lo dice el título, es otra versión del fin del mundo. En lugar de la guerra y del enorme ojo de sangre, el mundo esta vez se despierta en un universo de noche eterna. La gente desconcertada constata que el sol no salió en la hora prevista y cuanto más transcurren los minutos tanto más aumenta el pánico. Pasan camiones de tropas armadas, las estrellas lucen siniestras, se anuncia « un accidente cósmico imprevisto » y los artesanos están preocupados por su futuro: « ¿Qué será de los fabricantes de sombrillas? Y ¿de los vendedores de flores? » ; « ¿De qué vamos a vivir nosotros, los fabricantes de sombreros de paja? » La noche prolongada promulgará la desaparición de todo lo construido por miles de generaciones en la tierra. El terror es infinito porque infinito es el cataclismo que oculta la luz del sol. Se acerca el retroceso, el canibalismo primitivo está próximo. Insomnio, espera, proclamas de los políticos, de los militares y de las organizaciones civiles de ayuda, consejos de todo tipo que los medios de comunicación dirigen a los civiles: « si tiene algún vencimiento en el banco, no pague ». En este cuento los conocimientos científicos de Arlt sorprenden por su clarividencia : los científicos y los especuladores harán su agosto con nuevas formas de iluminación artificial. « La industria química prepara aceleradamente pastillas con vitaminas y proteínas, lo cual permitirá alimentar a la población dentro de breves días sin que su estado físico se resienta » ¹³.

La primera diferencia con « luna roja » es que aquí hay protagonistas, individuos que se destacan de la masa (Silvof, el camarero de la cafetería) ; y la segunda es que la increíble, aunque racionalmente explicable historia del accidente cósmico de la desaparición del sol, no es más que una breve pesadilla del protagonista, el contable Silvof, que se adormece sobre su taza de café tras una noche de duro trabajo. Una ficción científica « psicologizada » : una visión del mundo profundamente subjetiva, producto de un

12 Como señala Rita Gnutzmann, el poema de Georg Heym, « Der Krieg I » (1911) es su mejor representante, un poema apocalíptico lleno de imágenes de destrucción en una noche negra por la que corre un río de llamas rojas sobre la gran Gomorra que desaparece bajo un humo amarillo. Véase GNUTZMANN (R.), *Roberto Arlt, Innovación y compromiso. La obra narrativa y periodística*. Lleida : Ediciones de la Universidad de Lleida, 2004, 214p.; p. 131.

13 ARLT (R.), tomo II, *op. cit.*, 460 p. ; p. 273-275.

yo alterado que por unos minutos adquiere valor de suceso. El cataclismo tuvo lugar sólo en la mente de Silvio que se despierta con la voz del camarero que le trae la cuenta. La explicación racional y a la vez insólita de que la noche eterna se debe a un accidente cósmico es válida sólo en un primer nivel ya que en un segundo nivel hay otra explicación más general que es la del desdoblamiento de esta visión como pesadilla de un hombre desequilibrado.

El tercer cuento de esta línea es « La ola de perfume verde ». Un hedor clavel-petróleo produce tanta excitación como la explosión en la « Luna roja » o la eterna noche supuesta por el protagonista de « La muerte del sol ». La tierra ha atravesado la cola de un cometa que expide hidrocarburos de olor clavel-petróleo. Aquí también la gente reacciona de manera confusa, se dan con detalle las reacciones de los animales (los lamentos de los pájaros o el hecho de que « las únicas que parecían insensibles a la atmósfera del perfume clavel-petróleo eran las ratas que [...] saliendo de sus cuevas, atacaban encarnizadamente a sus viejos enemigos, los gatos »), los « graznidos » de los locos, o las acciones de los políticos. En este cuento las referencias geográficas y las comillas que introducen la noticia de manera telegráfica y directa juegan un papel decisivo en la verosimilitud de los acontecimientos : « Bariloche informa que ha llegado la ola de perfume ». « Río Grande do Sul informa que ha llegado la ola de perfume ». « El observatorio astronómico de Córdoba informa que la ola de perfume avanza a la velocidad de doce kilómetros por minuto ».¹⁴

En estos tres cuentos, acontecimientos extraños irrumpen en medio de situaciones realistas para dar un rumbo completamente insólito a la narración. Vemos entonces cómo « lo sorprendente llega a adquirir una extrañeza medida » (García)¹⁵ o para citar a Prieto, podríamos utilizar la palabra « desrealidad » en un intento de explicitar esta pugna continua entre lo realista y lo inaudito¹⁶. El resultado de todo esto es la ambigüedad, elemento por excelencia de lo fantástico, según Todorov : « *le fantastique, c'est l'hésitation éprouvée [...], face à un événement en apparence surnaturel* ». Un momento de vacilación, entonces, y de ambigüedad (tanto para

14 ARLT (R.), tomo II, *op. cit.*, p. 288.

15 Véase GARCÍA (G.), « Arlt y lo fantástico », en *Espéculo*, n° 26, [www.ucm.es/info/especulo/numero26/arlt-htm].

16 Véase PRIETO (A.), *op. cit.*

los personajes como para el lector cuyo punto de vista en cierta medida coincide con el de ellos) que se resuelve luego hacia dos direcciones posibles, lo maravilloso o lo extraño ; « *ou bien l'évènement a véritablement eu lieu, il est partie intégrante de la réalité, mais alors cette réalité est régie par des lois inconnues de nous* », en este caso estamos en lo fantástico-maravilloso que es verosímil sólo en la medida en que se lo acepta como sobrenatural ; « *ou bien il s'agit d'une illusion des sens, d'un produit de l'imagination et les lois du monde restent alors ce qu'elles sont* », y en este caso estamos en lo fantástico-extraño, cuya inverosimilitud es racionalmente explicable : se trata de un sueño, de un delirio, de una falla de los sentidos ¹⁷.

Hasta aquí hemos visto cómo la humanidad se encuentra expuesta y desprevenida frente a los fenómenos que no controla, una gran guerra o un accidente cósmico, fenómenos que producen terror por lo inesperado, lo extraño y lo desconocido y que, sin embargo, son racionalmente explicables. En la *nouvelle* titulada *Viaje terrible* (resultado de la composición de dos cuentos anteriores « S.O.S. ! Longitud 145°30', latitud 29°15' » publicado en 1927 y de « Prohibido ser adivino en este barco »), último intento narrativo del autor, publicado el año de su muerte (1941), a diferencia de los textos anteriores, los términos se invierten : Arlt no parte de una situación real o comprometida con la realidad para injertar después en ella elementos imaginarios. Esta vez parte de una situación que exhibe su índole imaginaria e inserta en ella lo real. El personaje lo declara desde el principio, lo que escribe aquí es « una de las más sorprendentísimas historias que la Geología haya podido desear para completar sus estudios sobre las dislocaciones que se producen en el fondo del Océano Pacífico » ¹⁸. En

17 La pregunta sobre si la ficción científica forma parte o no de la literatura fantástica se ha considerado desde varios puntos de vista. Para Todorov, la ciencia ficción es un subgénero de lo fantástico, más concretamente, pertenece a de lo fantástico-maravilloso. Véase TODOROV (T.), *Introduction à la littérature fantastique*. Paris : Seuil, 1970, 188 p.; p. 29. Sin embargo se han desarrollado otras teorías que buscan definir la distancia de la ciencia ficción con respecto a lo fantástico o a lo realista. Por ejemplo para Darko SUVIN, uno de los pocos teóricos del género de ciencia ficción, ésta se encuentra en el polo opuesto de lo que se llama *fantasy* en la literatura anglosajona (todo lo relacionado con fantasmas, horror, y el mundo del *gothic novel*). Véase BROOKE-ROSE (Ch.), *A Rhetoric of the Unreal*. Cambridge : Cambridge University Press, 1981, 445 p.; capítulo « Science fiction and realistic fiction », p. 72-82.

18 ARLT (R.), tomo I, *op. cit.*, p. 301.

este relato se trata de un mega sismo oceánico que se traga los barcos como en el « Descenso al Maelstrom » de Poe. El punto de arranque de la historia es lo extraordinario, lo inverosímil que mientras va avanzando el relato adquiere la gravitación de un suceso real y corriente. Este buque condenado se podría ver de alguna manera como la imagen de la humanidad en trance de vivir una situación límite. Aquí la humanidad es una serie de individuos, cada uno con su historia particular, sus expectativas y sus frustraciones : un millonario peruano, el hijo de un emir árabe, algunas familias inglesas, una vieja anglicana, un aristócrata arruinado, un pastor metodista y su esposa, un falso médico, un pintor mexicano, un diplomático japonés, un contrabandista, una feminista sueca. Todos sufren en carne propia la inminencia de la catástrofe y participan en intrigas y debates sobre el amor, el poder, la religión, la moral. Mientras más próxima está la catástrofe cada uno de los personajes tiene su propia respuesta y reacción: el reto pagano, la desesperación animal, el consuelo religioso, la conformidad, el suicidio, la locura. La situación límite conduce a los personajes a reacciones de histeria hasta que una flotilla de hidroaviones salva a los pasajeros que no se suicidaron. Aquí intervienen también la astrología y el destino que gravitan sobre los personajes del Blue Star (« Cierta astróloga me dijo una vez que el signo zodiacal que presidía la casa de mi nacimiento indicaba, entre otros accidentes, temerarios peligros en viajes de mar », así empieza el cuento).

Además de la vida detallada de los viajeros de este barco – cada vez más angustiados hasta la locura – que parece condenado, se juntan aquí dos historias más : la de amor entre el protagonista y Annie, joven mujer de conocimientos excepcionales en ingeniería química, y la de la sorprendente confirmación de las previsiones catastróficas de uno de los pasajeros, Luciano (un incendio, un robo, la tormenta, los suicidios). Luciano tiene razón y lo arrojan al océano ; ante lo inevitable se impone la resignación a la muerte, el abandono de las responsabilidades, la barbarie y el animalismo.

El elemento de la ficción científica no se agota en el acontecimiento catastrófico (el remolino marino que tragará al barco), sino que está presente también bajo la forma del esperado viaje a China, país desconocido y misterioso, perspectiva utópica que abren al personaje principal las promesas de la señorita Annie, su enamorada a bordo. El lugar exótico simboliza aquí la idea de otra vida, del éxito y el enriquecimiento que se

pueden alcanzar gracias a los conocimientos científicos y a las capacidades de esta señorita, ingeniera química :

Annie, en cambio, me abría las puertas de otro mundo mas allá en el Oeste. [...] Dije anteriormente que Annie era ingeniero-químico y esta referencia puede carecer de importancia cuando los informados carecen de conocimientos científicos que le permitan apreciar cuánto trabajo y estudio se requiere para alcanzar este título. Annie era un sabio o poco menos que una sabia. Su especialidad eran los coloides, la goma, es decir, el caucho ; o mejor dicho el látex. A lo que parece, Annie había descubierto un procedimiento para evitar que la deshidratación del látex provocara su coagulación lo que le permitiría efectuar poco menos que una revolución en la industria de los tejidos engomados, o mejor dicho, a mi entender, en la industria de los impermeables. Annie me hablaba constantemente de la revolución o ruina que les acaecería a los fabricantes de impermeables en cuanto su invento se pusiera en marcha ¹⁹.

Más adelante, el médico le asegura al personaje que Annie está loca, turbada mentalmente por la muerte de su único hermano, un ingeniero-químico que sufrió un accidente de laboratorio, pero el relator se resiste a aceptar esta confidencia como verdad.

Ninguno de los juicios, de las palabras, de las actitudes de miss Annie revelaban a una persona que sufre trastornos mentales. En cuanto a su invento para perfeccionar la industria de las telas engomadas, aunque parezca disparatado a simple vista, no lo es en modo alguno, ya que la industria de la tela engomada técnicamente ha sufrido considerables transformaciones desde sus comienzos, y estas transformaciones fueron obras de inventores desconocidos, pero que en su momento ganaron abundantes sumas de dinero.

El mecanismo, conocido ya desde *Los siete locos*, es el siguiente : la exaltación de la fantasía (el entusiasmo en aumento hasta el paroxismo) provoca la humillación por la fantasía (la sospecha y después la certidumbre de que todo es una impostura, un terrible autoengaño). Así llegará primero la sospecha y después la certidumbre de que Annie está loca. La fantasía del viaje a China, de la riqueza y la aventura, eran nada más que productos de una mente enferma.

En este texto de Arlt aparece entonces de manera cabal el cruce de registros que revela la escritura como reescritura, como mezcla de diferentes horizontes : lo extraordinario y lo maravilloso se juntan con la cotidianidad miserable de individuos esbozados al estilo dostoievskiano – retratos psicológicos detallados en los que predomina la angustia, las frustraciones personales y de clase o la culpa. Para ellos, la realidad es un hilo sin

19 ARLT (R.), *op. cit.*, tomo I, p. 313.

interrupción que reúne la experiencia con el deseo, el « aquí y ahora » con un abanico de mundos ilusorios y situaciones compensatorias (Verne y Wells : cómo fabricar diamantes, o máquinas de tiempo).

El resultado es un cortocircuito de tipo masoquista : las ambiciones para una nueva vida, de éxito, riquezas, poder o heroísmo rocambolesco terminan en la humillación, el resentimiento o la culpa. La tecnología y la ciencia que vinculan lo maravilloso con lo racional pueden formar parte de los sueños de un superhombre-inventor o de las visiones de cualquier mente desequilibrada. La ciudad del porvenir y el accidente cósmico, más que meras hipótesis del futuro, son paisajes psicográficos (paraísos o infiernos subjetivos) esbozados al estilo de los cuadros expresionistas.

Volviendo sobre la escritura ficcional en cuanto autoreescritura de los propios textos periodísticos, habría que tener en cuenta que Arlt por esos años vive con gran preocupación los hechos que protagoniza el nazismo y sigue paso a paso la violencia desatada en Europa. Deseaba ser enviado como corresponsal de guerra allí pero al final debió resignarse a escribir sus columnas cotidianas en *El Mundo*. Estas preocupaciones están presentes en varias de las *Aguafuertes* que entonces escribe como « Un Argentino piensa en Europa », (*El Mundo*, 16 septiembre de 1938), en la que expresa su preocupación sobre cómo vive el ciudadano común la inminencia de la guerra :

Éste es el hombre de quien ningún corresponsal se acuerda de escribir [...] Éste es el hombre de la calle. El hombre que vive pensando, desde la mañana en que se levanta hasta la noche, en la catástrofe de una guerra próxima. [...] Y todos hablan de la guerra. Con rabia sorda. Con bocas torcidas. Con puntas de dientes visibles. Todos hablan de la maldita guerra ²⁰.

Dos años más tarde en otra aguafuerte, ante los desastres realizados dice :

El tiempo escribe en el cielo con flamígera tizona esta palabra Hoy. Es decir, final de una época. Nacimiento de horrores. Guerra. Cifra astronómica en los presupuestos. Europa barrida por un simún de fuego. Hitler convertido en sinónimo del Anticristo. Hoy ²¹.

Si el mundo convertido en fantasmagoría es un espantable engendro pensado por un loco, entonces ciencia y fantasía, milagros y lógica, miseria y esperanza están en un mismo plano, componen juntos un mismo hilo

20 ARLT (R.), « Un argentino piensa en Europa », en *El Mundo*, 16-09-1938.

21 ARLT (R.), « Clausura del diario íntimo », en *El Mundo*, 04-06-1941.

narrativo y conceptual : el de lo posible. En este sentido, lo fantástico plantea un interrogante sobre la validez de lo real cuando lo invaden la irracionalidad y la violencia destructora o, en otras palabras, nos induce a pensar hasta qué punto lo que se ofrece como realidad es un producto de sanas conciencias.



Julien ROGER

CRIMIC* – Université Paris-Sorbonne

**CUANDO LUGONES REESCRIBE UN CUENTO DE MAUPASSANT
(SOBRE « EL ADEREZO DE RUBÍES » Y « LA PARURE »)**

Así, la literatura se podría representar como un inusable pergamino en el que escriben, cada uno a su vez, todos aquellos que desean dejar su propia versión del texto.

Milagros Ezquerro ¹

Conmemorando los setenta años de la muerte de Leopoldo Lugones – se suicidó en una isla del Tigre en 1938 –, hay que recalcar que este escritor, muy a menudo considerado como el Escritor Argentino por excelencia, tiene la fama, e incluso la aureola de escritor nacionalista desde la lectura que Borges hizo de él en su ensayo « El escritor argentino y la tradición ». En efecto, basándose en *El Payador*, glosa del *Martín Fierro*, Borges escribe que una de las soluciones para argentinizar la cultura nacional reside, precisamente, en una lectura nacionalista:

[Esta solución] ha sido propuesta por Lugones en *El Payador*; ahí se lee que los argentinos poseemos un poema clásico, el *Martín Fierro*, y que ese poema debe ser para nosotros lo que los poemas homéricos fueron para los griegos ².

Reconozcamos que la crítica literaria y el gran público lo consideran a Lugones como el máximo representante de la exaltación de la cultura

* CRIMIC : Centre de recherches interdisciplinaires sur les mondes ibériques contemporains.

1 EZQUERRO (M.), *Leerescibir*. México/París : Rilma 2-Adehl, 2008, 195 p ; p. 56.

2 BORGES (J.L.), *Discusión*, in *Obras Completas*. Buenos Aires : Emecé, 1996, vol. I, 638 p ; p. 267.

criolla, citando por ejemplo *El Payador* o las *Odas seculares* (la « Oda a los ganados y las mieses » numerosas veces caricaturizada y ridiculizada ³). Teniendo en cuenta la totalidad de la obra y de la vida de Lugones, concebidas como un sistema global, hay que reconocer que esta interpretación es sumamente reductora. En efecto, Lugones fue uno de los argentinos de su tiempo más orientados hacia la cultura europea y la francesa. Prueba de ello son sus numerosos viajes a Francia, siendo por ejemplo el corresponsal y representante del diario *La Nación* en París y Londres entre 1911 y 1914, y el hecho de que había querido radicarse en París antes de la Primera Guerra Mundial, debiendo regresar a la Argentina a causa del conflicto. Antes, había publicado su poemario *El libro fiel* en París; incluso escribió una « protesta », al principio de *El elogio de Ameghino*:

Sólo la fuerza mayor de los acontecimientos que trastornan el mundo, ha impedido al autor editar esta obra en Europa (...) para substraerla al despojo autorizado por la ley argentina de propiedad literaria; pero declara que, a lo menos, no cumplirá ninguno de los requisitos establecidos por dicha ley, para evitar, siquiera, el consentimiento de su inicua potestad ⁴.

En París también fundó por ejemplo la *Revue Sud-Américaine*, que tuvo bastante éxito entre los exiliados ⁵. En esta medida, podemos hablar de exaltada francofilia a lo largo de su vida. La primera prueba de ello es en particular uno de los primeros artículos que publicó en el diario que fundó en Córdoba, *El Pensamiento libre*, titulado sobriamente « Francia »: « Ahora es reina en la literatura, en la ciencia, en todos los ramos de las humanas actividades; y con ellas domina al mundo y le prepara el camino del Paraíso » ⁶. La influencia de los simbolistas ⁷ y modernistas franceses

-
- 3 Cf. AIRA (C.), *Diccionario de autores latinoamericanos*. Buenos Aires : Emecé-Ada Korn, 2001, 634 p ; p. 328-330. Después de haber subrayado la « insensibilidad literaria » de Lugones, Aira escribe : « las *Odas seculares*, en las que le impone a su trajinado estro un giro virgiliano ». Y agrega a propósito de la *Historia de Sarmiento* : « libro gracianesco, lleno de frases tonantes desprovistas casi por entero de significado ». Todo el artículo de Aira está escrito en este registro, subrayando por ejemplo « sus laboriosas y anodinas traducciones homéricas ».
- 4 LUGONES (L.), *Elogio de Ameghino*. Buenos Aires : Otero & Co, 1915, 147 p. ; p. 5.
- 5 Véase al respecto CARILLA (E.), « La revista de Lugones (*La Revue Sud-Américaine*) », in *Boletín del Instituto Caro y Cuervo*. Bogotá, tomo XXIX, 1974, p. 1-27.
- 6 LUGONES (L.), « Francia », *El Pensamiento libre. Periódico literario liberal*. Córdoba, Año I, n° 3, 2.11.1893, in *Las Primeras Letras de Leopoldo Lugones*, reproducción facsimilar

es, además, indudable en sus poemarios, como *Las Montañas de oro* o *Lunario sentimental*, y la de Verlaine en *Los crepúsculos del jardín* es innegable. Hasta durante su primer viaje a Europa llegó a escribir: « a Francia la he considerado desde mi infancia, aquella segunda patria, que según el verso célebre, todo hombre posee después de la suya »⁸. Y, en el homenaje a la memoria de Rubén Darío, en 1916: « No hay obra humana de belleza o de bondad que prospere sin su grano de sal francesa »⁹. Además Lugones pronunció un discurso en ocasión del funeral cívico de Emilio Zola, en 1902, en el cual « fustiga » totalmente su estética, pero lo ensalza por su combate social, en particular durante el caso Dreyfus:

Triunfó con Zola la justicia, triunfó en Zola aquel espíritu francés, especie de luminoso meridiano por el cual se orientan las aspiraciones del mundo. Queda para cuantos se sientan capaces de una noble acción, ese estímulo, precioso como nunca en este momento de escepticismo burlón que encubre un ardid reaccionario¹⁰.

Esta admiración que siente Lugones por Francia vale no sólo en el terreno político, sino también en el literario: un año después de pronunciar este discurso sobre Zola, Lugones publica un cuento, « El aderezo de rubíes », inspirado en otro de Guy de Maupassant, « La Parure », publicado en *Le Gaulois* en 1884 y recopilado en *Les Contes du jour et de la nuit*, el año siguiente. La relación entre ambos textos va a ser el objeto de este artículo.

Pero, antes de cotejar los textos y analizar las consecuencias de esta reescritura, no me parece inútil destacar que el motivo de la joya es

de sus primeros trabajos literarios escritos entre sus dieciocho y veinticinco años, guía preliminar y notas de Leopoldo Lugones (hijo), Buenos Aires, Ediciones Centurión, 1963, p. 19.

7 Véase MOREAU (P.L.), *Leopoldo Lugones y el simbolismo*. Buenos Aires : Ediciones La Reja, 1972.

8 LUGONES (L.), « La République Argentine et l'influence française », *Mercur de France*, 15.09.1906, p. 195, citado por CONIL PAZ (A.), *Leopoldo Lugones*. Buenos Aires : Huemul, 1985, 520 p. ; p. 34.

9 LUGONES (L.), *Mi beligerancia*. Buenos Aires : Otero y García, Editores, 1917, 239 p. ; p. 143.

10 LUGONES (L.), *Emilio Zola* [1902]. Buenos Aires : El Ateneo, Publicación del Círculo Argentino y Centro de Estudiantes de Medicina, 1920, 29 p. ; p. 6. Véase al respecto MOREAU (P.L.), « La mort d'Emile Zola. Funérailles civiques à Buenos Aires. Le discours de Leopoldo Lugones », in *Les cahiers naturalistes*, XLIV, n° 72, 1998, p. 129-137.

recurrente en la producción de ficción de Lugones. Nuestro autor publicó unos doscientos cuentos, sea en recopilaciones de libros (*Las fuerzas extrañas*, 1906 ; *Cuentos fatales* y *Filosofícula*, en 1924 y varios cuentos en *Lunario sentimental*, en 1909) o en la prensa, en revistas o en diarios: en esta masa textual, las joyas y alhajas ocupan un lugar de predilección y constituyen una de las componentes más relevantes de lo fantástico. Pensemos en el cuento « Gemas dolorosas »¹¹, en que el personaje de Sor Inés del Sagrado Corazón borda en lama de oro una casulla para que el obispo la estrene en las Pascuas, y quiere un carbunclo para marcar el sitio del Sagrado Corazón: tras descripciones minuciosas de la casulla, asistimos a la transmutación de la sangre de la monja en carbunclo. En « El vaso de alabastro » de *Cuentos fatales*, cuento de inspiración egipcia, el confidente del narrador, Mansur Bey, el tutor de la reina Sha-it, es diamantista, y en « Los ojos de la reina », el cuento que sigue, hay numerosas descripciones de joyas que tienen poderes ocultos:

Nuestro ritual prohíbe el luto a las reinas; y mientras está el sol en el horizonte, no pueden ellas despojarse de las joyas sagradas que las defienden contra toda posesión; las ajorcas de tres metales, los brazaletes de cinco piedras preciosas, los siete collares y la diadema con el áspid avanzado para morder el corazón enemigo¹².

Como en « El talismán de la dicha », del libro *Filosofícula*¹³, o en « Nuralkámar »¹⁴ también, las joyas y en particular el brazalete en este último cuento, van investidas de poderes mágicos y secretos. De tal forma que podemos decir escuetamente que el motivo de la joya, en la obra de Lugones está, la mayoría de veces, vinculado a una maldición.

Este es el caso en particular en « El aderezo de rubíes », publicado en *La Nación* en 1903¹⁵ y reeditado en 1921 y 1926, en *El Suplemento*¹⁶ y

11 LUGONES (L.), In *Buenos Aires*, a. IV, n°157, 10.04.1898, publicado en LUGONES (L.), *Cuentos Fantásticos*, Barcia (P.L.) éd., Madrid, Castalia, 1987, 250 p ; p. 109-114.

12 LUGONES (L.), *Cuentos fatales*. Buenos Aires : Babel, 1924, 166 p ; p. 47.

13 LUGONES (L.), *Filosofícula*, Buenos Aires : Babel, 1924, 178 p.; p. 9-14.

14 LUGONES (L.), « Nuralkámar », *La Nación*. Buenos Aires, 19.01.1936, in *Cuentos fantásticos, op. cit.*, p. 231-243.

15 LUGONES (L.), « El aderezo de rubíes », *La Nación*. Buenos Aires, Suplemento de Artes y Letras, 09.07.1903.

16 LUGONES (L.), « El aderezo de rubíes », *El Suplemento*, Buenos Aires, año II, n°18, agosto 1921 (Revista mensual editada por « La novela semanal »). Señalemos que los artículos publicados por Lugones en este período remiten todos a Francia: « La Francia

*Fray Mocho*¹⁷, respectivamente. La trama de este cuento, dividido en tres partes desiguales, es la siguiente. La primera parte empieza focalizada sobre Jorge, muchacho de provincias de viaje por la Capital (la acción transcurre en la Argentina) para comprar el ajuar de su novia. Hospedado en casa de unas parientas solteras, el texto lo presenta al terminar una semana de investigaciones para comprar ropa, abanico, ligas, zapatos, alianzas, « y un esmalte de Nuestra Señora de Luján » para su novia María Luisa. Antes de volver a casa, esperando el tranvía, topa con un estuche que recoge y pone en su bolsillo. De vuelta a casa, sin decir nada a sus parientas, abriendo el estuche, se da cuenta de que éste contiene « dos aros y un prendedor de rubíes y brillantes ». Son, como dice el texto más adelante, en realidad: « tres rubíes muy bellos, rodeados de brillantes: doce en cada aro y veinticinco en el prendedor ». En un primer tiempo, piensa en devolver las joyas:

Siendo ajeno, no quedaba otro recurso decente que la devolución. Al día siguiente lo avisaría en los diarios, y, dada la importancia de las piedras, su dueño no tardaría en aparecer. Rehusaría él la gratificación, y entonces el otro, averiguando que estaba de novio, regalaría algo a María Luisa...

Pero, en definitiva, decide guardarlas (« quien roba a un ladrón... ») y vuelve a su provincia a casarse con su novia, « huérfana pobre » quien ostenta el aderezo al día siguiente de la boda, que ocupa el principio de la segunda parte del cuento. Después del casamiento, Jorge tiene cada vez más remordimientos por haber robado las alhajas, y termina la segunda parte con su presunto suicidio: « al cumplirse el año de matrimonio, una tarde que Jorge, con asombro de toda la población, había bebido, fue apretado, al cruzar la vía férrea, entre los paragolpes de un tren. » Viuda pues y encinta, María Luisa acepta la invitación de las parientes de la Capital a vivir en su casa. Pero, después del parto, no teniendo fuente de recursos (ya que « la empresa ferroviaria [para quien trabajaba Jorge] ni

florida. Visión de un publicista argentino », *La Nación*, 17.07.1921. « La Francia trágica », *La Nación*, 14.08.1921. « La Francia mártir », *La Nación*, 04.09.1921. « La catedral muerta », *La Nación*, 16.09.1921. « Los campos de la muerte », *La Nación*, 18.09.1921. « La Francia inmortal », *La Nación*, 07.10.1921. « La Francia heroica », *La Nación*, 09.10.1921.

17 LUGONES (L.), « El aderezo de rubíes », *Fray Mocho*, Buenos Aires, año V, n° 720, 09.02.1926. Debo la posesión de las tres publicaciones del cuento a la tenacidad de Juan Manuel y Gabriel Conti, a quienes agradezco en sumo grado: sin ellos el presente artículo no existiría.

contestó a la solicitud de pensión »), la situación de las parientas empeora y llega la miseria. De tal manera que María Luisa decide empeñar – « y para siempre, lo auguraba » – el aderezo del rubíes. Al llegar a la tienda, y al abrir el estuche el comerciante, éste le contesta, y ahí va el desenlace del cuento: « No tomamos piedras falsas, señora ».

El cuento de Lugones se inscribe en la actualidad más candente. En efecto, un año antes de la publicación de « El aderezo de rubíes », en 1902, el químico francés Auguste Verneuil (1856-1913) anunció que había descubierto el proceso de fusión a la llama, comúnmente llamado proceso Verneuil, que permite obtener rubíes y corindones sintéticos. Pero, más que este logro físico, me parece que « El aderezo de rubíes » viene directamente inspirado de un cuento de Guy de Maupassant, « La Parure »¹⁸, cuyo argumento es el siguiente.

El cuento ocurre en París, a finales del siglo XIX. El relato empieza por la descripción del carácter de la humilde señora Loisel (quien sueña con una vida regalada y lujosa) y de su marido, pequeño empleado en el ministerio de la Instrucción Pública, satisfecho con su vida modesta. Al volver el señor Loisel un buen día con una invitación del Ministro para un baile, su esposa exige de él que le compre un vestido suntuoso; sin embargo, como no tiene alhajas, se le ocurre al marido pedir a la señora Forestier, amiga de su mujer, que se las preste. Mathilde escoje un collar de diamantes. Triunfa en el baile (« Llamó la atención del Ministro », escribe irónicamente Maupassant), mientras su marido se queda dormido en un pequeño salón. De vuelta a casa, se entera de que perdió las joyas. Una semana después, compran y devuelven a la señora Forestier un collar idéntico al prestado, por el cual se endeudan durante diez años por 36.000 francos, viviendo una vida miserable. Envejecida en extremo por esa existencia difícil, Mathilde a menudo sueña con el baile en que lució el collar. Al terminar el plazo y habiendo reintegrado el dinero al banco, Mathilde encuentra por casualidad en los Campos Elíseos a su amiga Forestier quien al pronto no la reconoce, y le narra la vida muy dura que llevaron por reemplazar el collar. Termina el cuento por la confesión de la señora Forestier: el collar de diamantes era falso y valía como máximo 500 francos.

18 Véase el texto del cuento completo en (página consultada el 31.01.2008)
[<http://clicnet.swarthmore.edu/litterature/classique/maupassant/parure.html>]

Señalemos de antemano que el motivo de las joyas también preocupó mucho a Maupassant: por ejemplo en « Les Bijoux »¹⁹ [1883], la señora Lantin colecciona un sinnúmero de joyas, diciendo a su marido que son falsas. Al morir ella, su viudo intenta venderlas, pero los joyeros le dicen que son verdaderas y consigue venderlas por un total de 400.000 francos. Este cuento es el exacto reverso de « La Parure » y de « El aderezo de rubíes ».

Los vasos comunicantes entre el texto de Maupassant y el de Lugones son numerosos, empezando por el título, « La Parure » y « El aderezo de rubíes ». Además, el comienzo de « La Parure » se focaliza en la señora Loisel, mientras que « El aderezo de rubíes » se centra sobre Jorge, el novio. El hallazgo de la joya, el nudo que desencadena el relato, es en ambos casos una casualidad: una ocurrencia del señor Loisel y un encuentro casual de Jorge que topa con el estuche en la calle, esperando el tranvía. El clímax del cuento es, en ambos casos una fiesta: un baile en el Ministerio en Maupassant y una boda de provincias en Lugones. La pérdida del collar y la miseria que sigue en « La Parure » puede equipararse a la muerte de Jorge y a la miseria consecutiva de María Luisa y de sus parientas porteñas. Por último, los dos cuentos terminan con la revelación de la falsedad de las piedras. El punto de encuentro entre ambos textos me parece ser la alternancia de fases de euforia y disforia a partir del encuentro de las alhajas. En efecto, hay una fase de euforia cuando Jorge encuentra el aderezo y después con la boda, a la que corresponde en Maupassant la euforia de la ocurrencia del señor Loisel (pedir el collar a la señora Forestier) y, sobre todo, la euforia de la fiesta en el Ministerio. Sigue a esta fase de “exaltación” una de disforia, con los remordimientos, el suicidio de Jorge y la miseria de su viuda en Lugones, y en Maupassant, con la pérdida de la joya y los diez años de miseria de la pareja para pagar las cuotas. Por último, el desenlace del cuento es en ambos casos disfórico, con la revelación final de la falsedad de las piedras por la señora Forestier y en Lugones por el comerciante y, sobre todo, por la decepción de María Luisa ya que « El aderezo de rubíes » acaba esencialmente no sólo con la revelación de la falsedad de las piedras sino más bien con la de la mentira del marido muerto que hizo creer a su esposa que las alhajas venían de economías secretas. Los dos textos

19 Véase [http://hypo.ge.ch/athena/maupassant/maup_bij.html] (página consultada el 31.01.2008).

terminan básicamente sobre una ausencia, un vacío, o mejor dicho: un deseo frustrado. Deseo de aparentar, de ser más de lo que se es, de salir de su clase social a buen precio. La revelación de la falsedad final de las piedras constituye, en esta lógica, una imperdible moraleja (no robes, no intentes salir de tu clase social) que podríamos analizar en términos psicoanalíticos de « pérdida de objeto », de separación en el proceso melancólico. En sentido concreto, la pérdida de objeto es aquí la pérdida del collar de diamantes en Maupassant, la pérdida, el suicidio de Jorge, y, en ambos casos, pérdida de un ideal, mediante la falsedad de las piedras. Pero, la pérdida de objeto es, en los textos estudiados, un cambio con respecto a una situación anterior – la miseria de la pareja o de la viuda.

A nivel transtextual, podríamos ver en esta pérdida una metáfora de la relación que une los textos: el universo diegético de los relatos podría ser una metáfora del vínculo entre dos textos reescritos. Hasta ahora, muy a menudo, los críticos analizaron el fenómeno de reescritura desde el punto de vista de la escritura, no de la lectura. Pero, ¿qué lectura sería posible de « El aderezo de rubíes » sin « La Parure »? Como lo subraya Claire Gignoux en *La réécriture*:

Il serait intéressant de confronter les deux types de lectures : une lecture simple et une lecture hypertextuelle. Nul doute qu'une lecture simple est tout à fait possible, et qu'elle ne manquera ni de sens, ni de cohérence, ni de valeur ; mais elle manquera quelque chose, c'est certain, la réception sera problématique, étant donné que tout un pan de la littérature fera défaut²⁰.

El tema principal de estos textos, la pérdida de joyas, podría ser, en un plano metafórico, la angustia de una lectura del texto de Lugones que desconozca el de Maupassant. Para decirlo de otra manera, la falsedad de las joyas del texto lugoniano metaforizaría una lectura que no tendría en cuenta el texto de Maupassant.

Pero me parecen más convincentes los propios credos de Lugones sobre la reescritura, en particular en materia de teosofía. Por más sorprendente que parezca, podemos establecer un paralelo entre la creencia de Lugones en la teosofía de Blavatsky y su labor literaria de reescritura. En efecto, ya desde su llegada a Buenos Aires, a finales del siglo XIX, Lugones publicó numerosos artículos en el órgano oficial de los

20 GIGNOUX (G.), *La réécriture : formes, enjeux, valeurs*. Paris : Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2003, 197 p. ; p. 50-51.

teósofos porteños, *Philadelphia*²¹ y sus creencias en la materia no eran en absoluto superfluas, como lo recuerda en su biografía Alberto Conil Paz²². Sin adentrarnos en cuestiones esotéricas que desbordarían nuestro análisis literario, podemos destacar que para Lugones, su creencia en la teosofía se halla vinculada con su búsqueda de un conocimiento, interpretación y espiritualidad integrales del universo. Y una de las grandes lecciones en materia teosófica es la llamada ley de periodicidad, de la cual deriva otra, la de reencarnación o palingenesia. Esta ley fue enunciada por Lugones en el « Ensayo de una cosmogonía en diez lecciones », parte científica de *Las fuerzas extrañas*, en particular en la primera lección (« El origen del universo »):

La vida, que es la eterna conversión de las cosas en otras distintas, abarca con su ley primordial el universo entero. Todas las cosas que son dejarán de ser, y vienen de otras que ya han dejado de ser. Tan universal como la vida misma, es esta periodicidad de sus manifestaciones.

El día y la noche, el trabajo y el reposo, la vigilia y el sueño, son como quien dice los polos de la manifestación de la vida. Engendrándose unos a otros y permutándose, es como engendran los fenómenos²³.

Y agrega Lugones, en la novena lección (« La inteligencia en el universo ») una frase importantísima: « Si de la nada, nada sale, crear es sólo transformar »²⁴. Esta creencia teosófica de Lugones puede tener desde mi punto de vista consecuencias en materia textual. Lugones, en su producción de ficción, no dejó de reescribir sus cuentos, en particular entre sus primeras publicaciones en la prensa y sus postreras ediciones en sus recopilaciones, en libros²⁵. Aplicando esta ley de periodicidad, de palingenesia, a sus textos, Lugones reescribió pues sus cuentos. En el caso que nos ocupa, esta ley de periodicidad (« crear es sólo transformar »), Lugones la aplicó doblemente: no sólo reescribió en « El

21 Verbigracia: LUGONES (L.), « La licanthropia », *Philadelphia*, año I, n° III, 07.09.1898, p. 84-92 o « Acción de teosofía », *Philadelphia*, año I, n° VI, 07.12.1898, p.169, entre muchos otros.

22 CONIL PAZ (A.), *op. cit.*, p. 165-174.

23 LUGONES (L.), *Las fuerzas extrañas* [1906]. Buenos Aires : Arnaldo Moen y Hermano, Editores, 1926, 278 p.; p. 206.

24 *Ibid.*, p. 260.

25 Me permito remitir a mi tesis de doctorado, ROGER (J.), *Leopoldo Lugones ou la prégnance de l'auteur : critique et poétique*, Université Stendhal-Grenoble III, 2002, Michel Lafon (dir.), vol. 2, 156 p. ; p. 63-155.

aderezo de rubíes » un cuento de Maupassant, « La Parure », como acabamos de verlo, sino que reescribió, aunque levemente, su propio cuento. En efecto, como lo señalé al principio, « El aderezo de rubíes » fue publicado tres veces en la prensa, en 1903, 1921, 1926. Cada publicación fue motivo de escasos cambios. El más importante de ellos es, por ejemplo, la supresión, en 1921, del pasaje siguiente (al final del texto, antes de que María Luisa intente vender las joyas) y su restablecimiento en 1926:

Por espantoso que le pareciera, Jorge tenía razón, cuando en su previsora sensatez hablaba de posibles contrastes, acordándose de esa alhaja como de su única herencia. Hasta, ofendida, había ella rechazado aquellos presagios, tan acertados por desgracia. Era su única herencia efectivamente, pues la empresa ferroviaria ni contestó a la solicitud de pensión.

¡Cuántas veces había santificado él con sus besos las joyas queridas, en horas de intimidad y de abandono! ¡Y quién iba a decir que antes de dos años, tanta ilusión frustrada, tanto proyecto destruido, tanta eternidad jurada en promesas de felicidad sin término, vendrían a parar en semejante desenlace ²⁶!

De manera frecuente en la escritura de Lugones, él suprime (y restablece, pues, en este caso), los pasajes relativos a pensamientos, en el caso, algo melodramático, de los personajes. Lugones suprimió y restableció lo que también podemos calificar de moraleja del cuento, en otros términos, sin que podamos, por insignificante que sea esta modificación, llegar a dar conclusiones tajantes ²⁷. Por muy corriente que sea esta práctica en la obra de Lugones, podemos decir que su práctica de la reescritura es aquí doble: reescritura de Maupassant, pues, y auto-reescritura después, del cuento. Dicho de otra manera: la reescritura (de textos ajenos) engendra la (auto)reescritura.

Ahora bien, ¿por qué Lugones reescribió a Maupassant? En su deseo de aparecer como un Escritor total, deseo que lo animó a lo largo de su vida, Lugones cultivó una admiración hacia los próceres, sean argentinos o europeos como lo prueban sus numerosas biografías o elogios de Sarmiento, Leonardo da Vinci, Ameghino y muchos otros. El discreto homenaje que rinde a Maupassant reescribiéndole, debe leerse pues, en

26 Ver LUGONES (L.), « El aderezo de rubíes », *Fray Mocho*, año V, n° 720, 09.02.1926.

27 Curiosamente, en LUGONES (L.), *Las Primeras Letras de Leopoldo Lugones*, op. cit., p. 172-173, la reproducción facsimilar de « El aderezo de rubíes » en *La Nación* (09.07.1903) viene abundantemente tachada, sin que estas tachaduras lleguen a ser modificaciones textuales en las versiones de *El Suplemento* (año II, n° 18, agosto 1921) y *Fray Mocho* (año V, n° 720, 09.02.1926).

mi opinión, como una voluntad de integrar al cuentista francés a su propio panteón personal, para reapropiarse de un autor ya clásico.

En la introducción de este trabajo, habíamos empezado citando a Borges en « El escritor argentino y la tradición », recalcando que él fue uno de los responsables de una lectura reductora de Lugones, viendo en él solamente una mera exaltación de la cultura genuinamente criolla. Si bien sería abusivo negarle a Lugones esta condición de máximo representante de la cultura nacional argentina, creo que hay que matizar la posición borgeana: ya desde su primer poemario (en cierta manera programático), *Las Montañas del oro*, en 1897, Lugones no exalta en absoluto a los representantes de la argentinidad, sino a las grandes figuras europeas, como Dante, Hugo, Whitman y Homero, por ejemplo. De tal manera que la interpretación de Lugones que acabamos de hacer, leyéndolo con Maupassant, tiende a sacarlo de estos embalsamamientos patrióticos en los cuales cierta crítica, empezando por Borges, quiso reducirlo. Y si, como decía Borges en su ensayo, la tradición literaria argentina tiene que ser la cultura occidental, leer a Lugones *con* Maupassant, un escritor francés, consiste pues a hacer de aquél un escritor auténticamente argentino, es decir : universal.



Graciela VILLANUEVA

CRICCAL* – Université de Paris 3 – Sorbonne Nouvelle

TRAS LA HUELLAS DE MENARD : PARATEXTO Y REESCRITURA EN LOS ALBORES DE LA LITERATURA ARGENTINA

Una de las formas clásicas de acercamiento a la cuestión de la reescritura es el estudio de toda la gama de fenómenos que la teoría literaria engloba bajo el rótulo de intertextualidad. Sin embargo, en algunos casos la consideración de la paratextualidad resulta particularmente pertinente para abordar el problema. Partiendo de la idea formulada repetidas veces por Borges de que existe una imbricación profunda entre escritura y lectura, es interesante considerar los efectos de sentido que surgen del paratexto en la narrativa argentina aparecida como folletín en periódicos en las últimas décadas del siglo XIX y en las primeras del siglo XX, un tipo de publicación muy frecuente en aquellos años (baste citar algunos ejemplos : *Juan Moreira* de Eduardo Gutiérrez apareció en *La patria argentina* entre 1879 y 1880, *La gran aldea* de Lucio V. López y *En la sangre* de Eugenio Cambaceres se publicaron en *Sud América* en 1884 y en 1887, *La Bolsa* de Julián Martel apareció en *La Nación* en 1891).

De una consideración general de este corpus se desgaja lo que a primera vista parece ser una evidencia : hay en general una coherencia entre los textos de ficción publicados en periódicos durante aquellos años (textos escritos en muchos casos por encargo para demostrar o ilustrar una tesis) y el paratexto – en este caso « peritexto » – periodístico¹. Dicho de

* CRICCAL : Centre de recherches interuniversitaires sur les champs culturels en Amérique latine.

1 Es cierto que en realidad Genette estudia la noción de paratexto alógrafo sólo en el caso de la publicación de textos en forma de libro, pero nos parece lícito extender la categoría de Genette hasta el peritexto periodístico para analizar obras publicadas en forma de folletín en diarios o semanarios. En los estudios clásicos sobre el folletín, la relación entre el folletín y el peritexto periodístico no es objeto de ninguna reflexión

otro modo : el periódico y la ficción comparten la ideología general y a menudo las tesis que la ficción se propone defender. A decir verdad, parece absolutamente natural que así sea : cada periódico defiende una visión particular de la realidad social y política de la que se nutre y la inclusión de textos de ficción es una estrategia entre otras para afirmar sus puntos de vista ². En este sentido no sorprende que haya una relación de redundancia entre las novelas publicadas como folletín y los artículos incluidos en el cuerpo del periódico.

Ahora bien, el estudio de ciertos casos particulares en las primeras décadas de la literatura argentina revela que existen otras posibilidades de funcionamiento y que a veces, en lugar de operar como un mecanismo de redundancia, el paratexto puede plantear un desvío respecto de las interpretaciones más evidentes o respecto de las lecturas ya consagradas de un texto de ficción, convirtiéndose en un verdadero dispositivo de reescritura. Esto puede ocurrir incluso cuando se trata de textos concebidos para defender una tesis, es decir de un tipo de literatura que aparentemente refractaria a la posibilidad de una reescritura.

particular. Ver por ejemplo QUEFFÉLEC (L.), *Le roman-feuilleton français au XIX^e siècle*. Paris : PUF, 1989, 126 p. Estudios relativamente recientes se interesan en esta relación : en el trabajo de Ruth Amosy sobre la dimensión argumentativa del folletín hay algunas observaciones interesantes (AMOSSY (R.), « Les récits médiatiques de grande diffusion au prisme de l'argumentation dans le discours : le cas du roman feuilleton », en : [etc.dal.ca/belphegor/Limoges2006/pdf/200602/Amosy_usl.pdf]). Un estudio más desarrollado de la cuestión en un corpus concreto puede verse en HEINBERG (I.), « La suite au prochain numéro : Formation du roman-feuilleton brésilien à partir des quotidiens *Jornal do commercio*, *Diário do Rio de Janeiro* et *Correio mercantil* (1839-1870) », tesis dirigida por Jacqueline Penjon, 2004 (Université Paris 3). También han aparecido en los últimos años estudios sobre el tema en la literatura argentina del siglo XIX. Estos trabajos serán citados más adelante.

- 2 En este sentido – sobre todo cuando se trata de novelas escritas por encargo que nunca han sido reeditadas en forma independiente porque se ha estimado que carecen de los méritos estéticos necesarios – podría postularse que en realidad las novelas son el peritexto y que el texto – el centro – es el discurso periodístico. En cualquier caso, sea cual sea el texto y sea cual sea el peritexto, lo cierto es que la redundancia es la relación más frecuente entre la ficción y los diversos textos que aparecen en un periódico.

El peritexto redundante

Antes de pasar al análisis de los ejemplos, vale la pena recordar que buena parte de la ficción publicada en aquellos años tuvo entre sus objetivos la ilustración o la demostración de una tesis. Los rasgos fundamentales de la « literatura de tesis » – seguimos en esto la definición dada por Susan Suleiman, especialista en el género – son : a) su adscripción al canon realista, b) su voluntad de ser, ante todo, portadora de doctrina y c) la ausencia de toda ambigüedad. Esta voluntad de restringir todo lo posible la polisemia inherente a la obra de arte para alcanzar un sentido virtualmente único explica el despliegue de procedimientos que apuntan a la redundancia, la presentación de un mundo dominado por el maniqueísmo y la interpretación casi sistemática de la acción desde el interior del propio texto de ficción. La meta final es que a partir de la ficción el lector infiera una regla de acción ³.

Si un texto de ficción aspira a ilustrar o demostrar una tesis, es evidente que su publicación dentro del espacio en muchos casos fuertemente ideologizado de un periódico facilita la identificación de dicha tesis. Por eso, reelaborando y extendiendo la terminología de Genette e integrando también la importancia de los dispositivos de redundancia estudiados por Suleiman, parece lícito hablar del mecanismo que conjuga ficción y peritexto periodístico como de un procedimiento de *redundancia peritextual* ⁴.

3 SULEIMAN (S.), *Le roman à thèse ou l'autorité fictive*. Paris : PUF, 1983, 314 p. ; p. 14, p. 145-6 y p. 69.

4 Susan Suleiman no considera este tipo de redundancia, seguramente por las características del corpus por ella elegido como punto de partida para elaborar, desde un punto de vista teórico, una definición de la novela de tesis, un corpus constituido por obras cuya primera publicación ya tuvo forma de libro. Para ella « l'interprétation d'une histoire parabolique – et, par extension, de toute histoire qui relève de l'*exemplum* – est inscrite dans les redondances internes et dans le contexte intertextuel où l'histoire s'insère » (SULEIMAN, *op. cit.*, p. 62), pero a través de esta noción de « contexto intertextual », la autora hace simplemente referencia a la relación entre el *exemplum* y el texto en el que éste aparece inserto y a la relación del *exemplum* con la doctrina que él ilustra, pero de ningún modo a relaciones de transtextualidad paratextual. Suleiman trabaja a partir de un corpus de novelas que abarcan el período comprendido entre el caso Dreyfus y la segunda guerra mundial, es decir una época en la que la edición de la novela en forma de folletín era mucho menos frecuente que en el siglo XIX. El hecho de tomar un corpus editado como libro tal vez vuelve menos urgente –o en todo caso menos evidente– la consideración de los efectos de lectura que surgen del paratexto.

Hay muchos ejemplos de este tipo de funcionamiento redundante del peritexto en la literatura argentina publicada en periódicos a fines del siglo XIX⁵. *Juan Moreira* de Eduardo Gutiérrez, con su exaltación de un héroe autóctono, popular y no ejemplar, se inserta perfectamente en el contexto de *La Patria Argentina*, un periódico que apuesta al crecimiento, la diversificación y en cierta medida la democratización del público lector⁶. *Sud América*, en cambio, que publica en 1884 *La gran aldea* de Lucio V. López y *Fruto vedado* de Paul Groussac y *En la sangre* de Eugenio Cambaceres en 1887 y que apunta a un público lector ya experimentado, es un « un diario de combate, creado para defender el ideario liberal de Roca, cuando éste finalizaba su presidencia y generaba el problema de la sucesión, y en el año preciso en que los grandes debates sobre la ley de educación común agriaban el enfrentamiento de liberales y católicos »⁷, un diario que más tarde defendería la política del gobierno del sucesor de Roca, Miguel Juárez Celman. Y *La Nación*, donde Julián Martel publica *La Bolsa* en 1891, es uno de los principales diarios de Buenos Aires, propiedad de don Bartolomé Mitre, uno de los políticos más importantes de la segunda mitad del siglo XIX, militante en la lucha contra Rosas, vencedor de Pavón, presidente constitucional argentino y uno de los dirigentes del movimiento político que nació con la crisis del 90. *La Nación* y *Sud América* comparten ciertos principios generales de la ideología dominante, pero en los años 80 el diario *Sud América* tiene una actitud militante en favor del roquismo

-
- 5 Sobre la dimensión política del folletín y su relación con la ideología del periódico en que se publica, ver por ejemplo el caso de Martín Rivas de Blest Gana, en ZANETTI (S.), *La dorada garra de la lectura. Lectoras y lectores de novela en América Latina*. Rosario : Beatriz Viterbo Editora, 2002, 448 p ; p. 158-163.
- 6 Después de mostrar la contribución de la prensa periódica a la captación de la complejidad y del espesor de la idea de « presente », Claudia Roman cita a Benedict Anderson (ANDERSON (B.), *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México : Fondo de Cultura Económica, 1993, 315 p.) para destacar la papel que esta noción de simultaneidad que los periódicos transmiten desempeña en la articulación de « comunidades imaginadas » nacionales y en la formación de la opinión pública en Argentina. Ver ROMÁN (C.), « La prensa periódica. De *La Moda* (1837-1838) a *La Patria Argentina* (1879-1885) » en *Historia crítica de la literatura argentina. La lucha de los lenguajes* (volumen dirigido por Julio Schwartzman). Buenos Aires : Emecé, 2003, 540 p. ; p. 458 y p. 464.
- 7 Es lo que afirma Adolfo Prieto citando a Alfonso de Laferrère. Ver PRIETO (A.), « La generación del ochenta. La imaginación » en *Historia de la literatura argentina*. Buenos Aires : Centro Editor de América Latina, 1980, tomo 2, 408 p. ; p. 104.

primero y del juarismo después que lo diferencia claramente del diario de Mitre, caracterizado por su distancia crítica respecto de los que tienen a su cargo el poder y respecto de la política que llevan a cabo.

El estudio del peritexto periodístico explica que el blanco de las críticas de las novelas de folletín publicadas en *Sud América* por Lucio V. López y por Eugenio Cambaceres no sean los gobernantes, sino ciertos procesos sociales que provocan la pérdida de los valores tradicionales, valores identificados con la clase alta. De este modo, si tesis hay en las novelas publicadas en *Sud América*, éstas apuntan al ámbito de los procesos sociales sin penetrar directamente en la esfera política ni encarnizarse, por ejemplo, en la denuncia de la corrupción de los que gobiernan, como lo hace Martel en *La Bolsa*. El contexto del diario condiciona no sólo la escritura de *La gran aldea* (iniciada un año antes de su publicación y concluida abruptamente para respetar la periodicidad de las entregas⁸) sino también su lectura: a pesar de la condena de Lucio V. López a las consecuencias que el acelerado progreso material ha traído a la ciudad de Buenos Aires y a pesar de su voluntad de criticar a una clase gobernante que ha mantenido su espíritu pueblerino y no ha dado suficiente espacio a las nuevas generaciones, *La gran aldea* se mantiene siempre dentro de los límites del cuestionamiento permitido por un paratexto que defiende las líneas generales de la política de Roca, un paratexto en el que puede leerse siempre, ante todo, una protesta nacida del horror que a los hombres del 80 causaba el espectáculo de una sociedad en la que abundaban las riquezas materiales, pero que, según ellos, había perdido los valores espirituales de la tradición sin que otros hubieran venido a sustituirlos.

El mismo tipo de visión – aunque mucho más virulenta – aparece en la crítica de Eugenio Cambaceres a la urbe moderna en su novela *En la*

8 PRIETO (A.), *art. cit.*, p. 104. Las condiciones de escritura y el peso de los estereotipos en el caso de esta novela publicada como folletín explican el hecho de que uno de sus personajes (el prestamista don Eleazar de la Cueva) se « convierta » literalmente de cristiano en judío en *La gran aldea*. He aquí un caso de « reescritura » en el que el prefijo « re » apunta a la repetición y no a la variación: repetición y no alejamiento respecto de parámetros ya fijados, respecto de un sentido previamente establecido. El especulador tiene que ser judío, el estereotipo (elemento cultural de enorme peso en la literatura de tesis) es tan fuerte que don Eleazar « se convierte » literalmente de « hombre manso y cristiano ante todo, muy devoto y muy creyente » (así se lo describe la primera vez que aparece en el capítulo X de la novela) en un « viejo judío » (cap. XIII).

sangre, una obra que demuestra la necesidad de que las clases altas defiendan con uñas y dientes los valores tradicionales, preservando a sus miembros de la mezcla con el elemento inmigratorio, presentado como un agente contaminante⁹. En un artículo muy interesante sobre la relación entre los folletines de Groussac y Cambaceres y la ideología de *Sud América* publicado en 2005, Fabio Espósito aporta una precisión interesante respecto de la publicación de la novela de Cambaceres en el diario roquista¹⁰. Espósito observa que *En la sangre* se publicó mientras se estaba produciendo un debate muy intenso acerca de la cuestión inmigratoria en el parlamento, debate que culminó en la ley N° 2201 que determinaba que se favorecería el proceso inmigratorio a través del subsidio de pasajes. El objetivo era reorientar el flujo migratorio limitando la inmigración espontánea proveniente de Italia. Citando un trabajo de 2003 de Fernando Devoto¹¹, Espósito recuerda que « esta iniciativa de pasajes subsidiados excluía formalmente a Italia » y demuestra que a partir de este dato se comprende perfectamente la articulación entre la ideología de *Sud América* y la novela de Cambaceres¹².

Otro ejemplo particularmente elocuente de redundancia peritextual es el que se da en la publicación una novela desconocida, titulada *Barranca abajo*, que nunca fue reeditada como libro, escrita por Carlos Sánchez Martínez y publicada entre el primero y el 17 de abril de 1900 en los primeros

9 Sobre la compleja relación que se establece entre los textos de ficción de Cambaceres y Gutiérrez y sus peritextos periodísticos, ver LAERA (A.), *El tiempo vacío de la ficción. Las novelas argentinas de Eduardo Gutiérrez y Eugenio Cambaceres*. Buenos Aires : Fondo de Cultura Económica, 2004 ; 342 p. ; cap.1 (sobre todo las páginas 55 a 71) y cap. 2.

10 ESPÓSITO (F.), « Los folletines del diario *Sud-América*. Las novelas de los patricios en la prensa política de 1880 », revista *Anclajes* IX. 9, *Revista del Instituto de Análisis Semiótico del Discurso*, Universidad Nacional de La Pampa. Santa Rosa (Argentina), diciembre 2005, p. 39-51.

11 DEVOTO (F.), *Historia de la inmigración en la Argentina*. Buenos Aires : Sudamericana, 2003, 528 p.

12 Fabio Espósito refuta de este modo a Sabine Schlickers a quien le parecía paradójal el hecho de que una novela xenófoba se hubiera publicado en el órgano de prensa de un gobierno que propiciaba la expansión de la inmigración europea (en SCHLICKERS (S.), *El lado oscuro de la modernización: estudios sobre la novela naturalista hispanoamericana*. Madrid : Iberoamericana-Vervuert, 2003, 429 p. ; p. 141). Según Fabio Espósito, Sabine Schlickers ve una paradoja donde no la hay porque se olvida de que la Ley de Subsidios excluía expresamente a los italianos.

diecisiete números del diario *El pueblo*, periódico creado para proponer una militancia católica como alternativa a la prédica anarquista y socialista que tenía entonces gran arraigo en la clase obrera de los centros urbanos del litoral argentino. El ejemplo es particularmente elocuente porque se trata de una obra de tesis evidentemente escrita por encargo para ilustrar la ideología del periódico, como puede apreciarse en un breve resumen de la trama: *Barranca abajo* narra la historia de Giacomo y Stefano, dos inmigrantes italianos que abandonan Italia para instalarse en Argentina. Uno de los dos inmigrantes se pierde porque, engañado por los anarquistas, acaba por no creer ya más en Dios (pone una bomba en su lugar de trabajo y provoca la muerte de su propia madre y de su propia novia), mientras que su hermano se salva porque se afirma en su catolicismo y entra en los círculos de obreros católicos argentinos. Esta obra pone en evidencia, de manera palmaria e incluso caricatural, la relación de redundancia que suele existir entre la ficción y el peritexto periodístico.

De la redundancia a la reescritura

El estudio comparativo de *La Bolsa* de Julián Martel en las páginas de dos periódicos argentinos en los que apareció como folletín a casi dos décadas de distancia es muy interesante. La novela se publicó por primera vez en las páginas de *La Nación* en agosto de 1891 y entre octubre de 1908 y enero de 1909, más de una década después de la muerte de su autor¹³, volvió a aparecer en las páginas de *La Vanguardia*. Julián Martel (José María Miró), que provenía de una poderosa familia muy probablemente arruinada, que frecuentó la bohemia desde muy joven y que tuvo que entrar a trabajar en *La Nación* como cronista volante para poder mantener a su madre y a su hermana¹⁴, escribió (probablemente por encargo de los editores del periódico¹⁵) esta novela de folletín, que es al mismo tiempo

13 Su muerte se produce el 10 de diciembre de 1896 y en su sepelio hablan representantes de *La Nación*, *La Tribuna*, *La Prensa*, *El Tiempo*, la *Revista de Buenos Aires* y *La Ilustración Sudamericana*. Rubén Darío publica una oración fúnebre en *La Nación* » (ver JITRIK (N.), « El Ciclo de la Bolsa » en *Historia de la literatura argentina*, op. cit., tomo 2, p. 159, p. 161).

14 JI TRIK (N.), art. cit., p. 159.

15 Que *La Bolsa* fue una novela escrita por encargo es la tesis de Eduardo Romano, algo que el crítico infiere a partir de la presentación que aparece en el peritexto editorial a la

una novela de tesis. La ideología de *La Nación* (y de su fundador) nos permite comprender sin dificultades el sentido de la publicación de *La Bolsa* en sus páginas: la obra de Martel condena los excesos de la especulación financiera y los atribuye a una conspiración judía internacional a la que la corrupción del gobierno de Juárez Celman habría abierto las puertas del país, pero en ningún momento cuestiona los fundamentos mismos del sistema. Por otra parte, a través del personaje degradado del suizo Peñas, presentado como un hombre formado en una ideología socializante y como un aliado de los judíos, la novela de Martel sugiere que el socialismo y el anarquismo son formas de ingerencia judía en el mundo obrero y expresa el rechazo, compartido por *La Nación*, de tales ideas¹⁶. Esta visión liberal y moderada de la política argentina es la que, con una dosis mayor de reformismo, se prolongará en el movimiento radical, que – voto mediante – llevará a Hipólito Irigoyen al poder veinticinco años más tarde.

Si en el caso de *La Bolsa* en *La Nación* es lícito hablar de redundancia peritextual, no sucederá lo mismo cuando en 1908 y 1909 la novela de Julián Martel reaparezca en las páginas de *La Vanguardia*. Las diferencias ideológicas entre *La Vanguardia*, órgano central del Partido Socialista Obrero Argentino, y el diario de Mitre son evidentes: en las páginas de periódico socialista aparecen cuestionados los diarios burgueses y denun-

primera entrega, donde se introduce al autor como un « joven redactor » del periódico, a partir del reconocimiento, en ciertos artículos publicados en las mismas páginas del diario para dar cuenta de la recepción del folletín por parte de los lectores, de que la obra fue escrita « con precipitación » y, por último, a partir de las características mismas del texto de Martel, ya que la novela responde de manera muy fiel a la ideología de *La Nación* y presenta pasajes donde aparece una visión particularmente positiva de la labor del periodista (Eduardo Romano, Seminario de posgrado « Sistemas literarios alternativos », Maestría en Ciencias del Lenguaje, Instituto Nacional Superior del Profesorado « Joaquín V. González », segundo semestre de 1990).

16 Este rechazo de las ideas extremistas, fundamentalmente del anarquismo, queda claro, por ejemplo, en los artículos de *La Nación* que informan acerca de la sangrienta represión policial de las manifestaciones de festejo del primero de mayo de 1904 (números correspondientes al 2, 3 y 4 de mayo de 1904), artículos en los que, a pesar de reconocer que hubo excesos por parte de la policía, *La Nación* afirma que quienes comenzaron la violencia fueron los manifestantes y que « la única causa originaria del conflicto ha sido ese sentimiento de hostilidad latente que la exaltación de las ideas suscita dentro de los círculos anarquistas contra los representantes de la autoridad constituida » (*La Nación* del 2 de mayo de 1904, p. 6).

ciados su conformismo y su finalidad comercial¹⁷, hay manifestaciones de apoyo a las huelgas organizadas por diversos gremios, denuncias de las condiciones insalubres de trabajo de los obreros en Argentina y una defensa activa del derecho de los extranjeros a naturalizarse¹⁸. Nada parece, en efecto, más alejado del mundo convalesciente pero intrínsecamente saludable que *La Nación* proponía entonces a sus lectores¹⁹.

¿Cómo explicar entonces que *La Bolsa* haya aparecido en *La Vanguardia*? ¿Cómo se leyeron, en 1908 y en 1909, las tesis acerca de la injerencia de la finanzas judías en la política argentina y el marcado antisemitismo que surge de los argumentos de Édouard Drumont en *La France juive*, obra citada expresa y largamente por el protagonista en el capítulo VII de la primera parte de *La Bolsa* (argumentos que se publicaron sin ningún tipo de censura en *La Vanguardia*)? ¿Leyeron los lectores de *La Vanguardia* hacia el final de la primera década del siglo XX la novela de Martel del mismo modo que los de *La Nación* en 1891? La respuesta es sin duda negativa, en primer lugar porque no se trata del mismo público lector y, en segundo lugar, porque mucha agua ha corrido bajo el puente en el lapso de dos décadas, sobre todo en lo que tiene que ver con la organización de las luchas obreras y con el lugar de los extranjeros en la sociedad.

El paratexto periodístico orienta inevitablemente la lectura, o mejor diremos, las lecturas del texto de ficción. En el caso de *La Bolsa*, por ejemplo, la visión de Noé Jitrik, que ve al judío de Martel como « el extranjero por antonomasia » (a partir de consideraciones históricas sobre

17 El número del 6 de enero de 1900 critica al diario *El país* y esta crítica se repite el 2 de febrero y el 3 de marzo del mismo año, fecha en la cual también se condena al diario *La Prensa*. Basten estos ejemplos para demostrar la actitud contestataria constante en *La Vanguardia*.

18 Todos estos temas aparecen en los números de fines de 1908 y principios de 1909 en los que aparece, en forma irregular, la reedición de *La Bolsa* y durante los números de los meses que siguen a esta reedición.

19 Eduardo Romano, en el seminario ya citado, observó que el día que empieza a aparecer la novela de Martel, hay un artículo sobre los vuelos en globo aerostático y otros sobre las costumbres coloniales en Potosí en el siglo XVI y que el anuncio, en el artículo de presentación de la novela de Martel, de que en *La Bolsa* aparecerán representadas la vida aristocrática y las particularidades de su indumentaria puede leerse como un llamado al público burgués femenino de *La Nación* a que se interese en el folletín.

la importancia realmente insignificante de la presencia judía en Argentina en el momento en que aparece la novela) y al texto como « alegato antirroquista »²⁰ y también la interpretación de David Viñas, que percibe en la novela de Martel la expresión de posiciones conservadoras y racistas y analiza la condena al judío (en quien también ve al extranjero por antonomasia) como una estrategia que apunta a velar el conflicto social y económico y a ocultar los verdaderos problemas de la Argentina moderna, que eran los que la expansión salvaje del capitalismo provocaba²¹, son lecturas verosímiles si se piensa en los lectores de *La Nación* en 1891, pero lisa y llanamente incongruentes si se piensa en los lectores de *La Vanguardia* en 1909. Los lectores de *La Vanguardia* eran en su gran mayoría militantes y vivían en un contexto de radicalización acentuada y proporcional represión de las luchas obreras, un proceso que desembocó pocos meses más tarde en un llamado a la huelga general que las páginas del diario socialista difundió de manera militante²² (una huelga que culminó de manera sangrienta y provocó la sanción precipitada de la ley de Defensa Social, para facilitar la expulsión de extranjeros indeseables). Ni prédica xenófoba ni alegato antirroquista (al menos no en el sentido en que lo era en *La Nación* en 1891), en el contexto de *La Vanguardia* en 1908-1909, *La Bolsa* sólo puede entenderse a partir de una lectura que condena a una clase parásita integrada por especuladores sin alma y políticos corruptos, una condena en la que la nacionalidad de origen pasa a ser un dato secundario. Para el lector de *La Vanguardia*, lo más importante fue la impotencia del hombre común y la impunidad de los poderosos demostradas en la novela de Martel. Ese lector condenó a los especuladores por ser especuladores y no por ser extranjeros o simpatizantes de ideologías foráneas y

20 JITRIK (N.), art. cit, p. 163.

21 David Viñas también piensa que el judío tiene aquí el valor de un extranjero por antonomasia : « Martel, exacerbando una tendencia general, entra su acusación en los judíos a los que probablemente no conoce, pero que idealmente son los más extranjeros, los extranjeros por antonomasia. Carente de esa realidad histórica, echa mano de una construcción polémica de origen libresco utilizándola como ilustración y contrapartida de los valores que defiende. Velado el conflicto social y económico, lo más evidente es el idioma, la raza y su denuncia, que hubiera debido apuntar al capitalismo en expansión, se deforma y se anula en una falsa y – claro está – fácil encarnación ». Ver VIÑAS (D.), *Literatura argentina y realidad política: apogeo de la oligarquía*. Buenos Aires, Siglo XX, 1975, 190 p. ; p. 91.

22 Ver *La Vanguardia*, números del mes de mayo de 1909.

se solidarizó con las víctimas de la especulación, cualquiera fuera su origen. La ficción desembocó entonces en la reafirmación de la convicción primordial de *La Vanguardia* acerca de la necesidad de organizar la lucha de los oprimidos contra los explotadores de toda laya y en la explicitación de la denuncia de algunos de los conflictos sociales y económicos desencadenados por la expansión del capitalismo, que era lo que, según Viñas, su autor pretendía justamente ocultar cuando publicó la novela en *La Nación*.

Otro ejemplo interesante de relectura/reescritura por injerencia del peritexto es el del cuento de Roberto Payró « La gesta de Luiggin », un texto que, para oponerse al estereotipo del europeo que se hace la América, cuenta la historia de un inmigrante italiano que aspira simplemente a ganarse honestamente el pan de cada día en Argentina y no lo consigue²³. El cuento apareció por primera vez en el número 229 (del 12 de septiembre de 1903) del periódico anarquista de frecuencia semanal *La protesta humana* y su autor volvió a publicarlo cinco años más tarde en su libro *Violines y toneles* (1908).

Para comparar la incidencia del peritexto en uno y otro caso es preciso tener en cuenta que *La protesta humana* es un medio en el que raramente aparecen textos de ficción y en el que en cambio abundan los artículos doctrinarios – contra la explotación, contra la ley de Residencia por ejemplo – y las frecuentes denuncias contra los diarios católicos (como *El pueblo*) o los diarios considerados « burgueses » (como *La Nación* y *La Prensa*). En un contexto de huelgas y manifestaciones y represión de 1903 (recordemos que en 1902 se había sancionado la « Ley de residencia » que permitía expulsar a los extranjeros sin necesidad de juicio), el peritexto (alógrafo, informativo y argumentativo) de *La protesta humana* favorece una lectura del cuento de Payró en la que la historia del inmigrante que a pesar de sus esfuerzos y de su honestidad no logra salir de la miseria ilustra la visión anarquista del periódico. Cuando se excluyen, en cambio, los efectos de sentido inherentes a esta primera forma de publicación, esta interpretación resulta totalmente excesiva. En 1908 en el contexto de *Violines y toneles*, que incluye también la gesta de un inmigrante exitoso,

23 El final del cuento es muy elocuente : la « Carpintería del tabaco e la fortuna » pasa a ser « Carpintería del tabernacul », a lo que Luiggin agrega : « Si la va ben, a le un miracul ».

Míster Ross (en el cuento que lleva su nombre), la historia de Luiggin pierde virulencia y ya no puede leerse como una obra de tesis, por falta de redundancia y exceso de ambigüedad, dos rasgos que la literatura de tesis no tolera. El nuevo peritexto (ficcional y autógrafa) borrona la interpretación del cuento como literatura de tesis. A diferencia del ejemplo anterior en el que una novela (la de Martel) volvía a publicarse en un periódico después de la muerte de su autor, en este caso es Payró quien decide las dos publicaciones, con lo cual se demuestra la imposibilidad de decidir cuál es el sentido « autorizado » de su cuento.

A modo de conclusión

Incluso cuando se trata de textos de ficción que ponen tanto empeño en reducir la pluralidad de significados como sucede en el caso de los géneros de tesis, la literatura opone resistencias a toda voluntad de amaestrarla. Por eso es fundamental tener en cuenta la ideología de los periódicos de aquella época para no simplificar la realidad con el objeto de volverla inteligible. La relación que existe entre la literatura de folletín y el paratexto que la enmarca y orienta su lectura no es siempre previsible. Y lo es mucho menos para el lector al que más un siglo de historia y más un siglo de literatura separan del momento en que la ficción fue concebida, publicada y leída.

Diremos, para terminar, que así como Pierre Menard podía, tres siglos después de la muerte de Cervantes, reescribir algunos capítulos de *El Quijote* sin cambiar siquiera una coma respecto de las versiones que todos conocemos, de la misma manera el peritexto en el que la ficción se publica puede *reescribir* por así decirlo un cuento o una novela, alterando fundamentalmente lo que hasta entonces parecía ser su sentido, y todo ello sin efectuar modificación alguna sobre el texto que todos conocemos o, para mayor precisión, deberíamos decir : sobre el texto que hasta ese momento todos *creíamos* conocer.



Nora PAROLA-LECONTE

CREER* – Université Paris 12 – Val-de-Marne

**RÉÉCRITURE DU GROTESQUE ET DE L'ABSURDE
DANS LES PREMIÈRES ŒUVRES THÉÂTRALES DE GRISELDA GAMBARO**

La création théâtrale argentine des années soixante montre une nouvelle vigueur expérimentale grâce à l'apparition de dramaturges et de groupes de théâtre qui cherchaient à rompre avec les formes ankylosées des années d'après-guerre. En quête d'une expression personnelle qui soit le reflet de l'atmosphère nationale, les auteurs contemporains vont épouser des théories dramatiques modernes, les adaptant à leurs expériences pour transposer ainsi leurs pièces dans une réalité concrète et dynamique. C'est au sein de cette avant-garde qui, des années cinquante, remanie les formes théâtrales européennes telles que l'absurde, dont se situe Griselda Gambaro. Son affiliation à l'avant-garde n'a jamais été contestée, ce qui ne l'empêche pas de continuer de se situer au coeur de la tradition argentine, en particulier de celle du grotesque.

Il importe de démontrer que la quête de nouvelles formes, dans la mini révolution esthétique qui se développa avec tant de difficultés dans les années soixante en Argentine, ne s'est pas produite dans l'isolement mais qu'elle fut bien au contraire le produit d'une époque tumultueuse, pleine non seulement de violence et d'intolérance mais aussi de tabous très difficiles à dépasser, tant au niveau esthétique que social et politique. L'intransigeance émanait soit des dramaturges qui considéraient les nouvelles formes théâtrales comme étrangères au contexte national, soit des autorités et d'une classe moyenne bourgeoise qui y voyaient une menace à leurs règles de vie.

* CREER : Centre de recherche européen d'études romanes.

L'œuvre de Gambaro renoue, qui plus est, avec la profonde tradition grotesque argentine, en créant un théâtre éthique qui recherche une prise de conscience et un changement. Dans une interview datant de 1982, elle explique qu'elle ne parvient pas à s'identifier pleinement au théâtre de l'absurde européen puisqu'elle le considère comme « un courant intellectuel, pas viscéral ». Elle ajoute à cette occasion :

Il y a dans certaines de mes œuvres des scènes qui sont, je le reconnais, très proches du grotesque..., il s'agit plutôt de sortes d'accents... nous sommes davantage des gens du concret, du quotidien. Je pense que mes préoccupations font de mon théâtre, un théâtre de conduites... Ce que nous sommes et ce qui nous oblige à l'être et ce que nous acceptons par rapport à nous-mêmes et aux autres...¹

Cette déclaration conforte notre propos d'étudier, de relier les éléments du grotesque et de l'absurde caractéristiques de toutes les pièces considérées de la première époque.

Le courant esthétique du grotesque en Argentine, et plus spécifiquement ce que l'on considère comme le « grotesque *criollo* », trouve ses racines dans l'introduction de la saynète espagnole et son développement postérieur. Les premières créations furent analogues dans la technique, semblables dans la musique, également dans la psychologie élémentaire des personnages. Son caractère propre sera gagné à mesure que s'y incorporent des motifs d'intérêt national, – politique, situation économique – et que sont introduites des musiques, des tournures et des expressions locales. Avec l'arrivée des grandes vagues migratoires, l'immigrant et le *criollo* en deviennent les personnages, les « *conventillos* » et les faubourgs, le décor.

En mettant en scène cette masse anonyme d'étrangers et de natifs habitant les faubourgs, la saynète ne peut éviter qu'un souffle dramatique ne tranche le côté burlesque de sa forme traditionnelle. Dans les meilleures œuvres du genre, il existe déjà une complexité thématique perceptible, la volonté de traiter les passions apportant inévitablement une plus grande profondeur éthique (Roberto Payró, Florencio Sánchez, Samuel Elchelbaum, Armando Discépolo).

L'usage du langage a été un élément de fixation de première importance, qui lui a donné sa physionomie singulière. Toutes sortes de

1 GAMBARO (G.), *Teatro. Nada que ver. Sucede lo que pasa*. Ottawa : Girol, 1983, 182 p. ; p. 28.

déformations, de barbarismes, de néologismes, de tournures venant du milieu rural ou des bas-fonds urbains trouvèrent ainsi une catégorie dramatique. Dans le théâtre, le problème de l'immigrant récemment arrivé, son impossibilité d'adaptation, d'assimilation et la perte de son identité se traduisent linguistiquement; et la caractérisation se joue en premier lieu au niveau idiomatique. Le « cocoliche », par exemple, n'est pas seulement une particularité linguistique mais plutôt et principalement un « masque ».

À son dernier stade d'évolution (1930), elle va prendre une autre dimension, une forme « problématisée » : le *grotesco criollo*². Une distinction nette entre la saynète nationale et le *grotesco criollo* est établie par Claudia Kaiser-Lenoir³.

Le grotesque utilise les mêmes éléments que la saynète – des ambiances, des types, des personnages –, mais au lieu de perpétuer la vision costumbriste, il la met en pièce, rompt sa linéarité et la problématise... Si [...] la saynète évolue dans les limites qu'impose la morale « officielle » [...], le grotesque constitue un théâtre de crise et de conflit... L'homme n'agit pas sous la seule pression d'un agencement extérieur. Pour la première fois, les zones obscures, l'irrationnel et la conscience de soi apparaissent. En brisant la correspondance harmonique entre l'homme et le social, il introduit une fissure dans l'ordre établi par la saynète. On revient alors au théâtre des mythes démontés.

De la même façon que dans la saynète, le langage du grotesque est un élément clé et révélateur, même s'il est devenu un système de désintégration. L'utilisation de l'argot ne sert plus de masque burlesque mais de piège de la communication et d'élément désharmonisant dans l'action humaine. Jusque-là, il servait d'identificateur, maintenant, tout devient ambigu, un langage équivoque révèle le décalage entre intention et action, entre les impulsions du moi profond des personnages et les actions de leur moi social⁴.

2 C'est à cette époque qu'il faut chercher les germes de la dramaturgie moderne argentine, même s'il existait déjà certaines œuvres exceptionnelles de précurseurs au XIX^e siècle, comme *El Gigante Amapolas* de Juan Bautista Alberdi, pièce absurdiste de 1832.

3 KAISER-LENOIR (Cl.), *El grotesco criollo : estilo teatral de una época*. La Habana : Casa de las Américas, 1977, 208 p. ; p. 46-48.

4 Ce qui dans la saynète n'est que formule linguistique drôle, simple vecteur d'interaction, devient, dans le grotesque, élément de choc, contradiction qui mène jusqu'à la désintégration totale (comme c'est le cas dans *Stéfano* de Armando Discépolo, lorsque la voix finale se transforme en bêlement de mouton). Nous nous trouvons face à des situations dramatiques telles que le désastre familial, la réflexion sur l'être, le problème

L'élément comique⁵ surgit d'anomalies profondes, de contradictions entre un extérieur risible et une intériorité douloureuse. C'est précisément à partir de ce choc de contextes incompatibles que le monde paraît désuet et provoque en nous le sentiment du grotesque. À tout cela s'ajoute l'échec sur lequel conclut la plupart des œuvres. Ce conflit, par ailleurs, prend racine dans le problème ontologique, l'être qui réfléchit sur lui-même, on peut y voir le lien avec le théâtre de Pirandello.

La définition du grotesque *criollo* ne serait complète si nous ne soulignons l'importance de l'immigrant, non seulement parce qu'il campe toujours les rôles principaux, mais encore parce qu'il incarne la contradiction entre le monde intérieur peuplé des rêves de l'immigration et la cruelle réalité ambiante.

Différentes formes dramatiques ont influencé le grotesque *criollo*, parmi celles-ci, la proposition de Valle-Inclán dans son théâtre « *esperpéntico* ». Un « *esperpéntico* », c'est une certaine tendance de l'art verbal qui peut conduire à une grande variété d'effets : comiques et pathétiques, terrorisants et tragiques, monstrueux et absurdes. *De plus... le recul artistique et l'aliénation*⁶ créent la base des effets grotesques. Ce style qui déforme en caricature grotesque la nature humaine et la nature ibérique est issu d'une circonstance historique ; Valle-Inclán établit un parallèle entre la réalité distordue de l'œuvre – fruit de la formule purement littéraire du « miroir concave » – et la réalité observée de l'Espagne et des Espagnols. C'est aussi ce que recherchent les auteurs du grotesque *criollo* ; ces deux théâtres impliquent un certain degré d'« engagement » avec la réalité qui est démythifiée pour mieux en révéler la vraie nature.

La différence fondamentale entre ces deux théâtres réside dans le processus créateur et dans la perception finale du monde créé. Le recul artistique est fondamental dans les *esperpentos* que le créateur manipule sans jamais parvenir à se projeter ou à se mettre à leurs niveaux. Nos

de la personnalité, la réflexion de l'homme face à son destin ; des situations extrêmes qui, parfois, mènent à la mort. La lutte entre le moi authentique et le moi extérieur et social est clairement définie.

5 KAYSER (W.), *Lo grotesco, su configuración en pintura y literatura*. Buenos Aires : Nova, 1964, 234 p.

6 CARDONA (R.) et ZAHAREAS (A. N.), *Visión del esperpéntico. Teoría y práctica en los esperpentos de Valle-Inclán*. Madrid : Editorial Castalia, 1982, 255 p. ; p. 30.

dramaturges, à l'inverse s'identifient avec leurs créatures dramatiques. C'est là que disparaît la distance créative pour se transformer en dualité intérieur-extérieur de l'être humain. C'est là aussi que les personnages basculent dans le grotesque, à travers le conflit constant entre une infériorité sensible et une réalité extérieure qui les déshumanise. Surgit également de là une autre différence : les auteurs argentins utilisent le grotesque comme moyen de se rapprocher analytiquement de cette réalité et non comme fin en soi. En reprenant ces deux caractéristiques, le grotesque *criollo* se rapproche de la conception moderne de l'absurde. Il perçoit les conséquences absurdes de l'existence humaine et la vie comme une déraison.

Le théâtre « grotesque » de Luigi Pirandello a également eu une influence importante. Pirandellien ou *criollo*, tous deux révèlent un état social en pleine crise de valeurs, aussi bien éthiques qu'esthétiques ; ils cherchent à travers le mécanisme dramatique, à démonter les mythes que la société impose comme absolus. Et le problème de l'individu face au social se manifeste par un jeu où le dualisme masque-visage atteint une pluralité de niveaux. Mais, dans les œuvres italiennes, l'aliénation de l'homme ne comprend pas cette connotation économique qui acquiert, dans le grotesque *criollo*, toute son importance. On remarque, en effet, dans les œuvres *criollas*, que le manque de moyens et la lutte pour la survie physique poussent le personnage à la lutte morale, il doit choisir entre mourir de misère ou s'aliéner en cédant au système. Si donc, dans le « *grottesco* » italien, l'appareil social annihile l'homme en lui imposant une morale contraire à ses principes, dans le grotesque *criollo*, il le plonge dans la misère et l'y maintient.

Cette définition du grotesque *criollo* permettra d'établir d'autres liens avec les esthétiques avant-gardistes qui apparaissent par la suite ⁷. Même si la forme diffère, la dramaturgie récente ne reprend à son compte que peu d'éléments de la saynète – excepté quelques touches de *costumbrisme* – parmi ceux-ci, le grotesque. Cette réflexion invite à penser que cette catégorie esthétique pourrait être considérée comme inhérente à la littérature argentine, au moins en ce qui concerne le théâtre puisque son

7 C'est pourquoi à la lecture de l'étude, précédemment citée, de Claudia Kaiser-Lenoir, même s'il s'agit d'une analyse esthétique étroitement liée à une période de l'histoire argentine (les années trente), il nous semble que son raisonnement est applicable à un phénomène théâtral beaucoup plus récent, celui des années soixante et soixante-dix.

caractère cyclique provient du parallélisme avec l'histoire. Sa présence est encore plus évidente dans les moments de profonds changements politiques, sociaux et économiques, cette particularité est commune aux différentes périodes mentionnées.

Dans cette étude, deux caractéristiques retiennent l'attention : la fonction du langage et le jeu masque-visage (qui traduit le décalage de codes dont est victime le personnage central). Ces deux éléments sont étroitement liés puisque c'est par le biais du message linguistique que sera traduite, en particulier, la situation de l'immigrant au début du siècle⁸. Les codes imposés s'opposent entre eux, et ont pour résultat l'homme, face à une société et à un système. Au plan linguistique, le langage, « inadapté » du personnage, autrement dit son impossibilité à expliquer son intériorité personnelle crée la tension dont nous parlions.

Ces deux caractéristiques permettent un parallèle avec un autre mouvement théâtral récent, l'avant-garde des années soixante et soixante-dix, et sa relation avec une réalité argentine problématique, difficile et turbulente. L'immigrant des années trente n'est pas si différent du citoyen argentin des années soixante et soixante-dix. Ce dernier est presque un étranger puisque le semi-chaos dans lequel il vit a également provoqué chez lui un décalage de codes. Il maintient son individualité propre, laquelle entre en conflit permanent avec deux structures imposées, l'une par le pouvoir en place, l'autre par le milieu, bien moins définie mais tout autant réelle. Le message entrecoupé de l'immigrant, dans un argot parfois très particulier, aboutissant à la dislocation totale du signe linguistique, exprimait l'impuissance face à une réalité devenue aliénante. Il est possible, en cela, d'établir un lien entre cette fonction verbale et celle du théâtre de l'absurde. Ce mouvement théâtral traduit l'angoisse existentielle de l'homme moderne par un théâtre nouveau où l'accent est mis sur la mise en scène et la revalorisation du langage. En Argentine, ce qui frappe, c'est la cohabitation

8 L'homme subit une réalité (la misère, dans tous les cas) mais il la vit à partir de repères qui l'ignorent, la transcendent et la revêtent de significations subliminales. Ces repères sont précisément ceux d'un système qui, par sa morale, sa religion, ses idéaux et ses institutions, s'est construit pour lui-même (et, par là même, pour tous les hommes) une image de soi. Image que la réalité récuse, mais qui est suffisamment forte pour pouvoir ignorer la contradiction et de cette façon, se complaire dans un reflet imaginé et soigneusement construit pour tromper la misère et maintenir l'ordre. KAISER-LENOIR, *op. cit.*, p. 9.

de ce type d'absurde esthétique avec la réalité en crise décrite précédemment. Ceci nous conduit à croire que l'angoisse existentielle européenne perd ici son sens métaphysique pour acquérir une nuance plus éthique, la situation représentée étant réelle et authentique. Cet « absurdisme » national permet alors une association avec le grotesque dont nous avons déjà parlé. Ils partagent, en effet, une même qualité fondamentale : ils mettent tous deux en scène une réalité cruelle et exaspérante, avec le désir profond de susciter un changement.

Cette réflexion constitue la base de cette étude, il s'agit de vérifier que ces deux éléments, le grotesque et l'absurde, sont indispensables à l'analyse de l'œuvre de Griselda Gambaro. Même si ce sont des entités esthétiques distinctes, toutes deux traduisent un message fondamental pour l'homme argentin. Les exemples sont tirés des premières œuvres de Gambaro : *Las paredes* (1963), *El desatino* (1965), *Los siameses* (1965), *El campo* (1967), *Decir sí* (1976, achevé en 1981), et *El despojamiento* (publié en 1981).

L'élément grotesque chez Griselda Gambaro est évident, étant donné le fond moral qui sous-tend ses œuvres. Son objectif premier est de mettre en évidence l'accoutumance progressive, une espèce d'apprentissage de la passivité face à un système répressif qui pousse jusqu'à des limites extrêmes (ne pas vouloir en sortir ni lutter contre lui). Elle se caractérise donc par l'irritante passivité des protagonistes. Ceux-ci sont toujours des victimes qui utilisent parfois le jeu pirandellien de masque et de visage pour survivre. Tel est le cas d'Emma dans *El campo*, cette particularité la rapproche de ses homologues des œuvres de Discépolo. Certaines scènes terribles (concert contrarié par les S.S., coupe de cheveux dans *Decir sí*) montrent l'identification problématique et simultanée de deux éléments inséparables, caractéristiques du grotesque, le comique et le terrifiant qui provoquent le rire et le malaise en même temps⁹.

Une autre particularité de ce grotesque est l'utilisation d'objets (structures de fer et poupées dans *El desatino*, murs qui s'effondrent dans *Las paredes*) pour concrétiser une situation donnée. Cette incarnation d'une image intellectuelle (comme dans *Rhinocéros*, *La métamorphose*) ne

9 Ce type d'élément comique abonde dans les pièces de Gambaro, expression de l'« étrangeté » dont parle W. Kayser.

renvoie pas seulement au grotesque mais au théâtre d'Artaud et de l'avant-garde européenne des années cinquante ¹⁰.

La grande influence d'Antonin Artaud sur Gambaro réside dans le fait que tous deux tranchent par un langage nouveau qui utilise de nouveaux modes de communication non rhétoriques accompagnés de gestes et de toutes sortes de sons. La dramaturge a, de plus, recours à l'utilisation de la cruauté psychologique et parfois même de la violence physique pour obtenir la catharsis recherchée. La cruauté élémentaire qui caractérise chaque parole prononcée par ses personnages coïncide avec l'exigence artaudienne d'action extrême, poussée jusqu'aux derniers retranchements et également avec sa notion de théâtre rigoureux et direct dans la façon de représenter la condition précaire de l'homme dans le monde. Le puissant effet des signes scéniques auquel s'ajoute le dialogue de cruauté provoque l'élément de choc vers lequel tend Artaud. Il secouera et affectera au maximum le spectateur. Cette provocation préméditée est caractéristique de Gambaro.

Étant donné le lien étroit entre les préceptes artaudiens et le théâtre de l'absurde, il n'est guère étonnant que notre dramaturge ait subi ces deux influences. L'importance de la mise en scène est remarquable, le rôle des accessoires et du décor est essentiel pour la création de l'atmosphère dramatique. Dans *Las paredes*, cela se traduit par la disparition progressive des meubles et des objets et par la réduction de l'espace scénique. Dans *El desatino*, elle a recours à l'appareil de fer ainsi qu'à une multitude de vases et de poupées ; dans *Los siameses*, à de vieux journaux et à des pains rassis. L'abondance de signes iconiques révèle non seulement la possibilité de diversifier les sens, mais encore l'importance de ceux-ci dans cette nouvelle façon d'émettre des messages typiques de l'absurde. Cette

10 L'amalgame de ces trois éléments concorde avec ce que Jan Kott définit comme les paraboles politiques. Selon sa propre théorie, le théâtre de l'absurde en Pologne relève plus du théâtre politique grotesque qu'absurde. Cette forme de théâtre d'avant-garde fait son apparition dans le pays de l'Est au même moment que le fameux Octobre et la Révolution hongroise. Selon lui, la thèse philosophique selon laquelle l'existence humaine est grotesque et dépourvue de sens peut être combattue par la logique. Une personne qui se sent en captivité croit en cet absurde, tout le contraire de celle dont les horizons n'ont pas de limite ni d'oppression. Celle-ci serait la seule façon d'arriver à une libération intellectuelle par le biais de l'absurde. KOTT (J.), *Theatre Notebook : 1947-1967*. New York : Doubleday, 1968, 262p. ; p. 9.

accumulation d'objets, si chère à Gambaro, a pour objet de visualiser le degré de décomposition et de caducité de la force qui nourrit l'homme, de projeter l'image d'un isolement et d'un abandon de la vie qui est en train de se consumer.

La démarche formelle de notre dramaturge est très simple mais tout à la fois extrêmement efficace; les pièces se composent généralement de deux actes, les personnages manquent d'individualité et l'action est rare, subordonnée à l'essence de l'œuvre. Dans chacune, le même modèle de jeu de scène se retrouve, un espace cauchemardesque où le protagoniste se trouve, ou se retrouve, dans un lieu à première vue inoffensif, théâtre de sa destruction gratuite. Les personnages ont parfois des noms génériques (homme, femme, mère, coiffeur), ailleurs ils portent un nom chargé de connotation : Viola, Franco.

Chez Gambaro, la parfaite maîtrise du langage sert, selon les situations, à suggérer ou à dissimuler la réalité. Son objectif est de refléter l'ambiguïté inquiétante et dangereuse de la vie contemporaine où la vérité est souvent occultée et où les êtres humains n'ont pas les moyens de distinguer les perceptions qui sont véritablement pertinentes. Ils ont tendance à avoir confiance en la légitimité de la langue en tant que moyen de communication rationnel et ordonné, oubliant ainsi le rôle prédominant des signes verbaux dans des situations extrêmes telles que la censure (phénomène courant dans les moments de crises politiques, sociales et économiques). Gambaro dans ses œuvres démontre comment on peut contrôler l'information et allant même plus loin, elle prouve qu'il existe une complicité objective entre ceux qui censurent et ceux qui sont censurés, puisque ces derniers se refusent à reconnaître la vérité. Ce phénomène transparait dans toutes ses pièces, étant donnée la passivité alarmante qui caractérise les personnages. En parvenant à cette espèce de réévaluation du langage où les signes gestuels semblent plus vrais que leurs homologues verbaux, un certain discrédit s'installe concernant le langage, atteignant ainsi l'objectif des dramaturges de l'absurde. Ceux-ci pensaient qu'à travers les phénomènes caractéristiques du XX^e siècle comme la publicité, par exemple, le langage avait perdu de sa crédibilité ; dans le cas de Gambaro, c'est la détérioration d'une situation environnante qui constitue la cause principale du phénomène et c'est ce que son œuvre s'attache à démontrer. Cet aspect la rapproche également du grotesque *criollo*.

Puisque l'ambiguïté du monde de notre auteur part de la difficulté à distinguer mensonge et vérité, tous les autres éléments complémentaires du langage (mouvement, gestes, intonation, effets acoustiques, tenue vestimentaire) revêtent une importance toute particulière et la dramaturge les utilise avec une économie impressionnante. La manipulation des signes verbaux acquiert ainsi le plus grand nombre de connotations possibles, avec pour objectif de tenter de dissimuler ou de retarder au maximum une signification finale (*Los siameses*, *El campo*). D'autres fois, la vérité est livrée au personnage, mais il ne la croit pas (*Les murs*). Dans les deux cas, le spectateur est confronté à des messages contradictoires émis par des signes non seulement verbaux comme par exemple l'« Ujier », dont l'apparence physique (barbe) contraste avec la tenue soignée, ou chez Franco, l'uniforme de SS qui tente de nous mettre en alerte alors que son caractère de bon bougre laisse perplexe. Une certaine amabilité calme et ordonnée contraste avec une réalité sadique et cruelle. La nature oppressive de celle-ci s'exprime habituellement à travers l'absence d'objets dans la scène finale et toujours par une espèce de recommencement ou de continuité de la même situation. Cette circularité si caractéristique de l'absurde est typique de ces œuvres. La réalité psychologique des personnages se projette dans une réalité physique et cette action semble se répéter indéfiniment. Si ces actions se reproduisent constamment, c'est que l'objectif de Gambaro est de lancer un cri d'alarme pour qu'il y ait une réaction et un changement positif. La passivité doit prendre fin.

La maestria avec laquelle elle manipule le langage, aussi bien verbal que gestuel la situe à la hauteur des plus grands maîtres européens comme Beckett, Ionesco, Pinter. Pour elle, les signes verbaux constituent un instrument très malléable puisqu'en dehors d'émettre des messages apparemment contradictoires, ils atteignent l'objectif souhaité, c'est-à-dire, de dissimuler la vérité et de servir d'instrument de force du bourreau (*verdugo*). Ces signes trouvent leur complément dans les gestuelles et les effets provoqués par les accessoires or tous ces éléments sont primordiaux pour l'avant-garde de ce siècle. Ces formes variées de communication sont utilisées par Gambaro pour montrer non seulement le non-sens de l'existence mais aussi pour dénoncer la déraison régnant dans son environnement personnel, l'Argentine. La relation victime-bourreau qui s'établit entre ses personnages, dès les premières pièces, évolue d'une sensation physique d'enfermement, accentuée par un langage verbal et

gestuel oppressif – *Las paredes* –, à la soumission totale obtenue par le seul moyen des gestes – *Decir sí, El despojamiento* –.

La cruauté qui caractérise ces œuvres est liée à ce qu'Artaud a défini comme « le traitement » de choc réservé au spectateur afin de le libérer pour qu'il se retrouve à travers une nouvelle catharsis, dans une expérience esthétique et une éthique originale. Cette définition est intimement liée à la relation victime-bourreau, thème très débattu chez Griselda Gambaro¹¹ et qui se caractérise par la passivité atterrante qui définit les personnages opprimés. Son objectif n'est pas tant la dénonciation d'un système d'oppression absurde et brutal que celle d'une société soumise, qui accepte le langage « de pouvoir » sans se poser de questions et accepte également, par là même, sa propre chute. Elle utilise les techniques de l'absurde et de la cruauté avec une finalité bien précise, celle de démontrer que l'oppression est autant la faute des victimes que des bourreaux. Le langage et l'image sont les instruments principaux d'un système oppressif, plus encore que la violence physique (cachée mais présente dans ses pièces). Il s'agit véritablement d'un théâtre « cathartique ou thérapeutique » (selon les canons artaudiens) où l'on veut montrer la logique qui sous-tend la relation victime-bourreau (passivité) pour en démontrer l'absurdité et inviter, ainsi, à la combattre.

L'élément grotesque s'exprime à travers l'« étrangeté » dont parle Kayser, celle qui cause le malaise puisqu'elle va à l'encontre de l'ordre établi. À ceci se greffe également l'aspect tragi-comique qui se dégage du dialogue. Cette particularité rapproche les personnages victimes de leurs ancêtres du grotesque *criollo*, également victimes d'un système d'oppression. Ajoutons à cela le jeu de masque et de visage, si typiquement pirandellien, nous constatons que l'œuvre de Griselda Gambaro renoue avec la profonde tradition grotesque argentine, par la création d'un théâtre qui recherche une conscientisation et un changement. La

11 L'auteur elle-même a développé ce concept lors d'une interview donnée en 1982 : « Je ne te dirais pas que l'homme est cruel. Je dirais que l'homme, et ça, j'en suis toujours convaincue, est un être passif à qui il en coûte d'assumer sa responsabilité envers les autres et envers soi-même. Et je crois que cela ressort de mes pièces. Je me suis toujours intéressée au phénomène de repli sur soi et de non-acceptation de ses responsabilités, parce que je crois que cette attitude nous conduit à la destruction et à la mort. » GAMBARO, *Teatro...*, op. cit., p. 26.

dramaturge argentine produit un théâtre de l'absurde mais, celui-ci, au lieu d'exprimer l'angoisse de l'homme moderne, citoyen d'un pays industrialisé, est l'expression d'un théâtre d'avant-garde du genre de celui des pays de l'Est¹². Nous serions donc face à une parabole politique forte d'éléments absurdes, grotesques et de cruauté, mais qui conserve le ton résolument argentin du théâtre éthique, tout à fait représentatif du grotesque *criollo* et donc essentiellement national.

12 KOTT (J.), *Theatre Notebook...*, *op. cit.*, p. 9.



Ilse LOGIE

Université de Gand*

LA REESCRITURA DEL MITO APOCALÍPTICO EN 2666 DE ROBERTO BOLAÑO

« Cuando ya no podía más, Ansky volvía a Arcimboldo. [...] La técnica del milanés le parecía la alegría personificada. El fin de las apariencias. Arcadia antes del hombre. No todas, ciertamente, pues por ejemplo *El asado*, un cuadro invertido que colgado de una manera es, efectivamente, un gran plato metálico de piezas asadas, entre las que se distingue un lechoncillo y un conejo, y unas manos, probablemente de mujer o de adolescente, que intentan tapar la carne para que no se enfríe, y que colgado al revés nos muestra el busto de un soldado, con casco y armadura, y una sonrisa satisfecha y temeraria a la que le faltan algunos dientes, la sonrisa atroz de un viejo mercenario que te mira, y su mirada es aún más atroz que su sonrisa, como si supiera cosas de ti, escribe Ansky, que tú ni siquiera sospechas, le parecía un cuadro de terror.. Pero los cuadros de las cuatro estaciones eran alegría pura. Todo dentro de todo, escribe Ansky. Como si Arcimboldo hubiera aprendido una sola lección, pero ésta hubiera sido de la mayor importancia. »¹

Parece posible identificar, en la literatura hispanoamericana, un imaginario particular dentro de su vasto universo narrativo : el imaginario apocalíptico. Éste está arraigado en un mito bíblico fundacional, el apocalipsis, propio de las visiones rectilíneas del mundo. Cabe constatar que el imaginario occidental se estructura en su relación con un tiempo concebido de manera lineal, en tensión entre un principio y un final, una génesis y una destrucción completa. A una creación *ex nihilo* (génesis) se opondría el final del mundo, concebido al mismo tiempo como destrucción del orden antiguo y revelación de las verdades esenciales del mundo y del hombre (apocalipsis). Recordemos aquí el doble sentido de *apocalipsis*. El término griego remite en efecto al sentido general de *revelación*, esto es, la acción de desvelar lo oculto y lo secreto. La visión apocalíptica que nos ocupa

* Département de cultures et littératures hispaniques.

1 BOLAÑO (R.), 2666. Barcelona : Anagrama, 2004, 1125 p. ; « La parte de Archimboldi », p. 917-918. Todas las citas entre paréntesis remiten a esta edición de la novela.

aquí está íntimamente ligada a la idea judaica del mesianismo, ya que se proyecta hacia un futuro en el que se resolverá la historia. Más tarde será heredada por el cristianismo, donde alcanza su desarrollo pleno entre el segundo siglo antes de Cristo y el segundo después de Cristo, culminando en ese documento oscuro que es la *Revelación* de San Juan, que tardó siglos en ser aceptado como texto canónico. El apocalipsis judeocristiano consiste, pues, en la revelación profética de un acontecimiento dramático para la humanidad, en el que las fuerzas del mal vencen a las del bien en un gran cataclismo cósmico, después del cual Dios destruye los poderes dominantes para instaurar la supremacía del bien alcanzándose así el fin de los tiempos.

Como ha demostrado Marco Kunz², el modelo bíblico, estructural e intertextual, subyace a numerosos textos de ficción, independientemente del credo religioso de sus autores, pues se trata de un poderoso generador de tramas teleológicas que culminan en un momento de juicio y/o destrucción, siendo *Cien años de soledad* la versión laica más influyente de este esquema argumental en los países hispanohablantes. No olvidemos tampoco que el apocalipsis, en sentido restringido, implica una visión subversiva de su narrador, una perspectiva disidente ante una situación intolerable: para que leamos una revelación, amén de la fuente divina, debe haber alguien que reciba dicha revelación y sea alentado a escribirla. La autoría de esta clase de libros suele recaer, por tanto, en un elegido que se interesa por su comunidad (sobreposición de los destinos comunal e individual), el apocalíptico, que enfoca asimismo los medios por los cuales se puede narrar la historia, cuestión tan esencial para el apocalipsis como la naturaleza de la historia misma³.

En un seminario que dedicamos recientemente a las reescrituras apocalípticas en la narrativa hispanoamericana contemporánea, llegamos a la conclusión de que de poco sirven las oposiciones dicotómicas puesto que la producción se organiza como un continuo sutil al que se puede

2 Kunz (M.), *El final de la novela. Teoría, técnica y análisis del cierre en la literatura moderna en lengua española*. Madrid: Gredos, 1997, 430 p.

3 PARKINSON ZAMORA (L.), *Narrar el apocalipsis. La visión histórica en la literatura estadounidense y latinoamericana contemporánea* [1989]. México: FCE, 1994, 285 p.; p. 14.

aplicar, según lo que se retoma del apocalipsis bíblico propiamente dicho, una escala gradual. Si en, pongamos por caso, *La virgen de los sicarios* de Fernando Vallejo el intertexto bíblico funciona como paradigma explícito y masivo (aunque meramente para ser parodiado e invertido), otros textos manifiestan tan sólo una fidelidad a algunos de sus símbolos bajo forma de una intertextualidad alusiva. Nos parece ser el caso de la novela que nos ocupa hoy, *2666* de Roberto Bolaño, cuyo gesto dominante se enmarca dentro de una propuesta de reescritura intertextual implícita, aunque no por ello menos revitalizadora, de la tradición apocalíptica, la única que a su modo de ver hace justicia a la América Latina dictatorial y postdictatorial del siglo XX.

En otras reelaboraciones actuales del esquema inicial, éste parece haberse estereotipado : el corpus bíblico ya no funciona como verdadera fuente de significación. Si ya no posee verdadera funcionalidad narrativa ni polisemia semántica, pierde relevancia para el análisis literario : tal sería el caso de, por ejemplo, *Historia de Mayta* de Mario Vargas Llosa, donde lo apocalíptico se reduce a algunas referencias banales a nociones más simples de decadencia, catástrofe o *fin del mundo*, o donde no pasa de ser un mero cronotopo.

En toda su obra, Roberto Bolaño (1953-2003) explora a fondo el tema del mal. Ocupa una posición central en las novelas *La literatura nazi en América*, *Estrella distante* y *Nocturno de Chile* y reaparece en su ambiciosa novela póstuma *2666*, donde se construye una asociación metafórica con las convenciones del género bíblico a través de indicios intertextuales. Lo que Bolaño suele llamar el « mal absoluto » se ha generalizado a todo el siglo XX empezando ya a contagiar el XXI, y se ha abatido sobre el mundo entero, sobre la condición humana a lo largo y ancho del planeta. La novela recorre Europa, América Latina y los EEUU, cubre casi un siglo entero para terminar en un presente turbio en una ciudad mexicana limítrofe con EEUU, Santa Teresa. Ya en el título, importante paratexto que resuena como un código que requiere interpretación, se cifra lo diabólico y se propone una fecha anticipada y mítica que bosqueja pistas de orientación para el receptor. Contiene una clara referencia al texto de San Juan, donde el número 666 marca el reinado de la Bestia, el Anticristo, símbolo del mal :

Capítulo XIII (15-18)

15 Y le fue dado que diese espíritu a la imagen de la bestia, para que la imagen de la bestia hable ; y hará que cualesquiera que no adoraren la imagen de la bestia sean muertos.

16 Y hacía que a todos, a los pequeños y grandes, ricos y pobres, libres y siervos, se pusiese una marca en su mano derecha, o en sus frentes.

17 y que ninguno pudiese comprar o vender, sino el que tuviera la señal, o el nombre de la bestia o el número de su nombre.

18 Aquí hay sabiduría. El que tiene entendimiento cuente el número de la bestia ; porque es el número de hombre ; y el número de ella, seiscientos sesenta y seis ⁴.

En su epílogo a la primera edición de 2666, Ignacio Echevarría ofrece una pista inequívoca del sentido al que apunta este título, poniéndolo en relación con un pasaje de *Amuleto*, de 1999, cuya protagonista Auxilio Lacouture cuenta cómo una noche siguió a otros dos personajes (Arturo Belano entre ellos) en su caminata rumbo a la Colonia Guerrero, en Ciudad de México y concluye diciendo :

[...] la Guerrero, a esa hora, se parece sobre todas las cosas a un cementerio, pero no a un cementerio de 1974, ni a un cementerio de 1968, ni a un cementerio de 1975 [fecha en la que se dicta el relato de Auxilio Lacouture], sino a un cementerio de 2666, un cementerio olvidado debajo de un párpado muerto o nonato, las acusidades desapasionadas de un ojo que por querer olvidar algo ha terminado por olvidarlo todo ⁵.

Como pasa en la mayoría de los textos apocalípticos escritos en una época posterior al desmoronamiento de los Grandes Relatos de la modernidad, la novela sólo puede abrazar una realidad fragmentada y caótica. El modelo de San Juan queda por tanto truncado en la versión que de él ofrece Bolaño en 2666, ya que falta en ella *el gran sueño* : no se resemantiza el metarrelato religioso, tampoco se recupera la utopía revolucionaria sesentista presente en muchos textos del *boom* ni se predica una restauración de los atributos identitarios nacionales. En la fórmula mencionada por San Juan en el *Nuevo Testamento*, se expresa la idea de que primero se intensificarán los males y terrores del orden mundial gobernado por una figura de Satanás antes de que se instaure la parusía sobre la tierra : el acontecimiento esperado al final de la historia o la segunda venida de

4 *El Apocalipsis o Revelación de san Juan el Teólogo*. Versión de Cipriano de Valera (1602) en SERRA (C.), ed., *Apocalipsis*. Madrid : Ediciones Siruela, Biblioteca de ensayo Siruela, 2003, 184 p. ; p. 156-157.

5 BOLAÑO (R.), *Amuleto*, Barcelona, Anagrama, 1999, 154 p. ; p. 66-67. Pasaje citado en el epílogo de 2666, *op. cit.*, p. 1123-1124. Énfasis añadido.

Cristo. En 2666 en cambio las catástrofes no están equilibradas con las promesas del milenio y el orden no resulta restaurado ; falta la promesa de la radical transformación de mundos antiguos en mundos nuevos y sólo se evocan las plagas que ya no son figuradas o imaginarias sino reales e históricas. Como queda dicho, la relación entre el hipertexto de Bolaño y el hipotexto del género bíblico no se manifiesta tanto en huellas concretas (aparte del título y unos cuantos indicios muy puntuales ⁶ o, en sentido lato, el epígrafe ⁷) sino que se sitúa a nivel discursivo (por el papel subversivo asignado a la escritura, por la presencia reiterada del motivo de la *comida del libro* : en San Juan 10 :10 el apocalíptico se come su propio libro para simbolizar la cualidad devoradora de su texto ; no separa la historia de la biografía sino que se implica), en la actualización de los mitemas o rasgos claves del género dispuestos en una red de intersecciones, como la dinámica – si bien incompleta por la falta de desenlace feliz – perturbación, revelación y transformación, y en la representación espacial de la ciudad de Babilonia (aquí Santa Teresa, triste lugar desértico, verdadero páramo) – aunque privada de su metamorfosis posterior en la luminosa Nueva Jerusalén.

Diversos procedimientos para describir el rostro del mal

Si 2666 es el número que refiere a la bestia, que es el Mal, que es el nombre que Bolaño da a la inmensidad de crímenes, persecuciones y atrocidades que abarca su novela, cabe señalar que la agresividad se repercute a veces sobre personajes a primera vista ajenos al universo de la brutalidad como en la escena de la violencia desatada contra un taxista paquistaní en Londres. Sin embargo, los dos ejes sobre los que gira la idea subyacente de la producción en cadena de cadáveres, que trae consigo la

6 Como la evocación de la cifra mesiánica mencionada en una conversación mantenida por Benno von Archimboldo y la baronesa Von Zumpe (el mismo personaje que su editora, la señora Bubis), que tenía una veta mística : « Hablaban de Eduardo el Confesor, muerto en 1066, que da como limosna su anillo regio al mismísimo San Juan Evangelista, el cual, naturalmente, se lo devuelve al cabo de los años a través de un peregrino que viene de Tierra Santa », p.1079.

7 Un epígrafe tomado prestado de Baudelaire, que incita al lector a no caer en una percepción maniquea por el oxímoron que contiene : « Un oasis de horror en medio de un desierto de aburrimiento », sacado del poema « Le Voyage », énfasis añadido.

pérdida de la dignidad de la muerte son, por una parte, el del exterminio de los judíos durante la segunda Guerra Mundial y, por extensión, la historia europea del siglo XX (este primer eje culmina en la historia de Zeller alias Leo Sammer⁸, episodio emblemático de la quinta parte, « La parte de Archimboldi ») ; por otra, el de los asesinatos de mujeres en Santa Teresa, México, trasunto de la fronteriza Ciudad Juárez (que simboliza la violencia fundadora omnipresente en el Tercer Mundo en el umbral del siglo XXI y que ocupa más de trescientas cincuenta páginas⁹, que corresponde a la cuarta parte de la novela, « La parte de los crímenes »). Para contrastar los procedimientos de escritura del mal que Bolaño pone en obra en ambos casos se impone previamente un repaso esquemático de la trama de la novela.

En su « Nota a la primera edición », Echevarría justifica la decisión de haber agrupado las cinco secciones de la novela en un único volumen de más de mil páginas, pese a la relativa autonomía que poseen y pese al deseo expreso del autor de publicarlas por separado por los motivos, personajes, espacios y estrategias recurrentes que comparten y sobre todo porque obedecen a un « designio común »¹⁰. Las cinco novelas de las que se compone 2666 son, en rigor, obras simultáneas, piezas movidas con maestría por un narrador omnisciente : cada una tiene algo que ver con la ciudad inventada por Bolaño y con las figuras del escritor fantasma, los dos principales hilos conductores de los que salen múltiples ramificaciones narrativas, proliferaciones de historias que se entrelazan.

La parte más literaria es la primera, « La parte de los críticos », que produce literatura sobre una obra narrativa apócrifa, la del enigmático escritor alemán Benno von Archimboldi. Es la historia de cuatro críticos universitarios de fines de los 90 del siglo XX, tres hombres y una mujer, cuya obsesión por los escritos del novelista alemán los lleva a encontrarse en sucesivos congresos y que terminan por atraerse hasta conformar un *ménage à trois*. En búsqueda de su venerado escritor, y esperando otorgarle la fama internacional que merece, los cuatro críticos emprenden vanamente y en plan casi detectivesco un viaje a Santa Teresa, donde Benno von Archimboldi ha sido señalado. Funcionan como metáfora de la

8 BOLAÑO (R.), 2666, *op. cit.*, p. 938-959.

9 *Ibid.*, p. 441-793.

10 *Ibid.*, p.1122.

cultura europea letrada parodiada. No descubren al escritor desaparecido, fracasan en el Nuevo Mundo cuyos códigos hermenéuticos ignoran, pero su pesquisa los conduce hacia un profesor chileno exiliado llamado Amalfitano, un hombre defraudado por el mundo.

En la segunda parte, que también gira en torno a la literatura, « La parte de Amalfitano », se evoca la investigación sobre las relaciones entre literatura vanguardista y filosofía del profesor Amalfitano, que había traducido al escritor alemán durante su destierro en Buenos Aires. Ahora vive con su hija Rosa de 17 años en la peligrosa Santa Teresa donde ha aceptado un puesto de profesor universitario.

La tercera parte, « La parte de Fate », se focaliza en el viaje del periodista negro Quincy Williams (Óscar Fate), ideológicamente cercano a los Panteras Negras, quien, tras la muerte de su madre, se introduce en el mundo del deporte : debe viajar a Santa Teresa para hacer un reportaje sobre una pelea de boxeo. Aquí se acentúa ya el tema de la desaparición de las muchachas en la zona de Santa Teresa, tema anticipado con breves alusiones en los capítulos anteriores. A lo largo de su visita a Santa Teresa, Fate se entera de la espantosa realidad de los feminicidios ya anunciada por una temática generalizada de la desaparición y del anonimato (Archiboldi), de la violencia y de la explotación del cuerpo femenino, y es testigo de escenas brutales en una discoteca sin duda supervisadas por el crimen organizado.

La cuarta parte de la novela, la espeluznante « Parte de los crímenes » constituye su zona central y al mismo tiempo su cráter o agujero negro que condensa la derrota de toda ley y de toda civilización. Sus páginas son un rosario de depravaciones. En Santa Teresa (o Ciudad Juárez, ya que todos sus rasgos corresponden perfectamente con las características de esta ciudad mexicana real) ocurren desde 1993 repetidos asesinatos de mujeres cuyos cadáveres, restos o huesos aparecen en zonas urbanas céntricas, limítrofes o marginales, en basureros (no puede ser casual que el mayor de ellos se llame « El Chile »¹¹) y parques industriales de las numerosas maquiladoras del lugar, o en el desierto. Para poder abarcar el insondable abismo del mal, Bolaño, por boca de su narrador omnisciente, detalla uno por uno 106 asesinatos impunes de mujeres jóvenes con la minuciosidad

11 *Ibid.*, p. 752.

de un informe forense ¹², surgiendo así en el lector un abrumador efecto acumulativo e hiperbólico: al recordar cada asesinato los recordamos todos. Simultáneamente nos describe pormenorizadamente las ineficaces investigaciones llevadas a cabo por las policías urbana y judicial, estatal y federal, mientras periodistas, reos y una diputada del PRI en Ciudad de México se convierten en « detectives salvajes ». Finalmente se acusa a Klaus Haas, alemán nacionalizado estadounidense, de los crímenes en serie, sin que parezca haber mucha evidencia contra él, ya que después de su detención continúan los crímenes.

Florence Olivier ha observado que el tejido urbano ha cambiado aquí de estatuto: Santa Teresa se describe como ciudad « inagotable » que « crecía a cada segundo » ¹³, situada en el desierto y sede de la industria maquiladora. La ciudad antes considerada una máquina de tracción de la modernización en los países latinoamericanos, aparece aquí como un infierno, un espacio irrespirable, un inmenso osario o depósito de cadáveres, una « tierra baldía » o un basural de la historia del que nadie está a salvo. La fragmentación de la escritura corresponde aquí simbólicamente a la discontinuidad del espacio urbano y al retorno de la tan temida « barbarie » en el cuerpo mismo de la civilización. Con esta orgía de la violencia, Bolaño se asoma al abismo del mal y lleva a su apogeo la coyuntura apocalíptica del siglo XX al tiempo que la integra en el más estricto realismo, si bien con ribetes oníricos y míticos, clausurando así una época. El caso es que, como advierte Edmundo Paz Soldán en su artículo « Roberto Bolaño: literatura y Apocalipsis », la diferencia capital que hay entre el Cortázar de « Apocalipsis en Solentiname » y Bolaño es que, si en aquél « el horror en

12 Describe los casos ocurridos entre 1993 y 1998 basándose en una exhaustiva obra del periodista mexicano Sergio González Rodríguez, autor de *Huesos en el desierto*, que trata precisamente de las violencias cometidas contra mujeres en el Estado de Chihuahua. González Rodríguez aparece como personaje en la novela.

13 OLIVIER (F.), « Santa Teresa en 2666 de Roberto Bolaño: ciudad límite, ciudad del crimen impune », en ORECCHIA HAVAS (T.), éd., *Las ciudades y el fin de siglo XX en América Latina: literaturas, culturas, representaciones*. Bern: Peter Lang, 2007, 533 p.; p. 35. Cita correspondiente a la página 171 de la novela de Bolaño.

las fotos aparece a partir de una estrategia narrativa fantástica », en éste domina una poética realista ¹⁴.

La quinta parte, « La parte de Archiboldi » nos lleva a escenarios bien distintos y explora al personaje enigma de la novela. Trata la infancia, la niñez y las aventuras bélicas del escritor alemán cuyo verdadero nombre era Hans Reiter. Sólo en la p. 981 se revelará que Reiter ha elegido el nombre literario de Archiboldi, y el lector presencia por fin la génesis y la proliferación de las otras cuatro partes. Al descubrir durante la Guerra, en medio de una de sus travesías, el cuaderno del escritor judío ucraniano Boris Abramovich Ansky (uno de los múltiples escritores estafalarios que pueblan el universo de Bolaño), repleto de reflexiones sobre la vida personal del autor, sobre la literatura y la pintura, sufre una conversión literaria : de ahora en adelante será escritor. Reiter recoge, en medio de los apuntes de Ansky, una alusión al pintor italiano Giuseppe Arcimboldo (o Arciboldi, Arciboldus)¹⁵, visto como el artista de estética barroca que es capaz de hacer que se evapore la tristeza y que irradie alegría. Ese pintor renacentista conocido por sus puestas en escenas falsamente simples componía retratos de personas por medio de frutas, hojas y objetos obteniendo totalidades por medio de fragmentos, de partes inestables. La omnipresencia de sus heridas de guerra así como la influencia de esta libreta erudita desempeñan un papel primordial tanto en la conversión de Reiter en escritor como en la selección de su nombre literario. Cuando Hans Reiter adopta el seudónimo de Benno von Archiboldi, está marcando prospectivamente la historia y los modos de narración que desencadenarán sus acciones ; quiere llamarse Benno porque su mujer, la noche en que se conocieron, le habló de su admiración por los aztecas y por Benito Juárez, el estadista mexicano, prefigurando así no sólo el nombre de su propio destino, Santa Teresa, sino también el de las otras cuatro historias de 2666. Seguidamente, Reiter quiere que su apellido sea von Archiboldi (germánico y latino a un tiempo), marcando con él modos narrativos con que será contada la historia que él mismo desencadenará en Ciudad Juárez : una novela en cinco partes, cada una de las cuales

14 PAZ SOLDÁN (E.), « Roberto Bolaño : literatura y Apocalipsis », en *Primera Revista Latinoamericana de Libros*. Marzo-abril, 2008, p. 4. URL : [<https://www.revistaprl.com/review.php?article=1&edition=1-1>].

15 BOLAÑO (R.), *2666*, *op. cit.*, p. 1527-1593.

esconde decenas de otras partes, como una imagen aproximada del infinito.

En esta última parte, Bolaño se acerca de un modo radicalmente distinto a lo inefable que aquí toma la forma del genocidio judío (y ya no del feminicidio como en la sección anterior). Echa mano a modelos que ya no pertenecen a la crónica periodística. Se inspira en ciertos testimonios presentados en los procesos de los criminales de guerra nazi (como los que han sido analizados por Hannah Arendt). El horror del holocausto sólo está presente indirectamente, por persona interpuesta, mediante las historias de Ansky y de Leo Sammer (episodio estremecedor que se narra en apenas 20 páginas ¹⁶). Junto con este Sammer (o Zeller, su nombre falso), Reiter aguarda, al final de la segunda Guerra Mundial, en un campo de concentración americano el interrogatorio por el que pasan todos los prisioneros alemanes. Un día, Zeller/Sammer confiesa a su compañero que se ha desempeñado como subdirector de un organismo encargado de suministrar trabajadores al Reich. Su peor experiencia tuvo lugar cuando a ese pueblo llegó desviado un tren con quinientos judíos embarcado desde Grecia. Cuando Sammer pide instrucciones en Berlín le responden que el tren iba con destino a Auschwitz, que ya no tienen cómo trasladar a los judíos allí y que se encargue él como pueda. Sammer termina por cumplir órdenes y se deshace, efectivamente, de ellos : los judíos son fusilados y enterrados en una hondonada a quince kilómetros de la ciudad. Luego de su confesión, Reiter matará al exterminador de judíos que no es quien pretendía ser.

Bolaño recrea aquí, como lo hizo en la figura de Sebastián Urrutia Lacroix, el protagonista de *Nocturno de Chile*, una encarnación del mal propia del siglo XX, es decir, aquellos hombres normales, capaces de entregar afecto a sus seres queridos pero que, a su vez, no tienen conciencia respecto de sus acciones ni respecto de los efectos de las mismas, lo que, por lo general, se traduce en heridas y daños a la ciudadanía. Sammer puede ser considerado un representante de la *banalidad del mal*, el conocido concepto desarrollado por Hannah Arendt en su estudio sobre Eichmann, con cuyo testimonio el de Sammer muestra semejanzas

16 *Ibid.*, p. 938-960.

llamativas¹⁷: no sintió la menor responsabilidad por « ocuparse » de la muerte de los quinientos judíos. Así, la perversión de la lengua como es practicada durante la segunda Guerra Mundial en los discursos de los nazis se extiende hasta la ficción. Para narrar el horror del exterminio de los judíos, Bolaño recurre a los mismos procedimientos del régimen totalitario: el distanciamiento, la omisión, la elipsis, el no dicho y el eufemismo (« solucionar el problema »), igual que hizo en *Nocturno de Chile*, técnicas que difieren totalmente de la reiteración, saturación y acumulación rayanas en lo obscuro que dominan en la parte anterior aunque estas últimas, paradójicamente, también producen un efecto de distanciamiento. Sea por omisión, sea por demasada precisión, las palabras parecen tener que violentarse a la hora de narrar el mal.

Al final de la novela, la hermana de Hans Reiter, Lotte, habiéndose casado con un tal Werner Haas, recibe un telegrama de Santa Teresa en el que se le comunica que su hijo Klaus está preso allí y acusado de una serie de asesinatos de mujeres. Archimboldi, cuya vida se resume como una dolorosa y sangrienta versión de la historia del siglo XX, hace el viaje hasta Santa Teresa para ayudar a quien resulta ser su sobrino. De este modo, Bolaño pretende ir cerrando los círculos, atando los cabos y enlaza las historias confiriéndoles valores simbólicos.

El narrador de Bolaño : ¿ apocalíptico ?

El narrador extradiegético de Bolaño, aparentemente omnisciente, se comporta en realidad como ente fantasmal. Posee rasgos detectivescos, sobre todo en la sección « La parte de los crímenes » donde transcribe declaraciones oficiales y ofrece una introspección de los estados interiores de los personajes, donde denuncia y formula conjeturas – aunque a fin de

17 ARENDT (H.), *Eichmann en Jerusalén. Un estudio sobre la banalidad del mal*. Barcelona : Lumen, 2000, 460 p. Arendt aborda en este ensayo el juicio al criminal de guerra nazi a comienzos de la década de 1960. Su concepto no apunta a restar importancia a la malevolencia ni mucho menos a establecer la intrascendencia de la maldad en Occidente. Emplea el concepto para referirse a las características psicológicas de Eichmann, quien, lejos de la profunda perversión de los asesinos de Sade, tiene una personalidad común y vulgar que, sin embargo, no le impide poner en marcha buena parte de la maquinaria de destrucción nacionalsocialista. La *banalidad del mal* tiene que ver con la irreflexión, el no sentir responsabilidad por las atrocidades cometidas.

cuentas también falla porque no consigue aclarar la situación y no nos revela ninguna verdad. Ha sido calificado por Patricia Espinosa H. de « fetiche de sí mismo », « narrador siniestramente omnisciente », « narrador omnisciente enloquecido »¹⁸, ruina del narrador omnisciente tradicional.

El narrador del testamento existencial de Bolaño comparte, es cierto, varios rasgos con los apocaliptistas tradicionales. Al igual que ellos, mantiene dos búsquedas paralelas : la de un entendimiento de la historia y la de los medios para plasmar este entendimiento en el acto de escribir. Varios personajes de la novela se interrogan sobre el valor de la literatura : los cuatro críticos europeos, Amalfitano como típico intelectual latinoamericano, el propio Benno von Archimboldi que mistifica la literatura. Escribir constituye, efectivamente, un acto trascendental y vitalista, implica la existencia previa de una experiencia intensa que cristaliza en la escritura.

Resulta, sin embargo, que la búsqueda se desvía y que se observan diferencias fundamentales con respecto al modelo original. En primer lugar, la mirada que el narrador de Bolaño proyecta sobre el apocalipsis es retrospectiva : lo inefable ya tuvo lugar¹⁹. Como el horror no termina nunca, la novela de Bolaño es un abismo sin fondo donde las líneas argumentales proliferan hasta el infinito, un agujero negro donde nada termina, donde ninguna historia puede considerarse concluida. La función que unifica la gran mayoría de las historias contadas es la de la pesquisa ; las búsquedas de índole policial chocan contra un límite que invariablemente se rebasa. La reescritura del modelo apocalíptico es, por lo tanto, simultáneamente, reescritura del policial por las múltiples investigaciones realizadas en la novela.

La postura del apocaliptista clásico se ha vuelto insostenible, por lo que se impone la transgresión. Los personajes artistas en Bolaño siempre rozan el crimen, y estas transgresiones son interpretadas por el autor más como posibilidades de una poética contemporánea que como renuncia al arte o a la civilización ; es la exploración de los límites de la vanguardia, cuya figura emblemática es Rimbaud, presente en toda la obra. El apocaliptista bíblico,

18 ESPINOSA H. (P.), « Secreto y simulacro en 2666 de Roberto Bolaño », en *Estudios Filológicos*, 41, septiembre 2006. URL : [www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0071-17132006000100006&script=sci_arttext]. Consultado el 11 de marzo 2008.

19 Para el concepto *posapocalipsis* remitimos a BERGER (J.), *After the End. Representations of Post-apocalypse*. London / Minneapolis : University of Minnesota Press, 1999.

omnisciente y profético ya no tiene vigencia ; cada una de las partes de la novela remite a la aporía en la que ha quedado atrapado el escritor contemporáneo. Como lo formula Patricia Espinosa H. : « La novela juega con la tradición metafísica del inasible, del secreto del texto, del aura inalcanzable, con nuestra ansia desesperada de referente »²⁰. Por sus estructuras arborescentes y su estética de la diseminación, deconstruye el concepto de autor y de obra y subvierte la tradición metafísica del texto. La gran incógnita, el núcleo vacío de la novela es, precisamente, la obra del misterioso y mitificado Archiboldi, de la que nunca leeremos una sola línea (hace pensar en « Sensini » del relato homónimo, recogido en *Llamadas telefónicas*, personaje que también vive en el anonimato, cuyo referente es el escritor argentino Antonio di Benedetto) : el secreto por revelar se ha convertido en simulacro de secreto, el apocalíptista que devora el libro ha cedido el paso al libro que se devora a sí mismo en una proliferación *ad infinitum*. En este sentido, quizás sea un mensaje esperanzador el protagonismo que ocupa Archiboldi, un personaje que responde a todas las calidades que Bolaño suele atribuir en ensayos, discursos y entrevistas al escritor de verdad, el testigo que siempre mantiene los ojos abiertos, el perdedor que asume su responsabilidad, y que saca adelante sus proyectos contra viento y marea. Este héroe posmoderno, que siempre opera desde la derrota, encarna la única posibilidad de redención en medio de las imágenes destructivas que pueblan 2666 : la de la literatura como salvavidas en un mundo privado de cualquier forma de razón.

20 ESPINOSA H. (P.), « Secreto y simulacro en 2666 de Roberto Bolaño », art. cit.



Sébastien RUTÉS

Romania* – Université Nancy 2

DU REALISMO MÁGICO AU REALISMO SÁDICO : CADÁVER DE CIUDAD DE JUAN HERNÁNDEZ LUNA

Sur le modèle de *Tabaco para el puma* (1997)¹ dont il est la suite, le roman *Cadáver de ciudad* (2007) présente une structure fragmentée en 5 parties et 75 chapitres imbriqués en 9 séries d'inégale longueur. Si la trame principale (la lutte de plusieurs sectes pour s'approprier le territoire de *Nueva Tenochtitlán*) court sur deux séries de chapitres centrés sur les deux personnages principaux du roman (les 30 chapitres intitulés « De las peripecias de un mago » pour Ezequiel Aguirre et une série de chapitres sans titre numérotés de I à XXIV en chiffres romains pour Constanza), la plupart des autres fils narratifs constituent des analepses explicatives consacrées à certains des éléments moteurs de l'intrigue :

– « Instrucciones para desaparecer un ángel » (1 chapitre dans la première partie) : l'origine du monument de l'Ange de l'Indépendance que le prestidigitateur Aguirre veut faire disparaître comme David Copperfield fit disparaître la statue de la Liberté,

– « Acerca de un Ford V/8 con 127 impactos de balas » (3 chapitres dans les 2 premières parties) : sur l'origine du véhicule (celui de Bonnie et Clyde) qui conduit l'un des personnages (Cuatrocientos) à rejoindre l'histoire,

* Romania : Centre interdisciplinaire de recherche sur les lettres et les cultures françaises et romanes.

1 Voir RUTÉS (S.), « Un appendice mexicain au roman noir : *Tabaco para el puma*, de Juan Hernández Luna », dans PONCE (N.), coord., et CAPLÁN (R.), éd., *Lectures du récit policier hispano-américain*. Angers : Université d'Angers, 2005, p.254 ; p.141-150.

– « Archivo personal » (4 chapitres dans les deuxième et troisième parties) : ce même personnage (Cuatrovientos) collectionne des restes d'enfants sauvages, ces chapitres détaillent sa collection,

– « Mi propia historia » (4 chapitres dans la quatrième partie) : détaille l'origine du sceau de Belzebuth, l'un des deux artefacts centraux dans la lutte des sectes,

– « Aumenta el robo de imágenes religiosas » (1 chapitre dans la troisième partie) : article prétendument tiré du quotidien *El Universal*,

– un chapitre liminaire mentionné dans l'index et constitué d'une seule phrase sans ponctuation, en italique, dont l'énonciation n'est pas clairement attribuée,

– « Amarás el polvo » (7 chapitres sur les 3 premières parties) : il s'agit du texte d'un manuscrit qui constitue le deuxième artefact nécessaire au couronnement du futur maître du territoire de *Nueva Tenochtitlán*.

Ces sept chapitres, tant par leurs thèmes que par leur style, mettent en place un pacte de lecture hypertextuel dont le référent est le réalisme magique latino-américain, comme le confirment certains marqueurs d'inter-textualité et, sans équivoque, Ezequiel Aguirre qui a lu le manuscrit et y voit l'œuvre de « un pinche escritor, de esos que quieren escribir como Juan Rulfo »² ou encore le narrateur hétérodiégétique des chapitres « De las peripecias de un mago » : « Hasta este momento no había encontrado otra cosa más que un relato parecido a lo que pudiera escribir un Alejo Carpentier o un García Márquez trasnochado y medio pedo »³.

Mon propos consistera dans un premier temps à analyser les modalités de la forgerie⁴ que propose Juan Hernández Luna des textes fondateurs du courant réaliste magique, et notamment un possible détournement suggéré dans les citations ci-dessus, avant d'en interroger les fonctions en la mettant en rapport avec l'ensemble du roman.

2 HERNÁNDEZ LUNA (J.), *Cadáver de ciudad*. Mexico : Ediciones B, 2006, 351 p. ; p. 170.

3 *Ibid.*, p. 147.

4 Dans la terminologie de Gérard Genette, il s'agit d'une imitation en mode sérieux, à différencier du pastiche, qui est une imitation en mode ludique (voir GENETTE (G.), *Palimpsestes*. Paris : Seuil, 1982, 376 p.).

Du *realismo mágico*...

Les quarante résurrections de « la abuela » depuis l'origine du monde et ses relations avec les habitants du village qu'elle a fondé, particulièrement ses descendants Constanza et Siempreniño, et le voyageur Cuatrovientos, tel est le sujet du manuscrit, dont le caractère écrit est manifesté par l'italique dans les sept chapitres.

L'anecdote des résurrections de « la abuela » s'inspire originalement de la nouvelle « Las vueltas del sueño »⁵, un récit fortement influencé par Rulfo qui préfigure certaines des thématiques de « Amarás el polvo » : outre la figure de « la abuela » et sa résurrection cyclique, le temps et l'oubli, les relations familiales incestueuses, l'incertitude identitaire et la question de l'indéfinition sexuelle. Au-delà de ce précédent anecdotique, c'est la relation à leur intertexte commun qui construit le pacte de lecture de « Amarás el polvo », intertexte générique plutôt qu'œuvre précise, avec lequel les sept chapitres entretiennent des relations de type hypertextuel et architextuel autour des codes esthétiques, thématiques et narratologiques du réalisme magique.

C'est d'abord la stratégie de confusion des énonciations qui me semble établir un lien, notamment avec *Pedro Páramo* : le narrateur de « Amarás el polvo » varie d'un chapitre à l'autre (« la abuela » pour les chapitre 1 et 5, Constanza pour le 4, Cuatrovientos pour le chapitre 7) et parfois à l'intérieur des chapitres, sans que soit manifesté narrativement le changement énonciatif. Au chapitre 3, « la abuela », délocutée dans les trois premiers paragraphes, prend le relais d'un narrateur non identifié. La substitution, qui a lieu à l'intérieur d'un paragraphe⁶, n'est pas explicitée et se voit encore compliquée par le fait que « la abuela », être asexué et hermaphrodite, parle d'elle au masculin comme au féminin⁷. Dans d'autres cas, le narrateur n'est pas identifiable, comme au début du chapitre 3 ou au chapitre 6, qui ont la particularité de proposer tout deux un récit des origines et qu'on peut imaginer attribuer à Cuatrovientos (sans qu'aucun indice narratologique

5 HERNÁNDEZ LUNA (J.), « Las vueltas del sueño », dans *Crucigrama, Premio Jomar 1988*. Mexico : Instituto Politécnico Nacional, 1990, p. 36-40.

6 HERNÁNDEZ LUNA (J.), *Cadáver de ciudad, op. cit.*, p. 111.

7 Ce qui n'est pas sans rappeler la Dorotea / Doroteo avec laquelle converse dans sa tombe Juan Preciado (RULFO (J.), *Pedro Páramo*. Madrid, Cátedra, 2000 [1955], 191 p. ; p. 121).

ne vienne corroborer l'hypothèse), non seulement parce que son statut de dernier énonciateur du manuscrit en fait un auteur plausible mais aussi du fait de son immortalité. C'est encore le cas du chapitre 2, entièrement dialogué, sans intervention extradiégétique et donc sans attribution, ce qui contribue comme chez Rulfo à créer le doute sur les locuteurs. Dans les chapitres 1 et 4, on retrouve ces dialogues, sans aucun signe graphique pour les différencier du récit : pas de guillemet, pas de tiret ni de deux points, et des retraits en début de paragraphe exactement semblables à ceux du récit, dans une évidente volonté de confusion énonciative qu'il faut interpréter de deux façons : il s'agit d'abord de créer l'illusion d'un narrateur atemporel, éternel et universel pour convertir ce manuscrit en livre saint d'une religion révélée, au rang desquelles veulent s'élever les sectes qui dans le roman se revendiquent du manuscrit de « la abuela », comme l'explique Barrabás : « Así como todas las religiones tienen un libro sagrado, llámese Talmud, libro patriarcal, Biblia, es un libro con las memorias de alguien mítico llamada abuela. La verdadera fundadora de esta cofradía de locos »⁸ ; d'autre part, la confusion des énonciateurs prépare l'indifférenciation des personnages de Constanza et Siempreniño, dont l'union est l'enjeu du manuscrit et qui seront l'objet, dans le reste du roman, de plusieurs réincarnations, toutes marquées par un hermaphrodisme qu'il faut interpréter comme le dernier degré de la confusion identitaire.

À la première phrase du premier chapitre de « Amarás el polvo », « la abuela » se présente ainsi : « Yo soy la abuela, mártir inmaculada y renovada, patrona del recuerdo »⁹, et cette phrase la met en relation avec une autre « abuela », dans « Los funerales de la Mamá Grande », de Gabriel García Márquez, nouvelle qui commence en ces termes : « Esta es, incrédulos del mundo entero, la verídica historia de la Mamá Grande, soberana absoluta del reino de Macondo, que vivió en función de dominio durante 92 años y murió en olor de santidad... »¹⁰. Pouvoir et sainteté réunissent ces figures matriarcales dont les deux récits racontent la fin dernière, ainsi que de nombreux autres motifs qui caractérisent aussi, toujours chez García Márquez, « la abuela desalmada » de « La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y su abuela desalmada » ou encore

8 HERNÁNDEZ LUNA (J.), *Cadáver de ciudad*, op. cit., p. 236.

9 *Ibid.*, p. 39.

10 GARCÍA MÁRQUEZ (G.), « Los funerales de la Mamá Grande ». Barcelona : Debolsillo, 2007 [1962], 167 p. ; p. 141.

Pilar Ternera et Úrsula Iguarán dans *Cien años de soledad*. Créatrice de toute vie ¹¹, la « abuela » s'identifie, en plus du village qu'elle a fondé, avec l'Histoire qu'elle a accompagnée et déterminée ¹². Grand-mère universelle, de fait plus que de droit car elle est stérile comme l'était la *Mamá Grande*, elle est comme Úrsula Iguarán garante du temps et de la mémoire, « patrona del recuerdo », non pas seulement d'une lignée mais de l'humanité, dont elle réactualise à chacune de ses quarante résurrections l'origine mythique dans la temporalité cyclique – caractéristique du réalisme magique – d'une Histoire qui n'aura aucune fin tant que « la abuela » n'aura pas décidé la fertilité de la Terre – à laquelle l'assimile donc sa propre stérilité – et de sa descendance ¹³. Ancêtre vénérée à l'instar de la *Mamá Grande*, elle est la dépositaire des savoirs hermétiques ¹⁴ qui expliquent le monde et justifient sa sainteté. Elle connaît, comme Pilar Ternera, les arcanes de la cartomancie, elle sait lire les présages et, comme Úrsula Iguarán, prédit l'approche de sa propre mort ¹⁵. Enfin, c'est la tyrannie qu'elle exerce sur ses proches qui l'assimile notamment à la « abuela desalmada » d'Eréndira : « vamos a que me peines [...] péiname como la otra vez, trenza los cabellos de tal forma que no se contradigan ni se mezclen » ¹⁶, ordonne-t-elle à Constanza, alors qu'Eréndira, « le desenredó el cabello [a su abuela]

11 HERNÁNDEZ LUNA (J.), *Cadáver de ciudad*, *op. cit.*, p. 174 : « ordenó que el acto de respirar fuera el primero y el último del hombre. »

12 *Ibid.*, p. 174 : « aconsejó a Moisés romper dos de las cuatro tablas y acompañó a Quetzalcóatl mientras lloraba iridiscente. »

13 *Ibid.*, p. 111 : « Ahora, siglos después, la Abuela sigue revisando los aldabones de su alcoba y continúa escribiendo que nadie sucumbirá hasta que ella no muera en definitiva. Esta es palabra mía; nadie morirá si no muero yo primero, ninguno de mis hijos será santo varón o piadosa doncella, ni Constanza ni Siempreño me darán descendencia. ¡Sentencio! Y a quien se oponga el olvido lo perseguirá hasta arrancarle la casta y la cepa, hasta apergollarlo cual bestia para que no contradiga mi mandato de ser estéril como esta tierra. »

14 *Ibid.*, p. 173 : « sus enseñanzas serían veneradas. Sus descendientes atestiguaríamos de cómo ella – siglos antes de que los glaciares dejaran sombra sin fortuna y agua despierta como ojo de muerto – siempre había sabido que los soles en un principio fueron varios y de cómo éstos pasearon por las llanuras, dejando hombres grandes y semillas diminutas entre surcos y helechos... »

15 *Ibid.*, p. 176 : « esa fue la forma en que la abuela supo su destino, el de nosotros, el de este pueblo ahora cenizas. »

16 *Ibid.*, p. 42.

hebra por hebra, se lo perfumó y se lo peinó »¹⁷. Rituel de soumission moins cruel que celui qui consiste, pour ces diverses « abuelas », à pousser leur petite-fille dans les lits des hommes : Eréndira prostituée et Constanza poussée vers Siempreniño : « Constanza, sigue mi consejo, dile a Siempreniño que te fornique, que te atornille y te culipronte para que dejes esa cara de perrita caliente »¹⁸ ou « anda, vete a hacer otro quehacer y ahora que vuelva Siempreniño le dices que te descoyunte y si no lo gozas vienes y te enseño cómo, nomás eso faltaba »¹⁹. D'autant plus que dans ce cas-là, c'est à l'inceste qu'elle pousse ceux qu'elle nomme ses enfants, comme la Mamá Grande dont « la rigidez matriarcal [...] había cercado su fortuna y su apellido con una alambrada sacramental, dentro de la cual los tíos se casaban con las hijas de las sobrinas, y los primos con las tías, y los hermanos con las cuñadas »²⁰.

Cet absolutisme de « la abuela » n'est pas sans rappeler *Pedro Páramo* : lorsqu'elle humilie le « padre Maduro » qui lui voue une adoration sacrilège²¹ empreinte de terreur et achète d'une obole sa bénédiction sur ses abus de pouvoir²², elle est pareille à l'hacendado de Rulfo qui achetait la complicité désespérée du « padre Rentería »²³, de même que lorsqu'elle affiche son mépris pour les familles déshonorées par Siempreniño, qu'elle achète, comme Pedro Páramo achète le silence de ceux que son fils, Miguel Páramo, a offensés²⁴. Au delà de la figure du cacique exerçant un

17 GARCÍA MÁRQUEZ (G.), « La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y su abuela desalmada ». Madrid : Alfaguara, 1979 [1972], 206 p. ; p. 124.

18 HERNÁNDEZ LUNA (J.), *Cadáver de ciudad*, op. cit., p. 43.

19 *Ibid.*, p. 44.

20 GARCÍA MÁRQUEZ (G.), « Los funerales de la Mamá Grande ». Barcelona : Debolsillo, 2007 [1962], 167 p. ; p. 143

21 « No se apene, levante la cara, le permito mirarme a los ojos » (HERNÁNDEZ LUNA (J.), *Cadáver de ciudad*, op. cit., p. 79) lui dit-elle, et le curé de remercier « la abuela » pour l'honneur qu'elle lui fait...

22 HERNÁNDEZ LUNA (J.), *Cadáver de ciudad*, op. cit., p. 80 : « Ande, tome estas monedas para que me compre unas indulgencias en su cielo. »

23 RULFO (J.), *Pedro Páramo*. Madrid, Cátedra, 2000 [1955], 191 p. ; p. 88 : « Puso sobre el reclinatorio un puño de monedas de oro y se levantó : reciba esto como una limosna para su iglesia. »

24 HERNÁNDEZ LUNA (J.), *Cadáver de ciudad*, op. cit., p. 80 : « Dígale a los Villareal que si gustan tomar unos costales de maíz o frijol para reparar el daño, pueden hacerlo » ou p. 81 : « Apunta cuántos son y que firmen un recibo donde conste que la virginidad de

pouvoir tyrannique sur ceux qui lui vouent une obéissance presque sacrée, c'est le village de Comala qui est convoqué par le pastiche, à travers les champs lexicaux du vent, de la poussière et du déluge, lesquels sont présents chez García Márquez, dans la plupart des textes de Macondo. Il semble d'ailleurs évident que la maison de « la abuela » dans *Cadáver de ciudad* s'inspire de la maison des Buendía, notamment dans ses périodes de décadence : « las macetas vacías y rotas »²⁵ rappellent celles qu'Aureliano Segundo brise à la fin du roman, « el piano de cola devorado por la rémora del sueño »²⁶ la pianola de Pietro Crespi devenue « espectro de la pianola amortajada con una sábana blanca »²⁷ et la description générale de la demeure, avec ses « vigas desnudas que sostienen techos apollillados y húmedos por la sal que ha venido con la peste y las mierdas de los cerdos que siguen apilándose en la cocina, como si los mismos animales rehusaran cagar en otro lado »²⁸ semble écrite pour la maison abandonnée, lorsque seul Auréliano subsiste de la lignée des Buendía²⁹.

C'est que les sept chapitres de « Amarás el polvo » décrivent la dernière résurrection de « la abuela », c'est-à-dire la fin d'un cycle de quarante résurrections interrompues par des morts de quarante jours, et le début d'un autre, la continuité cyclique étant assurée par le personnage de Cuatrovientos. Encore plus que dans les exemples précédents, la relation de Cuatrovientos au Melquíades de *Cien años de soledad* est évidente, et pas seulement au niveau de la description physique³⁰. Venant chaque année

Carmelita Villareal está saldada ». Et chez Rulfo : « Esa mujer que vino ayer a llorar aquí, alegando que el hijo de usted le había matado al marido, estaba de a tiro desconsolada [...] Le ofrecí cincuenta hectolitros de maíz para que se olvidara del asunto » (RULFO (J.), *Pedro Páramo*. Madrid, Cátedra, 2000 [1955], 191 p. ; p. 127).

25 HERNÁNDEZ LUNA (J.), *Cadáver de ciudad*, *op. cit.*, p. 40.

26 *Ibid.*

27 GARCÍA MÁRQUEZ (G.), *Cien años de soledad*. Barcelona : Debolsillo, 2007 [1967], 495 p. ; p. 204.

28 HERNÁNDEZ LUNA (J.), *Cadáver de ciudad*, *op. cit.*, p. 40.

29 Les pages que García Márquez consacre à la description du palais dans *El otoño del patriarca* pourraient aussi être évoquées dans le cas de cet hypertexte.

30 Cuatrovientos : « inconfundible personaje siempre vestido con levita negra y sombrero de ala doble con su pipa colgando entre los labios » (HERNÁNDEZ LUNA (J.), *Cadáver de ciudad*, *op. cit.*, p. 127). Melquíades : « era un hombre lúgubre, envuelto en un aura triste, con una mirada asiática que parecía conocer el otro lado de las cosas. Usaba un sombrero grande y negro, como las alas extendidas de un cuervo, y un chaleco de

vendre les marchandises – « libros, escaramuzas, artefactos, usurtos, arpectos, trésbicos, distílicos, polichinelas, arneses, cartañas y sostelicios conseguidos en batallas miles por tierras a las que era necesario cruzar un tramo grande de agua para visitarlas »³¹ – qu'il a glané autour du monde, comme les « inventos » des gitans de Melquíades, et qu'il transporte sur quatre ânes blancs, Cuatrovientos est surtout une figure de la création littéraire, inventeur d'histoires merveilleuses³² qu'il raconte à « la abuela » et auteur plausible du manuscrit de « Amarás el polvo. » En cela, Cuatrovientos joue le même rôle que Melquíades, dont les parchemins magiques, finalement déchiffrés par Aureliano Babilonia à la fin de *Cien años de soledad*, sont associés au sort de la lignée des Buendía, dont ils sont la chronique et dont ils marquent la fin « como en un espejo hablado »³³. Le manuscrit de Cuatrovientos, comme les parchemins de Melquíades, décrit la fin d'un cycle non pas de cent ans mais de quarante résurrections, et composé d'autres cycles faits de répétitions et de renaissances, comme Úrsula Iguarán le remarquait : « es como si el tiempo diera vueltas en redondo y hubieramos vuelto al principio »³⁴. Mais la grande

terciopelo patinado por el verdín de los siglos » (GARCÍA MÁRQUEZ (G.), *Cien años de soledad*. Barcelona : Debolsillo, 2007 [1967], 495 p. ; p. 14).

- 31 Il faut noter le recours aux néologismes, caractéristiques du réalisme magique, pour renforcer l'atmosphère de mystère ésotérique, que corroborent les allusions aux savoirs hermétiques médiévaux. Notamment, comme Melquíades et le « laboratorio de alquimia » qu'il offre à José Arcadio Buendía (GARCÍA MÁRQUEZ (G.), *Cien años de soledad*. Barcelona : Debolsillo, 2007 [1967], 495 p. ; p. 14), les composantes alchimiques, pour la plupart imaginaires, dont se sert « la abuela » : « Era también el único que podía conseguirle hojas de almoradujé, dracmas de teca, mercurio sidérico o los granos de pirlitero que tomados con vino blanco curan el mal de piedra.. » (HERNÁNDEZ LUNA (J.), *Cadáver de ciudad*, *op. cit.*, p. 128).
- 32 « Usted me espera cada año para platicarle las historias que invento. O no creerá que es verdad la historia de la leprosa que me hizo el amor mientras compartíamos camarote en un buque de Londres a Sans Souci; o sobre la mulata que diseñó mis tatuajes pielespaldados; o mi osadía para conseguir el camafeo regalado por Felipe IV a una bella dama de Palermo y que llevo conmigo; o la historia de mis pasos sonando a enfermedad inédita bajo los muros de San Marcos mientras majestuosos caballos de piedra me miran con lástima... » (HERNÁNDEZ LUNA (J.), *Cadáver de ciudad*, *op. cit.*, p. 130).
- 33 GARCÍA MÁRQUEZ (G.), *Cien años de soledad*. Barcelona : Debolsillo, 2007 [1967], 495 p. ; p. 495.
- 34 *Ibid.*, p. 236.

différence de *Cadáver de ciudad* avec le roman de García Márquez tient à ce que l'achèvement du cycle décrit par le manuscrit de Cuatrovientos-Melquíades n'est pas fin dernière, mais ouvre un nouveau cycle : « Ya no resucitaré. Por eso quiero que prolongues mi sangre »³⁵ confie « la abuela » à Cuatroviento, qui s'exécute par l'écrit mais aussi, personnage immortel, en établissant une continuité entre le temps de l'origine, devenu mythique, et la modernité.

...au *realismo sádico* !

Or le changement de cycle va se caractériser chez Luna par le passage du rural à l'urbain et du merveilleux caractéristique du réalisme magique à un fantastique marqué par le satanisme et le gothisme. Cette évolution prendra la forme d'une corruption, d'une dégradation que symbolise Cuatrovientos, seul personnage à établir, de par son immortalité un lien direct entre les deux temporalités, c'est-à-dire les sept chapitres de « Amarás el polvo » et le récit premier de *Cadáver de ciudad* : le Melquíades qui apparaissait les jours de fêtes, ses ânes blancs fabuleux, « adornados, perfumados, peinados »³⁶, chargés de mystères, « astillas de la Santa cruz original »³⁷ et le très borgésien livre dont les pages qu'on arrache réapparaissent si l'on s'en sert pour écrire des messages amoureux, est devenu un brocanteur ambulante qui va, de village en village, dans une vieille Ford et rachète des vieilleries : « señora, señor, señorita, si usted tieneeeene algún cachivache, alguna cosa vieja, un utensilio que le estorba o ya no quiera porque no hay lugar en su casa... veeeeenga a este carro de sonido y hagamos trato. Ofreeeeezco buen precio y cortesía... »³⁸ Le chiffonnier comme forme moderne de l'explorateur des temps mythiques...

Quant à Constanza, la jeune Eréndira réincarnée grâce à la protection de Cuatrovientos dans le corps du narrateur masculin des chapitres numérotés de I à XXIV est devenue un pervers tueur en série qui décrit crûment, dans les XII premiers chapitres, ses meurtres sadiques, avant de se réincarner une dernière fois en hermaphrodite. La continuité avec le

35 HERNÁNDEZ LUNA (J.), *Cadáver de ciudad*, op. cit., p. 241.

36 *Ibid.*, p. 128.

37 *Ibid.*, p. 128.

38 *Ibid.*, p. 152.

temps du mythe tient à ce que, dans ce cas, le nouvel avatar de Constanza est professeur de littérature et cite à plusieurs reprises Augusto Roa Bastos, Mario Vargas Llosa, Gabriel García Márquez, Alejo Carpentier ou Miguel Ángel Asturias³⁹. Il fait aussi allusion à Carlos Fuentes, référence d'autant plus intéressante qu'Hernández Luna procède au début du roman à un pastiche d'un des textes les plus connus de l'auteur mexicain, à la fin du premier fragment de *La región más transparente*, lorsque Ixca Cienfuegos accumule les métaphores pour décrire la ville. Au passage, la paronomase Cienfuegos / Cuatrocaminos assimile clairement les deux personnages comme « guardianes »⁴⁰ du passé, garants de la persistance dans la modernité du temps mythique, Cuatrocaminos étant celui que « la abuela » charge de faire se réincarner éternellement Constanza et Siempreniño. Le nouveau pastiche de Luna mérite analyse :

Ezequiel miraba la ciudad como un ser vengativo, rencoroso. Siempre le había parecido que ésta tenía algo personal contra él y lo quería cobrar en ese momento. Le maravillaba que pudiera existir semejante sitio, como una boca monstruosa con dientes de acero dispuestos a triturar.

Bajo sus coladeras existía una guerra bacteriológica de los Hijos de Sánchez contra la Gente Pepsi. En ella convivían caballeros del Santo Sepulcro y criaturas mutantes, seres entre la neosicodelia y el ácido que llegaba del norte, seres mitad proteo, mitad zoológico. Ciudad cabrona, poca madre, hija de la chingada, pesadilla relatada por un loco olvidado en los separos de la judicial, vela de cripta sostenida en huesos frescos aún envueltos en cartílagos, ciudad cubierta por la bruma de los anuncios de neón, vómitos artificiales, plástico reciclado, cábales de bruja que se divertía narrando violaciones y destazamientos, ciudadanos a media noche conducidos a separos clandestinos, territorio donde las borracheras terminaban en la Procuraduría, ciudad ligera de ropas, donde sus mujeres eran violadas, ciudad jodida, miserable, coqueta, solitaria, gris, risueña, absurda...⁴¹

39 *Ibid.*, p. 87.

40 C'est ainsi qu'est qualifié Ixca dans la liste des personnages de *La región más transparente* (FUENTES (C.), *La región más transparente*. Madrid : Cátedra, 1998 [1958], 565 p. ; p. 142).

41 HERNÁNDEZ LUNA (J.), *Cadáver de ciudad*, *op. cit.*, p. 45. Le texte auquel Hernández Luna fait référence est le suivant (FUENTES (C.), *La región más transparente*. Madrid : Cátedra, 1998 [1958], 565 p. ; p. 146-147) : « Ven, déjate caer conmigo en la cicatriz lunar de nuestra ciudad, ciudad puñado de alcantarillas, ciudad cristal de vahos y escarcha mineral, ciudad presencia de todos nuestros olvidos, ciudad de acantilados carnívoros, ciudad dolor inmóvil, ciudad de la brevedad inmensa, ciudad del sol detenido, ciudad de calcinaciones largas, ciudad a fuego lento, ciudad con el agua al cuello, ciudad del letargo pícaro, ciudad de los nervios negros, ciudad de los tres ombligos, ciudad de la risa gualda, ciudad del hedor torcido, ciudad rígida entre el aire y

Comme chez Fuentes, la ville est vécue chez Hernández Luna sur le mode d'un conflit identitaire entre mémoire et modernité, entre passé et présent (comme l'a montré notre étude des cycles historiques), entre identité traditionnelle (« los hijos de Sánchez », en référence à l'ouvrage de l'anthropologue Oscar Lewis) et acculturation imposée par le néo-impérialisme économique (« la gente Pepsi »). Cette guerre pour l'identité dans une ville qui appartient à la fois au premier et au tiers-monde⁴², a pour conséquence une fracture de l'identité intime des « seres entre », des « seres mitad », tirillés entre deux personnalités dont l'une est de plus protéiforme (« seres mitad proteo »). Êtres multiples, à l'identité fractionnée, « criaturas mutantes », c'est-à-dire dont la modernité modifie le patrimoine génétique autant que culturel, êtres monstrueux en définitive, mi-hommes et mi-animaux (« mitad zoológico »), comme le Minotaure errant dans le labyrinthe de la ville. La ville, comme chez Fuentes (« ciudad carnívora ») est dévoratrice d'humanité, destructrice et mortifère. Ville criminogène – assassinats, viols, raptés... – devenue cadavre à force de se construire sur l'amoncellement historique des cadavres, territoire non plus du magique et du merveilleux mais du cauchemar, de l'horreur et de la

los gusanos, ciudad vieja en las luces, vieja ciudad en su cuna de aves agoreras, ciudad nueva junto al polvo esculpido, ciudad a la vela del cielo gigante, ciudad de barnices oscuros y pedrería, ciudad bajo el lodo esplendente, ciudad de víscera y cuerdas, ciudad de la derrota violada (la que no pudimos amamantar a la luz, la derrota secreta), ciudad del tianguis sumiso, carne de tinaja, ciudad reflexión de la furia, ciudad del fracaso ansiado, ciudad en tempestad de cúpulas, ciudad abrevadero de las fauces rígidas del hermano empapado de sed y costras, ciudad tejida en la amnesia, resurrección de infancias, encarnación de pluma, ciudad perro, ciudad famélica, suntuosa villa, ciudad lepra y cólera, hundida ciudad. Tuna incandescente. Águila sin alas. Serpiente de estrellas. Aquí nos tocó. Qué le vamos a hacer ».

- 42 C'est ce qu'expliquait Paco Ignacio Taibo, auteur proche de Juan Hernández Luna : « Il y a un jeu constant entre les deux apparences du Mexique. C'est un pays du premier et du tiers-monde combinés. Toute tentative pour en faire uniquement un pays du tiers-monde serait une erreur. Ce serait ne pas le comprendre. À l'inverse, vouloir le convertir en un pays du premier-monde, sans sa composante tiers-mondiste, est absurde. La caractéristique essentielle de la culture urbaine mexicaine, c'est sa double composition. L'incroyable proximité avec ce qui est en train de se produire dans les métropoles du premier-monde, et simultanément avec les abîmes de l'horreur et de la dégradation du tiers-monde, en même temps qu'avec sa spontanéité, sa grâce, sa capacité de résistance, ses cultures profondes qui ailleurs sont tellement diluées. » Voir RUTÉS (S.), « Raconter l'aventure, l'aventure de raconter », dans *Temps noir*. Nantes : Joseph K., n° 9, 2005, p.159-187, p. 172.

sorcellerie (« cripta »), parce qu'elle est la ville artificielle où l'identité véritable s'est dissoute dans le mensonge du « plástico » et des « neones »...

Il semble évident que pour Hernández Luna, c'est cette urbanité destructrice d'une capitale mille fois théorisée en ce sens, notamment dans le roman noir⁴³, qui est coupable de la corruption du magique, dans la réalité mais aussi en littérature, car sa définition de México DF est avant tout celle d'une ville racontée : « pesadilla relatada por un loco olvidado en los separos de la judicial » et surtout « cábalas de bruja que se divertía narrando violaciones y destazamientos ». Cette « bruja », c'est évidemment Constanza, qui narre, sous son identité masculine, les assassinats, viols, tortures et profanations qu'elle commet, puis sous son identité féminine de future reine de *Nueva Tenochtitlán*, ses meurtres rituels et sa dépravation sexuelle (en particulier sa nécrophilie...). Les motifs du sang, du sexe et de la putréfaction saturent son récit autodiégétique jusqu'à l'écoeurement (Hernández Luna se délecte de descriptions *gore* de viols, découpages de cadavre, scènes de nécrophilie, de zoophilie, d'automutilations et autres actes de sadisme qui expliquent le titre de ce travail) au fur et à mesure que le satanique, cette forme du magique dépravée par la ville, contamine l'ensemble du roman.

43 Qu'il suffise de se souvenir que Paco Ignacio Taibo a lui aussi procédé dans *Que todo es imposible* à un pastiche du texte fondateur de Fuentes : « Ciudad de ciudadanos invisibles, de males inexistentes, que nunca eran ratificados por la información pública o por la estadística. Ciudad en la que sobrevivíamos sólo gracias al sacrosanto recurso del rumor, que nos reconoce y nos permite la subsistencia. Ciudad de 20 millones que sólo son 8 en los censos, 14 en estadísticas, 21 en el rumor popular. Ciudad disco duro jodido, floppy defectuoso, goma de borrar inmensa, papel carbón colocado al revés. Ciudad de fantasmas sin nombre y fanteches todoexistentes. Ciudad de ausentes y desaparecidos que reaparecían después de haberse vuelto inocuos en las placas de las calles o en los artículos del Excelsior o El Nacional, previa cobrada de beca. Ciudad de fantasmas que salían de la vida y retomaban difuntos trabajando en Solidaridad. Ciudad maldita donde sólo el 6 % lee libros (y ni me pregunto a mí misma la mierda que leía la mayoría : *Las mujeres que aman demasiado, Los hombres que no la hacen, Manual de plantas medicinales criadas en macetas de azotea, Método kung fu para hacer huevos moluteños*). Ciudad maldita de sirvientas bilingües que no se atreven a cantar, ni siquiera bajito, en su dialecto original ; ciudad negada, invadida por cínicos y tristes, por mamones y verdugos. » (TAIBO II (P. I.), *Que todo es imposible*. Tafalla : Txalaparta, 1998, 121 p. ; p. 35).

En effet, la ville semble dans *Cadáver de ciudad* prise d'un délire mystique qui n'épargne personne, comme si les sectes offraient un dernier refuge identitaire assujéti à l'illusion d'un pouvoir secret à ceux que la ville a broyés et arrachés à leur origine. Folie mystique new-age, quête identitaire de la mythique *Nueva Tenochtitlán*, vestige d'un pouvoir et d'un ordre disparus, délire messianique et millénariste, le roman compile le fatras des croyances et des doctrines qui ont proliféré dans l'espace de l'indéfinition identitaire urbain : Barrabás, le garçon de café de *Tabaco para el puma*, est devenu « Alajim, maestro en ciencias ocultas »⁴⁴, le voisin de Constanza, un simple d'esprit, est « Ignacio el mártir »⁴⁵, apôtre d'une apocalypse sans doute urbaine, la secte des « Dedos de Dios » donne dans la satanisme autant que dans la pornographie dure et la drogue, les fanatiques de « la abuela » et leurs sacrifices orgiaques, la magie noire du grand-père de Zenaida, adepte de Belzébuth... Telle est la corruption du merveilleux dans la ville, qui conduit en littérature à la substitution du réalisme magique obsolète par le réalisme sadique.

Son titre ne laisse pas le moindre doute, *Cadáver de ciudad* est un roman sur la ville. Juan Hernández Luna vient du courant *neopolicíaco*, qui dans le sillage du *hard-boiled* nord-américain en a fait son thème de prédilection et le cœur de sa réflexion. Mais son approche est cette fois différente : de la même façon qu'Ezequiel Aguirre est au début du roman exilé loin de la ville dans un village de Basse-Californie nommé *Rincón Delirio*, un nom digne du réalisme magique, c'est en procédant à la transposition de ce genre rural (au sens de non-urbain) dans l'espace de la ville qu'Hernández Luna met au jour la réalité de celle-ci. Espace de la corruption de l'humain, elle l'est aussi de la corruption des genres littéraires traditionnels, en particulier du réalisme magique, que Luna mêle d'éléments de terreur urbaine – un genre auquel appartient son roman *Yodo* –, de culture punk et surtout gothique – dans la mouvance de romanciers de sa génération, comme Gerardo Porcayo ou José Luis Zárate –, de culture urbaine new-age (mysticisme, drogue, pornographie...) et même de fantastique, dès lors que la naturalité de la coexistence du réel et du surnaturel dans le réalisme magique est remise en cause, notamment quand Ezequiel Aguirre se transforme en tigre, lors d'un combat final contre

44 HERNÁNDEZ LUNA (J.), *Cadáver de ciudad*, op. cit., p. 46.

45 *Ibid.*, p. 54.

l'ange démoniaque créé par Cuatrovientos. Si *Tabaco para el puma*, dans lequel la seule magie consistait en d'innocentes illusions du prestidigitateur Ezequiel Aguirre, était un roman marqué par la fragmentation narrative, *Cadáver de ciudad* convertit cette forme éclatée en une réflexion sur l'éclatement social et urbain, ainsi que la fusion des genres. Roman hermaphrodite, roman monstrueux, roman de l'alchimie des simples, de l'alambic duquel naît l'alliage impur d'un genre mêlé, pour reprendre en métaphore certaines de ses thématiques, *Cadáver de ciudad* impose une approche des genres littéraires qui est finalement à l'image de la société qu'il décrit.



Françoise MOULIN CIVIL

GRIHAL-CICC* – Université de Cergy-Pontoise

**QUAND LE LOUP SORT DU BOIS...
DE LA NOUVELLE DE SENEL PAZ AU FILM *FRESA Y CHOCOLATE*
DE TOMÁS GUTIÉRREZ ALEA**

*Yo me planteé el trabajo como una reescritura.
Jamás abrí el cuento para escribir el guión.*
Senel Paz ¹

On pourrait dire de cette communication qu'elle est liée à une double circonstance. En effet, d'un côté elle prétend interroger la vaste question de la réécriture sous l'angle des modèles décentrés, répondant ainsi à l'invitation du colloque ; d'un autre côté, elle s'inscrit dans une réflexion en cours, autant individuelle que collective, menée cette année avec mes étudiants de CAPES sur *Fresa y chocolate*, film de Tomás Gutiérrez Alea, sorti en 1993. Autant le dire d'emblée, je ne suis spécialiste ni du cinéma d'Alea ni du cinéma tout court. C'est par conséquent moins sur l'objet visuel, sur la production d'images ou sur les mouvements de caméra que porteront mes commentaires que sur la façon dont s'opère le passage, le transfert entre un objet de départ (une nouvelle de Senel Paz ou plutôt deux), relayé par un ensemble significatif et complexe (les versions d'un scénario dont le moins que l'on puisse dire c'est qu'il fut écrit et réécrit) et, enfin, un objet d'arrivée (le film de Tomás Gutiérrez Alea).

* GRIHAL-CICC : Groupe Interdisciplinaire sur les Antilles Hispaniques et l'Amérique Latine – Civilisations et identités culturelles comparées des sociétés européennes et occidentales.

1 Cité par CAMPA MARCÉ (C.), *Tomás Gutiérrez Alea y Juan Carlos Tabío. Fresa y chocolate. Estudio crítico*. Barcelone : Paidós, 146 p. ; p. 76.

Autant le dire aussi : il n'entre pas dans mes intentions de me livrer ici à un inventaire exhaustif des coïncidences ou des divergences entre ces différents objets – même si je me référerai à telle occurrence ou à telle autre pour illustrer mon propos –, préférant essayer de mesurer qualitativement les effets de l'écart et peut-être même en cerner et en comprendre le sens tout autant que les implications, que celles-ci soient d'ordre esthétique, idéologique ou même axiologique.

On a pu lire ici et là que le cinéma de Tomás Gutiérrez Alea était un cinéma littéraire, ou en tout cas lié à la littérature. La raison en est certes d'abord numérique : 6 de ses 12 longs-métrages sont en effet des « adaptations » ou des transpositions de textes littéraires. Il ne faudrait pas négliger pour autant une raison plus essentielle, plus radicale, au sens étymologique du terme, une raison qui tient en ceci : l'image verbale – fût-elle une suite de mots inorganisés ou, au contraire, un scénario construit et balisé – constitue, je crois, un préalable obligé à l'image visuelle. C'est d'autant plus avéré que, on le sent bien, la littérature est, chez Gutiérrez Alea et, tout particulièrement dans *Fresa y chocolate*, un terrain fertile et labouré. La trame intertextuelle qui parcourt le film, saturée de références, en apporte la preuve.

Au départ, donc, de l'aventure cinématographique de *Fresa y chocolate*, deux textes de l'écrivain et scénariste cubain Senel Paz. Tout d'abord, il y a ce récit relativement bref de 1981, intitulé « No le digas que la quieres » qui présente un double intérêt : mettre en scène pour la première fois le personnage de David, appelé d'ailleurs à devenir récurrent dans la production narrative et scénaristique de Paz² ; ensuite, fournir au film, tout en la remaniant substantiellement, une séquence non négligeable puisqu'il s'agit ni plus ni moins de la séquence d'ouverture : à savoir le rendez-vous clandestin de Vivian et David dans un hôtel, rencontre qui se solde par une initiation sexuelle frustrée et une scène dans laquelle une partie de la critique a vu le signe manifeste, quoique implicite, de la possible homosexualité du personnage masculin. J'aurai l'occasion de revenir sur ce point. L'on s'intéressera plutôt ici au second texte-source, de fait le plus connu : une nouvelle publiée en 1990 par Senel Paz à qui le succès de ce

2 Voir *Una novia para David* (1985) d'Orlando Rojas et *Adorables mentiras* (1991) de Gerardo Chijona.

texte, construit tout en tension, apporte une manière de consécration. On dira, pour aller vite, que la nouvelle, sans succomber aussi facilement aux sirènes de l'opportunisme (comme le reproche en a été fait à Senel Paz) s'inscrit néanmoins dans l'air du temps. Entendre celui qui commence à souffler à Cuba dès la fin des années 80 et que la « Période spéciale en temps de paix » officialise en quelque sorte dans toute son ambiguïté : le décret instauré de la rigueur et de l'austérité, qui désormais va régir la vie quotidienne du Cubain de la rue, s'assortit, dans les domaines littéraire et artistique, d'un débridement et d'une liberté de ton qui tranchent notablement avec la période précédente. D'une certaine façon, si la nouvelle de Senel Paz marque un virage dans l'œuvre d'un auteur jusque là relativement discret, elle inaugure symboliquement une ère « spéciale » de la création littéraire, plus critique, plus dérangeante, plus transgressive. Quoi qu'il en soit, la nouvelle est doublement primée : en 1990, elle est couronnée par le prix « Juan Rulfo », attribué conjointement par Radio France Internationale et le Centre Culturel du Mexique à Paris puis, en 1992, à Cuba, par le Prix de la Critique. Ce décalage entre un prix international et un prix national n'est pas pour surprendre : le contenu de la nouvelle n'était pas forcément en phase avec la ligne officielle. Dès le titre, d'ailleurs, l'ironie pointe sous une triade de symboles qui, disons-le, sont assez peu subtils : *El lobo, el bosque y el hombre nuevo*... dont je rappelle qu'au final, au seuil du film, s'ils ne perdent rien en poids métaphorique, se fondent dans un binôme sans doute plus attractif et plus commercial : *Fresa y chocolate*, devenu, par un amusant retour des choses, le nouveau titre de la nouvelle dans certaines rééditions espagnoles plus récentes, une réécriture inattendue. Mais revenons à ce loup, à ce bois et à cet homme nouveau qui renvoient, de façon assez claire, me semble-t-il, au triangle protagoniste : deux hommes, Diego (homosexuel dissident dans le rôle du loup) et David (jeune communiste, incarnation réussie de l'homme nouveau) ; puis un lieu scénique, la *guarida*, le bois-refuge où vit Diego, lieu de danger mais aussi, bien sûr, d'attraction et de séduction. Qui du loup ou de l'homme nouveau gagnera la bataille ? C'est là, dit de façon simpliste, tout l'enjeu du récit. Celui-ci, mené à la première personne, par le narrateur-protagoniste, David, expose un point de vue subjectif sur les autres et les événements. Conçue comme une histoire rétrospective (l'anecdote initiale déclenche en effet une classique réminiscence), alternant récit, dialogues et monologues internes, la nouvelle déroule une série d'épisodes qui se confondent avec l'histoire progressive de la

rencontre et de l'amitié de deux hommes qu'*a priori* tout sépare : leur appartenance sociale, leur engagement politico-idéologique et leur préférence sexuelle. À l'instar des contes et fables traditionnels, le loup (ou en tout cas le personnage qui en tient lieu) tente de séduire sa victime, de l'attirer dans sa tanière. L'apprivoisement – comme l'a très bien montré Nancy Berthier³ – est à entendre comme une initiation, un apprentissage sensuel, sentimental, culturel, etc. À cet égard, le récit recèle un nombre impressionnant de références littéraires, cubaines et étrangères, qui configurent un panthéon érudit auquel Diego, généreux homme de culture, donnera accès à David.

Le scénario, contrairement à la nouvelle, est une œuvre collective puisqu'il fut écrit par le propre Senel Paz, Tomás Gutiérrez Alea et une dialoguiste, Gilda Santana. On n'y retrouve pas non plus le caractère unique du texte littéraire puisqu'il a existé jusqu'à 11 versions du scénario. La sixième version, intitulée *Enemigo rumor* – citation explicite du titre d'un célèbre recueil de poèmes de José Lezama Lima, au demeurant personnage-clé de la nouvelle, du scénario et du film – est celle qui gagne le Prix du meilleur scénario en 1992 au Festival de Cinéma Latino-américain de La Havane. La dernière version est celle qui nous est connue et constitue à elle seule une curiosité : elle ne fut en effet publiée qu'en 1994 dans la revue espagnole *Viridiana*, soit un an après la sortie du film. Ce scénario publié postérieurement est précédé d'une préface signée par Senel Paz. Celle-ci est constituée d'abord d'une série de remerciements, adressés bien sûr à Alea et à Santana mais aussi à Antón Arrufat (dramaturge), Juan Carlos Tabío (co-réalisateur de *Fresa y chocolate*), Rine Leal (critique théâtral), Humberto Arenal (écrivain) et Rebeca Chávez, ce qui renforce l'idée d'une œuvre collective où le modèle initial est forcément perturbé ; elle contient ensuite une *aclaración*, une mise au point, qui ne manque pas d'éclairer le projet, de définir ce qu'est un scénario pour un film et de souligner la liberté que garde un film par rapport au scénario :

Éste no es el « guión de la película », que sólo podría ser tomado de ella, la cual no existía en el momento en que decidimos publicar el texto. Es el guión entregado por el guionista al director como versión última de su trabajo. Como sabemos, el guión es únicamente el punto de partida para la película, y pocos le conceden un valor en sí mismo. Ya se ha dicho, y comparto este criterio, que lo que importa es la película, la

3 Par exemple dans BERTHIER (N.), *Tomás Gutiérrez Alea et la révolution cubaine*. Paris : Cerf-Corlet, 2005, 200 p.

cual es la interpretación y puesta en escena del director respecto al guión a través de un trabajo necesariamente creador y transformador que él realiza junto a su equipo (actores, director de fotografía, músico, el propio guionista, etc.). Pero el guión, ya dijimos, fue el punto de partida⁴.

Il apparaît, bien sûr, un certain nombre de points communs entre les deux textes et le film : l'importance des lieux et leur théâtralisation (*Coppelia*, la *guarida*), l'alternance symbolique des espaces clos et des espaces ouverts, les paysages urbains d'une Havane « fin de siècle », décadente et moribonde, quelques scènes significatives comme la tache faite à propos par Diego sur la chemise de David (même si le « lait » de la nouvelle se métamorphose en « café » dans le film) ou encore la présence d'une voiture du corps diplomatique, le recours au marché noir pour obtenir du thé et du whisky, la présence de quelques personnages-satellites comme Vivian et Germán (compagnon de Diego), les livres interdits dont se sert Diego comme appâts, l'ombre tutélaire de *l'altar cubano*, le banquet lézamien qu'offre Diego à David (et qui est plus largement développé dans le scénario), etc. Mais le scénario, tel que publié en 1994, affiche aussi un certain nombre de différences notables non seulement avec la nouvelle d'où il est tiré mais encore avec le film qu'il est censé sustenter. Ce sont bien sûr ces écarts qui intéressent. Je n'en consignerai ici que quelques-uns et livrerai avec prudence quelques pistes d'interprétation dont certaines vont à l'encontre d'une partie de la critique qui, résolument, voit dans *Fresa y chocolate*, une tentative d'édulcoration, voire une volonté de forclusion de la dimension *gay*, ce qui me paraît, sinon contestable, du moins, discutable.

Tout d'abord, alors même que deux personnages masculins de la nouvelle, Ismael et Bruno, disparaissent pour mieux se fondre dans celui de Miguel – antonomase de l'homme nouveau, militant communiste, thuriféraire du régime – est introduit, dans le scénario comme dans le film, un personnage féminin, Nancy, double positif de Vivian, celle par qui l'initiation sexuelle de David, commanditée par Diego, sera réussie. Vivian, d'ailleurs, protagoniste de la séquence d'ouverture inexistante dans la nouvelle, n'apparaîtra plus dans le film que de façon sporadique, laissant toute la place à Nancy. Ensuite, on peut remarquer que si, dans la nouvelle, le point de vue dominant est celui de David, le scénario comme le film placent au centre du récit et des regards le personnage de Diego, paré de réelles vertus, certes déviant du point de vue de la « norme » – il est

4 PAZ (S.), « Aclaración », *Viridiana*, n° 7, 1994, p. 7.

homosexuel et dissident – mais ostentatoirement amoureux de Cuba. Enfin, je l'ai dit plus haut, la nouvelle, en son *incipit*, introduit un *flash-back* là où le scénario comme le film engage des récits largement linéaires et chronologiques, fortement encadrés par un prologue (le duo David/Vivian) et un épilogue hautement symbolique, un autre duo figuré par l'accolade émouvante que se donnent David et Diego à la toute dernière image du film. Au-delà de ces trois dissemblances les plus marquantes – l'invention de Nancy, le transfert de focalisation de David vers Diego et la construction globale des séquences –, la critique a mis l'accent sur un certain nombre d'autres dissimilitudes, essentiellement repérables dans la confrontation scénario/film. Ce sont parfois de simples variations comme la place énorme accordée, dans le scénario, à la description du banquet lézamien, sous la forme d'une longue citation explicite du chapitre 7 de *Paradiso* ; mais ce peuvent être aussi de véritables élisions, comme, par exemple, la scène de drague homosexuelle au Théâtre du Ballet National de Cuba ou encore celle où Miguel, se présentant chez Diego, lui demande de le photographier nu. Ce sont ces discordances, remarquées par la critique, que d'une certaine façon Senel Paz, dans la seconde partie de son préambule à l'édition du scénario, tente de minimiser, voire de neutraliser :

Una película también es una experiencia específica de filmación, durante la cual surgen aportes y soluciones enriquecedoras e inesperadas, y a la vez dificultades y contratiempos que frustran ideas previstas, todo lo cual va transformando y conformando la obra definitiva. Es el juego natural entre proyecto y realización, particularmente rico en un arte como el cine que es, además, industria. Precisamente ésta es la relación que se puede encontrar entre el presente texto, el guión en su versión literaria, y la película que hemos disfrutado en pantalla. Constatarla será interesante sobre todo para aquellos interesados en la escritura para cine y en la relación entre éste y la literatura. Conviene entonces aclarar, de acuerdo con los autores del filme, que las variaciones que se apreciarán entre la película y el guión que ahora lee, pocas en general, provienen del acto creativo, no de ningún tipo de censura ni « traiciones » al guión.⁵

Il est intéressant de noter cette insistance sur la possible censure ou plutôt autocensure dont *Fresa y chocolate* aurait été l'objet. Une grande partie de la critique s'est saisie de ce qui a pu être ressenti comme une atténuation, voire un appauvrissement de l'aspect polémique et provocateur de la nouvelle qui n'hésite pas en effet à utiliser un langage direct et dénotatif, qui ne s'embarrasse pas ou peu de circonlocutions. Les réactions

5 PAZ (S.), « Aclaración », art. cit., p. 7.

ont été d'autant plus nombreuses après la lecture du scénario et la constatation que quelques scènes avaient été tronquées. À tout cela, il convient d'ajouter la lecture orientée qui a été faite des deux scènes symétriques qui ouvrent et ferment la nouvelle et qui en soulignent, pour ainsi dire, la circularité. Pour rappel, Diego et David se rencontrent pour la première fois au Coppelia, le glacier le plus célèbre de La Havane et Diego se pose en provocateur : « ... y habiendo chocolate, había perdido fresa », note mentalement David qui identifie ainsi comme homosexuel notoire celui qui allait devenir comme il le dit lui-même dès la première page : « un maricón amigo mío ». À la fin du récit, la même scène se répète en s'inversant. David, par provocation aussi mais également en signe de reconnaissance d'une altérité qui jusque-là lui était restée étrangère et de dépassement de ses propres préjugés, reproduit le geste de Diego : « Porque había chocolate, pero pedí fresa ». D'après Jean-Claude Seguin, cette scène a été révoquée par Tomás Gutiérrez Alea :

Comment ne pas lire dans cet écho final, une marque de l'ambiguïté du personnage qui s'assume et s'installe dans le territoire de l'autre ? Comment ne pas saisir que Tomás Gutiérrez Alea trahit le final de la nouvelle en lui adjoignant une séquence, avec la mer à l'arrière-plan, où David se définit, encore une fois, comme un hétérosexuel impénitent⁶ ?

Pour Jean-Claude Seguin, l'inversion des rôles, à l'initiative de David, se réduit à un « pur jeu de rôles », à un jeu de masques, et ne saurait en aucun cas être comprise comme une possibilité de transgression des frontières.

Tout ce faisceau de présomptions est-il convaincant ? Le scénario, puis le film, ont-ils fait œuvre d'occultation ? Ont-ils véritablement trahi l'esprit iconoclaste de la nouvelle ? Ne sont-ils qu'écrans de fumée ? Je me situerais plutôt aux côtés d'une autre partie de la critique qui voit davantage dans le film une exaltation poétique, bouleversante de la rencontre et de la tolérance, ce qui constitue d'ailleurs le point de vue exprimé publiquement par Alea, Tabío et Senel Paz. Je serais encline à leur accorder ce crédit. Car enfin, ne peut-on avancer une explication moins prosaïque à l'invention du personnage de Nancy que la réduire à apporter simplement la preuve par neuf de l'hétérosexualité de David, lorsque l'on sait que celle qui l'incarne est Mirta Ibarra, l'actrice-fétiche de Tomás Gutiérrez Alea et son

6 SEGUIN (J.-C.), « Nobody's perfect », dans *Cuba. Cinéma et Révolution*, éd. Julie Amiot et Nancy Berthier. Lyon : Le GRIMH-LCE-GRIMIA, 2006, 280 p. ; p. 215-220.

épouse à la ville ou lorsque l'on pense qu'elle assume une fonction narrative essentielle en brisant, dans plus d'une scène, les affrontements duels qui, à la longue, seraient devenus monotones, voire contre-productifs ? Ne peut-on voir dans le coup de projecteur jeté avec plus d'insistance dans le film que dans la nouvelle sur le désespoir d'un Diego contraint à l'exil (superbement interprété par Jorge Perugorria), le scepticisme d'une génération qui, si elle ne s'avoue pas déçue ou ouvertement critique, porte un regard désenchanté sur l'effritement des modèles sociaux, politiques, idéologiques... que continue pourtant de porter hauts la Révolution ?

Car, bien sûr, ce qui est pointé ici et révélé avec force par la réécriture scénaristique, c'est le danger incarné par la rigidité monolithique et dogmatique, par le politiquement correct de l'homme nouveau, modèle originel ici mis en discussion, voire en pièces. « Nadie es perfecto », est-il dit dans le film ; personne n'est parfait, surtout pas, ajoutons-nous, le bon petit soldat de la Révolution. Pourtant, *a contrario*, ce n'est pas non plus l'image du marginal, du décentré ou de l'excentrique qui est ici défendue. Si Diego bénéficie d'une stature de héros positif, ce n'est pas parce qu'il ne rentre pas dans le rang, c'est parce que, bien qu'il ne rentre pas dans le rang, il incarne la loyauté à un choix de vie et à des valeurs humanistes et une forme toute personnelle de la cubanité. Mais au fond, tout se passe comme si David, servi par le jeu de Vladimir Cruz – malgré son apparente éclipse du devant de la scène – sortait grandi de la confrontation, moins parce qu'il a appris la solidarité, la tolérance et l'altérité que parce qu'il a réussi à se construire, par une pensée devenue autonome, un espace *sui generis* qui, pour le coup, a raison de ses tiraillements, avérés ou supposés : un espace que l'on pourrait nommer de l'entre-deux. L'homme nouveau qu'il était est devenu un nouvel homme, qui s'éloigne définitivement du *macho* générique, capable d'assumer ses contradictions, ses hésitations et ses sentiments mêlés. David, de ce point de vue-là, est d'une absolue modernité puisqu'il est devenu en quelque sorte cet être hybride capable d'aimer à la fois Nancy et Diego, la Révolution et ses marges, la fraise et le chocolat.

L'opération de transfert et même de transcodage qui mène de l'œuvre littéraire à l'œuvre cinématographique et que cristallise d'une certaine façon l'œuvre scénaristique, met au jour un processus éminemment dynamique qui, loin de dynamiser le modèle originel, le retravaille, le réinvestit de sens

inédits, l'inclut dans un schéma d'ampliation-amplification d'une matrice initiale, dépassée mais pas oubliée, plaçant littéralement le lecteur-spectateur au cœur de cette « dialectique » que Tomás Gutiérrez Alea appelait de ses vœux⁷ et où s'articule le rapport fécond du public à l'œuvre, augurant peut-être de réécritures à venir.

⁷ Voir, sur ce sujet, les commentaires éclairés de FORNET (A.), *Las trampas del oficio. Apuntes sobre cine y sociedad*. La Havane : ICAIC/Instituto Cubano del Libro, Editorial José Martí, 2007.



Christilla VASSEROT

CRICCAL* – Université Paris 3 – Sorbonne Nouvelle

L'IMPOSSIBILITÉ D'EN FINIR. VARIATIONS ET TRANSFORMATIONS GÉNÉRIQUES DANS L'ŒUVRE DE VIRGILIO PIÑERA

Auteur de romans, de nouvelles, de théâtre et de poésie, Virgilio Piñera a pratiqué tout au long de son œuvre des variations sur un même thème, sur un même motif, voire sur un même titre. Impossibilité d'en finir avec une histoire, avec un sujet, avec des personnages. Ceux-ci réapparaissent parfois d'une pièce à l'autre, ou d'un genre à l'autre, sous un même nom ou sous des identités diverses voilant à peine la récurrence de caractéristiques communes, qui ne sont parfois que les masques de l'auteur lui-même. Óscar, le frère de Luz Marina mais aussi le poète dans *Aire frío*¹ (1959), ne rentre-t-il pas d'un séjour à Buenos Aires, où Virgilio Piñera séjourna lui-même entre 1946 et 1958 ? Piñera définit sa pièce *Aire frío* comme un drame réaliste² mais revendique ses liens avec les formes théâtrales de l'absurde qu'il a jusque là pratiquées : « me ha bastado presentar la historia de una familia cubana, por sí misma una historia tan absurda que de haber recurrido al absurdo habría convertido a sus personajes en gente razonable... »³. Et dans cette pièce, c'est par le biais de la poésie que l'absurde resurgit :

ÓSCAR: [...] Oye qué versos modernos:

El pez de la torre nada en el asfalto...

LUZ MARINA: (*Lo interrumpe.*) ¡Ave María! ¡Qué disparate! Los peces no pueden nadar en el asfalto. Los peces nadan en el agua. Y suponiendo que pudieran nadar en el

* CRICCAL : Centre de recherches interuniversitaires sur les champs culturels en Amérique latine.

1 Dans PIÑERA (V.), *Teatro completo*. La Havane : ediciones R, 1960, 486 p.

2 Préambule à la première édition de la pièce. La Havane : Pagrán / La Milagrosa, 1959, p. 6.

3 *Ibid.*, p.6.

asfalto, con el calor que tenemos se asarían. (Pausa. Gritando.) Papá, ¿cuánto son trece y dieciocho? ⁴

Cet échange dialogué sur un vers d'Óscar n'est pas sans rappeler la nouvelle *Natación* ⁵ (1957), où le narrateur fait l'apprentissage de la natation « à sec » sous le regard dubitatif de ses amis. Car la pièce multiplie les coïncidences biographiques et textuelles. Un exemple particulièrement frappant est celui de la nouvelle *El Filántropo* ⁶ (1957). Le titre est évoqué par Óscar : « Luz Marina, te contaré mi nueva producción. Se titula *El Filántropo* » ⁷. Il en résume même l'argument : « En dos palabras: mi filántropo regala un millón de pesos a la persona que logre escribir un millón de veces la frase: Yo quiero un millón de pesos » ⁸. Le philanthrope d'Óscar n'est donc autre que celui de Virgilio Piñera. Et lorsqu'il écrit *Aire frío*, Virgilio Piñera pense probablement déjà à la pièce *El Filántropo* ⁹ : pas seulement à la nouvelle mais aussi à la pièce qu'il écrit et publie en 1960. Car il existe bien une version théâtrale de la nouvelle, qui porte le même titre, même si l'on ne peut vraiment parler d'une adaptation. Le « philanthrope » (appellation bien ironique) Coco revendique d'ailleurs son originalité dans la pièce à laquelle il fournit le titre : « yo quiero ser un filántropo original. Detesto la imitaciones » ¹⁰. Le principe est le même, en effet : dans la pièce comme dans la nouvelle, un millionnaire décide de distribuer sa fortune à ceux qui en ont besoin, mais sa philanthropie apparente se transforme bien vite en cruauté, puisqu'il exige en retour les comportements les plus absurdes, menant à la ruine (non pas financière mais morale) de ceux qui deviennent les victimes de sa générosité. La pièce met en place une extension de l'enfer : les victimes de Coco sont plus nombreuses et chacune se voit contrainte de pratiquer jusqu'à l'excès, jusqu'à l'absurde, ses tâches quotidiennes. Elisa, comme Luz Marina dans *Aire frío*, emploie le plus clair de son temps aux tâches domestiques. Comme Luz Marina, elle a besoin d'argent. Comme Luz Marina, elle cherche une échappatoire.

4 PIÑERA (V.), *Teatro completo, op. cit.*, p.279.

5 PIÑERA (V.), *Cuentos*. La Havane : Unión, 1964. Les citations seront extraites du volume *Cuentos*. Madrid : Alfaguara, 1983, 318 p.

6 PIÑERA (V.), *Cuentos, op. cit.*

7 PIÑERA (V.), *Teatro completo, op. cit.*, p. 383.

8 *Ibid.*, p.383.

9 *Ibid.*

10 *Ibid.*, p.407.

Mais comme Luz Marina, elle est contrainte à l'enfermement. Et dans la prison où elle s'enferme en acceptant l'aide de Coco, elle se voit contrainte de répéter ses actes quotidiens, désormais vidés de leur sens : « Coco : Quiero que pele seiscientos papas de aquí a las seis de la tarde. [...] ¿Hay algo más seductor que contemplar a una mujer del pueblo, sencilla y digna, pelando cientos de papas? »¹¹ C'est aussi à cette activité que Luz Marina est réduite dans *Aire frío* :

ANA : Luz Marina, ¿no ibas a pelar las papas?

LUZ MARINA : Sí, mamá, las papas, una por una... (Pausa.) Por pelar no te preocupes... ¡Lástima que no podamos «pelar» a uno de esos ricachos¹².

Mais non : impossible de rafler des patates aux rupins. Et impossible d'échapper à sa condition ; c'est ce que le philanthrope s'attache à prouver. Et c'est ce que Virgilio Piñera s'attache à représenter en reproduisant inlassablement, d'un texte à l'autre, d'un genre à l'autre, les mêmes obsessions. La première édition de son *Théâtre complet*, publiée à Cuba en 1960, se clôt sur *El Filántropo*, précédée de *Aire frío*. Cette dernière pièce annonce la Révolution qui approche. Dans *El Filántropo*, elle a eu lieu, et les personnages, poussés à la mutinerie par une María agitatrice et frondeuse¹³, finissent par désertir leur cage, laissant Coco « nager » dans ses millions¹⁴, tout comme le père de Luz Marina, Ángel (qui n'est pas plus angélique que Coco n'est philanthrope) espérait le faire dans l'or¹⁵. Ce n'était pas le cas dans la nouvelle, qui se fermait sur le prolongement du cercle vicieux, sur le rappel de l'attitude soumise de la secrétaire María : « Ella tuvo el buen gusto de arrojar a los pies del filántropo »¹⁶. Dans la pièce, María réapparaît au contraire sous les traits d'une femme insoumise.

11 *Ibid.*, p.426.

12 *Ibid.*, p.380.

13 MARÍA : « Coco es nuestro patrón. Nosotros somos sus obreros. ¿ Qué hacen los obreros cuando quieren sacar al patrón ? (Pausa.) Se declaran en huelga.

CARLOS : ¡ Por favor ! Cuándo se ha visto que a los esclavos se les dé el nombre de obreros ». PIÑERA (V.), *El Filántropo*, dans *Teatro completo, op. cit.*, p. 467.

14 « PERIODISTA : El gran Coco nadando en sus millones. [...]

COCO : [...] ¡Solo, solo! ¿Tú quieres millones? Ven, nadaremos en ellos. Es el baño más caro pero nos podemos dar ese lujo. Me han dejado solo. ¡Auxilio! ». *Ibid.*, p. 485.

15 « Vamos a nadar en oro », « Pronto nadaremos en oro » sont des expressions récurrentes dans la bouche d'Ángel, dans la pièce *Aire frío*.

16 PIÑERA (V.), *Cuentos, op. cit.*, p. 258.

Mais l'espoir que la révolution redonne semble n'être que passager, et le cercle se referme à nouveau quand, en 1968, Virgilio Piñera réécrit l'enfermement dans *Dos viejos pánicos* :

TABO : Hasta mañana. (Pausa.) Tota...
 TOTA : ¿Qué ?
 TABO : ¿Mañana será otro día?
 TOTA : Sí, Tabo, otro día, otro día más...
 TABO : (Suspira.) Otro día más...
 TOTA : Y otra noche más...
 TABO : Y otro día más...
 TOTA : Y otra noche más...
 TABO : Y otra noche más y otro día más...
 TOTA : Y otro día más y otra noche más...
 (Cuando Tabo dice "Otro día más", el telón empezará a cerrarse muy lentamente) ¹⁷.

Le dialogue final se clôt sur des points de suspension qui sont aussi la formulation graphique d'une difficulté pour les personnages d'en finir, et pour l'auteur de mettre un point final. À la faveur de structures circulaires, les personnages s'enferment dans un éternel recommencement des schémas auxquels ils tentent la plupart du temps d'échapper. Pensons à la pièce *El Flaco y el gordo* ¹⁸ (1959), dans laquelle deux malades partagent une chambre d'hôpital. Pour devenir gros et maître de la situation, le maigre finit par manger son voisin, jusqu'à ce qu'un nouveau maigre fasse son apparition et que tout recommence... du moins l'imagine-t-on. Il en va de même dans *La Niñita querida* ¹⁹ (1966), où Flor de Té, la « niñita querida », la « petite chérie », finit par mitrailler ses étouffants parents pour se débarrasser du prénom qu'elle exècre et pour échapper au pouvoir des diminutifs, instruments de sa négation en tant qu'individu. Mais échapper à l'héritage de la famille semble impossible et l'épilogue renvoie au prologue : Flor de Té a grandi et répète avec sa propre fille la scène d'ouverture. Le père de Flor de Té s'appelle par ailleurs Óscar : Óscar Romaguera, vaincu par les conventions, par son destin social, serait-il revenu sous les traits d'Óscar Pérez, le père de famille de *La Niñita querida* ? Des histoires de famille à n'en plus finir, car Virgilio Piñera n'en a jamais fini avec le sujet. Rien n'est résolu quand le rideau se referme.

17 PIÑERA (V.), *Dos viejos pánicos*. La Havane : Casa de las Américas, 1968, 76 p. ; p. 76.

18 PIÑERA (V.), *Teatro completo, op. cit.* La pièce est publiée pour la première fois dans *Lunes de Revolución*, n° 25, 7 sept. 1959.

19 PIÑERA (V.), *Teatro inédito*. La Havane : Letras Cubanas, 1993, 196 p.

Alors il compose des variations sur le même thème. Le mariage en est un, qu'il inaugure dans deux nouvelles publiées en 1944 : *La Boda* et *El Álbum* 20, dont les titres sont également ceux de deux pièces de théâtre, respectivement écrites en 1957 et au début des années soixante 21. Dans le cas de *El Álbum*, la pièce constitue une véritable dramatisation de la nouvelle, la structure narrative de cette dernière étant propice à sa mise en théâtre : la présence de deux narrateurs, dont la Dama, sorte de Schéhérazade ou d'Ulysse usant de la photographie pour illustrer ses récits, est en effet déjà une invitation à la structure dialoguée. La nouvelle *La Boda*, en revanche, n'a pas vraiment d'équivalent dramatique, mais on en retrouve des échos dramatiques dans deux pièces : *La Boda* (1957), peut-être une réminiscence du poème « Vida de Flora » 22 (1944), et *El No* 23 (1965). La nouvelle s'avère être une parfaite didascalie théâtrale : la description minutieuse de chaque détail du parcours de la mariée, dans une scène dépourvue de dialogue, et même de personnages. Nous savons pourtant que la scène n'est pas muette : sa réalisation dépend d'un mot, le « oui » que les invisibles mariés doivent prononcer. L'omission de ce qui devrait être le climax de la cérémonie contribue à élaborer la description d'un rituel vidé de toute spiritualité, réduit à une simple didascalie, à une chorégraphie mécanique qui n'est même pas un pas de deux (la narration se focalise sur le pied de la mariée).

Ce « oui » absent devient « non » dans *El No*, une pièce dans laquelle deux fiancés, Emilia et Vicente, refusent, au long de cinq actes et de quarante années, de prononcer le « oui » qu'exige d'eux la société incarnée par les parents d'Emilia et par les visiteurs du dernier acte, il refusent de se soumettre au rituel qui leur permettra de ne plus être les « monstres »

20 PIÑERA (V.), *Poesía y prosa*. La Havane : Serafín García, 1944. Les deux nouvelles sont ensuite à nouveau publiées dans le volume *Cuentos fríos*. Buenos Aires : Losada, 1956, 189 p.

21 La pièce *La Boda* est publiée dans le volume *Teatro completo*, op. cit. *El Álbum* n'est publiée qu'à titre posthume, dans la revue *Conjunto*, n° 61-62, 1984. Nous reprenons la datation établie par Rine Leal dans le prologue de l'ultime édition du théâtre complet de Virgilio Piñera, publié à La Havane par les éditions Letras Cubanas en 2002.

22 PIÑERA (V.), *La vida entera*. La Havane : UNEAC, coll. Contemporáneos, 1969, p. 43-44. Flora aux pieds démesurés dans le poème « Vida de Flora » devient Flora aux seins démesurés dans la pièce *La Boda*.

23 PIÑERA (V.), *Teatro inédito*, op. cit.

annoncés dans le prologue. Les constantes pressions et les assauts répétés de la famille dépouillent peu à peu le « oui » de sa valeur performative pour le réduire à un simple monosyllabe, à un signe extérieur de l'accomplissement d'un rituel désormais absurde. On l'aura compris : les personnages de Piñera ne se marient pas pour vivre heureux et avoir beaucoup d'enfants. Et parmi tous ces personnages qui font du mariage un rituel, Emilia et Vicente font figure de résistants. Les deux personnages évoluent dans un espace à la fois intime et socialisé (la maison des parents d'Emilia). L'auteur ne leur accorde pas d'espace privatif, d'espace de liberté. Il les intègre dans un processus de destruction, des autres d'abord (mort du père, suivie de la folie et de la mort de la mère), puis d'eux-mêmes, qui finissent par se suicider. Pour eux, l'enfer, c'est bien les autres. Mais quelle est la nature de cet autre ? C'est la question posée par la fin de la pièce ou, plutôt, par ses deux fins. Il existe en effet deux versions de la pièce : l'une a été publiée après la mort de l'auteur, en 1993, l'autre est à ce jour inédite. Elles se distinguent par le dernier acte, qui se clôt dans les deux cas sur le suicide des protagonistes. Les deux versions finissent donc à l'identique ; ce qui diffère, c'est la façon d'en arriver à cette fin. Et le sens de la pièce se trouve radicalement altéré par sa réécriture.

Dans la version inédite de la pièce, les parents, morts dans les actes précédents, réapparaissent en quelque sorte au cinquième acte dans la mesure où ce sont les mêmes comédiens qui interprètent les deux personnages (David et Berta) faisant irruption à la fin de la pièce pour tenter de convaincre Emilia et Vicente de se marier : « Entran una mujer y un hombre. Estos personajes los encarnarán los mismos actores que hicieron de Laura y de Pedro. De éste en el momento de su muerte, de aquella en el momento en que se volvió loca »²⁴. Et ces deux mystérieux personnages ne cessent de souligner leurs ressemblances avec les parents défunts (mêmes traits physique, même maison : meubles identiques, même agencement des pièces, etc.). En outre, les dialogues du cinquième acte font écho à de précédentes scènes de la pièce. Ainsi en est-il de la revendication par Vicente de sa virilité, autrefois remise en question par les parents d'Emilia :

BERTA: Eres un hombre en toda la extensión de la palabra.

DAVID: (A Berta, con intención.) ¿Dónde antes oí ese cumplido?

BERTA: Bueno, ahora soy yo la que dice esa frase como un cumplido, pero no es mía, es una afirmación que Vicente solía hacerle al pobre doctor.

24 PIÑERA (V.), *El No*, tapuscrit, p. 67.

VICENTE: (*Incorporándose pero sin levantarse.*) He sido y soy un hombre en toda la extensión de la palabra ²⁵.

La pression familiale et sociale n'est donc pas une affaire de circonstances : elle survit au-delà de ceux en qui elle s'est incarnée. La structure circulaire de la pièce (qui n'est pas sans rappeler celle de *La Niñita querida*) érige l'entourage en force coercitive, déterminante, en destin face auquel le suicide devient le seul exercice possible de la liberté. Elle rend le suicide inévitable, nécessaire, en fait un acte tragique.

Dans la version publiée de la pièce, ce sont d'autres visiteurs qui viennent tenter de convaincre les protagonistes de céder : un groupe de gens pouvant être lu comme une référence aux Comités de Défense de la Révolution, ou le voisinage tout-puissant, qui tente ici aussi de soumettre le couple à la norme du « oui ». Dans cette version, la pression du groupe n'est pas assimilée à un destin ; les personnages ne sont pas enfermés dans un cercle sans fin, ils sont soumis à une force géographiquement localisée, historiquement datée (les Comités de Défense de la Révolution, ou C.D.R., furent créés à Cuba en 1960).

Les deux versions de la pièce se font écho et témoignent de cette double inquiétude piñerienne : quête d'universalité (la tentation tragique) et ancrage historique (l'annulation du tragique). On retrouve cette dualité dans une autre forme de réécriture pratiquée par Piñera : l'adaptation, et plus précisément celle des tragiques grecs. On pensera bien évidemment à *Electra Garrigó* ²⁶ (1941), mais peut-être aussi au poème « Las Furias » ²⁷, les Furies n'étant autres que l'équivalent romain des Érinyes, « no-dioses », « redondas negaciones de toda divinidad » ²⁸ invoquées en vain par Electra. Faire le choix d'Électre, c'est assumer tout un passé à la fois mythique et dramatique, celui d'une héroïne de tragédie dont les traits et le destin se métamorphosent au fur et à mesure de son devenir théâtral ²⁹. Pourtant, un constat s'impose à la lecture d'*Electra Garrigó* : si les tragi-

25 *Ibid.*, p.81.

26 PIÑERA (V.), *Teatro completo, op. cit.*

27 PIÑERA (V.), *La vida entera, op. cit.*

28 PIÑERA (V.), *Electra Garrigó*, dans *Teatro completo, op. cit.*, p.52.

29 Depuis Eschyle (*Les Choéphores*) à Jean-Paul Sartre (*Les Mouches*), en passant par Sophocle (*Électre*), Euripide (*Électre*), Eugene O'Neill (*Le Deuil sied à Électre*), Jean Giraudoux (*Électre*), etc.

ques grecs ont inspiré à Piñera des personnages et une histoire, ils ne lui ont pas communiqué la gravité de leur ton. On a parlé de grotesque, de parodie, de satire, d'humour noir. Il est superflu de préciser qu'il est bien rare d'entendre ces termes appliqués à la tragédie. Si le titre de la pièce évoque donc immédiatement chez le lecteur ou le spectateur la référence aux modèles grecs, il lui indique aussi tout le chemin parcouru depuis. *Electra* porte à présent un nom de famille : elle n'appartient plus à la dynastie des Atrides, elle est l'aînée d'une famille bien cubaine, les Garrigó. Étudier les rapports de la pièce aux *originaux*, c'est en fait mesurer à quel point elle s'en écarte. Et Virgilio Piñera a lui-même théorisé cet écart, en précisant dans son article « Piñera teatral », faisant office de prologue à son *Théâtre complet* publié en 1960, les modalités de cette adaptation :

Cuando fui atacado por el « bacilo griego » [...], es decir, cuando me sentí tentado por los héroes de la tragedia griega, me pareció que todo resultaría soporífero si me limitaba a presentarlos en escena más o menos enmascarados con el ropaje y los pensamientos de nuestra época. No por ello dejarían de seguir siendo irremediablemente trágicos a la griega. Para mí, no tenía sentido repetir de cabo a rabo a Sófocles o a Eurípides. Y digo de cabo a rabo pues el autor moderno, aunque no lo quiera, si echa manos a los trágicos griegos, tendrá irremediablemente que repetirlos en cierta medida. [...] Para que Electra no cayera en la repetición absoluta, para que el público no se durmiese, tenía que encontrar el elemento, el imponderable que, como se dice en argot de teatro « sacara al espectador de su luneta ». ¿Y cuál es dicho imponderable? Aquí tocamos con aquello de cómo es el cubano. A mi entender, un cubano se define con la sistemática ruptura con la seriedad entre comillas. [...] Nosotros somos trágicos y cómicos a la vez 30.

Par ailleurs, il définit cette hybridité, assimilée à une permanente irrévérence, comme une contingence, une réponse aux circonstances historiques. Or presque vingt années séparent la rédaction d'*Electra Garrigó* de celle de « Piñera teatral ». Il nous a semblé tout particulièrement intéressant de relever parmi les commentaires de Piñera sur sa production théâtrale ceux qui témoignent d'une quête d'adéquation à l'Histoire, posant ainsi les jalons d'une « œuvre ouverte », dans laquelle est inscrite la possibilité d'une réécriture permanente :

No cabe duda que si al nuevo escritor surgido de esta Revolución se le ocurriera revivir una vez más la tragedia de Sófocles, lo haría muy diferentemente a como yo lo hice. [...] Uno no es otra cosa que el testigo de su época, y la mía representaba la frustración del ser en toda la línea 31.

30 PIÑERA (V.), « Piñera teatral », dans *Teatro completo*, *op. cit.*, p. 9-10.

31 *Ibid.*, p.13-14.

C'est donc bien le mouvement perpétuel qui caractérise l'écriture de Virgilio Piñera, dans sa pratique comme dans ses intentions. Une écriture qui, malgré la froideur parfois revendiquée³², est conçue à chaud. Une écriture où la transgression des normes sociales va de pair avec la transgression des normes génériques. Une écriture à l'image d'un auteur qui pratiqua le mélange des genres, mettant en scène sa propre vie de récrivain protéiforme, protéigène, multipliant les échos, réminiscences, citations, réécritures et autres formes d'intertextualité présentes dans une œuvre qui, à l'instar des personnages de *El Flaco y el gordo*, se nourrit de sa propre chair.

32 « Como la época es de temperaturas muy altas, creo que no vendrán mal estos *Cuentos fríos*. El lector verá, tan pronto se enfrente con ellos, que la frialdad es aparente, que el calor es mucho, que el autor está bien metido en el horno y que, como sus semejantes, su cuerpo y su alma arden lindamente en el infierno que él mismo ha creado ». PIÑERA (V.), prologue de l'édition des *Cuentos fríos*, *op. cit.*



Marta Inés WALDEGARAY

Centre Écritures* – Université Paul Verlaine-Metz

**« PADRE SUIZO » (VERSOS LIBRES), DE JOSÉ MARTÍ.
REESCRITURA POÉTICA DE UN FAIT DIVERS ESTADOUNIDENSE**

Desde Francisco de Miranda y su *Viaje por los Estados Unidos de la América del Norte* (1783-1784) existe una tradición de letrados americanos y europeos (pensemos en Alexis Tocqueville) que viajan a los Estados Unidos, que describen de manera crítica y/o admirativa esta sociedad desde perspectivas que poseen diferentes grados de positivismo o espiritualismo, – según la coyuntura político-cultural del momento de escritura –, y que contribuyen a erigir el mito de la civilización reciente¹. José Martí forma parte de esta tradición intelectual. Admirativo de la democracia norteamericana, pero desconfiado ante el peligro expansionista, en sus famosas crónicas americanas de los años 80 y 90 Martí cuenta la vida social y política del norte, sin aspirar a reflejarla. La retórica con la que Martí representa el impacto que en él produce la gran ciudad moderna (imágenes, metaforizaciones que se vuelven tópicos de identidad) se inscribe en el

* Centre Écritures, axe 5 : Littératures des mondes contemporains.

1 Esta tradición ha sido bien expuesta por RAMOS (J.) en *Desencuentros de la modernidad en América latina : literatura y política en el siglo XIX*. México : Fondo de Cultura Económica, 1989, 254 p. ; p.109. Considera que, desde dicho marco, la perspectiva crítica de Martí se opone al prototipo del viajero importador de modelos extranjeros representado por Sarmiento. COLOMBI (B.) también se refiere a esta tradición en *Viaje intelectual. Migraciones y desplazamientos en América Latina (1880-1915)*. Rosario : Beatriz Viterbo editorial, 2004, 267 p. ; p. 28-55. Colombi estudia la noción de *viaje* como experiencia vital, genérica, retórica, lo cual le permite abordar en el caso de José Martí su trabajo de traducción como una forma de viaje de la escritura. La investigación de Colombi afianza nuestro análisis del trabajo de reescritura que « Padre suizo » comporta, como se verá en la primera parte de nuestra comunicación en la cual sentamos las bases de nuestro estudio.

marco de una polémica finisecular acerca de los valores de la modernidad norteamericana.

Nos interesa adentrarnos en la reescritura martiana de la modernidad, no ya desde el terreno de la crónica (tan bien estudiada por la crítica latinoamericana), sino desde el campo de la poesía como estructura representacional e ideológica. El texto disparador de esta lectura es el poema « Padre suizo » de *Versos libres* (1913), poema que retiene nuestra atención puesto que posee la particularidad de transcribir un fragmento periodístico que se presenta como pre-texto del poema. Se trata de un *fait divers* : un inmigrante suizo mata a sus tres hijos y se suicida. El poema se erige así como un nuevo espacio de escritura, otro, distinto y diferente, que establece una relación de continuidad con el texto que lo encabeza. Nos interesa analizar esta trama transtextual que la reescritura del caso elabora y pensar así la reescritura como una operación relacional generada desde la repetición y el desplazamiento, la apropiación y la ruptura. La reescritura en definitiva, como un desvío interpretativo, como un desliz productivo. Abordaremos la lectura del poema teniendo en cuenta las operaciones de traducción y de transcripción efectuadas (reproducción del fragmento periodístico, cambio de registro genérico), sin olvidar las tensiones existenciales, literarias y culturales presentes en el oficio martiano de escribir.

1. Errancias

Martí representó fuera de su patria un modelo de resistencia, pero también de integración ; fue un sujeto exiliado (testigo crítico y admirativo de lo ajeno), pero ante todo un migrante². Fue un individuo errante en permanente travesía : un cosmopolita que atravesó fronteras espaciales, un escritor que traspasó márgenes genéricos, un traductor que transcribió códigos lingüísticos, o como él mismo lo precisó, *transpensó* especificidades lingüísticas. En 1875, a propósito de su primera traducción literaria, que fue « Mes fils » de Victor Hugo, publicada en la *Revista Universal* de México, en un intento de reflexionar acerca del trabajo de traducción, expresó lo siguiente en su prólogo :

Traducir es transcribir de un idioma a otro. Yo creo más, yo creo que traducir es *transpensar* ; pero cuando Víctor Hugo piensa, y se traduce a Víctor Hugo, traducir es

2 Ver RAMOS (J.), *op. cit.*, p. 145-152 ; COLOMBI (B.), *op. cit.*, p. 27.

pensar como él, *impensar*, pensar en él. [...] Víctor Hugo escribe en Víctor Hugo : ¡Qué cosa tan difícil traducirlo ³ !

Martí se enfrenta aquí al peligro de la reescritura del texto original, esto es, a la apertura de significaciones que la traducción puede comportar. Percibe que la traducción, como trabajo de reescritura, no debería ser un ejercicio tautológico (como lo presentía Pierre Menard), pero que tampoco el texto original se merece que el segundo sea « infinitamente más rico » ⁴. Martí fue innegablemente un sujeto en tensión permanente entre su patria y el destierro, la acción y la escritura, la política y la literatura, el ascetismo místico y las tentaciones carnales ⁵, la lengua traducida y la lengua que traduce. Su poema « Dos patrias » (*Versos libres*) declina poéticamente la angustia de este *encabalgamiento* martiano : « Dos patrias tengo yo : Cuba y la noche/ ¿O son una las dos ? ». Se trata de una manera de estar en el mundo que, tanto el recurso poético del encabalgamiento como la metáfora del caballo – tan presentes en *Versos libres* –, traducen. Si para el expatriado, como pensaba Theodor W. Adorno, el último lugar de residencia, del otro lado de lo propio, es la escritura⁶, Martí puede ser leído de manera menos melancólica pero más traumática y productiva desde las palabras

3 MARTÍ (J.), *Obras Completas*. La Habana : Editorial de Ciencias Sociales, 1991, 25 t ; t. 24, p. 16. Destacado en el original. Publicado este texto el 17 de marzo de 1875 en la *Revista Universal* de México, se trata en realidad de una nota : « Traducir *Mes fils* », presentada como introducción a su traducción de Víctor Hugo, que el periódico publicó en forma de folletín. En poesía, Martí tradujo a Horacio, Ralph Waldo Emerson, Henry Wadsworth Longfellow, Edgar Allan Poe. En cuanto al género novelístico, tradujo *Called back* de Hugh Conway (que llamó *Misterio...*, publicada en Nueva York, en 1886) y *Ramona* de Helen Hunt Jackson (publicada en Nueva York, 1888). Tradujo también libros de historia griega, romana, y de lógica. Pasaje citado igualmente por COLOMBI (B.), *op. cit.*, p. 57-70 (p. 62). Acerca del trabajo de traducción de José Martí, Lourdes Arencibia aporta interesante información en *El traductor Martí*. Pinar del Río : Ediciones Hermanos, 2000, 177 p. También DE LA CUESTA (L. A.) : *Martí, traductor*. Salamanca : Universidad Pontificia de Salamanca, 1996, 235 p.

4 « El texto de Cervantes y el de Menard son verbalmente idénticos, pero el segundo es casi infinitamente más rico ». BORGES (J. L.) : « Pierre Menard, autor del Quijote », en *Obras Completas*. Buenos Aires : Emecé Editores, 1974, 1161 p. ; p. 449.

5 Al respecto, consúltese : RAMOS (J.), *Paradojas de la letra*. Caracas : Ediciones eXcultura, 1996, 186 p. ; p. 153-186 y DÍAZ QUIÑONES (A.) : « Martí : Las guerras del alma », en *Diario de poesía*. Buenos Aires-Montevideo-Rosario : año 12, n° 46, junio 1998, p. 10-12.

6 ADORNO (T.W.), *Minima moralia*. Madrid : Taurus, 1987, 243 p. ; p. 8.

de Edward Said como un ser entre dos mundos, «un ser intermedio, ni completamente integrado en el nuevo ambiente, ni plenamente desembarazado del antiguo»⁷. Un sujeto diríamos para quien la condición de posibilidad de la escritura radica en el regreso imposible. Volver – dice de una u otra manera Martí – no es regresar. Martí sería así un *medium*, un ser *trans-* que traduce, transcribe, reescribe, piensa *como si* fuera aquél para quien escribe (el lector latinoamericano), *como si* fuera aquél a quien traduce. Un individuo cuyo ser reside en el inestable equilibrio de la juntura. Así, el 17 de enero de 1879, luego de una breve estadía en Cuba, escribe con tono desesperanzado desde La Habana a su amigo Manuel Mercado. Se lamenta en su carta del error de haber vuelto a la Cuba colonial. Revela a su amigo su angustiante y contradictoria existencia :

Yo no he nacido para vivir en estas tierras. [...] ¡ La vida española, después de vivir la vida americana ! ¡ El relajamiento de de los caracteres, después de haber visto tantos bosques y tan grandes ríos ! ¡ El destierro en la patria, mil veces más amargo para los que como yo, han encontrado una patria en el destierro ! Aquí ni hablo, ni escribo, ni fuerzas tengo para pensar⁸.

Nostálgico de modernidad, de otro tiempo y de otro mundo, estaba constituyendo desde aquel otro lado, en un espacio público que la colonia le negaba, su voz poética, una voz cuya autoridad política comenzaría a erigirse una década después, a principios de los 90, en su búsqueda del origen continental y en su defensa del ser americano. El material de su escritura y la condición de posibilidad misma de esta voz provienen de este afuera. Escritura de lo moderno que lleva a Sylvia Molloy a explicar las crónicas norteamericanas de Martí como « escenas de traducción »⁹ en las que Latinoamérica descubre a su otro cultural ; a Susana Rotker a afirmar el rol fundacional de Martí en sus crónicas al sostener que funcionan como terreno de ensayo de la escritura moderna en América latina, escritura en la cual se erigió un lugar de enunciación modernista en términos de sensibilidad, o como precisará posteriormente Graciela Montaldo, de « sensibili-

7 SAID (E.), *Representaciones del intelectual*. Buenos Aires : Paidós, 1996, 128 p. ; p. 60.

8 MARTÍ (J.), *O.C.*, *op.cit.*, t 20, p.58

9 MOLLOY (S.), « His America, Our America : José Martí reads Whitman », en SOMMER (D.) ed., *The Places of History. Regionalism Revisited in Latin America*. Durham and London : Duke University Press, 1999, 320 p. ; p. 262-273, p. 263. La traducción nos pertenece.

dad amenazada ». Dos breves citas de Rotker y de Montaldo ilustran lo que decimos :

[...] *la crónica es el laboratorio de ensayo del « estilo »* –como diría Darío- modernista, el lugar del nacimiento y transformación de la escritura, el espacio de *difusión y contagio* de una sensibilidad y de una forma de entender lo literario que tiene que ver con la belleza, con la selección consciente del lenguaje [...] *el cambio poético comenzó en los periódicos* [...] ¹⁰

La idea de que el mundo del arte es el mundo de una sensibilidad amenazada, produce además de un conjunto de textos fundamentales, una colocación intelectual. Debatirse entre la individualidad y los requerimientos colectivos será una de las no pocas paradojas que el modernismo escenifique y la que da pie a los cambios más radicales de la escritura en América latina ¹¹.

Los « requerimientos colectivos » mencionados por Montaldo pueden ser leídos en términos institucionales como una referencia al *diarismo* finisecular. No nos detendremos en esta problemática, pero señalemos simplemente que, por aquellos años (1890), también Rubén Darío desconfiaba de este diarismo ¹². La literatura latinoamericana buscaba diferenciarse de esta práctica que la arrojaba a un lugar secundario al tiempo que incitaba al escritor latinoamericano a profesionalizarse. La amenaza de desaparición de la escritura literaria que la invasión de los medios significó hizo que el modernismo redefiniera las relaciones del arte con aquella nueva cultura, y en tal sentido, el modernista buscó una manera menos referencial de articular los contenidos instituyendo el artificio como principio literario. Para los modernistas la lengua fue entonces menos un soporte de representación que una materia estética. Martí expresó esta confrontación entre la liviandad del diarismo y la envergadura literaria en varias oportunidades. Valga como ejemplo su célebre « Prólogo al Poema del Niágara » (1882) de Juan Antonio Pérez Bonalde, en el cual señalaba que :

10 ROTKER (S.), *La invención de la crónica*. Buenos Aires : Ediciones Letra Buena, 1992, 207 p. ; p. 96. Destacado en el original.

11 MONTALDO (G.), *La sensibilidad amenazada*. Rosario : Beatriz Viterbo Editora, 1994, 160 p. ; p. 17.

12 Ver DARÍO (R.), « Temas Varios » (1890), en *Obras Completas*. Madrid : Afrodisio Aguado, 1950, vol. 2, p. 121-124. Sobre R. Darío y la escritura de alcance masivo, ver MONTALDO (G.), *op. cit.*, p. 125-146.

Todo es expansión, comunicación, florecencia, contagio, esparcimiento. El periódico desflora las ideas grandiosas. Las ideas no hacen familia en la mente, como antes, ni casa, ni larga vida. Nacen a caballo, montadas a relámpago, con alas ¹³.

Buena parte de los escritos martianos para la prensa es reescritura de la prensa. Martí reescribe para el lector sureño sus lecturas del diarismo yanqui ; reescribe las informaciones periodísticas que lee en *The New York Herald*, *The New York Times*, *The Sun*, *The Baltimore Sun*, *The Tribune*, el *Harper's New Monthly Magazine* y otros tantos diarios estadounidenses ¹⁴. Al reescribir transgrede la función informativa del periódico y la convierte en una oferta artística, cultural, subjetiva. No siempre declara su operación de reescritura ¹⁵, pero como se sabe, trabajaba sus escenas norteamericanas con retazos de noticias que remodelaba para su público de numerosos periódicos latinoamericanos, principalmente : *La Opinión Nacional* de Caracas (1881-1882), *La Nación* de Buenos Aires (1882-1891), *El Partido Liberal* de México (1886-1892), aunque también *La América* de Nueva York (1883-1884). La virtuosidad de su escritura consiste en la creación de una voz que parece asentarse en una mirada que anima al lector a participar del espectáculo propuesto.

13 MARTÍ (J.), O.C., *op.cit.*, t. 7, p.227. Sobre la nueva escritura y la función del periodismo ver también el segundo número de la *Revista Venezolana* (Caracas, 15 de julio de 1881), *Ibid*, t. 7, p.208, así como el « Notable número del "Mensuario de Ciencia Popular". Modo de hacer revistas. – Materias interesantes y diversas », *ibid.*, t. 13, p. 437-438.

14 Algunos ejemplos : « El asesinato de los italianos » (O.C., t. 12, p. 493-499), publicado en *La Nación* de Buenos Aires, el 20 de mayo de 1891, apareció originalmente en el *New York Herald*, 15 de marzo de 1891 con el título : « Armed mobs shoot down mafia's tools ». « El terremoto de Charleston » (O.C., t. 11, p. 65-76), publicado en *La Nación*, el 14-15 octubre de 1886, fue tratado originalmente por el *New York Times*, el 1 septiembre 1886, en su artículo « The continent trembles », también por *The Sun*, el 2-3-4 septiembre de 1886, y en las mismas fechas por *The Baltimore Sun* y *The Tribune*. Su crónica « El puente de Brooklyn » (O.C., t. 9, p. 421-432) aparecido en *La América* de Nueva York en junio de 1883, es la reescritura de un extenso artículo técnico, « The Brooklyn Bridge », aparecido en mayo de 1883 en el *Harper's New Monthly Magazine* (Vol. LXVI, n° 396, p. 925-946).

15 El comienzo de su semblanza de Walt Whitman es en este sentido interesante : « Parecía un dios anoche, sentado en un sillón de terciopelo rojo, todo el cabello blanco, la barba sobre el pecho, las cejas como un bosque, la mano en un cayado. Esto dice un diario de hoy del poeta Walt Whitman, [...] ». MARTÍ (J.), O.C., *op. cit.*, t. 13, p. 131. Ver también p. 132.

2. Extranjeros

La larga estancia de Martí en los Estados Unidos, entre agosto de 1881 y abril de 1895, se escinde entre la urgencia de la vida, la prioridad de la actuación política y la reclusión de la escritura. Su mirada de cronista abarca diferentes ámbitos : el trabajo, la política, la economía, el arte, la historia, la inmigración. En su carta del 23 de abril de 1885 (publicada el 13 de junio), dirigida al director de *La Nación* de Buenos Aires, conocida como « La casa y el ferrocarril », aborda el decadente caos de la vida moderna a través de la abundancia de crímenes y suicidios recogidos en los diarios del país del norte. Vale la pena citar el comienzo de esta carta, escrita desde Nueva York :

Siempre por estos meses en que empieza a cesar la vida exuberante del invierno, y a prepararse la larga vacación de estío, son escasos los sucesos de importancia, para quien no tiene la mente de gacetero de crímenes, que en la quincena actual han sido terribles, y entre gente de cierta pro, como revelando la agonía profunda de un país donde los afectos íntimos no son bastante dulces y sagrados para sobrellevar el peso enorme de esta vida de bestia de hipódromo, apretada y seca, como las fauces del que camina largo tiempo por un desierto en que no hay remanso para apagar la sed ¹⁶.

A continuación expone una serie de catástrofes familiares, sucesos cuyo común denominador es el arrebatado suicida. Un suizo arroja a sus tres hijos al fondo de un pozo y luego se sumerge él también, mueren los cuatro ; la mujer de un reconocido psiquiatra se encierra con sus hijos en su alcoba, los mata a todos y se mata con un revólver ; el hijo de un ex Ministro de los Estados Unidos en Europa mata a su madre y a su hermana a la orilla del mar, y luego se da muerte. Dramáticas historias familiares de asesinatos y de suicidios alimentan día a día la curiosidad informativa del público. Resume y comenta Martí :

Maridos que de una carga de revólver se llevan a sus esposas y a sus hijos, y sus propias sienas con ellos, los hay aquí, por celos y por pobreza, cada día.

Algo falta, que refrene. En este pueblo de gente emigrada, falta el aire de la patria, que serena. En este pueblo vasto de gente aislada y encerrada en sí, falta el trato frecuente, la comunicación íntima, la práctica y fe en la amistad, las enérgicas raíces del corazón, que sujetan y renuevan la vida. En este pueblo de labor, enorme campo de pelea por la fortuna, las almas apasionadas de soledad se mueren [...] De esos crímenes, por sobre todo otro suceso, o a falta de otro mayor, se ha hablado principalmente en estos días ¹⁷.

16 MARTI (J.), *ibid.*, t. 10, p. 225.

17 MARTI (J.), *ibid.*, t. 10, p. 226. Otro ejemplo se encuentra en la carta del 29 de mayo de 1885 enviada al director de *La Nación*, publicada el 15 de julio, *ibid.*, t. 10, p. 250-51.

Desde su puesto de observador de la escena moderna experimenta el dislocado mundo norteamericano y advierte sobre sus resultados. En sus escenas americanas y poemas de *Versos libres* erigió la contracara del relato jubiloso y complaciente de la modernidad. El mundo obrero retiene una y otra vez su atención¹⁸. En este ámbito el inmigrante (ruso, alemán, irlandés, suizo) es el sujeto moderno por excelencia, un paria social escindido por el exilio¹⁹ y marcado por el sufrimiento en una sociedad mecanizada que lo excluye. Literariamente, Martí tipificó al extranjero como un sujeto social marcado por el despojo, la congoja, la extrañeza y la soledad, significaciones que contribuyeron también a su propia autorrepresentación como escritor extranjero, asalariado, en la gran urbe moderna²⁰. Expuso la indiferencia con la que la sociedad moderna excluía a aquellos con los que no podía armar su sistema. La modernidad, según la contaba Martí a sus lectores latinoamericanos, sólo se ofrecía a aquellos que podían disfrutarla y resultaba temerariamente excluyente para aquellos que no podían aprovecharla. Comentaba en su carta de abril de 1885 a Bartolomé Mitre :

Hace cinco años, un pobre suizo, arrepentido de haber puesto en vida miserable a sus tres hijos pequeñuelos, se los echó a los brazos, se fue con ellos a una selva, y, en lo hondo de un pozo, se ahogó con ellos²¹.

En 1885 Martí todavía recordaba consternadamente el caso del padre suizo. Este *fait divers* que Martí menciona aquí, sin mayor desarrollo, había

18 Acerca de las crónicas que tienen por tema al inmigrante, ver : SCHNIRMAJER (A. E.), « La representación del mundo del trabajo en las *Crónicas norteamericanas* de José Martí », en ZANETTI (S.), comp., *Legados de José Martí en la crítica latinoamericana*. La Plata : Universidad nacional de La Plata, 1999, 208 p. ; p. 125-132.

19 « Crímenes y problemas », crónica del 20 de marzo de 1885 para *La Nación* de Buenos Aires, Martí toma como motivo al inmigrante, lo cataloga y califica : « De Europa vienen, no sólo suecos andariegos e italianos mansos; sino irlandeses coléricos, rusos ardientes, alemanes exasperados. », *O.C.*, *op. cit.*, t. 10, p. 159.

20 En este sentido, su poema « Amor de ciudad grande » (Nueva York, abril 1882, publicado en *Versos libres*) está bastante citado por la crítica. En él, Martí representa su propia condición de extranjero como aquél que se repliega en sí mismo (« espíritu », « pecho ») para protegerse de la indiferente vorágine urbana, de la radical extrañeza que lo circunda. Esta interioridad agredida, replegada en su pecho, a menudo significa en Martí el lugar en donde la verdad, la honradez, el decoro, los nobles sentimientos se protegen de la futilidad moderna. *Ibid.*, t. 16, p. 170.

21 MARTÍ (J.), *Ibid.*, t. 10, p. 232.

sido realizado anteriormente en uno de sus poemas de *Versos libres* titulado « Padre suizo ». Nos detendremos a continuación en la traducción y reescritura poética que hace Martí de este caso.

3. ¿ Hechos menores ? ¡ Pues si cada día es un poema ! ²²

Redactados en Nueva York entre 1878 y 1882, y publicados póstumamente en 1913, los poemas de *Versos libres* no precisan sus fechas de creación. En la mencionada carta de 1885 a Mitre, Martí fecha el suceso del padre suizo hacia 1880. En el poema, Martí transcribe el texto periodístico que motivó su reescritura poética sin precisar el año de publicación, ni la fuente. Sabemos que se trata de una breve, un suceso ocurrido el 1 de septiembre de 1882. La transcripción de Martí dice así :

Little Rock, Arkansas, setiembre 1.- El miércoles por la noche, cerca de París, condado de Logan, un suizo, llamado Edward Schewerzmann, llevó a sus tres hijos, de dieciocho meses el uno, y cuatro y cinco años los otros, al borde de un pozo, y los echó en el pozo, y él se echó tras ellos. Dicen que Schewerzmann obró en un momento de locura. Telegrama publicado en N.York. ²³

Ahora bien, este breve texto en español que encabeza y enmarca el poema no es la noticia original, sino la traducción hecha por Martí del texto en inglés publicado por *The New York Times* el sábado 2 de septiembre de 1882, en la sección « Criminals and their deeds ». El suceso había ocurrido el día anterior en Arkansas. El texto en inglés decía :

Little Rock, Ark., Sept. 1. –On Wednesday night, near Paris, Logan County, a Swiss named Edward Schewerzman took his three children, aged 18 months, 4 and 5 years respectively, to a well in the yard and threw them in. There were only 13 inches of water in the well, but the children were dead before assistance could reach them. As soon as the last child was thrown down the well, Schewerzman leaped in and was also drowned. The man was laboring under temporary insanity ²⁴.

La transcripción en español del texto convocante muestra al escritor finisecular como un lector atento de la modernidad ajena, como a un escritor-poeta que traduce y reemplaza lo que lee. Martí realiza ya aquí, desde un principio, tres operaciones de base. En primer lugar, una opera-

²² MARTI (J.), *Ibid.*, t. 10, p. 250-251.

²³ MARTI (J.), *Ibid.*, t. 16, p.149.

²⁴ Agradezco a Ana María Amar Sanchez el haberme conseguido el texto original en inglés desde la Biblioteca de la Universidad de California, Irvine.

ción de selección al escoger en la sección esta información del triple infanticidio entre otros seis sucesos : el robo de una fuerte suma de dinero a un hombre que viajaba en un tren proveniente de Montreal ; el robo de una billetera y la agresión a su dueño en el vecindario de la ciudad de Bangor ; el apuñalamiento de un hombre en Cincinnati ; el incendio voluntario y escrupuloso de su casa de campo por un comerciante en Asbury Park ; el cambio de establecimiento de prisión de un hombre que mató por envenenamiento a su mujer ; el asesinato de un joven inglés hospedado en un rancho californiano, su asesino, un comerciante mexicano, escapa con un caballo robado al dueño del rancho. En segundo lugar, traduce al español recortando el contenido que trasladará. Retiene lo que le interesa. Depura. Por último, disiente y cuestiona el punto de vista del periódico.

Un primer cotejo entre la traducción martiana y su original en inglés arroja las siguientes conclusiones :

a) La traducción es más breve que su original. Martí omite ciertos datos del texto en inglés que hacen a las circunstancias fácticas del suceso. Las omisiones son las siguientes :

- el jardín en donde se encontraba el pozo ;
- el volumen de agua del pozo, de trece pulgadas de agua ;
- la asistencia tardía e inútil : los chicos mueren antes de que se pudiera salvarlos ;
- la muerte del padre, que se echa al pozo inmediatamente después de haber ahogado al tercer hijo.

La concisión de la versión en español retiene la acción del padre suizo en su precipitación.

b) En su versión hay también unos pocos agregados, o precisiones ausentes en el texto original :

- la referencia tempo-espacial se reescribe de manera completa : « Arkansas, setiembre », facilitándole quizás así la lectura al público latinoamericano. Lo cierto es que esta mínima reescritura preanuncia el afán aclaratorio, o el gesto corrector del poema.
- menciona que el padre los condujo al « borde » del pozo, elemento que contribuye más al esbozo de una escena que conlleva suspenso que a la descripción del lugar de los hechos. La noción de « borde »

instala ya en la traducción las nociones de *frontera* y de *peligro*, lo cual aporta cierto dramatismo a la situación.

- la decisión fatal del padre está sujeta en Martí a la versión, al comentario de algunos, y por lo tanto a la posible impugnación de la explicación ofrecida por el diario. El « dicen que » con el que prefiere cerrar su traducción (y que repetirá dos veces en el poema) opera una apertura interpretativa. Martí no establece que la familia muera. Leemos en esta suspensión de la muerte la irrupción de una doble ruptura con el discurso periodístico. Se trata de una ruptura temporal, que nos lleva hacia la atemporalidad propia del mito, más concretamente, hacia el mito de Saturno ²⁵, quien desterrado bajo la tierra devora a sus hijos ni bien nacen ; y también de una ruptura de tipo racional que determina ya no la pérdida de la razón, sino el corte con la razón (moderna), y por ende, la destitución de lo aparente. Su « dicen que » desplaza la causa primera (la locura) al rango de la versión, y por lo tanto al disenso posible, disenso que abre el camino de la iluminación, esto es, de un tono lírico de carácter profético que erige al hablante como aquél capaz de ver un más allá.

Con estos pocos retoques Martí articula su punto de mira, opera una nueva perspectiva de los hechos, los expone bajo el ángulo que le interesa : la previsibilidad de la Historia, no debida a una relación patológica de causa-efecto (desorden mental-locura-muerte), sino a una modernidad anómica que produce espacios de exclusión social y aparentes efectos de sentido. Martí es testigo de la Historia y el *poeta-cronista* (re-)escribe una historia opositora. Su punto de mira alumbra lo desconocido ; descubre en los intersticios de la historia hegemónica los episodios que ésta descuidó. El poeta señala la máscara del crimen : el discurso del sentido común que postula la locura del padre. Borra la carga moral negativa que comporta el filicidio y lee en los intersticios de la información los móviles sociales, los auténticos fundamentos martianos. Ya desde su traducción, la escritura de Martí trabaja la idea de exclusión, explora al inmigrante como una subjetividad reactiva y en peligro.

Esta operación de distanciamiento es el primer paso de un trabajo de elevación ética y estética del gesto filicida. El hecho abominable propio del

²⁵ Nuestro reconocimiento a Sergio Delgado, quien en el debate posterior a la lectura de la comunicación, nos sugirió esta relación.

fait divers, destinado a consumirse en una lectura rápida e intrascendente, cambia de registro al ser encauzado por los andariveles de la cultura alta, de la poesía, reserva para Martí de valores éticos. El poema es el ejercicio de imaginación que le permite explorar poéticamente los límites de lo decible a través de lo no dicho en su traducción, los límites de lo representable a través de lo irrepresentado (de lo irrepresentable acaso) en su poema : el triple filicidio. Lo que en el diario es corte histórico (muerte), en su poema será desprendimiento, desgarró (« La mano ruda a un tronco seco asida, / contra el pecho huesoso, que sus uñas / mismas sajaron, los hijuelos mudos / por su brazo sujetos »)²⁶, como en la representación iconográfica de Peter Paul Rubens en la cual el viejo Saturno desgarró con sus dientes el pecho de una criatura que grita su dolor²⁷. El hecho maldito, el fenómeno irracional propio del *fait divers*, se intelegibiliza en el poema. Martí ofrece en él una respuesta al sentimiento de vacío de sentido que percibe como rasgo esencial de la precipitación moderna. En su « Prólogo al Poema del Niágara » (Nueva York, 1882) reivindica el imperativo ético-político del poeta (que el escritor moderno estaría, según él, perdiendo de vista). Dice : « tienen los poetas hoy [...] la nostalgia de la hazaña. La guerra, antes fuente de gloria, cae en desuso, y lo que pareció grandeza, comienza a ser crimen. ». « La poesía vive de honra », escribirá Martí en 1893 en su obituario a Julián del Casal²⁸. Martí compensa el sinsentido y la fragmentación del mundo moderno con esta « nostalgia de la hazaña »²⁹ y a golpe de ennoblecimiento poético. Así, lo que en el diario es decadencia moral o psicológica, en el poema es enaltecido coraje (« Luz de héroe »,

26 MARTI (J.), *O.C.*, *op. cit.*, t. 16, p. 150. Las siguientes citas del poema pertenecen a las p. 149-150.

27 Nos referimos al óleo « Saturno devorando a sus hijos » (1636-37) de Rubens, en el cual puede apreciarse la expresión realista de las figuras representadas. También Francisco de Goya representó al dios griego en plena acción devoradora. « Saturno devorando a su hijo » (1823) pertenece a la serie de sus *Pinturas negras*. En ambos óleos, el claroscuro de la representación muestra al padre caníbal como un gigante avejentado, pero es de notar que la figuración realista de la pareja en Rubens se esfuma en Goya, y que en él, el niño está representado como una masa informe sin cabeza. Ambas pinturas se exponen en el Museo del Prado.

28 MARTI (J.), *O.C.*, *op. cit.*, t. 5, p. 222. Publicado en *Patria*, el 31 de octubre de 1893.

29 MARTI (J.), « Prólogo al Poema del Niágara », *ibid.*, t. 7, p. 227.

« espíritu supremo »)³⁰. El texto periodístico opera como un texto convocante y articulador a la vez. Convocante, porque declara la base sobre la cual el suceso se reescribe : una escena social trágica (el extranjero excluido del espacio urbano moderno). Articulador, porque conecta el discurso poético con una realidad extratextual (el asesinato), y también con una realidad cultural : el suceso, el *fait divers* como expresión del diarismo finisecular que supone ante todo una técnica de escritura, que responde a ciertos mecanismos narrativos, y que sociológicamente hablando, atrae porque expone la ruptura de la norma, la irrupción de lo atípico, el disfuncionamiento del cuerpo social³¹. Exento de enunciación aparente, el suceso que da paso al poema actúa como una escritura abierta e inconclusa, cargada de silencios que serán completados por la lectura ética del poeta. Frente a un mundo administrado por la indiferencia (según es la convicción de Martí), el poema se ofrece como una versión antitética, como una representación ética que busca rozar algo de lo humano ausente en el texto periodístico. El poeta sale al encuentro no del contenido verdadero del arte, sino de la verdad que el arte puede ofrecer, de una verdad estética regida en Martí por ideales éticos : la autenticidad y el heroísmo. Si la narración periodística de la breve excluye aquello que resulta ajeno a la exposición escueta de los acontecimientos porque prefiere retener la causalidad aberrante, inexplicable o escandalosa, el poeta permanece fiel

30 Esta restitución literaria de un sentido ético y épico a la temporalidad fragmentada de la modernidad y a una vida marcada por la humillación de la inacción (« Aquí vivo muerto de vergüenza porque no peleo. [...] envidio a los que luchan [...] Seré cronista ya que no puedo ser soldado ». *Ibid.*, t. 20, p. 263), nos reenvía al topos de las armas y las letras excelentemente estudiado por Julio Ramos y Arcadio Díaz Quiñones.

RAMOS (J.), *Paradojas de la letra*, Capítulo 8 : « El reposo de los héroes », *op. cit.*, p.165-175.

DÍAZ QUIÑONES (A.), « Martí, la guerra de las nubes », en *Estudios. Revista de investigaciones literarias*. Caracas : año 5, n° 9, enero-junio, 1997, p. 33-55. Quiñones estudia aquí las operaciones de reescritura de este motivo realizadas por Martí.

31 Es justamente esta matriz textual codificada lo que permite que su materia sea recuperada por la literatura, y tan particularmente, por la literatura popular. Stendhal, Flaubert, Tourgeniev, Breton, Queneau, Prévert, Scutenaire se sirvieron de ellos para reescribirlos. Al respecto, desde ya, el clásico texto de BARTHES (R.), « La structure du fait divers », *Essais Critiques*. Paris : Le Seuil, 1964, 275 p. ; p. 188-197. También : PETITJEAN (A.), « Les faits divers : polyphonie énonciative et hétérogénéité textuelle », *Langue française*, n° 74, mai 1987, p. 73-96. Y DIBIED (A.), LITS (M.), *Le fait divers*. Paris : Presses Universitaires de France, 127 p. ; 1999.

a su lugar de enunciación dejando entrar en su poema aquello que el relato aséptico de los hechos relega, esto es, la simbiosis panteísta en Martí entre el valor de lo natural-auténtico (el amor paterno) y la fuerza sublime de lo viviente (la selva : « el bosque iluminó radiante/ una rojiza luz »). Expone la convulsión de la sociedad moderna reescribiendo el triple homicidio de manera espectacular, esto es, como un campo de lucha por la salvación a través de la muerte. La legitimidad de la autoridad pública del periódico resulta cuestionada. Si la desestabilización de lo estable es el signo de los tiempos modernos, Martí busca producir un efecto de sentido y de verdad desde fuera de esta relación fugaz con el conocimiento que es la información moderna instalándose en una imaginación visionaria³² que busca proclamar el futuro de la H/historia. El cierre del poema retrata la hazaña de este héroe del presente como promesa de un mañana colectivo y redentor (« ayuda/ a tus hombros darán cuantos hubieran/ bebido el vino amargo de la vida! »).

Martí traduce lo sabido a lo contable (como diría Hayden White, aunque refiriéndose a la forma narrativa³³), a través de rupturas por encabalgamiento de la unidad sintáctica del verso, de una impetuosa sucesión de verbos que confieren ritmo a la acción del padre (« Besó sus pies [...] robó a la vida ! »), del abandono de la rima consonante por el verso blanco, y particularmente, cargando las tintas, con un realismo que hipertrofia el gesto homicida en sus mínimos detalles. Este procedimiento estructurante de acentuación de los pormenores proviene tanto de las artes visuales³⁴, del retrato físico (y moral), como de la literatura, puesto que la fragmentación de la escena crea suspense. Su puesta en marcha se vale del hipérbaton (obsérvese cómo el verbo principal de la segunda proposición coordinada que se inicia en el verso 11 se da a conocer recién en el verso

32 Tal como la entiende DÍAZ QUINONES (A.) en « Martí : las guerras del alma », *Diario de poesía*, año 12, n° 46, junio de 1998, Buenos Aires-Montevideo-Rosario, p. 10-12 (p. 10).

33 WHITE (H.) : « El valor de la narrativa en el conocimiento de la realidad », *El contenido de la forma. Narrativa, discurso y representación histórica*, Barcelona, Paidós, 1992, 229 p. ; p. 17-39 (p. 17).

34 MARTÍ (J.) : « El escritor ha de pintar como el pintor », O.C., *op. cit.*, t. 7, p. 212. Estos procedimientos han sido exhaustivamente estudiados por CONTARDI (S.), *José Martí. La lengua del destierro : crónica y tradición moderna*. Rosario : Universidad Nacional de Rosario, 1995, 123 p. ; p. 30-38, p. 47-66.

22), del símil (el tigre), de la comparación, de la anáfora (« Dicen que », « ¡Ve ! »), del discurso directo (últimos versos), de símbolos (el pozo, el bosque), de encabalgamientos. Estos procedimientos fijan el momento del asesinato en una serie de instantes y de componentes menores dentro de una escena que es a la vez una trama temporal y narrativa en la que se destacan ciertas unidades mínimas de acción : un inmigrante carga con sus tres hijos, y asido al tronco de un árbol, los mira, los besa, y los echa a un pozo en una selva. El retrato poético se asienta en el anonimato; la identificación periodística (Edward Schwerzman) se disuelve poéticamente en el caso ³⁵ de un inmigrante (un suizo). Luego, el retrato físico acude al estereotipo del extranjero europeo rubio (« cabello rubio »), que será inscrito a continuación en el tópico modernista del inmigrante enfermo (« ojos secos y cóncavos », « pecho huesoso »), abatido (« desolado amor »), desamparado en la urbe moderna (« vida sin fe, sin patria, torva / Vida sin fin seguro y cauce abierto »). El símil antitético del tigre que salva a sus cachorros del cazador vuelca la descripción física hacia el retrato moral : el padre (« amoroso loco ») mata a sus hijos para salvarlos de una existencia miserable, el asesinato es así un acto de liberación y de amor. La pluma se detiene en pormenores significativos que fragmentan la escena en unidades mínimas de sentido : los pies y las enfermas manos de los niños (« delgadas,/ Secas, enfermas, amarillas manos », « pálidos niños »), la inquietud en sus miradas (« seis ojos espantados »); la negra boca del pozo (« pozo oscuro », « antro funeral »); las cabellera desordenada del padre (« Cual corona de llamas »), su mano rústica (« mano ruda »), su brazo fuerte que carga con los tres, su corpulencia (« hombros colosales »), su mirada perdida en la selva (« los ojos a la selva »). Este detallismo confiere al padre poderes sobrenaturales al presentarlo, en la línea de la tradición plástica (Rubens, Goya), como un coloso feroz. El poema va más allá de la tragedia personal. Lo simbólico avanza sobre lo histórico ³⁶. Martí hace del padre suizo un héroe trágico de los tiempos modernos. De sus hijos, unos mártires (« los pálidos niños, seis estrellas/ para guiar al padre iluminadas,/ por el reino del crimen, parecían ! »). De la voz poética, una voz profética que llama a la acción salvadora (« ¡ Ve, bravo ! ¡ Ve, gigante ! ¡ Ve, amoroso/ loco ! », « ¡ Ve ! que las seis estrellas

35 Al respecto : FORD (A.), *Navegaciones. Comunicación, cultura y crisis*. Buenos Aires : Amorrortu editores, 1994, 244 p. ; p. 224-226.

36 Ver DÍAZ QUIÑONES (A.), « Martí : las guerras del alma », *op. cit.*, p. 11.

luminosas/ te seguirán, y te guiarán ») y que convoca en el final del poema a través del gesto épico del padre a la dimensión colectiva, al retorno de lo público (« ayuda /a tus hombros darán cuantos hubieren/ bebido el vino amargo de la vida ! »). Los signos de exclamación se elevan como el índice de un profeta para señalar el camino. Enmarcan los imperativos que alientan el desenlace fatal y traducen gráficamente la urgencia de una voz que quisiera con su invectiva acelerar la acción.

Los *Versos libres* de Martí representan la vida en el mundo estéril de la urbe moderna como una lucha constante contra la soledad. Si la ciudad es para Martí (en sus crónicas y en sus *Versos libres*) el escenario problemático de una modernidad cultural que segrega espiritual y materialmente, instituyendo espacios de exclusión social, observamos que en « Padre suizo », la selva se erige como el espacio desde el cual se construye una representación crítica de lo moderno. No se trata de ninguna manera de una representación referencial (Martí oscila entre la denominación de *bosque* y de *selva*), sino de un espacio simbólico al cual la modernidad expulsa sus desechos, a aquellos que no se pueden integrar y que resultan desplazados. Pero también, y por lo mismo, es el escenario diferente que acoge la acción gigante, heroica, colosal, amorosa. Es un espacio que opera por confrontación, aunque sin erigirse como alternativa de la alienación ciudadana. La selva es mortífera (« antro funeral »), no demencial. Es un espacio de pérdida y de caída en el cual aquél que no pudo integrarse encuentra su fin. Es la alegoría del lado oscuro (« dominio lóbrego ») de la modernidad cifrado en el pozo, símbolo del profundo abismo social. No hay en esta selva nada de natural, no hay descripción ni construcción de un paisaje natural. Esta selva es más nada el ámbito de *lo salvaje* anticipado en el comienzo del poema por el instinto del tigre que defiende a su cría ; es el espacio místico representado luego por la luz maléfica que ilumina el lugar del crimen, por los cabellos revueltos del padre, por el reino de sombras y de arbustos espinosos y venenosos, símil de las penas de la vida ; es espacio de desesperación pero también de esperanza. Es un espacio arcaico de libertad, devaluado por la modernidad, situado al margen de la cultura urbana, de su pobreza material y espiritual, que opera por confrontación : la naturaleza selvática contrapone su fuerza primaria y sublime a la racionalidad moderna y excluyente ; preserva y da cauce al desafío heroico de la caída y de la redención (última estrofa).

Como decíamos, lo simbólico avanza sobre lo coyuntural, y la exposición discursiva de lo contable (el asesinato, en la primera parte del poema), cede terreno (en la segunda parte) a la voz profética que obedece a las grandes visiones. La mirada de los niños (esos « seis ojos espantados », esas « seis estrellas ») iluminan el frenesí del padre, y la voz que irrumpe en la serie final de imperativos, insiste cuatro veces en un « ¡ Ve ! » que instala una ambigüedad lingüística (que no llega verdaderamente a ser semántica) entre la invitación a la acción de *ir*, o al coraje de *ver* el desenlace. Esta imprecisión ilumina la tensión entre la experiencia mística que erige el texto poético (la del poeta-*vate-vidente* que, siguiendo la tradición romántico-simbolista, ve más allá del vulgar sentido común ; la del padre, salvado por la inocencia pura de sus víctimas) y la poética heroica martiana presente en « Padre suizo ». Es posible leer en « Padre suizo » las figuras del profeta y del mártir, las connotaciones religiosas y políticas que, en torno a la relación del Hijo y el Padre, hablan tanto del modernismo y de la modernidad como de la transmisión de las virtudes épico-morales que siempre son masculinas en Martí ³⁷.

La desventura del inmigrante en la tierra prometida de la modernidad, su estado de agotamiento físico, la errancia que fortalece su espíritu, el sacrificio de los niños sin que opongan resistencia, la presencia angélica del Hijo que vuelve invulnerable al Padre, el Padre como ejemplo épico-moral, principio de vida pero también de muerte según la tradición mítica, la voz mesiánica final que conforta, aprueba el sacrificio y anuncia el advenimiento de la causa común de los pobres cuya comprensión redimirá en igual medida al padre en su acto fatal, toda esta carga mítico-simbólica

37 Sería interesante el análisis de una relación posible entre « Padre suizo » y la trama ideológica del *Ismaelillo*, también de 1882, en cuyos poemas se exhibe una lectura de la Historia estrechamente ligada a la transmisión patriarcal de lo viril. Con respecto al título escogido para el poemario que Martí dedica a su pequeño hijo, señalemos muy brevemente que el relato bíblico acerca de Ismael también da cuenta de una separación, más precisamente, de la liquidación de una relación filial. Ismael, hijo del viejo Abraham y de su sierva Agar, es menospreciado por el padre cuando nace Isaac, hijo legítimo de Abraham y de Sara. Expulsados del hogar, madre e hijo vagan por el desierto hasta que un ángel divino les salva la vida. Como vemos, « Padre suizo », el relato mítico (Saturno) y el relato bíblico (Ismael) son todos relatos que cifran de diferentes maneras la muerte de una imagen paterna. Arcadio Díaz Quiñones realiza un muy interesante análisis de las connotaciones religiosas y políticas de la relación Padre-Hijo en el *Ismaelillo*, en su artículo « Martí : las guerras del alma », *op. cit.*

reactiva el recuerdo de una tradición mesiánica cuya convocación sostiene moralmente a los vencidos y opera hasta llegar a la promesa final de inmortalidad colectiva.

El suceso elegido por Martí cuenta la violencia, el espacio cotidiano de la ciudad ocupado por las fuerzas maléficas de la desintegración social y familiar. En tal sentido Martí poetiza un suceso que reclama leerse como real, pero en la producción poética la referencia textual es menos una cita de autoridad cuya función sería la de conceder legitimidad al ejercicio literario, que la constancia de un operador de lectura que permite leer una disonancia. Y en tal sentido puede pensarse que, acechada por lo real, la escritura poética focaliza sucesos mínimos (aquí un *fait divers*) y descubre en ellos fisuras de sentido del mundo social. El gesto poético pone por cierto el acento en su construcción, en su articulación con lo real, pero el trabajo de Martí expone además que ambas instancias, en su contacto, frotan sus superficies para refractarse mutuamente. La poesía es versión, es recreación. Como la naturaleza reparadora y redentora del poema (en la cual la muerte es un acto de amor y de salvación filial), la poesía es un espacio de *transfiguración* en el cual el verso es un monte, un abanico de plumas, un puñal que por el puño echa flor³⁸, como lo definía Martí en sus *Versos sencillos*. Así también, el padre asesino es un « amoroso loco », y el poema, una reescritura visionaria que ilusiona al lector con el espejismo de un texto fuente.

La presentación de ambos textos declara que en el centro de la experiencia literaria del modernismo latinoamericano se encuentra la antinomia entre las actividades económicamente rentables y el quehacer poético o artístico. Aunque parezca encontrar su lugar *bajo* el orden de la industria cultural, el poema propone la restitución de una visión de lo esencial, ausente en la información del acontecimiento. La « sensibilidad amenazada » del poeta se asienta, como lugar de enunciación, en un humanismo liberador de una imaginación visionario-mesiánica capaz de lanzar un mensaje final de unión colectiva. El poeta-visionario lee y comprende más allá de la fatuidad cotidiana y en tal sentido restituye el contexto social del

38 MARTÍ (J.), *Versos sencillos* (1891), poema V, O.C., *op. cit.*, t. 16, p. 72.

suceso, sin que este gesto de entrega signifique la apertura hacia un contexto en el cual la escritura se originaría, ni en el cual se supone o se espera que actúe. Si bien es cierto que para el modernismo finisecular, el mundo de la estética difiere del mundo de la experiencia y que en esta diferencia la lengua escrita se redefine al explorar maneras menos referenciales de organizar los contenidos, vemos aquí cómo en su intento de conservar la ilusión de un *aura* la escritura poética se retrae de la veracidad pública que el periódico acredita y se refugia en una verosimilitud de carácter simbólico. El *realismo* de base de esta entrega poética no es aquí actitud reproductiva, sino voluntad de reparación literaria de una deuda social. Esta reparación se apoya en su referencia a lo objetivo, lo singular, e instaura un gesto doble, de reconocimiento y de extrañeza a la vez, puesto que es crítico de un determinado estado de la cultura (cifrado en lo inestable, expresado en el *diarismo* y experimentado en la urbe moderna), y de un determinado estado de la sociedad (el inmigrante, la pobreza urbana). « Padre suizo » problematiza los márgenes de la cultura urbana, incorpora aquello que la modernidad supone arcaico (la naturaleza), instaura desde su humanismo mítico-mesiánico un espacio poético contestatario que permite pensar la reescritura como una operación dinámica de confrontación, traslación y ampliación de sentidos.



RÉSUMÉS DES COMMUNICATIONS

1- Nicole FOURTANE (PR, Université Nancy 2)

« Quand la tradition orale andine devient littérature... Étude de quelques récits d'Edgardo Rivera Martínez »

L'œuvre d'Edgardo Rivera Martínez présente la particularité de faire pénétrer le lecteur dans l'univers culturel andin, tout en maintenant fermement ses repères occidentaux : son appréhension du monde, ses lectures classiques, ses références littéraires, musicales, esthétiques, son goût pour la littérature. Les innombrables allusions aux croyances andines, à la tradition orale, correspondent à des expériences vécues par l'auteur dans son enfance et sa jeunesse passées à Jauja (département de Junín), elles sont donc intégrées naturellement dans sa production et méritent une attention toute particulière. Nous nous intéresserons dans cet article aux contes traditionnels insérés dans plusieurs récits, « El cuentero », publié dans le recueil intitulé *Ángel de Ocongata y otros cuentos* en 1986, « El retorno de Eliseo », intégré dans *Danzantes de la noche y de la muerte y otros relatos*, dont la publication remonte à mars 2006, et un conte attribué à Marcelina, la vieille servante du roman *País de Jauja* (1993), que, pour faciliter l'analyse, nous intitulerons « le renard amoureux de la bergère ». Il remonte à la mémoire de Claudio et il le consigne dans son cahier, comme les autres narrations de la conteuse, pour ne jamais les oublier. Après une brève présentation de chacune des narrations, nous tenterons de montrer comment s'établit le rapport d'intertextualité avec la littérature orale dans ces histoires et nous démontrerons comment l'insertion dans un contexte nouveau déplace le récit traditionnel et lui donne un sens différent.

Mots-clés : tradition orale andine, intertextualité, contexte.

Communication en français.

2- Françoise AUBÈS (PR, Université d'Orléans)

« D'un genre à l'autre : l'interprétation postmoderne d'un classique indigéniste ».

En 1920 Enrique López Albújar publie *Cuentos Andinos* ; dans le prologue, il explique que le livre est le fruit de son expérience de juge indigné par la situation d'injustice et de violence que vivent les Indiens de la sierra du nord. Parmi les nouvelles les plus célèbres, « El campeón de la muerte » où l'Indien, Liberato Tucto veut venger la mort de sa fille et fait appel au « campeón de la muerte » pour tuer son assassin. En 1994, Rocío Silva Santisteban dans un recueil de nouvelles intitulé *Me perturbas*, réinterprète la nouvelle indigéniste d'Enrique López Albújar comme elle le précise en exerçant de « El limpiador », en utilisant le mot « remake ». Si l'on retrouve la même trame, l'histoire ne se passe plus dans un milieu rural mais dans un quartier populaire de Lima. On étudiera comment, Rocío Silva-Santisteban, s'approprie en tant qu'écrivaine, et contre le « racisme de genre » une thématique traditionnelle, celle de la violence.

Mots-clés : déplacement, transposition, écriture femme.

Communication en français.

3- Iván JIMENEZ (Doctorant, Paris 8)

« García Márquez recuerda algo que Cepeda Samudio había contado. Re-escritura en torno a la masacre de las bananeras » / « *García Márquez se souvient de quelque chose que Cepeda Samudio avait raconté. Réécriture autour du massacre des bananeras* »

Cet article porte sur la manière dont le style de Cepeda Samudio en *La casa grande* et celui de García Márquez dans *Vivir para contarla* produisent chacun une image spécifique sur la subjectivité collective impliquée dans le massacre des *bananeras*. Notre but est de considérer la réécriture comme un processus intersubjectif lorsque la littérature jette un regard sur l'Histoire.

Mots-clés : massacre des *bananeras*, lectures de l'Histoire, subjectivité.

Communication en espagnol.

4- Sergio DELGADO (MCF, Université de Bretagne-Sud, Lorient)

« El chorro de Verlaine » / « Les sanglots d'extase de Verlaine »

Cette communication porte sur le poète Rubén Darío et le *modernismo* du Río de la Plata, et a pour objet d'étudier quelques processus de circulation de formes et des thèmes qui traversent la poésie symboliste française et l'œuvre de certains poètes *rioplatenses*. Il ne s'agit pas simplement ici de lire l'« influence » d'un modèle poétique européen, mais d'analyser les stratégies adoptées afin de la représenter ainsi que d'interroger les procédés employés pour la détourner, la transformer ou la dénier.

Mots-clés : modernisme du Río de la Plata, modèle, poésie symboliste française.

Communication en espagnol.

5- Mariana DI CIO (Doctorante, Paris 8)

« Los cuadernos de Alejandra Pizarnik : una casa de citas » / « La citation au rendez-vous : les cahiers d'Alejandra Pizarnik »

Si la citation joue un rôle phatique, en tant qu'elle peut établir, prolonger ou interrompre la communication, elle donne aussi rendez-vous, conformément au premier sens de *citar* en espagnol. Tel que « Casa de citas », l'un de ses textes posthumes le suggère, Alejandra Pizarnik (Argentine, 1936-1972) relève bien cette double perspective, tout en portant un regard moqueur sur cette opération intertextuelle. En effet, le titre évoque, par le biais d'un jeu de mots, autant une demeure où l'on trouverait les citations, comme une maison close. Et pourtant la citation – voilée ou avouée – constitue, en tant que forme de la répétition et, finalement, de l'écriture, l'un des mécanismes de composition le plus utilisés par Pizarnik : outre les transcodages et les transpositions artistiques (notamment entre peinture et littérature mais, aussi, entre musique et littérature), le dialogue avec la tradition s'établit également au travers la citation, l'allusion, la parodie des textes canoniques, comme en témoigne bien le *Palais du vocabulaire* – c'est ainsi que Pizarnik appelait les cahiers où elle recopiait ou annotait des mots ou des fragments, que nous retrouverons par la suite déménagés dans les textes –.

En mettant l'accent sur quelques mécanismes (sélection, réorganisation, détournement...) qui interviennent lors de la réélaboration de textes préexistants, je me propose d'étudier l'appropriation des textes en français de la fin du XIX^e et début du XX^e siècle opérée par Pizarnik. Bien évidem-

ment, il ne s'agit pas d'une simple traduction des mots mais, au contraire, d'un moyen de faire appel à un modèle symbolique – celui de la tradition poétique française et, plus particulièrement, celui des poètes dits « maudits ». La réécriture serait ainsi une stratégie qui permettrait à Pizarnik non seulement d'établir un dialogue avec la tradition mais, aussi, de s'inscrire dans une certaine lignée poétique.

Mots-clés : tradition poétique française, citation, appropriation.

Communication en espagnol.

6- Christina KOMI (MCF, Université de Bourgogne, Dijon)

« Los cuentos de ciencia ficción de Roberto Arlt, versión rioplatense de un género » / « *Les contes de science-fiction de Roberto Arlt, version rioplatense d'un genre* »

Au sein du présent colloque dont le sujet est la réécriture comme relation intertextuelle fondatrice de toute écriture aux niveaux linguistique, discursif et idéologique, nous proposons une lecture des fictions scientifiques de Roberto Arlt.

Lecteur de Kipling, Salgari, Verne, Poe, Conrad, Stevenson, Ponson du Terrail, Arlt arrive à créer un type de littérature fantastique très particulier : l'inouï envahit constamment la scène du réel sans jamais la déplacer complètement, lui donne une allure d'*irréalité* - terme qui a été utilisé pour décrire ce type de processus -. Encore aujourd'hui, le rapport de l'écriture de Roberto Arlt avec les avatars du genre fantastique n'est pas suffisamment exploré.

Le surnaturel, la catastrophe irréversible, l'involution biologique de l'espèce humaine, les phénomènes parapsychologiques, l'association du scientifique aux monstrueux sont des éléments que Arlt n'invente pas *ex nihilo*. Il s'inspire d'autres œuvres littéraires et picturales, comme l'avoue lui-même. Goya et Brugel le vieux, entre autres, lui servent de base pour créer ses personnages insolites. Arlt adapte, incorpore et réécrit ce matériel à sa manière et dans un contexte spatio-temporel précis : l'Argentine des années vingt et trente.

Ainsi, la science, la fiction, l'insolite et le monstrueux se mélangent et donnent un résultat atypique, subversif, anti-canonique ; fondent des mondes illusoire et des situations qui visent à compenser une réalité trop pauvre et décevante.

Mots-clés : genre, fantastique, science fiction.

Communication en espagnol.

7- Julien ROGER (MCF, Sorbonne, Paris IV)

« Cuando Lugones reescribe un cuento de Maupassant (sobre « El aderezo de rubíes » y « La Parure ») » / « *Lorsque Lugones réécrit un conte de Maupassant (à propos de « El aderezo de rubíes » et « La Parure »)* »)

Publié en 1903, 1921 et 1926 avec pour chaque version de légères modifications, le conte « El aderezo de rubíes », de Leopoldo Lugones, se veut une claire réécriture de « La Parure » (1884) de Guy de Maupassant.

Cette communication, qui s'inscrit dans l'axe proposé « réécriture des classiques », aura pour objet d'étudier les modalités du processus de création entre les deux textes, voire entre les différentes versions du conte de Lugones. Le texte de Maupassant repose essentiellement, dans sa chute, sur la fausseté des pierres : on verra qu'il en est de même chez Lugones, selon toutefois des modalités différentes. On verra que l'idée de la fausseté des pierres pourrait bien être la métaphore du processus de création-réécriture du texte : de la même manière que les pierres sont fausses, le texte de Lugones reproduit, presque à l'identique mais en le « falsifiant », le texte de Maupassant. On s'interrogera à cette occasion sur les mécanismes qui poussèrent Lugones à réécrire Maupassant : identification, réappropriation d'un canon narratif français pour devenir, à son tour, un canon narratif argentin.

Mots-clés : réécriture, conte, Lugones, Maupassant.

Communication en espagnol.

8- Graciela VILLANUEVA (MCF, Sorbonne Nouvelle Paris III)

« Tras las huellas de Menard : paratexto y reescritura en los albores de la literatura argentina » / « *Sur les traces de Menard : paratexte et réécriture à l'aube de la littérature argentine* »

Une bonne partie des romans, contes et *nouvelles* argentins des dernières décennies du XIX^e siècle parut sous forme de feuilleton dans des journaux. Lors de cette première publication, le paratexte fonctionne comme un mécanisme de redondance et confirme le sens qui semble inhérent au texte fictionnel que le journal présente, mais lorsque ces romans, contes ou nouvelles sont republiés, le paratexte (tantôt journalistique, tantôt fictionnel) peut devenir un dispositif de relecture / réécriture qui désavoue les interprétations les plus évidentes ou les lectures canoniques pour en proposer d'autres. Ce dispositif paratextuel, capable de toucher même les textes à thèse (c'est-à-dire une littérature apparemment rétive aux changements), constitue un exemple très éloquent du mécanisme de réécriture dont Borges parle de façon magistrale dans ce conte célèbre où Pierre Menard réécrit *Don Quichotte* en produisant un texte strictement identique à celui de Cervantès.

Mots-clés : paratexte, feuilleton, réédition.

Communication en espagnol.

9- Nora PAROLA-LECONTE (MCF, Université Paris 12, Créteil)

« Réécriture du grotesque et de l'absurde dans les premières œuvres théâtrales de Griselda Gambaro »

La dramaturgie argentine d'avant-garde des années soixante produit un théâtre étroitement lié aux modèles européens de l'absurde, du grotesque et du théâtre de la cruauté. En se penchant sur l'œuvre controversée de Griselda Gambaro, cette communication aura pour objet de démontrer que l'avant-garde théâtrale en Argentine réussit à mettre en scène la difficile réalité d'un pays qui se trouvait en pleine crise. On reprocha à Gambaro d'employer des formes théâtrales étrangères, non convenables à cette situation critique, mais postérieurement ses pièces furent réhabilitées. L'avant-garde fut ainsi une manière efficace et légitime d'écrire l'histoire des années soixante.

Mots-clés : modèle, absurde, grotesque, théâtre de la cruauté.

Communication en français.

10- Ilse LOGIE (Professeur titulaire, Université de Gand)

«La reescritura del mito apocalíptico en 2666 de Roberto Bolaño » / « *La réécriture du mythe apocalyptique dans 2666 de Roberto Bolaño* »

Dans son roman posthume *2666*, l'écrivain chilien Roberto Bolaño fait revivre tous les éléments du paradigme apocalyptique, selon la définition de Lois Parkinson Zamora, en commençant par le titre, qui contient une référence intertextuelle aux conventions du genre biblique. Le texte de Bolaño constitue, en même temps, une réécriture post-apocalyptique, dans le sens que James Berger donne à ce terme. Dans ce monumental roman, Bolaño rassemble ses thèmes de prédilection : l'art face au Mal, les désordres de l'Histoire et le naufrage des utopies, qui aboutissent à l'apocalypse. Mais si la figure traditionnelle du narrateur 'apocalyptique' conçoit la fin à la fois comme destruction de l'ordre ancien et comme révélation des vérités essentielles du monde et de l'homme, le narrateur de Bolaño défend l'idée que l'apocalypse a déjà eu lieu et que les grandes œuvres littéraires occidentales s'élaborent sur les ruines de la civilisation fortement ébranlée par les catastrophes du XXème siècle.

Mots-clés : récit biblique, apocalypse, violence.

Communication en espagnol.

11- Sébastien RUTES (MCF, Université Nancy 2)

« *Du realismo mágico au realismo sádico : Cadáver de ciudad*, de Juan Hernández Luna »

Signalé par des marqueurs d'intertextualité et des allusions nominales à ses représentants (Gabriel García Márquez ou Miguel Ángel Asturias), un hypotexte générique inspire « *Amarás el polvo* », l'une des trames narratives de *Cadáver de ciudad*, de Juan Hernández Luna : il s'agit du *realismo mágico*, dont de nombreux motifs des œuvres fondatrices (en particulier *Cien años de soledad*) sont réécrits et détournés par Hernández Luna. Alors que le *realismo mágico* prétendait mettre au jour dans les cultures traditionnelles des aires rurales latino-américaines le merveilleux toujours présent dans la réalité, c'est au contraire dans la culture urbaine des métropoles que Juan Hernández Luna cherche une magie qui est devenue sorcellerie, substituant l'horreur d'un imaginaire gothique fait de pornographie, de violence, de fanatisme sectaire et de mythologies marginales au merveilleux des mythes qui inspira les modèles dont il se

démarque. Comme cette thématique finit par contaminer le reste des trames de ce roman à la construction fragmentée, le *realismo sádico* de Juan Hernández Luna porte, dans sa comparaison avec le *realismo mágico*, le discours critique sur une société mexicaine gangrenée par l'horreur quotidienne, dans un roman qui cherche l'origine du mal qui fait agoniser la ville en même temps qu'il interroge les origines de sa propre pratique littéraire.

Mots-clés : réalisme magique, Mexique, intertextualité.

Communication en français.

12- Françoise MOULIN-CIVIL (PR, Université de Cergy-Pontoise)

« Quand l'homme nouveau sort du bois... De la nouvelle de Senel Paz au film *Fresa y chocolate* »

Cette communication s'attache à analyser les procédés d'adaptation et de réécriture mis en œuvre dans le passage de la nouvelle de Senel Paz, « El lobo, el bosque y el hombre nuevo » (1990) au scénario de *Fresa y chocolate* (1993) que le propre Senel Paz a co-écrit avec Tomás Gutiérrez Alea. Nous ne nous livrerons pas à un inventaire exhaustif des coïncidences ou des divergences entre la nouvelle et le scénario. Nous préférons essayer de mesurer qualitativement les effets de ce transfert et peut-être même en cerner et en comprendre le sens tout autant que les implications, que celles-ci soient d'ordre esthétique, idéologique ou même axiologique.

Mots-clés : adaptation, Senel Paz, Tomás Gutiérrez Alea.

Communication en français.

13- Chistilla VASSEROT (MCF, Sorbonne Nouvelle, Paris III)

« L'impossibilité d'en finir. Variations et transformations génériques dans l'œuvre de Virgilio Piñera »

L'étude des variations sur un même thème, sur un même motif, voire sur un même titre nous permettront de mieux cerner certaines pratiques d'écriture dans l'œuvre de Virgilio Piñera, chez qui la réécriture semble être une pratique récurrente, lui permettant de traverser les siècles (adaptation de tragédie grecque), les langues (traduction) mais aussi – et c'est ce qui

retiendra tout particulièrement notre attention – les genres (prose, poésie, théâtre).

Mots-clés : mécanismes textuels, transformations génériques, Virgilio Piñera.

Communication en français.

14- Marta I. WALDEGARAY (MCF, Université Paul Verlaine-Metz)

« "Padre suizo" (*Versos libres*) de José Martí. Reescritura poética de un *fait divers* estadounidense » / « "Padre suizo" (*Versos libres*) de José Martí. Réécriture poétique d'un *fait divers* américain »

La vie de José Martí est marquée par de multiples déplacements géographiques tout comme son écriture dépasse également les frontières génériques pour se donner à la poésie, la chronique, le roman, le théâtre, le travail de traduction. Son poème «Padre suizo» (dans *Versos libres*, recueil posthume de poèmes écrits entre 1878 et 1882, paru en 1913) nous permet de nous pencher sur cette errance de son écriture, car ce poème est la réécriture d'un *fait divers* que Martí lut dans la presse américaine et qu'il traduisit en espagnol pour ensuite le poétiser. Si le malheur du père suisse, devenu *fait divers*, provient d'un monde référentiel affirmé comme réel, dans l'écriture poétique de Martí, la référence journalistique (et sa transcription comme préambule au poème) représente moins une source de légitimité littéraire que l'attestation d'une opération de lecture qui mène vers la réécriture. Nous analysons le poème comme un exercice de réécriture qui implique l'interaction textuelle de trois instances : le texte premier en anglais, sa traduction en espagnol et l'écriture du poème.

Mots-clés : *fait divers*, traduction, réécriture poétique.

Communication en espagnol.



LISTE DES CONTRIBUTEURS

- Françoise AUBÈS**, PR, Université d'Orléans
aubes.f@club-internet.fr
- Sergio DELGADO**, MCF, Université de Bretagne-Sud, Lorient
sergio.delgado@univ-ubs.fr
- Mariana Di CIO**, Doctorante, Paris 8
marianadicio@yahoo.fr
- Nicole FOURTANÉ**, PR, Université Nancy 2
Nicole.Fourtane@univ-nancy2.fr
- Iván JIMENEZ**, Doctorant, Paris 8
ivj.palani@gmail.com
- Ilse LOGIE**, Professeur titulaire, Université de Gand
Ilse.Logie@UGent.be
- Christina KOMI**, MCF, Université de Bourgogne, Dijon
Christina.Komi@u-bourgogne.fr
- Françoise MOULIN-CIVIL**, PR, Université de Cergy-Pontoise
francoise.moulin-civil@u-cergy.fr
- Nora PAROLA-LECONTE**, MCF, Université Paris 12, Créteil
nora.parola-leconte@univ-paris12.fr
- Julien ROGER**, MCF, Sorbonne, Paris IV
julien.roger@paris-sorbonne.fr
- Sébastien RUTES**, MCF, Université Nancy 2
srutes@univ-nancy2.fr
- Chistilla VASSEROT**, MCF, Sorbonne Nouvelle, Paris III
chistilla.vasserot@univ-paris3.fr
- Graciela VILLANUEVA**, MCF, Sorbonne Nouvelle Paris III
gracivillan@hotmail.com
- Marta I. WALDEGARAY**, MCF, Université Paul Verlaine-Metz
waldegaray@univ-metz.fr